

***Les Cahiers du LABERLIF, revue scientifique du Laboratoire
d'Études et de Recherche en Littératures Française et
Francophone***

Numéro 005 - Varia - Novembre 2025

01 BP V18 BOUAKÉ 01

lescahiersdulaberlif@gmail.com

<https://www.laberlif.com>



PÉRIODIQUE : SÉMESTRIEL

CC BY 4.0 - Creative Commons



**Sous-direction du dépôt légal, 4^{ème} trimestre
Dépôt légal n°20835 de novembre 2025**

Éditeur :

LABERLIF, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire



ISSN-L: 2959-3689
ISBN 978-2-491794-02-6

E-ISSN 2959-3697
EAN : 9782491794026

INDEXATION INTERNATIONALE

Pour toutes informations sur notre indexation internationale, allez sur la base de données ci-dessous!



<https://reseau-mirabel.info/revue/17925/Les-cahiers-du-LABERLIF>

COMITÉ ÉDITORIAL & DE RÉDACTION



Directeur de publication/ Director of Publication

- Prof MINDIÉ Manhan Pascal, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

Rédacteur en chef / Editor-in-Chief

- Dr KONÉ Yacouba, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

Secrétaires administratifs / Administrative Secretaries

- Dr (MC). KOUAKOU Jacques Raymond, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr. AHIOUA Épse ATSE N'zi Blah Patricia, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr TCHÉI Germain, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

Chargés de communication et marketing / Communications and marketing managers

- Dr. TIE BI Irié Alain, *Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire*
- Dr. EBA Axel Richard, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

Représentants extérieurs/ External representatives

- Prof. DIANÉ Badara-Alioune, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. LARROUX Guy, *Université Toulouse Jean Jaurès, France*
- Prof. MASSOUMOU Omer, *Université Marien Ngouabi – Brazzaville, Congo*
- Prof. TOSSOU Okri Pascal, *Université Abomey-Calavi, Bénin*
- Prof. DIENG Alioune, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali, *Université de Lomé, Togo*
- Prof. ILOKI Bellarmin Etienne, *Université Marien Ngouabi – Brazzaville, Congo*
- Dr (MC) DIOUF Abdoulaye, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. FAYE Ouseynou, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. CAMARA Boubacar, *Université de Saint Louis, Sénégal*

COMITÉ SCIENTIFIQUE SCIENTIFIC BOARD

- Prof. POAMÉ Lazare Marcelin, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. ZIGUI Koléa Paulin, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. DIANÉ Badara-Alioune, *Université Cheikh Anta Diop - Dakar, Sénégal*
- Prof. LARROUX Guy, *Université Toulouse Jean Jaurès, France*
- Prof. KOUAKOU Jean-Marie, *Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire*
- Prof. DADIÉ Djah Célestin, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. TRAORÉ Bruno, *Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire*
- Prof. TRO Dého Roger, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. MINDIÉ Manhan Pascal, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. KOUAKOU Antoine, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. MASSOUMOU Omer, *Université Marien Ngouabi – Brazzaville, Congo*
- Prof. TOSSOU Okri Pascal, *Université Abomey-Calavi, Bénin*
- Prof. KABLAN Adiaba Vincent, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. DIENG Alioune, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. COULIBALY Amara, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. MOUMOUNI-AGBOKE Ayaovi Xolali, *Université de Lomé, Togo*
- Prof. ILOKI Bellarmin Etienne, *Université Marien Ngouabi - Brazzaville, Congo*
- Dr (MC) DIOUF Abdoulaye, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. FAYE Ouseynou, *Université Cheikh Anta Diop – Dakar, Sénégal*
- Prof. CAMARA Boubacar, *Université de Saint Louis, Sénégal*

COMITÉ DE LECTURE/ WRITING BOARD

- Prof. COULIBALY Amara, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. EHORA Effoh Clément, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. DEDOMON Claude, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Prof. EKOUNGOUN Jean-François, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MC) SYLLA Abdoulaye, *Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire*
- Prof. KANGA Konan Arsène, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MC) KOUASSI Oswald Hermann, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) ZOHIN Sylvie, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr. ZOH Jean Soumahoro, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MC) DIOMANDÉ Saty Dorcas, *Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire*
- Dr (MC) FANNY Losseni, *Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) GOUHE Ouattara, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) YAO Koffi Armand, *Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) ADJE épse BAH Danielle Linda, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) KONÉ Yacouba, *Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire*
- Dr (MA) MELESS Eugue Sedrac, *Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire*

Ligne Éditoriale

Les Cahiers du Laberlif (<https://www.laberlif.com/les-cahiers-du-laberlif/>) est la revue éditée par le Laboratoire d'Études et de Recherche en Littérature Française et Francophone. Elle est basée à l'Université Alassane Ouattara (Bouaké – Côte d'Ivoire). Elle s'ouvre aux contributions émanant des sciences du langage et du discours littéraire dont les sujets ont un lien avec des textes de la littérature française ou francophone. Ses activités portent également sur tous les aspects des Lettres, de la Culture, des Arts et de la Communication. Elle ne publie que des articles inédits ayant obtenu l'approbation positive de deux instructeurs (spécialistes) anonymes. Ils procèdent à une évaluation des articles. Ils se réservent le droit d'accepter ou de refuser les articles sans fondement scientifique. Pour obtenir des textes de qualité, c'est-à-dire ne contenant aucune source plagiée, chaque texte est passé à la détection anti-plagiat.

1. Droits d'utilisation

Les Cahiers du Laberlif publie les articles scientifiques dans les domaines de littérature et de communication. La revue respecte les droits d'auteur dans la mesure où chaque article publié est attaché à son auteur, du fait que l'auteur jouit de tous ses droits fixés en matière d'œuvre intellectuelle et qu'il est responsable du contenu de sa publication. L'auteur reçoit, après parution, le tiré-à-part de son article en version électronique au format PDF. Les articles sont la propriété de la revue et peuvent faire l'objet, avec l'accord de l'auteur, d'une mise en ligne. Les auteurs concèdent à la revue des droits de libre reproduction et d'exploitation.

2. Droit d'auteur

Les Cahiers du Laberlif permet aux contributeurs de détenir le *Copyright*© et les droits de publication de leurs contributions.

3. Politique d'accès

Les Cahiers du LABERLIF est une revue en libre accès, évaluée par des pairs et accessible gratuitement en ligne. Conformément à la définition du « libre accès » de l'Initiative de Budapest pour l'accès ouvert, les utilisateurs ont le droit de « lire, télécharger, copier, distribuer, imprimer, rechercher ou créer des liens » avec le texte intégral des articles, sans barrières financières, juridiques ou techniques autres que celles inséparables de l'accès à Internet.

Sommaire

Présentation

1

Première partie :

LITTÉRATURE AFRICAINE ET FRANCOPHONE : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET REPRÉSENTATIONS

- 01 **Asmae OUCHEN** 9
Usages du corps « féminin » entre espace privé et espace public dans le roman marocain de langue française
- 02 **Moïse GOUANGA** 27
L'imaginaire du fétichisme dans *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano et *L'Étrange destin de Wangrin* et *Oui, mon commandant !* d'Amadou Hampâté Bâ
- 03 **Konan Valéry Justin N'GUESSAN** 43
L'accusé dans le roman africain : l'esthétique au service de la réflexion sur le droit
- 04 **Manafa Kady TRAORÉ** 59
Publicité et écriture romanesque dans *Les Amants du Lutetia* d'Émilie Frèche : dynamique d'une narration contemporaine

Deuxième partie :

CRITIQUE LITTÉRAIRE, ESTHÉTIQUE ET THÉORIES DU TEXTE

- 01 **Siham BOULTAM & Rachid MOUNTASSAR** 75
Incendies de Wajdi Mouawad : de la fonction poétique à l'expérience esthétique
- 02 **Moustapha FAYE** 87
Le Surréalisme en mouvement : une marche entre rébellions et crises
- 03 **Jean REKDAI JEAN ZAMBA** 105
Peinture du milieu rural et développement durable dans *Le Clan des femmes* de Hemley Boum et *Sur le chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taida

Troisième partie :
APPROCHES SOCIOLOGIQUES ET LINGUISTIQUES

01	Singo Prisca DIOMANDÉ	125
	La nécessité d'une émancipation inclusive à travers la sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire	
02	Ozoua Cynthia Rhode BAILLY	141
	Dynamiques hospitalières et contexte épidémique au CHU de Bouaké (Côte d'Ivoire)	
03	Robson Perrin MBERI NGAKALA	157
	An account of the morphology of pure adjectives in Laali	
04	Kisito HONA	177
	Hybridité et prose romanesque aujourd'hui : <i>casus belli</i> ou <i>casus pax</i> ?	

Présentation

Fondé en 2013 par Manhan Pascal Mindié, Professeur titulaire à l'Université Alassane Ouattara de Bouaké, le Laboratoire d'Études et de Recherches en Littératures Française et Francophone (LABERLIF) s'emploie à mettre en lumière la fécondité théorique, critique et transculturelle des littératures française et francophone. Il explore également les formes actuelles de leur appropriation, dans un dialogue fécond avec les sciences humaines et sociales. 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.

Le numéro 005 novembre 2025 – *Varia* – réunit des études émanant des sciences littéraires, des sciences sociales et des sciences du langage et de la communication. Les dix (10) articles réunis dans ce volume du cinquième numéro sont l'œuvre d'enseignants-chercheurs et chercheurs d'horizons divers : Afrique du Sud, Cameroun, Côte d'Ivoire, République du Congo, Maroc, Espagne, etc. avec lesquels le laboratoire entend développer une collaboration pérenne.

La première partie de ce volume est consacrée aux littératures africaine et francophone. Asmae Ouchen, de l'Institut Supérieur des Professions Infirmières et Techniques de Santé de Casablanca, ouvre cette séquence en étudiant les liens entre l'espace, les rapports sociaux de sexe et les corps féminins dans le roman marocain d'expression française. Pour y parvenir, le critique s'appuie sur la symbiose de la représentation littéraire du corps féminin et les usages de ce corps dans l'espace intime. Il en ressort, selon Ouchen, que le corps ne peut être dissocié du contexte social et culturel qui le façonne, car il s'y perçoit, s'y construit et s'y représente. Corps biologique et corps social demeurent ainsi indissociables. Cette dynamique est particulièrement visible dans la représentation des corps féminins, modelés par les normes et contraintes des espaces publics et privés. Ce faisant, le corpus

étudié met en lumière des figures féminines contrastées, oscillant entre soumission et résistance, révélatrices des rapports de pouvoir qui organisent leurs usages du corps. Moïse Gouanga de l'Université de Maroua, pour sa part, réfléchit sur les pratiques fétichistes en Afrique en prenant appui sur *Dans l'intérieur de la nuit* de Léonora Miano et *L'Étrange Destin de Wangrin* et *Oui, mon commandant !* d'Amadou Hampâté Bâ. Pour le chercheur, l'objectif est de montrer la manière dont les objets investis d'une charge symbolique structurent l'imaginaire littéraire. Pour ce faire, le critique fait usage de la méthode mythocritique pour rendre compte de la symbolique fétichiste véhiculée dans les textes-corpus. Sur cette base, l'écriture met en lumière la puissance et la capacité d'adaptation des traditions dans des sociétés en transformation. En abordant le fétichisme, l'étude de Gouanga révèle une condition humaine partagée, prise entre le visible et l'invisible, le profane et le sacré. Cette approche renouvelle la critique des littératures africaines tout en valorisant la richesse symbolique de leurs cultures.

Quant à Konan Valéry N'Guessan, il considère que le roman africain se renouvelle avec la soumission des textes contemporains au jeu de l'adoption des codes génériques émanant du droit. En insérant la figure de l'accusé dans la littérature africaine, les auteurs exposent, par-là même, les zones d'ombre du droit, en invitant le juriste à une réflexion sur la complexité de la nature humaine et sur le sens même de la justice. En faisant usage des approches narratologique et intermédiaire, N'Guessan interroge les textes africains sur l'institution judiciaire, en mobilisant des figures d'accusés aux statuts contrastés. L'intégration de ces derniers rappelle que la littérature redonne à l'accusé une dimension humaine que le droit tend parfois à réduire à l'infraction. Pour le critique, les œuvres à l'œuvre dépassent toutefois la seule exploration des liens entre littérature et droit pour dénoncer les interférences extérieures qui compromettent l'impartialité de la justice.

Manafa Kady Traoré appréhende le discours narratif et le discours publicitaire comme des espaces propices à l'expression d'une plurivocalité littéraire dans *Les Amants du Lutetia* d'Émilie Frèche. La chercheuse part du postulat que l'écriture de *Les Amants du Lutetia* repose sur un style hybride et polyphonique. Il appert ainsi que celle-ci repose sur une esthétique hybride et postmoderne, mêlant discours

narratif, publicitaire, journalistique et numérique pour produire une plurivocalité marquée. L'intégration du discours publicitaire transforme le récit en un espace hétérogène où se multiplient les voix et les perspectives, foulant quelquefois à l'arrière-plan la thématique centrale de l'œuvre.

Dans la deuxième partie du *Varia*, intitulée « Critique littéraire, esthétique et théories du texte », l'accent est mis sur des contributions qui placent au centre de leur réflexion diverses approches théoriques et esthétiques de la littérature. Siham Boulam et Rachid Mountassar ouvrent cette partie avec une réflexion sur l'expérience esthétique émanant de la poétique théâtrale. En intitulant leur article « *Incendies* de Wajdi Mouawad : de la fonction poétique à l'expérience esthétique », les auteurs cherchent à évaluer l'efficacité, du point de vue de la réception, des procédés esthétiques mobilisés dans la pièce, ainsi qu'à interroger leur capacité à sublimer la violence et à exprimer l'indicible. Pour y arriver, ils s'appuient sur la stylistique et ses variantes pour montrer que l'œuvre regorge de faits esthétiques marquants. Aussi, en ressort-il que l'œuvre à l'étude conjugue esthétisme et utilité en mobilisant une poétique qui transfigure la violence et en fait une matière émotionnelle et réflexive. Selon Boulam et Mountassar, cette fonction poétique accompagne aussi la quête identitaire des personnages, faisant de l'œuvre un lieu où esthétique et éthique se s'accouplent.

De son côté, Moustapha Faye de l'Université Gaston Berger (Sénégal) met le doigt sur le Surréalisme dont la marche se ferait, selon lui, entre rebellions et crises. Du point de vue de Faye, en effet, le surréalisme est un mouvement nihiliste, marqué par la scission avec les modèles artistiques et littéraires du XIX^e siècle. Ce faisant, le critique montre que le surréalisme, malgré sa volonté de rupture, reste profondément ancré dans les contradictions du XX^e siècle dont il reflète l'éclatement, ce qui en fait une expression majeure de l'« ère du soupçon ». Si son déclin s'explique par l'évolution du contexte social et le retour à des formes plus classiques, son influence demeure décisive pour les arts contemporains.

« Peinture du milieu rural et développement durable dans *Le Clan des femmes* de Hemley Boum et sur *Le Chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taïda » est le sujet sur lequel réfléchit Jean Rekdai Jean Zamba de l'Université de Cape Town (South Africa). À travers ce sujet, Jean Zamba estime que la peinture du milieu rural, après l'épisode postcolonial, occupe une place centrale dans la littérature et contribue à promouvoir et valoriser le développement rural, en dépit de conditions de vie souvent difficiles. Suivant une perspective géocritique, le contributeur parvient à démontrer que chez Hemley Boum et Pierre Hinimbio Taïda, les espaces réels et fictifs jouent un rôle complémentaire : les premiers ancrent le récit dans la réalité, tandis que les seconds relèvent d'une imagination littéraire féconde. Sous cet angle, la représentation du milieu rural mobilise proverbes, formes d'habitat et imaginaires spatiaux pour valoriser les identités culturelles et interroger le rapport de l'homme à son environnement.

La troisième partie du numéro 005 - *Varia* - est consacrée aux approches linguistiques et sociologiques. Ces études mettent en lumière les dynamiques relationnelles propres aux sociétés contemporaines, tout en soulignant l'influence que peuvent exercer des phénomènes majeurs, comme les pandémies, sur ces rapports sociaux. C'est à cette problématique que répond l'article de Ozoua Cynthia Rhode Bailly de l'Université Alassane Ouattara. Intitulé « Dynamiques hospitalières et contexte épidémique au CHU de Bouaké », son article documente les mécanismes de réponses à la crise sanitaire de la Covid 19, tout en explorant les perceptions du personnel de santé autour de cette crise. Il en ressort, selon Bailly, que la pandémie de Covid-19 a renforcé le respect des règles de biosécurité et a conduit, au sein du CHU, à la généralisation du port du masque, à l'installation de dispositifs de lavage des mains et à une meilleure hygiénisation des locaux. Pour la contributrice, ces évolutions révèlent également un repositionnement de l'État régalien dans des services publics dans des domaines autres que la santé.

Suivant paradigme sociologique, Singo Prisca Diomandé aborde la question de l'émancipation inclusive à travers la promotion de l'égalité des sexes. L'étude de Diomandé vise, de ce fait, à analyser les pratiques de sororité en Côte d'Ivoire et en Espagne, en tenant compte des particularismes sociaux et culturels. Prenant appui sur une approche

comparatiste, la critique, met en évidence le fait que la sororité inclusive constitue un outil essentiel d'émancipation, susceptible de soutenir les femmes vulnérables et de transformer les structures sociales. En Espagne, elle se manifeste par des solidarités entre femmes migrantes et autochtones, tandis qu'en Côte d'Ivoire elle s'exprime surtout dans les domaines professionnel, juridique, numérique et institutionnel.

Robson Perrin Mberi Ngakala réfléchit, quant à lui, sur la morphologie des adjectifs purs en *Laali*, un Bantou parlée au sud de la République du Congo. Quelle est la typologie morphologique des adjectifs purs en *laali* ? En quoi les adjectifs purs en *laali* se distinguent-ils morphologiquement de ceux des autres langues du monde ? Telles sont les interrogations auxquelles répond Ngakala dans cette recherche. Il en découle que les adjectifs purs en *laali* se présentent sous la forme d'un simple radical. En outre, ils se répartissent en deux catégories : certains fonctionnent exclusivement comme adjectifs, sans partager les propriétés d'autres classes de mots, tandis que d'autres, proches morphologiquement des noms, s'en distinguent néanmoins par leur comportement syntaxique et morphologique. En fin de compte, en *laali*, les adjectifs purs monomorphémiques sont invariables, tandis que les adjectifs purs bimorphémiques varient en fonction du nom qu'ils qualifient. Bien que ces derniers présentent certaines similarités avec les noms, ils s'en distinguent par leur forme et leur distribution. Kisito Hona analyse les manifestations de l'hybridité dans le roman contemporain et postmoderne à partir de *Triste Tigre de Neige Sinno*. Le critique montre que l'auteure s'appuie sur un ensemble d'éléments exogènes, empruntés aux arts, aux médias et à d'autres domaines, qui constituent le soubassement scripturaire de l'œuvre et la rendent difficilement classable. En mobilisant des approches intermédiatique, intergénérique et textométrique, il apparaît que, face à l'insuffisance du langage pour dire l'horreur vécue, l'auteure recourt à des ressources extra-littéraires, faisant de l'hybridité le symptôme d'une crise du sujet et de la représentation. L'œuvre illustre ainsi une profonde redéfinition générique et intermédiatique du roman contemporain.

Dr Yacouba KONÉ,
Rédacteur en Chef

USAGES DU CORPS « FÉMININ » ENTRE ESPACE PRIVÉ ET ESPACE PUBLIC DANS LE ROMAN MAROCAIN DE LANGUE FRANÇAISE

Asmae OUCHEN

Institut Supérieur des Professions Infirmières et
Techniques de Santé, Casablanca (Maroc)
ouchen.asmae@gmail.com

Résumé : Cet article tente d'examiner les relations entre l'espace, les rapports sociaux de sexe et les corps des femmes. Il s'agit d'utiliser le genre en tant qu'outil d'analyse pour étudier, dans le roman marocain francophone, la construction de chaque personnage féminin dans son interaction avec l'espace. La littérature marocaine ainsi se révèle comme un lieu propice pour appréhender l'impact des rapports sociaux de sexe et de genre sur la combinaison corps des femmes et espace. Ces relations semblent être différentes selon le statut individuel de chaque personnage féminin.

Mots clés : genre, espace, rapports sociaux de sexe, corps des femmes

USES OF THE "FEMALE" BODY BETWEEN PRIVATE AND PUBLIC SPACES IN THE MOROCCAN FRENCH-LANGUAGE NOVEL

Abstract: This article seeks to examine the relationships between space, gender relations, and women's bodies. It aims to use gender as an analytical tool to study, within the Francophone Moroccan novel, the construction of each female character in her interaction with space. Moroccan literature thus emerges as a fertile ground for understanding the impact of gender and social relations on the interconnection between women's bodies and space. These relationships appear to vary according to the individual status of each female character.

Keywords: gender, space, social relations between the sexes, women's bodies

Introduction

À l'encontre du discours courant qui veut du corps une donnée naturelle et biologique, il s'impose comme un construit culturel et produit historique. En effet, de nouveaux textes critiques ont mis en question la matérialité du corps [Foucault, 1976 ; Delphy, 1998 ; Scott, 1988 ; Lacan, 1992 ; Butler, 1999, 2003]. Ainsi, Judith Butler, qui fait partie des féministes constructivistes, en se basant sur les travaux de Foucault (M. Foucault, 1976) qui conçoivent le sexe comme « une réalité fictive », montre que le corps n'est pas sexué de nature (J. Butler, 1993, 1997, 2003, 2005) mais c'est à travers « un discours » qui fait

valoir ces normes auxquelles il cherche à se conformer et par conséquent à acquérir une identité en tant qu'un sexe.

Le corps des femmes est défini par sa capacité d'enfanter, une norme imposée socialement sur les femmes comme une affirmation de leur « identité », de leur appartenance voire de leur existence sociale. De ce fait, le corps est au cœur des rapports hommes-femmes. Il est présenté et adapté à une logique des deux sexes qui aide à créer ce que nous appelons une « femme » et un « homme ». Le corps est ainsi l'expression des constructions sociales des identités sexuelles. En fait, le corps est un canevas sur lequel s'inscrivent les représentations et les significations socioculturelles et qui les développe pour les réaliser dans son vécu : « le corps n'est jamais une entité individuelle mais doit toujours être envisagé dans un contexte » (P. MOSS et I. DYCK, 2002, p.52). Le corps ne peut être étudié en tant qu'entité soi-disant indépendante de son entourage et de son vécu mais c'est à travers l'interaction avec son contexte (espace et milieu socioculturel) qu'il se construit et agit à la fois, il « est le résultat de l'interaction de sa matière génétique avec un environnement socioculturel qu'il incorpore au fur et à mesure de sa constitution, de ses régulations et de son adaptation » (B. Andrieu, 2006, p. 103-104)

Le corps est considéré ainsi comme une donnée historique et sociale, en interaction continue avec son espace et son contexte socioculturel par lesquels se réalise et se représente à la fois. Christine Planté (2003, p.134) écrit « dans les représentations littéraires et artistiques, dans les symbolisations qu'elles proposent, se pensent, s'interrogent, se transforment les modèles du masculin et féminin, et la vision des rapports de sexe ». Autrement dit, la production littéraire forme un champ d'investigation crucial pour analyser et repenser les rapports de sexe et les identités de genre.

Notre objectif se concentre autour du roman marocain francophone afin de comprendre en quoi les rapports sociaux de sexe affectent-ils les relations que le corps entretient avec son espace ? Et comment se forment et s'organisent ces relations ?

Nous allons nous pencher sur l'analyse des deux récits marocains francophones : *Messaouda* (1983) d'Abdelhak Serhane et *Rouge henné* (2010) de Bouchra Boulouiz. Il s'agit ainsi d'analyser les représentations et les usages du corps des femmes véhiculés par la littérature marocaine d'expression française et leurs rapports à la dichotomie oppositionnelle espace public/ espace privé.

Afin d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions, nous nous intéresserons aux représentations du corps des femmes dans les textes (corps assujetti, libertin... etc.) et leurs rapports avec l'espace. D'essayer d'en dégager les contraintes sociales et politiques perceptibles et oppressives des corps des femmes, d'en saisir les possibilités de libération et de revendication proposées par les deux récits.

Nous consacrerons notre analyse, d'une part, à la symbiose de la représentation littéraire du corps féminin avec son espace dans le corpus étudié à travers le prisme du genre, et, d'autre part, aux usages du corps dans l'espace intime tout en interrogeant la sexualité féminine entre une sexualité refoulée et d'autres qualifiées libres.

1. Le roman marocain francophone comme espace d'émancipation des corps des femmes

Chez les romanciers marocains tels que Sefrioui, Khaïr-Eddine, Chraïbi, Khatibi et Ben Jelloun, le corps des femmes est resté longtemps caractérisé par la faiblesse et la fragilité. En fait, leur description comme des femmes soumises, fragiles et passives, reflète la perception masculine des femmes et traduit aussi la réalité de la socialisation de celles-ci. Dans les premiers romans des années cinquante, c'est la figure de la « mère » au détriment des autres figures féminines qui bénéficie seule d'un statut privilégié et demeure au premier rang.

Néanmoins, l'écriture contemporaine marocaine est consacrée particulièrement, à la mise en scène de la situation subalterne du corps féminin par rapport à une domination qui reste largement masculine, tel le premier roman soumis à l'analyse *Messaouda* d'Abdelhak Serhane. Néanmoins, entre autres auteurs (Badia Haj Nasser, Baha Trabelsi, Ghita el Khayat dans *La liaison...etc*), qui se placent dans un discours subversif et critique pour exprimer la déstabilisation des normes répressives de l'ordre phallocratique de la société, Bouchra Boulouiz propose de nouvelles représentations du corps « féminin » libertin et révoltant pour faire changer l'image traditionnelle du corps féminin « soumis et assujetti ».

Comment, alors, les représentations du corps dans les deux récits peuvent être indicatrices du fonctionnement de la relation homme-femme ? Et dans quelle mesure les rapports sociaux de sexes régularisent les interactions du corps avec son espace, son occupation et ses représentations ?

1.1. Corps féminin, vulnérabilité et espace : refoulement d'une existence niée

Judith Butler (2010), dans le premier chapitre intitulé « Survivabilité, vulnérabilité, affect » de *Ce qui fait une vie*, définit les corps vulnérables comme ceux dont l'existence est reconnue sans que leur valeur ni leur dignité soient véritablement affirmées. Elle souligne que ces corps, dépendants d'un environnement souvent instable et parfois défensifs et haineux à leur égard, sont soumis à des règles normatives qui soutiennent une certaine « hégémonie de la vie ». Ainsi, nos interprétations et nos actions s'inscrivent dans une logique différentielle où certaines vies sont jugées « pleurables », tandis que d'autres ne le sont pas. Autrement dit, les corps vulnérables sont des corps soumis et assujettis au contrôle social auxquels on refuse une reconnaissance sociale. Cela concerne toutes les minorités sexuelles telles que les femmes, les homosexuels, les handicaps, etc. qui souffrent de ce que l'on appelle « une hégémonie de vie » avec toutes ses répercussions sur le vécu de ces corps.

Messaouda d'A. Serhane est une bonne illustration de la mise en scène de ces corps et leurs souffrances notamment les femmes qui subissent une répression et un contrôle social sur leurs corps. Serhane fait partie de ces écrivains qui ont révolutionné le champ de la littérature en dénonçant la condition des femmes dans une société patriarcale. En fait, l'autofiction *Messaouda* incarne cette volonté de critiquer les rapports de pouvoir entre les sexes. En effet, cet écrivain et universitaire marocain, connu par sa forte opposition au régime d'Hassan II, s'engage (K. Zekri, 2006), par le biais de l'écriture romanesque à dénoncer les codes et les règles sociaux. Son texte *Messaouda* est un roman de tous les défis qui cède la place aux personnages considérés non conformes aux normes socioculturelles tels que la prostituée, l'androgyne, le fou, etc... pour témoigner des humiliations et des discriminations de tout un peuple en phase de transition vers l'indépendance.

Abdelhak Serhane raconte l'histoire d'un jeune adolescent délaissé avec sa famille par un père tyrannique, autoritaire et égoïste. Cette thématique, aussi chère à notre romancier, fera le pivot de son deuxième roman intitulé *les enfants de la rue* (1986).

D'un ton ironique et d'un style narratif riche en figures de style, notamment, les hyperboles, Serhane dénonce le système social marocain fondé sur des rapports sociaux de sexe injustes et inégalitaires : « la mer brûlée par le soleil. Dis-nous la violence du nouveau-né dans la nuit immobile ou la femme devint mère et misère, ou l'enfant devient pierre et le cendres et fumée. » (A. Serhane, 1983, p. 11) cet ordre hiérarchique et discriminant placent les femmes dans une sous-catégorie au service des hommes.

Serhane dénonce ainsi l'injustice sociale vis-à-vis des femmes en interrogeant les rapports de force entre les sexes fondés sur la suprématie des hommes. Les femmes alors sont appelées à être au service des hommes et des enfants, en les confinant dans le rôle de femme « épouse » et « mère ». Procréer et enfanter demeurent socialement comme leurs premiers rôles sacrés et légitimes. L'auteure invite les femmes à faire face aux injustices sociales et s'affirmer en tant que réels sujets, en rejetant toute forme de soumission. Nous soulignons en ce sens l'utilisation de la répétition comme figure d'insistance et procédé stylistique exprimant le rejet de l'assujettissement des femmes par les hommes, particulièrement, par l'expression « femme patiente et résignée ». Depuis *Gender Trouble*, Judith Butler développe une pensée centrée sur les corps marginaux de la société où la vulnérabilité et la souffrance deviennent des facteurs de compréhension du monde et de résistance à l'ordre hétéro-normatif. Son œuvre souligne le désir de ces corps vulnérables : des corps violentés par l'ordre androcentrique, des corps résistants en quête de reconnaissance pour défaire les barrières imposées socialement et qui ne leur reconnaissent pas d'existence.

Rouge henné de Bouchra Boulouiz, et à l'instar de *Messaouda* d'A. Serhane, s'inscrit dans la même dimension de celle de déstabiliser l'ordre social en remettant en cause les rapports hiérarchiques de sexe. En effet, ce récit qu'on peut qualifier de révolutionnaire ouvre un champ libre pour repenser et reconstruire de nouveaux rapports de sexe. D'ailleurs, dans un contexte politique connu par une répression intense notamment envers les femmes (les années des plombs), l'auteure d'un ton ironique critique la répression et l'humiliation sociale vis-à-vis les femmes : « ma curiosité de la chose politique se réveille. C'est la chose la plus interdite dans notre société » (B. Boulouiz, 2010, p. 56). Elle met en scène le personnage de Nadia, une femme révoltée, fumeuse et indifférente aux normes sociales (elle vit sa sexualité librement en dehors du cadre du mariage et parfois même sans lien affectif, elle fréquente des lieux réservés aux hommes dans des heures tardives tels que les bars). Elle revendique ainsi par le biais de l'écriture romanesque la liberté aux femmes d'accéder aux espaces publics sans répression sociale.

Elle critique une société misogyne qui résume les femmes dans leurs corps et leurs beautés physiques : « elle s'était retrouvée livrée aux petits chefs et misogynes de tous bords, qui fantasmaient davantage sur ses galbes et rondeurs que sur ses compétences » (B. Boulouiz, 2010, p. 13). Les femmes sont jugées par la norme sociale de « la beauté de leurs corps » et non par leurs

compétences professionnelles ou leurs créativité. Boulouiz recourt, ainsi, à l'ironie pour souligner cette misogynie qui s'installe toujours dans la société marocaine : « ils riaient de cet atavisme et de la naïveté de croire qu'un garçon est plus utile à la société » (B. Boulouiz, 2010, p. 36). Cette misogynie, soulignée par l'auteure, est mise en avant à travers ce passage qui critique la sexualisation des métiers : « Les sociétés de téléphone engageaient des femmes pour leurs voix claires et parce que le travail n'exigeait aucune connaissance technique particulière » (B. Boulouiz, 2010, p. 47). Elle interroge l'inégalité femme/homme dans l'accès aux métiers ainsi qu'aux postes de pouvoir. Elle remonte un peu dans l'histoire politique du Maroc après l'indépendance, vers les années cinquante, pour dénoncer, d'emblée, cette histoire écrite par les hommes qui écarte et nie toute contribution des femmes dans la vie politique du royaume : « L'Histoire avec un grand H qui sépare les bons et les méchants va s'enrayer, des hommes pas toujours les meilleurs vont s'emparer et en feront ce qu'ils veulent qu'elle soit, une histoire à trous, [...] une machine intellectuelle qui écartera les femmes et leurs ambitions » (B. Boulouiz, 2010, p. 35). Elle souligne toutefois la mutation de la condition des femmes au Maroc influencée par la modernité naissante dans le monde (B. Boulouiz, 2010, p. 34) : « ce jour-là les femmes lancèrent des youyous à hérissier l'épiderme invitant la modernité à s'emparer de leur corps, le carcan du voile à tomber » (B. Boulouiz, 2010, p. 33). L'auteure met en lumière la libération des femmes du carcan du voile, comme un tournant décisif dans l'histoire de l'épanouissement des femmes marocaines. Les femmes ont commencé ainsi « des carrières et des études sérieuses » (B. Boulouiz, 2010, p. 34) et d'autres, inspirées de la figure de la garçonne pour goûter le sens de la liberté, brisent tous les interdits sociaux vis à vis des femmes « audacieuses d'entre elles, allèrent jusqu'à s'inspirer de la femme libre qui danse, fume, qui fait du sport en plein air conduit une automobile, voyage, ... » (B. Boulouiz, 2010, p. 34). À l'encontre de Serhane qui s'est contenté de critiquer et de dénoncer les rapports de pouvoir entre les sexes, Boulouiz propose d'autres images des femmes puissantes et rebelles loin de celles résignées et assujetties. En effet, elle narre le trajet des femmes vers l'émancipation et la réappropriation de leurs corps de tout type de pouvoir politique, religieux ou coutumier. Ces derniers sont à la fois un processus d'emprisonnement et de liberté (Butler, 1997).

Les deux textes de ce corpus se révèlent comme un espace d'affirmation de soi dans lequel les personnages se constituent en tant que sujets à part entière.

1.2 L'espace romanesque comme espace de construction de soi : Les corps féminins et les questions de sujet dans les deux récits

La notion du sujet (Alain Touraine, 1992, 2006) nous renvoie à la conception d'un individu qui cherche à se rendre maître de son destin en devenant un sujet conforté par l'évolution politique de la reconnaissance du citoyen comme sujet de droit, donc d'une personne reconnue par la société égale en droit et en dignité à toutes les autres.

En ce sens, les études liées au genre ont mis en avant de nouveaux modes de positionnement des femmes dans la sphère publique en tant que sujet notamment dans la littérature contemporaine. En effet, longtemps considérée comme un espace dit « masculin » par excellence, la littérature marocaine de langue française (J. Zaganiaris, 2009, p. 19) a, depuis quelque temps, accueilli des œuvres écrites par des femmes, qui sont désormais reconnues comme faisant intégralement partie du patrimoine culturel et littéraire au même titre que la littérature écrite par des écrivains de sexe masculin.

À partir des années 90, de multiples publications de femmes, écrivaines et essayistes, ont commencé à s'imposer de plus en plus dans cet univers (N. Redouane, 2006, p. 305). L'écrivaine et militante Fatima Mernissi était parmi les premières écrivaines femmes qui ont franchi le seuil de la littérature francophone. Elle dénonçait le système patriarcal et défendait la cause féminine par le biais de ses romans et ses essais, « n'a pas hésité à déconstruire les dogmes et préjugés qui autorisent toute forme de discrimination vis-à-vis des femmes » (F. Bouhassoune, 2000, p. 48). En d'autres termes, pour cette auteure et essayiste, l'écriture était bien plus qu'une aventure, plutôt une raison d'être et une affirmation d'elle-même en tant que sujet. Ainsi, pour elle, écrire consiste non seulement à s'exprimer mais aussi à transgresser les interdits et à échapper au contrôle social qui enferme leurs corps et leurs sexualités dans un carcan de censures et de normes identitaires (A. Ouchen, 2023).

C'est dans cette perspective que s'inscrit *Rouge henné* de Bouchra Boulouiz. Ce texte poursuit le combat des écrivaines qui font de la cause féminine la leur. Boulouiz, elle, ne se contente pas de critiquer et dénoncer les normes sociales qui contraignent les femmes, mais plutôt d'agir voire changer cette image de femme victime de la société. Elle met, ainsi, en scène un personnage non normatif qui fait face aux contraintes et aux répressions sociales pour se réaliser et s'affirmer en tant que sujet à part entière : « essaies seulement de

supporter l'idée que je ne suis ni toi, ni une autre » (B. Boulouiz, 2010, p. 115). Nadia, une femme née dans une société marocaine conservatrice et traditionnelle, rejette le carcan identitaire dans lequel les femmes sont confinées. Elle revendique son identité singulière et particulière au-delà des exigences socioculturelles imposées sur les femmes musulmanes. Le sujet est souvent identifié, dans les sociétés musulmanes, selon des critères préétablis auparavant et qui contrôlent ses choix. (M. Chebel, 2012, p. 50).

Dans ce sens, Boulouiz met en avant le personnage de Sara, l'amie de Nadia la protagoniste de l'histoire, qui rejette la catégorisation des femmes en un seul modèle possible et légitime mais plutôt : « être libre être soi être vrai » (B. Boulouiz, 2010, p. 80). Dans les sociétés traditionnelles, on refuse de reconnaître la pluralité des identités féminines et par conséquent la diversification des choix et des expériences individuelles de chaque femme.

Cependant, inversement en son premier sens qui désignait au départ la soumission, l'assujettissement, la position inférieure (être en dessous), aujourd'hui, le terme du sujet désigne la conscience et le droit, la quête de liberté face aux déterminismes psychiques ou sociaux, la position supérieure de la personne qui s'affirme comme être pensant, être parlant, être social (Foucault, 1975 ; Butler, 2007). Mais ce renversement n'est en fait qu'apparent dans la mesure où c'est précisément parce qu'il y a assujettissement que le sujet peut advenir. C'est dans ce sens que le personnage de Nadia, la protagoniste de *Rouge henné*, incarne cette construction du sujet qui naît à travers un processus de soumission et de subordination qui lui : « mettait des obstacles imprévus [...] elle a peur de leur faire peur en ayant pas peur » (B. Boulouiz, 2010, p. 58). Autrement dit, et dans le même ordre d'idée que Judith Butler, qui incite à rompre avec l'idée d'un assujettissement qui serait le fait de pouvoirs agissant de l'extérieur et qui s'exerceraient sur le sujet pour l'empêcher de se réaliser et chercheraient à le contraindre, le dévaluer ou le reléguer à un ordre inférieur. Ce dernier se construit, ainsi, et s'impose en résistant à ces formes de pouvoir qui le contraignent et le répriment.

En outre, l'intrigue de l'histoire se déroule autour de trois moments du vécu de la protagoniste Nadia : son enfance, son adolescence, et sa maturation en tant que femme adulte. Elle met en scène ses expériences et ses relations intimes pour jeter la lumière sur les difficultés rencontrées par les femmes en tant que sujet dans une société gouvernée par plusieurs pouvoirs : politique, religieux, culturel et le système phallocratique. Les femmes sont confinées à des rôles préétablis socialement et leurs corps sont soumis et enfermés dans

des modèles conformes aux normes sociales : corps objet sexuel, corps procréatif et corps dominé et violenté. Pour être admis par le corps social, les corps des femmes sont définis selon les critères qui déterminent l'identité dite féminine, en faisant « comme elles car je ne peux pas dire non à tous » (B. Boulouiz, 2010, p. 66).

Le corps est alors au cœur des rapports de pouvoir il est ainsi inscrit dans un carcan d'interdits et de normes « gestuels et vestimentaires », considérés comme des symboles d'appartenance à une identité socialement et culturellement assignée : « djellabas, foulard, caftans [...] Trois symboles d'un carcan identitaire flou dans lequel sa féminité se perdait » (B. Boulouiz, 2010, p.119). Autrement dit, comme Butler a explicité le pouvoir est à est la fois libérateur et contraignant. L'auteure met ainsi en scène un(e) protagoniste ou un ensemble de personnages non conformistes aux lois et aux règles sociales comme un désir d'autonomie ou une tentative de s'affirmer en tant que sujet à part entière. Nadia la protagoniste de l'histoire «ne voit plus clair dans les cordes tressées par la tradition pour attacher les femmes » (B. Boulouiz, 2010, p.119). Elle se révolte contre cette oppression, qui pour Butler empêche de penser le sujet féminin, reste un facteur de libération et de subversion : « processus par lequel le soi devient subordonné à un pouvoir et au travers duquel le sujet se forme » (Butler, 1997, p. 22-23). En d'autres termes, la conception du corps-sujet rencontre donc bien la question du pouvoir et des normes, puisque c'est en tant que corps assujetti à des tabous, à des lois, que le sujet prend conscience de lui-même et de son existence.

A l'instar de Bouchra Boulouiz (Khalid Zekri, 2014)¹, Abdelhak Serhane sans qu'il s'inscrive pleinement dans cette perspective, il vise tout de même la prise de conscience de la condition des femmes dans une société phallocratique et les incitent à se révolter contre le pouvoir masculin aliénant. Serhane parvient à travers ce récit à déjouer les contraintes imposées par

¹ Khalid Zekri (le 2 mars 2014) "L'écriture de soi" tel quel online N 262 : lors d'un entretien publié à *Tel Quel*, pense que les romanciers des années 1960-70 renvoyaient à des discours collectifs et à des idéologies (même si certains parmi eux avaient tenté difficilement d'échapper à ces discours), quant à ces nouveaux auteurs, Ils demandent d'abord à être reconnus pour leur individualité : le fait qu'ils expriment un choix personnel. Ce qu'on pourrait interpréter comme un rejet de ce qui était encore au début des années 80 la mission implicite d'une littérature engagée. Le regard est très vite passé d'un investissement idéologique face à l'événementiel, à un examen des questions d'identité individuelle considérée sous l'angle de l'expérience d'une société en mutation.

l'ordre social. Il met ainsi des personnages déviant non normatifs afin de revendiquer une pluralité d'identités. Il leur offre ainsi un espace pour faire entendre leurs voix y compris les femmes. Il invite les femmes à agir et à sortir de l'ombre à travers le personnage de la mère qui était « une femme patiente et résignée. Son statut social reposait uniquement sur le mariage et sur le nombre d'enfants qu'elle donnerait ; des enfants males surtout ». (A. Serhane, 1983, p.57). Néanmoins, selon Butler, l'incorporation des normes qui nous amène à l'être en tant que sujet conscient et réflexif procède bien plus d'un renoncement, d'un détournement d'un objet qui nous est interdit [en tant qu'objet de désir, objet de discours].

L'assujettissement est donc par l'effet autodestructeur qu'il requiert peut aboutir au renforcement de ce qu'il est censé réduire (le corps, le désir, la conscience) (J. Butler, 2006). Autrement dit, c'est l'interdit lui-même qui peut engendrer et produire le désir et par conséquent en se retournant contre lui-même constituera le sujet. Serhane invite les femmes à échapper et à résister au pouvoir patriarcal qui contrôle leurs corps, à travers la mise en scène du « corps de Mi avait donc subi la souillure de l'animal. Un cochon ! Pourtant, pourtant Mi n'avait opposé aucune résistance, ne s'était pas révoltée » (A. Serhane, 1983, p. 61). Autrement dit, inscrire le corps « marginal » et « assujetti » dans le récit de Sarhane n'est pas gratuit en effet c'est une manière de lui donner un lieu pour exprimer l'hypocrisie sociale fondée sur la différenciation des sexes y compris les rapports hiérarchiques des sexes. De ce fait, loin d'une fonction exclusivement esthétique, ce texte assume une autre épistémologique qui vise aussi la déstabilisation des normes d'une société patriarcale par excellence.

En somme, les deux récits sans qu'ils s'inscrivent dans la même perspective ils expriment tout de même les possibilités de subversion et de résistance chez leurs personnages féminins comme un souci de conscience de soi et affirmation de sujet. Ils permettent ainsi à leurs corps de se libérer des pouvoirs politiques traditionnels ou religieux en passant d'un corps assujettit et soumis à un corps libérateur et résistant.

2. Les usages du corps « féminin » dans l'espace privé

Dans cet espace, où la personne se libère de toute forme de contrôle ou de pouvoirs, les femmes sont le plus souvent sujettes de contrôle social notamment par rapport à l'appropriation de leurs corps. De ce fait des rapports de pouvoir s'établissent même au sein de l'environnement privé. A

travers les textes que nous avons soumis à l'analyse nous verrons comment les écritures marocaines francophones représentent les corps des femmes dans leurs espaces intimes. Les relations qu'elles entretiennent avec cet espace ainsi qu'avec les personnes auxquelles elles sont liées affectivement ou sexuellement.

2.1 Espace privé et rapports de pouvoir

L'espace privé est souvent le synonyme du logement de famille : c'est dans cet espace où les rôles sociaux de sexes s'identifient et s'attribuent aux hommes et aux femmes en fonction de leur sexe biologique. La famille donc peut être qualifiée comme la première institution qui forme et reproduit les rapports hiérarchiques des sexes. En fait, les enfants sont le produit d'une socialisation et d'une éducation sexiste basées sur la bi-catégorisation binaire des sexes qui ancre des inégalités et la différenciation entre les sexes. Dans ce sens, le sociologue français Pierre Bourdieu, dans *La Domination masculine* (P. Bourdieu, 1998) a montré comment « Le travail d'incorporation se fait par la socialisation et les rites, par lesquels les uns et les autres apprennent et incorporent les pratiques et les conduites qui conviennent à leur sexe, et inversement, celles qu'ils leur sont impropres ». Ces rapports construits socialement influencent ainsi les relations que chaque sexe entretient avec l'espace. En fait le privilège masculin fait que le public appartient aux hommes quant au privé est réservé aux femmes. De ce fait les femmes sont confinées aux rôles de mère et d'épouse en leur inculquant « la valeur incomparable de l'homme ainsi que la nécessité pour une femme d'être épouse et mère » (A. Serhane, 1983, p. 73). Serhane décrit l'humiliation dont souffrent les femmes notamment répudiées jugées et chassées par une société phallocratique et patriarcale. Il dénonce ainsi l'injustice sociale vis-à-vis des femmes en dénonçant les rapports de force entre les sexes fondés sur la suprématie des hommes, leur corps est réduit à la servitude et à la reproduction comme une « bonne à laver, frotter, pleurer, veiller, faire un enfant chaque année, tuer les poux, vider ses pots de chambre, attendre, puis attendre... » (A. Serhane, 1983, p. 59). Les femmes sont assignées à servir les hommes et les enfants, confinées dans les rôles qu'on leur a traditionnellement attribués, ceux d'épouse et de mère.

En outre, d'un ton ironique et expressif il décrit la vie de sa mère dans son espace privé en comparant sa mère à un vieux journal pour souligner la souffrance des femmes enfermées dans leur espace privé, souffrantes de

solitude et de routine journalière, leurs vies sont « comme un vieux journal, de la cuisine à la chambre à coucher ; une vie remplie des petits rien de tous les jours et pavée de larmes et de souffrance. » (A. Serhane, 1983, p. 20). En outre Sarhane a recours à l'ironie pour souligner l'hypocrisie sociale qui se cache derrière le discours religieux : « l'ironie, en tant que message à double signifiés, participe de la mise en texte du mensonge social tout en déstabilisant la politique des normes : la subversion langagière de la norme se fait par l'ironie qui installe une distance nécessaire à cette subversion » (K. Zekri, 2006, p. 10). Il dénonce, par le biais de l'écriture romanesque, les traditions et la morale religieuse qui n'ont aucun fondement dans la religion qui « ne disait plus rien du tout. (Dieu) devenait sourd et muet et sa parole sacrée était rangée avec le chapelet et le tapis de prières » (A. Serhane, 1983, p. 23). Les hommes imposent un carcan d'interdits qui pèse sur les enfants et les femmes afin de bénéficier des avantages et des privilèges sociaux. Les hommes et les femmes grandissent et évoluent dans cet espace privé et gouverné par des rapports de pouvoirs sexistes. C'est dans cet univers, que les enfants, en acquérant une éducation sexuée, s'identifient aux rôles de l'homme dominant en ayant « vécu dans l'injustice, et appris à être injuste à mon tour [...] mon père m'avait enseigné la misogynie » (A. Serhane, 1983, p. 30) et de la femme soumise battue « souvent pour lui apprendre à se soumettre et à accepter l'humiliation » (A. Serhane, 1983, p. 73). Ces rôles et statuts des sexes reflètent des représentations culturelles et forment ainsi les fondements de la distribution du pouvoir au sein d'une culture ou d'une société traditionnelle comme condition pour la compréhension des rapports de sexe. Ces rapports sont caractérisés par la violence au sein même des foyers.

Cet espace, qui est souvent identifié comme un lieu de sécurité pour les femmes, se révèle d'après nos deux textes comme espace de violence. Les femmes sont ainsi violentées par des hommes qui sont censés les protéger « leurs maris ». D'ailleurs, cette violence est souvent liée au silence des femmes « Pourquoi les hommes battent-ils leurs femmes ? ... Alors pourquoi les femmes se laissent-elles battre et dans un bref instant, j'ai pensé que pour être une femme, il fallait en passer par là » (B. Boulouiz, 2010, p. 50). Ainsi, d'un ton ironique l'auteure s'interroge sur ces rapports de violence à l'égard des femmes et notamment ceux conjugaux dont les femmes sont des victimes consentantes et soumises de la loi phallique.

En somme, l'espace privé semble être l'endroit propice où les corps des femmes peuvent s'afficher librement en tant que source de jouissance.

Toutefois, ils se trouvent comblés de devoirs et contrôles patriarcaux ainsi que sociaux, au cœur d'une société qui instaure des rapports hiérarchiques entre les sexes même au sein de cet espace.

2.2. *Corps des femmes dans l'espace intime : sexualité féminine entre refoulement et révolution*

L'intime apparaît extrêmement politique (C. Hanisch, 1970, p. 54-55), il reflète ainsi les relations socio-historiques construites entre hommes et femmes. En effet, dans cet espace qui semble être neutre où les personnes jouissent de leurs corps et leurs désirs au-delà des normes répressives de la société, il s'avère comme un lieu de reproduction des rapports de pouvoir entre les sexes : « les murs se refermèrent sur Mi le jour où le père lui avait donné l'ordre d'abandonner sa couche pour dormir avec nous dans la même chambre » (A. Serhane, 1983, p. 28) le roman marocain francophone se révèle comme un lieu de dénonciation et de lutte pour bousculer les codes et les règles traditionnelles du pouvoir exercé sur les corps, les désirs et la sexualité y compris et celle des femmes. En fait, la littérature marocaine contemporaine a fait de la liberté, de l'égalité sexuelle et de la dénonciation des normes pesant sur elles un enjeu de premier plan. D'ailleurs dans l'œuvre des écrivains : A. Serhane et B. Boulouiz cet enjeu atteint une force d'expression artistique et politique. En effet, ces auteurs visent la déconstruction de la censure morale sur la sexualité.

Dans *Messaouda* il dénonce l'interdit rémanent de la sexualité féminine limitée à la seule fonction de procréation. En fait, elles étaient confiées dans un rôle de mère et d'épouse, elles étaient « une vache soumise et résignée, une usine à fabriquer les enfants, une machine à faire le ménage et un instrument à soulager le membre allègre du père. » (A. Serhane, 1983, p. 28). L'usage des métaphores successives par l'auteur n'est pas anodin, elles constituent une écriture de subversion et de révolte contre le déni du désir et de la sexualité féminine. Le corps des femmes devient machine reproductrice pour perpétuer la descendance masculine, la femme enfante par devoir et non par désir.

Serhane contribue à travers son roman *Messaouda* à mener une réflexion sur les contrôles sociaux, moraux et religieux qui ont contraint et contraignent encore la sexualité des femmes et des jeunes enfants: « Surveillés de très près par nos parents qui jonchaient notre vie de sens interdits et nous enfermaient très jeunes dans le cadre vicieux de la morale religieuse et des traditions » (A. Serhane, 1983, p. 17) la sexualité est comprise ainsi, comme une construction

culturelle, en relation avec une logique sociale, et non comme une pulsion d'ordre biologique avec sa logique propre. En effet, toute relation qu'elle soit affective ou sexuelle hors le cadre du mariage est non tolérée voire non reconnu socialement.

Les hommes jouissent de leurs sexualités librement et sous un consentement sociétal « le père pouvait alors, et en toute liberté, aller à la kechla, ...entre des jambes anonymes et indifférente » (A. Serhane, 1983, p. 188) quant aux sexualités féminines, elles se trouvent refoulées et contraintes à des normes et des règles strictement discriminatoires à leur égard. Enfermées dans un carcan de stéréotypes et des clichés traditionnellement construits, les femmes sont interdites à vivre pleinement leurs sexualités surtout hors de l'institution du mariage. Pourtant, les hommes ne sont pas épargnés des normes sociales définissant et contraignant leur liberté sexuelle, comme le souligne Soumaya Naamane Guessous dans son enquête *Au-delà de toute pudeur*, la nécessité d'être sexuellement à la hauteur du rôle viril constitue ainsi une forme de violence symbolique, qui peut peser lourdement sur les jeunes hommes qu'on leur « avait appris que la valeur d'un homme se mesure au poids de ses testicules » (A. Serhane, 1983, p. 14). Les comportements sexuels et amoureux, ainsi que les représentations de la sexualité dans la société, sont révélateurs des rapports sociaux, et tout particulièrement des « rapports de genre ».

Selon Michel Bozon, la sexualité est une « sphère spécifique mais non autonome du comportement humain, qui comprend des actes, des relations et des significations », ainsi « [c]'est le non sexuel qui donne sa signification au sexuel, et non l'inverse » (M. Bozon, 2009, p. 7-8). Du coup, les conduites sexuelles et les significations sont liées à des contextes sociaux et historiques qui évoluent. En fait, ces deux récits forment l'illustration par excellence du refoulement de la sexualité féminine dans l'imaginaire marocain. En revanche, le sexe féminin bafoué, instrumentalisé peut se révéler une arme à double tranchant. À l'oppression succède la subversion, Bouchra Boulouiz brise tous les tabous pour revendiquer l'existence d'un désir et d'une sexualité active des femmes. Cette, dernière est restée longtemps jugée passive et impensable. La protagoniste Nadia vit une sexualité épanouie sans contrôle social et sans qu'elle soit liée à cette personne avec un lien conjugal ou même affectif. Nous soulignons dans ce sens la relation sexuelle qu'elle a entretenu avec Wahid un jeune artiste qu'elle a rencontré à peine quelques jours (B.Boulouiz, 2010, p. 105). Nadia s'avère ainsi en tant que femme libre qui ne

cherche pas un statut social à travers le mariage « tout ce qui peut me lier les mains, l'esprit, ma liberté, faire entrer les Adules dans ma vie, partager ma vie avec des hommes qui ont des soucis autres » (B.Boulouiz, 2010, p. 109). Malgré que le récit n'évoque que rarement des scènes érotiques (une seule scène) mais il cède la place à un discours subversif et transgressif des pouvoirs religieux et traditionnels contraignant la sexualité et le corps des femmes. Ces dernières iraient « se réfugier dans leurs corps délivrés, dans leurs corps libres et infertiles, inutiles à la société, ces corps qu'elles célébraient dans le silence de leur plénitude (B.Boulouiz, 2010, p. 123). En d'autres termes l'auteure semble avoir pour visée essentielle de briser l'enfermement, de contrer les mentalités archaïques et retardataires et de casser l'isolement et l'effacement qui sont le fruit d'une éducation ainsi ce récit illustre l'engagement de l'auteure vis-à-vis à des traditions ancestrales qui délaissent les femmes à la marge les « voir serties d'or, de bambins, grandes maitresses de maison... voire dans un sérail, qu'importe[...]Pourrais-tu un jour comprendre cette femme au trait unique, que tu as engendré par une douce aube de printemps ? » (B.Boulouiz, 2010, p. 116). Elle propose ainsi des modèles de personnages féminins hors normes qui refusent de vivre dans l'ombre en revendiquant la prise du contrôle de leurs corps procréateurs. Des femmes qui vivent librement leurs sexualités sans contrainte ou normes sociales.

Ainsi, ces deux textes peuvent être inscrits dans des écrits romanesques exprimant la résistance et le combat. Une résistance audacieuse, révoltante et subversive de l'ordre préétabli par des pouvoirs religieux, moraux et politiques. Ils proposent une nouvelle vision du corps des femmes, leurs sexualités et leurs désirs loin d'une instrumentalisation au profit d'un système patriarcal par excellence. Ils offrent un espace aux femmes pour se réapproprier leurs corps ainsi que leurs sexualités qui sont restées longtemps impensées et ignorées.

Au terme de cette analyse, le corps ne peut être envisagé qu'à travers son contexte social et culturel. C'est dans cet univers qu'il se place, se perçoit et se représente. En effet le corps biologique ne se détache pas du corps social, il est influencé et impacté par ses expériences vécues et ses interactions avec l'espace et l'entourage social et culturel (la façon de s'habiller de se comporter, de se déplacer...). De ce fait, le corps ne peut être pensé indépendamment de son espace, mais il est en interaction continue : le corps contribue à la délimitation et la construction de l'espace ainsi que l'espace participe à la

construction du corps, de ses représentations et de ses conduites. D'ailleurs le corps des femmes n'échappe pas à la règle, il s'identifie, se représente en fonction de son espace socioculturel. C'est dans cette perspective du corps, en tant que donnée culturelle et sociale, que notre corpus mis à l'analyse semble s'inscrire en mettant en scène une pluralité d'images des corps féminins : Corps assujetti et soumis et d'autres résistants et rebelles. Ces usages du corps féminin, loin d'être figés, varient selon les espaces publics et privés où ils se déploient, ainsi que selon les rapports de pouvoir qui les structurent et les façonnent.

Références bibliographiques

- ANDRIEU Bernard, 2006, *Le dictionnaire du corps en sciences humaines et sociales*, Paris, CNRS Éditions.
- BOUHASSOUNE Farida, 2000, « La littérature marocaine féminine de langue française : la quête de nouvelles valeurs », *Littératures frontalières*, n° 20, EUT Edizioni Università di Trieste, p. 47-53.
- BOULOUIZ Bouchra, 2010, *Rouge henné*, Paris, Rosselli.
- BOURDIEU Pierre, 1998, *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOZON Michel, 2009, *Sociologie de la sexualité*, Paris, Armand Colin, coll. « 128 ».
- BUTLER Judith, 1997, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press ; trad. fr. : 2002, *La vie psychique du pouvoir. L'assujettissement en théories*, Paris, Léo Scheer.
- BUTLER Judith, 2006, *Défaire le genre*, Paris, Amsterdam.
- BUTLER Judith, 2010, *Ce qui fait une vie*, Paris, Zone/La Découverte.
- CHEBEL Malek, 2002, « Sexualité, pouvoir et problématique du sujet en islam », *Méditerranée*, 41 (1), p. 50.
- HANISCH Carol, 1970, « Le personnel est politique », *Partisans*, numéro spécial : « Libération des femmes, année zéro », n° 54-55, juillet-octobre.
- MOSS Pamela et DYCK Isabel, 2002, *Women, Body, Illness: Space and Identity in the Everyday Lives of Women with Chronic Illness*, Oxford/New York, Rowman & Littlefield Publishers.
- NAJIB Redouane, 2006, *Écritures féminines au Maroc*, Paris, L'Harmattan.
- OUCHEN Asmae, 2023, « Corps, espace et rapports sociaux de sexes dans *Rouge henné* de Bouchra Boulouiz », *Les femmes et leur corps : Femmes des lumières et de l'ombre*, Paris, L'Harmattan.

SERHANE Abdelhak, 1983, *Messaouda*, Paris, Seuil.

ZAGANIARIS Jean, 2019, *Queer Maroc : Sexualités, genres et transidentités dans la littérature marocaine*, Casablanca, Éditions Onze.

ZEKRI Khalid, 2006, *Abdelhak Serhane : une écriture de l'engagement*, Paris, L'Harmattan.

**L'IMAGINAIRE DU FÉTICHISME DANS L'INTÉRIEUR DE LA
NUIT DE LÉONORA MIANO ET L'ÉTRANGE DESTIN DE
WANGRIN ET OUI, MON COMMANDANT ! D'AMADOU
HAMPÂTÉ BÂ**

Moïse GOUANGA

Université de Maroua (Cameroun)

moisegouanga@gmail.com

Résumé : Cet article analyse les pratiques fétichistes en Afrique, souvent associées à des croyances traditionnelles et spirituelles, incluant l'usage d'amulettes et de talismans réputés dotés de pouvoirs magiques. En s'appuyant sur des notions étymologiques et historiques, il met en lumière la manière dont le fétichisme, défini comme un « culte direct rendu sans figure », est représenté à travers des œuvres littéraires. La problématique principale de cette étude consiste à comprendre comment Amadou Hampâté Bâ et Léonora Miano construisent l'imaginaire du fétichisme dans leurs écrits. À cette fin, l'article mobilise la mythocritique de Gilbert Durand, qui permet d'analyser les entités fétiches et de dégager la symbolique qu'elles véhiculent dans les textes étudiés. L'intérêt de cette recherche réside dans sa capacité à approfondir la compréhension des représentations du fétichisme dans la littérature africaine ainsi que leurs implications culturelles et symboliques.

Mots clés : Fétichisme, mythocritique, spiritualité, symbolisme, identité culturelle

**THE IMAGINARY OF FETISHISM IN LÉONORA MIANO'S *L'INTÉRIEUR
DE LA NUIT* AND AMADOU HAMPÂTÉ BÂ'S *L'ÉTRANGE DESTIN DE
WANGRIN, OUI, MON COMMANDANT !***

Abstract: This article explores fetishistic practices in Africa, often linked to traditional and spiritual beliefs, including the use of amulets and talismans believed to possess magical powers. Drawing on etymological and historical concepts, it highlights how fetishism - defined as a « direct worship offered without representation » - is portrayed in literary works. The main focus of this study is to understand how Amadou Hampâté Bâ and Léonora Miano construct the imagery of fetishism in their writings. To achieve this, the article adopts Gilbert Durand's mythocriticism, which allows for the analysis of fetish entities and the symbolism they convey within these works. The value of this research lies in its potential to deepen our understanding of fetishism's representations in African literature and their cultural and symbolic implications.

Keys words: Fetishism, mythocriticism, spirituality, symbolism, cultural identity

Introduction

Ancrées dans les traditions spirituelles africaines, les pratiques fétichistes mobilisent un imaginaire riche où les objets - amulettes, talismans et autres artefacts - se voient investis de pouvoirs magiques et protecteurs. Ces fétiches, souvent vénérés et ritualisés, deviennent des médiateurs entre les mondes visible et invisible, servant tantôt à invoquer des esprits, favoriser la guérison, assurer la réussite que conjurer les malédictions. Étymologiquement, le terme « fétiche », selon Sebeok (1989, p. 321), dérive du portugais *feitiço*, signifiant « charme » ou « sortilège », lui-même issu du latin *factitius* « artificiel, fabriqué avec habileté ». À l'origine, ce vocable désignait tout objet employé comme talisman ou instrument de pouvoir par les populations autochtones, ces artefacts étant « considérés avec une crainte superstitieuse ». C'est dans le contexte des rencontres coloniales, autour du mot *fetisso*, que les Européens ont progressivement forgé les concepts de « fétiche » et de fétichisme.

La conceptualisation du fétichisme révèle cependant des acceptions multiples. Dès le XVIII^e siècle, Charles de Brosses (1875) le définissait comme un « culte direct rendu sans figure » aux animaux et végétaux, considérant ces entités comme « divines de leur propre divinité » C. De Brosses (1875, p. 6). Cette vision initiale a ensuite été enrichie par les perspectives africaines contemporaines : Cheikh Anta Diop (1981) y voit une spiritualité attribuant des pouvoirs surnaturels à des objets, tandis que Valentin-Yves Mudimbe (1988) l'interprète comme « un système de pensée articulant le sacré et le profane » (1988, p. 112).

Notre article se propose d'explorer les représentations littéraires de ce phénomène à travers trois œuvres majeures : *L'Intérieur de la nuit* de Léonora Miano, *L'Étrange destin de Wangrin* et *Oui, mon commandant !* d'Amadou Hampâté Bâ. La problématique centrale qui guide cette recherche est la suivante : comment ces auteurs construisent-ils un imaginaire du fétichisme qui serve à la fois de révélateur identitaire et de médiation entre sphères sacrée et profane ? Nous postulons que le fétichisme, dans ces récits, dépasse sa fonction narrative pour devenir une structure symbolique organisatrice des rapports au monde.

Notre démarche méthodologique s'appuie sur la mythocritique de Gilbert Durand (1960), particulièrement sur son concept de « fétichisme comme éclosion diurne » (1960, p. 75) qui permet d'analyser comment les objets investis d'une charge symbolique structurent l'imaginaire littéraire. Cette

approche nous permettra d'éclairer la manière dont Miano et Hampâté Bâ mobilisent le fétichisme pour explorer les dimensions spirituelle, identitaire et culturelle de leurs personnages.

L'intérêt de cette étude réside dans sa capacité à renouveler la compréhension des esthétiques littéraires africaines contemporaines en montrant comment le fétichisme, loin d'être un simple vestige traditionnel, constitue un opérateur de sens essentiel dans la construction narrative. Notre réflexion s'articule en deux temps : une analyse de la représentation du fétichisme comme vecteur de désir et de spiritualité, suivie d'une examinassions de sa structure anthropologique à travers la fabrique des héros et les configurations symboliques qu'il engendre.

1. Le fétichisme : éclosion diurne

L'exploration du fétichisme en littérature débute souvent par ses manifestations concrètes : des objets investis d'une signification dépassant leur simple matérialité. Dans *L'Étrange destin de Wangrin*, *L'Intérieur de la nuit* et *Oui, mon Commandant !*, le fétiche apparaît comme un phénomène diurne, illuminant le chemin des personnages vers la découverte de soi et l'affirmation culturelle. Selon Gilbert Durand, « le mythe éclot dans la lumière diurne, là où le symbolisme devient profondément structurant » (Durand, 1969, p.102). Cette section analyse comment le fétiche agit comme un tremplin vers le sublime, permettant aux personnages de transcender leur réalité immédiate, et, comment sa lumière spectaculaire saisit à la fois les personnages et les lecteurs.

1.1. Le fétiche, tremplin vers le sublime

Dans le roman de Miano (2008), le personnage principal, Musango, en quête d'un refuge familial, affirme :

Je trouve la porte d'entrée, où je tombe nez à nez avec une vieille aux yeux jaunes et aux joues creuses. Elle est en train de verser du sel sur le pas de la porte, d'un geste affirmé qui dessine une croix au-dessus du sol. Elle dit : N'avance pas, petite. Je dois conjurer les maléfices du seuil. On ne sait jamais, dans un coin comme celui-ci, ce que les gens peuvent déposer devant ta maison. Ni toi ni moi ne pourrions passer cette porte avant que j'en aie terminé. (Miano, 2008, p. 122).

Le sel, élément ordinaire mais riche de symboles, devient ici un véritable talisman, un rempart contre les forces obscures menaçant le passage. Ce geste révèle une croyance profonde en la protection offerte par ce simple ingrédient,

transformant le seuil en un lieu chargé de pouvoir et de transcendance. Cette scène énigmatique évoque les notions de purification, de protection et d'ouverture vers un état supérieur. Le sel, souvent associé à la pureté et à la clarté, se présente ici comme catalyseur d'une transformation intérieure et extérieure. Par ce geste, le sel constitue un pont entre profane et sacré, entre quotidien et sublime, soulignant la dimension sacrée du seuil et invitant à interroger les mystères dissimulés derrière les apparences matérielles.

Ainsi, le fétiche du sel s'affirme comme un symbole puissant, rappelant la dualité de notre existence et notre capacité à transcender les limites du tangible. Dans ce contexte, le geste de la vieille femme, Mbambè, prend une signification importante car il pousse chacun à plonger au plus profond de son être, à réfléchir sur soi-même, et à reconnaître la présence d'une force mystérieuse et précieuse qui habite des actions qui paraissent ordinaires, mais qui en réalité véhiculent des symboles forts et un sens profond. Chez Hampâté Bâ, l'expérience du fétichisme est tout aussi fascinante, incarnée par la relation complexe qu'entretient le personnage Amadou avec le divin, comme en témoigne cet extrait :

J'égrenais mon chapelet, et pour assurer le salut de ma petite compagnie j'indiquais le seigneur par ses quatre-vingt-dix-neuf attributs. Toujours est-il que nous ne fîmes aucune rencontre dangereuse ; et si un lion croisa notre route, selon sa coutume il fit en sorte, en s'aplatissant sur le sol, de se soustraire à notre vue. (Hampâté Bâ, 1991, p. 143).

Le chapelet, à l'instar du sel chez Miano, incarne une symbolique mystique qui dépasse sa matérialité. Par la récitation des quatre-vingt-dix-neuf attributs divins, il devient un objet de pouvoir et de protection, guidant les personnages à travers les dangers. Cette prière rituelle institue une barrière invisible contre les forces néfastes. Cet extrait illustre une croyance forte en la puissance de la dévotion. Tout comme le sel conjure les maléfices du seuil, le chapelet joue le rôle de talisman spirituel, symbole de la connexion intime entre l'homme et le divin, mettant en exergue la quête de protection et de salut par des pratiques rituelles anciennes. Ainsi, la symbolique du fétiche, qu'il soit sel ou chapelet, témoigne de la capacité humaine à transcender les limites du tangible pour accéder à un état supérieur de conscience et de protection. Ces objets se présentent comme des portes vers le sublime, permettant d'explorer les mystères de l'existence et de se relier à des forces protectrices.

Dans ce même esprit, dans *L'Intérieur de la nuit*, Vie Éternelle demande à Endalé et sa compagne de lui remettre rognures d'ongles et mèches de

cheveux, soulignant la nécessité que toutes les énergies actives soient de leur côté :

Vie Éternelle a dit que c'était bien. Que là où elles allaient, il fallait vraiment que toutes les énergies actives en ce monde soient de leur côté. Ensuite, il leur a demandé si elle avait bien gardé les rognures d'ongles et les mèches de cheveux qu'il leur avait réclamées. Chacune lui a donné ce qu'elle avait conservé. Siliki n'avait pas l'air de vouloir le faire. Elle n'avait pas le choix. (L. Miano, 2008, p. 31).

Le rituel impliquant ces objets fétiches - sel, chapelet, rognures d'ongles - révèle la croyance en la puissance symbolique et mystique des éléments matériels. Chacun devient un talisman et un rempart contre les forces obscures menaçant l'équilibre individuel. Leur usage dépasse la matérialité pour devenir des passerelles vers des dimensions supérieures, permettant la connexion aux forces protectrices. La demande de Vie Éternelle souligne ainsi l'importance des énergies actives dans la lutte contre le mal, conférant à ces objets une charge de pouvoir et de soutien.

Ces pratiques anciennes traduisent la quête humaine universelle de sécurité, de guidance et de communion avec des forces supérieures. Cette dualité entre profane et sacré est également soulignée par Mircea Eliade, pour qui les objets rituels incarnent « des points d'entrée dans une réalité transcendante » (Eliade, 1961, p.25). De même, Claude Lévi-Strauss rappelle que « les symboles permettent d'introduire de la continuité dans la discontinuité du monde sensible » (Lévi-Strauss, 1964, p.139), confirmant le rôle des fétiches comme médiateurs entre visible et invisible.

Dans *L'Étrange destin de Wangrin*, Hampâté Bâ met en scène l'importance des gris-gris dans le combat opposant Romo et Wangrin : « Par-dessus le tout, il réveille son siguidoloki, sorte de blouse magique en peau de buffle, portée par les guerriers et censée rendre invulnérable » (A. Hampâté Bâ, 1973, p. 165). Le port des gris-gris et autres objets fétiches comme sources de pouvoir et de protection est une constante dans de nombreuses cultures. Le *siguidoloki* symbolise la croyance en une protection mystique capable d'infléchir le réel. Selon Gilbert Durand, ces objets agissent comme des « médiateurs entre le monde matériel et le monde spirituel, sources de transcendance et de puissance » (Durand, 1960, p. 88). Le recours à ces objets traduit la volonté de dépasser la condition matérielle, de s'ouvrir à un état de puissance et de maîtrise. Le fétiche devient ainsi un tremplin vers le sublime, révélant la quête universelle de sécurité, de force et de lien avec des forces supérieures.

Dans *Oui mon Commandant !*, Tierno, grand marabout, manifeste cette croyance à travers un rituel :

[Tierno] prit à côté de lui une petite tige de bois dont la surface était littéralement recouverte d'inscriptions en arabe, et nous la tendit. "Prenez cette tige, dit-il. Elle a été taillée dans un morceau de caïcedrat très dur, et j'y ai fait inscrire par mon fils des prières spéciales accompagnées de noms divins sacrés. Quand la nuit sera tombée, allez l'enfoncer doucement dans le tronc d'un baobab à l'aide d'une pierre. Si vous réussissez à la faire pénétrer totalement sans la casser, cela signifiera que la prière inscrite sur elle sera exaucée contre vents et marées, et Amadou ira à Dormi. Si au contraire elle se brise, inutile d'insister, Amadou ne pourra pas partir. Ensuite, venez me rendre compte." (A. Hampâté Bâ, 1991, p. 136-137).

Ce rituel souligne la force attribuée aux objets sacrés porteurs de prières et noms divins, véritables instruments de communication avec le divin. L'inscription sur la tige et sa manipulation révèlent la délicatesse et la précision requises des gestes rituels, témoignant de la relation étroite entre l'homme, la nature et le sacré. Cette tige devient objet fétiche, pont entre le matériel et l'invisible, incarnant la quête humaine de protection, de guidance et d'exaucement dans une démarche mystique et transcendante.

Ainsi, l'écriture de Hampâté Bâ et Miano illustre une profonde exploration des objets fétiches en tant que tremplins vers le sublime. Par la mobilisation de symboles porteurs de significations mystiques, ces auteurs construisent des univers où les artefacts matériels s'érigent en portes vers des réalités transcendantes, offrant aux personnages des accès à des dimensions supérieures de conscience et de protection. Dans les œuvres étudiées, les objets fétiches catalysent des transformations intérieures et extérieures, traduisant une croyance profonde dans leur puissance symbolique. Sel, chapelet, rognures d'ongles ou tige inscrite en arabe, chaque élément devient talisman et rempart contre les forces obscures, une passerelle vers le divin.

Au cœur de cette démarche se trouve la quête universelle des personnages pour la sécurité, la guidance et la connexion aux forces supérieures. À travers ces rituels anciens et sacrés, les auteurs mettent en lumière la dualité de l'existence humaine et la capacité à transcender la condition terrestre pour accéder à un état de salut et de communion avec le sacré.

1.2. La clarté spectaculaire du fétiche

Dans *L'Intérieur de la nuit*, l'auteure souligne la dimension invisible et mystérieuse des eaux, comme en témoigne ce passage : « Il y a une autre

Afrique sous les flots, dont nous n'avons que faire, lorsque nous marchons en procession à travers la ville pour nous rendre au bord du fleuve, et faire de nouveau allégeance aux génies des eaux » (L. Miano, 2006, p. 67). À travers le fétiche, Miano révèle une Afrique insoupçonnée, dissimulée sous la surface des eaux, une force invisible mais puissante qui oriente les personnages vers le fleuve, lieu d'hommage aux génies aquatiques. Cette vision mythique et symbolique met en lumière la profondeur de la croyance en des entités mystiques influençant les destinées humaines. Le fétiche apparaît alors comme un pont entre visible et invisible, profane et sacré, offrant une clarté spectaculaire sur la richesse des traditions et croyances ancestrales.

Les objets porteurs de symbolisme, tels que les fétiches, dévoilent une dimension lumineuse et transcendante. Ils agissent comme guides spirituels, protecteurs et catalyseurs de transformation intérieure, invitant à l'exploration des profondeurs de l'être et à la connexion avec des réalités invisibles mais essentielles. Ces objets éclairent le chemin des personnages vers une compréhension accrue de leur existence et de leur relation au divin. Chez Hampâté Bâ, l'eau joue un rôle différent : elle sert à déceler le mensonge.

Dans *Oui, mon Commandant !*, l'eau du puits fétiche est un instrument de vérité, comme en atteste ce passage où le marabout Tierno ordonne :

Puis je vous demanderai de réunir tous les plaignants à Louta, où eux et moi boirons chacun une gorgée d'eau du puits sacré. Après cela, je répondrai à mes accusations.

- Pourquoi boire une gorgée d'eau du puits de Louta ? demanda le commandant.

- Parce que la tradition Samo enseigne que tout natif ou habitant de ce pays qui ment en ayant de l'eau du puits sacré dans l'estomac mourra ou attrapera une maladie. C'est une conviction religieuse. Personne n'osera mentir. (A. Hampâté Bâ, 1991, p. 282).

L'eau du puits sacré, en tant qu'élément fétiche chargé de symboles, révèle une dimension mystique et révélatrice dans le roman. Elle incarne la croyance en sa capacité à démasquer le mensonge, à révéler la vérité et à punir les transgresseurs. Ce rituel fondé sur une conviction religieuse forte instaure une clarté spectaculaire du fétiche, offrant une justice divine et une protection contre la duplicité. L'eau devient symbole de vérité et de purification, garantissant l'intégrité des paroles en exposant les intentions cachées. La menace de mort ou de maladie pour le menteur souligne le rôle du fétiche comme gardien de la moralité.

Ainsi, l'eau du puits fétiche devient un outil divinatoire et un rempart contre la falsification, illustrant la profonde importance des croyances ancestrales et la place centrale des objets symboliques dans la quête de vérité et d'intégrité. Cette clarté spectaculaire du fétiche révèle la dimension transcendante et protectrice des rituels, invitant à réfléchir sur la dualité de l'existence humaine et sur la quête de sens et de justice motivant les personnages.

Le texte choisi met également en avant des objets symboliques associés à la fécondité, comme l'illustre ce passage :

Quant aux vergetures que tu abhorrais tant, des hommes les ont regardées en connaisseurs et ont dit : Quelle pitié ! Oui, chez nous, ces zébrures sont appréciées. Les hommes les recherchent, les quêtent comme un trésor à même la peau des femmes. Elles sont un signe de fécondité. Or, nulle grâce n'est supérieure à la fécondité lorsqu'on est femme. (Léonora Miano, 2008, p. 68).

Ces vergetures, souvent perçues négativement dans nos sociétés contemporaines, sont ici célébrées comme des symboles puissants de fécondité, trésors reconnus et recherchés par les hommes. Cette valorisation souligne une perspective traditionnelle et symbolique qui dépasse les normes esthétiques modernes. La fécondité y est présentée comme un don précieux, un marqueur sacré, et les traces visibles sur la peau deviennent des archives vivantes de la capacité à enfanter, perpétuant la lignée et incarnant la force créative féminine. Cette célébration des marques corporelles révèle la richesse du symbolisme attaché au corps dans cette culture.

La clarté spectaculaire du fétiche, qu'elle s'incarne dans l'eau sacrée révélatrice, dans les vergetures² célébrées comme don, ou dans d'autres objets, témoigne de la puissance des éléments matériels chargés de symbolisme. Ces rituels anciens et sacrés offrent une vision alternative de la réalité, invitant à s'ouvrir aux mystères de l'existence et à se relier à des forces invisibles qui guident et protègent. À travers cette démarche, Hampâté Bâ et Léonora Miano déploient la profondeur des traditions et croyances, révélant une quête constante de sens, de transcendance et de connexion au sacré. Pour soutenir cette idée, Mircea Eliade souligne que « l'objet rituel est un médiateur essentiel qui ouvre un passage vers une réalité sacrée inaccessible » (Eliade,

² Selon Durand (1960) et Eliade (1957), les vergetures, fétichisées comme don, deviennent un médiateur matériel ouvrant sur le sacré. Leur « clarté spectaculaire » est cette révélation qui les transfigure, faisant de ces marques banales le signe visible d'une grâce ou d'une force invisible.

1957, p. 18). De même, Gilbert Durand rappelle que « le fétiche agit comme une occasion de manifestation du sacré, générant une clarté spectaculaire qui dépasse le sens strict de l'objet matériel » (Durand, 1960, p. 92).

Ainsi, la clarté spectaculaire du fétiche, à travers ses multiples manifestations - eau sacrée, marques corporelles, autres objets rituels - éclaire les récits de Miano et Hampâté Bâ d'une lumière transcendante. Elle témoigne de la force des symboles dans la construction des identités culturelles et spirituelles, et révèle comment le fétiche, en tant que lien entre visible et invisible, devient un vecteur de transformation intérieure et sociale, mêlant justice, vérité et fécondité dans un même mouvement sacré.

2. La structure anthropologique du fétichisme

Alors que le fétiche agit comme un vecteur personnel et culturel dans la première partie, ses implications s'étendent aux structures anthropologiques plus larges qui fondent les récits de *L'Étrange destin de Wangrin*, *L'Intérieur de la nuit* et *Oui, mon Commandant !*. Cette section se propose d'examiner comment les auteurs construisent leurs personnages et leurs intrigues à travers le prisme du fétichisme, en analysant la fabrication des héros ainsi que les structures synthétiques qui sous-tendent leur parcours. Comme le souligne Claude Lévi-Strauss, « le mythe est une charpente fondamentale par laquelle une société donne sens à son monde et organise son identité » (Lévi-Strauss, 1958, p. 231). En intégrant cette perspective, il apparaît que le fétichisme ne se limite pas à des objets ou rites isolés, mais constitue un élément central dans la construction narrative et identitaire des œuvres étudiées. La compréhension de ces dimensions anthropologiques permet de mieux apprécier la complexité des processus d'identité et de représentation culturelle dans les deux romans, révélant ainsi les mécanismes profonds qui articulent le personnel et le collectif, le visible et le symbolique.

2.1. La fabrique des héros

Dans *L'Étrange destin de Wangrin*, le personnage principal cherche à renforcer les liens avec ses employés. À cette fin, Wangrin organise une rencontre chez lui, décrite ainsi : « Le serment que nous connaissons fut renouvelé mais, cette fois-ci, Wangrin ajouta dans le lait trois grains de sel gemme, ce qui tonifiait le serment et liait davantage les conjurés » (A. Hampâté Bâ, 1973, p. 131). Le renforcement des liens entre partenaires d'affaires par le biais de rituels et de l'usage d'objets fétiches est une pratique

ancienne, chargée d'une symbolique puissante. Dans cet extrait, la réunion autour du serment est rituelle, mais l'introduction des trois grains de sel gemme dans le lait confère à l'acte une intensité nouvelle. Ce geste vise à « tonifier » le serment et à renforcer davantage les liens d'engagement entre les conjurés, transformant ainsi un simple engagement en un pacte sacré.

Le sel gemme agit ici comme un catalyseur de puissance et de protection. Ces objets fétiches sont fondamentaux dans la construction des héros, incarnant des symboles de courage, de solidarité et de détermination. Par leur charge symbolique, ils transforment des gestes ordinaires en rituels investis d'une dimension transcendante. Le sel gemme agit comme un ingrédient magique, conférant au serment une force surnaturelle, incarnant ainsi la fabrique du héros au cœur d'un univers mythique et rituel. Cette signification rejoint la conception d'Achille Mbembe, qui rappelle que « dans les cultures africaines, les objets rituels ne sont pas de simples artefacts matériels, mais des vecteurs d'énergie et d'autorité sociale, ils participent à la construction de soi et à l'affirmation du pouvoir » (Mbembe, 2001, p. 45). Ainsi, les grains de sel gemme ne sont pas uniquement des éléments physiques, mais des symboles incarnant l'engagement collectif, la force et la protection nécessaire à la réussite commune.

Par ailleurs, cette idée rejoint aussi la théorie de Victor Turner qui, par l'étude des rites de passage, explique que « les rites, souvent médiatisés par des objets symboliques, créent des espaces liminaires où les individus s'engagent dans une transformation identitaire profonde, passant du profane au sacré » (Turner, 1969, p. 95). Ici, l'usage du sel gemme participe à ce processus liminaire, faisant des partenaires des conjurés liés par un pacte transcendant les simples rapports sociaux ordinaires. La fabrique des héros passe ainsi par l'utilisation d'objets fétiches, qui structurent non seulement la dynamique relationnelle mais aussi la construction symbolique de la figure héroïque.

Par ces rituels et objets, les héros ne sont pas seulement des acteurs individuels, mais des figures inscrites dans des parcours collectifs, investis de forces supérieures qui les protègent et les rendent légitimes. Les grains de sel gemme deviennent alors des marqueurs de l'engagement, de la puissance et des liens sacrés qui unissent ces personnages, leur conférant une aura de mystère et de puissance. Cette démarche reflète la quête constante de protection, de guidance et de connexion avec des forces supérieures, au cœur des pratiques rituelles anciennes et sacrées représentées dans les œuvres. Par

ces artefacts chargés de sens, les auteurs explorent aussi la dualité de l'existence humaine, entre limites tangibles et transcendance, invitant à s'interroger sur la capacité de l'homme à dépasser ses conditionnements pour accéder à un état de salut et de communion avec le sacré.

Ainsi, ces objets fétiches, loin d'être de simples accessoires narratifs, ouvrent des portes vers les mystères de l'existence, invitant les lecteurs à une réflexion profonde sur la foi, la dévotion et la puissance de la magie symbolique. Ils rendent visible l'invisible, matérialisent l'intangible, et démontrent combien les gestes apparemment simples portent en eux un potentiel mythique et transcendent. En cela, l'œuvre d'Hampâté Bâ inscrit sa fiction dans une tradition plus large de la mythocritique, qui considère le symbolisme rituel comme un moyen de structurer les récits et de traduire des vérités culturelles profondes. Par l'entremise de ces objets, la littérature devient alors un espace où les héros peuvent se construire, se transformer et affirmer leur pouvoir non seulement dans le monde tangible mais aussi dans l'univers des forces invisibles qui les entourent.

2.2. *La structure synthétique du fétichisme*

Dans *Oui mon Commandant !*, un passage illustre la relation entre l'homme et les traditions ancestrales à travers un rituel chargé de symboles :

Le vieux, voyant le feu prendre de l'ampleur, réprimande Amadou et lui ordonne d'éteindre les flammes sur-le-champ, car les flammes menacent la tombe de son grand-père, Amadou Ali Thiam. Amadou, touché par la loyauté du vieil homme, s'exécute et lui offre un présent, comme il le raconte lui-même : "je fis donc éteindre le feu, et donnai en cadeau au vieux Marka cinq grosses noix de cola et un paquet de sel" (Hampâté Bâ, 1991, p. 283).

Cette scène met en lumière une structure synthétique du fétichisme, où des gestes apparemment simples prennent une signification profondément ancrée dans l'échange, le respect et la mémoire collective. Tierno, défenseur des traditions, ordonne l'extinction du feu sur la tombe, symbole tangible du lien avec les ancêtres et la transmission des valeurs. En retour, le don d'Amadou – cinq noix de cola et un paquet de sel – représente une offrande symbolique, un objet fétiche incarnant la générosité, le respect et la continuité des liens sociaux. Cette relation entre acte rituel et objets emblématiques souligne la dimension sociale et culturelle du fétichisme, qui tisse la trame des interactions communautaires et identitaires.

Dans cet esprit, Hampâté Bâ évoque également la coutume Bozo :

La coutume veut que l'on ne cache rien à Mariama et qu'avant de quitter les eaux blanches pour entrer dans les eaux noires, ou l'inverse, on lui offre un sacrifice un peu de tout ce que l'on possède, comme en une dîme rituelle. Il ne serait venu à l'idée d'aucun d'entre nous de désobéir aux ordres de notre chef Laptot à cette occasion précise, car en tant que Bozo c'était un 'maître de l'eau', un sacrificateur aux dieux d'eau, et il était sur son élément, donc le seul qualifié pour faire franchir à notre pirogue ce passage délicat (Hampâté Bâ, 1991, p. 44).

Ce rituel illustre la structure synthétique du fétichisme dans sa dimension collective et hiérarchique. Chaque offrande devient un lien tangible entre les humains et les forces invisibles, renforçant les valeurs sociales et spirituelles de la communauté. L'obéissance aux règles établies, incarnée par le chef Laptot en tant que sacrificateur, souligne la cohésion sociale et la dévotion aux entités naturelles, tout en marquant une frontière entre le profane et le sacré. Cette interaction avec les divinités aquatiques symbolise la nécessité d'harmonie entre les hommes et leur environnement, manifestée par des rituels précis et chargés de symboles.

Léonora Miano, de son côté, explore dans *L'Intérieur de la nuit* la complexité des croyances familiales et le poids du mythe à travers le personnage d'Eyia :

« Eyia, son petit frère de même mère. Celui qui était venu au monde avec six doigts à chaque main, et dont les femmes d'âge mûr disaient qu'il avait dévoré son jumeau dans le ventre de sa mère, avant de la tuer elle aussi en naissant. Le petit frère qu'il cherchait plus que tout » (L. Miano, 2006, p. 107). Cette figure énigmatique, marquée par une naissance exceptionnelle et des croyances ancestrales, incarne la tension entre réalité et légende, tangible et symbolique. Les six doigts, la mort présumée de la mère et la disparition du jumeau participent à une fabrique mythique complexe où la destinée familiale et la nature des liens identitaires se construisent dans une tension entre la fascination et la peur. Eyia devient une figure rituelle, à la fois objet de quête et miroir des peurs ancestrales, traduisant la structure synthétique du fétichisme où s'imbriquent symboles, croyances et enjeux identitaires profonds.

Le processus de naissance de Wangrin dans le roman éponyme est également marqué par une série d'objets fétiches porteurs de symboles : « [Sa mère] mit dans le même paquet sept galettes de farine de mil, sept cauris, sept duvets de coton, sept noix de cola, sept petits cailloux blancs » (A. Hampâté Bâ, 1973, p. 11). Le chiffre sept, récurrent dans cet assortiment d'objets, est fondamental dans la symbolique culturelle. Solange de Ganay (1947) explique

que « le sept dépasse l'individu pour connoter un principe primordial devenu personne », (De Ganay, p. 52) évoquant ainsi un principe d'accomplissement et d'harmonie cosmique. Chaque objet possède sa propre charge symbolique – fertilité, pureté, abondance ou stabilité –, structurant la vie et le destin de Wangrin dès sa naissance. Cette codification symbolique est analysée par Claude Lévi-Strauss qui considère les mythes comme « des systèmes de relations qui organisent le monde en constructions logiques » (Lévi-Strauss, 1958, p. 231). Le geste rituel de la mère, par l'entremise des objets et du chiffre sept, inscrit l'enfant dans un ordre mythique guidant sa destinée. Mircea Eliade complète cette lecture en insistant sur la fonction sacrée des objets rituels qu'il nomme « hiérophanies », manifestations du sacré dans le profane (Eliade, 1965, p. 30). Ainsi, cette scène se situe au carrefour du symbolique et du spirituel, où le fétichisme devient une structure synthétique reliant l'individu à l'univers cosmique.

Dans l'ensemble, la structure synthétique du fétichisme telle que mise en scène par Hampâté Bâ et Miano renvoie à la manière dont les objets, les rituels et les mythes tissent une matrice symbolique complexe. Cette matrice organise les relations sociales, les dynamiques familiales et les trajectoires individuelles dans une perspective où le sacré imprègne chacun des gestes, reliant les humains à leurs ancêtres, à la nature, et aux forces invisibles qui régissent le monde. Pour étayer cette analyse, Achille Mbembe souligne qu'« en Afrique, les pratiques rituelles ont pour fonction première de maintenir l'harmonie du cosmos social en inscrivant chaque individu dans un réseau de relations sacrées » (Mbembe, 2000, p. 78). Par ailleurs, Victor Turner rappelle que « les rites collectifs possèdent une capacité à créer des espaces liminaires où s'élaborent des identités nouvelles, mêlant symbolisme, action et transformation sociale » (Turner, 1969, p. 95). Ainsi, la structure synthétique du fétichisme dévoile une dimension fondamentale dans la construction identitaire et mythique des romans étudiés, suggérant que la force du fétiche réside moins dans son aspect matériel que dans le réseau symbolique et social qu'il active, transcendant les générations et façonnant les destins.

Conclusion

L'analyse des œuvres de Léonora Miano et d'Amadou Hampâté Bâ révèle la richesse symbolique et fonctionnelle des objets fétiches, placés au cœur des quêtes de transcendance, de protection et d'affirmation identitaire de leurs personnages. Dans des récits où le sacré et le profane s'entrelacent, ces auteurs

nous offrent une plongée au sein des croyances et des pratiques rituelles qui modèlent les rapports à soi, aux autres et au spirituel. Inscrire le fétiche au centre de leurs univers dépasse ainsi la simple exploration des traditions pour poser une interrogation universelle sur le sens de l'existence et l'accès à des états supérieurs de conscience.

Les objets étudiés se révèlent être de puissants vecteurs de transformation. Bien plus que de simples accessoires ou symboles décoratifs, ils assument des fonctions actives de protection, de purification et de médiation entre le visible et l'invisible. Par les rituels, les offrandes et les actes symboliques, ils deviennent des portes d'accès à des réalités transcendantes, permettant aux personnages de dépasser le tangible pour atteindre une forme de salut ou de puissance spirituelle. Cette double dimension, à la fois matérielle et métaphysique, souligne la complexité dynamique de l'inscription du spirituel dans l'expérience humaine.

L'étude montre également que le fétichisme, envisagé comme fabrique du héros et structure synthétique, constitue un pivot central dans la construction identitaire et narrative. En mettant en scène des objets rituels et des rites collectifs, Miano et Hampâté Bâ illustrent la manière dont le sacré structure les liens sociaux, familiaux et culturels, consolidant les appartenances tout en confrontant les tensions entre tradition et modernité. Cette approche nourrit une réflexion essentielle sur la continuité et l'adaptation des pratiques ancestrales face aux défis contemporains.

Cette recherche confirme que Léonora Miano et Amadou Hampâté Bâ, à travers la mythocritique et les théories anthropologiques, offrent un éclairage précieux sur la spiritualité et la quête de sens. Leur écriture invite à une méditation sur la force des traditions, tout en soulignant la vitalité et l'adaptation dans des mondes en mutation. À travers le prisme du fétichisme, ils proposent une lecture profonde de la condition humaine, tiraillée entre visible et invisible, profane et sacré, limité et transcendant. Ils nous rappellent ainsi combien la quête de transcendance constitue un chemin universel et nécessaire. Cette double perspective contribue donc à renouveler les approches critiques des littératures africaines et à valoriser la richesse symbolique de leurs cultures, offrant une clé de lecture essentielle pour comprendre la complexité des identités et des mondes imaginaires qu'elles engendrent.

Références bibliographiques

- DE BROSES, Charles, (1760). *Du culte des dieux fétiches*. Paris. 360 p.
- DE GANAY, Solange, (1949). *Les Devises des Dogon*. Paris: Institut d'Ethnologie. 128 p.
- DIOP, Cheikh Anta, (1981). *Civilisation ou barbarie*. Paris: Présence Africaine. 550 p.
- DIOP, Cheikh Anta, (1960). *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas. 520 p.
- DURAND, Gilbert, (1969). *Science de l'homme et tradition*. Paris: Berg International. 200 p.
- ELIADE Mircea, (1957). *Le Sacré et le Profane*. Paris: Gallimard. 180 p.
- ELIADE Mircea, (1965). *Le Mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard. 220 p.
- HAMPÂTÉ Bâ, Amadou, (1973). *L'Étrange Destin de Wangrin*. Paris: Union Générale d'Éditions.
- HAMPÂTÉ Bâ, Amadou, (1994). *Oui mon Commandant !*. Paris: Actes Sud. 480 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, (1958). *Anthropologie structurale*. Paris: Plon. 450 p.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon. 300 p.
- MBEMBE, Achille, (2000). *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris: Karthala. 280 p.
- MIANO, Léonora, (2005). *L'Intérieur de la nuit*. Paris: Plon. 250 p.
- MUDIMBE Valentin Yves, (1988). *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington: Indiana University Press. 260 p.
- SEBOK Thomas A. (1989), *The Sign & Its Masters*, Lanham: University Press of America, 350 p.
- TURNER Victor, 1969, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing. 220 p.

L'ACCUSÉ DANS LE ROMAN AFRICAIN : L'ESTHÉTIQUE AU SERVICE DE LA RÉFLEXION SUR LE DROIT

Konan Valery Justin N'GUESSAN

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

dossvaal@gmail.com

Résumé : Cet article analyse la représentation de la figure de l'accusé dans le roman africain, en l'inscrivant dans la perspective du mouvement « droit et littérature ». S'inspirant de la conception de John Wigmore, qui voyait dans la fiction un moyen d'incarner le droit à travers des personnages symboliques de la justice, l'étude montre comment les textes mettent en scène des accusés révélant les dérives et les failles de l'institution judiciaire. Ces œuvres, tout en exposant des zones d'ombre du droit, invitent le juriste à une réflexion sur la complexité de la nature humaine et sur le sens même de la justice. Ce travail de création repose sur une esthétique singulière, qui renouvelle la lecture et la compréhension de la figure de l'accusé dans la littérature africaine. Les auteurs soumettent les textes au jeu de l'adoption des codes génériques, en traçant de nouvelles voies.

Mots-clés : Droit, Esthétique, Innovation, Justice, Roman.

THE ACCUSED IN THE AFRICAN NOVEL: AESTHETICS IN THE SERVICE OF REFLECTION ON THE LAW

Abstract: This article analyzes the representation of the figure of the accused in the African novel, placing it in the perspective of the "law and literature" movement. In line with the conception of John Wigmore, who saw in fiction a means of embodying the law through symbolic characters of justice, the study shows how the texts depict defendants highlighting the excesses and flaws of the judicial institution. These works, while exposing gray areas of the law, invite the jurist to reflect on the complexity of human nature and on the very meaning of justice. This creative work is based on a unique aesthetic, which renews the reading and understanding of the figure of the accused in African literature. The authors submit the texts to the game of adopting generic codes, by tracing new paths.

Keywords: law, Aesthetics, Justice, Novel, Innovation;

Introduction

Dans la perspective du mouvement « droit et littérature »³, l'accusé occupe une place de choix : aux côtés du juge, du procureur et de l'avocat, il suscite une réflexion féconde au croisement de ces deux disciplines. Dans la justice officielle, écrit A. Garapon, (2001, p. 102), « tout le rituel est organisé pour lui dicter un rôle qu'il n'a pas appris, du moins si c'est la première fois qu'il comparaît ». Si la procédure judiciaire réelle impose à l'accusé des règles de droit, la littérature l'utilise pour questionner le droit, souligner les lacunes du système judiciaire et porter son regard critique sur la société, en créant des infractions qui conduisent le personnage devant des tribunaux. Il peut s'inscrire, selon C Baron (2023, p. 29) « dans la défense de la loi (le justicier) ou dans la transgression (le hors-la-loi), les deux pouvant coïncider. » À travers la figure de l'accusé, la littérature s'élève contre les injustices juridiques, le déni ou l'absence de droit. Ainsi, *Le Nouveau juge*, *La Salve des innocents*, *Celui qui sut vaincre* et *Le Mort vivant*, imaginent des stratégies d'écriture singulières de l'accusé mêlant le discours juridique à l'énoncé intermédiaire ou mettant en scène la narration mimétique judiciaire. À travers cette esthétique, ces récits dessinent une vision renouvelée de l'idéal de justice où la règle cède la place à une application du droit attentive à la dignité humaine. L'étude explore la construction littéraire de la figure de l'accusé dans le roman africain, en mobilisant les outils du courant « droit et littérature ». Dans ce contexte, comment les textes, à travers la représentation de la figure de l'accusé, interrogent-ils le droit, en transformant le discours juridique en objet esthétique et critique ? Quelle esthétique particulière mettent-ils en œuvre pour donner forme à la figure de l'accusé, et comment cette écriture participe-t-elle d'une réflexion sur la justice et l'humanité ?

Cette étude s'appuie sur l'approche narratologique et l'intermédialité. Selon G. Genette (1972), la narratologie offre des outils nécessaires pour l'analyse des mécanismes internes du récit. Quant à l'intermédialité, elle met en jeu, d'après J. Müller (2012), la relation interactionnelle qui se noue entre les différents médias. La figure de l'accusé est complexe dans la littérature. Elle peut se situer à la frontière entre culpabilité et innocence, victime et coupable. Afin de mettre en lumière la spécificité scripturale de cet acteur

³ Le mouvement « droit et littérature » est créé aux Etats-Unis au début du XX^e siècle par John Wigmore qui place la connaissance littéraire au centre de la formation des juristes. Ce courant interdisciplinaire, qui étudie les rapports entre le droit et la littérature, s'intéresse à la manière dont le droit, la justice, ses acteurs ou les procès sont représentés dans les textes littéraires.

judiciaire dans le roman africain, le travail s'articulera autour de trois axes principaux : il s'agira d'abord d'examiner la figure canonique de l'accusé dans la tradition littéraire, avant d'analyser sa réinvention dans les textes de l'étude et l'esthétique originale qui en découle. Enfin, l'étude montrera comment cette création contribue à la méditation sur le droit et la justice.

1. La figure canonique de l'accusé

En littérature, la figure de l'accusé n'est pas fortuite, son insertion dans l'organisation narrative vise à illustrer le travail critique des œuvres. La littérature classique offre un florilège de figures de l'accusé : personnage révolté, dissident, insoumis au droit ou innocents. Dans la quête d'une justice plus juste, les écrivains choisissent généralement des individus dont le statut interroge le droit :

Des personnages dont la personne est discutable, apte au débat, en lisière, et de les mettre aux prises avec ceux dont le statut est, en principe affirmé ; statut qui, à son tour sera mis en question. Le système romanesque, en cours de constitution dans le courant du XVII^e et au début du XVIII^e siècle, utilisera les mêmes ressorts et les mêmes personnages, [...] (C. Biet, 2000, p. 102)

En se focalisant sur l'accusé, l'œuvre littéraire expose des situations problématiques qui éclairent la pratique juridique et invite à interroger le système judiciaire.

1.1. Des accusés victimes et coupables

Il existe plusieurs manières de représenter l'accusé. Il peut apparaître souvent comme le défenseur d'une cause sociale, c'est-à-dire un individu victime de la justice sociale. Cette perspective autorise une représentation ambivalente : l'individu peut être à la fois victime et coupable, tel que P. Malaurie (1997, p. 225) le note chez V. Hugo : « Des délinquants sont plus victimes que des coupables : c'est la société qui est responsable de leur chute (c'est aussi ce que disent la doctrine contemporaine de la défense sociale et les adversaires du système pénal). » L'écrivain français construit plusieurs personnages avec cette complexité morale. La pauvreté les pousse parfois aux vices, comme le montre Jean Valjean, qui vola du pain pour nourrir sa famille. Le romancier invente un personnage à double facette : d'une part, il est victime du déterminisme social caractérisé par la pauvreté, la misère et l'injustice. D'autre part, il est coupable d'un acte répréhensible. Même si son

vol est compréhensible, il demeure une infraction au regard de la loi. En le présentant comme victime des inégalités sociales, l'écrivain révèle une ambiguïté morale, soulignant que la société peut engendrer des criminels malgré eux. Cette écriture est une satire contre la justice inattentive aux souffrances des individus les plus vulnérables de la société. L'injustice de la justice est mise en lumière à travers le personnage de l'accusé. Certains penseurs décrivent ce phénomène comme source de révolte et de non-respect aux obligations légales. Il peut conduire à la dissidence du personnage.

1.2. L'accusé dissident

La dissidence dans la fiction judiciaire s'exprime sous la forme d'une contestation de l'ordre établi, en particulier du système judiciaire, une sécession contre des valeurs sociales ou d'une communauté. L'accusé dissident occupe une posture paradoxale. Il appartient à une institution judiciaire, mais s'oppose à elle. Il aspire à obtenir justice et reconnaissance de ses droits au sein même d'une institution judiciaire dont il conteste la légitimité. L'accusé dissident, dans la littérature judiciaire, se perçoit de bien des manières. C. Baron (2021, p. 96) propose une approche large et nuancée de cette notion qui déborde les limites de la simple contestation politique, morale ou idéologique. Dans *Michael Kohlhaas*, Elle examine le cas du personnage éponyme et iconique de la révolte contre l'injustice, une figure de l'accusé qui se distingue par une posture dissidente :

Le personnage est le prototype d'une forme de dissidence dans la mesure où il ne conteste pas la loi elle-même, mais son déni. Il veut la loi, jusqu'au bout, jusqu'à la destruction de soi-même et de ceux qu'il aime ; il désire passionnément que la justice soit rendue. [...] Kohlhaas incarne le refus de la résignation à l'injustice, et à cet égard, il est dissident au sens où il s'exprime au nom du droit. (C. Baron, 2021, p. 96)

Le personnage réclame justice à une institution qu'il juge injuste. De manière complémentaire, C. Baron étend cette analyse à Ada, dans *La Fille sans qualité* de Juli Zeh. Bien que différente de Kohlhaas, Ada incarne une forme de dissidence, lorsqu'elle rejette les normes morales, sociales ou juridiques, sans projet alternatif, comme le souligne J. Lefebvre (2012, p. 106) :

La Fille sans qualités, roman réaliste également, rapporte le parcours d'élèves, plutôt intelligents, en partie livrés à eux-mêmes et cultivant un nihilisme social et personnel. Sous l'influence d'un étudiant, l'héroïne va séduire un enseignant dans le but de valider une hypothèse

comportementale ; le jeu finit dans la violence physique et par un procès dont l'issue est juridiquement délicate.

Cette situation échappe à toute qualification juridique et soulève la question du vide juridique ainsi que celle de la confrontation entre les normes mineures subjectives et la norme majeure, celle du droit :

De cette confrontation entre règles de conduites mineures et règle majeure, qui doit juridiquement tourner à l'avantage de la seconde, seule l'interrogation émerge. Le risque est ainsi de privilégier le jugement de valeur au jugement juridique, la subjectivité, positive, à l'objectivité du droit, négative. [Le texte privilégie] l'humanité des personnages sur « l'humanité du droit. » (J. Lefebvre, 2012, p. 111).

L'héroïne du texte incarne une forme de dissidence subtile pouvant être comprise comme le refus des normes et valeurs dominantes qu'elle juge vides et absurdes. À travers ces deux images de la dissidence, la littérature interroge les limites du droit face à la variété des contestations. Elle met en scène un autre profil d'accusé, non plus coupable, mais innocent, une illustration de la critique implicite du système judiciaire.

1.3. *L'accusé innocent*

L'accusé innocent est un personnage poursuivi par la justice pour un délit, mais qui n'a pas commis les faits qu'on lui impute. Certains classiques du mouvement « droit et littérature » décrivent cette situation complexe impliquant des personnages innocents conduits devant les tribunaux, et parfois condamnés. À cet effet, Dostoïevski, dans *Les Frères Karamazov*, explore la figure de l'accusé innocent dans une logique ambivalente combinant culpabilité morale et injustice sociale. Dmitri Karamazov est accusé injustement du meurtre de son père, alors que le crime a été commis par son frère, Smerdiakov. Le texte critique cette pratique judiciaire incapable de distinguer le fait de la culpabilité morale, comme le note B. Breen (2008, p. 146) :

On pourrait lire le procès Karamazov comme une satire de la Justice. Il s'agit en effet d'une erreur judiciaire. La culpabilité de Dimitri était pour ainsi dire entendue avant même le procès et elle n'a sérieusement été remise en question. Pourtant, au-delà du jugement rendu, erroné, quelque chose de fondamental se joue dans ce procès, et l'accusé, devenu une victime, en est le premier conscient.

Le roman dénonce un système judiciaire où l'on est coupable non pas pour avoir commis une infraction, mais parce qu'on est suspect, à l'instar de Joseph

K. dans *Le Procès* critiquant un monde où la loi se caractérise par sa toute puissance et invisibilité. Kafka met en scène une parodie de procès fondée sur un formalisme juridique déshumanisant. Ce qui compte, c'est la règle, la procédure : Le personnage est arrêté, puis jugé, sans jamais savoir les motifs d'accusation, alors que la procédure judiciaire suit son cours jusqu'à sa condamnation. Il fait face à une application inintelligible du droit et à une justice inaccessible que souligne F. Ost (2001, p. 170) : « Même incertitude quant à la nature exacte de la loi en vertu de laquelle Joseph K. est arrêté (on notera que le texte « arrêté, et non « accusé » ; seul l'arrestation est certaine. Quant à l'accusation, Joseph K. cherchera en vain à en connaître la teneur). » Cet état de fait traduit l'absurdité du système judiciaire centrée sur la procédure et non la vérité. On assiste à un exercice mécanique du droit, tel que l'examine P. Malaurie (1997, p. 317) :

Le monde judiciaire est un mécanisme qui tourne à vide : tout le monde s'y agite perpétuellement, pour rien : le procès marche de lui-même, dans sa machinerie abstraite et implacable. Les avocats ne servent à rien : ils ne cessent d'écrire des requêtes, sans rapport ni de droit ni de fait avec le procès : une énorme paperasserie que personne ne lit ni ne comprend.

Ce passage est l'illustration du formalisme juridique, un mécanisme autonome et déconnecté de la réalité. L'accusé devient alors objet d'un système impersonnel et froid qui déshumanise Joseph K. Ce roman constitue une dénonciation d'un droit réduit à sa seule dimension formelle, refusant toute légitimité morale, éthique et humaine, indispensable à la prise en compte de la complexité de l'être humain dans le domaine judiciaire.

Le parcours de ces textes canoniques révèle une image ambivalente de l'accusé transgressant les principes du mouvement « droit et littérature » qui invite à une justice attentive à la dignité humaine. Avec le roman africain, les textes examinés proposent une esthétique particulière mettant en évidence une variété de figures de l'accusé : stigmatisé, protégé, ou en conflit avec son statut identitaire.

2. Esthétique judiciaire et incarnation de l'accusé dans le roman africain

Cette partie se consacre au travail de création de l'accusé dans les textes étudiés. Elle questionne le mode d'apparition du personnage qui confère aux œuvres examinées une connotation toute particulière. Par le jeu de l'adaptation des stéréotypes, les œuvres dessinent des itinéraires qui enrichissent les rapports entre la littérature et le droit.

2.1. L'intermédialité et l'accusé

L'intermédialité désigne l'étude des interactions ou croisements entre les médias, un concept de plus en plus marqué chez les écrivains africains. Loin d'être fortuite la présence des médias, en tant dispositif de représentation, est une démarche intentionnelle. À cet effet, P. A. Atcha (2014, p.117) affirme que « l'intrusion des médias dans le roman donne à lire des textes protéiformes. » À l'hybridité textuelle, se greffe une dimension sémantique. Les éléments médiatiques établissent une relation de complicité avec les textes qui les accueillent. Ils constituent des éléments de critique sociale ou politique. Examinant les textes de Monénembo, A. Coulibaly (2010, p. 51) note que la radio est un outil d'endoctrinement au service du pouvoir politique :

Cet instrument de propagande politique et culturel retransmettait les jugements des conspirateurs des nombreux complots et a été fortement utilisé par Sekou Touré pour parler à son peuple. [...] Nombre d'écrivains critiquant les chefs d'Etat dans leurs romans mettent l'accent sur le rôle de la radio, sur le matraquage psychologique qu'elle avait institué sur la longueur des discours et sur la dictature.

L'usage de la radio s'inscrit dans une perspective politique de manipulation du peuple. Dans le domaine judiciaire, avec *La Salve des innocents* et *Le mort vivant*, le constat semble similaire. Les médias sont utilisés à des fins de désinformations et de conditionnement du peuple. Ainsi, les indices intermédiaires se signalent formellement par des dispositions typographiques telles que les guillemets qui provoquent une fracture entre le texte englobant et l'objet médiatique. Dans *Le Mort Vivant*, le général Mortoni est informé de l'arrestation de Joseph Niamo au moyen d'un message radio:

Quelques instants après, nous entendions distinctement un message radio qu'il transmettait à Bandeiraville à ses supérieurs hiérarchiques. [...]. « ... Des mercenaires entraînés au Boniko se préparaient à envahir le Yangani afin de renverser les institutions en place grâce aux appuis dont ils disposent chez nous. Malgré la faiblesse numérique des effectifs du poste, nous avons réussi à repousser les agresseurs et à capturer le chef du commando, le commandant J. N. Joseph Niamo... quelque chose... Massaragba ! » (p. 43).

On découvre la figure des accusés grâce au transfert intermédial dévoilant les énonciations subjectives axées sur l'arrestation des présumés auteurs d'une infraction : il s'agit « des mercenaires ». En l'insérant comme un complément de la narration, l'élément médiatique provoque une structure

hachée du texte et s'interpose comme un indice exogène au récit de justice. Ce procédé d'écriture est caractéristique de l'ingérence extérieur dans les affaires judiciaires, une pratique nuisible à la justice, car ici l'information radiophonique se révèle un discours mensonger mis en évidence dans cet extrait :

Le lieutenant Makaki avait bien monté son coup, avec cette affaire de mercenaire, ainsi que je l'appris plus tard. Il tenait à se faire remarquer pour mériter un avancement, une nomination exceptionnelle. (p. 46)

Le mensonge devient une arme au service d'une satisfaction personnelle, la duplicité un moyen pour obtenir la complaisance des supérieurs hiérarchiques. Seuls comptent ses intérêts individuels permettant d'assurer le gain personnel. En faisant le constat de cette désinformation, la radio joue le rôle complice de l'injustice et de la fabrication des accusés stigmatisés comme « des mercenaires entraînés au Boniko », pays voisin du Yagani. La stigmatisation prend tout son sens dès lors que les personnages identifiés sont injustement accusés non sur la base des preuves concrètes, mais à cause de leur origine, comme on le découvre dans cet interrogatoire que subit Joseph Niamo :

- Dites, allez, dites ! C'est votre président, n'est-ce pas ? C'est Nguiza, je sais ! Il m'en veut toujours, ce jaloux qui ne m'approche pas à la cheville. [...]. Poursuivant ses déclarations, il dit que ce n'était pas sa faute si le Boniko reculait et s'enfonçait dans la pauvreté, tandis que son pays négociait valablement, au prix d'un effort soutenu, son entrée honorable dans le troisième millénaire parmi les grands de ce monde. (p. 94).

Le personnage principal est utilisé comme bouc émissaire d'un conflit politique et devient représentant imaginaire d'un complot supposé. À travers la figure de Joseph Niamo, le président-juge yanganien règle ses comptes avec le président de la République du Boniko qu'il accuse d'échafauder des projets de déstabilisation de son pays. L'écriture de la stigmatisation doublée de l'esthétique intermédiaire dévoile l'image de l'accusé, une particularité scripturale caractéristique de la justice bafouée qui constitue un axe principal du mouvement « droit et littérature ».

Avec *La Salve des innocents*, le procédé d'identification des accusés semble similaire : dans un contexte d'injustice, les accusés sont construits à travers une manipulation habile de l'information radiophonique, comme en témoigne cet extrait : « Arrêté depuis hier, il a fait des aveux complets, et on a les preuves absolues qu'il a été le cerveau commanditaire de l'affaire. Il a été

passé par les armes », apprenons-nous à la radio. (p. 130). Formellement, la radio marque son opposition à la progression linéaire du récit. Le texte cesse d'être narré, pour permettre la diffusion d'une information centrée sur un prétendu aveu des suspects. Alors que la narration principale est endossée par un narrateur homodiégétique dans une posture de neutralité, des récits intermediaux enchâssés sont pris en charge par d'autres personnages. À l'instar du texte précédent, la radio se révèle un outil au service de l'injustice, une pratique médiatique dénoncée par le narrateur dans ce passage :

Or, la grande conspiration de ce « groupe de prieurs » contre le président, il sera prouvé plus tard qu'elle n'a jamais existé. Il n'y a eu qu'une conspiration d'une poignée d'officiers supérieurs pour prendre le pouvoir qui leur échappait. » (p. 130)

La présence de la radio renforce les défaillances du système judiciaire et se pose comme vecteur de stigmatisation. Des personnages innocents, originaires de la région de l'ancien chef de l'Etat sont arrêtés et accusés de crime, en raison de leur lien supposé avec cette autorité politique, alors que l'acte criminel en réalité a été perpétré par des « officiers supérieurs ». L'appartenance régionale devient désormais une preuve suffisante dans la pratique judiciaire. La presse fige ces innocents dans une image négative insistant sur leur supposée culpabilité : « la radio, vaste et opulente entreprise d'étouffement de la population, avait installé des micros dans la salle d'audience. Des pitres étaient royalement payés pour venir quotidiennement rapetisser, déformer, grignoter la réalité, monnayer la myopie et l'imbécilité. (p. 147). La radio participe activement au dénigrement public des personnages innocents. Elle crée un biais dans l'opinion publique avant le procès. Cette stigmatisation médiatique solidifie leur image désagréable dans l'imaginaire collectif. Le tribunal médiatique se met au service de la fabrication de la figure de l'accusé stigmatisé, une mise en scène caractéristique de l'influence judiciaire par des acteurs extérieurs à cette institution.

2.2. Une procédure judiciaire mimétique : la construction de l'accusé

L'imitation du discours judiciaire constitue un poncif du roman judiciaire, comme l'illustre l'œuvre de Balzac examinée par G. Gengembre (2008, pp. 102-103) : « Il est aisé de repérer les « moments » juridiques dans les romans de Balzac, où abondent descriptions et analyses des institutions et des principes attribuables à des personnages ou au narrateur omniscients [...]. »

Ce procédé d'emprunt au droit confère à l'œuvre une forte illusion de réalisme. *Le Nouveau juge* et *Celui qui sut vaincre* s'inscrivent dans cette tradition en mobilisant cette technique pour mettre en évidence la figure de l'accusé. Dans *Le Nouveau juge*, l'imitation du droit s'exprime à travers un style singulier mêlant le discours juridique à la sécheresse de l'énoncé télégraphique, instaurant ainsi un espace de tension autour de la figure de l'accusé qu'on découvre dans ce mandat d'arrêt :

République populaire du Babakassa. Au nom du peuple ; nous Ali Yobo, magistrat, juge d'instruction près le tribunal de première instance de Dadin-Kowa ; vu la procédure suivie contre Maïgari, du chef de violence et voies de fait exercées contre un magistrat de l'ordre judiciaire dans l'exercice de ses fonctions ; [...], mandons et ordonnons à tous huissiers ou agents de la force publique, d'arrêter et de conduire à la maison d'arrêt de Gassama, en se conformant à la loi, le nommé MayakiMaïgari, né vers 1918 à Dadin-Kowa. [...] En foi de quoi le présent mandat a été signé par Nous, Président du Tribunal, et scellé de notre sceau. (p.117).

En écrivant le mandat d'arrêt dévoilant l'identité de l'accusé, le romancier imite le style des juristes, essaie de se conformer à une procédure réglée de discours judiciaire. Le mandat d'arrêt émis par le juge entre en contradiction avec le message télégraphique du garde des Sceaux, qui enjoint, au contraire, l'extinction de l'affaire judiciaire :

« Suite notre conversation téléphonique de ce jour, vous ordonne de surseoir à l'opération projetée, et vous invite à vous présenter toutes affaires cessantes, demain à 11 heures précises à mon cabinet ».

Signé: le Garde des sceaux,
Ministre de la Justice (p. 133).

Ces deux supports porteurs d'autorités concurrentes rendent visible le conflit entre pouvoir judiciaire et pouvoir politique. Loin d'être de simples éléments de décor, ces deux formes d'écritures deviennent des acteurs narratifs : elles déclenchent des actions, modifient des décisions ou réservent des situations. L'insertion du mandat d'arrêt et du télégramme n'est pas neutre, car elle permet de connaître l'accusé, objet de conflit entre les deux figures de pouvoir que sont le juge et le ministre. L'étude de ces documents- le mandat d'arrêt et le télégramme- s'inscrit dans le champ des rapports entre la littérature et le droit. Le conflit qu'ils provoquent, en opposant deux autorités institutionnelles, permet de recentrer l'attention sur la figure de l'accusé pris dans un jeu de pouvoir. Ce décalage entre les discours officiels met en lumière une inversion de l'écriture classique de la figure de l'accusé

vu comme un être victime de l'injustice sociale ou un individu faible écrasé par la justice. Il s'agit ici d'un acteur du pouvoir protégé par des réseaux institutionnels, mais aussi une forme d'injustice, dans la mesure où la vérité judiciaire est désormais soumise à des intérêts politiques. Le roman explore ainsi les tensions entre justice et pouvoir politique. Le rapport entre les deux autorités éclaire non seulement les tensions entre le droit et la politique, mais aussi la position singulière de l'accusé bénéficiant d'un statut d'exception. De ce fait, le roman interroge les inégalités devant la justice et la manière dont le droit peut être instrumentalisé au profit des élites.

Dans *Celui qui sut vaincre*, l'imitation de la procédure judiciaire obéit à un schéma scriptural fondé sur le dévoilement progressif de l'image de l'accusé. Elle fait appel à une narration inductive, allant de l'arrestation du personnage aux motifs de l'accusation. Ainsi, l'image de l'accusé que propose *Celui qui sut vaincre* s'inscrit dans un dialogue direct entre juge et accusé, portant sur les chefs d'accusation, à l'issue de son arrestation : « - Trois chefs d'accusation à votre charge, monsieur : assassinat, faux témoignages et falsification des documents. Je voudrais vous entendre vous expliquer là-dessus. » (p. 58) L'énonciation des chefs d'accusation par le juge d'instruction constitue un moment-clé du récit autorisant la perception de la figure de l'accusé, Ngenda, qui cesse d'être un simple suspect pour devenir officiellement mise en cause par la justice. Des récits rétrospectifs, révélateurs d'un conflit armé au Rwanda, montrent que Ngenda est obligé de fuir son pays avec sa famille, en violation de la loi sur l'immigration et en opérant des changements d'identité à l'état civil. Soumis à un autre interrogatoire, il reconnaît les faits qui lui sont reprochés :

Confirmez-vous que les vrais noms de votre épouse et de vos enfants sont respectivement Hogoza, Uwera et Uwavukijwe ?

- Oui, monsieur le président. [...].

- Je les ai fait venir par de fausses identités. (p. 75)

Cet échange met en lumière l'image d'un individu en conflit avec son identité sociale, vécue comme un fardeau. Il décide de s'en débarrasser. Selon S. T de Faultrier (2008, p. 119) « Le droit procure, assigne devrait-on dire, une identité sociale [...]. Mais le droit peut être une pesanteur, une mutilation de la liberté, ce qui suppose de s'affirmer et de s'en détacher [...] pour devenir soi-même. » Si la rupture d'identité civile et juridique constitue une infraction à la loi, il demeure un défi à la norme juridique, une rébellion contre des rôles standardisés et mutilateurs de liberté. Une telle situation pose un problème

crucial : « la question de la personne humaine confrontée à la personne juridique », (S. T de Faultrier, 2008, p. 118), celle qui accorde le droit à un individu opposé à l'identité personnelle telle qu'il la ressent. Le parcours du personnage révèle que le changement d'identité répond à un besoin urgent de fuir le Rwanda, afin de sauver sa vie ainsi que celle de sa famille, par le biais de l'immigration. À travers ce récit, l'œuvre explore la fonction heuristique de la littérature, en permettant de dévoiler ce que le droit ne voit pas souvent : l'humain derrière l'infraction. Cette approche établit une distinction significative entre le droit et la littérature.

3. Pour une justice plus humaine

L'étude des accusés fait surgir différents niveaux de saisie des textes. Dans *Celui qui sut vaincre*, l'infraction commise par Ngenda, un accusé en conflit avec son statut identitaire, révèle une intention humaine. En posant le constat du dépouillement illégal de son identité, on perçoit un acte humaniste inscrit dans un cadre existentiel ou de survie : sauver sa vie et celle des membres de sa famille de la guerre. Dans la logique du mouvement « droit et littérature », il s'agit de porter une attention particulière à tout ce qui échappe à la perspicacité du droit, notamment les motivations intimes d'une infraction ou la complexité des parcours individuels de l'accusé. Dans cette logique, il revient aux hommes de loi de s'imprégner de la réalité, souvent complexe, des vies des justiciables, afin de rendre une justice véritablement équitable. Ainsi que l'écrit J. Michel cité par C. Baron, (2021, p. 33) « la justice n'est qu'une violence légale répondant à une autre violence si elle ne s'accompagne pas de ce travail nécessaire de compréhension de l'homme et de capacité à pardonner. » Cela suppose d'ancrer le droit dans une perspective humaniste et de conduire les juristes à s'émanciper de la doctrine pour mieux se concentrer sur la dimension humaine dans l'exercice de leur fonction. La situation particulière du personnage Ngenda établit une distinction entre la littérature et le droit. Alors que la fiction relève du domaine de la subjectivité, de la sensibilité, des émotions, et agit sur la conscience critique, le droit impose des normes qu'il se donne pour tâche de les faire respecter. Il cherche à réguler les comportements de façon impersonnelle et équitable. À travers ce récit de l'accusé Ngenda, le texte soulève un dilemme moral profond : faut-il obéir aux lois, même si cela revient à exposer sa vie et celle de sa famille aux horreurs de la guerre, ou enfreindre la norme pour les sauver ? Le texte confronte le lecteur à une question éthique susceptible de susciter la réflexion

des juristes. C'est dans ce contexte que les penseurs du courant « droit et littérature » invitent les hommes de loi à trouver un intérêt pour les œuvres littéraires afin d'accroître leur expérience du droit. À cet effet, Wigmore, cité par A. Simonin (2008, p. 45) note qu'« une règle de droit [...] est une règle de vie. Elle est fondée sur les dogmes et les expériences de la vie, et les dogmes et les expériences de la vie sont conservés dans une bibliothèque bien plus large que celle comprise entre les couvertures des livres de droit. » La littérature étant la preuve du droit vivant, elle contribue à instruire les juristes. L'enjeu profond réside dans cette capacité de la littérature à modifier les actions du juriste-lecteur.

Avec *La Salve des innocents*, *Le Mort vivant* et *Le Nouveau juge*, l'œuvre littéraire constitue également un outil de réflexion sur le droit, à travers ses défaillances et la critique de l'institution judiciaire. Le langage médiatique examiné dans les deux premiers textes se révèle un instrument de désinformation et de légitimation des condamnations injustes. Il symbolise surtout l'influence extérieure sur la justice. Cet aspect est crucial dans le courant « droit et littérature » qui étudie comment le droit devient souvent un espace de luttes pour des intérêts individuels et politiques. Dans *Le Nouveau juge*, si le message télégraphique analysé ci-dessus souligne les intérêts politiques du garde des Sceaux, il porte atteinte à la stabilité juridique, au principe de l'égalité de tous devant la loi et à l'indépendance judiciaire. Ce qui amène F. Ost (2015, p. 53) à affirmer ceci :

La vie du droit est loin de représenter ce long fleuve tranquille qu'on imagine peut-être de l'extérieur : en lui bouillonnent les forces vives de la conscience sociale et s'affrontent toutes sortes de pratiques et d'intérêts dont une part seulement se conforme à la norme.

La rigidité du droit peut être parfois bousculée par des individus ayant des intérêts dans la justice, et entraîner l'injustice des serviteurs de l'ordre juridique. Les textes étudiés figurent comme révélateurs des pressions subies par la justice. Ils les dénoncent, en mettant au jour les secousses qui troublent le droit, et s'attaquent à ses effets directs, tels que la condamnation à mort des personnages innocents : « la salve des innocents » (*La Salve des innocents* p. 204). Dans *Le Mort Vivant*, des critiques acerbes sont portées contre les actions injustes : « L'on réduisait à néant tous les jours des innocents, à l'insu de l'opinion et de leur famille ? Ces victimes anonymes de l'intolérance avaient été condamnées à mort puis exécutées, sans assistance d'avocats. » (*Le Mort Vivant*, p. 74) Ces extraits dévoilent la face hideuse de la pratique judiciaire

horriblement menée. Dans *Le Nouveau juge*, le narrateur met en scène la mutation absurde du juge d'instruction ordonné par le ministre de la justice. Le magistrat s'oppose à cette machination en brandissant le principe de l'inamovibilité du juge : « Pardon Monsieur le Ministre, que faites-vous donc de l'inamovibilité du juge ? Vous ne pouvez me muter que si j'y consens. » (p. 147) Cette garantie est remise en cause par le ministre. Son discours figure telle une nouvelle norme qu'il produit et exécute, en procédant au renversement du principe de l'inamovibilité du juge qui devient un vain mot. Désormais, finies les barrières de l'interdit pour prôner l'inadmissible ou l'amour du désordre conduisant à l'injustice.

À travers cette réflexion, la littérature dévoile des vérités que les discours juridiques tendent à dissimuler : l'arbitraire, la partialité et les intérêts cachés derrière certaines décisions de justice. Elle se rebelle contre l'influence extérieure, génératrice de la dérèglementation des principes judiciaires et source d'injustice conduisant au massacre de personnages innocents. Les textes étudiés défendent l'idéal d'une justice autonome, détachée des pressions extérieures. Mais en formulant cette critique, ces œuvres s'érigent elles-mêmes en instance de jugement : elles prennent position sur une vision de la justice. De ce fait, elles deviennent elles aussi une force d'influence, un contre-pouvoir susceptible d'agir sur le lecteur. Ce qui rapproche la littérature du droit. Selon Valérie Varnerot (2012 p. 38) « les énoncés narratifs ne sont pas si dissemblables des normes juridiques dès lors qu'ils constituent pareillement un cadre d'actions. » Elle soutient que la fiction a des effets normatifs capables de modifier les actions du lecteur. Dans cette perspective les textes de l'étude ne se contentent pas de dénoncer l'ingérence extérieure sur le système judiciaire, ils revendiquent le droit d'influencer à leur tour le lecteur, de rappeler aux juristes la dimension humaine ou morale de la justice.

Conclusion

Les textes examinés dans cette étude de la figure de l'accusé se singularisent par leur capacité à interroger l'institution judiciaire à partir des techniques d'écriture tels que l'intermédialité et la narration mimétique judiciaire qui font surgir différents types d'accusés : accusés stigmatisés, accusé en conflits avec son statut identitaire ou accusé puissant et protégé. À travers ces jeux d'écriture, les œuvres révèlent ce que le droit tend parfois à oublier : la dimension humaine au cœur de l'activité judiciaire. Là où le droit réduit l'accusé à l'acte ou l'infraction, la littérature le restitue à son humanité.

Cependant les textes ne se limitent pas à cette fonction essentiellement des rapports entre la littérature et le droit, ils dénoncent les influences extérieures qui altèrent l'impartialité de la justice. Ainsi derrière cette critique, ils se proposent d'agir discrètement sur le lecteur ou le juriste, en l'invitant à repenser l'acte de juger à la lumière de la complexité de la vie du justiciable et de l'exigence éthique.

Références bibliographiques

- ATCHA Amangoua Philip, 2014, *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, 300p.
- BARON Christine, 2023, *Le Tribunal du récit. Désire de justice et littérature*, Portier,
- Mare et Martin, 327 p.
- BARON Christine, 2021, *La Littérature à la Barre*, Paris, CNRS Éditions, 327 p.
- BIET Christian, 2002, *Droit et littérature sous l'Ancien Régime, le jeu de la valeur et de la loi*, Paris, Honoré champion, 415 p.
- COULIBALY Adama, 2010, *Des techniques aux stratégies narratives dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris, l'harmattan, 283 p.
- DE FAULTRIER Travers Sandra, « donner figure : la personne entre représentation et présentation », *Imaginer la loi : le droit dans la littérature*, Paris, Michalon, pp. 117-139.
- DJOMBO Henry, 2000, *Le Mort vivant*, Paris, Présence africaine, 202 p.
- GARAPON Antoine, 2001, *Bien juger: essai sur le rituel judiciaire*, Paris, Éditions Odile Jacob, 350p.
- VARNEROT Valérie, 2012, « Jurisfiction » versus doctrine » *Imaginaires juridiques et poétiques littéraires*, Paris, CEPRISCA, p. 29-50.
- GENGEMBRE Gérard, 2008, *Imaginer la loi : le droit dans la littérature*, Paris, Michalon, pp. 97-114.
- MALAUZIE Philippe, 1997, *Droit et littérature*, Paris, Cujas, 342 p.
- M'FOUILLOU Dominique, 1997, *La Salve des innocents*, Paris, L'Harmattan, p.250.
- NIWESE Maurice, 2001, *Celui qui sut vaincre*, Paris L'Harmattan, 114 p.

OST François, 2001, « Kafka, ou l'en deçà de la loi », *Lettres et lois, le droit au miroir de la littérature*, Bruxelles, Publications des Facultés universitaires Saint-Louis, p. 227-286.

OST François, 2015, *Droit et littérature : Variété d'un champ, fécondité d'une approche*, Éditions Thémis, Bruxelles.

OUSMANE Amadou, 1985, *Le Nouveau juge*, Dakar, NEA.

SIMONIN Anne, 2008, « Make the Unorthodox Orthodox : John Henry Wigmore et la naissance de l'intérêt du droit pour la littérature », *Imaginer la loi : le droit dans la littérature*, Paris, Michalon, p. 27-68.

PUBLICITÉ ET ÉCRITURE ROMANESQUE DANS *LES AMANTS DU LUTETIA* D'ÉMILIE FRÈCHE : DYNAMIQUE D'UNE NARRATION CONTEMPORAINE

Manafa Kady TRAORÉ

Université Alassane Ouattara de Bouaké
manafa03@yahoo.fr

Résumé : Le discours romanesque et le discours publicitaire se partagent le même champ narratif dans une symphonie et une complémentarité exquise afin d'aborder une problématique de l'ordre de la santé publique, celle du choix de sa fin de vie. Émilie Frèche, dans *Les Amants du Lutetia*, hybridise son style narratif par le choix de l'intergénérecité et de la plurivocalité afin d'optimiser son récit. Cette démarche scripturale se veut inclusive et contemporaine par la convocation d'une thématique d'actualité : le suicide comme choix de fin de vie.

Mots clés : discours, publicitaire, romanesque, suicide.

ADVERTISING AND FICTION WRITING IN ÉMILIE FRÈCHE'S *LES AMANTS DU LUTETIA*: DYNAMICS OF A CONTEMPORARY NARRATIVE

Abstract: Fiction and advertising discourse share the same narrative space in an exquisite symphony and complementarity to address a public health issue: the choice of how one ends their life. In *Les Amants du Lutetia*, Émilie Frèche hybridizes her narrative style by employing intergenerational and multivocal approaches to enhance her story. This writing style aims to be inclusive and contemporary by addressing a current issue: suicide as a choice regarding the end of life.

Keywords: advertising, discourse, novelistic, suicide.

Introduction

Nombre de romanciers, dans un souci de contemporanéité, élaborent leur récit en fonction du discours et de la praxis sociale. Ainsi, de plus en plus, il est question avec cette catégorie d'écrivains d'une esthétique de narration inclusive, représentative du réel et du vécu quotidien. Cette manière d'aborder la littérature insuffle au récit une dynamique débridée du fait du croisement de genres, de voix et de discours.

Les Amants du Lutetia de la romancière Emilie Frèche ne déroge pas à cette esthétique scripturale. Cette œuvre, abordant dans un jeu oxymoronique le choix du pacte suicidaire pour une fin de vie heureuse, surfe sur le glamour et le luxe via le discours publicitaire. Celui-ci se mêle suavement au discours littéraire. C'est dans ce contexte que se formule le sujet suivant « publicité et écriture romanesque dans *Les Amants du Lutetia* de Émilie Frèche : dynamique d'une narration contemporaine ». À cet effet, la quintessence de notre réflexion repose sur la problématique suivante : comment la romancière, construit-elle dans sa charpente architecturale, le dialogue et la cohabitation entre le discours littéraire et le discours publicitaire ? Quelle est la thématique majeure abordée dans l'œuvre ? Quel est l'impact de ce croisement de discours et de la thématique ?

Nous partons du postulat selon lequel l'écriture de *Les Amants du Lutetia* repose sur un style hybride et plurivocal. Cette esthétique est déconstructive car elle est réfractaire du ton homogène et linéaire. Par ailleurs, cette technicité qui soutient l'ossature narrative et le thème en présence dans le roman justifient son dynamisme et sa contemporanéité.

La théorie dialogique est cet outil d'analyse textuelle sur lequel s'appuie notre analyse pour mettre en exergue cette « concurrence de plusieurs « voix » » C. Baethge (2002, p. 182) et de discours qui se partagent le champ narratif dans un style scriptural éclaté

Pour ce faire, notre analyse entend d'abord procéder à un inventaire du discours publicitaire convoqué. Ensuite, nous nous intéresserons à la thématique centrale du roman qui est une question de santé publique très importante et assez sensible. Et pour finir, nous révélons à travers le second axe, l'aspect dialogique et contemporain de *Les Amants du Lutetia*.

1. Croisement discours publicitaire et discours romanesque

Le discours est hétérogène dans « *les Amants du Lutetia* » (E. Frèche, 2023) dans la perspective où le style narratif célèbre « le mariage détonnant de la littérature et de la publicité » (M. Bouchareng, 2022, p. 17). Ainsi le pacte scriptural, dans ce roman, repose en partie sur le duo discours littéraire/discours publicitaire. La publicité est semblable à un adjuvant tant il participe de manière méliorative et qualitative à l'élaboration et à l'évolution du récit. La narratrice, Eléonore Kerr, familière au milieu des publicistes, se sert du discours publicitaire pour embellir la réalité dramatique, tragique et pathétique que revêt la quintessence du récit. Par conséquent, le discours publicitaire soulage le discours romanesque, d'une part. Et d'autre part, il protège la sensibilité des potentiels lecteurs qui pourraient être trop émus par le pacte suicidaire du couple Kerr.

1.1 De la publicité en filigrane

Dans cette section, il est question d'inventorier de manière non exhaustive le discours publicitaire qui s'incruste avec habileté et stratégie dans les interstices du récit afin d'aider à la narration. Le titre du roman, *Les Amants du Lutetia* est un signe avant-coureur de ce jeu et de cet enjeu communicationnels. En effet, le Lutetia, tel que présenté par Wikipédia est « un hôtel de luxe du 6^{ème} arrondissement de Paris, il est situé au n°45 du boulevard Raspail, à l'angle de la rue de Sèvres, dans le quartier de Notre-Dame-des-Champs ». La narratrice, peut-être, dans une posture de rendre hommage à ses parents publicistes, s'inscrit dans une dynamique de précisions nominatives de nombres d'articles et de produits présents dans son univers. Cette esthétique scripturale rappelle l'écriture publicitaire quand bien même dans sa matérialisation, elle se libère de toute poétisation et embellissement. L'écriture publicitaire, dans ce contexte, arbore deux intentions : premièrement, la publicité est révélatrice de quelque chose et deuxièmement, la publicité séduit, convainc dans le but d'acheter, de mieux faire connaissance et d'alerter.

Les Amants du Lutetia est une métaphore d'une agence publicitaire. Cette idée est plausible parce que Eléonore, la narratrice, dans l'élaboration de son récit, fait référence à nombre de secteurs d'activités impacté par le discours publicitaire.

Dans le domaine de la mode, elle cite des noms de stylistes, de produits de beauté, de bijoux, de vêtements, de magasins. Ainsi peut-on lire dans le texte, « une robe d'Issey Miyake » (E. Frèche, 2023, p. 13), « (...) les trois anneaux Cartier de ma mère » (E. Frèche, 2023, p. 47). Elle révèle également certaines marques de vêtements sur lesquelles ses parents avaient travaillé en tant que publicistes : « pendant près de cinq décennies, Ezra et Maud avaient choisi ce que leurs semblables allaient porter – des collants Dim, des pulls Benetton, des chaussures Eram... » (E. Frèche, 2023, p. 67). Un autre paragraphe fait appel à Thierry Mugler, un styliste-parfumeur français en ces termes : « Un ministère de la femme venait d'être créé, Sardou avait fait un tube avec « Être une femme » et les vestes à épaulette de Thierry Mugler explosaient (...) » (E. Frèche, 2023, p. 84).

En outre, les secteurs de l'immobilier, de l'automobile et du mobilier ne sont pas en marge de ce discours publicitaire. La narratrice, elle-même architecte, nomme le style d'un appartement qu'elle doit rénover : « il s'agissait d'un appartement haussmannien de bon standing (...) » (E. Frèche, 2023, p.20). De plus, dans la présentation du bâtiment mortuaire qui conserve le corps de ses parents, elle évoque le nom de « l'architecte Albert Tournaire » qui a conceptualisé « ce bâtiment en brique rouge » (E. Frèche, 2023, p. 29).

Concernant l'automobile, on lit des noms de marques de véhicules tels que « Volvo » (E. Frèche, 2023, p.26), « Mercédès » (E. Frèche, 2023, p. 36) et des noms de coupe de voiture à l'instar de « Coccinelle » (E. Frèche, 2023, p. 79).

Le mobilier est autant fort représenté. Des passages descriptifs aux allures d'exposition commerciale captivent l'attention. Aussi peut-on souligner des passages qui invitent à découvrir « le canapé Soriana, les deux chauffeuses Paulin, les luminaires Adnet » (E. Frèche, 2023, p. 40) ; « (...) [ce] canapé, un vieux Chesterfield » (E. Frèche, 2023, p. 68), « la grande table Knoll du salon » (E. Frèche, 2023, p. 69).

Une part belle est faite aux réseaux sociaux, en l'occurrence, Instagram et Google et à la presse écrite. Cette dernière est très significative à travers des magazines tels que « Vogue » (E. Frèche, 2023, p. 42), « Paris Match » (E. Frèche, 2023, p.119) et des journaux comme « le Figaro, le Monde » (E. Frèche, 2023, p. 47), « le Parisien, Libération » E. Frèche (2023, p. 73), « New York Times » (E. Frèche, 2023, p. 143).

Des marques de produits alimentaires faisant partie des campagnes publicitaires des défunts ou même des produits pour leur consommation personnelle sont évoqués. À cet effet, « ils fumaient des Peter Stuyvesant

Rouge qu'ils achetaient par cartouche (...) » (E. Frèche, 2023, p. 43). « (...) le Nespresso de qui ils recevaient chaque mois vingt réglettes de dix capsules chacune -5 giorno, 5 decaffeinato, 4 stormio, 4 intenso et 2 alto dolce » (E. Frèche, 2023, p. 47).

Pour finir, cet inventaire se referme avec la discipline des arts, en particulier la musique, le cinéma. Il se matérialise dans le récit par la présence nominative de quelques artistes et/ou de leurs œuvres. Par exemple, « il écoutait Louise Attaque » (E. Frèche, 2023, p. 25), « (...) toujours aussi glacée par la photographie de Cindy Sherman » (E. Frèche, 2023, p. 41), « Sardou avait fait un tube avec " être une femme" » (E. Frèche, 2023, p. 84). La narratrice se remémorant la relation parfois tumultueuse de ses parents la compare à « Gabin et Signoret dans [le film intitulé] Le Chat de Granier-Deferre. » (E. Frèche, 2023, p. 86)

L'inventaire réalisé dans ce chapitre révèle le ton polyphonique du récit. Le discours publicitaire est plus subtil dans la mesure où, il n'est pas question d'une publicité invasive et agressive. Celle-ci est plutôt douce sans texte publicitaire. La narratrice se limite juste à la suggestion des marques, des noms de créateurs, d'artistes, etc. Cette approche suscite la curiosité, l'envie d'en savoir davantage, en allant faire des recherches pour plus d'informations sur le produit ou le créateur en question voire même pour l'acheter ; c'est d'ailleurs l'objectif de toute démarche publicitaire comme le justifie M. Bouchareng (2022, p.33) : « [qu'] à l'idée de publicité s'attache en effet celle du dévoilement, de transmission et de révélation à un public étendu (...) ». Alors, partant de cette définition, l'usage de la publicité dans le discours de ce roman est sous-entendu. Il tente d'éduquer et/ou d'amener à se cultiver en plus bien sûr des dessins commerciaux.

Privilégier cette « forme de communication qui vise à convaincre un public des mérites d'un produit ou d'un service » (P. Aron, 2002, p. 626), a toujours été présent dans la littérature. Et les exemples sont légion de ces écrivains renommés ou non qui ont à un moment de leur carrière, associé leur image et leur plume à la publicité. À ce sujet, P. Aron (2002, p. 627) écrit : « Apollinaire, les dadaïstes et les surréalistes, au début du XX^{ème} siècle, n'hésitent plus à insérer des publicités existantes dans leurs œuvres ». W. Hefland (1980, p. 227-234) renchérit à propos de l'une des stratégies publicitaires du pharmacien Angelo Mariani pour le vin Mariani encore appelé le vin coca, en ces termes :

un autre moyen publicitaire assez particulier à Mariani, ce fut "les contes", une série de quatorze ouvrages destinés aux bibliophiles (...). Pour chacun

de ces contes, Mariani demandait à un auteur et un illustrateur de créer une histoire sur un thème dont le vin Mariani ou le coca ferait partie intégrante. *Explication*, [un] texte de Jules Claretie et [une] illustration d'Albert Robida, a pour sujet les exploits d'Hercule et le moyen grâce auquel il put accomplir ses grands travaux (...) Dans *Le Château de la grippe* d'Albert Robida, illustré par sa sœur Emilie, une ville entière est dévastée par la grippe (...)

Le discours publicitaire a toujours fait corps avec le discours littéraire. Au fil des époques, l'esthétique de l'écriture publicitaire s'adapte aux exigences des contemporains tout en gardant son originalité. La publicité se love avec adresse au cœur de la littérature pour produire du sens. D'une part, elle parvient à joindre l'utile à l'agréable et d'autre part, l'appel constant à la publicité justifie le rôle important de cette forme de communication dans l'épiphanie des artifices du monde aux lecteurs et même dans la vulgarisation et/ou la promotion de certains sujets.

Si tant est que selon M. Bouchareng (2022, p.33), la notion de publicité se rattache à celle du dévoilement, alors l'on est amené à écrire que toute écriture de dévoilement sur une thématique est une publicité certes, mais avec des objectifs différents. En somme, « toute publicité est message » R. Barthes (1963, pp.91-96). Et *Les Amants du Lutetia* s'inscrit dans cette logique puisque cette œuvre réalise un gros plan sur un sujet assez sensible : la fin de vie, choisir de se donner la mort ou attendre patiemment la mort ?

1.2 Les Amants du Lutetia : quand mourir est un choix heureux

Émilie Frèche, par le canal de ses personnages, le couple Kerr, aborde une thématique d'actualité qui est très sensible : celle du choix de sa fin de vie face à la maladie où le pronostic vital est engagé ou face à la vieillesse.

Face aux corps mutilés par les douleurs extrêmes de la maladie, aux corps devenus des légumes du fait d'un accident, d'une maladie neuro-dégénérative ou auto-immune et dépendant totalement des aides humaines dans les actes quotidiens de la vie; face à la vieillesse des corps frappés par une perte d'autonomie, se pose la question fondamentale à savoir : la vie vaut-elle la peine d'être vécue dans cet état de dégénérescence du corps dont l'un des corollaires est la perte de dignité, et la déshumanisation ?

Le couple Kerr apporte sa réponse à cette problématique existentielle relative à la fin de vie : il opte pour le suicide. En effet, ce couple de publicistes, nanti et en pleine possession de son corps, de ses sens et de sa conscience, décide de se donner la mort. La motivation de ce suicide, Ezra et Maud Kerr

la révèlent à leur fille Eléonore et à leur petit-fils Simon dans une lettre posthume :

Pour nous, l'histoire est terminée. (...) Nous avons eu beaucoup de chance et profité au maximum de tout ce qui nous aura été offert. Nous allions avoir quatre-vingt-six et quatre-vingt-huit ans, que pouvions-nous nous souhaiter de mieux que de partir ensemble, et encore vaillants ? (...) Et nous ne voulions pas non plus prendre le risque de tomber malade, d'être diminués et de devenir dépendants. Or vient un âge où c'est inéluctable. (...) Pourquoi prendre ce risque ? (...) Nous avons longuement réfléchi à cette question et finalement considéré que d'une certaine manière, le jeu n'en valait pas la chandelle. (E. Frèche, 2023, p. 33-34)

Dans ce cas de figure, les personnages ne connaissent pas encore la déliquescence du corps due au poids de l'âge et à l'épreuve de la maladie mais ils l'appréhendent et par conséquent, ils l'anticipent.

L'attitude du couple Kerr et par ricochet de toutes ces personnes qui choisissent le suicide ou la mort par assistance face à la problématique de la fin de vie, exprime que ce choix complexe voire difficile de mourir est un luxe voire un viatique. Choisir quand elles sont encore en capacité mentale et consciente de décider, leur donne ce pouvoir de s'affranchir, d'affranchir leurs proches et les aidants de la souffrance et de préparer leurs obsèques. Le couple Kerr organise son après-suicide, en termes de succession et de préparatifs de leurs funérailles. Leur mort désirée et joyeuse est une campagne publicitaire tant le glamour, le luxe, le festif ont été de mise.

Le discours publicitaire sublime le récit tout en abordant une thématique en rapport avec la santé publique qui suscite également l'intérêt. Ces deux éléments clés phagocytent la structure homogène du récit.

2. Lecture dialogique dans *Les Amants du Lutetia*

Cette œuvre romanesque, par sa narration, entre en dialogue avec différentes disciplines et genres qui font écho à plusieurs voix et discours distincts.

2.1. Les Amants du Lutetia : esthétique d'une narration dynamique

Le dynamisme de ce récit repose sur l'abrogation du ton homogène au profit d'un style hétérogène voire hybride ; « nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent, en

réalité, deux énoncés, deux manières de parler, deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques » M. Bakhtine (1978, p. 125-126).

D'abord la narratrice convoque le style épistolaire dont recourent ses parents pour traiter leurs affaires personnelles et communiquer avec certains de leurs collaborateurs. À titre d'exemple, la lettre posthume dans laquelle le couple Kerr révèle les raisons de leur suicide à leur fille et à leur petit-fils. La lettre intitulée « Chère Eléonore, cher Simon » est écrite en italique. Il y a le corps de la lettre et la fin de la formule conclusive « Adieu » suivie d'une signature nominative, « Ezra et Maud Kerr », au bas de la page à droite. (E. Frèche, 2023, p. 33-34).

Par ailleurs, de la page 231 à la page 239, le couple Kerr, dans un style de correspondance s'adresse à son notaire et à son architecte. Pour le justifier, nous nous sommes intéressés à la mise en page et à la forme du document qui correspondent aux canons d'écriture d'une lettre. À la page 231, en haut de la page à gauche, se trouve l'identité suivie de l'adresse de l'expéditeur « Ezra et Maud Kerr ; 28 rue de la Boétie, Paris VIII^e. En décalé d'une ligne, sur la droite, la ville et la date « Paris, le 1^{er} juillet 1974 ». En deçà d'une ligne et sur la gauche, la formule d'appel qui contient l'identité du destinataire « Cher Jacques Couëlle ». Puis le corps de la lettre qui s'achève avec la formule de politesse « Dans l'espoir de bientôt vous rencontrer, nous vous adressons notre sincère admiration ». Enfin, la signature nominative au bas de la lettre à gauche « Ezra et Maud Kerr ». Toutes les six lettres, avec des expéditeurs et des destinataires différents, présentent la même mise en page avec un caractère en italique assorti des différentes parties du corps de la lettre.

En outre, la relation épistolaire dans la narration est également entretenue par les échanges de mail entre les personnages. Simon, le petit-fils des défunts Kerr exhorte sa mère Eléonore, la fille unique du couple Kerr à mener les démarches pour la succession, en précise l'entête du courriel suivant,

De : Simon.epstein@me.com
A : eleonorekerr12@gmail.com
Objet: Succession Kerr
Maman

(E. Frèche, 2023, p. 55)

À cela s'ajoute la messagerie instantanée via les nombreux échanges sur Instagram entre les *followers* de Simon, menant la discussion sur le choix de fin de vie de ses grands-parents.

L'écriture journalistique, précisément la presse écrite est également convoquée puisque le pacte suicidaire du couple Kerr a fait couler beaucoup d'encre au point où des pages entières sont consacrées à la revue de presse de cette affaire. Cette lucarne titre sur nombre de journaux ayant relayé l'information de ce suicide,

- Le Parisien, 2 septembre 2018, 'Mains dans la main, les amants du Lutetia voulaient mourir ensemble,
- Libération, 3 septembre 2018, ' Les amants du Lutetia, un pacte suicidaire assumé et revendiqué'
- Actu J, 3 septembre 2018, ' Nous irons mourir au Lutetia',
- L'Humanité, 5 septembre 2018, 'A la vie, à la mort',
- Le Monde, 8 septembre 2018, 'Les amants du Lutetia ou la mort comme projet de fin de vie'' (E.Frèche, p. 73-76)

Le croisement de genres dans le récit abâtardit certes l'identité formelle du récit mais permet à la diégèse de se dire et d'évoluer. L'intergénérecité permet au narrateur d'ouvrir plusieurs fenêtres dans l'espace diégétique afin de mieux adapter les réalités et la particularité de l'histoire racontée. Cette adaptation scripturale et narrative épouse la pensée de M. Butor (1950, p. 8) qui stipule que, vu le profond bouleversement auquel le monde est en proie, le récit post-moderne doit tenir compte de toutes ces transformations pour une meilleure optimisation. L'intergénérecité, dans toute sa matérialisation, confirme que dans la société actuelle, la communication est à l'ère des réseaux sociaux, de la messagerie instantanée, de la presse avec des *bad buzz* ou des *good buzz*, etc., Il convient aussi de noter que cette esthétique du décroisement prend en compte la pluridisciplinarité.

Le récit, dans son ensemble, et pour des besoins narratifs fait intervenir des disciplines telles que la médecine légiste, le droit, la psychologie, la police scientifique. Le tissu narratif est transgressé par un discours relatif à ces différents corps de métier.

Le dynamisme de cette œuvre s'aligne sur une conceptualisation de la narration qui dialogue à travers le polylinguisme. Ce terme, selon M. Bakhtine (1978, p. 145), « c'est le discours d'autrui dans le langage d'autrui (...). Les deux voix sont dialogiquement correlatés, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (...) comme si elles conservaient ensemble ». La bivocativité dont parle Bakhtine est inhérente voire indispensable pour mener à bien ce style narratif qui se veut inclusif de la disparité des discours sociaux et professionnels en rapport avec le vécu au quotidien des personnages.

2.2. Une narration dialogique au diapason de l'actualité

Le sujet que traite le récit et la pratique intertextuelle empruntés par la narration pour faire évoluer la diégèse positionne cette œuvre dans les sillons de la modernité et de la contemporanéité. En effet, le discours social est à l'image de la société actuelle qui accorde une place de choix aux réseaux sociaux, au discours publicitaire. Émilie Frèche en faisant intervenir par exemple "Instagram", la messagerie électronique, la publicité des produits de marque et/ou de luxe s'inscrit dans le processus de renouvellement du style romanesque qui se veut réfractaire certes mais moderne, en se faisant proche de ses contemporains. C'est fort de cela que M. Bakhtine (1978, p. 473) affirme que : « le roman n'a pas terminé son évolution. Il entre actuellement dans une phase nouvelle. Notre époque se distingue par la complexité et l'extension insolites de notre monde, par l'extraordinaire croissance des exigences, de la lucidité et de l'esprit critique des hommes ». Cette réflexion de Bakhtine justifie et légitime le jeu dialogique et intertextuel à l'honneur dans *Les Amants du Lutetia*. La posture du discours social dans le monde réel a et doit avoir un impact sur la posture du discours social à l'œuvre dans le récit. Ce rappel constant suscite l'intérêt et le plaisir pour la lecture.

L'une des forces de l'esthétique dialogique au cœur de la narration est qu'elle renouvelle le souffle du roman et suscite l'intérêt. Pour une meilleure compréhension et une adhésion massive, il est impératif pour l'écrivain de se plier au standard de sa contemporanéité. Il est plausible d'affirmer qu'Émilie Frèche, en convoquant par exemple, le discours publicitaire dans son récit, tient de manière implicite un discours à la fois dithyrambique et critique d'une société dont le déclic pour la consommation est entretenu par le jeu publicitaire. Quand bien même dans cette œuvre l'écriture publicitaire se libère des carcans des slogans ou de textes stylistiquement et rhétoriquement élaborés, il n'empêche qu'elle a un impact sur le lecteur qui est curieux de découvrir davantage et/ou de consommer.

De plus, l'allusion au luxe par le truchement des marques de produits, de créateurs, d'espaces, accorde au récit un univers de glamour, de beauté, de charme à l'image du couple défunt Kerr qui l'incarnait parfaitement. C'est probablement à cette manière d'aborder le discours publicitaire que M. Galliot (1963, pp.21-28) se réjouit en affirmant : « voilà de la bonne publicité, on ne se contente pas de vanter platement le produit à vendre mais qui réussit à chatouiller agréablement le goût du lecteur ».

L'actualité de cette narration se matérialise par le choix de la thématique sur laquelle se greffe le récit. Il s'agit du comportement de l'homme face à la dégénérescence du corps dans un contexte de maladie et/ou de vieillesse. Choisir de mourir volontairement par ses propres moyens ou par des actes médicaux ou attendre patiemment la mort ? C'est un dilemme pour nombre de personnes en souffrance qui sont embrigadées par le discours religieux et peut-être par la peur d'affronter la grande faucheuse.

La question de l'euthanasie qu'elle soit active ou passive est abordée de manière implicite dans ce roman. La fin de vie, en tant qu'une problématique de santé publique, s'invite de plus en plus dans les débats dans les instances décisionnaires. Si certains pays comme la Belgique, les Pays-Bas ont légalisé l'euthanasie active depuis des décennies, un grand nombre de pays peinent à le faire. La France, par exemple, à travers la loi Léonetti de 2005, s'insurge contre l'euthanasie active mais interdit dans bien de cas de figure l'acharnement thérapeutique pour des patients dans un état très critique et dont la mort est irrévocablement la seule issue.

Certes le pacte suicidaire du couple Kerr, n'est pas un cas d'école, si l'on s'en tient au cadre de la loi Léonetti ou de l'euthanasie active, mais il sous-tend une préoccupation d'ordre existentiel assez pertinente, qui vaut la peine d'être repenser : la vie vaut-elle d'être encore vécue quand le soi-même est confronté à son propre corps devenu étranger et étrange pour lui ?

Conclusion

Les techniques narratives déployées par Émilie Frèche dans *Les Amants du Lutetia* s'inscrivent dans la dynamique « [d'] une écriture nouvelle faite de rupture et de transgression dont l'intérêt se trouve dans le choix et l'incorporation des nouvelles stratégies de création romanesque qui [caractérisent] les nouvelles sensibilités que sont le post-modernisme et le nouveau roman » (M. P. Mindié, 2011, p. 545-546)

En effet, la convocation du discours publicitaire élaboré autrement sublime le récit. Il décroïsonne et le texte et l'esprit du lecteur dans la mesure où la lecture invite à la rêverie, à la découverte. Le regard et l'imagination entretiennent la perception du lecteur qui se pose en voyageur dans un métro parisien. Ce dernier contemple, émerveillé par la succession et la beauté d'affiches publicitaires qui ornent les murs des stations, en tenant toujours à

la main son roman. La publicité, qui selon M. Boucharenc, a pour objectif de dévoiler, a une action constrictive sur tout le tissu narratif dans *Les Amants du Lutetia*. Cette constriction fait perdre au récit son identité d'un point de vue de son homogénéité, de son ton monologique au profit d'une hétérogénéité et d'une bivocalité.

Par ailleurs, dans un souci de contemporanéité, tout en abordant la thématique du choix de fin de vie, la narration se veut polyphonique et plurilingue à cause de la prise en compte des différents corps de métiers qui interagissent, d'une part. Et d'autre part, à cause de la pratique de l'intergénéricité qui se fixe en particulier sur l'écriture journalistique, le style épistolaire certes mais avec un rappel constant des réseaux sociaux via la messagerie instantanée, les courriels.

En somme, l'esthétique narrative qui se veut postmoderne, dynamique et attrayante, conquiert le lecteur par l'une des forces du dialogisme qui : « se veut un dialogue libre et sans contrainte, refusant toute idée de censure, de calcul ou de honte » (R. F. Barsky, 1997, p.60)

Références bibliographiques

- Sous la direction de ARON Paul et als, 2002, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF,
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard,
- BARSKY Robert F, 1997, *Introduction à la théorie littéraire*, en collaboration avec Dominique Fortier, Montréal, Presses de l'Université du Québec,
- BARTHES Roland, 1963, Le message publicitaire, rêve et poésie. In : *Les cahiers de la publicité*. N°7, DOI : <https://doi.org/10.3406/colan.1963.4840>
https://www.persee.fr/doc/colan_1268-7251_1963_num_7_1_4840
- BOUCHARENC Myriam, 2022, *L'écrivain et la publicité, Histoire d'une tentation*, Paris, Champ Vallon,
- BUTOR Michel, 1950, *Le roman comme recherche, Répertoire I*, Paris, Minuit
- FRÈCHE Emilie, 2023, *Les Amants du Lutetia*, Paris, Albin Michel,
- GALLIOT Marcel, 1963, Vendre avec des mots, c'est un art. In : *Les cahiers de la publicité*, n°7, langue et publicité, DOI :10.3406/colan.1963.4830
http://www.persee.fr/doc/colan_1268-7251_1963_num_7_1_4830

HELFAND William H., 1980, Mariani et le vin de coca. In : *Revue d'histoire de la pharmacie*, 68^{ème} année, n°247, DOI : 10.3406/pharm.1980.2084
http://www.persee.fr/doc/pharm_0035-2349_1980_num_68_247_2084

MINDIÉ Manhan Pascal, 2011, *La carnavalisation dans l'écriture romanesque de Louis Ferdinand Céline*, Université de Bouaké,
https://www.legifrance.gouv.fr/eli/loi/2005/4/22/SANX/0407815L/JO/t_exte

Deuxième partie :

Critique littéraire, esthétique et théories du texte

INCENDIES DE WAJDI MOUAWAD : DE LA FONCTION POÉTIQUE À L'EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE

Siham BOULTAM,

Faculté polydisciplinaire de Taza (Maroc)
Siham.boultam@usmba.ac.ma

&

Rachid MOUNTASSAR

Institut Supérieur d'Art Dramatique et d'Animation Culturelle, Rabat (Maroc)
mountassarrachid@gmail.com

Résumé : Le théâtre est sans conteste le lieu où la parole, concomitamment se lit, se voit, s'entend et se transmet. Appuyée du langage du corps et du décor, la pièce de théâtre *Incendies* de Wajdi Mouawad ne peut que procurer une expérience esthétique et un plaisir sensoriel au récepteur. Alors si l'écriture dramaturgique repose essentiellement sur une pensée du style voire une logique de graphies, une réflexion sur la construction esthétique du langage théâtral s'avère pertinente pour comprendre le fonctionnement du texte au théâtre en relation avec le lecteur/spectateur. Afin de mener à bien ce thème, nous avons opté pour l'approche stylistique qui s'intéresse particulièrement à l'interprétation des choix scripturaux des écrivains. L'analyse de *Incendies* de Wajdi Mouawad a fait apparaître le sens et l'essence de la sursignifiante association de la forme et du fond et a montré que la fonction poétique est en mesure et de sublimer la cruauté et de visibiliser l'indicible.

Mots clé: Théâtre, Écriture, Poétique, Esthétique, Effet.

INCENDIES BY WAJDI MOUAWAD: FROM POETIC FUNCTION TO AESTHETIC EXPERIENCE

Abstract: Theater is undoubtedly the place where speech simultaneously unfolds to be read, seen, heard, and transmitted. Supported by the language of the body and the setting, Wajdi Mouawad's play *Incendies* inevitably provides the receiver with an aesthetic experience and sensory pleasure. Thus, if playwriting is nothing more than a thought of style or even a logic of graphic forms, a reflection on the aesthetic construction of theatrical language proves to be relevant in understanding how a character's discourse functions in relation to the reader/spectator. To delve into this theme, we opted for a stylistic approach that focuses particularly on interpreting the writing choices of authors. The analysis of the play *Incendies* has shown that the meaning and essence of the incredible association between form and meaning; the poetic function has enabled both the sublimation of cruelty and the visualization of the unspeakable.

Keywords: Theater, Writing, Poetics, Aesthetics, Effect.

Introduction

G. Genette disait que « Il n'y a d'œuvre qu'à la rencontre d'une intention et d'une attention » (1992, p. 8). Ce propos est un vrai carrefour de problématiques qui invite à la spéculation, mais nous allons nous contenter de ce qui pourrait lier les deux termes, intention et attention. En effet, le langage est, semble-t-il, le point d'intersection constituant, à la fois, le matériel dont dispose l'écrivain pour traduire son vouloir-dire, extérioriser ses émotions et partager ses pensées, et aussi la matière à lire, comprendre, interpréter et méditer pour le récepteur. Donc les mots, ces pistolets chargés, pour reprendre l'expression de Jean Paul Sartre, ont une importance indéniable dans tout projet d'écriture.

En sus de la forme spectaculaire inhérente au théâtre, basée essentiellement sur une mise en scène à même de conjuguer harmonieusement un espace scénique et un espace physique, le tissu textuel jouit d'un crédit certain dans le discours théâtral comme totalité. Ce privilège d'osciller entre la parole écrite et la parole dite lui confère une place unique dans la littérature. Il ne se réduit nullement à sa visée divertissante, il peut devenir un espace de découverte de la nature humaine et des conflits sociaux, un lieu de méditation, de réflexion et de sensations, etc. La fonction poétique, à laquelle s'intéresse tous les genres littéraires, qui a été mise en valeur par Roman Jakobson, et qui puise sa singularité dans le fait d'outrepasser le principe de communication du langage pour en faire un moyen de création esthétique, est l'une des principales fonctions qui agit et sur la manière et sur la matière.

Wajdi Mouawad, dramaturge contemporain libano-qubécois et directeur du Théâtre national de la Colline, incarne brillamment cette dimension poétique dans sa pièce de théâtre *Incendies*. Ce texte, à mi-chemin entre l'intime et le politique, recourt à un langage qui regorge d'émotions, de symboles et de métaphores, donnant lieu à un véritable brassage entre le poétique et le dramatique. La quête ou la crise identitaire, la violence des origines et l'éclatement familial, thèmes centraux d'*Incendies*, se trouvent exprimés dans une écriture qui ne se limite pas à l'exposition de la fable, mais cherche à bouleverser le lecteur-spectateur en stimulant ses sens et suscitant en lui des émotions diverses.

La présente réflexion repose donc sur deux niveaux de considération : la vérification d'abord du postulat d'une corrélation entre l'écriture du texte dramatique et la production d'une force effective, ensuite une lecture de la scripturalité d'*Incendies*, notamment sur le plan du déploiement de la poétique

du verbe. De ce point de vue, au lieu de considérer la fonction poétique comme un simple reflet de la beauté expressive, inhérente à l'écriture dramaturgique, il serait plutôt pertinent de la concevoir comme un outil puissant en mesure d'agir et sur les sens et sur l'intellect. L'objectif de cette étude, qui s'appuie sur une approche stylistique, est d'évaluer l'efficacité, en matière de la réception, des procédés esthétiques fort utilisés dans la pièce du théâtre *Incendies*, et d'interroger leur pouvoir à sublimer la violence et traduire l'indicible.

1. Le discours théâtral sous le prisme du poétique

« Qu'est-ce qui fait d'un message verbal une œuvre d'art » (1963, p. 210). Ainsi a été formulé l'objet de la poétique par R. Jakobson. Le concept d'œuvre d'art, bien qu'il s'avère de plus en plus difficile à circonscrire, laisse entrevoir, tout de même, un point de vue consensuel relativement au critère de beauté que nécessairement doit receler. Et c'est de ce principe que l'écrivain des *Essais* est parti pour définir l'objet de la fonction poétique. Il semble tout à fait pertinent, dans une perspective d'analyse littéraire, d'associer le verbal et l'artistique pour cerner les contours de la fonction poétique. En effet, lorsque le langage ne se limite plus à sa fonction référentielle, mais qu'il attire l'attention sur sa propre matérialité, sa structure formelle et sa capacité à produire du sens par le biais de la forme elle-même, il devient un vecteur privilégié de l'expression artistique. C'est précisément dans cette tension entre signifiant et signifié, dans ce travail conscient sur la langue, que réside l'essence de la fonction poétique.

Centrée sur la manière dont le message prend forme, la fonction poétique met en avant un rapport particulier avec l'écriture ; quand celle-ci se montre de plus belle, cela implique que toute la personne, lisant ou écoutant le texte, sera investie dans le processus de réception. Dans cette optique, P. Bourdieu remarque très justement que le poétique oblige « le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel, qui se situe à la fois dans l'ordre du sensible, au lieu de la traverser comme un signe transparent, lu sans être vu, pour aller directement au sens » (1992, p. 159). Deux éléments importants, qui ne font véritablement qu'un, se déduisent du propos bourdieusien ; tout d'abord, la particularité, afférente à la forme poétique, d'asseoir l'expression sur la perception visuelle et auditive qui, en les stimulant assure une réaction de la part du récepteur. Mais aussi,

et par voie de conséquence, le message poétique s'empare d'une force consistant à engendrer une pause méditative, sensuelle et émotionnelle.

« *I like Ike* » (R. Jakobson, 1963, p. 219) est la formule dont il se sert pour expliquer la fonction poétique ; une première lecture offre, de prime abord, une réception singulière du syntagme verbal émanant de la concordance des sons et de la parfaite harmonie entre les éléments constitutifs. Jakobson présume que le jeu de sonorité, le rapprochement phonétique et la ressemblance graphique conspirent à amplifier la force de cette formule électorale (1963, p. 219). Pour se rendre compte concrètement de cette force, nous suggérons de remplacer « *I like Ike* » par « *I admire Ike* » et essayer de faire la comparaison ; en effet, nous ne pouvons que confirmer que le slogan a déchu, perdu sa vigueur et manqué sa mission. Cette petite substitution a causé un énorme impact tant au niveau formel que foncier et, corollairement, l'inaboutissement de l'effet attendu, soit l'avortement de l'intention persuasive.

L'esthétique, selon P. Pavice, « produit sur nous un effet, lequel atteint notre conscience et notre inconscient, nous plaît ou nous déplaît, nous émeut au point de nous soulager de nos peines et de nos conflits ou au contraire nous indiffère » (2018, p. 139-140). Corollaire immédiat des faits de la langue, l'effet s'apparente quelque part aux psychotropes agissant sur les opérations cérébrales et sensuelles ; mais dans ce contexte il semble de bon aloi de ne pas se borner à l'effet cathartique dans la mesure où le modèle non aristotélicien de Brecht a prouvé sa pertinence là-dessus. Même si le théâtre épique cherche à susciter la réflexion plutôt que l'émotion immédiate, il procure une véritable expérience esthétique au spectateur : la mise en scène inventive, la force des images, la musique, la distanciation, la fragmentation ou les ruptures narratives stimulent son imagination et son esprit critique. L'effet produit n'est pas seulement intellectuel, mais aussi sensible, le spectateur éprouve la beauté du dispositif tout en prenant conscience des enjeux sociaux ou politiques représentés. Alors tout dépend du talent du scripteur-et du metteur en scène dans la représentation-à faire du produit soit une œuvre d'art offrant « une expérience esthétique » (P. Sauvanet, 2004, p. 18), soit une œuvre tout court. Le théâtre est le lieu on ne peut plus destiné à la jouissance à la fois sensuelle et intellectuelle, d'où l'extrême importance de la fonction poétique dans la logique dramaturgique.

L'écriture dramatique contemporaine, bien qu'elle n'obéisse pas à un même et seul paradigme, fait appel aux divers mécanismes de l'esthétique,

non seulement en vue d'une mise en scène décorative, ornementale, ou dans une intention de se résigner aux règles scripturales à la manière des classiques. Il s'avère manifestement que la fonction poétique se présente comme étant un outil très puissant à même d'agir sur le récepteur dans le sens où la matérialité de l'œuvre soutient la socialité, dans un jeu très significatif de va et vient entre les mots et les maux, et cela va de soi parce que « l'art, comme l'affirme B. Saint Giron, n'est pas extérieur à la vie, il est la vie même sous ses formes les plus intenses » (B. Saint Giron, 2009, p. 34). Par-là, travailler sur la manière de dire, c'est concentrer la vision sur la réception étant donné qu'elle implique un accomplissement, en aval, du projet de l'écriture et, conséquemment, du projet social étant donné que chaque appel au poétique est un appel du monde à agir (B. Saint Giron, 2009, p. 35).

En s'intéressant particulièrement à la représentation, Bernad Dort affirme dans son *Théâtre en jeu* que le texte est « un point de départ et un horizon à la fois » (1979, p. 232). Tout vient de sa composition et tout dépend de son interprétation. Son importance dans la pratique théâtrale est énorme dans la mesure où tout travail sur l'écriture permettra, *ipso facto*, à conférer à la pièce de théâtre comme totalité un statut élevé. Le texte constitue la matière première à partir de laquelle se construisent l'action, les personnages et les émotions. Il ne se réduit pas sa fonction communicative ; chaque mot, chaque silence, chaque rythme peut porter une valeur expressive, symbolique ou esthétique. Par la densité de ses figures de styles, ses jeux sonores et ses structures rythmées, le texte dramatique active la fonction poétique du langage, c'est-à-dire sa capacité à produire du sens par la forme même du discours.

Nous l'avons donc compris, le théâtre-système complexe où le dire dramatique devient un dire scénique-puise, le plus souvent, son pouvoir affectif dans la magnificence du langage. Pierre Larthomas, le grand spécialiste du langage dramatique, a argué que « ce qui fait l'unité de cet ensemble de grandes œuvres, en apparence si diverses et mêmes opposées, c'est qu'elles révèlent toutes une valorisation ou plutôt une revalorisation du langage, ce qui est, sans aucun doute, le caractère essentiel du langage dramatique » (P. Larthomas, 1980, p. 42-43). Cela veut dire que la mise en valeur de la langue est l'élément consensuel dans la production des pièces de théâtre et que son utilisation esthétique bien réfléchie décuple sa possibilité de créer chez le récepteur les émotions les plus intenses et les réactions les plus concrètes.

2. *Incendies* : quand le poétique sublime la violence

Incendies, pièce de la trilogie *Le sang des promesses*, aux côtés de *Littoral*, *Forêts et ciels*. L'œuvre fait voir, en mêlant tragédie grecque et drame contemporain, la violence de l'histoire et la nécessité de la vérité pour briser le cycle de la haine. Bien qu'elle mette le public devant une mélancolie absolue, *Incendies* est faite paradoxalement d'un langage extrêmement euphorique. Le théâtre, permet-il une telle dichotomie ? Ne risque-t-il pas en procédant de la sorte à parasiter la réception et générer l'incompréhension ? Anne Ubersfeld accorde une grande importance aux « sèmes oppositionnels » (1996, p. 35). L'opposition, selon cette grande grammairienne de théâtre, est créatrice du sens ; c'est par l'opération délicate du décodage des rapports antinomiques que l'on puisse atteindre une compréhension complète du fait théâtral.

L'histoire dans *Incendies* s'oppose à son écriture, du fait de la conjugaison du brutal et du sensible au sein de la même œuvre. Une telle association, semble-t-il, n'est pas le fruit du hasard. Les conflits, les heurts, l'injustice, les malaises, les crises, n'est-il pas notre quotidien ? Et face à cet imbroglio, l'art, particulièrement le théâtre, intervient à sa manière. « Le spectateur contemporain débarrassé de tout préjugé d'esthétique et de genre, habitué à la violence et à l'audace des discussions surmené, blasé, réclame de l'art dramatique l'émotion sous ses formes les plus diverses, comique, tragique, sentimentale (A. Capus, 1913, p. 10). Certes, le climat et les conditions du XX^{ème} siècle ne sont pas les mêmes, mais nous ne pouvons que nous convenir sur le caractère sempiternel de la violence. De ce fait, Wajdi Mouawad s'en sert pour la dramatisation tout en utilisant un langage poétique.

Le testament de Nawal, la protagoniste de la pièce, lu par le notaire, constitue la matière principale de la scène d'exposition, dans la mesure où il permet de préciser les personnages, les rapports, l'intrigue, les premiers enjeux. Le tragique qui se donne à voir dès le début, souligne la volonté du scripteur d'immerger le lecteur-spectateur, de but en blanc, dans une atmosphère de tristesse, mais aussi de réflexion et d'interrogation :

« Enterrez-moi toute nue
Enterrez-moi sans cercueil
Sans habit, sans écorce
Sans prière
[...]
Pas de pierre
Pas de nom sur la pierre

Pas d'építaphe pour un nom absent, sur une pierre absente »

(W. Mouawad 2003, p. 10-11)

La violence d'une vie, l'injustice d'un destin et la douleur d'une femme, le tout est exprimé dans cette scène de révélation par des anaphores qui expriment la négation et le refus (sans, pas). Anne Ubersfeld présume que les « récurrences de mots, de syntagmes, de rythmes qui produisent l'effet poétique » (A. Ubersfeld, 1996, p. 129). Ces répétitions insistent sur l'état psychologique troublé du personnage lors de ses derniers moments, qui voulait se défaire, une fois enterrée, de tout ce qui pourrait lier son corps au monde extérieur. L'équation est simple : le rejet produit le rejet, dans le sens où l'ensemble de situations où le personnage de la testatrice se trouvait infériorisée et excommuniée, finit par donner lieu à une prise de position manifestant la volonté de s'extraire du monde, de bannir toute composante identitaire faisant penser à cet espace de frustration. Ce sentiment écrasant mais qui a été exprimé poétiquement en vers, produit par les mots répétés un effet sonore agréable à l'oreille, un effet jubilatoire destiné au lecteur auquel s'adresse le dramaturge qui semble se disait : « ce lecteur, il faut que je le cherche, que je le drague » (R. Barthes, 1973, p. 220). Alors, outre la dimension sémantique importante que recèle cet extrait, la dimension esthétique est une force agissante puisqu'elle conduit le lecteur à recevoir la brutalité mais tout en suscitant chez lui les émotions les plus fortes et le plaisir le plus intense.

En effet, la répétition, comme un fait de langue fort présent dans le langage dramatique, pourrait avoir d'autres effets tel celui sur lequel Anne Ubersfeld a attiré l'attention : « l'importance de la réitération est particulièrement grande au théâtre, où elle stimule ce qui est le meilleur instrument du plaisir du spectateur, sa mémoire » (A. Ubersfeld 1996, p. 129). L'effet mnésique est manifestement l'élément traqué dans l'écriture de cette pièce de théâtre. Lisons ce fragment d'une tirade proférée par le personnage de Wahab que la société, d'une voix commune, lui a obligé d'abandonner son amour et son fœtus interlopes. « J'ai dit adieu au lieu de mon enfance et mon enfance est pleine de toi, Nawal, Nawal, ce soir, l'enfance est un couteau que l'on vient de me planter dans la gorge » (W. Mouawad, 2003, p. 24) la même réplique a été reprise par sa bien-aimée Nawal. De quelle signification, cette répétition est-elle dotée ? cette métaphore à effet puissant ne fait qu'intensifier par sa

réapparition dans une autre tirade la mémoire du lecteur qui sera amené à rééprouver le même plaisir⁴.

Ce plaisir du texte, pour reprendre le titre fameux de Roland Barthes, se révèle selon Jauss, un trait déterminant de l'expérience esthétique : « L'attitude de jouissance dont l'art implique la possibilité et qu'il provoque est le fondement même de l'expérience esthétique » (H. R. Jauss, 1990, p. 137). Par là même, la violence du déracinement est transformée à une violence poétique, transposée sur le plan du langage par la métaphore et la répétition. De ce fait, le texte dramatique crée un espace où la violence intime (grossesse hors mariage, rupture forcée) et sociale (le poids de l'éthique, la pression de la doxa) sont mises en forme, esthétisées, pour susciter une réflexion plutôt qu'une terreur brute. En d'autres termes, le récepteur se délecte de la beauté du langage en même temps qu'il est confronté à la gravité du contenu. Ainsi, la sublimation de la violence transforme une expérience potentiellement insoutenable en une expérience esthétique.

Après avoir exploré les faits de langage et les figures de style qui témoignent de la richesse poétique du texte théâtral dans *Incendies* de Wajdi Mouawad, il convient désormais de s'interroger sur la manière dont cette fonction poétique du langage dépasse le simple plaisir esthétique pour se mettre au service d'une quête plus profonde. En effet, dans cette œuvre marquée par la douleur, le silence et la mémoire, la parole devient un vecteur essentiel de la recherche de soi. Il est donc pertinent d'examiner comment la dimension poétique du langage soutient et accompagne la quête identitaire des personnages, en particulier celle de Jeanne et Simon, à travers leur parcours vers la vérité et la reconstruction de leur histoire familiale.

3. La poétique de la quête identitaire : du dévoilement à la construction

Au théâtre, les personnages ont une importance extrême, c'est à travers eux que le je-scripteur se présente et s'affirme. La double énonciation qui forge le discours théâtral constitue un réseau de significations qui demande une attention accrue. A. Ubersfeld a avancé, très pertinemment, que « le discours du personnage renseigne sur la politique, la religion, la philosophie :

⁴ Le public ne va puiser son plaisir dans la douleur qu'extériorisent les personnages, ce n'est pas cela l'idée. La fonction poétique intervient généralement dans l'écriture de *Incendies* pour sublimer le mal ressenti, subi, fait, et en faire une expression foncièrement de laideur et formellement de beauté. Et c'est là où gît le pouvoir poétique. C'est-à-dire que le plaisir esthétique naît paradoxalement de la mise en forme de ce qui, dans le réel, serait insupportable.

il est outil de connaissance pour les autres personnages [...] comme pour le public » (A. Ubersfeld 1996, p. 200). Les voix de Nawal, Simon, Jeanne et les autres personnages convergent et semblent tous dire, de différentes manières, la même chose ; perdus, déboussolés, troublés crièrent d'où venons-nous ? D'où vient cette amertume et ce désir impétueux de vouloir comprendre ses origines ? La quête de l'identité est au cœur de l'intrigue d'*Incendies*. C'est le sujet qui dirige le « principe de convergence⁵ » (N. Laurent, 2001, p. 10).

Le secret mi-dévoilé dans le testament a aiguillonné Jeanne à mener une quête afin de pouvoir répondre à la question : « Quelle est ma place dans le polygone ? » (W. Mouawad, 2003, p. 16). Tous ses repères sont bousculés, toutes ses vérités sont broyées, Jeanne est à la recherche du Moi perdu, du sens de son être. Le qui suis-je ? qui obnubile l'esprit cartésien du personnage la pousse à suivre toutes les ficelles à même de conduire à la vérité. Elle refuse de réduire son identité uniquement au tangible et à l'intelligible et faire de l'idée de son frère sienne : « Jeanne, je n'ai plus que toi. Jeanne, tu n'as plus que moi » (W. Mouawad, 2003, p. 47). Il est vrai que le parallélisme dont se sert Sermon est muni d'un effet très fort sur le plan émotionnel, mais que peut-il susciter chez une âme effondrée qui, pour se redresser de nouveau, doit trouver des réponses à toutes ses interrogations.

Force est de constater que la dimension onomastique est l'une des composantes essentielles de l'identité, et dans cette pièce de théâtre même les noms font défaut. Lisons une réplique de Nawal fort bouleversante : « Sarwane est ton véritable nom. Jannane est le véritable nom de ta sœur, Nawal est le véritable nom de ta mère. Abou Tarek est le nom de ton père. Il ne te faut à présent que trouver le véritable nom de ton frère » (W. Mouawad, 2003, p. 69). En pleine recherche des liens familiaux, les jumeaux découvrent que la seule chose qui pourrait être véridique, ne l'est pas. Le mot véritable qui se répète dans cette réplique renforce la quête identitaire et amène à repenser les éléments constitutifs de soi. Et comme « la matière première de tout théâtre c'est un texte » (G. Jean, 1977, p. 103). Les mots dans *Incendies* constituent le piédestal sur lequel les ramifications de l'identité ont été poétiquement posées.

L'identité des personnages d'*Incendies* se construit aussi dans l'alternance entre silence et parole. Nawal, par exemple, choisit le silence pendant des

⁵ En stylistique cela veut dire que les divers niveaux de réalisation du texte peuvent concourir à un même effet.

années, un silence lourd de sens, presque plus expressif que des mots. Ce silence est à interpréter comme un acte poétique en soi, une parole refusée mais intensément signifiante. Plus tard, ce silence se transforme en un discours posthume -par les lettres, les récits- qui, par leur forme métaphorique et lyrique, permettent aux jumeaux de reconstruire leur identité. Ainsi, le langage poétique devient le lieu d'un passage : celui de l'ignorance à la révélation, de la perte d'identité à sa reconquête

Ainsi, Wajdi Mouawad a donné à voir cette chasse à l'identité comme un jeu de puzzle dans le sens où chaque personnage part pour ramener un morceau identitaire afin de donner sens à l'humain comme totalité complexe et compliquée : « À présent, disait Nawal, il faut reconstruire l'histoire. L'histoire est en miettes » (W. Mouawad, 2003, p. 86). Cette anadiplose a une forte densité sémantique, elle insiste, d'un côté, sur l'aspect fragmentaire de l'histoire, c'est-à-dire de la vie et son rapport avec la dispersion de l'être humain, d'un autre côté, l'accent a été mis sur la possibilité de reconstituer le tout où gît les réponses attendues, la vérité ou une « propédeutique de la réalité » (B. Dort, 1986, p. 294)

In fine, il nous paraît de bon aloi d'attirer l'attention sur la tendance, au cours du XXème siècle, à minimiser le rôle du texte et à accorder le primat à d'autres signes extralinguistiques. Par son *théâtre post dramatique*, Lehmann a fait le point sur les nouveaux paramètres du fonctionnement de la pratique dramaturgique où les hommes de théâtre passent par-dessus-bord le texte, comme dans les *heppenings* ou le *Living Theatre*. Certes, l'« interartistique » pour reprendre le terme de Pavice, où le théâtre se montre comme une orgie de signes disparates a corroboré, tant bien que mal, la partialité de son rôle au sein de l'entreprise théâtrale, mais bannir complètement le texte ou supposer qu'il n'ajoute rien au fait théâtral paraît hasardeux et peu concluant. J. Grotowski, à titre d'exemple, a insisté dans son *Théâtre pauvre* sur la grandeur du texte dramatique, ce qu'il a appelé le « texte-bistouri » (Grotowski 1971 :55) permettant, à la fois, à s'ouvrir à soi-même et à s'ouvrir à l'autre.

Conclusion

Un art beau ou utile ? Telle est la question qui a traversé les siècles et structuré les débats autour de l'opposition esthétisme-utilitarisme. Notre étude de *Incendies* de Wajdi Mouawad a permis de montrer que cette pièce se

situe au croisement de ces deux pôles : elle mobilise une esthétique poétique dense – figures de style, rythmes, images et musicalité – tout en assumant une portée existentielle et identitaire forte. L'analyse des faits de langage théâtral a révélé que la fonction poétique ne relève pas ici du pur ornement : elle agit comme un vecteur de transfiguration de la violence, transformant l'horreur en une matière sensible, chargée d'émotion et de pensée. À travers des procédés tels que la répétition, les monologues lyriques et les ruptures de rythme, Mouawad parvient à esthétiser la cruauté sans la banaliser, et à faire du théâtre un espace de symbolisation du trauma.

En parallèle, notre analyse a mis en lumière la manière dont cette fonction poétique soutient la quête identitaire des personnages. Le langage devient un outil de reconstitution du passé et de mise en sens des origines brisées. Ainsi, le poème dramatique agit comme fil conducteur dans un labyrinthe mémoriel, permettant aux personnages – et au spectateur – de reconstruire un soi éclaté par la guerre et les secrets familiaux. In fine, tout paraît montrer que la fonction poétique dans *Incendies* est doublement opérante : elle intensifie l'impact émotionnel du récit tout en ouvrant des voies de réflexion sur la mémoire, la souffrance, l'identité et la condition humaine. L'œuvre de Mouawad prouve ainsi que la fonction poétique au théâtre peut être à la fois forme, sens et action – une force transformatrice capable de faire dialoguer esthétique et éthique, art et humanité.

Références bibliographiques

- BARTHES Barthes, 1973, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil.
- BOURDIEU Pierre, 1992, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil.
- CAPUS Alfred, 1913, *Le Théâtre*, Paris, Dorbon-Ainé.
- DORT Bernard, 1979, *Théâtre en jeu : essais de critique*, Paris, Seuil.
- DORT Berbard, 1986, *Théâtres*, Paris, Seuil.
- GENETTE Gérard, 1992, *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil.
- GROTOWSKI Jerzy, 1971, *Vers un théâtre pauvre*, Paris, L'âge d'homme.
- JAKOBSON Roman, 1993, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit.
- JAUSS Hans Robert, 1970, *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard.
- JEAN Georges, 1977, *Le Théâtre*. Seuil.

- JIMENEZ Marc, 1979, *Qu'est-ce que l'esthétique*, Paris, Gallimard.
- LARTHOMAS Pierre, 1980, *Le Langage dramatique*, Paris, Quadrige.
- LAURENT Nicolas, 2001, *Initiation à la stylistique*, Paris, Hachette.
- MOUAOUAD Wajdi, 2003, *Incendies : le sang des promesses*, Actes Sud.
- PAVIS Patrice, 2018, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin.
- SAINT GIRON Baldine, 2009, *Le Pouvoir esthétique*, Paris, Manciaus.
- SAUVANET Pierre, 2004, *Éléments d'esthétique*, Paris, Ellipses.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre I*, Paris, Belin.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre II*, Paris, Belin.
- UBERSFELD Anne, 1996, *Lire le théâtre III*, Paris, Belin.

LE SURREALISME EN MOUVEMENT : UNE MARCHÉ ENTRE RÉBELLIONS ET CRISES

Moustapha FAYE

Université Gaston Berger (Sénégal)
moustapha2.faye@ugb.edu.sn

Résumé : Quand, dans les années 1920, un groupe de jeunes autour de Breton lance le mouvement surréaliste, beaucoup rient sous cap de ce qu'ils conçoivent comme une ruade pubertaire. Un siècle plus tard, quel bilan en tirer ? Quelle en a été l'âme ? Le surréalisme a, directement ou indirectement, influencé tous les domaines de la littérature et de l'art contemporains, qu'on se réclame de son esthétique ou qu'on s'y inscrive en opposition. Pourtant il est un aboutissement, non un début. « Rien ne vient sans racine », peut-on en effet lire dans la préface de *Cromwell*, quand Hugo se met à rappeler la colonne vertébrale qui lie toute la littérature occidentale de la première Antiquité au XIX^e siècle. Le Surréalisme n'échappe pas à cette loi malgré tout son nihilisme, car la radicale scission qui lui sert de point de départ remonte au XIX^e siècle, avec notamment deux poètes rebelles qui s'appellent Charles Baudelaire et Artur Rimbaud. Les crises seront par ailleurs le moteur du mouvement qui s'est sclérosé dès que le beau temps est revenu dans le ciel européen. Son héritage jusqu'à la Négritude portera l'ADN de la rébellion et d'un monde en crise.

Mots -clés : avant-gardisme, crise, esthétique, scandale, tradition.

SURREALISM IN MOTION: A JOURNEY BETWEEN REBELLION AND CRISIS

Abstract: When, in the 1920s, a group of young people led by Breton launched the Surrealist movement, many laughed behind their hands at what they saw as adolescent rebellion. A century later, what conclusions can we draw? What was its essence? Surrealism has directly or indirectly influenced all areas of contemporary literature and art, whether one claims to follow its aesthetic or opposes it. Yet it is an end point, not a beginning. "Nothing comes without roots," we read in the preface to *Cromwell*, when Hugo recalls the backbone that links all Western literature from early antiquity to the 19th century. Surrealism is no exception to this rule, despite all its nihilism, because the radical split that serves as its starting point dates back to the 19th century, notably with two rebellious poets named Charles Baudelaire and Arthur Rimbaud. Crises were also the driving force behind the movement, which became sclerotic as soon as the skies cleared over Europe. Its legacy, up to and including Négritude, would carry the DNA of rebellion and a world in crisis.

Keywords : Avant-gardism, Crisis, Aesthetics, Scandal, Tradition.

Introduction

Le Surréalisme pourrait tout entier se résumer au rapport entre les trois vers suivants, à la fois si analogues et si opposés :

- « La terre est sous les mots comme un champ sous les mouches » (V. Hugo, 1972, p. 33 ;
- « Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants » (C. Baudelaire, 2020, p. 30) ;
- « La terre est bleue comme une orange » (P. Eluard, 1968, p. 232).

Trois vers qui ont pour dénominateur commun une figure de rhétorique chère à la poésie du XIX^e siècle, la comparaison ; d'autre part, d'un point de vue grammatical, l'on peut observer de part et d'autre le scrupuleux respect des règles de la langue française, de ce *bon usage* qui s'impose depuis le siècle de Louis XIV à tout écrivain. Mais au fond, quelles divergences lorsqu'on s'intéresse au rapport logique des énoncés d'où découle le signifiant ! Chez Hugo, entre le comparé « terre » et le comparant « champ » il existe un lien d'analogie et d'inclusion si évident qu'on comprend aisément l'ellipse du verbe après l'outil de comparaison ; chez Baudelaire, le brouillage des sens produit déjà ce vif effet de malaise propre à toutes les synesthésies : au beau milieu du XIX^e siècle, un grand bouleversement s'est donc opéré dans la tradition poétique jusque-là intacte ; lorsqu'on aborde le XX^e siècle, c'est un nouveau monde qui émerge, celui de la surprise et de l'inattendu : le comparé « terre » est littéralement éclaté et dépouillé de toute essence dès qu'il peut présenter quelque analogie avec le comparant orange. Le vertige est inévitable – l'hypallage ne suffisant ici à mettre le lecteur à l'abri de la consternation. Bref, en peu d'années, le « aimez la raison » de Boileau a perdu progressivement, puis très rapidement, toute crédibilité dans l'univers des poètes. Car le XX^e siècle est véritablement l'ère des révolutions : si l'historien les constate dans les deux guerres mondiales et le sociologue dans les événements de Mai 68, l'historien de la littérature n'aura aucune peine à en remarquer les plus vives manifestations dans le Surréalisme. Il s'agira dans ce qui suit de suivre pas à pas cette révolution littéraire dans sa genèse, son essence et son action, d'un bout à l'autre rythmées par les crises. La question fondamentale pour nous sera de nous demander ce qui résume l'esthétique du mouvement que seul le recul du temps peut appréhender avec assez de netteté. Une telle problématique enchâsse certains présupposés qui nous serviront de lignes de force dans cette réflexion : nous estimons, d'emblée, que le surréalisme ne se *saisit* pas (contrairement aux Lumières qui, dès la fameuse réponse de Kant, sont conscientes de leurs

particularités et buts) : la profusion de ses manifestes et les nombreuses dissensions attestent tout au moins d'un défaut de consensus autour des concepts fondamentaux qui le structurent ; qu'en sa qualité d'enfant de la rébellion, le mouvement porte l'ADN de toute science et tout art contre-intuitifs, le symbolisme et la psychanalyse notamment ; que pour cette raison sa poétique ne lui est pas intrinsèque : elle lui est imprimée suivant une logique de rétorsion par les événements auxquels il réagit, ce qui fait qu'une définition du surréalisme doit procéder de l'extérieur et non de l'intérieur.

Il va sans dire que ces postulats nous obligeront tout au long de l'étude à valser entre l'histoire littéraire et des considérations de poétique.

1. Les hommes et événements précurseurs du mouvement

« Rien ne vient sans racine », peut-on lire dans la préface de *Cromwell*, quand Hugo se met à rappeler la colonne vertébrale qui lie toute la littérature occidentale de la première Antiquité au XIX^e siècle. Le Surréalisme n'échappe pas à cette loi malgré toute sa volonté de néantisation, car la radicale scission qui lui sert de point de départ remonte au XIX^e siècle, avec notamment deux poètes rebelles qui s'appellent Charles Baudelaire et Arthur Rimbaud.

1.1. En croisade contre le rationalisme : le symbolisme

La littérature française offre dans son évolution un bel exemple d'uniformité que rien ne perturbe au fond, du XVII^e au XIX^e siècle. On sait déjà que les auteurs des Lumières ont conservé intact le legs de leurs devanciers en matière de forme. Par ailleurs, tous les courants littéraires du XIX^e siècle sont restés dans l'observance de la tradition qu'on n'ébranle pas parce qu'on a simplement « disloqué ce grand niais d'alexandrin ». Du romantisme au réalisme en passant par le parnasse, il s'est agi de ramener le goût à l'idéal classique, autrement dit au sensible dont le garant est l'homme en ce qu'il est d'abord corps. De part et d'autre, en effet, on reste dans les exactes limites du corps humain dans ce qu'il a de plus matériel, quels que soient les détours opérés : « Aimez la raison » avait ordonné Boileau ; « C'est le cœur qui parle et qui soupire lorsque la main écrit » assurait Musset ; les parnassiens requièrent l'ouïe et la vue dans la perception de leurs harmonies sonores et visuelles, quand les réalistes préfèrent, quant à eux, convoquer tous les cinq sens dans l'objectivation de descriptions données à saisir. Ainsi, en inaugurant l'avènement de l'intelligible dans l'art, les symbolistes venaient de rompre de la manière la plus radicale avec la tradition. Le langage

poétique, selon ces derniers, cessait d'être imitation de la nature ou sibylle des émois du cœur pour devenir le *medium* entre un univers de phénomènes banals et un monde suprasensible dans lequel la nature qui « est un temple » offre par son polymorphisme le vrai rythme de la vie. Les deux représentants les plus notables de ce courant artistique (comme devaient le remarquer les surréalistes) sont sans doute Baudelaire et Rimbaud.

1.1.1. « Le premier voyant » : Charles Baudelaire

« Il faut tuer le maître ». Ce rêve de Nietzsche, matérialisé en la personne de Charles Baudelaire, est peut-être à l'origine du Surréalisme.

Baudelaire de par sa vie comme de par son œuvre était destiné à jeter un pavé dans la mare de la tradition. Brillant élève des Jésuites, Baudelaire est réfractaire à toute forme d'autorité comme le prouvent ses rapports très difficiles avec sa famille, obligée de le surveiller sans relâche. Le hachisch et l'opium finissent par avoir raison d'une santé très tôt usée. Réfractaire à l'ordre social, Baudelaire le sera plus à l'ordre littéraire, bien qu'il ait « vécu dans un milieu trop artiste » (Rimbaud, 1929, p. 61). Pourtant comme tout apprenti poète, Baudelaire s'est d'abord trouvé des maîtres. La dédicace au frontispice des *Fleurs du mal* est ainsi libellée : « Au poète impeccable, au parfait magicien ès lettres françaises, à mon très cher et très vénéré maître et ami Théophile Gautier, avec les sentiments de la plus profonde humilité, je dédie ces fleurs malades ». L'évolution d'esprit de Baudelaire va cependant très rapidement se faire. En peu d'années, en effet, il a définitivement tourné le dos aux parnassiens quand il en est arrivé à surprendre le mystère et toute la beauté poétique d'une « charogne ». Il en sera de même avec Hugo à qui il adressait, pourtant, au début de l'exil, une lettre d'un initié à son gourou. Claude Millet a dressé le procès-verbal de leur divorce :

Au retrait engagé de la poésie hugolienne, Baudelaire oppose la proximité « héroïque » de « l'Homme des foules », la dispersion fascinée du moi poétique dans le Paris moderne des « Tableaux parisiens » (1861) et des *Petits poèmes en prose* (1862-1869), et sa concentration satanique en voix de la révolte, qui ne se reconnaît nulle autre appartenance qu'à la « race de Caïn », celle des réprouvés, du peuple de Juin, appelé à jeter Dieu sur la terre » (C. Millet, 2006, p. 260).

Le fait est que Baudelaire venait de s'exclure du monde matériel pour poser le pas dans la « forêt de symboles ».

1.1.2. Rimbaud et la table rase de la tradition : la lettre à P. Demeny

Un autre grand meurtrier de la tradition est Arthur Rimbaud. Très tôt remarqué pour sa géniale précocité, Rimbaud est un élève modèle qui traduit avant ses dix ans les vers de Virgile. Tout comme Baudelaire, Rimbaud a une idole : il veut être Victor Hugo ou rien, ce Victor Hugo dont son jeune professeur de français, monsieur Izambard, lui fait lire les romans au collège (P. Brunel, 2000). Mais le parricide faisait insidieusement son chemin. Jamais le rêve d'Absalon n'aura été aussi vivement caressé. D'un père particulièrement dévot et d'une mère fervente catholique, le jeune Rimbaud choisit de déchirer le testament de la tradition, d'abord par son impiété. Ses accointances avec les poètes maudits tout comme sa liaison avec Verlaine sont dans les éléments d'un programme réfléchi pour faire scandale, c'est-à-dire pour s'exclure de la *doxa*. Il est parmi les premiers poètes français à utiliser le vers libre, avec une prédilection marquée pour la prose. Ce qui compte pour Rimbaud c'est la puissance de l'imagination. Il travaille à faire exploser le monde par la violence de son imagination. La lettre écrite à son ami Paul Demeny le 15 mai 1871 est une palinodie à tout ce à quoi il a cru jusque-là et tout par rapport à quoi il s'est situé dans le monde de l'art, un chef-d'œuvre de nihilisme. En écrivant au dernier tournant du siècle qu'« auteur, créateur, poète, cet homme n'a jamais existé ! », Rimbaud (1954) venait de rayer d'un geste majestueux et surtout injurieux la page du patrimoine littéraire français qui, pourtant faisait, la fierté de tout un peuple. À une littérature admirée des Frederick de Prusse et des Catherine II de Russie, l'auteur d'*Une Saison en enfer* refuse tout crédit dans ses « idées et formes ». Le futur simple de l'indicatif qui domine largement dans la lettre est un aveu d'iconoclasme.

Lorsqu'il recourt au passé, on peut un moment avoir l'illusion que le disciple se prosterne devant le sanctuaire des dieux. Cependant, qu'il s'agisse de Lamartine, de Hugo ou de Baudelaire, un « mais » guette immanquablement au tournant de la phrase pour briser l'idole. Aux yeux de Rimbaud, tous ceux qui dorment au Panthéon littéraire de la France n'ont été que des sergents du métier, des académiciens parce qu'officiels, des lauréats à force de suivisme et de conventions.

En somme, en désavouant la poésie française et en encourageant l'innovation formelle et thématique dans la création poétique, Baudelaire et Rimbaud venaient de signer la véritable sécession dans la république des lettres françaises. Leur influence devait surtout se sentir un siècle plus tard.

1.2. L'avant-gardisme au début du XX^e siècle

La littérature du XX^e siècle est à l'image de son époque. Siècle des ruptures et des révolutions. Toutes les formes d'art se ressentent de cette tendance du reniement. L'on ne cherche plus à se référer. En littérature, ce pied de nez à la tradition se traduit d'abord, dans la création, par un défi manifeste à l'architextualité des textes (G. Genette, 1982). Luc Ferry a dessiné la pente où s'est opérée la rupture :

Alors que chez les Anciens, l'œuvre est conçue comme un microcosme – ce qui autorise à penser qu'il existe hors d'elle, dans le macrocosme, un critère objectif, ou mieux, substantiel, du Beau –, elle ne prend sens chez les Modernes que par référence à la subjectivité, pour devenir chez les Contemporains, expression simple de l'individualité : style absolument singulier qui ne se veut plus en quoi que ce soit miroir du monde, mais création d'un monde (1990, p. 19).

Ce bouleversement du champ artistique n'est, au fond, que le juste écho de ce qui se passe alors sur la scène sociale.

1.2.1. La crise de la conscience européenne à la fin de la Grande Guerre

Les détracteurs de l'entreprise coloniale européenne ne ratent pas une occasion de ridiculiser les prétentions de supériorité de la race caucasienne qui lui ont mis en tête un devoir d'ingérence dans la « civilisation » du « bon sauvage ». En effet, de Gobineau à Adolph Hitler, les moindres thèses racistes reviennent sur ce stéréotype. L'Europe a enfanté les grands penseurs, les hommes de génies de tous bords ainsi que les grands hommes de science. Terre de Jean-Jacques Rousseau et de Beethoven, l'Europe est aussi le berceau de la Révolution industrielle. Sa science est le nouveau faiseur de miracles. L'homme occidental a enfin dominé la nature. Mais au lendemain de la Grande Guerre, toutes ces certitudes se fissurent et laissent place au doute légitime. L'Europe s'était détruite dans un spectacle dont la cruauté et la bestialité échappent en vérité à toute description. L'on se rend surtout compte que ce qui avait jusque-là servi de socle à la sauvegarde de la culture occidentale et de ses valeurs cardinales n'était que mirage. À quel saint se vouer dorénavant ? Hébété, P. Valéry murmure : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles » (1919, p. 322).

Dans un entretien avec J.-P. Bertrand et P. Durand le 19 novembre 1981, Philippe Soupault est revenu sur cet état d'esprit qui a caractérisé l'après-conflit :

Il faut bien vous dire une chose, c'est que nous étions des révoltés à cause de la guerre, de cette espèce d'abominable boucherie, boueuse et horrible, et pendant ce temps-là nos aînés ou bien étaient morts au front, et nous ne les connaissions pas, ou bien alors c'étaient des académiciens du genre Barrès, qui écrivaient des choses révoltantes. Et puis, nous avons vraiment assisté, aussi bien Aragon et Breton ou moi, au retour des combattants blessés. Nous étions très près d'eux et ça a alimenté une révolte. Vous voyez pourquoi, au fond, nous avons voulu nous séparer de nos aînés, être en rupture (2009, p. 744).

Bref, tout est à reconstruire. Chez la jeunesse estudiantine, une seule question : et si Nietzsche avait raison ? Chez les jeunes artistes français à peu près la même question : et si Rimbaud avait raison ? Déjà dans le bilan que P. Valéry (1919) tire du conflit on peut voir une annonce prémonitoire de ce que devait être le surréalisme :

La crise militaire est peut-être finie. La crise économique est visible dans toute sa force ; mais la crise intellectuelle, plus subtile, et qui, par sa nature même, prend les apparences les plus trompeuses (puisqu'elle se passe dans le royaume même de la dissimulation), cette crise laisse difficilement saisir son véritable point, sa phase. Personne ne peut dire ce qui demain sera mort ou vivant en littérature, en philosophie, en esthétique. Nul ne sait encore quelles idées et quels modes d'expression seront inscrits sur la liste des pertes, quelles nouveautés seront proclamées (2000).

L'on verra que ce nouvel esprit dont Apollinaire se fait l'apôtre est en tout point de vue une illustration des théories de Rimbaud sur le poète voyant.

1.2.2. *Le testament Rimbaud : Apollinaire et l'esprit nouveau*

Une vieille tradition qui remonte aux premiers auteurs gréco-latins a longtemps fait du poète le dépositaire d'un don divin faisant de lui un élu, amant des Neuf Sœurs. Le poète est, de ce point de vue, celui-là seul capable de prendre part au banquet des dieux, de séjourner sur le Parnasse duquel il redescend, animé du divin souffle « où les hommes récoltent les denrées langagières » (Jacques Roubaud). On voit ainsi que Sartre n'exagère pas quand il écrit : « Les poètes sont les hommes qui refusent d'utiliser le langage (1948, p. 18). Le poète est, en effet, celui qui a les pieds sur terre mais la tête au ciel (qu'il appelle *firmament*).

C'est cette tour d'ivoire qu'Apollinaire a brisée. Les poètes seront désormais les hommes qui acceptent d'utiliser tout du langage et qui n'hésitent pas, s'il le faut, à descendre dans le caniveau car « on peut être poète dans tous les domaines : il suffit que l'on soit aventureux et que l'on aille à la découverte ». (G. Apollinaire, 1918, p. 393).

C'est à ce niveau qu'on remarque plus aisément comment l'auteur d'*Alcools* se fait le digne héritier de Rimbaud. Pour ce dernier, l'on n'est pas poète ni par prédestination d'un quelconque dieu encore moins en gravissant les sommets escarpés du Parnasse à force de subtilités rhétoriques, il suffit au contraire d'« un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens » (1929, p. 55). En effet, il n'est pas interdit de voir dans ce dérèglement de tous les sens ce qu'Apollinaire concentre dans le vocable d'« imagination » :

Le domaine le plus riche, écrit celui-ci, le moins connu, celui dont l'étendue est infinie, étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs » (1918, p. 393).

L'influence d'Apollinaire sur le surréalisme sera immense. En inaugurant l'avènement de l'imagination, il venait sans nul doute de suggérer l'écriture automatique. Par ailleurs, sa conception de la création poétique moderne rappelle bien curieusement ce qui devait être la technique surréaliste dite du collage :

Le poète d'aujourd'hui ne méprise aucun mouvement de la nature, et son esprit poursuit la découverte aussi bien dans les synthèses les plus vastes et les plus insaisissables : foules, nébuleuses, océans, nations, que dans les faits en apparence les plus simples : une main qui fouille une poche, une allumette qui s'allume par le frottement, des cris d'animaux, l'odeur des jardins après la pluie, une flamme qui naît dans un foyer (Apollinaire, 1918, p. 393).

C'est à la même période qu'un médecin viennois vulgarise les théories de la psychanalyse sur l'inconscient humain dont les attributs servent à merveille les thèses de l'esprit nouveau.

1.3. L'assaut final contre le rationalisme : Enfin Freud vint !

Sarane Alexandrian s'est intéressé aux rapports entre les surréalistes et les psychanalystes, plus particulièrement entre Breton et Freud (Alexandrian, 1990). Son premier réflexe dans son étude est un avertissement à l'endroit de ceux qui pensent que le chef de file du surréalisme a découvert l'inconscient avec les théories du Viennois. En effet, lorsqu'en 1925 paraît la version française de *L'Interprétation des rêves* du docteur Freud, Breton pratiquait depuis longtemps l'écriture automatique : *Les champs magnétiques* qu'il a coécrit avec Soupault date de 1919. C'est sous la direction du docteur Raoul Leroy au centre neuropsychiatrique de Saint-Dizier qu'André Breton découvre, en 1916, la méthode thérapeutique dite de la « parole automatique ». Lorsqu'éclate la guerre, il a l'opportunité de fourbir ses théories à travers ses contacts avec les blessés aux traumatismes psychologiques aggravés – une preuve supplémentaire des liens indéfectibles entre le surréalisme et les crises. Des passages du *Manifeste* de 1924 en font foi. Parlant des blessés de guerre, Breton écrit :

Tout occupé que j'étais encore de Freud à cette époque et familiarisé avec ses méthodes d'examen que j'avais eu quelque peu l'occasion de pratiquer sur des malades pendant la guerre, je résolus d'obtenir de moi ce qu'on cherche à obtenir d'eux, soit un monologue de débit aussi rapide que possible, sur lequel l'esprit critique du sujet ne fasse porter aucun jugement, qui ne s'embarrasse, par suite, d'aucune réticence, et qui soit aussi exactement que possible la pensée parlée. Il m'avait paru,

et il me paraît encore — la manière dont m'était parvenue la phrase de l'homme coupé en témoignait — que la vitesse de la pensée n'est pas supérieure à celle de la parole, et qu'elle ne défie pas forcément la langue, ni même la plume qui court (A. Breton, 1969, p. 33-34).

Par ailleurs, la rencontre avec Freud à Vienne le 10 novembre 1921 n'est pas sans rappeler celle de Hugo avec l'idole Chateaubriand un siècle plus tôt : la déception est amère pour le zélé Breton — les grands esprits ne se rencontrant pas toujours. Le poète se rend compte que le médecin n'est pas convaincu des applications qu'il entend faire de ses découvertes. Il revient à Paris dépité, mais au fond il ne cessera de savoir gré à Freud d'avoir officialisé la préséance du subconscient sur la raison.

En effet, dans les milieux intellectuels du début du XX^e siècle, les découvertes de la psychanalyse sur le psychisme humain passionnent mais au fond personne n'entend accepter la prédominance des actes inconscients sur notre conscience d'*homo sapiens sapiens*. Affirmer le contraire reviendrait à renier les monuments à qui nous devons notre fierté de possesseur de la raison, de Descartes à Darwin en passant par les grands penseurs des Lumières. Or c'est au beau milieu de ce débat que Freud, par des conférences en Europe et aux Etats-Unis, démontre à la face du monde que notre activité psychique est régie par une faible part du conscient et majoritairement par notre subconscient ; que ce que nous appelons si fièrement notre raison n'est en fin de compte que la partie visible d'un iceberg qui s'amalgame dès notre existence fœtale ; qu'on est tout avant cinq ans. C'est un scandale. Les surréalistes sautent sur la belle occasion. C'est « le pourtant elle tourne » qui trouve confirmation. C'est à leurs yeux la preuve faite que Rimbaud, Nerval, Lautréamont et Apollinaire (qu'il s'agit désormais de placer au Panthéon) ne déliraient aucunement. Il faut dorénavant combattre à découvert. C'est le moment des manifestes. Pourtant un autre mouvement va les précéder sur ce terrain : le dadaïsme.

2. Le premier pas dans l'univers surréaliste : le dadaïsme

Dada est né d'une volonté de rire des conventions sociales. Le nom du mouvement donne d'abord le ton : un terme du vocabulaire infantile, vide de toute forme de signifié, choisi au hasard sur la page d'un dictionnaire ouvert au hasard également par un groupe de poètes (Tristan Tzara, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck) et d'artistes (Jean Arp, Sophie Taeuber, Marcel Janco, Hans Richter) qui se constitue à Zurich en 1915. L'ouverture du Cabaret

Voltaire (où ils se réunissent, et dont le seul nom est révélateur de la philosophie du groupe) le 5 février 1916 marque la naissance officielle du mouvement. Dada se révèle très vite une reprise débridée du baroque. Aucune action scandaleuse n'est trop bonne pour l'idéal du mouvement : expressions primitives, ruptures syntaxiques, comparaisons inattendues, verdeur du langage laissant une large place à l'argot, collages où surnagent l'incohérence et la provocation, etc. Le maître-mot du groupe est « nihilisme » : l'on peut facilement remarquer dans leur manifeste les multiples occurrences des termes « abolition » et « négation ».

On verra que la ligne de démarcation qui sépare le mouvement dada du surréalisme est parfois si mince qu'on est tenté de les amalgamer, d'autres fois elle est si appuyée qu'on comprend sans efforts les dissensions qui devaient séparer à jamais les deux groupes.

3. Le Surréalisme, enfin

Le mot « surréalisme » est formé à partir de l'adjectif qualificatif « surréel » qui n'est pas le contraire de « réel » – le « sur » pouvant induire cette lecture. Le préfixe traduit ici un plus, un au-delà, la surenchère. Rappelons-nous d'abord que « réel » vient du bas latin *realis* (« relatif aux choses matérielles »), dérivé de *res* (« chose matérielle »). Le réel a, de ce point de vue, pour synonyme le « sensible », le « concret », le « palpable », c'est-à-dire ce qui se perçoit par nos sens. Selon Luc Ferry, c'est ce « sensible » qui définit l'homme, à la différence de « l'intelligible » :

Il convient de garder toujours présente à l'esprit l'idée que le sensible est la marque par excellence de la condition humaine, de la connaissance finie. Il est exactement ce par quoi l'homme, qui a un corps matériel et une intelligence bornée, se distingue de Dieu qui est pur esprit et omniscience (1990, p. 46).

Ainsi, en voulant dépasser le réel, le surréalisme entend s'éjecter du corps et de ses perceptions, c'est-à-dire tout ce qui régit l'entendement humain. Le mouvement tout entier peut ainsi se résumer à un idéal obsessionnel : l'étouffement de la raison dans toutes les formes d'art.

Dans le Manifeste de 1924, Breton donne la liste des auteurs ayant adhéré au mouvement, c'est-à-dire tous ceux qui collaborent à la revue *Littérature* : « Ont fait acte de SURREALISME ABSOLU MM. Aragon, Baron, Boiffard, Breton, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Éluard, Gérard, Limbour, Malkine, Morise, Naville, Noll, Péret, Picon, Soupault, Vitrac » (A. Breton, 1969, p. 38).

Aussitôt après, « le Pape » lance un avertissement laissant comprendre que le surréalisme n'est pas une lubie d'un moment mais l'aboutissement d'un long processus au début duquel on retrouve des auteurs de tous les siècles et toutes les nationalités. Cette précision devait être reprise dans son principe par le groupe de L'OULIPO sous le concept de « plagiat par anticipation » :

Ce semblent bien être, jusqu'à présent, les seuls, et il n'y aurait pas à s'y tromper, n'était le cas passionnant d'Isidore Ducasse, sur lequel je manque de données. Et certes, à ne considérer que superficiellement leurs résultats, bon nombre de poètes pourraient passer pour surréalistes, à commencer par Dante et, dans ses meilleurs jours, Shakespeare (A. Breton, 1969, p. 38).

Il est ensuite avancé une double définition du mot « surréalisme » d'où se relèvent deux présupposés qui se veulent l'alpha et l'oméga de l'esthétique surréaliste. Il s'agit d'une part de l'absolu reniement de la raison dans toutes les formes de création artistique, et, d'autre part, d'une guerre à mener sur un double front, à la fois contre la société et ses conventions, et contre les écoles littéraires précédentes. Il est question, à ce niveau, de tuer dans la littérature les fonctions sociale et artistique lui étant jusque-là imparties dans l'histoire littéraire :

SURRÉALISME, n. m. Automatisme psychique pur par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de toute autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale.

ENCYCL. Philos. Le surréalisme repose sur la croyance à la réalité supérieure de certaines formes d'associations négligées jusqu'à lui, à la toute-puissance du rêve, au jeu désintéressé de la pensée. Il tend à ruiner définitivement tous les autres mécanismes psychiques et à se substituer à eux dans la résolution des principaux problèmes de la vie (A. Breton, 1969, p. 37).

Cette définition commandera quatre approches majeures pour désavouer la raison : la dictée du rêve, le collage, le cadavre exquis mais par-dessus tout l'écriture automatique.

Le principal point d'appui de la psychanalyse est sans aucun doute le rêve conçu comme le principal labyrinthe menant au subconscient. Ce que raconte le rêveur est forcément élucubrations aux oreilles du rationaliste, cependant le psychanalyste, lui, n'en perd pas un seul mot. Le premier livre de Freud traduit en français, *L'Interprétation des rêves* et son *Introduction à la psychanalyse* confirment la place privilégiée qu'occupe l'activité onirique dans cette science. Pour Breton et ses amis, cette parole spontanée libérée de la censure et de

l'autocontrôle dépasse pourtant le cadre scientifique de la médecine psychiatrique, étant la vraie voix de la Muse, la seule qui puisse dire ce que murmure la voix de l'Ombre. Transcrire le rêve, telle est l'aspiration de la majeure partie de ces révoltés. On s'explique dès lors les séances de spiritisme et les expériences hallucinatoires qui allaient constituer des facteurs de dissension au sein du groupe. Dans l'entretien avec Philippe Soupault cité ci-dessus, ce dernier déclare à ce sujet :

J'ai assisté à une séance et je me suis rendu compte que Desnos, Crevel et Péret, au fond, truquaient, trichaient, simulaient pour se faire remarquer, pour se donner de l'importance. Seulement il y avait vraiment une atmosphère assez étrange. Breton, de bonne foi d'ailleurs, m'a dit que lui aussi espérait s'endormir, mais qu'il n'y arrivait pas (J.-P. Bertrand ; P. Durand, 2009, p. 748).

Le collage est un refus de hiérarchisation des textes. Le surréalisme annihile la frontière entre textes dits sérieux et textes dits triviaux. Ainsi, sur une même page, peuvent se succéder des alexandrins de Racine et un slogan de publicité pour un chewing-gum suisse.

La technique du cadavre exquis vise à sortir de la convention des syntagmes littéraires par une mise en perspective de la surprise et de l'inattendu. Jacques Prévert en fut sans doute l'inventeur. Les surréalistes se réunissent et désignent un volontaire qui démarre l'écriture d'un texte par le premier sujet qui lui vient à l'esprit. Ses deux successeurs immédiats doivent respecter la syntaxe en enchaînant avec verbe et complément mais toujours dans le même souci du hasard, sans prendre connaissance des éléments de langue du prédécesseur.

L'écriture automatique, quant à elle – nous l'avons vu – est venue à l'esprit de Breton durant ses années d'internat en neuropsychologie. Le jeune médecin est littéralement fasciné par la méthode dite de la « parole automatique » qui exige des patients, un discours sans aucune forme de contrôle, ni dans l'agencement des idées ni dans le choix des mots pour leur formulation. Ce qui apparaît alors aux yeux des spécialistes, un simple écheveau à dévider pour remonter aux origines d'une névrose, et aux profanes un délire, devient aux yeux de Breton la révélation brusque de la Muse de l'art moderne : l'esprit nouveau empruntera ce canal. C'est son amour de l'automatisme qui justifie sa haine phobique du roman. L'écriture automatique est un procédé en soi suffisant pour s'inscrire en faux par rapport à toute la tradition littéraire. Il est, en effet, de notoriété publique que les écrivains n'ont pas pour habitude de livrer des textes dans leur mouture originelle. Tout au

contraire, du titre au dernier mot de l'œuvre, il semble que tout le travail de l'écrivain est dans la retouche. Tout artiste, quelles que soient ses tendances, « sculpte, lime, cisèle ». D'autres s'aident d'un tiers pour ne laisser place à aucune imperfection de style⁶. Pour s'en convaincre, il suffit de regarder les brouillons de Balzac ou ceux de Flaubert tourmenté par la phrase parfaite. C'est bien l'auteur de *L'Education sentimentale* qui confessait : « Quelquefois quand je me trouve vide, quand l'expression se refuse, quand après avoir griffonné de longues pages, je découvre n'avoir pas fait une phrase, je tombe sur mon divan et j'y reste hébété dans un marais intérieur d'ennui » (R. Barthes, 1972, p. 136). Boileau n'avait-il pas ordonné : « Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage / Polissez-le sans cesse et le repolissez ; / Ajoutez quelquefois, et souvent effacez » (N. Boileau, 1872, p. 210).

Très loin des préoccupations de style qui causent des insomnies à Flaubert, voici ce que Breton pense de cette création réfléchie :

Tous ces « sonnets » qui s'écrivent encore, toute cette horreur sénile de la spontanéité, tout ce raffinement rationaliste, toute cette morgue de moniteurs, toute cette impuissance d'aimer tendent à nous convaincre de l'impossibilité de fuir la vieille maison de correction [...] Corriger, se corriger, polir, reprendre, trouver à redire et non puiser aveuglément dans le trésor subjectif pour la seule tentation de jeter de-ci de-là sur le sable une poignée d'algues écumeuses et d'émeraudes, tel est l'ordre auquel une rigueur mal comprise et une prudence esclave, dans l'art comme ailleurs, nous engagent à obtempérer depuis des siècles. Tel est l'ordre qui, historiquement, s'est trouvé enfreint dans des circonstances exceptionnelles, fondamentales. Le surréalisme part de là (1992, p. 160).

Bref, en livrant la phrase dans sa brutalité première, les surréalistes entendent clairement se démarquer du métier d'écrivain tel qu'il a été communément conçu jusqu'ici. Ce faisant, l'œuvre produite échappe à toute forme de discours critique : aucun commentaire n'y a prise pour la simple raison qu'aucun contrat de lecture n'y est possible. La plus célèbre œuvre écrite suivant cette méthode demeure *Les Champs magnétiques* cosignés par Breton et Soupault.

Écrit en huit jours en 1919, le texte comporte neuf parties. L'association des deux auteurs est déjà l'aveu d'une polyphonie (d'une cacophonie, en vérité) voulue mais non à la manière des Goncourt. Il s'y relève un amalgame sans précédent de formes et de genres du discours, une inspiration tourbillonnaire

⁶ Par exemple Hugo remettant chacun de ses manuscrits avant dépôt à son disciple Paul Meurice.

renforcée par un brouillage des données de l'espace et du temps, des phrases sibyllines rappelant les délires de la sibylle. *Les Champs magnétiques* affichent toute la volonté surréaliste, celle de distordre la chronologie en renouant dans un élan simultané avec les modes oratoires des sociétés archaïques mis en relief par des syntagmes résolument modernes. En un mot, ce livre incarne le surréalisme, c'est-à-dire le miroir éclaté d'un monde fragmenté. Expression d'un monde en crise, le surréalisme est dans son essence, crise.

Conclusion

La vision kaléidoscopique que le surréalisme porte sur le monde et reproduit dans sa littérature est au fond un réflexe parmi tant d'autres concomitants pour traduire la réalité d'un monde éclaté, celui du XX^e siècle. Ce n'est pas un hasard si le mouvement est contemporain au cubisme et à la naissance du rock and roll. Ainsi, dès le départ, le surréalisme s'est installé en pleine contradiction dès qu'il s'est agi de s'inscrire en faux avec son siècle : il est l'expression la plus achevée de ce temps qu'il renie justement par cette volonté tenace de tout renverser pour jeter les bases d'un nouveau monde. La crise sociale qui nourrit sa poésie en fait sans aucun doute la plus nette expression de ce qu'il est convenu d'appeler *l'ère du soupçon*. Pour Claude Millet, c'est de ce point de vue que la poésie se montre plus réactive que les autres genres littéraires, qui épouse aussitôt les contours sociaux de son époque pour s'en nourrir : « La création littéraire, écrit-elle, est en effet conçue comme une révolution permanente qui exprime d'abord et avant tout l'exigence pour la poésie d'être la conscience de son époque pour un public à venir » (2006, p. 264). C'est sous cet angle qu'il faudrait, par ailleurs, comprendre le déclin du mouvement. Expression fébrile d'un monde sortant de la tempête, il était nécessaire de changer de façon de danser dès que le rythme a changé. Luc Ferry a bien constaté ce retour, après le cyclone, sur la terre ferme du classicisme :

En cette fin du XX^e siècle [...] l'innovation a cessé d'être la règle d'or et le retour aux traditions perdues, le « revivalisme », acquiert une certaine légitimité. Parallèlement, le réel n'est plus systématiquement défini comme chaos, brisure, différence, disharmonie ou dissonance : la littérature renoue progressivement avec le goût du récit, des personnages « vrais », la peinture n'exclut plus la figuration, le plus souvent proscrite jusqu'à la fin des années 60, et la musique savante abandonne les formes les plus extrêmes du sérialisme des années 50 (1990, p. 50).

Il faudrait cependant, pour autant, éviter de croire que le surréalisme ne fut que les éphémères ruades d'une société traversant sa petite crise pubertaire. Son influence sur la littérature et, de façon générale, sur l'art contemporain, est une évidence qui se constate jusqu'à nos jours. On sait aujourd'hui que l'auteur d'*Hosties noires*, comme tout apprenti poète, a commencé par s'essayer à la versification classique. La lecture des grands poètes surréalistes allait cependant lui offrir le graal tant recherché : une langue française qui puisse exprimer l'âme africaine dans sa plus immédiate spontanéité. Senghor s'en explique :

La révolution surréaliste, vous le devinez, aura seule permis à nos poètes d'exprimer la Négritude en français. En désintégrant la phrase, après la vision, par l'élimination des mots-outils, en achevant la révolution du dictionnaire par l'octroi de la citoyenneté aux mots techniques et « bâtardes » (1964, p. 142).

Références bibliographiques

- ALEXANDRIAN Sarane, 1990, « André Breton, la psychanalyse et le rêve », dans *André Breton ou le surréalisme même*, Paris, Bibliothèque Mélusine, p. 154-162.
- APOLLINAIRE Guillaume, 1^{er} décembre 1918, « L'Esprit nouveau et les poètes », *Mercure de France*, tome 130, n° 491, p. 385 – 396.
- BARTHES Roland, 1972, « Flaubert et la phrase », dans *Nouveaux essais critiques (Le Degré zéro de l'écriture)*, Paris, Seuil, p. 136-144.
- BAUDELAIRE Charles, 2020, *Les Fleurs du mal*, Paris, Hatier
- BERTRAND Jean-Pierre et DURAND Pascal, 2009, « Philippe Soupault : deux entretiens inédits sur les débuts du Surréalisme », *Histoires Littéraires*, 37, 23-41. <https://hdl.handle.net/2268/10404>
- BRETON André, 1969, *Manifestes du Surréalisme*, Paris, Gallimard.
- BRETON André et SOUPAULT Philippe, 1971, *Les Champs magnétiques*, Paris, Gallimard.
- BRETON André, 1992, *Point du jour*, Paris, Gallimard. coll. Folio Essais, n° 194.
- BOILEAU Nicolas, 1872, *Art poétique*, Paris, Garnier Flammarion.
- BRUNEL Pierre, 2000, *Monsieur Victor Hugo*. Paris, Vuibert.
- ELUARD Paul, 1968, *L'Amour la poésie (Œuvres complètes)*, Paris, Gallimard (coll. La Pléiade).

- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- HUGO Victor, 1972, *Les Contemplations*, Paris, Le Livre de poche.
- FERRY Luc, 1990, *Homo æstheticus*. Paris : Grasset et Fasquelle.
- MILLET Claude, 2006, « Poésie contre société : après juin 1848 ». Dans *Histoire de la France littéraire*. Paris, PUF.
- NADEAU Maurice, 1964, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil.
- RIMBAUD Arthur, 1929, *Lettre du Voyant, à Paul Demeny, 15 mai 1871*, Paris, Editions des cahiers libres.
- RIMBAUD Arthur, 2023, *Une Saison en enfer*, Paris, Gallimard.
- SARTRE Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, Gallimard, Folio essais.
- SENGHOR Léopold Sédar, 1964, « L'apport de la poésie nègre au demi-siècle », in *Liberté I*, Paris, Seuil.
- TZARA Tristan, 2013, *Manifeste Dada*. Paris, Dilecta Editions.
- VALERY Paul, 1919, *La Crise de l'esprit*, Paris, Gallimard.

**PEINTURE DU MILIEU RURAL ET DÉVELOPPEMENT
DURABLE DANS LE CLAN DES FEMMES DE HEMLEY
BOUM ET SUR LE CHEMIN DE L'ESPOIR DE PIERRE
HINIMBIO TAIDA**

Jean REKDAI JEAN ZAMBA

Université de Cape Town, (South Afrika)

rkdjea001@myuct.ac.za

Résumé : La libéralisation de la parole et surtout l'avènement de la démocratie ont énormément participé au dynamisme thématique-scriptural tant du point de vue conjecturel que structurel dans la littérature francophone postcoloniale. La peinture du milieu rural occupe de plus en plus, une place de choix dans la représentation littéraire avec pour seul corollaire, la promotion et la valorisation du développement rural, malgré les conditions de vie peu favorables. Cette littérature de la ruralité vient rompre avec l'éternelle « géocritique de l'urbanité » (Sansot, 1973), si bien que la peinture de ce milieu rural semble se distinguer des autres milieux par ses aspects caractéristiques à travers les lieux sacrés, l'espace géographique naturel et écologique ainsi que les potentialités locales. En s'appuyant sur la géocritique, telle qu'éditée par Bertrand Westphal, on pourra constater, à terme, que la mise en texte de l'univers rural permet de promouvoir le développement rural, car, il dispose des espaces naturels, socio-écologiques et écosystémiques ainsi que des ressources naturelles exploitables par l'Homme favorable à son développement multidimensionnel, chez Hemley Boum et Pierre Hinimbio Taïda.

Mots clés : Milieu rural, Peinture, Développement, Écologie, Géocritique.

**DEPICTIONS OF RURAL LIFE AND SUSTAINABLE DEVELOPMENT IN
LE CLAN DES FEMMES BY HEMLEY BOUM AND SUR LE CHEMIN DE
L'ESPOIR DE PIERRE HINIMBIO TAÏDA**

Abstract: The liberalization of the spoken word and, above all, the advent of democracy have contributed enormously to the thematic and scriptural dynamism of post-colonial French-language literature, both conjecturally and structurally. Paintings of the rural environment are increasingly taking pride of place in literary representation, with the sole corollary being the promotion and enhancement of rural development, despite unfavorable living conditions. This literature of rurality breaks with the eternal "geocriticism of urbanity", so much so that the painting of this rural environment seems to be distinguished from other environments by its characteristic aspects through sacred places, natural and ecological geographical space and local potentialities. Based on geocriticism, as laid down by Bertrand Westphal, it can be seen that the textualization of the rural universe promotes rural development, as it has natural, socio-ecological and ecosystemic spaces and natural resources that can

be exploited by man to contribute to his multi-dimensional development, according to Hemley Boum and Pierre Hinimbio Taïda.

Key words: Rural environment, Painting, Development, Ecology, Geocriticism.

Introduction

La littérature francophone postcoloniale a ceci de particulier que le champ littéraire varie en fonction des époques et les formes de récits obéissent souvent aux exigences du temps si bien que la littérature devient, de ce fait, fille de son temps. Les écrivains de la nouvelle génération s'intéressent à l'analyse des nouveaux horizons spatiaux jadis relégués au second plan. Ces écrivains trouvent matière à réflexion, en quelque sorte, dans de nouveaux endroits qui reflètent la campagne ; un milieu qui retrouve davantage sa place dans la production littéraire. Par cette représentation de la sphère rurale, les écrivains du renouveau confirment le retour à l'examen d'un espace concret capable de transformer l'univers et de générer le développement « durable ». Ils essayent de saisir d'une manière particulière, au prisme de l'imaginaire mais aussi du vécu réel, les merveilles qu'offrent ces espaces ruraux moins inexplorés. C'est d'ailleurs dans l'optique de scruter ces espaces que nous nous proposons de traiter le sujet suivant : « Peinture du milieu rural et développement durable dans *Le Clan des femmes* de Hemley Boum et *Sur le Chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taïda ». Ce sujet pose le problème de la valeur du milieu rural dans le processus du développement durable. Cependant, comment Hemley Boum dans *Les Jours viennent et passent* et Pierre Hinimbio Taïda dans *Sur le chemin de l'espoir* textualisent-ils la sphère rurale ? En s'appuyant sur la géocritique de Bertrand Westphal, cet article a pour but de questionner tour à tour, le développement rural et peinture du milieu rural : perception théorique, la scénographie écologique et topographie agropastorale et enfin l'analyse sémio-spatiale de la réalité géographique, des techniques de représentation du milieu rural et l'oralité tels qu'ils se présentent dans *Sur le chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taïda et *Le clan des femmes* de Hemley Boum.

1. Peinture du milieu rural et développement durable : perception théorique

La topographie du milieu rural a souvent fait l'objet d'analyse d'histoires et ce, dans tous les genres littéraires tant chez les anciens (Camara Laye 1953, Cheikh Hamidou Kane 1961) que chez les nouveaux (Bokary Diallo, 2020) etc.

Dans les textes littéraires de l'Afrique anglophone comme ceux de l'Afrique francophone, l'étude de l'espace rural se trouve donc d'actualité en ce sens que « L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace » (M. Foucault, 2004, p. 12) dont la géocritique semble être une approche appropriée pour son étude. La géocritique est à entendre ici comme « une théorie de l'espace, de la parole et de la création » (JM. Grassin, 2000, p. 4) et aussi comme une « poétique dont l'objet serait non pas l'examen des représentations de l'espace en littérature, mais plutôt celui des interactions entre espaces humains et littérature » (B. Westphal, 2000, p. 17). Cela dit, on semble constater de plus en plus que, le milieu rural se trouve représenté dans la littérature contemporaine et son étude permet de revivre les paysages réels, visités ou imaginés qui représentent également pour l'écrivain une nouvelle « façon de proposer à ses lecteurs une transcendance de l'esprit humain » qui offre à l'homme le matériau d'une sensibilité vis-à-vis des valeurs esthétiques et spirituelles de l'espace qui l'entoure » (B. Václava, 2022, p. 142) et dont il fait partie. C'est ce que nous donne à lire nos deux romans susmentionnés déjà à l'entame de notre propos, qui constitue le corpus de cette étude. Nous allons nous attarder premièrement, d'un point de vue littéraire, sur les perceptions qui se dégagent du milieu rural selon qu'il s'agit du réel, du fictif et/ou de l'empirique.

1.1. Le milieu rural entre espace fictif, réel et empirique

L'Afrique subsaharienne et le Cameroun en particulier offre une variété d'activités adaptées spécifiquement aux centres ruraux, rendant son espace attractif et source d'inspiration d'écrivain(e)s. Se prêtant à ce jeu d'analyse de la sphère rurale et de ses activités, Hemley Boum dans *Le clan des femmes* (2010) (premier roman) raconte l'histoire de Sarah qui fait face aux limites des sociétés traditionnelles ; confrontée aux "difficultés du mariage précoce et forcé", "la polygamie" (Djaïli, 2020 :8), "le lévirat", "la jalousie" et "les railleries acerbes" (Djaïli, 2010), et "la domination masculine" (Bourdieu, 2002). Contrainte au respect des us et coutumes, dans « un village africain fictif » qui exploite la terre comme moyen de survie, Sarah exprime "sa mélancholie et son manque de liberté" (Djaïli, 2020 p. 8). Le paysage qui plante le décor dans ce texte se rapporte à la vie en campagne. De même, *Sur le chemin de l'espoir* (2013) de Pierre Hinimbio Taïda (deuxième roman) décrit les aventures de Dima, un jeune Camerounais vivant à l'extrême-Nord (à Gobo), qui a emprunté la voie de « l'exode rural » (Emile Vandervelde, 1903),

quittant le village pour aller faire fortune en ville. Mais, il échoue dans sa mission de la quête du bonheur dans la ville de Maroua. Il revient finalement au village pour se lancer dans les travaux champêtres. L'itinéraire de la quête de la fortune par Dima de Gobo pour Maroua en passant par Dargala, évoque « une géographie réelle ».

Ce qui signifie que les deux auteurs s'inspirent de la réalité camerounaise. Or, en évoquant des lieux non-référentiels tels que la forêt, le champ, la rivière, la prairie qui n'ont visiblement pas de référence, les auteurs se servent de leur imagination comme source d'inspiration. Cette combinaison du réel et du fictif semble faire la part belle du roman francophone postcolonial contemporain. La géocritique, en tant que méthodologie littéraire consiste à déterminer ce « rapport entre espace réel et espace fictif » (R. Bouvet et M-B. Mariam, 2013 :16). En décrivant les différents lieux ruraux visités ou imaginés, nos deux auteurs montrent « habités » d'une manière inattendue, l'espace clos (le champ, la prairie, la forêt) et/ou l'espace ouvert (la rivière), ce dernier étant instable. Cette instabilité fait que l'espace ouvert : « n'est jamais une donnée "naturelle" et "immuable" » (A. Manola, 2014 p. 25). En mêlant espaces fictifs et réels pour la compréhension de la sphère rurale, Boum et Taïda exposent clairement l'épineux problème du rapport entre « le monde fictionnel et le réel de l'expérience » (C. Doudet, 2008, p. 3) obéissant donc à l'un des principes de la géocritique notamment la « référentialité » à travers l'évocation de certaines villes comme Dargala, Maroua et Gobo ainsi que les activités agropastorales qui les incombent et qui sont nommément proches des réalités des régions septentrionales camerounaises.

Du coup, l'oscillation du lieu fictionnel et du réel laisse entendre une interaction entre les textes littéraires à travers lesquels le lecteur découvre la vertu du milieu rural tant chez Boum que Taïda.

1.2. Géographie écologique du milieu rural et ses vertus pour le développement

Au rang des espaces écologiques du milieu rural dans la société du texte, nous avons : la forêt, la rivière et la prairie.

La forêt est un espace très représentatif dans la sphère spéciale rurale incarnant un lieu mythique, mais aussi le lieu de la purification et de refuge pour les villageois. Son espace est habité par une certaine spiritualité ainsi que par des plantes médicinales attractives pour des personnes animées par le désir de spiritualité et de guérison traditionnelle. Dans *Le clan des femmes*, en se référant à la sphère forestière dans le cadre de ses activités

tradipraticiennes, la guérisseuse traditionnelle entend signifier la valeur de la sphère forestière utile pour des soins locaux et capable de créer une atmosphère « topophilique » qui traduit l'engouement de la guérisseuse vis-à-vis de la forêt ainsi que de ses plantes miraculeuses qui procurent la guérison et le bien-être des villageois. En effet, mariée par force à l'âge de neuf ans à l'ami de son grand père disposant déjà une dizaine d'épouses, Sarah vit un calvaire dans un foyer polygamique. L'échec de ce premier mariage suite au décès de son enfant qui n'a pas survécu et de celui de son vieux mari, la conduit vers un deuxième mariage par le biais du lévirat ; un mariage qui se soldera aussi par un échec entraînant Sarah vers un troisième mariage où elle découvre enfin le vrai amour. Confronté à un problème de stérilité, son désir d'enfanter va la conduire dans un village des pygmées dans la forêt pour consulter une guérisseuse. Pendant leur court séjour en forêt, à la quête de la guérison, l'héroïne Sarah et son hôtesse se rendaient dans le champ de la guérisseuse pour des besoins médicaux. Elle dit : « Nous allions dans le petit champ derrière la case où elle cultivait des simples, je cueillais les plantes que je faisais sécher » (H. Boum, 2010, p. 117). La forêt, grâce à la diversité de « ses plantes » et de son caractère mystérieux, suppose non pas un « lieu de référentialité » (B. Westphal, 2000, p.170) mais un espace fictif à caractère spirituel et sanitaire. Étant sans référence réelle dans le texte, la forêt devient un espace issu de la création littéraire qui explique mieux la lisibilité d'« une relation didactique entre l'espace et la littérature » (M. Fardoud, 2018, p. 117). Le narrateur précise qu'au-delà de son rôle de conservatrice de la mémoire et d'identité traditionnelles, la sphère forestière attire les pygmées :

Les pygmées vivent au cœur des forêts, dans des régions reculées, à l'écart des autres. Ils installent en général leur village sur les bords d'un fleuve. Leur proximité avec la nature ainsi que leur grande connaissance de ses cycles, de ses secrets, en font de grands guérisseurs. Quand Sarah et sa sœur arrivèrent dans le campement, la nuit était tombée. Elles marchaient depuis plusieurs jours et étaient épuisées. La case de la vieille dame était située à proximité du fleuve, un peu à l'écart de son village, comme c'est souvent le cas pour les guérisseurs. (H. Boum, 2010, p. 99)

Cela dit, l'espace forestier sert d'abri aux pygmées et par conséquent rentre dans la construction identitaire et sociale des personnages qui ne cessent de montrer leur engouement pour l'espace forestier. Le milieu rural, à travers la sphère forestière, apparaît donc comme un espace où s'opèrent des pratiques coutumières, rituelles et spirituelles appropriées dans certaines traditions africaines. Habitées par des esprits souvent dangereux mais aussi

bienveillants, la forêt peut être assimilée à un espace hétérotopique de crise réservée à une certaine élite spirituelle et/ou un espace sacré réservé aux initiés où se jouent la santé, la vie et la spiritualité des villageois. Deux catégories se dégagent de la classification que Michel Foucault fait de l'espace hétérotopique. La première est l'hétérotopie de crise « c'est-à-dire qu'il y a des lieux privilégiés, sacrés ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise » (M. Foucault, 2004, p. 15) parce qu'isolés, affreux, fabuleux, fantastiques et miraculeux. Tel est le cas de l'espace forestier que décrivent Boum et Taïda où s'opèrent des guérisons spirituelles et/ou physiques via les merveilles des plantes miraculeuses. La forêt symbolise donc un lieu sacré et spirituel qui honore l'ancestralité africaine. La deuxième est « l'hétérotopie sans repère géographique : train, hôtel du voyage de noce [...] qui sont des hétérotopies de déviation » (M. Foucault, 2004, p. 16) et considérés comme des espaces transitoires. La forêt, loin d'être un espace de transition, incarne des valeurs traditionnelles et ancestrales africaines. Au regard des merveilles qu'offre la sphère forestière (sans référence), il est clair que nous avons ici affaire à une géographie résolument fictive.

En outre, en se référant à la rivière comme espace de la baignade et de la détente des protagonistes dans la société du texte, Boum montre l'importance de la rivière en tant qu'espace écologique d'approvisionnement en eau de façon saisonnière. Par cet espace naturel, Boum explore les merveilles de la nature capable de booster le niveau social des populations à un moment donné de leur vie en leur procurant ce liquide précieux (l'eau) nécessaire pour l'hygiène corporelle, ménagère et vitale. Cela-dit, la rivière en tant qu'espace écologique en milieu rural, regorge sans doute d'énormes potentialités naturelles et affectives. L'œuvre de Hemley Boum signale qu'au-delà de son rôle d'approvisionnement saisonnier en eau, la rivière procure du plaisir, de la détente aux protagonistes et à travers ce liquide précieux, la rivière joue aussi un rôle purificateur :

L'arrêt à la rivière était un vrai plaisir pour tous. On se lavait de la poussière et de la sueur, en se taquinant et en riant. Les femmes se détendaient enfin en ce moment rien qu'à elles, une pause bienvenue après une journée de dur labeur. Puis, chaque enfant, dans un récipient adapté, portait jusqu'au village l'eau qui servirait à préparer le repas du soir et éventuellement au bain des hommes. (H. Boum, 2010, p. 23).

Pour le narrateur, la rivière est cet espace thérapeutique et cathartique capable d'apaiser les esprits troublés à la sortie de la baignade. Aussi, quand

Fils aîné et Sarah finirent de prendre leur bain dans la rivière, Sarah particulièrement se sentit purifiée pour une première fois : « Nous prîmes un long bain dans la rivière, j'en sortis purifiée, neuve, femme enfin » (H. Boum, 2010, p. 74). La rivière joue donc un double rôle de purification et d'exorcisme générant une exhumation positive qui pousse à faire sortir les entités enfouillent en soi. Le moment idéal pour bien apprécier la baignade reste et demeure la nuit : « J'allais à la rivière à la nuit tombée, sûr que personne ne viendrait troubler cet instant » (H. Boum, 2010, p. 76). En portant son choix sur la baignade nocturne Sarah témoigne de son désir habituel de se rendre à la rivière toute seule non pas uniquement pour se baigner mais aussi pour se changer les idées. La rivière apparaît donc comme un lieu de ressourcement et de renouvellement de la pensée humaine.

En outre, au rang des espaces écologiques dans la société du texte, il y'a aussi la prairie qui est perçue dans *Sur le chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taïda, comme l'endroit où Dima et ses confrères font paître leurs troupeaux, car il leur paraissait adéquat pour l'épanouissement des activités bovines :

Dans cette ambiance assez coutumière, une marmaille avançait vers la prairie, accompagnant le troupeau de chèvres et de moutons [...] Soudain, il se rendit compte de leur arrivée à la zone de pâturage. Malgré lui, il quitta ses rêveries pour s'attaquer au boulot. Les jeunes bergers emmenèrent le troupeau dans un endroit inhabituel touffu de graminées sur lesquelles la rosée disparaissait comme par enchantement. Les bêtes s'y dirigèrent avec empressement et y demeurèrent longtemps. (P. Hinimbio Taïda, 2013, p. 46)

La prairie est donc cet espace parmi tant d'autres espaces naturels qui constituent le milieu rural faisant le bonheur des villageois. Au-delà de sa capacité à procurer aux bétails un espace gastronomique et de repos aux animaux, la prairie représente cette partie du globe terrestre au paysage fascinant et captivant. Les populations du milieu rural entretiennent donc une relation avec les éléments de la nature leur procurant la joie et l'épanouissement des activités bovines. Cette relation des protagonistes avec les éléments de la nature participe de l'équilibre de l'écosystème si bien que la représentation de l'espace géographique traduite par les éléments de la nature participe par voie de conséquence au réconfort des protagonistes en temps de détresse. C'est d'ailleurs pour cette raison que la narratrice de *Le clan des femmes* se souvient des merveilles de la nature dont elle a bénéficié suite à la douleur qu'elle ressentit lors de la perte de sa grossesse dans les champs :

Elle m'allongea dans l'herbe, puis je la vis disparaître et réapparaître avec une grandealebasse d'eau [...], je me souviens d'être restée nue au soleil pendant un moment, il y avait du vent. Mon ventre me faisait souffrir, je saignais abondamment [...] Première épouse m'avait recouverte d'une grande feuille de bananier, le soleil était bas dans le ciel. Elle m'avait épluché deux belles mangues juteuses. (H. Boum, 2010, p.26).

Ce contact avec l'environnement naturel montre l'attachement qu'a la narratrice avec l'espace terrestre.

En somme, la rivière, la forêt et la prairie sont des espaces écologiques sans référence réelle dans la société du texte c'est-à-dire des espaces à géographie fictive issus de la création littéraire. Le texte donne, de ce fait, naissance à l'espace. Et par conséquent, ces espaces se présentent aux lecteurs comme des espaces utopiques issus de la création de l'auteur. Bertrand Westphal définit l'utopie comme : « un non-lieu, un ou-topos qu'aucun désignateur rigide ne reconduit à un espace de référence du *proto monde* ». Cela conduit « à une typographie variée, qui incorpore tous les lieux imaginaires » (B. Westphal, 2000.p.180). Le milieu rural dans nos deux romans peut se lire par le prisme de l'imagination, créatrice des auteurs. Cependant, les activités pratiquées dans le milieu rural procure une vertu inestimable, ce qui nous amène à réfléchir dans un premier temps sur la topographie agropastorale comme espace de rentabilité économique et topophilique.

2. La topographie agropastorale comme espace de rentabilité économique et topophilique

Du grec *topos*, « lieu » et *graphein*, « dessiner », la topographie est une science qui permet de mesurer et de représenter sur un plan ou une carte des formes et détails visibles sur le terrain, qu'ils soient naturels ou artificiels. Comme élément topographique agropastoral, le champ est largement représenté dans la société du texte sous forme d'un espace favorable aux activités rentables faisant la fierté des villageois.

2.1. Topographie agropastorale et rentabilité économique

Le champ représente en effet un lieu où se déroulent des activités agropastorales rentables (l'agriculture, l'élevage, la pêche) pour lesquelles les protagonistes éprouvent un engouement particulier. Dans *Sur le chemin de l'espoir*, le champ joue un rôle capital dans la représentation du milieu rural tant sur le plan économique que social. Pour le narrateur Dima, le champ symbolise le secret de la réussite socioéconomique et conjugale, et il garantit le paiement de la dot et les préparatifs du mariage : « Je suis en train de voir

avec assurance que ces moyens ne résulteraient que du trésor agricole. Les terres ne manquent pas au village » (P. H. Taïda, 2013, p. 75), déclare Dima en comptant sur les activités champêtres pour payer sa dot. Le champ, plus qu'un simple espace de terre cultivable représente l'espoir des villageois et incarne la manifestation de la possession d'un bien économique propice au développement rural via les activités culturelles. Entre Dima et ses activités champêtres, il y a un lien intime qui traduit les sensibilités perceptibles à travers le bonheur et l'épanouissement des laboureurs pouvant se résumer à ce que Gaston Bachelard a appelé un « sentiment topophilique » (G. Bachelard, 1957, p. 17).

Le travail de la terre est aussi comme une forme de thérapie car « il occupe l'esprit dans un autre univers loin des démêlés stressants » et permet d'étudier le lien qui existe entre les humains et l'espace. Cultiver la terre permet de libérer l'esprit. Il joue donc un rôle cathartique mais aussi vivrier :

Nous rejoignîmes les autres femmes et leurs enfants sur les chemins des champs. Première épouse m'indiqua une parcelle près de la sienne. - C'est à toi. Tu dois nettoyer ta parcelle, car bientôt nous commencerons à semer l'arachide et les courges. Garde un peu de place pour un potager, tu mettras des tomates, des gombos, du piment et tout ce dont tu as besoin pour cuisiner au quotidien. (H. Boum, 2010, p. 22).

Le champ est ce territoire de la culture vivrière qui comble les besoins alimentaires, sociaux et économiques. Nous en convenons avec Voltaire lorsqu'il affirme dans *Candide* ou *L'Optimisme* : « Le travail éloigne de nous trois grands maux : l'ennui, le vice et le besoin » (Voltaire, 1759, p. 28). Cette célèbre citation de Voltaire confirme le rôle thérapeutique du travail et notamment de l'activité champêtre car l'agriculture reste et demeure l'une des activités plus rentables dans la société traditionnelle. Il fait la fierté des populations vivant dans les campagnes.

2.2. Topographie agropastorale et la topophilie

Lorsqu'on analyse le récit de la sensibilité chez Taïda et Boum, il y a lieu effectivement de donner raison à la pensée de Bachelard sur la topophilie. Car une lecture polysensorielle y met en évidence trois sens dominants : la vue, le toucher et l'ouïe. Chez Pierre Hinimbio Taïda par exemple, le toucher et l'ouïe sont liés à la chaleur et à la fraîcheur qu'offrent les différentes saisons (sèche et pluvieuse) dont parle l'auteur. À travers les mots et expressions tels que : « Saison sèche » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p.85), « Les pluies » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p. 49), « Soleil chaud » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p.51), « l'air mi-

chaud, mi froid » (P. Hinimbio Taïda , 2013, p. 81), le lecteur comprend sensiblement les réalités climatiques de la région du Cameroun septentrional. Les références à la chaleur priment sur celles de la fraîcheur et le lecteur peut comprendre les difficultés climatiques des régions septentrionales du Cameroun. En revanche, quoique ardente, cette chaleur joue un rôle capital dans la productivité végétale, animale et piscicole, symbole d'une richesse incontestable que regorge la région. La chaleur participe, de ce fait, de l'équilibre de l'écosystème. Une lecture polysensorielle invite à ne pas se centrer uniquement sur une étude séquentielle et discursive du texte, mais aussi à être attentif aux mélodies des sons, des mots et des expressions sensibles en rapport avec l'espace occupé. Westphal dit à ce propos que : « la lecture n'était pas le monopole des yeux, elle s'adressait aussi aux oreilles. Le regard et l'ouïe participaient de concert à la découverte du texte » (B. Westphal, 2000, p.213). Cela dit, les sensibilités tactiles, olfactives et visuelles interagissent dans le processus de l'étude spatiale et constituent des matières privilégiées de l'approche polysensorielle. Le toucher et l'ouïe sont à ce propos constamment liés à la chaleur et à la fraîcheur des différentes saisons évoquées dans le texte. S'attardant sur les réalités climatiques du Cameroun septentrional, Boum note que la chaleur s'abat sur la population rurale comme un calvaire de la routine saisonnière qui se manifeste par une atmosphère tendue et encombrante :

Le soleil commençait son parcours habituel. L'atmosphère ne tarderait pas à devenir encombrante. La chaleur, comme de coutume s'installerait bientôt. Il ferait sans nul doute un temps à ne pas mettre un porc gras dehors. Des nuages cotonneux, disséminés et non obscures, laissant aisément filtrer les radiations solaires. (H. Boum, 2010, p.9).

Cette phrase explique mieux l'ardeur de la chaleur des pays sahéliens. Une lecture polysensorielle de la chaleur permet au lecteur de comprendre les sentiments qui animent les protagonistes dans l'espace de vie et de travail en milieu rural.

En s'investissant corps et âme dans les travaux champêtres, Dima, Lissou et les autres villageois démontrent un engouement acharné et un sentiment de plaisir et de joie vis-à-vis des activités champêtres. La topographie agropastorale met donc en évidence le champ comme un « tiers-espace » (H. Bhabha, 2006, p. 6) contraire à la ville et différent des autres lieux du village (maisons, rivières, marchés). Il exprime plutôt un intérêt topophilique entre l'Homme (les villageois) et l'espace (le milieu rural) qui l'entoure, et la

géographie littéraire restitue ce lien entre l'humain et son environnement. Marc Brosseau et Micheline Cambron reconnaissent l'existence d'une géographie littéraire dont l'une des finalités est de comprendre les liens entre l'Homme social et son espace vital. Selon les auteurs :

La géographie littéraire (description, analyse ou interprétation de la représentation littéraire des lieux et paysages), parallèle de la sociologie littéraire (ou sociocritique) existe bel et bien. Si la rencontre avec la littérature qui constitue cette géographie littéraire (ou géocritique) a contribué à basculer un peu les assises épistémologiques de la discipline, c'est en attirant les regards sur l'importance et la pertinence des représentations pour comprendre le monde social et ses rapports à l'espace. (M.Brosseau & M. Cambron, 2003, p. 534).

Cela dit, le champ représente un espace à géographie culturelle tant chez Boum que chez Taïda. En portant notre choix sur deux œuvres littéraires diversifiées dans lesquelles les personnages cherchent à s'appropriier l'environnement, notamment les sphères marines, végétales ou terrestres de façon particulière, nous obéissons à une branche de la géocritique westphalienne notamment la multifocalisation qui consiste pour la géocritique à opter « en faveur d'un point de vue pluriel, qui se situe à la croisée de représentations distinctes [...] » (B. Westphal, 2000, p. 118). Nos deux romans nous permettent, en effet, d'avoir un aperçu global sur les différentes représentations du milieu rural. Si l'œuvre de Boum via le parcours de l'héroïne Sarah nous a permis d'opérer une dialectique du savoir-faire, vivre et être du milieu rural par le prisme de l'imagination de l'autrice, celle de Taïda, via le parcours du héros Dima, nous a permis d'explorer le milieu rural par le prisme d'une représentation à caractère référentiel. Voilà pourquoi, nous allons nous intéresser à l'analyse sémio- spatiale de la réalité géographique du milieu rural.

3. Analyse sémio-spatiale de la réalité géographique, des techniques de représentation du milieu rural et l'oralité

L'analyse sémio-spéciale du milieu rural montre que la réalité géographique permet d'appréhender l'espace comme une entité du récit qui reflète le vécu de l'homme et l'environnement qui l'incombe. On semble constater que le milieu rural a une technique de représentation spécifique. Les auteurs se servent des stéréotypes et clichés liés aux habitats, au code langagier et culturel pour textualiser la campagne. Dans cette partie nous

allons nous appesantir sur l'analyse sémio-spatiale et à la réalité géographique ainsi que sur les techniques de représentation du milieu rural.

3.1. Analyse sémio-spatiale de la réalité géographique du milieu rural

L'œuvre littéraire apparaît comme le lieu de la manifestation spatio-temporelle d'un événement quelconque. En cela, les espaces référentiels qui la caractérisent participent de l'expression du réel et/ou du vécu de l'auteur. En topographiant les espaces référentiels dans le texte littéraire, les auteurs essayent de créer une jonction entre la réalité et le texte littéraire. Il s'agit en effet d'informer le lecteur sur les réalités sociogéographiques du Cameroun septentrional.

Si l'œuvre de Taïda peint des espaces réels tels que Gobo, Dargala et Maroua, il faut noter qu'il fait référence à un pays de l'Afrique centrale notamment le Cameroun septentrional. Par sa position, Dargala apparaît comme un espace de référence transitionnel situé sur la route principale. Quittant Gobo pour Maroua, Dima et Lissou séjournèrent à Dargala pendant un temps à cause d'une panne de véhicule. Le narrateur précise qu'en partant pour Maroua, ils ont séjourné à Dargala : « Ils arrivèrent à Dargala à l'aube. Le village dormait toujours. Aucun bruit de véhicules ni de motos en dehors des derniers chants de coqs. Aucun passant. Ils se dirigèrent vers le marché, mais il n'y avait aucun vendeur en vue, par ricochet, rien à manger » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p. 46).

En effet, lors de ce voyage initiatique de la quête du bonheur, les personnages sont séduits par une imprégnation sensuelle de l'espace urbain. Pour Dima et Lissou, si Gobo le village natal, ne peut pas leur offrir l'eldorado tant rêvé, Maroua, espace de référentialité urbaine pourrait leur en offrir. De par la ligne tracée via le parcours des personnages, il se dégage une action de transgressivité qui selon Westphal « correspond en principe au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Elle est alors émancipatrice, mais aussi centrifuge : on fuit le cœur du système, l'espace de référence » (B. Westphal, 2000, p.76). Gobo, espace de référence à caractère rural, est délaissé au profit de l'espace géographique de l'urbanité notamment Maroua, à travers le processus de « déterritorialisation » (G. Deleuze, 1972, p. 78).

Ce parcours transgressif de Gobo pour la ville de Maroua, via l'espace de transition Dargala sous-entend que l'espace urbain continue de fasciner, d'attirer la jeunesse rurale au point d'inscrire leur bonheur dans un

« Ailleurs/Futur » (espace urbain) prometteur au détriment d'un « Ici/Maintenant » (milieu rural) pauvre, désespérant, habité par des « subalternes » (G. Spivak, 2009) terme qui, selon Spivak désigne ceux qui « n'ont pas d'accès aux lignes abstraites de la mobilité sociale, même après avoir obtenu une victoire légale en leur nom » (G. Spivak, 2009, p. 81). Ce discours « binaire » (E. Said, 1980, p. 362 et p. 366) entre un Ici (pauvre, misérable) et un Ailleurs (eldorado, riche) explique la mentalité des jeunes ruraux des sociétés postcoloniales animés par le rêve d'une réussite en ville, d'où « l'exode rural » (E. Vandervelde, 1903). Mais n'ayant pas trouvé le bonheur tant recherché en ville, Dima et son ami finirent par retourner au village natal pour se lancer dans les travaux champêtres où Dima particulièrement donna un sens à sa vie et finit par se marier grâce aux revenus des activités agropastorales. Le milieu rural devient de ce fait un espace de rentabilité socioéconomique.

En revanche, dans *Sur le chemin de l'espoir*, Dom est le village où se tient la fête de *Kodoma*. Dom est un espace métaphorique symbolisant la fête de *Kodoma* tel que l'affirme le narrateur dans le fragment suivant :

Tous les quartiers et les villages étaient en mouvement, dans l'allégresse. Les cris de joie ne tardèrent pas à se faire entendre. Les danses dans chaque quartier étaient, on ne peut plus frénétiques et endiablées. Tout le monde était en effervescence et n'avait attendu que ce moment pour exploser [...]
La première fête de *Kodoma* puisqu'il en existe plusieurs organisées dans les célèbres villages se tenait cette année-là à Dom, village situé à cinq kilomètres de Gobo. (P. Hinimbio Taïda, 2013. p. 38).

Ce village de Dom symbolise donc l'unisson et la convivialité entre les communautés du texte. Gobo, Dargala, Maroua et Dom sont donc des espaces à géographie réelle et par conséquent des espaces de référence permettant d'orienter le sens et les séquences narratives textuelles. Dans ce cas, l'espace (référence) donne naissance au texte car l'intrigue est inspirée de la réalité. Cependant quelles sont les techniques de représentation du milieu rural ?

3.2. Techniques de représentation du milieu rural et l'oralité

Réfléchissant au sujet de la construction identitaire et culturelle dans leur ouvrage intitulé *Culture et identité au Nord-Cameroun* (2008), Clément Dili Palai et Kolyang Dina Taïwé estiment que l'oralité se présente comme fondement d'identité et de rapprochement avec d'autres peuples via les contes, les chansons, l'image sociale, les proverbes, etc. Cela dit, l'oralité joue un rôle

important dans la construction identitaire. Dans la société du texte, elle apparaît comme une technique de représentation du milieu rural via les proverbes et les formes des habitats.

Dans son article « Qu'est-ce qu'un proverbe ? Essai de définition raisonnée », Maryse Privat perçoit le proverbe comme « une phrase à part entière, qu'elle soit complète ou elliptique, elle constitue un énoncé fini » (P. Maryse, 1999, p.325). De ce fait, une expression ou une locution peut être tirée d'un proverbe. Les proverbes jouent un rôle de codification langagière et d'identité culturelle. Ils constituent une unité phraséologique communicative et leur image métaphorique est le résultat de leur transformation sémantique. Dans le cadre de la géocritique des espaces, l'esprit didactique des proverbes est lié à l'allégorie. Il est de nature didactique et métaphorique. Pineau Joëlle le confirme dans *Proverbes et dictons français* : « les proverbes sont imagés, métaphoriques » (J. Pineau, 1973, p. 8). Dans la société du texte, les aînés utilisent les proverbes pour dénoncer souvent une tare de la société, c'est le cas dans *Le Clan des femmes* de Hemley Boum où le narrateur dit : « On dit qu'une petite pluie suffit à faire sortir les vers de la terre » (H. Boum, 2010 :47). Le narrateur fait usage de cette nomination phraséologique pour mobiliser ses confrères à ne ménager aucun effort pour les travaux champêtres. Le milieu rural favorise et organise une codification langagière qui passe par les proverbes.

Dans *Sur le chemin de l'espoir*, pour se motiver et se donner davantage de l'espoir suite à ses échecs, Dima se réfère à ces mots d'encouragement : « La meilleure vie se fait toujours à l'ombre du combat, se mène après les obstacles » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p. 36). En choisissant les expressions proverbiales, Dima entend encourager ses confrères à s'investir davantage dans le travail de la terre car il est source d'activité rentable. L'usage des proverbes permet de conserver les valeurs ancestrales, d'enseigner et de matérialiser l'histoire d'un peuple ancré dans les activités traditionnelles. Les proverbes ont donc une fonction didactique, mémorielle et identitaire.

La forme des habitats est une autre technique de représentation du milieu rural. Généralement bâtie sur le principe local, la forme des habitats semble être une preuve de la matérialisation de la campagne. C'est grâce aux différentes formes des habitats qu'il est possible de caractériser la campagne par rapport à la ville. Les maisons qui constituent l'habitat sont faites à base de chaumes et en terre battue comme celle de Dima dans *Sur le chemin de l'espoir* de Pierre Hinimbio Taïda. En effet, Dima vivait dans « une steppe dont

L'habitat était quasiment fait de terre battue aux toits coniques, en chaumes et quelques fois, en toiles ondulées. Son humble case et celle de Kimba ne faisaient point exception » (P. Hinimbio Taïda, 2013, p. 67). Cette description plante le décor attractif des habitats qui caractérisent les paysages du milieu rural. Minuscules, ces habitats ressemblent à des « cases-cuisines » (H. Boum, 2010, p.73) et il y règne un climat tempéré, naturel et apaisant. Le sorcier guérisseur conduisait toujours ses patients « dans une case en toit de chaume, éclairée par un feu suffisamment more » (H. Boum, 2010, p. 23), dit le narrateur. La représentation de la forme des habitats a une fonction architecturale et sociale qui symbolise l'identité d'un peuple. Le milieu rural est alors un lieu de la conservation des identités individuelles et collectives mais aussi et surtout un lieu où se pratiquent les activités agropastorales rentables.

Au demeurant, chez Pierre Hinimbio Taïda, du point de vue de la « lisibilité », à travers les noms des villes réelles telles Dargala, Gobo et Maroua et Dom, l'espace donne naissance au texte, car l'auteur s'inspire de la réalité. En revanche, chez Hemley Boum, le texte donne naissance à l'espace et par conséquent, l'écrivain est le créateur des repères spéciaux évoqués, car il peint des espaces ruraux imaginaires. Il se dégage alors une sorte d'« excursus utopique » (C. Doudet, 2008, p.4) en ce sens que « l'espace représenté est sans référent et/ou se situe en marge du référent » (C. Doudet, 2008, p.5). En somme, la peinture du milieu rural chez Pierre Hinimbio Taïda et Hemley Boum permet d'identifier deux types d'espaces. Premièrement, nous avons les espaces à géographie réelle que Michel Foucault définit comme « de lieux réels, effectifs, et ceux qui sont dessinés dans l'institution même de la société et qui sont [...] effectivement localisables » (M. Foucault, 2004, p.15). Au titre des espaces localisables dans la société du texte, nous avons : Maroua, Dargala, Doum et Gobo.

Deuxièmement, nous avons les espaces à géographie fictive ou imaginaire qui, selon Michel Foucault : « sont des lieux par opposition aux utopies, les hétérotopies, le reflet comme dans un miroir d'une "expérience mixte, mitoyenne", c'est un lieu sans lieu » (M. Foucault, 2004, p. 15). Comme espaces fictifs, nous avons étudié : la rivière, la forêt et la prairie. Le milieu rural est alors composé de plusieurs types d'espaces. Nous pouvons donc assimiler le milieu rural à un espace hétérotopique. Car s'attardant davantage sur les travaux de Michel Foucault : « l'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu [...] plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-

mêmes incompatibles » (M. Foucault, 2004, p. 17). Cela dit, le milieu rural est constitué de plusieurs espaces aux caractéristiques multiformes faisant l'objet d'épanouissement des villageois.

L'étude semio-spatiale du milieu rural, enfin, nous aura permis de comprendre qu'entre l'humain et son environnement spatial, il y a un sentiment topophilique. Hemley Boum et Pierre Hinimbio Taïda se servent du réel, du fictionnel et de l'expérience pour textualiser le milieu rural. Ce dernier est alors constitué des espaces lisses (rivière) et des espaces striés (forêt, champ, prairie) capables, par ses activités agropastorales diversifiées rentables et de ses potentialités locales, de générer le développement durable. Car, en prenant conscience de la richesse de la terre et en s'investissant dans les activités agropastorales, ces protagonistes essaient de baliser le lit d'une meilleure technique culturelle rentable capable de stimuler le goût de l'emploi local chez les jeunes générations.

Conclusion

En somme, chez Hemley Boum et Pierre Hinimbio Taïda, les espaces de référence permettent d'explorer l'univers de la réalité alors que les espaces fictifs relèvent d'une pure créativité littéraire. Si dans la représentation du milieu rural, les proverbes ont une fonction didactique, mémorielle et métaphorique, les formes des habitats quant à elles ont une fonction décorative et identitaire et permettent de valoriser les identités culturelles de la sphère rurale. Sur le plan esthétique, Hemley Boum et Pierre Hinimbio Taïda considèrent l'espace sous plusieurs points de vue. Si pour Hemley Boum, l'espace : le village et/ou la campagne, est perçu à la fois comme une entité striée et lisse où se joue la vie, l'avenir et le rêve des populations locales à travers le processus de territorialisation et de reterritorialisation, alors chez Taïda l'espace, la campagne trouve son sens dans l'univers de l'imaginaire littéraire. La littérature à travers la géocritique, rend ainsi compte de l'espace fictif, réel et/ou empirique. L'espace ne constitue pas seulement un moteur natif, il est porteur de sens spécifique permettant de définir l'homme dans son environnement socio-ethnographique. La littérature francophone semble donc interagir avec « la notion des attaches et de la géographie ». Les lieux qu'ils soient réels, imaginaires ou empiriques sont autant d'éléments importants pour l'exploration de la culture africaine. Les espaces écologiques mentionnés dans nos romans en particulier n'ont pas seulement une fonction déclarative, ils participent au contraire à la construction textuelle et donc

permettent d'entretenir des liens spécifiques mais aussi collectifs entre les personnages.

Références Bibliographiques

- BACHELARD Gaston, 1957, *Poétique de l'espace*, Paris, PUF.
- BOUM, Hemley, 2010, *Le clan des femmes*, Paris, l'Harmattan.
- BHABHA Homi Jonathan Rutherford, 2006, « Le tiers-espace », In *multitudes* 2006/3(n026), pages 95 à 107, Editions association multiples, DOI, 10.3917/mult.026.0095.
- BROSSEAU Marc et CAMBRON Micheline, 2003, « Entre géographie et littérature : frontière et perspectives dialogiques ». Limoges PULIM.
- BOURDIEU Pierre, 2002, *Domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOUVET Rachel & MARIAM Marcelin-Bergeron, 2013, *Pour une approche géopoétique du récit de voyage*, Université de Toronto, Arborescences.
- DJAÏLI Amadou Amal, 2020, *Les impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas.
- DJAÏLI Amadou Amal, 2017, *Walaandé ; L'art de partager un mari*, Yaoundé, Proximité.
- DOUDET Caroline, 2008, « Géocritique : théorie, méthodologie, pratique », *Acta fabula*, vol 9, N° 5, URL.
- DELEUZE Gilles, 1972, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*, Paris, Minuit.
- FOUCAULT Michel, 2004, « Des espaces autres », In *Empan*. N° 54.
- GRASSIN Jean-Marie, 2000, « Pour une science des espaces littéraires », *La Géocritique mode d'emploi*, études réunies par Bertrand Westphal, Limoges, PULIM.
- MANOLA Antonioli, 2014, *Théories et pratiques écologiques. De l'écologie urbaine à l'imagination environnementale*, Presse Universitaire de Paris Ouest.
- MARYSE Privat, 1999, « Qu'est-ce qu'un proverbe ? Essai de définition raisonnée », Université de la Laguna, No16.

- TAGHAVI Fardoud Zahra et ZIAR Mohammad, 2018. « La lisibilité de l'espace, une approche géocritique de la poésie de Guillaume Apollinaire et Mohammad-Ali Sépanlou », In Plume.
- PINEAUX Joëlle, 1973, *Proverbes et dictons français*, Paris, PUF.
- SAID Edward, 1980, *L'Orientalisme, L'Orient crée par l'Occident*, Paris, Lafont.
- SANSOT Pierre, 1973, *Poétique de la ville*, Paris, Klincksieck.
- SPIVAK Gayatri Chakravorty, 2009, *En d'autres mondes, en d'autres mots, essais de politique Culturelle*, Paris, Payot,
- TAÏDA Pierre Hinimbio, 2013, *Sur le chemin de l'espoir*, Paris, l'Harmattan.
- VANDERVELDE Emile, 2013, *L'exode rural et le retour au champ*. Paris, Hachette.
- VACLAVA Bakešová, 2022, « Un regard géocritique sur l'espace dans quelques romans de Christiane Singer et Sylvie Germain », DOI : 10.32725/eer.2022.017.
- VOLTAIRE, 1759, *Candide ou L'Optimisme*, Genève, Les frères Cramer.
- WESTPHAL Bertrand, (éd.), 2000, *La Géocritique mode d'emploi*, Limoges, PULIM.

Troisième partie :

Tendances sociologiques et linguistiques

LA NÉCESSITÉ D'UNE ÉMANCIPATION INCLUSIVE À TRAVERS LA SORORITÉ EN ESPAGNE ET EN CÔTE D'IVOIRE

Singo Prisca DIOMANDÉ

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)
diomandeblessingpriscille@gmail.com

Résumé : L'article souligne la nécessité d'une émancipation inclusive à travers la sororité pour promouvoir l'égalité des sexes aux niveaux politique, social et économique, en Espagne comme en Côte d'Ivoire. Il met en lumière les défis spécifiques enracinés dans des structures patriarcales et des répercussions culturelles qui entravent l'émancipation et l'intégration sociale des femmes. En prônant une intégration globale comme levier essentiel, le texte propose, par la combinaison de perspectives diverses et la mise en valeur d'une solidarité féminine transcendante, des stratégies visant à encourager une participation équitable et à construire des sociétés plus justes et équilibrées entre hommes et femmes.

Mots clés : Côte d'Ivoire, émancipation, Espagne, femme, sororité.

LA NECESIDAD DE UNA EMANCIPACION INCLUSIVA A TRAVES DE LA SORORIDAD EN ESPANA Y EN COTE D'IVOIRE

Resumen: El artículo destaca la necesidad de una emancipación inclusiva mediante la sororidad para promover la igualdad de género en los ámbitos político, social y económico en España y Costa de Marfil. Señala los desafíos específicos que enfrentan las mujeres, arraigados en estructuras patriarcales y repercusiones culturales, que dificultan su emancipación e integración social. Propone una integración global como palanca esencial. Al combinar perspectivas diversas y valorar la solidaridad femenina trascendente, sugiere estrategias que fomentan una participación equitativa y construyen sociedades más justas y equilibradas entre hombres y mujeres.

Palabras claves: Côte d'Ivoire, emancipación, España, mujer, sororidad.

THE NEED FOR INCLUSIVE EMANCIPATION THROUGH SISTERHOOD IN SPAIN AND COTE D'IVOIRE

Abstract: The article stresses the need for inclusive emancipation through sorority to promote gender equality across political, social, and economic spheres in Spain and Côte d'Ivoire. It highlights specific challenges women face - rooted in patriarchal structures and cultural norms - that hinder their emancipation and social integration. The text advocates comprehensive integration as a key lever. Combining diverse perspectives and transcendent feminine solidarity, it proposes strategies for equitable participation and building more just, balanced societies between men and women.

Keywords: emancipation, Ivory Coast, sisterhood, Spain, woman.

Introduction

Dans un monde où les inégalités de genre persistent malgré les avancées féministes, l'émancipation des femmes reste un enjeu crucial sur les plans social, politique et économique. Si des progrès ont été réalisés, de nombreux obstacles subsistent pour garantir une égalité réelle. La sororité, solidarité féminine qui renforce le pouvoir d'agir des femmes, en particulier des plus marginalisées, est un levier essentiel ; mais elle ne peut être réellement libératrice que si elle est inclusive, c'est-à-dire attentive à la diversité des situations de classe, de race ou d'origine géographique.

En Espagne, malgré la transition démocratique post-franquiste et les mobilisations féministes contre les violences sexistes, les femmes migrantes, racisées ou issues de milieux défavorisés continuent de subir des inégalités. En Côte d'Ivoire, les structures patriarcales, les écarts de pouvoir, la situation des femmes rurales, les violences, l'accès limité à l'éducation et les inégalités socio-économiques entravent l'émancipation.

Comment faire de la sororité un outil véritablement inclusif pour les femmes en Espagne et en Côte d'Ivoire ? Autrement dit, comment dépasser les barrières de classe, de race et de culture pour faire émerger une émancipation collective ?

Nous posons que, lorsqu'elle est inclusive, la sororité joue un rôle central dans l'émancipation des femmes dans ces deux pays. Nous supposons qu'une sororité dépassant les clivages sociaux, raciaux et culturels renforcerait la solidarité féminine et permettrait une lutte plus efficace contre les violences de genre et les inégalités structurelles. Enfin, nous formulons l'hypothèse que, bien que chaque contexte historique façonne la sororité de manière spécifique, les échanges transnationaux peuvent les enrichir.

L'objectif principal de cet article est de démontrer que la sororité, pour constituer un levier puissant d'émancipation des femmes en Espagne et en Côte d'Ivoire, doit impérativement être inclusive. Plus précisément, nous visons d'abord à analyser les pratiques de sororité dans ces deux contextes, en tenant compte de leurs particularités sociales et culturelles. Ensuite, nous identifierons les obstacles à une sororité pleinement inclusive et proposerons des solutions pour les surmonter. Enfin, nous comparerons les dynamiques féministes dans les deux pays pour en tirer des enseignements mutuels et encourager la solidarité transnationale.

En Espagne, le concept de sororité est formalisé ; il désigne la solidarité entre femmes dans le cadre du féminisme, est reconnu par des institutions

linguistiques et s'appuie sur des mouvements collectifs. En Côte d'Ivoire, ce terme s'exprime surtout à travers des réseaux de femmes, des coopératives, des initiatives d'autonomisation économique et de solidarité communautaire, telles que l'aide mutuelle, les associations d'entraide dans le secteur agricole ou professionnel. L'on observe ainsi dans les deux pays, une même dynamique fondamentale : les femmes qui s'entraident. Cet état de fait n'occulte pas les manières assez différentes de la vivre et de la formaliser selon le contexte socioculturel, historique et économique dans les deux cas.

La juxtaposition des deux contextes espagnol et ivoirien, met en lumière des similitudes (entraide, solidarité féminine, lutte contre des inégalités) mais aussi des différences importantes : la structure formelle des réseaux, l'institutionnalisation du concept, les priorités (violences de genre / autonomisation économique), les ressources disponibles.

Une poignée d'études soulignent l'importance de la sororité dans la lutte pour les droits des femmes, bien que la littérature reste souvent centrée sur des contextes nationaux spécifiques, (Á. A. López, 2022, p. 572). À travers cet ouvrage qui réunit quinze études de chercheuses et chercheurs, analyse les formes de solidarité féminine entre le XVe et le XVIIIe siècle, notamment dans les milieux religieux féminins.

C.N. Adichie (2014, p. 12.) propose une approche intersectionnelle, soulignant l'importance de prendre en compte les différences culturelles, raciales et sociales dans la lutte pour l'égalité. (F. Sow 2005, p. 283-307) analyse la résistance des femmes à un patriarcat profondément enraciné en Afrique et défend une sororité transnationale dépassant frontières ethniques et sociales. (Judith Butler 1990, p. 117) déconstruit les normes de genre via sa théorie du genre performatif et plaide pour une sororité non essentialisante, attentive à la diversité des identités féminines. (S. De Beauvoir, 1949, p. 577) fonde le féminisme moderne en affirmant que la condition féminine est une construction sociale. Elle insiste sur l'importance de l'autonomie et de la solidarité féminine pour lutter contre l'oppression patriarcale.

L'approche méthodologique de cet article repose sur une analyse comparative qualitative des pratiques de sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire. Cette analyse s'appuie sur une revue documentaire des principales publications académiques et sociologiques concernant la sororité, l'émancipation et l'inclusivité dans ces deux pays. L'objectif est de mettre en lumière les spécificités contextuelles et les dynamiques féministes propres à chaque pays.

1. Définitions fondamentales

Avant d'aborder l'Espagne et la Côte d'Ivoire, essayons dans un premier temps de clarifier les notions clés que sont 'l'émancipation inclusive' et 'la sororité'. Ce travail préalable est indispensable pour bien saisir les enjeux communs et les différences selon les contextes culturels et sociaux.

1.1. La sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire

Le terme sororité fait allusion à la solidarité entre femmes, pendant féminin de la fraternité, fondée sur l'entraide et la reconnaissance mutuelle. Ce concept, issu du latin *soror*, trouvait initialement son sens dans une « communauté religieuse de femmes », avant de se réapproprier politiquement dans les années 1970 en mouvement féministe (M. Robin 1970, p. 230).

La sororité est davantage qu'un simple mot, en fait, elle incarne une solidarité horizontale, sans hiérarchie, qui cherche à dépasser les catégories traditionnelles. Les critiques, comme B. Hooks (1970, p. 145) insistent sur la nécessité d'un féminisme sororal intersectionnel, conscient des différences de race, de classe et de genre.

Le concept en Espagne, trouve très tôt des racines à travers des pionnières intellectuelles et associatives, parmi lesquelles figure Ángeles López De Ayala. La dramaturge et journaliste engagée, fonda dès 1892 la Société Autonome des Femmes de Barcelone, considérée comme la première organisation féministe en Espagne. Elle organisa aussi une manifestation marquante le 10 juillet 1910 pour réclamer l'émancipation des femmes, la libre-pensée et une République laïque (R. A. Cestero, 2019, p. 57-58).

Les ivoiriennes ont aussi longtemps été actives et mobilisées par des actes de solidarités communautaires et religieuses, dans des espaces tels que les associations de village d'abord et les églises ensuite. Ces organisations naturelles des femmes, leur ont permis de s'exprimer, de prendre la parole et de s'organiser collectivement bien avant les cadres formels.

La notion de sororité va évoluer chez les femmes espagnoles par le truchement des groupes féministes et espaces d'échange, comme Las Sinsombrero et Mujeres Libres (N. Mary, 1975, p. 133).

Las Sinsombrero est un Groupe artistique de la Génération de 27, il s'agit d'un ensemble de femmes écrivaines, artistes, intellectuelles qui se rassemblaient autour de cafés et d'institutions telles que *la Residencia de Señoritas* ou le *Lyceum Club Femenino*, pour revendiquer une visibilité

féminine, la féminisation de la langue, et des rôles modernes dans la société. L'organisation féministe autonome *Mujeres Libres*, pour sa part, née lors de la révolution espagnole, luttait contre le triple esclavage, notamment, l'inculture, le capitalisme, et la domination masculine. Elle formait les femmes à l'alphabétisation, au domaine professionnel et à la politique.

La sororité va avancer d'un pas en Côte d'Ivoire au moyen du militantisme des femmes sous la colonie. En effet, dès la fin des années 1940, les ivoiriennes ont été actives dans des comités féminins du PDCI-RDA, premier parti politique ivoirien. Des figures comme Denise Coffi Gadeau, Célestine Ouezzin Coulibaly ou Marguerite Sacoum Williams ont fondé des sections locales du parti à Abidjan, assumant des rôles d'organisation politique au sein de leur communauté pour lutter contre les conditions coloniales (B. Pascale, 2022, p.156).

Nous retenons que, les deux contextes illustrent la richesse d'une sororité multiforme. En Espagne, elle se déploie dans une tradition intellectuelle, historique et féministe. En Côte d'Ivoire, elle trouve son ancrage dans les pratiques communautaires et émerge via des initiatives culturelles et professionnelles modernes. Ce qui les unit, c'est la volonté partagée d'une solidarité féminine qui soit à la fois émancpatrice, collective et transformatrice.

1.2. Le concept d'émancipation inclusive

Bien qu'il n'existe pas encore de définition stabilisée dans la littérature, le concept d'émancipation inclusive peut être construit à partir de deux notions clefs. L'on a, d'abord, le terme émancipation, qui se définit comme un processus de libération et d'autonomie sociale, politique ou personnelle. Ensuite, nous avons la pensée d'inclusion qui est une volonté d'adapter activement la société et les structures aux différences individuelles. Ainsi, l'émancipation inclusive renvoie à un processus d'autonomisation qui respecte et valorise les diversités en y intégrant pleinement les personnes, sans les rendre conformes à une norme unique, (G. Charles 2012, p.103).

L'inclusion, selon la logique contemporaine, ne vise pas à adapter les individus à la norme, mais à faire en sorte que chaque personne se sente à sa place dans la société. Lorsqu'elle est appliquée à l'émancipation, cette intégration implique une liberté qui ne s'arrête pas à l'individu, mais qui se construit collectivement dans des espaces transformés et accueillants.

L'Espagne a promu une série de lois progressistes coordonnées par le ministère de l'Égalité, (M. Prado et J. Gonzalo, 2023, p. 27-44). Bien que ces réformes visent à accroître l'inclusion, elles provoquent également des débats sociétaux intenses, témoignant de la complexité de transformer les normes sociales via la loi.

La Côte d'Ivoire en ce qui la concerne, a réalisé d'importantes avancées législatives, comme par exemple, la réforme du code de la famille, le quota de représentation (30 %) dans les instances élues et la lutte contre les violences basées sur le genre (S. Eba, 2024, p. 143-153). Toutefois, des féminicides récents et une application fragile des lois contredisent cette progression juridique.

La grève féministe de 2018 a réuni 5,3 millions de participantes à travers toute l'Espagne, dénonçant les inégalités salariales, les violences et l'invisibilisation économique. Ce soulèvement massif révèle l'impulsion populaire indispensable pour faire advenir une émancipation réellement inclusive, fondée sur la présence et l'action collectives, (R. Casado. 2018, p. 1).

L'Observatoire National de l'Équité et du Genre (ONEG), créé en 2019 en Côte d'Ivoire, joue un rôle clé pour suivre et promouvoir les politiques publiques avec une perspective de genre. Son existence souligne l'importance d'un suivi institutionnel pour concrétiser une émancipation qui soit réellement inclusive, (ONEG, 2019).

L'on note une nette avancée en matière de diversité professionnelle et de leadership en Espagne. Le pays est désormais à la 10^e place dans le classement mondial sur l'égalité des genres selon le Forum économique mondial de 2024, (World Economic Forum, 2024, p. 140).

L'émancipation inclusive, dans ces deux cas de figures, est à la fois un défi et une opportunité. En Espagne, elle s'appuie sur la réforme progressive des lois, l'engagement citoyen massif et le progrès institutionnel. En Côte d'Ivoire, elle exige la mise en œuvre effective des cadres légaux, un suivi rigoureux via des structures et des interventions concrètes pour transformer les normes sociétales. Toutefois, la sororité dans son exécution en vue d'une émancipation exclusive se heurte à plusieurs obstacles.

Il est vrai que les contextes soient très différents, culturellement, historiquement et institutionnellement. Toutefois, la sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire partage l'idée d'une solidarité féminine consciente et organisée, tandis que ses formes d'expression, ses enjeux et ses modalités d'action varient selon les réalités locales.

2. La sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire

La sororité, en Espagne comme en Côte d'Ivoire, se manifeste par la mobilisation et les initiatives féministes pour l'égalité, tout en devant relever les défis de reconnaissance, d'inclusion et de solidarité effective.

2.1. *Les défis de la sororité et de l'émancipation inclusive en Espagne et en Côte d'Ivoire*

Malgré son rôle clé dans l'émancipation, la sororité en Espagne et en Côte d'Ivoire doit affronter des défis culturels, institutionnels et sociaux pour se réaliser pleinement.

2.1.1. *Les défis liés à la sororité en Espagne*

La sororité dans son exécution fait face à des rivalités internes et aux legs patriarcaux en Espagne. En fait, la solidarité féminine est parfois entravée par une culture de compétition entre femmes, alimentée par des stéréotypes misogynes et des comportements internalisés, (Marcela Lagarde y de los Ríos, 2012, p. 481-491). Le mouvement féministe se doit donc d'avoir recours à une pratique réflexive et autocritique pour surmonter ces divisions.

Nous assistons aussi à la fragmentation, à la polarisation idéologique du féminisme espagnol et de l'unité au sein des mobilisations. Les jeunes femmes tendent davantage à se situer à gauche à 41 %, tandis que 51% des jeunes hommes se répartissent plutôt entre le centre et la droite, certains même vers l'extrême droite chez les traditionalistes ou conservateurs, (A. Padrón, J. Gutiérrez et E. Torrado, 2025, p. 414-430).

L'émancipation inclusive vise à permettre à tous, notamment aux groupes marginalisés, de participer pleinement à la société et de voir leurs droits reconnus. Cela implique de transformer les normes, d'adapter les institutions et d'assurer un accès équitable aux ressources. Les défis majeurs sont notamment, le renversement des logiques d'exclusion, la mobilisation des moyens (financiers, humains, institutionnels) et la transformation des mentalités pour que l'inclusion soit réelle et non symbolique.

L'émancipation des femmes en Espagne dépasse aujourd'hui l'accès aux droits : elle questionne la qualité de cette liberté et son inclusion. Pour qu'elle soit réellement inclusive, il faut lever non seulement les barrières juridiques, mais aussi les obstacles sociaux, économiques et culturels qui entravent encore leur autonomie.

2.1.2. Les défis de l'émancipation inclusive en Espagne

Il convient de souligner que les inégalités structurelles demeurent persistantes en Espagne. L'écart salarial, entre l'homme et la femme, même s'il s'est réduit, reste notable, soit environ 15 %, notamment dans les secteurs féminisés. La sous-représentation politique et institutionnelle est encore d'actualité, parce que les femmes sont minoritaires dans les instances de prise de décision, selon le Ministère de l'Égalité (Espagne, 2024).

Un autre frein à l'émancipation inclusive est le fait que le contexte socio-économique est défavorable pour la jeunesse, par conséquent, l'émancipation sociale des jeunes femmes retardée. L'âge moyen de départ du domicile familial autour de 30 ans, en raison de la précarité économique et du logement (S. Moreno, 2025, pp. 30-51).

En Côte d'Ivoire, la sororité et l'émancipation inclusive sont freinées par des normes sociales discriminatoires qui cantonnent les femmes à des rôles subalternes, un accès très limité à la propriété et aux postes de décision. À cela s'ajoutent des obstacles procéduraux et physiques spécifiques à certaines femmes, comme celles en situation de handicap, qui peinent à accéder à la justice ou aux dispositifs d'entraide.

2.2. Les obstacles à la sororité et l'émancipation inclusive en Côte d'Ivoire

Malgré des avancées législatives notables et des initiatives de terrain, la sororité et l'émancipation inclusive des femmes en Côte d'Ivoire restent bridées par des obstacles structurels, culturels et institutionnels.

2.2.1. Les obstacles à la sororité en Côte d'Ivoire

L'un des défis majeurs lié à la sororité en Côte d'Ivoire, est l'application inefficace des lois malgré un cadre légal solide. Bien que le pays soit salué pour ses réformes (quotas, lutte contre la violence), (P. Medie, 2020, p. 89-108). L'absence d'application effective des lois, l'impunité, et les féminicides persistants posent problème.

Un autre obstacle aussi important à la sororité se situe au niveau des Tabous culturels, tels que le viol conjugal et les féminicides. Le viol conjugal reste non reconnu ou banalisé, sous couvert de « devoir conjugal » ou de dot, ce qui crée une forte pression à l'acceptation et une invisibilisation de la violence, (S. Shuman, et al, 2016, p. 1-12).

De nombreuses ivoiriennes victimes de violences domestiques craignent d'être pointées du doigt par la communauté, jugées ou exclues. Sans moyens pour subvenir à leurs besoins ou ceux de leurs enfants, certaines femmes

préfèrent rester silencieuses plutôt que de se retrouver dans la précarité, (S. Apata 2021, p. 47).

2.2.2. Les obstacles à l'émancipation inclusive

Les femmes ivoiriennes subissent encore des inégalités tenaces, notamment, les stéréotypes de genre, l'accès limité à la terre ou au crédit, la marginalisation économique, surtout en milieu rural. L'augmentation des grossesses scolaires (souvent consécutives à des violences sexuelles) et le décrochage scolaire des filles sont un frein majeur à leur émancipation. L'on observe toujours une faible présence institutionnelle malgré la législation. Malgré la loi de 2019 sur la parité qui exige 30 % de quotas de femmes dans la sphère de décision, la représentation féminine dans les instances élues en Côte d'Ivoire reste très faible environ 13 % (N. Sangaré, 2025, p. 6). L'urgence de transformer les normes sociales pour renforcer l'autonomisation des femmes est donc indispensable.

Il est vrai que la sororité et l'émancipation inclusive s'enracinent dans la solidarité féminine et l'aspiration à l'égalité dans les deux pays. Cependant, l'Espagne et la Côte d'Ivoire débordent de dynamiques distinctes qui façonnent leurs parcours historique, institutionnel et socio-économique.

Dans les deux contextes, il apparaît clairement que les défis liés à la sororité et à l'émancipation inclusive conjuguent à la fois des convergences fondamentales et des différences marquées.

2.3. Points communs et divergents

Les obstacles à la sororité et à l'émancipation inclusive sont semblables en Espagne et en Côte d'Ivoire, mais leurs contextes diffèrent : l'Espagne bénéficie d'un environnement institutionnel et culturel propice au féminisme, alors qu'en Côte d'Ivoire, les contraintes socio-économiques et les traditions patriarcales restent très lourdes.

2.3.1. Points communs

La pratique de la sororité pour une émancipation inclusive tant en Espagne qu'en Côte d'Ivoire vise des enjeux socioculturels persistants. Les femmes espagnoles ont affronté pendant des décennies un cadre restrictif sous le franquisme, limitant leurs droits (travail, propriété, liberté). En ce qui concerne la Côte d'Ivoire, les femmes restent freinées par les normes patriarcales, les stéréotypes, ainsi que par leur relégation à la sphère

reproductive ou informelle, malgré des avancées législatives. Ces deux contextes montrent une culture patriarcale à suprématie masculine, bien qu'ayant évolué à des rythmes différents.

Le concept de *sororidad* ou sororité en Espagne incarne la solidarité active entre femmes face à la discrimination de genre. En Côte d'Ivoire, si le terme n'est pas toujours explicitement utilisé, des formes concrètes d'entraide féminine existent, notamment dans le militantisme, les syndicats ou l'aide en situation de crise.

En Espagne, on trouve un solide héritage historique du féminisme au début de la Seconde République, tel que le droit de vote à partir de 1933 ou les premières élues (C. Saupin, 2022, p. 118). En Côte d'Ivoire, plusieurs plans et stratégies ont été adoptés, notamment, la parité politique, la lutte contre les violences de genre et les plans nationaux. Ces avancées montrent que les deux pays progressent en termes d'égalité de sexe, via des voies juridiques, bien que dans des contextes historiques différents.

En dépit de ses convergences, l'Espagne pourrait s'opposer à la Côte d'Ivoire, face aux défis rencontrés dans la pratique de la sororité pour une émancipation inclusive.

2.3.2. Points divergents

Au niveau du cadre historique et de la maturité du mouvement, l'Espagne dispose d'un long héritage féministe historique, avec des organisations qui prônent l'autonomie féminine via l'éducation, la formation politique et la santé. La Côte d'Ivoire, par contre, voit l'émancipation féminine davantage liée aux structures post-coloniales, à des plans législatifs récents, et à un féminisme en essor plutôt qu'ancré de longue date.

Sur le plan du contexte économique et de l'accès aux ressources, en Espagne, bien que les inégalités subsistent, le cadre moderne et l'économie développée offrent aux femmes un terrain d'action plus institutionnalisé. Elles ont une part active à la vie politique et aux revendications féministes. En Côte d'Ivoire, en revanche, les femmes sont souvent cantonnées à l'économie informelle, défavorisées dans l'accès aux financements, à la propriété du foncier, et à l'éducation supérieure. Ce qui les disqualifie d'ores et déjà des instances de décision.

En somme, les deux pays démontrent certes des avancées notables, mais aussi les limites d'un processus d'émancipation inclusive à travers la sororité. En Espagne, les progrès restent fragilisés par des résistances sociales et une

approche parfois exclusive. En Côte d'Ivoire, un cadre législatif ambitieux coexiste avec des pratiques sociales et culturelles profondément enracinées.

Dans les deux contextes, la sororité et l'émancipation inclusive font face à de sérieux défis notamment, la fragmentation sociale, les résistances culturelles et les inégalités persistantes. Pourtant, ils témoignent, également, d'un pouvoir de transformation grandissant, porté par des institutions de suivi, des initiatives de leadership, et des mouvements collectifs. Pour que ces efforts portent pleinement leurs fruits, il est crucial de renforcer l'application des lois, de transformer les mentalités, et de promouvoir une sororité réellement inclusive.

Parce que l'émancipation inclusive ne peut se réaliser isolément, la sororité apparaît comme un pivot indispensable tant en Espagne qu'en Côte d'Ivoire pour créer des alliances entre femmes, transformer les rapports de pouvoir et ouvrir de véritables espaces d'égalité.

3. L'importance de la sororité pour une émancipation inclusive en Espagne et en Côte d'Ivoire

Dans un monde où certaines femmes sont exclues à cause de leur origine, de leur classe ou de leur histoire, la sororité n'est au-delà soutien émotionnel, est une force collective. Elle permet de bâtir une émancipation inclusive. En comparant des réalités très différentes comme l'Espagne et la Côte d'Ivoire, l'on perçoit distinctement le caractère essentiel de la sororité qui permettra de créer des mouvements féministes qui ne laissent personne en marge.

3.1. La sororité : un espace de pouvoir partagé et de transformation sociale

La sororité permet aux femmes de sortir de l'individuel pour construire un pouvoir collectif fondé sur l'entraide et ainsi imaginer un monde plus juste et inclusif. La sororité, en tant que solidarité active entre femmes, a joué un rôle essentiel dans les mouvements sociaux européens, notamment dans les luttes féministes et anti-coloniales. En Afrique aussi, elle a longtemps été une arme de transformation sociale, ceci, de la résistance anti-coloniale à la création de coopératives féminines et d'initiatives artistiques participatives (X. Garnier 2022, p. 8).

Ce concept est aussi un levier contre les stéréotypes et obstacles structurels, en Espagne, favorise la visibilité des femmes, leur leadership et leur participation aux sphères décisionnelles.

Les femmes ivoiriennes, pour leur part, continuent de subir encore des discriminations systémiques, notamment, l'accès réduit à l'éducation, les inégalités salariales et la vulnérabilité professionnelle. La sororité contribue à la création d'espaces afin de mutualiser les ressources, renforcer les compétences et faire face ensemble à ces obstacles. Pour illustrer concrètement comment la sororité se met en œuvre sur le terrain, voici quelques projets phares menés en Espagne et en Côte d'Ivoire.

3.2. Quelques exemples de projets concrets illustrant la sororité en action, en Espagne et en Côte d'Ivoire

Gira Mujeres de Coca-Cola est une forme de sororité entrepreneuriale structurée en Espagne. Ce programme offre formation, mentorat, soutien financier et inclusion dans une communauté de solidarité durable. L'on a aussi *Afroféminas*, une communauté en ligne qui œuvre pour la visibilité, la sororité et la lutte contre le racisme. Elle a été fondée en 2014 pour donner voix aux femmes afrodescendantes en Espagne. Quelques initiatives inspirantes nous permettent de percevoir de manière concrète comment se déploie la sororité en Côte d'Ivoire.

Une forme de sororité par l'inspiration dénommée *She Leads Côte d'Ivoire*, est un projet qui produit des capsules vidéos ou est mis en lumière des femmes leaders qui partagent leur parcours, afin que leur motivation devienne le catalyseur du déclic pour d'autres femmes.

Nous avons aussi, *Women's Investment Club Côte d'Ivoire (WIC-CI)*. Ce réseau de femmes entrepreneures promeut la sororité via des formations en leadership, l'investissement, des déjeuners atmosphériques (*WIC Dej*), des rencontres stratégiques ("*Get Together*") et des retraites annuelles. Il incarne un réseau où solidarité, de développement personnel et de partage mènent à des transformations concrètes.

L'aperçu comparatif de projets concrets illustrant la sororité en action en Espagne et en Côte d'Ivoire pour une émancipation inclusive, met en lumière des points communs et divergents.

3.3. Points communs et divergents

Le but principal visé par l'Espagne et la Côte d'Ivoire est le renforcement de la solidarité féminine. Les projets dans les deux pays tendent à créer des réseaux de soutien entre femmes, favorisant l'entraide et la sororité. L'entraide féminine espagnole et ivoirienne recherche l'autonomisation

économique et sociale. C'est en cela qu'elle offre des formations, des ressources et des espaces d'expression pour permettre aux femmes de devenir actrices de leur propre développement. Un autre objectif pour les deux pays est l'inclusion des femmes marginalisées. En effet, les initiatives ciblent spécifiquement les femmes issues de milieux défavorisés, rurales ou migrantes, afin de réduire les inégalités.

Il convient tout de même de souligner que les contextes historique et politique espagnol et ivoirien sont différents. En Espagne, les projets s'inscrivent dans une tradition féministe historique, avec une forte dimension politique et mémorielle. En Côte d'Ivoire, par contre, les initiatives sont récentes et axées sur l'autonomisation économique et sociale, dans un contexte de développement. L'approche de la sororité diffère dans les deux pays. La sororité est souvent liée à la lutte politique et à la mémoire historique des femmes en Espagne. Cependant, elle se manifeste plutôt principalement à travers l'entraide professionnelle et l'autonomisation économique.

Conclusion

Les projets mentionnés plus haut montrent que la sororité inclusive est un levier indispensable pour l'émancipation des femmes, qu'il s'agisse de soutenir les plus fragiles, ouvrir des espaces de pouvoir ou transformer les structures sociales. Nos hypothèses sont donc avérées. En Espagne, la sororité s'exprime à travers des solidarités fortes entre femmes migrantes et autochtones, via des initiatives sociales, culturelles et entrepreneuriales. En Côte d'Ivoire, elle prend forme surtout dans le champ professionnel, numérique, juridique et institutionnel, en appui à la visibilité, l'action collective et l'engagement politique. Ces deux contextes démontrent que, même dans leurs spécificités, la sororité inclusive favorise une transformation profonde : elle permet de dépasser les divisions de race, de classe, de culture et de construire un avenir plus équitable, commun et libérateur.

Références bibliographiques

AGUILAR Cestero Raül, 2019, «Ángeles López de Ayala: *Republicana revolucionaria, lliurepensadora, anticlerical, maçona i feminista* (1858-1926)», Barcelona, Icaria Editorial, 144.p.

- APATA Sylvie, 2021, « *Violences faites aux femmes et aux filles (VFF) dans le district d'Abidjan en période de pré et de quotidienneté COVID-19* », Abidjan, CPDEFM. 50 p.
- ATIENZA López Ángela, 2023, « *Historia de la sororidad, historias de sororidad: Manifestaciones y formas de solidaridad femenina en la Edad Moderna* », Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, 572.p.
- BUTLER Judith, 1990, « *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* », New York / London: Routledge, 172.p.
- CASADO Rodríguez Olga, 2018, « *8 M: 5,3 millones de trabajadores hacen huelga, según los sindicatos* », Economía Digital, Espagne.
- DE BEAUVOIR Simone, 1949, « *Le Deuxième Sexe. Tome I : Les faits et les mythes (395 p.) & Tome II : L'expérience vécue* », Paris : Éditions Gallimard, 577.p.
- EBA, Samuelle Bernice, 2024, « *L'évolution de l'égalité de droit entre les hommes et les femmes par la scolarisation obligatoire des deux sexes en Côte d'Ivoire.* », RASS, Pensées Genre, Penser Autrement. Vol. 4, n°1, p. 143-154.
- GARDOU Charles, 2012, « *La société inclusive, parlons-en ! Il n'y a pas de vie minuscule.* », Toulouse : Érès, 176.p.
- HOOKS Bell, 1986, « *Sisterhood: Political Solidarity between Women.* », Feminist Review, vol. 23, n°1, pp. 125-138.
- LAGARDE y de los ríos Marcela, 2012, « *Enemistad y sororidad: Hacia una nueva cultura feminista* », in *El feminismo en mi vida: Hitos, claves y topías*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 461-491.
- MARTÍN-Ondarza Santos Prado et Jover Gonzalo, 2023, « *El derecho a una educación inclusiva. En el cuadragésimo aniversario de la aprobación de la Constitución española* ». Revista Derechos Humanos y Educación, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 27-44.
- MEDIE Peace Adzo, 2020, « *Violence against women in Côte d'Ivoire* », in: *Global Norms and Local Action: The Campaigns to End Violence against Women in Africa*, New York: Oxford University Press, pp. 89-108.
- Ministère de l'Égalité (Espagne), 2024, « *Etude sur l'écart salarial entre les sexes en Espagne* », Madrid : Observatoire de l'Égalité, 120.p.

- MORGAN Robin, 1970, «Sisterhood Is Powerful: An Anthology of Writings from the Women's Liberation Movement», New York: Vintage Books / Random House, 602.p.
- NASH Mary, 1975, «Mujeres Libres: España 1936-1939», Barcelona: Tusquets Editores, 236.p.
- NGOZI Adichie Chimamanda, 2014, «*We Should All Be Feminists*», London: Fourth Estate, 64.p.
- Observatoire National de l'Équité et du Genre (ONEG), 2019, *Décret n° 2019-592 du 3 juillet 2019 portant création, organisation et fonctionnement de l'Observatoire national de l'Équité et du Genre*. Abidjan: République de Côte d'Ivoire.
- PADRÓN Armas et al., 2025, «*Identificación de la juventud española con los valores de igualdad. El feminismo en el punto de mira*», Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia, n° 20pp. 414-430.
- SANGARÉ N. (2025, 7 mars). *Représentation des femmes en politique : le CNDH milite pour l'application pleine de la loi sur le quota*. Agence Ivoirienne de Presse (AIP). Consulté à l'adresse : <https://www.aip.ci/164576/cote-divoire-aip-representation-des-femmes-en-politique-le-cndh-milite-pour-lapplication-pleine-de-la-loi-sur-le-quota/>
- SAUPIN Catherine, 2022, « *Émotions mobilisatrices et émotions mobilisées au cœur de la nouvelle vague féministe espagnole (2011-2021)* », in Alexandra Palau & David Bousquet (dirs.), *Émotions, stratégies politiques et engagement citoyen*, Paris, Academia / L'Harmattan, pp. 103-128.
- SHUMAN Sara et al., 2016, « *Perceptions and Experiences of Intimate Partner Violence in Abidjan, Côte d'Ivoire*. », PLoS ONE, vol. 11, n° 6p. 1-12.
- SIMÓN Moreno, 2025, «*Las políticas de vivienda en España: de la propiedad a la precarización*», RICS H Revista Iberoamericana de las Ciencias Sociales y Humanísticas, vol. 14, n° 27, pp. 30-51
- SOW Fatou, 2005, « *Les femmes, l'état et le sacré*. » In *L'Islam politique au sud du Sahara : identités, discours et enjeux*, Paris : Karthala, pp. 283-307.
- World Economic Forum. 2024, *Annual Report 2024-2025*, Geneva: World Economic Forum, p. 140.

DYNAMIQUES HOSPITALIÈRES ET CONTEXTE ÉPIDÉMIQUE AU CHU DE BOUAKÉ (CÔTE D'IVOIRE)

Ozoua Cynthia Rhode BAILLY

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

massissia@yahoo.fr

Résumé: La présente recherche se focalise sur les dynamiques hospitalières liées au contexte épidémique de Covid en Côte d'Ivoire. La recherche est basée principalement sur une approche qualitative avec l'analyse de plusieurs dizaines d'interviews sur la base d'un échantillon issu de plus de 20 services du CHU de Bouaké. Il ressort de cette recherche que la pandémie de Covid a induit des réformes hospitalières à plusieurs niveaux. Dans un premier temps, il est noté un renforcement de l'observance des règles de biosécurité avec l'accroissement de l'utilisation des solutions hydroalcooliques, et l'utilisation de la communication institutionnelle comme moyen de prévention. Ensuite, l'avènement de la COVID a également engendré au CHU une généralisation du port du masque, la mise en place de dispositifs de lavage des mains et le renforcement de l'hygiène des locaux. L'analyse des dynamiques hospitalières en période d'épidémies met en lumière le repositionnement de l'Etat régalien dans des services publics dans des domaines autres que la santé, tels que l'économie et la sécurité.

Mots clés: Épidémies, État, Services publics, Covid 19, Dynamiques hospitalières

Abstract: This research focuses on hospital dynamics related to the Covid pandemic in Côte d'Ivoire. The research is based primarily on a qualitative approach with the analysis of several dozen interviews based on a sample from more than 20 departments at the Bouaké University Hospital. This research shows that the Covid pandemic has led to hospital reforms at several levels. Firstly, there has been a strengthening of compliance with biosafety rules, with increased use of hydroalcoholic solutions and the use of institutional communication as a means of prevention. Secondly, the advent of COVID has also led to the widespread wearing of masks at the University Hospital, the installation of handwashing facilities, and improved hygiene in the premises. Analysis of hospital dynamics during epidemics highlights the repositioning of the sovereign state in public services in areas other than health, such as the economy and security.

Introduction

La crise sanitaire et mondiale causée par la pandémie à covid 19 constitue un paradigme de la globalité qui a entraîné ses répercussions dans tous les champs. D'une part, cette crise a bouleversé des rapports de dépendances et induit des reconfigurations géopolitiques. Elle a également affecté les

institutions (en induisant des brouillages, des catalysations et des contradictions). Elle a provoqué des reterritorisations sur la famille, l'amour, les relations de couple, l'individu. Au niveau de la santé, la question de la prise en charge a connu avec la pandémie une polarisation exceptionnelle.

D'autre part, En milieu hospitalier, la pandémie de Covid-19 a relevé de nombreux défis tant au niveau du personnel, que de l'organisation des structures hospitalières. Dans le même temps, la pandémie a mis en évidence le rôle crucial du personnel de santé dans la maintenance d'un système de santé résilient (Kra & Schmidt-Sane, 2021). En effet, la pandémie a induit des restructurations des structures hospitalières. En Côte d'Ivoire, il y a eu outre la mise en œuvre du Plan National de riposte, des réponses locales à l'épidémie de Covid 19. Il s'agit entre autres de l'instauration de protections physiques, de l'observance de mesures de biosécurité ayant une dimension symbolique et sociale, restructuration et réorganisation des structures hospitalières.

C'est pourquoi, la contribution de l'anthropologie dans ses nombreux bouleversements est de restituer ces cohérences individuelles et collectives à travers des perspectives transversales et comparatives (Selim, 2020).

L'Objectif principal de cette recherche est de comprendre les dynamiques hospitalières liées à la survenue de la Covid 19 au Centre Hospitalier de Bouaké (Côte d'Ivoire). De façon spécifique, il s'agit de documenter les mécanismes de réponses à la crise sanitaire de la Covid 19, d'une part, et d'explorer les perceptions du personnel de santé autour de la crise, d'autre part (M. Drescher, 2022).

1. Méthodologie de l'étude

La présente étude concerne le Centre Hospitalier Universitaire de Bouaké. Le choix de cet établissement sanitaire est motivé par le fait qu'il constitue une de structure de référence ayant investi dans la riposte épidémique face à la Covid 19. En raison de la forte hiérarchisation du milieu hospitalier, l'équipe de recherche s'est appuyée sur l'administration du CHU de Bouaké. Celle-ci a mobilisé des personnes ressources dans l'objectif de faciliter la collecte de données. Cette stratégie a contribué à réduire la marge de méfiance des informateurs.

1.1. Collecte de données

L'analyse des dynamiques hospitalières en contexte épidémique s'est basée sur une approche empirique et qualitative. Des guides d'entretien ont été élaborés et ont servi à collecter les informations auprès des différentes cibles (prestataires des services de santé, acteurs de la gouvernance hospitalière...) (Helman, 2007). Le choix de ces groupes cibles se justifie par le fait qu'ils disposent d'une expérience des changements induits par la crise sanitaire du Covid 19 en milieu hospitalier.

La méthodologie mobilisée pour comprendre cette multiplicité de discours est qualitative (Ferreira, Sá, Martins, & Serpa, 2020). En effet, la méthode de collecte basée sur l'expérience du récit de vie a permis de recueillir des informations sur le vécu lié aux changements induits par la survenue de la Covid (Arias-Maldonado, 2020). La revue documentaire est également une technique qui a été mobilisée pour la collecte de données. Ces documents consultés englobent des articles et des interviews produits par différents scientifiques du champ politique et social.

Des guides d'entretiens ont donc été administrés aux prestataires des services de santé (médecins, sages-femmes, infirmiers) pour comprendre les changements institutionnels survenus du fait de la pandémie. Les entretiens administrés aux agents de santé ont permis également d'analyser les interventions en santé publiques mises en place dans le cas de la réponse nationale à la Covid 19.

La méthode de l'observation participante a été également utilisée pour comprendre les interactions des changements institutionnels survenus du fait de la Covid 19.

1.2. Population cible

La collecte de données s'est déroulée durant les mois de mars et avril 2022 au CHU de Bouaké. La stratégie d'identification des personnes s'est faite en collaboration avec le coordonnateur de soins de chaque service. En fonction des disponibilités, la latitude a été offerte au coordonnateur d'identifier trois collègues du service (Médecin, Aide-Soignant, Infirmier, ou agent d'hygiène). Le critère principal ayant présidé au choix de ces personnes ressources est l'expérience des changements (Professionnels et sociaux) survenus durant la Covid 19 d'une part, et leur rapport à l'adoption des mesures de biosécurité, plus précisément à l'utilisation de la solution hydroalcoolique produite par le CHU de Bouaké dans le cadre du projet Pasquale.

Le technique dite ' boule de neige ' a été mobilisée pour identifier les personnes faisant partie de l'échantillon de personnes interviewées. La collecte de données s'est étendue sur un échantillon de quarante-six (46) personnes réparties de la façon suivante :

- Médecins (7),
- Infirmiers (26),
- Sages-femmes (05),
- Aides-soignants (08),
- Agents d'hygiène et d'assainissement (06)
- Pharmaciens (2)

1.3. Zone de l'étude

La présente étude sur les reformes hospitalières en contexte épidémique s'est déroulée au Centre Hospitalier Universitaire de Bouaké (Centre de la Côte d'Ivoire).

Le centre hospitalier universitaire de Bouaké (CHU) est un établissement national public crée en 1994 sur une superficie de 23 hectares. Le CHU de Bouaké est situé en plein cœur de la ville de Bouaké, précisément au quartier Odiénékourani, en face de la préfecture et du lycée classique 1 de Bouaké, sur la voie principale menant à l'aéroport. Le CHU est jusqu'aujourd'hui le seul centre hospitalier universitaire à l'intérieur de la Côte d'Ivoire. Le choix du Centre Hospitalier Universitaire de Bouaké se justifie par le fait qu'il constitue une institution hospitalière de référence au niveau national. Le Centre Hospitalier Universitaire constitue ainsi un bon relais pour faciliter la pénétration du milieu hospitalier d'une part, et pour analyser les dynamiques qui y sont survenues du fait de la Covid 19.

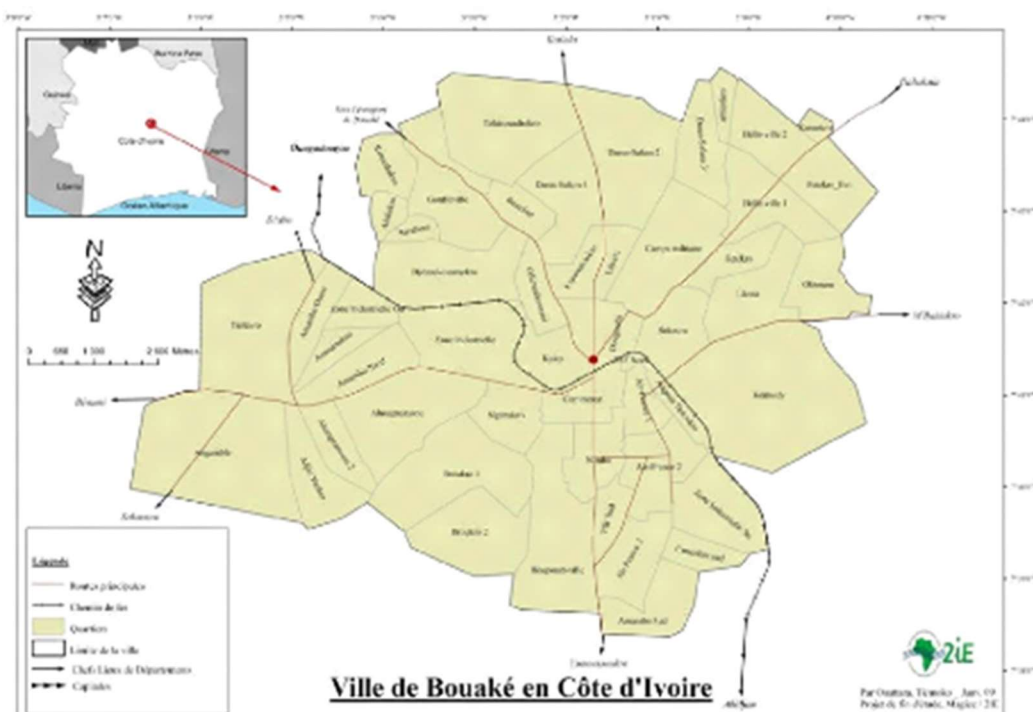


Image 1: Carte de la collectivité territoriale de Bouaké. Source : <https://oidp-afrique.org/2021/12/07/commune-de-bouake/>

2. Résultats

Les dynamiques hospitalières au CHU de Bouaké du fait de la survenue de la Covid 19 se déclinent en plusieurs aspects. Il s'agit du renforcement de la communication interne, de l'amélioration de l'hygiène hospitalière, d'une meilleure prise de conscience du risque chez les agents de santé et d'une restructuration organisationnelle.

2.1. Renforcement de la communication interne comme moyen de riposte à la Covid 19

Au CHU de Bouaké, des stratégies de communication interne ont été mises en place dans le cadre de la réponse à la crise de la Covid. Ces stratégies sont de plusieurs ordres. Elles vont de la publication d'affiches à l'organisation de sessions d'informations et formations à l'endroit du personnel de santé (Aldrin, 2003).. Ces formations étaient nécessaires en raison de la prolifération de fausses informations et de rumeurs sur la pandémie via les réseaux sociaux (Bottemane, 2022).

Pour faciliter, la mise en œuvre du plan de riposte, , la direction hospitalière a mis en place des stratégies de communication interne autour de la COVID. Ainsi, de nombreuses affiches ont été conçues et diffusées au sein de l'établissement sanitaire. Ces affiches concernaient entre autres des informations sur la gestion des cas de Coronavirus et la définition de cas suspects.

Outre la diffusion d'affiches, des sessions d'informations et de formations sur l'importance de l'hygiène et la prise en charge de la Covid ont également été initiées. Ces sessions étaient faites à l'attention des agents de santé qui affirment y avoir participé dans une certaine mesure et pu acquérir des compétences nécessaires à la résilience à la Covid 19:

Bon, il y avait ... un document qui accompagnait, qui nous donnait une certaine d'information. Donc on a eu des informations..., on a fait une réunion aussi au sein du service ici avec notre patronne on a parlé de port de masques. On a fait des séances où on a fabriqué nous-mêmes nos différents masques avec le caoutchouc et consorts. Au sein du labo même, on a été entretenu sur la maladie et puis les précautions à prendre...⁷.

Ces sessions de formation et autres stratégies de communication interne déployées ont ainsi permis au personnel de disposer d'informations plus fiables en matière prise en charge de la Covid. Elles ont également permis de doter les agents de compétences pouvant leur permettre d'être résilient face aux imprévus. Outre le renforcement de la communication institutionnelle, l'augmentation de hygiène hospitalière et la prise de conscience du risque chez les agents de santé constitue une seconde réforme dont a fait l'objet le centre hospitalier universitaire de Bouaké.

2.2. Amélioration de l'hygiène hospitalière et prise de conscience du risque chez les agents de santé

L'hygiène hospitalière est l'un des piliers de la qualité en milieu de soins. Elle concerne la lutte contre les infections en milieu hospitalier, l'étude de l'environnement du malade, mais également l'organisation des soins de qualité. Elle permet de réduire les risques liés tant au matériel qu'aux locaux ou au personnel qui gravite autour du patient hospitalisé. Elle peut se définir aussi comme l'ensemble des mesures de protection à mettre en œuvre pour lutter contre les risques et les nuisances auxquels sont exposés les malades, le personnel et les visiteurs en milieu hospitalier et en particulier contre le risque

⁷ Ingénieure laboratoire

infectieux. Durant la pandémie de Covid 19, l'hygiène hospitalière a été renforcée dans un objectif de prévenir et de renforcer la résilience vis-à-vis de la pandémie. Au CHU de Bouaké, l'amélioration de l'hygiène hospitalière s'est effectuée à travers la mise en œuvre de plusieurs stratégies. Il s'agit notamment de l'accroissement de la consommation de solution hydroalcoolique par rapport à la période ante-covid d'une part, et d'autre part la généralisation du port du masque, l'augmentation des dispositifs de lavage des mains, et le renforcement de l'hygiène des locaux.

2.2.1. Accroissement de la consommation de solution hydroalcoolique pour la friction des mains

L'hygiène des mains est un facteur important dans la prévention de la propagation des infections (Biboum & Essono, 2021). Elle concerne tout l'ensemble des membres des équipes médicales et paramédicales mais aussi le malade lui-même, ainsi que les visiteurs. Conscient de l'importance de l'hygiène des mains dans la lutte contre la propagation du coronavirus, des mesures ont été mises en œuvre à l'amélioration de la production de solution hydroalcoolique. Au CHU de Bouaké.

La production de la solution hydroalcoolique constitue par conséquent pour le CHU un gain en termes de coût pour le CHU. En effet, l'utilisation de la solution a permis de réduire la consommation d'alcool des agents de santé. En fonction de la demande, la quantité de la production est adaptée. Durant la Covid, le CHU a été confronté à une demande accrue de solution hydroalcoolique et en a par conséquent augmenté la production. En effet, d'une production quasi nulle en Octobre 2019, le CHU a produit une moyenne mensuelle de 150 litres de solutions durant la période du Covid (Mars 2020 à septembre 2021).

Outre l'accroissement de la production et de la consommation de solutions hydroalcooliques, le CHU a observé d'autres réformes relatives à l'amélioration de l'hygiène hospitalière. Il s'agit notamment de la généralisation du port du masque, et de la mise en place du dispositif de lavage des mains, et le renforcement des mesures d'hygiène.

2.2.2. Généralisation du port du masque, mise en place de dispositif de lavage des mains et renforcement des mesures d'hygiène

Suite aux nombreuses séances de renforcement de capacité en riposte à la Covid, les agents de santé formés aux règles d'hygiène les respectent désormais mieux. La réponse à la Covid et les formations à l'hygiène ont

contribué à inculquer de nouvelles pratiques surtout celles liées à l'hygiène des mains même si ces pratiques étaient déjà connues des agents de santé :

Nous avec les observations ce qu'on a fait sur le terrain, il y a eu de nouvelles pratiques parce qu'il faut dire la vérité parce que le personnel souvent négligeait l'hygiène des mains. Mais avec ces mesures-là aujourd'hui, cela fait partie des mœurs, un comportement au personnel ou à chaque moment, il se lave les mains où ils utilisent la solution hydroalcoolique. C'est devenu une habitude pour eux.

Les formations ont contribué à une meilleure prise de conscience des agents de sorte que ceux-ci se protègent de plus en plus. A titre d'exemple, le port du masque qui, avant la pandémie ne se faisait qu'au niveau chirurgical, a désormais été généralisé à tout le personnel et aux patients. De sorte que le port du masque, est depuis la survenue de la pandémie une obligation, et une condition pour être pris en charge au CHU :

Avec l'apparition de la COVID oui, il y'a eu un grand changement, je peux dire très grand changement, parce-que faut dire qu'avant la maladie, la protection n'était pas ça, on ne se protégeait pas, on s'en foutait. Sans oublier qu'il y'a d'autres maladies qu'on pouvait contracter avec les bactéries, mais avec l'arrivée de cette pandémie, la protection est totale. Aujourd'hui pratiquement tout le monde se protège, même si c'est un traumatisé que tu prends aujourd'hui, tu te protèges. Alors qu'avant ce n'était pas ça. ⁸

Durant la pandémie, il y a eu augmentation des dispositifs de lavage des mains pour améliorer l'hygiène des mains tant au niveau des patients que des agents de santé. D'autres mécanismes de renforcement de l'hygiène hospitalière ont également été mis en place. Le service d'Hygiène du CHU de Bouaké a été mis à contribution à cet effet superviser ce renforcement de l'hygiène des locaux à travers les activités ci-après: la supervision des sociétés en charge de l'entretien, la désinfection par voie aérienne des locaux, l'entretien des espaces verts et non bâtis.

2.3. Restructuration organisationnelle

La restructuration organisationnelle est le troisième type de réforme hospitalière survenue en réponse à la Covid. Cette restructuration se caractérise par l'ouverture d'un centre spécialisé Covid, la réorganisation des ressources humaines et l'augmentation de la charge de travail des agents de santé.

⁸ . Focus groupe radiologie

2.3.1. Ouverture du centre spécialisé Covid 19 et modification du circuit de prise en charge

L'ouverture d'un Centre de prise en charge COVID, en juin 2021, au Centre Hospitalier Universitaire de Bouaké a permis d'améliorer la riposte vis-à-vis de la pandémie d'une part et d'améliorer la prise en charge des patients atteints de COVID. L'amélioration de la prise en charge s'est matérialisée dans un premier temps par la modification du circuit des patients suspects de Covid. Avant l'ouverture du Centre COVID, les patients suspectés étaient intégrés dans le même circuit jusqu'au résultat de leur test de dépistage. Cette stratégie contribuait à faire croître les risques de contamination (Dcaillet, 2015) tant chez le personnel de santé que chez les autres patients.

L'ouverture du centre covid en juin 2021 a induit une dynamique dans le circuit et la prise en charge des patients suspectés ou atteints de Covid. Aux entrées du système hospitalier, un tri systématique des patients est effectué. En effet, ceux-ci sont directement orientés vers le centre covid pour une meilleure prise en charge dès la présentation de symptômes s'apparentant à la COVID. Le schéma ci-dessous illustre le circuit du patient depuis la création du Centre Covid en juin 2021.

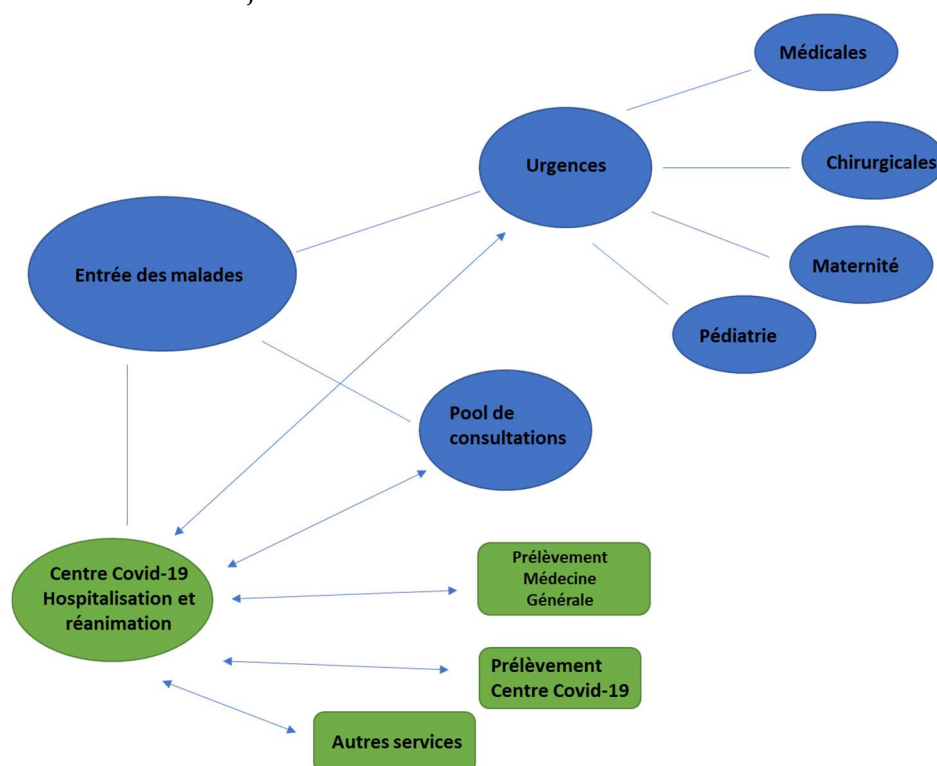


Figure 1: Circuit du patient suspectés ou atteint de Covid 19 à l'ouverture du centre en juin 2021

Outre la création du Centre Covid, le CHU de Bouaké a procédé à un relèvement de capacités en ce qui concerne la prise en charge Covid au niveau du laboratoire. Après quelques mois de transfert des échantillons à Abidjan pour analyse, le centre s'est doté de ressources matérielles et humaines pour procéder aux analyses sur place :

D'abord, au niveau de l'INHP, Institut National d'hygiène public nous envoie les échantillons ou bien, ils viennent directement aux urgences ici, ils expliquent qu'ils ont des symptômes, les différents symptômes ou bien ils ont été à contact et puis quand en fait leur prélèvement et on nous achemine au laboratoire ici .

Ce renforcement de capacités a non seulement facilité le traitement des échantillons au niveau local, mais il a également permis la réduction du temps d'attente des résultats des test COVID auprès des patients :

2.3.2. Réorganisation des ressources humaines et augmentation de la charge de travail

Pour répondre à un besoin croissant en ressources humaines en raison du respect des mesures de distanciation d'une part ; et de la facilitation du fonctionnement du centre Covid, des stratégies ont été mises en place en vue d'une redistribution de celle-ci. La première stratégie consiste en la mise en place d'un comité de lutte contre la Covid. Ce comité comprenait un détachement de ressources humaines en charge de mener les activités de sensibilisation :

Un comité de lutte contre la COVID a été mis en place au sein du CHU de Bouaké. L'objectif de ce centre Il y'a un comité qui est mis en place au sein du CHU pour la prise en charge et la sensibilisation aussi ... il y'avait également une équipe vaccinale pour le personnel ⁹

Ces réaffectations du personnel ont induit une augmentation de la charge de travail du personnel. Dans la mesure où, la fréquence des patients dans certains services était difficilement contrôlable, la réduction du personnel impliquait une nouvelle forme de répartition des tâches ;

Travailler à avoir moins d'effectif que d'habitude, parce qu'il y a la fréquence des patients qu'on ne devait pas diminuer mais on est arrivé à atteindre nos objectifs, ou bien à satisfaire nos patients par toutes ces mesures. ...» Ce n'était pas du tout facile parce que les femmes viennent avant nous. Il y a plein de femmes, elles ont rempli les bancs d'attente, la salle de consultation puisque l'aide-soignante est là. Donc on fait un

⁹ Focus groupe radiologie

tri, on parle avec elles que vu que notre bâtiment est petit, on ne peut pas prendre tout le monde aujourd'hui. C'est vrai qu'elles avaient des rendez-vous mais on ne pouvait pas les prendre. Aussi on devait observer la distanciation donc on ne pouvait pas. Aussi on sensibilise, on voit au cas par cas celles qui n'ont pas de problème ce jour, on leur dit: restez chez vous, si tu as un problème tu viens. Souvent elles inventent même les problèmes pour qu'on puisse les voir donc c'était un problème franchement. Vraiment c'était difficile¹⁰.

Les patients en fonction de leur pathologie étaient orientés vers le service des urgences ou vers le pool de consultations. En cas de suspicion de covid, les tests effectués et analysés. Dans un premier temps, les cas positifs étaient acheminés à Abidjan par ambulance pour une prise en charge optimale.

De Mars 2020 à Juin 2021, la prise en charge de la Covid se faisait en collaboration avec les structures extérieures pour la mise en quarantaine des personnes infectées. En outre, il n'existait pas un circuit particulier de prise en charge pour les patients suspectés de COVID. Ceux-ci étaient impliqués dans le même circuit de soins jusqu'à la connaissance de leur statut covid. Une fois, le statut COVID des patients connu ; la prise en charge des cas variait selon le niveau de gravité. Les cas les plus graves (en détresse respiratoire) étaient pris en charge au service de cardiologie (au deuxième étage du CHU). Les autres cas positifs étaient soit référés au centre d'isolement (à l'extérieur de la ville), ou dans certains cas effectuaient la quarantaine à domicile.

À l'époque, si tu as une maladie pulmonaire, on fait allusion au COVID donc quand un malade vient, d'abord même personne ne veut discuter avec ses parents. Si tu as fait plusieurs jours avec le malade à la maison c'est que diantre tu as ça et ça devient un problème, les gens s'insultaient, se parlaient mal. Même les responsables apprennent ça mais ce sont des êtres humains aussi. Il n'y avait pas de matériel adéquat pour se protéger. S'ils avaient installé un centre COVID comme celui qui est là actuellement, tout allait bien se passer. On ne touche plus les malades maintenant. On gère les malades par les appareils. Ça c'est un an après.¹¹

La progression fulgurante de la pandémie à covid-19 a imposé une adaptation des activités dans tous les secteurs, notamment au niveau des systèmes de santé dans le monde. La Côte d'Ivoire qui a enregistré son premier cas le 01 mars 2020 a vite adopté des stratégies de riposte contre cette pandémie, et de relèvement des capacités des structures hospitalières. Au Centre Hospitalier Universitaire de Bouaké, ce relèvement des capacités se

¹⁰ Sage-femme

¹¹ Technicien en pharmacie

matérialise par l'ouverture d'un centre de prise en charge COVID en juin 2021, et par une réorganisation des ressources humaines.

La crise sanitaire de la COVID 19 a été un véritable accélérateur de la transformation au niveau des organisations hospitalières. Ces dernières ont dû se réinventer en vue d'être résilientes, et en capacité de répondre à une gestion de crise et de maîtriser le risque épidémique (Bocher, Jansen, Gayet, & Gorwood, 2020). Comme toute organisation hospitalière, le CHU de Bouaké a procédé à une réorganisation de leurs activités et pratiques organisationnelles et a adopté de nouvelles formes d'organisation du travail, des relations interpersonnelles. Cette section vise à analyser les changements organisationnels induits par la crise de la Covid-19 au CHU de Bouaké. En effet, cette section présente le schéma d'organisation et le retour d'expérience, du CHU de Bouaké en matière de jugulation du risque épidémique et biologique. Nous y exposons les grandes lignes d'une réorganisation structurelle de, la modification du circuit patient en amont de la filière des urgences et en aval, mais également la modification pratique de soins. La réorganisation du CHU a dû prendre en compte la notion de contagiosité avec la nécessité d'une séparation des filières de soins. Elle se caractérise par la modification du circuit des patients dans un premier temps, puis dans un second temps par l'existence de certaines dynamiques dans les pratiques de soins avec l'ouverture du centre de prise en charge COVID au CHU de Bouaké.

3. Discussion : Dynamiques hospitalières comme stratégie de repositionnement de l'État au niveau local à travers l'action publique de Santé

Cet article a révélé l'ampleur des mesures déployées par l'État au niveau local pour lutter contre la pandémie de Covid 19. En effet, la crise a affecté les institutions hospitalières du fait de l'engorgement des services d'une part et du débordement des agents de santé. En outre, la gestion de la pandémie dans les hôpitaux publics a mis en évidence une série de lacunes liées à leur fonctionnement. Face à ces insuffisances, la survenue d'épidémies comme la Covid 19, constitue un vecteur de redéploiement de l'État (Chevallier, 2021). Les attributions de l'État, comme protecteur de la santé des communautés, se sont traduites d'une part les mesures de contrôle des déplacements aux frontières, d'autre part, par les renforcements des structures hospitalières.

Les communautés ayant perdu confiance en l'État du fait de nombreuses insuffisances liées au système (Faye, 2015), les épidémies constituent en

second un moyen pour celui-ci de se repositionner comme leader de la coordination des services publics, pas seulement de la santé. En effet, bien que la crise de la Covid 19 ait induit une réforme de la gouvernance du système de santé, au niveau économique et sécuritaire elle a facilité le retour de l'État régalien (Rousselier, 2020). L'État revient sous sa forme initiale. Ce caractère primaire de la lutte contre la pandémie est bien illustré par l'obligation imposée à tous du confinement chez soi (Fassin, 2008).

Au niveau économique, l'État a également mis en place des actions de régulations pour éviter les éventuelles fragilités du système financier. Il s'agit par exemple de la prise en compte des chocs sanitaires dans la gestion des risques. Dans certains pays, l'État a mis en place des mécanismes d'appui financier aux entrepreneurs pour leur permettre de mitiger les effets économiques de la Covid19.

Conclusion

Cet article relatif à l'analyse des réformes hospitalières en contexte épidémique de la Covid 19 repose sur l'analyse ethnographique des différentes stratégies mises en place pour renforcer la résilience des structures hospitalières face à l'épidémie de Covid 19 (Desclaux & Sow, 2015). En analysant les expériences des agents de santé, notre étude met en avant l'importance des réformes hospitalières survenues dans la riposte nationale à la Covid 19 au CHU de Bouaké. Ces réformes ont permis de renforcer la résilience de l'institution hospitalière et des agents de santé face à la pandémie.

L'analyse de ces réformes hospitalières en période d'épidémie a permis de comprendre le repositionnement de l'État régalien comme protecteur de la santé des populations et comme garant de la sûreté de l'État. En effet, la survenue de la pandémie a permis de mettre en place des mécanismes sécuritaires pour mitiger les risques et briser la chaîne de contamination (Yapi, et al., 2021).

Sur le renforcement de la communication institutionnelle, il ressort qu'un dispositif a été mis en place au niveau du CHU de Bouaké pour communiquer autour de la pandémie. Ce dispositif se caractérisait par la publication de notes de services et d'affiches d'une part, et par l'organisation de sessions de formations et d'informations d'autre part.

Sur l'analyse du renforcement de l'hygiène en milieu hospitalier ; l'avènement de la COVID 19 a induit un accroissement de la production et de

la consommation de solution hydroalcooliques pour l'hygiène des mains. L'avènement de la COVID a également engendré au CHU une généralisation du port du masque, la mise en place de dispositifs de lavage des mains et le renforcement de l'hygiène des locaux. Face à ces stratégies de renforcement de l'hygiène, il ressort des difficultés d'appropriation de ces règles, tant chez le personnel que chez les patients et leurs familles. Ces difficultés d'appropriation sont dues d'une part aux résistances sociales, et d'autre part, l'insuffisance de ressources et de matériel pour faire fonctionner le dispositif en place.

Références bibliographiques

- ALDRIN Philippe, 2003, «Penser les rumeurs : une question discutée des sciences sociales», *Geneses*, 50(1) pp. 126-141.
- ARIAS-MALDONADO, Manuel, 2020, Basel. «Covid-19 as a global risk: confronting the ambivalence of socialnatural threat in Covid-19 and the social sciences», *Societies*, 10 (4) pp. 1-18
- BIBOUM Altante Désirée & ESSONO Aymard Landry, 2021, «Facteurs explicatifs de la résistance à l'adoption des gestes barrières face à la propagation de la Covid 19: une étude en contexte camerounais » in *Épidémiologie de l'économie et confinement de l'organisation covid-19*, pp. 49-63.
- BOTTEMANE Hugo, 2022, «Théories du complot et COVID-19 : comment naissent les croyances complotistes», *L'encephale*, vol. 48, no 5, p. 571-582
- CHEVALLIER, Jacques, «L'État à l'épreuve du coronavirus». *Pouvoirs*, 2021, vol. 177, no 2, p. 109-120.
- DCEAILLET Marine, 2015, « Ebola: face à la rumeur. Étude des rumeurs et leur gestion par l'organisation Médecins Sans Frontières durant l'épidémie a virus Ebola», *Doctoral dissertation*, Faculté des Sciences économiques et sociales-Université de Lille 1.
- DESCLAUX Alice, & SOW Koudia, 2015, « Humaniser les soins dans l'épidémie d'Ebola ? Les tensions dans la gestion du care et de la biosécurité dans le suivi des sujets contacts au Sénégal », *Anthropologie*

- & Santé. *Revue internationale francophone d'anthropologie de la santé*, (11), p. 1-21.
- FASSIN Didier, 2008, «The elementary forms of care: An empirical approach to ethics in a South African Hospital», *Social science and medicine* 67(2), p. 262-270.
- FAYE Sylvain Landry, 2015, « L'exceptionnalité d'Ebola et les réticences populaires en Guinée-Conakry. Réflexions à partir d'une approche d'anthropologie symétrique », *Anthropologie et Santé. Revue internationale francophone d'anthropologie de la santé* n°11 p. 22-40.
- FERREIRA Carlos Miguel, SÁ Marie José, Martins, José Garrucho, & Serpa Sandro. (2020). « The COVID-19 Contagion-Pandemic Dyad: A View from social sciences», *Societies* 10 (4), p. 27- 45.
- KRA Firmin & SCHMIDT-SANE Megane, 2021, «L'Afrique contre les épidémies: Principales considérations en matière de préparation et riposte aux épidémies en Côte d'Ivoire», *Rapport Technique*, Institute of Development studies .
- MARTINA Drescher, 2022, «Une étude comparative des discours sur le covid19 en Côte d'Ivoire et au Cameroun: beaucoup de peur et de questionnement» in *Africa multiple Connects n° 4*, University of Bayreuth working papers, p. 1-37.
- ROUSSELIER Nicolas, 2021, «L'État à l'âge de la crise sanitaire» in *Etudes* n°4274, p.33-44
- SELIM Monique, 2020, «La pandémie: catalyseur, analyseur» in *L'Anthropologie d'une pandémie*, Paris, L'Harmattan, Anthropologie Critique, p. 11-18.
- YAPI Richard, HOUNGBEDJI Clarisse, N'GUESSAN Daniel, et al. (2021). «Knowledge, Attitudes, and Practices (KAP) Regarding the COVID-19 Outbreak in Côte d'Ivoire: Understanding the Non-Compliance of Populations with non-Pharmaceutical Interventions», *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 18 (9) pp.1-21.

AN ACCOUNT OF THE MORPHOLOGY OF PURE ADJECTIVES IN LAALI

Robson Perrin MBERI NGAKALA

Université Marien Ngouabi de Brazzaville (Congo)
Centre de Recherches en Linguistique et Langues Orales (CERELLO)
Société congolaise de Linguistique (SOCOLING)
robsonngakala@gmail.com

Abstract: This article examines the morphological system of Laali pure adjectives. As such, it stresses its monomorphemic and bimorphemic subtypes. The study proves that pure monomorphemic adjectives in Laali are realized in a single stem token. Besides, they have a twofold denotation. Some are strictly used as adjectives that is, they do not show similar properties with other word classes, whilst others are morphologically analogous with nouns, but distinguish from them syntactically and morphologically. Furthermore, Laali pure monomorphemic adjectives are invariable. Put differently, they do not show any agreement clue signaling its concordial relationship with the nouns that they qualify. The agreement, is however, indicated on the associative free morpheme setting between the adjective and its preceding noun. However, Laali pure bimorphemic adjectives are shaped by two agglutinating morphemes, one of which appears as a prefix bound morpheme and the other as an adjectival root, through the format prefix+adjective root. Yet, unlike, pure monomorphemic adjectives, the noun agreement marker governs both the free associative morpheme and the bound qualificative morpheme attached to the adjectival root with pure bimorphemic adjectives. Accordingly, they are variable since they are contingent on the nouns that they describe. Finally, this survey demonstrates that Laali pure bimorphemic adjectives equally share some meaningful features with nouns, but yet, differ from them distributionally and formally.

Keywords: Morphology, pure adjectives, Laali, monomorphemic adjectives, bimorphemic adjectives

ANALYSE MORPHOLOGIQUE DES ADJECTIFS PURS EN LAALI

Résumé : Cet article examine le système morphologique des adjectifs purs en *Laali*. Il met l'accent sur ces sous-catégories monomorphémiques et bimorphémiques. L'étude montre qu'en *Laali*, les adjectives monomorphémiques purs sont réalisés par un radical simple. De plus, ils s'expriment doublement. D'aucuns sont strictement utilisés comme adjectifs, c'est-à-dire qu'ils ne présentent pas de propriétés similaires à d'autres classes de mots, tandis que d'autres morphologiquement analogues aux noms, mais se distinguent d'eux par leur syntaxe et leur morphologie. En outre, les adjectifs monomorphémiques purs sont invariables en *Laali*. En d'autres termes, ils ne présentent aucun signe d'accord montrant sa relation de dépendance au nom qu'ils qualifient. Son accord avec le nom est, cependant indiqué sur le morphème associatif libre se trouvant entre l'adjectif et le nom qui le précède. En revanche, les adjectifs

bimorphémiques Laali sont façonnés par deux morphèmes agglutinants, dont l'un apparaît comme préfixe et l'autre comme racine adjectivale via la structure préfixe + racine adjectivale. Contrairement aux adjectifs monomorphémiques purs, le marqueur d'accord nominal s'applique aussi bien sur morphème associatif libre que sur le morphème qualificatif lié à la racine adjectivale avec les adjectifs bimorphémiques purs. En conséquence, ceux-ci sont variables car leur forme dépend des noms qu'ils décrivent. Enfin, les adjectifs bimorphémiques purs partagent également quelques caractéristiques similaires aux noms en Laali, mais différent d'eux du point de vue distributionnel et formel.

Mots clés: Morphologie, Adjectifs purs, *Laali*, Monomorphémique, Bimorphémique

Introduction

This paper holds an inquest on the morphology of pure adjectives in Laali, a Bantu language spoken in the southern Republic of Congo, commonly known as Congo Brazzaville. Indeed, researchers have looked into this lexical unit with a close and varied regard due to its complexity and its tortuous comprehension; what gave rise to a number of interpretation on the issue, and made its understanding hardly accessible. According to V. Quevedo (2018, p. 3) "the adjective category is considered as the most problematic and difficult major class to define", insinuating how tricky its analysis is. Also, R. M. W. Dixon (1982, p. 7) who is at first among those skeptics to contest the universality of the adjective in languages wonders about "where all the adjectives [have] gone", implying that adjective is both a questionable and challenging word class to deal with in languages. Furthermore, M. Mitrović and P. Panagiotidis (2020: p. 5) question about whether adjective can be taken as a fully-fledged word class in the same way as verbs and nouns. Actually, the controversy over the notion of adjective by scholars is both typological and categorial. From the typological point of view, some authors define it in terms of pure/primary versus secondary adjective depending on whether it is underived or derived. Correspondingly, is viewed as pure adjective, any underived adjective. However, any derived adjective is ranked as secondary. Categorially, some regard adjective as a grammatical class universally evidenced in world languages, and independent from nouns and verbs, meanwhile others dispute and underscore that adjective is not universal and nor is it autonomous from nouns and verbs. This paper is, however, narrowed to the morphology of Laali pure adjectives by addressing the following questions: What is the morphological typology of Laali pure adjectives? What are the morphological slots of Laali pure adjectives? How do Laali pure adjectives differ from other world languages morphologically? These questions give rise to the following research hypotheses: Pure adjectives in Laali would attest further

subsets at morphological level. Laali pure adjectives would morphologically be patterned in different forms. Some similar and dissimilar aspects could be observed between Laali and other world languages with regard to pure adjectives. The layout of the paper is as follows: section one supplies an overview of pure adjectives. Section two concentrates on analyzing pure adjectives in Laali with a particular focus on monomorphemic and bimorphemic subcategories. The work ends with concluding remarks which provide answers to the main points raised.

1. Pure adjectives: An overview

This section deals with the term adjective in a narrow sense. Thereupon, it emphasizes one subset of adjectives known as pure adjectives. Also known as simple, primary or real adjectives (A. Downing and P. Lock, 2006; P. Akumbu, 2021; N. Mpofu, 2009 respectively), pure adjectives are adjectives that are not derived from any other word through any linguistic means. According to R. M. W. Dixon (2004, p. 74), pure adjectives allude to the “class (...) wholly distinct from both nouns and verbs (...) referred to (...) as the class of ‘simple adjectives’”. Thereby, pure adjectives are underived adjectives opposed to derived adjectives. Equally, M.C. Baker (2003, p. 270) asserts that “simple adjective roots can be, such as *red*, *big*, *good*, and *new*. So [non-simple adjectives] can presumably have adjectival stems that are derived from verb roots, such as *shiny*, *restrictive*, *defiant*, or *forgetful*”. It follows from M.C. Baker’s argument that pure adjectives are adjectives that are not morphologically complex. Indeed, pure adjectives are in essence monomorphemic such as *tall*, *calm*, *quiet*, *fat*. By contrast, adjectives made of more than one morpheme i.e., composed of a root and a derivational affix like *lucky* or *fatherly* are not pure but secondary. Also, D. Crystal (2008, p. 12) notes that “many linguists prefer to restrict the item [adjective] only [to words] like *fine* and *old*, the other items being called “adjectivals”. D. Crystal selectively narrows adjectives to monomorphemic words with qualificative denotation on nouns they accompany in the same structural units. This is, indeed, the traditional grammarian view which restricts adjectives to underived descriptive word like *good*, *brave*, *big*, *small*, *simple*, *easy*, *little*, usually made up of one or two syllables, and not derived from other word classes. In this regard, D. Crystal systematically excludes non-prototypical adjectives from the repertoire of real adjectives in languages. Adjective has been broached by a number of researchers.

To start with, P. Akumbu (2021) surveys property concepts of Babanki, a Bantu language spoken in the northwest of Cameroon. He states that on a sample of seventy two (72) languages distributed all across Africa, only twelve (12) of them have a total of more than fifty (15) pure adjectives. Accordingly, underived

adjectives are infrequently attested in African languages. P. Akumbu estimates that adjective in many world languages including Babanki is expressed by other means rather than pure adjectives. In this regard, P. Akumbu (2021, p. 5, 7) contends that

Many languages worldwide dispose of an open word class of adjectives dedicated to the expression of property concepts. Others rather distribute the expression of these concepts in specific ways across major lexical classes, i.e. verbs and nouns, while adjectives only play a very minor role as a distinct word category. (...) Beyond a small class of full-fledged adjectives whose primary function is to modify nouns, qualities are expressed by a larger class of inchoative-stative verbs and by a class of nouns for concrete embodiments of qualities which are typically used as heads in associative constructions under dependency reversal for attributing qualities.

It evolves from this assertion that in some languages, adjectives belong to the open class. However, in others, they belong to the close class. Yet, out of a very restricted number of primary adjectives, the descriptive value of nouns is either fulfilled by verbs, nouns or qualificative constructions associated to head nouns by connectives. The scarceness of pure adjectives in African languages led P. Akumbu (2021, p. 6) to hypothesize about “the marginal status of adjectives in African languages”. Obviously, some linguists consider adjective as a category morphosyntactically and semantically peripheral to others lexical categories like noun and verbs. P. Akumbu (2021, p. 8) for example, identifies five (05) pure adjectives in Babanki including *fí* (new), *mú* (old), *dzùŋ* (nice), *kú* and *zí* (open).

D. Crystal (2008) provides the main characteristics of the adjective in English which can also be attested in other languages. To start with, D. Crystal (2008, p. 11) defines adjectives as “words (...) which specify the attributes of nouns”. Therewith, adjectives supplies descriptive features to nominals. Put otherwise, they issue qualities to the noun or pronoun that they appear together with in the same syntactic structure. From a formal perspective, D. Crystal (2008, p. 12) indicates four criteria generally invoked to define adjective in English, and possibly in other languages. These are summarized as follows:

- 1- Adjectives can occur within the noun phrase, i.e. they function in the attributive position, e.g. *the big man*;
- 2- They can occur in a post-verbal or predicative position, e.g. *the man is big*; *he called it stupid*;
- 3- They can be premodified by an intensifier, such as **very**, e.g. *the very big man*;
- 4- They can be used in a comparative and a superlative forms, either by inflection (e.g. *big, bigger, biggest*) or periphrastically (e.g. *interesting, more interesting, most interesting*).

The first three criteria are strictly syntactic based as they emphasize the distributional aspect of adjectives. However, the last criterion is related to both

morphology and syntax depending on whether the adjective is short, i.e., it admits the *-er* or *-est* morphological markers, or long, i.e., it can be preceded by degree adverbs *more* or *most*. Yet, D. Crystal warns that these features are not attested with all adjectives even in English. Obviously, the English adjectives including *utter*, *main*, *principle*, *major*, *sole*, *previous*, *nuclear*, *foreign*, *chief*, *latter*, *former* are rigidly attributive, whereas others, like *asleep*, *ablaze*, *afloat*, *alone*, *aware*, *averse*, *alive*, *ill*, *glad*, *sheer*, and *afraid* are compellingly predicative. Furthermore, some rigid attributive adjectives do not admit gradability in their pre-position, i.e., they disallow degree adverbs like *very*, *extremely*, *surely*, *importantly*, *compellingly*, *too*, *enough*, etc. to precede them. Finally, they neither show formal comparative or superlative makers *-er*, *-est* in their suffix position, nor periphrastic comparative or superlative units *more*, *most*, *less*, *least* in their pre-position. In this connection, D. Crystal (2008: 11) cautions that “the sub-classification of adjectives has proved quite complex. Both narrow and broad applications of the term ‘adjective’ will be found in grammars.” Thus, the problematic of the classification of the adjective category is an arduous task for both linguists and grammarians. That is why D. Crystal suggests that its understanding would be interpretative, i.e., on the basis of the inner properties of each language rather than taxonomic as suggested by the traditional grammar approach. Therefore, adjectives are adjectives of a language not of languages.

F. K. Ameka (2001) tackles ideophones and the nature of the adjective class driving data from Ewe, a Kwa language of West Africa. In this respect, she claims that

References abound in the literature concerning the fact that many African languages have a closed class of underived adjectives (...). Many of the studies upon which such claims are based tend not to consider ideophones. (...) It is conceivable that ideophonic expressions, particularly those employed to describe physical objects (e.g. *roboro* ‘round’) are an important source of adjectives in the language” (F. K. Ameka, 2001, p. 25)

Expressively, it is admitted that African languages are devoid of adjective as a word class of its own. In fact, a number of studies on adjectives in African languages assume that these are chiefly drawn from other word classes, namely nouns and verbs. In this respect, F. K. Ameka suggests that the adjectival system of African languages must be searched for somewhere else, particularly in its ideophonic system. F. K. Ameka stresses that Ewe evidences many adjectives coming from its ideophones. On that account, she advances that

One may wonder if these claims would be maintained if ideophones or rather ideophonic adjectives were taken into account. This becomes especially pertinent in the context of the other widespread view that many African languages have ideophones which are a set of “descriptive or qualificative

words" (...). This means that at least some ideophones code qualities. And if adjectives code qualities or property concepts then it would seem to me that ideophones have to be considered in the description of the adjective class in these languages. Furthermore, since it is generally agreed that ideophones are an open and productive lexical class in the languages in which they occur (...) then one suspects that languages that have ideophonic adjectives cannot be said to have a closed class of adjectives. In fact, those who take an evolutionary view of the way ideophones get integrated in the grammar argue that ideophones are a source of adjectives in some languages (F. K. Ameka 2001, p. 28).

F. K. Ameka thinks that when analyzing adjectives in African languages, many researchers usually tend to disregard their ideophonic system. Actually, in order not to consider adjectives as part of the close class in African languages, scholars have to lean on their onomatopoeic mechanism which is very productive for their creation. Consequently, F. K. Ameka identifies those types of adjectives as ideophonic adjectives. The creative capacity of African languages to generate adjectives thanks to their ideophonic tools motivates to sustain that adjectives belongs to the open lexical category in African languages. The following charts present both non-ideophonic and ideophonic pure adjectives.

(1) Ewe non-ideophonic simple adjectives

Semantic field	Ewe simple adjectives	Gloss
Dimension	ga	big
	ví	small
Value	vɔ	bad
Color	yi/yé	white
	dzi/dze	red

(F. K. Ameka, 2001, p. 39)

(2) Ewe ideophonic simple adjectives

Adjectives	Gloss
fé	young
gbadzaa	flat, wide
gbobgd	unripe
blibo	whole
mumii	raw
wodzoé	light
tsitsi	old
lubui	narrow
xaxé	narrow
didi	ripe
gbagbii	broken
dada	cooked

(F. K. Ameka, 2001, p. 40)

F. K. Ameka (2001, p. 39) argues that “if one does not consider ideophonic adjectives then one can conclude that Ewe has a closed class of five adjective.” Put otherwise, the closeness or openness of the adjective category in Ewe depends on the conception of the term “adjective” in that language. In fact, if we are limited to non-ideophonic real adjectives, Ewe would be rated as a language with a paucity of adjectives. Inversely, if ideophones integrate the Ewe adjectival system, then Ewe will be considered as having an open class of adjectives. Moreover, F. K. Ameka specifies that both non-ideophonic and ideophonic simple adjectives do not receive markers from the noun in Ewe. Therefore, they are morphosyntactically free from nouns within the noun phrase. The ensuing section scrutinizes pure adjectives in Laali.

2. Laali Pure Adjectives

This section scrutinizes pure adjectives in Laali. To put it simply, it stresses the way underived adjectives operate in that language. According to G. Bessala (2016, p. 107), “pure adjectives are also termed as real or true adjectives. These are the type of adjectives which are non-derived; they do not originate from another part of speech.” Substantially, pure adjectives are adjectives that do not issue from any other word through any means. They are expressively free from other word classes. In the subsection that follows, I am going to emphasize the morphology of Laali pure adjectives.

2.1. The Morphological Structure of Laali Pure Adjectives

The current subsection discusses the internal structure of Laali pure adjectives with a particular emphasis on monomorphemic and bimorphemic subsets. Below, Laali monomorphemic pure adjectives are tackled.

2.1.1. Laali Pure Monomorphemic Adjectives

This part emphasizes pure monomorphemic adjectives in Laali. As the expression indicates, pure monomorphemic adjectives are those underived adjectives structurally composed of a free morpheme as illustrated below:

- (3) a- **mwana** **wa** *nkèhè*
 child of skinny
 “a skinny child”
- b- **baana** **ba** *nkèhè*
 children of skinny
 “skinny children”
- c- **bola** **ba** *là*
 village of far
 “a far village”
- d- **mala** **ma** *là*
 village of far
 “far villages”
- e- **eloho** **kya** *ésé*
 thing of sweet
 “a sweet thing”
- f- **beloho** **bya** *ésé*
 things of sweet
 “sweet things”

A quick glance at these examples shows the monomorphemic status of Laali pure adjectives (*in italic*). In fact, Laali pure monomorphemic adjectives appear as single units in simple stem slot. What is worth noting is that these adjectives are preceded by associative markers appearing in a free morpheme pattern. However, they are not concordially linked to their head nouns. Their agreement with nouns is rather shown on the connective marker associating them to the latters. In (3a) for instance, the pure adjective *nkèhè* (slim) does not exhibit any marker of agreement with its qualified noun *mwana* (child). Instead, the agreement is displayed by the qualificative marker (QM) *wa* which refers back to the noun *mwana*. The same reality is evidenced with all the remaining examples. As a result, if the qualified noun is stably variable, the connective morpheme is, however, invariable because it is contingent upon its preceding head noun. In this connection, the qualificative marker varies according to the feature of the noun, i.e. whether it is in singular such as *wa*, *ba* and *kya* in (3a), (3c), and (3e) or in plural like *ba*, *ma*, and *bya* in (3b), (3d), and (3f) respectively. However, one may suggest that since the associative markers back-refer to head nouns, they have no link with their following adjectives. This is not the case at all because based on meaning, the removal of this connective favors another interpretation of the structure as instantiated hereafter:

- (4) a- **mwana** *nkèṅè*
 child skinny
 "The child is skinny"
- b- **baana** *nkèṅè*
 children skinny
 "children are skinny"
- c- **bola** *là*
 village far
 "The village is far"
- d- **mala** *là*
 village far
 "villages are far"

In fact, when the qualificative morphemes (QM) are removed as indicated above, the structure stops to be a noun phrase to turn into a small clause. As a matter of fact, the native speaker of Laali language will interpret these structures as being used predicatively, but with a covert copulative verb. The syntactic distribution and functions of Laali adjectives constitute another research axis to explore in future surveys.

Yet, the lack of the agreement relationship between adjectives and nouns is not particular to Laali; some other languages equally attest this phenomenon. This is the case of Likpakpaln, spoken in northern Ghana. According to A. Kwesi Bisilki and K. Yakpo, (2020, p. 3, 8), "contrary to what is the case in other Mabia languages, Likpakpaln adjectives lack inherent class markers. (...) In Likpakpaln, adjectives differ morphologically from nouns by lacking their own class markers". It emerges from this contention that true adjectives are categorially distinct from nouns as they do not receive agreement marker from the head noun that they describe. This strengthens the idea according to which adjectives constitute an independent lexical category in some African languages as they do not take features from nouns or verbs. Another example of the adjective that is morphologically invariable, i.e., does not show a class marker in its prefix position is Shona, especially with the adjective *mbichana* (few/little) as illustrated below:

- (5) a- **mvura** *mbichana*
 Ø-mvura *mbichana*
 cl.9-water a little
 "little water"
- b- **zviyo** *mbichana*
 Ø-zviyo *mbichana*
 cl.8-millet a little
 'a little millet'

(N. Mpomfu, 2009, p. 114)

It transpires from these examples that the Shona adjective *mbichana* does not agree with its adjacent head noun within the noun phrase. As such, adjectives can

to some extent be granted the status of an independent word class among lexical categories in some African languages, particularly due to the fact that they are not morphosyntactically conditioned by other word categories. These types of adjectives are reported to be part of zero morpheme process.

Likewise, G. Segerer (2008, p. 2) sustains that “true adjectives [in Kom] include (...) words that never function as a verb (...). These words also do not occur with the noun class agreement suffix when used to modify head nouns of class 1, 2, 3, 6a and 9.” Consequently, Kom pure adjectives are featurally independent from both nouns and verbs. Put otherwise, they do not inflect for noun agreement, and neither do they have overt concord linked to verbs. Therefore, they are lexically and morphosyntactically free form nouns and verbs.

Nevertheless, a contrasted argument is evoked by other scholars such as H. Ndalila (2014, p. 355) who accents that in Lubukusu “adjective copy the prefix structure of their [preceding] head noun.” The author’s words emphasize that Lubukusu adjectives receive agreement markers from their head nouns because nouns are underlyingly pre-adjectival in its noun phrases. The following example illustrates this phenomenon:

- (6) **o-mu-ana** **o-mu-ngau**
 Child-AGR thin-AGR
 “A thin child”

(H. Ndalila, 2014, p. 355)

It follows from this example that the Lubukusu adjective *-ngau* is patterned after the agreement marker of its qualified head noun. As things stand, it inherits the double prefixed *o-mu-* slot of its preceding head noun. Going further, D. Nurse and G. Philipson, (2006, p. 450) highlight that in Bantu languages, “adjectives follow the head noun and agree in noun class with the noun prefix as an agreement marker”. These lines underscores that adjectives are noun dependent units in Bantu languages. In the end, they have no features of their own, and as such their autonomy toward nouns is still questioned. Like H. Ndalila with Lubukusu, N. Mpomfu (2009, p. 60) pinpoints that Ngamambo, a language spoken in Cameroon equally attests agreement between the head and its following adjective as evidenced below:

- (7) **kapinta** **kaa** we
 carpenter strong the
 ‘the strong carpenter’

(N. Mpomfu, 2009, p. 60)

This example proves the agreement relationship between the noun *kapinta* and the adjective describing it as indicated by the marker *ka(a)*. Out of the

monomorphemic adjectives illustrated in (3), Laali attests other monomorphemic adjectives as presented in the chart below:

(8) Laali Strong Pure Monomorphemic Adjectives

Adjectives	Gloss	Adjectives	Gloss
bombuŋo	'foreign locality'	ngoombo	'importantless/useless'
batata	'third'	ninani	'stormy'
bongeele	'soft'	ngwanya	'true'
boolo	'second'	nkaŋa	'dead without being ill, unexpected'
bübè	'tasteless, insipid'	nkèlè	'bitter'
ese	'sweet, delicious'	nkeŋe	'small, slim'
esé	'sweet'	nkèŋe	'thin/skinny'
keekere	'obligatory'	nkiinye	'painful'
kyanuna	'warm, hot'	nkiisè	'withdrawn/introverted'
là	'far, distant'	nkinye	'happy'
lekwaka	'fast-flowing'	nsasa	'bad taste related to palm oil'
lime	'heavy'	nsiisè	'similar/equal'
luŋoluŋo	'untidy, disorderly'	nsisé	'horrible, hideous, fearful, terrible'
mbaba	'disturbing'	nsiyelule	'last'
moonoo	'new'	nsume	'first'
mosukulo	'(food) without oil'	ntuto	'importantless, useless'
mpile	'near, next to'	nyehe	'sweet'
mpinye	'tight, narrow'	ŋènye	'acid'
naana	'alive'	pindepinde	'smooth'
nduto	'important'	pwoho	'calm, quiet'
ndæeye	'kind, obliging, helpful'	swesolulo	'intimate'
ndila	'only'	tsabura	'ill-considered, irrational'
ndile	'slippery'	wütè	'similar/equal'

Some Laali words are bicategorical. Put otherwise, they share two classes, namely noun and adjective. However, their distinction is syntactic-based. In fact, their nominal or adjectival expression is justified in accordance with their distribution in a syntactic unit. Another reason which motivates to consider these words as monomorphemic pure adjectives is their form. Indeed, they disallow prefix markers in their pre-stem position, the feature which is exclusively possible with nouns in Bantu languages. Consequently, based on morphological features, the adjectival denotation of these words would be put in the foreground than their nominal one. Actually, due to their morphological form, their adjectival interpretation would prevail over their nominal one as they are in essence descriptive.

(9) Laali Pure Monomorphemic Adjectives via Conversion Process

Adjectives	Adjectival Gloss	Nominal Gloss
bokwa	'jealous'	'jealous'
bokiinè	'courageous'	'courage'

bongeele	'soft'	'softness'
boomo	'afraid'	'fear, scare'
dzibusunè	'mysterious'	'mystery'
kebure	'angry, furious'	'fury, anger'
kiine	'disobedient'	'disobedience'
kirikire	'disorderly, untidy'	'disorder'
kyære	'cold'	'cold'
leyibe	'prompt, punctual'	'promptitude, punctuality'
makwa	'strong'	'strength'
mayele	'intelligent'	'intelligence'
medondo	'problematic'	'problems'
mendondo	'provocative, troublemaking'	'problems, trouble'
monkonuno	'persevering'	'perseverance'
mosenjunè	'(knife) without a handle' handless knife'	'handless knife'
motime bobi	'full of hatred'	'hatred'
mpene	'naked'	'nakedness'
mpèsè	'difficult'	'difficulty'
mpolo	'lucky'	'luck'
mvubusunò	'troubled, disturbing, turbulent'	'disturbance, turbulence'
mvünyavunye	'disorderly, dishonest'	'disorder, nonsense'
mvüünde	'dirty'	'dirt'
ndzibusunè	'mysterious'	'mysterious behavior'
ndzwe	'quick, rapid'	'rapidity, fastness'
nfü	'single, unmarried'	'single or unmarried person'
ngébé	'young'	'young'
ngèbè	'concerned, worried'	'concern, worry'
ngèbè	'compassionate, philanthropic'	'compassion, philanthropy'
nkiine	'disobedient'	'disobedience'
nkinye	'happy'	'happiness'
nkise	'irascible, quick-tempered'	'fury, anger'
nkünye	'greedy, voracious, gluttonous'	'gluttony, greediness'
nküünè	'most loved wife/son etc.'	'sex hair'
nsulu	'unlucky'	'misfortune'
nsaana	'orphan, fatherless, motherless'	'orphan'
nsátá	'rare, starving'	'food shortage, scarceness, rareness'
nsulo	'odorous, fool-smelling'	'smell'
ntiine	'rapid, fast, quick'	'rapidity, quickness, fastness'
ntüre	'talkative'	'verbiage'
ntüre	'talkative'	'verbiage'
nzálá	'solicitous, wishful, eager, desirous'	'wish, desire'
nzàlà	'hungry'	'famine'
nzalobile	'boastful, arrogant, cocky'	'arrogance'
nzubo	'idiot, silly, stupid'	'stupidity, silliness'
tsulo	'unlucky'	'misfortune'
tüüte	'stupid'	'stupidity'
yaayaa	'disorderly'	'disorder'
yentiitulè	'enthusiast'	'enthusiasm'
yewæmune	'gluttonous/voracious'	'insatiable behavior'

This chart proves that a number of Laali words undergo “dual class memberships” (G. Ziegelmeye, 2015), i.e., they can be used as nouns as well as adjectives. The upcoming subsection broaches pure bimorphemic adjectives in Laali.

2.1.2. Laali Pure Bimorphemic Adjectives

This subsection analyses pure bimorphemic adjectives in Laali. These are adjectives made up of a composite of two parts as instanced hereafter:

- (10) a- **muunto** **wa** *mo-nine*
 person of big
 ‘a big person’
- b- **baata** **ba** *ba-nine*
 persons of big
 ‘big persons’
- c- **mwana** **wa** *mo-dzite*
 child of wise
 ‘a wise child’
- d- **baana** **ba** *ba-dzite*
 child of wise
 ‘wise children’
- e- **esii** **kya** *e-bi*
 thing of bad
 ‘a bad thing’
- f- **besii** **bya** *be-bi*
 ‘bad things’

What captures our attention from the above examples is that pure adjectives (placed in the final position) are bimorphemic, i.e., they are shaped from two morphological units, namely the pre-root morpheme or prefix marker and the adjectival root. Also important to pinpoint is that, similar to monomorphemic pure adjectives, Laali bimorphemic pure adjectives are separated from their head nouns by associative markers also labelled “qualificative particles” (P. Flanagan, 2013, p. 10). Yet, unlike pure monomorphemic adjectives, the agreement between the noun and the bimorphemic pure adjective implies both the qualificative particle and its nearby following adjective. As a result, in (10a) the adjective *-nine* is marked by the qualificative prefix *mo-* copied from the singular noun class *mu-* of the noun *muunto* appearing in the first position of the noun phrase. Again, a part from its prefixal inflection *mo-*, the adjective *-nine* is equally preceded by a free associative morpheme which is morphosyntactically indexed to the described head noun *muunto* too. Thereupon, both the qualificative bound

morpheme (prefix) and the qualificative free morpheme (associative marker) are variable owing to the fact that they are subordinated to going they go along with in the noun phrase. This comment is valid for the remaining examples including (10b), (10c), (10d), (10e) and (10f). The agreement phenomenon between the noun and the adjective is not specific to Laali; languages like Northern Sotho and Basaá also evidence it as demonstrated down:

- (11) **monna** **yo** **mo-golo**
 N1-man QP1 CM6-ADJ-big
 'big man' **Northern Sotho**

(P. Flanagan, 2013, p. 11)

- (12) **hi-nuní** **hi-kéŋí**
 bird big
 'a big bird' **Basaá**

(E. Makasso *et al.*, 2013, p. 2)

It follows from the above examples that Northern Sotho and Basaá adjectives are akin to Laali's regarding their morphology and their agreement relationship with nouns. To start with, they are formally bimorphemic because as they are shaped through the *prefix-root* slot. In addition, the agreement feature is shown on the adjective occurring in post nominal position, and agrees with the noun in number feature. In (11) for example, the Northern Sotho adjective *-golo* inflects for singular number agreement. Consequently, the agreement marker on the adjective in Northern Sotho differs according to the singular-plural dichotomy of the noun. In the same way as Laali, Northern Sotho shows agreement on the associative morpheme setting amid the noun and the adjective. Like the adjectival prefix, this connective unit is granted number agreement marker by the noun. The Basaá adjective is structurally and concordially much more the same as in Laali and Northern Sotho. Their only difference is at the level of the connective morpheme which is acted out in Laali and Northern Sotho, and not in Basaá. Obviously, in Basaá, the adjective directly follows the noun without being separated from the latter by means of a free qualificative marker. The resumptive marker prefixed to the adjectival root suffices to realize concord between the noun and the adjective as evidence in (12) above. The language that seems to stray from the three above is Western Gashua Bade, a Chadic language from Northern Nigeria. According to G. Ziegelmeyer, in addition to the number property, Western Bade (WB) exhibits gender agreement feature between the noun and the adjective. In this sense, he writes

In [Western Bade], masculine forms take the typical nunation suffix *-aan*, and feminine forms are sometimes marked by the derivational suffix *-ako-*, i.e. a

feminine and in some cases a diminutive formative (...) e.g. *gàtləkparaan* “**mad person sg.m.**”, *gàtləkparakon* “**mad person sg.fem.**”, and *gàtləkparənən* “**mad persons pl.**” < *tləkparu* “go mad”. (G. Ziegelmeyer, 2015, p. 5-6).

It is assumed in the light of this quotation that adjective agreement in Western Bade cares about gender as well as number features. Manifestly, the two properties are realized in the suffix position of the adjectival unit. As a result, *-aan* appears in suffix position of the root to evidence masculine gender whilst the suffix *-ako-* is inserted between the root and the final vowel suffix to express feminine gender. However, in plural, there is no distinction according to whether the adjective is singular or plural. In this respect, the concordial operation of adjective in Western Bade resembles that of French which equally shows the transfer of the noun number and gender markers to the adjective as illustrated below:

(13)	a-	un	homme	<i>méchant</i>
		a	man	malicious
		'a malicious man'		
b-	une		femme	<i>méchante</i>
		a	woman	malicious
		'a malicious woman'		
c-	les		garçons	<i>dangereux</i>
		the.Pl	boys	dangerous
		'wise boys'		
d-	les		filles	<i>dangereuses</i>
		the.Pl	girls	dangerous
		'wise girls'		

These illustrations prove that French behaves like Western Bade regarding agreement concord between the noun and the adjective. In fact, the noun governs the adjective in gender and number in the adjective root position. Thus, in (13a) the adjective *méchant* is concordially dominated by the singular noun *homme*, whereas in (13b) the feminine noun *femme* imposes its gender feature on the adjective *méchant*, which spells out as *mechante*, i.e., surfaces the suffix *-e* after the adjectival root to signal the feminine character of the noun. In plural, the adjective also differs based on the number and gender of the noun. Indeed, the adjective receives both the number and gender properties from the noun. As such, the masculine adjective *dangereux* in (13c) contains both the gender inflection *-eu* and the number feature *-x*. Likewise, the feminine adjective *dangereuses* displays the markers *-euse* and *-s* for gender and number respectively. According to A. Bussmann (1996, p. 19), “in some languages, adjectives may (...) be subject to agreement (gender, number, case), and/or have comparative and superlative forms (degree)”. This assertion strengthens the idiosyncratic aspect of the adjective operation, especially linked to grammatical features. Basically,

languages such as Laali, Northern Sotho and Basaá attest agreement in prefix position of the adjective root, whereas, Western Bade and French show it in its suffix position. Withal, Laali, Northern Sotho and Basaá disallow gender morphological markers on their adjectives, whilst Western Bade and French overtly testify that phenomenon. Moreover, French adjective concord varies according to number (singular vs plural) and gender (masculine vs feminine) features of the noun. However, Western Bade reduces this distinction to gender properties only. In fact, it maintains the same agreement marker for the two gender subsets in plural, whereas in French, plural masculine adjectives differ from plural feminine ones morphologically. Indeed, gender and plural number are realized by two different bound morphemes with the gender maker preceding the number in the following token: **Adj.root + gender affix + number affix**. Laali bimorphemic pure adjectives are presented in the chart below:

(14) **Laali Bimorphemic Pure Adjectives**

Adjectives	Adjectival Gloss
-bi	'bad, ugly'
-bise	'raw'
-bolo	'lazy'
-bwe	'good, beautiful'
-dzite	'wise'
-kihe	'small, slim, few'
-kiine	'courageous'
-kime	'other, another'
-kulo	'ancient, former, old (for -human entities)'
-küse	'short'
-kuuto	'old'
-la	'tall'
-mofuro	'young'
-nene	'big'
-ngebe	'childish, puerile'
-ngeele	'soft, flexible'
-ngwene	'poor, moneyless'
-nine	'big, fact'
-nono	'titanic, turbulent, brave'
-nsiine	'healthy'
-nuno	'elderly, old, for +human entities)
-nyetihe	'new'
-nyetihe	'new'
-weyihe	'mad, idiot, silly'
-wulo	'troublesome'

These words can equally be used as adjectives as well as nouns. Their category distinction is both syntactic and morphological. Indeed, when used as adjectives,

they underlyingly appear after the head noun of the noun phrase. In addition, they are separated from the head noun by a free qualificative morpheme, the position which is not often occupied by nouns. Another to pinpoint concerning their syntactic frame is that they can be moved to the front position of the noun phrase at non-underlying level. However, their nominal use in that position is rather deep than surface. Morphologically, their categorial distinction is established inasmuch as adjectives receive agreement markers from the head noun along with the connective markers in a noun post position. Furthermore, they take agreement markers from nouns when displaced to the noun phrase initial position. As such, they range from singular to plural pattern based on the noun used with them. Yet, their nominal value is expressed by the prefix *bo-* as in *bo-wulo* (crime, trouble), *bo-ngwene* (lack of money), *bo-dzubo* (idiocy), *bo-numo* (braveness), *bo-kwa* (jealousy), *bo-siine* (health), *bo-dzite* (wisdom), *bo-furo* (youth) etc. Note that the prefix *bo-* has no congeneric plural form. In fact, *bo-* is the prefix performing the quality or ability aspect related to both +/- human affairs in Laali. The nominal expression prefixed by *bo-* is best highlighted when the noun is utilized as a subject or a verb object in a sentence. According to J. Baka (1998), the comprehension of the adjective category is not to be restricted to one linguistic scope. Instead, it must encompass a number of linguistic field including morphology, syntax and semantics, but with the prevailing attention of the syntactic field. In this perspective, J. Baka (1998, p. 52) unveils that “to define the adjective it seems easier to grant primacy to syntactic criteria. The semantic and morphological criteria do not must not, however, be excluded.” (My translation). Even though Baka gives priority to syntax, he nevertheless, clarifies that other linguistic realms also matter for the interpretation of adjectives in languages. In order to clearly account for his argument, Baka provides the following French examples:

- (15) a- le pull-over **rouge (adj.)**
 the pull-over **red**
 ‘the red pull-over’
 b- Le **rouge** est mis
 (noun)
 the **red** be put
 ‘the red is put’

(J. Baka, 1998, p. 52)

These examples illustrate the bicategorical system of French adjectives focusing on the words *rouge* and *riche*. It stresses syntax as an important tool for the identification of adjectives in that language. The same reality is observed with the English words *hard*, *lovely*, *rich*, *poor*, *good*, *present*, etc. that can be used as

adjectives or nouns based on their syntactic distribution. Many Laali adjectives integrate this phenomenon. As a result, on the basis of Meuussen (1967), Baka provides the following as features to identify adjectives in languages:

- 1- The form of the prefix;
 - 2- The omniclass character of the adjective;
 - 3- The syntactic dependence of the adjective
- (Meuussen, 1967; Baka, 1998, p. 44)

Following J. Baka's criteria above, it is convincingly arguable that it is only thanks to the tripartite association of morphology, syntax and semantics that adjectives can easily be spotted and understood in world languages. Apparently, one selective perspective used to account for this notion in some languages has proved to be inoperative and unproductive. In this case, all the linguistic trends must be taken into account in order to cope with the issue of adjectives in world languages effectively.

Conclusion

This article aimed at investigating the morphological structure of Laali pure adjectives with a specific attention on monomorphemic and bimorphemic subsets. The survey reveals that Laali monomorphemic are branched into strong pure adjectives and non-strong pure adjectives. The two categories are shaped through a single stem pattern occurring after the qualified noun in an NP. In other words, they are realized as free morphemes after the head noun to which they are associated via a qualificative morpheme which is equally free; but agrees with the head noun in number. Yet, as the term may indicate, Laali strong pure monomorphemic adjectives are absolutely used as adjectives, whereas their non-strong congeners share similar basic meaning with nouns, but differ from their nominal counterparts syntactically and morphologically. To put it differently, Laali non-strong pure monomorphemic adjectives are prone to the conversion morphological process like in French and English languages. In short, the paucity of strength linked to Laali pure monomorphemic adjectives is found through their syntactic use and their morphological form. However, as a general rule, Laali pure monomorphemic adjectives are morphosyntactically invariable because they do not admit any marker for agreement grounds related to their described head nouns. Instead, the agreement marker surfaces on the connective marker. In addition, they are syntactically fixed as they mainly occur in post nominal position.

The analysis of Laali pure bimorphemic adjectives reveal that they are drawn from the *pre+root* pattern. As such, they contain two agglutinative morphemes.

A substantial argument to add regarding Laali pure bimorphemic adjectives is that they are basically post nominal, separated from the head noun by free associative morphemes. Again, they are bicategorical, i.e., can be used as nouns as well as adjectives depending on their morphology form and their syntactic distribution. Yet, Laali pure bimorphemic adjectives are distinct from monomorphemic ones in that they show concord on both the free qualificative morpheme, and the bound qualificative morpheme which spells out in the initial position of the adjectival stem. Nevertheless, pure monomorphemic adjectives in Laali indicate agreement feature on the free qualificative morphemes only. By looking at other studies from different authors on the issue, it turns out that the adjective operation is specific to each language. Put otherwise, its interpretation is inherent to each language rather than based on the ready-made established principles about its treatment. My further research on the issue will cover a wide range of aspects including their syntactic distribution and functions, their gradability, secondary adjectives, particularly denominal and deverbal adjectives as well as the adjectival-like constructions among others.

References bibliographics

- AKUMBU Pius, 2021, "The expression of Qualities in Babanki", *ACAL* 51-52, University of Florida, pp. 1-20.
- AMEKA Felix K., 2001, "Ideophones and the nature of the adjective word class in Ewe", *Max Plank Institute for Psycholinguistics and Leiden University*, pp. 25-47.
- BAKA Jean, 1998, Définition de l'Adjectif en Langues Bantu, *Afrika Focus*, vol.14, N°1, pp. 43-54.
- BAKER Mark C., 2003, *Lexical Categories: Verbs, Nouns and Adjectives*, Cambridge: Cambridge University Press.
- BESSALA Gaston (2016), The Position Of Adnominal Adjectives In Bakókó, *California Linguistic Notes* vol 40 (2), pp. 107-125
- BUSSMANN Adumod, 1998, *Routledge Dictionary of Language and Linguistics*, New York: Routledge.
- CRYSTAL David, 2008, *Dictionary of Linguistics and Phonetics 6th Edition*, Oxford: Blackwell Publishing, 2008.
- DIXON Robert M. W., 1982, *Where have all the adjectives gone? and other essays in semantics and syntax*. Berlin: Mouton Publishers.
- DIXON Robert. M. W. and AIKHENVALD Alexandra Y., 2004, *Adjective Classes : A Crosslinguistic typology*, Oxford : Oxford University Press.

- DOWNING Angela and LOCK Philip, 2006, *English Grammar: A University course*. USA: Routledge.
- FLANAGAN Paul, 2013, Adjective Stacking and Classification in Northern Sotho: A southern Bantu Language of South Africa, *Papers from the Lancaster University Postgraduate Conference in Linguistics & Language Teaching*, pp. 4-40.
- KWESI BISILKI Abraham and YAKPO Koffi, 2020, Adjectives in Likpakpaln (Konkomba): Structural and Areal-Typological Aspects, *Studies in the languages of Africa*, pp. 3-24.
- MAKASSO, Emmamnuel-Moselly *et al*, 2013, Adjectives as nominal heads in Basaá, *the 43rd Annual Conference on African Linguistics*, ed, Olanike Ola Ori and Keren W. Sanders, 151-162. Somerville, MA: Cascadilla Proceeding Project
- MPOFU Nomalanga, 2009, *The Shona Adjectives as a Prototypical Category*, PhD Thesis, University of Oslo.
- NDALILA Henry, 2014, Language Education as A Catalyst in Documenting Local Languages: a case of the lubukusu noun phrase, *10th, Symposium II : Peer Reviewed Papers*.
- NURSE D. and PHILIPPOSON G., 2003, *The Bantu languages*. London: Routledge.
- QUEVEDO Víctor, 2018, The Lexical Category of Adjective: Challenging the Traditional Notion, BA dissertation, Universitat Autònoma de Barcelona (UÒB).
- SEGERER Guillaume, 2008, Closed adjective classes and primary adjectives in African Languages, *LLACAN (INALCO, CNRS)*, pp. 1-12.
- ZIEGELMEYER, Georg, 2015, On the adjective class in Gashua Bade, *AAeO 2015*, <https://www.afrikanistik-aegyptologie-online.de/archive/2015/4277>, pp. 1-17.

HYBRIDITÉ ET PROSE ROMANESQUE AUJOURD'HUI : CASUS BELLI OU CASUS PAX ?

Kisito HONA

École normale supérieure de Yaoundé (Cameroun)

kisito.hona@gmail.com

Résumé : Le présent article explore les marques de l'hybridité dans le roman contemporain/postmoderne à la lumière de *Triste Tigre* de Neige Sinno. En effet, pour raconter le drame lié à son viol perpétré par son beau-père, l'auteure n'hésite pas à imprégner son texte d'éléments issus d'autres textes, d'autres arts, de plusieurs médias et de différentes disciplines, faisant de ce roman un inclassable. Les questions qui en découlent portent sur les fondements de l'« inclassabilité » de ce roman et l'interprétation à donner à cet état de fait. Pour y répondre, on partira de l'hypothèse que l'« inclassabilité » de *Triste Tigre* est la résultante de son hybridité. Pour le prouver, on adoptera une démarche elle aussi hybride, fondée d'une part, sur les théories intertextuelles, intermédiatiques, intergénériques et interdisciplinaires développées par Gérard Genette, Jürgen E. Müller et les autres. D'autre part, cette démarche se servira de la textométrie pour préciser, affiner et représenter les indices mis en évidence en vue de leur interprétation.

Mots-clés : Hybridité, Intermédialité, Textométrie, Postmodernisme, Roman

HYBRIDITY IN TODAY'S NOVEL: CASUS BELLI OR CASUS PAX ?

Abstract: This article explores hybridity in a contemporary/postmodern novel entitled *Triste Tigre* by Neige Sinno. As a matter of fact, to narrate the drama of her rape by her stepfather, the authoress imbues her text with elements from other texts, other arts, several media and different disciplines, making this novel unclassifiable. The questions that arise are the following: what is this "unclassifiableness" actually based on? What interpretation should be given to this situation? We will start from the hypothesis that the "unclassifiableness" of *Triste Tigre* is the result of its hybridity. To prove it, we will follow a hybrid approach with, on the one hand, the intertextual, intermediatic, intergeneric and interdisciplinary theories developed by Gérard Genette, Jürgen E. Müller and others scholars. On the other hand, textometry will make it possible to specify, refine and represent the data then highlighted, with a view to their interpretation.

Key-words: Hybridity, intermediality, textometry, postmodernisme, novel

Introduction

Le contexte du postmodernisme, qui se double de plus en plus substantiellement de posthumanisme, remet fondamentalement en cause tous les codes et canons jadis considérés comme immuables. Le dernier carré des candidats au Goncourt 2023 en est une patente illustration. Il s'agit de *Veiller sur elle* de Jean-Baptiste Andréa, de *Sarah, Suzanne et l'écrivain* d'Éric Reinhardt, d'*Humus* de Gaspard Koenig et de *Triste Tigre* de Neige Sinno. En fait, il y a été observé des similitudes structurelles entre ces romans et d'autres genres, arts, médias et disciplines. À la lecture, le dernier roman cité apparaît comme celui qui actualise le plus et le mieux ces interférences. Ce qui justifie son choix dans le cadre de cette étude. De fait, *Triste Tigre* est une mosaïque, un melting-pot qui relate l'histoire poignante et pathétique de son auteure, violée par son beau-père entre 9 et 16 ans. Suivant une démarche atypique et non auto-victimisante, cette auteure essaie de comprendre ce qui lui est arrivé, sa gestion du drame et les mécanismes psychiques du bourreau pour arriver à une telle ignominie.

Ce roman pose donc le problème de l'« inclassabilité » des œuvres littéraires à l'ère postmoderniste. Ainsi posé, ce problème suscite plusieurs questions : quels sont les fondements de cette inclassabilité ? Quels sont les ressorts textuels concrets qui la sous-tendent ? D'où proviennent-ils ? Quelle interprétation peut-on en donner ?

A priori, la question centrale trouve sa réponse dans le postulat de l'hybridité, caractéristique des œuvres littéraires de la postmodernité. Et malgré la réserve affichée par Müller (2006, p. 104) en rapport avec le caractère par trop général de cette notion, Fotsing Mangoua considère que « l'hybridité constitue la caractéristique principale du texte francophone africain en particulier » (2014, p. 128). Sur cette base, on est en droit d'alléguer que ce qui vaut pour le texte francophone vaudrait également pour le texte français voire pour le texte contemporain en général, ce d'autant plus qu'on évolue dans un espace globalisé.

Le concept d'hybridité subsume donc efficacement l'intertextualité, l'intermédialité, l'interartialité, l'intergénéricité et l'interdisciplinarité. Aussi, avons-nous qualifié ces interactions précisément et respectivement d'hybridité intertextuelle, d'hybridité intermédialité, d'hybridité intergénérique et d'hybridité interdisciplinaire. C'est sans doute dans ce sens qu'Anna Maziarczyk affirme que « l'intertextualité et l'intermédialité (...) constituent une façon d'engendrer des significations par une interaction des

textes avec d'autres formes de culture, par leurs superpositions et influences réciproques. » (2019, p. 124). L'interartialité étant de fait incluse dans l'intermédialité, les propos de Maziarczyk sont corroborés par ceux de Caroline Fischer soutenant : « l'aspect pluridisciplinaire et protéiforme des recherches sur l'intermédialité » (2015, p. 16)

La première hypothèse secondaire soutient que cette hybridité est dans l'air du temps, marqué par le postmoderniste. D'après cette idéologie, chaque art, chaque science, chaque œuvre est en réalité un point de rencontre avec ses nombreux homologues. En l'occurrence, on peut citer la littérature, la presse écrite, la photographie, le cinéma et la psychologie. La deuxième affirme que les indices textuels sont d'ordre intertextuel, intermédiatique, interartistique, intergénérique et interdisciplinaire. Enfin, pour la troisième, l'interprétation qui en découle est fondée sur l'utilitarisme, la sociologie, l'idéologie et l'épistémologie.

Pour donner des pistes de réponses à toutes ces questions, on adoptera une méthode bimodale avec d'un côté, les grilles d'analyse textuelle bien connues telles que l'intertextualité, l'intermédialité, l'interdisciplinarité qui permettront de mettre en lumière et d'interpréter les indices textuels probants, étant donné qu'

il y a beaucoup de rapports entre les notions d'intertextualité et d'intermédialité (...) Le concept d'intermédialité est donc nécessaire et complémentaire dans la mesure où il prend en charge les processus de production du sens liés à des interactions médiatiques (...) leur réception par le mélange et la superposition de différentes structures médiatiques (...) Les médias et les dispositifs servent également de modèles conceptuels et de métaphores pour des processus littéraires, historiques et mythiques (J. E. Müller, 2000, pp. 106 et 110)

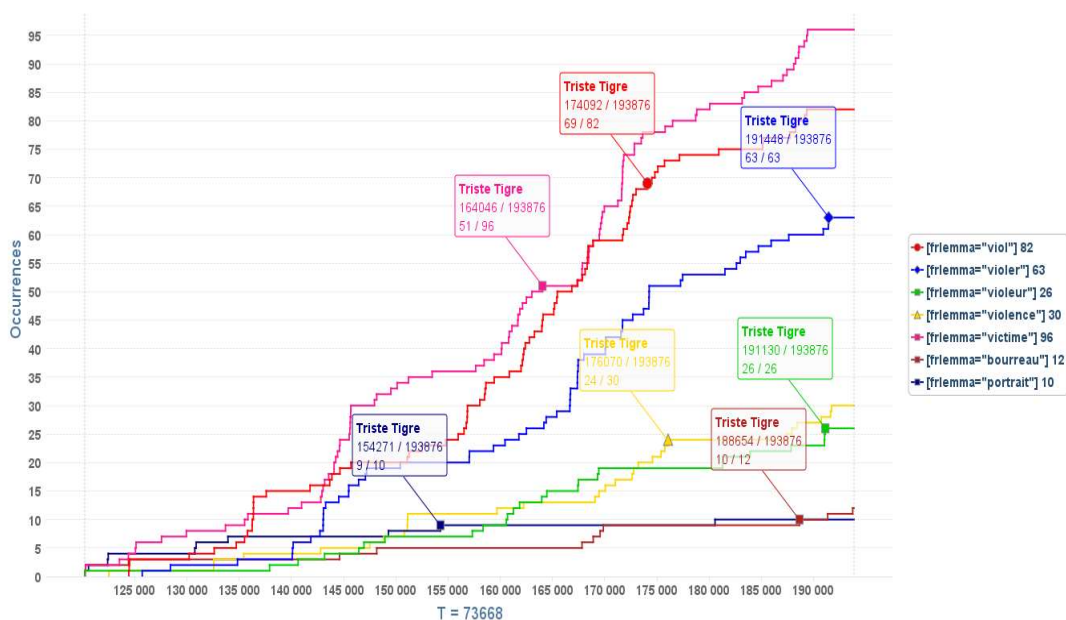
De l'autre côté, à l'aide du logiciel de textométrie *TXM* dans sa version 0.8.4, on identifiera, comptabilisera et représentera lesdits indices avec un supplément de précision qui permettra d'arriver à une interprétation plus probante.

De manière plus concrète, on commencera par la présentation synthétique du roman-corpus de ce travail à savoir *Triste Tigre* de Neige Sinno. On poursuivra avec la mise en évidence des présences intertextuelles, intermédiatiques, intergénériques et interdisciplinaires dans ledit roman. Enfin, on en déduira le sens.

1. *Triste Tigre* à la lumière de la textométrie

Triste Tigre est un roman autobiographique qui raconte l'histoire bouleversante de l'auteure, violée pendant de nombreuses années par son beau-père. Accusé et traduit devant les tribunaux, ce dernier est jugé et condamné. Dans le même temps, la victime se lance dans une quête personnelle et intellectuelle pour, non seulement se comprendre, comprendre le cataclysme qui s'est abattu sur elle mais aussi et, paradoxalement, les mécanismes qui se sont noués dans la psyché de son agresseur pour qu'il en arrive à l'inacceptable. Ce roman est, en quelque sorte, la restitution de ce complexe cheminement à la fois intérieur et extérieur.

Le logiciel *TXM*, permet de procéder à une exploration sur la base de quelques mots-clés pertinents pour obtenir leur progression du début à la fin du roman. Pour avoir toutes les flexions de chaque élément, le choix est porté sur le lemme c'est-à-dire la forme canonique d'un mot qui va charrier toutes ses flexions et les regrouper au tour de ladite forme. Dans le cas d'espèce, sept (07) mots s'avèrent pertinents pour traiter de la thématique du viol, centrale dans ce roman. Il s'agit de : « viol, violer, violeur, violence, victime, bourreau et portrait » dont le logiciel a représenté la progression dans le texte à travers la figure suivante :



Progression des lemmes en rapport avec le viol dans le corpus

D'après les courbes, les termes « bourreau », « violeur », « victime » et « portrait » apparaissent dès le début de l'histoire. L'auteure s'attaque au problème de but en blanc. Et effectivement, quand on entre dans le texte, dès le premier paragraphe de la première page, on peut lire : « Chapitre I PORTRAITS. Portrait de mon violeur. Car à moi aussi, au fond, ce qui me semble le plus intéressant c'est ce qui se passe dans la tête du bourreau. Les victimes, c'est facile, on peut tous se mettre à leur place. » (2023, p. 9). L'analyse révèle également que le terme « violence » (2023, p. 17) apparaît dans le texte avant le terme « viol » (2023, p. 24) qui lui, apparaît avant le verbe « violer » (2023, p. 38). Si dès le départ, il y a le bourreau et sa victime, dans la relation des faits, les actions qui concrétisent ledit viol sont liées au profil violent de l'agresseur :

Il est grand et fort. Brutal même. Sa voix passe facilement de la douceur à la violence. Dès que quelque chose commence à l'énerver, il crie. Il crie fort. Il ordonne. Il trouve complètement aberrante la façon dont on nous a élevées jusqu'ici, ma sœur et moi, dans la permissivité excessive, le chaos. On a fait de nous deux petites sauvages. C'est n'importe quoi. (2023, p. 17)

Si le caractère violent du beau-père le prédispose au viol, la victime quant à elle, va après coup, s'atteler à restituer, avec le maximum de précision et de crédibilité, les circonstances entourant son drame. Elle va convoquer des moyens non littéraires et non artistiques qui vont avantageusement ancrer son récit dans un entre-deux ou dans un entre-plusieurs permanent dont l'intensité vise sans doute à produire des effets bien précis.

2. L'hybridité dans *Triste Tigre*

En guise de rappel, l'hybridité dans ce roman revêt plusieurs facettes dont les principales sont l'intertextualité, l'interartialité, l'intermédialité, l'intergénéricité et l'interdisciplinarité.

2.1. L'hybridité intertextuelle

Les traces intertextuelles visibles dans *Triste Tigre* sont grosso modo au nombre de quatre : la référence, la citation, la paraphrase, l'allusion. L'un des traits distinctifs de ce roman réside dans la présence d'une riche bibliographie constituée de références des documents utilisés dans sa rédaction. Cette bibliographie est d'ailleurs intitulée « œuvres citées » et comporte quatre (04) rubriques : les « Livres » (2023, pp. 279-280) constitués aussi bien des œuvres littéraires que des ouvrages de recherche, des « Articles » quasi-exclusivement

de presse (2023, p. 281-282), une émission et un podcast de « Radio » (2023, p. 282) ainsi que trois « Films » (2023, p. 282).

Parmi les références qui essaient considérablement le plain texte du roman, on peut relever des noms d'auteurs, des titres d'œuvres, des dates et des lieux de parution comme en témoigne l'extrait ci-après :

Je relis *Lolita* de Nabokov (...) un cours sur des auteurs transgressifs où apparaissaient aussi Henry Miller, William Burroughs et Charles Bukowski (...) *Damaged for life* (...) *L'Adversaire* d'Emmanuel Carrère est sorti en l'an 2000 (...) Le titre provient d'un poème de William Blake (...) tiré des *Chants d'Innocence et d'Expérience*, écrits à Londres (...) Soljenitsyne. Primo Levi. Imre Kertész. André Brink. Toni Morrison. (2023, p. 23, 102, 103, 186, 210).

Une de ces références a d'ailleurs une valeur symbolique notoire en ce sens qu'elle justifie le titre du roman. Il s'agit du poème « The Tyger » de William Blake (2023, p. 188) « tiré des Chants d'innocence et d'expérience, écrits à Londres dans les temps compulsifs de la Révolution française » (2023, p. 187).

S'y ajoute la citation, reconnaissable typographiquement par l'emploi de l'italique. Neige Sinno reprend littéralement les propos d'auteurs qui lui servent soit de source d'inspiration, soit de moyen d'illustration soit encore d'argument d'autorité ou de recours/secours thérapeutique :

J'ai pensé aux fantômes se logeant dans les noms, écrit mélancoliquement Maylis de Kerangal (...) On n'écrit pas avec ses névroses, comme le dit Deleuze. La névrose, la psychose ne sont pas des passages de vie, mais des états dans lesquels on tombe quand le processus est interrompu, empêché, colmaté. La maladie n'est pas processus, mais arrêt du processus (...) Si on peut en parler, écrit Virginia Woolf (...) J'aimerais avancer l'hypothèse que, dans mon cas, chaque choc est suivi d'un désir de l'expliquer (...) et je rends cela réel en y mettant des mots (2023, p. 76, 87, 88 et 200)

La citation dans le plain texte est accompagnée d'épigraphes en septième de couverture : « C'était un sentiment très particulier : une gêne hideuse, oppressante, comme si j'étais attablé avec le petit fantôme de quelqu'un que je venais de tuer. Vladimir Nabokov, *Lolita* ». Ce chapeau qui indique l'état d'esprit général de son auteure, traduit probablement aussi, l'admiration de Neige Sinno pour Nabokov et son œuvre dont les idées ainsi que les propos reviennent dans le cœur du roman. Il y a également une seconde épigraphe en anglais traduite en français en ouverture du Chapitre II et en résonance avec la première : « (*and then I see a darkness*) Will Olham *Et soudain, je vois comme une ombre* » (2023, p. 163). Mais au-delà, il faut relever que l'essentiel

des auteurs et des ouvrages cités traite(nt) de sujets liés au viol ou aux traumatismes similaires. On peut citer *Mémoire de fille* d'Annie Ernaux (2023, pp. 43 et 140), *Lolita* de Nabokov (2023, pp. 23, 24, 26, 27, 30, 31 et 44)

La fréquence des citations dans l'œuvre semble valider le constat d'Anna Maziarczyk lorsqu'elle évoque « le cas de ces romans qui sont truffés de références intertextuelles au point de ressembler plutôt à un "jeu citationnel" (Schoots, 1997, p. 61) qu'à un récit fictionnel typique. » (2019, p. 122)

La troisième instance de l'intertextualité présente dans le roman est la paraphrase. Communément définie comme une citation indirecte, elle reprend le sens et non la forme des propos de l'auteur originel. Elle s'accompagne généralement implicitement ou explicitement de références, c'est-à-dire au moins du nom de l'auteur dont le sens des propos est repris :

La phrase de Nietzsche à propos de l'art qui est la seule chose qui donne du sens à la vie me semble très juste, elle révèle aussi qu'en dehors de l'art rien n'a de sens, tout est parfaitement cruel et absurde (...) Chalamov disait qu'un séjour en prison peut-être une expérience qui renforce le caractère alors que la torture produit un effondrement total (...) La pensée, comme dirait Deleuze, délire le monde. (2023, p. 178, 202 et 208)

On voit donc que, par honnêteté intellectuelle, Sinno nomme bien Nietzsche, Chalamov et Deleuze mais reprend leur pensée en ses propres termes sans en changer le sens.

En plus de la citation indirecte que représente la paraphrase, vient en quatrième lieu l'allusion. Plus implicite et plus subtile, elle suppose une complicité tacite entre le lecteur et l'auteure qui doivent partager un background culturel et littéraire commun. Elle peut s'appuyer sur un mot, une expression, une phrase, un lieu, une date, un nom, un événement, etc. et se caractérise par son minimalisme : écrire peu pour dire et signifier plus comme l'atteste le passage suivant :

la Guyane où on m'a raconté qu'il a vécu comme un Robinson dans une maison en bois construite de ses mains. (...) Je n'ai pas réussi à m'émanciper par la création prométhéenne des sexualités (...) Moi-même je navigue (...) entre la supposition que tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes (2023, pp. 194, 205 et 242)

Robinson rappelle le roman d'aventures de Daniel Defoe intitulé *Robinson Crusoé* (1719). L'adjectif « prométhéenne », quant à lui, renvoie au mythe de Prométhée qui alla voler le feu de la connaissance aux dieux pour le donner aux humains. La phrase « tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes », enfin, est un écho à Voltaire dans *Candide ou l'optimisme* (1759) avec

son fameux personnage Pangloss, précepteur de Candide. Dans tous les cas, ces informations non explicitement dites, transparaissent puissamment et sonnent comme des marques de la culture et de la finesse de l'auteure dans le secret espoir d'une réciprocité de la part du lecteur.

Mot-valise à la base, l'intertextualité s'est progressivement épurée pour donner naissance à des études plus spécifiques accordant la proéminence aux présences autres qu'intertextuelles dans les œuvres littéraires. Dans ce sens et au-delà des textes, Neige Sinno a eu recours aux médias.

2.2. L'hybridité intermédiaire

Encore appelée intermédialité, cette forme d'hybridité se traduit dans le roman par la présence d'indices intermédiaires issus de la presse écrite, de la radio, de la photographie, de la télévision et du cinéma, pour ne citer que ceux-là. Neige Sinno y a recours non par fantaisie mais comme éléments de preuve : preuve du caractère autobiographique de son roman, preuve de l'existence de son drame, preuve de la suite judiciaire et du traitement médiatique accordée l'agression sexuelle dont elle a été victime.

2.2.1. L'intermédialité comme preuve autobiographique

Les coupures de journaux sont très présentes dans le roman. On peut citer l'article de Lucien Dautriat ci-après :



Coupage du journal *Le Dauphiné libéré* du 3 juin 1977 (2023, p. 74)

Cet article relate les circonstances de la naissance de Neige Sinno, une naissance à l'ancienne avec un accouchement pratiqué à domicile sans sage-

femme, les premiers jours de l'auteure ainsi que les péripéties liées à l'établissement de son acte de naissance. On peut y voir également les photos de Neige Sinno entourée de ses parents. Voici d'ailleurs ce qu'on peut y lire :

L'article occupe une pleine page, illustrée par deux belles photos, une représentant la dame née en 1930 dans cette même grange, l'autre mes jeunes parents (vingt-deux et vingt-trois ans), autour de leur nouveau-né tels Joseph et Marie dans l'étable. (2023, p. 75)

Sans doute est-ce là un signe prémonitoire car née quasiment sous les feux des projecteurs médiatiques, la vie de Sinno va se poursuivre dans le même sillage. C'est ainsi que 16 ans plus tard, elle fait l'objet d'un reportage sur une excursion à la grotte des Huguenots comme le montre les images ci-dessous :

PLUS DE PEUR QUE DE MAL !



En cette matinée du 6 mars, le Spéléo-Club de la MJC de Bellemeuse organisait une excursion à la grotte des Huguenots. C'était la cinquième visite proposée aux curieux du monde souterrain dans le cadre de la quinzaine spéléo. Le petit groupe composé de huit personnes était guidé par le dynamique et sympathique jeune président, Ivan Ragon. Il y avait là des hommes d'âge mûr (comme quoi, il n'est jamais trop tard pour taquiner l'aventure...) et deux jeunes et charmantes demoiselles : Neige et Florence. Après une petite et agréable marche d'approche dans la nature ensoleillée, le groupe parvient à l'entrée. Chacun s'équipe, Ivan donne les instructions pour la manipulation des lampes à acétylène et en avant ! La première partie s'effectue sans problèmes. Pour certains, c'est un baptême et le franchissement du seuil ne s'est pas fait sans appréhension. Cette grotte, bien que réputée pour l'initiation est de difficulté moyenne. Il y a un petit lac à franchir en deux fois et quelques passages d'escalade. Ce qui peut paraître élémentaire en plein jour, l'est beaucoup moins dans le noir et l'humidité. Arrivé au lac, Ivan gonfle un petit dingy. Les deux demoiselles embarquent d'abord et Ivan, qui est équipé pour entrer dans l'eau jusqu'aux épaules les pousse doucement jusqu'à l'autre rive à une vingtaine de mètres, puis revient chercher les autres explorateurs. Ceux-ci passeront un à un, poids oblige !

Cette petite croisière souterraine leur a fait découvrir de magnifiques concrétions et un vestige de pont de calcite. La seconde partie du franchissement du lac sera plus courte, mais plus cocasse. Il n'y avait cette fois qu'une dizaine de mètres de traversée. La même opération fut répétée, mais, au moment d'accoster en face les deux filles se penchèrent du même côté et firent chavirer leur esquif. Il n'y avait aucun danger, sauf celui de mouiller sa montre. Les deux spéléos en herbe en furent quittes pour un petit bain d'eau fraîche et un moment d'émotion. Cette péripétie déclencha l'hilarité générale, y compris celle des représentants du sexe "dit faible". Pour un baptême, c'en était un ! Qui osera encore dire que les jeunes ne se mouillent pas !... Le groupe poursuivit son exploration comme prévu jusqu'au siphon terminal. Au delà du siphon, ce n'est rien, une affaire de rochers et pourtant c'est là que commence la partie la plus vaste de la grotte (mais pas la plus jolie). Le voyage de retour se déroula sans incident cette fois. Cependant, les deux baigneuses se hâtèrent de récupérer les vêtements mouillés. Le soleil était chaud, l'air était doux, ce fut une bonne matinée dont tous garderont un bon souvenir.

Coupage de La Tribune républicaine du Pays de Gex du 11 mars 1993 (2023, p. 78-79)

Voici ce que l'auteure en dit :

Pour mon deuxième passage dans le journal, je suis aussi en photo. On me voit, équipée d'une lampe frontale, à l'avant de ce qui semble être un canot gonflable ou une petite barque. Je vais bientôt avoir seize ans. (...) Comme le note le journaliste, au cours de notre aventure souterraine plus digne du Club des Cinq que de Jules Verne, nous avons eu plus de peur que de mal. (2023, p. 80)

Dans ces deux reportages, l'euphorie est perceptible, l'identité des personnes devenues personnages de circonstances est bien connue et divulguée avec empressement et enthousiasme. Personne ne soupçonne qu'à ce moment précis, elle vit un véritable drame.

2.2.2. L'intermédialité comme élément de preuve du drame

Le Dauphiné libéré de juin 2000, revient à la charge et publie un article qui est un vrai scandale. Et pour cause, le journaliste Jean Beveraggi révèle le viol qu'elle a subi de la part de son beau-père depuis l'âge de 9 ans comme le montre la capture ci-après :



Coupage du *Dauphiné libéré* de juin 2000 (2023, p. 81)

Comme le remarque l'auteure elle-même, la comparaison de ces deux images révèle que si dans les deux premières, l'identité et les photos des sujets sont affichées, dans la troisième, c'est l'anonymat : « au troisième passage, pas de photo. Pas de noms non plus. Mais tout est là quand même » (2023, p. 81). Cet anonymat motivé par le principe de la présomption d'innocence et le

souci de protéger la dignité de la victime ainsi que celle de ses proches, comme le précise le journaliste dans une note *post scriptum* (2023, p. 81).

Neige Sinno voit également sa « vie comme un mélodrame américain » (2023 : 84). Elle convoque plusieurs films dans son roman, qu'ils soient des films proprement dits ou des films documentaires comme on peut le lire dans l'extrait : « Il y a surtout des rêves qui sont plutôt comme des films de David Lynch que des films d'horreur à proprement parler. Ils sont juste dominés par un sentiment d'horreur indéfinissable, toujours là, poisseux, qui imprègne le déroulement des scènes. » (2023, pp. 83-84). Elle évoque aussi « un documentaire sur les fillettes enlevées par Dutroux » (2023, p. 199).

2.2.3. L'intermédialité comme preuve de la saisine de la justice et du traitement médiatique de l'affaire

Le secret de son viol révélé, la mère et la fille décident de porter plainte : « Ça a dû nous prendre en tout cinq minutes chacune. Moi, avec mon style concis et mon écriture brouillon, ma mère avec sa belle calligraphie d'institutrice typique des gens qui n'ont pas fait d'études secondaires. » (2023, p. 137)

La fille rédige sa plainte le 30 mars 1999 comme le montre la capture ci-dessous :

Neige Sinno
52 rue Roger Bacon
13 005 MARSEILLE

Monsieur le Procureur de la République,

Je porte plainte contre mon beau-père pour abus sexuels sur ma personne durant les années 1986 à 1991. J'ai aujourd'hui 21 ans, j'avais eu début de fait aux environs de 9 ans.

Je porte plainte pour le préjudice physique et moral sur moi-même ainsi que pour tenter de mettre hors de danger mon frère et ma sœur qui vivent avec à ses côtés.

A Marseille, le 30 mars 1999,

Neige Sinno

Capture de la plainte rédigée par Neige Sinno (2023, p. 137)

Quelques jours plus tard, la mère lui emboîte le pas :

Madame [redacted] épouse [redacted]
[redacted]

Monsieur le Procureur de la République,

Je porte plainte contre M. [redacted] [redacted] (mon mari)
pour avoir commis des viols aggravés sur ma fille
Mlle SINNO âgée durant les années 86, 87, 88, 89, 90, 91.
Les faits ont été reconnus devant l'ordonnance, le D. [redacted]
[redacted], psychiatre à Briangon.

Je porte plainte en tant que femme, mère pour officialiser
ces agressions avec toute la reconnaissance que cela
a pour chacun et aussi pour protéger mes autres
enfants [redacted] et [redacted].

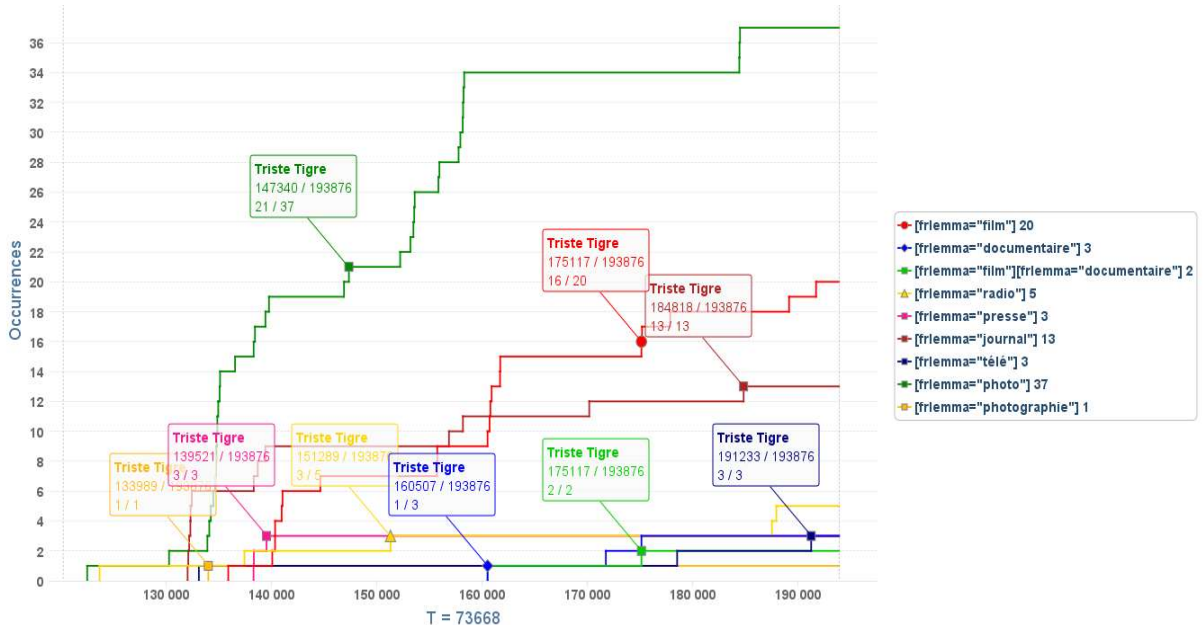
Craignant des réactions de violence, je vous prie
d'attendre les vacances de Pâques (le 4 Avril)
pour que je puisse mettre les enfants hors de
ce pays.

Aux [redacted] le 4 Avril 1993.
[redacted]

Capture de la plainte de la mère (2023, p. 138)

À l'image de l'article de presse à charge, l'identité du suspect est dissimulée pour des raisons évidentes de prudence et de présomption d'innocence.

La progression des présences intermédiaires affiche la figure ci-dessous :



Progression de quelques indices d'intermédialité dans le roman

Cette figure montre que l'occurrence « photo » est prédominante. Elle apparaît également en premier lieu dans le roman et sa présence est croissante et constante quasiment jusqu'à la fin entre les pages 17 et 242 : la dernière occurrence rappelant la première :

D'abord j'essaie de coller à une certaine vérité objective qui m'échappe malgré les **photos** (...) Imaginez une **photo** de cette petite famille. Il a trente ans de plus mais sinon c'est le même genre de **photos** que celles qu'on avait nous (...) C'est assez fabuleux à regarder, on peut y passer un moment, comme sur la première **photo** que j'ai évoquée au début du livre. (2023, pp. 17 et 243)

Deuxième en terme d'importance, le « film » n'apparaît qu'en cinquième lieu mais sa présence est visible plus tardivement que la photo, c'est-à-dire entre les pages 64 et 269. De plus, le logiciel affiché les concordances des types de films dont parle l'auteure, soit vingt (20) occurrences au total, comme en témoigne la capture ci-dessous :

CORPUS/Triste Tigre/<[fitemma="film"]> X			
Requête			
		[fitemma="film"]	
id, lbn	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Triste Tigre, 222	des enfants, leur demandent de regarder des	films	pornographiques où d'autres enfants se font agresser, les prostituent auprès
Triste Tigre, 292	toutes ces voix. 82 Ma vie comme	film	d'horreur Il y a des cauchemars purs et durs où il
Triste Tigre, 296	surtout des rêves qui sont plutôt comme des	films	de David Lynch que des films d'horreur 83 à proprement parler
Triste Tigre, 296	comme des films de David Lynch que des	films	d'horreur 83 à proprement parler. Ils sont juste dominés par
Triste Tigre, 306	du survivant tel que nous le décrivait les	films	américains. Ça vous fait croire que le temps est linéaire,
Triste Tigre, 306	question de scénario, il faut que le	film	s'arrête à un moment donné. Ne vous étonnez donc pas
Triste Tigre, 356	l'impact ressenti quand j'ai vu le	film	de Tim Roth, The War Zone, où c'est le
Triste Tigre, 563	139 a tendance à se répéter comme un	film	, qui surgit même parfois de manière involontaire, dans des moments
Triste Tigre, 563	dans les rêves. Et pourtant, ce	film	dans lequel on est plongé malgré soi ne représente peut-être pas ce
Triste Tigre, 547	. Guillaume Massart a réalisé en 2017 un	film	documentaire intitulé La Liberté sur cette prison corse, Casabianda. Elle
Triste Tigre, 648	réalisateur n'était pas parti pour faire un	film	sur des violeurs. Il voulait au départ parler du paysage pénitentiaire
Triste Tigre, 650	autant entrer en empathie avec eux. Le	film	va et vient dans cette hésitation. Il choisit finalement l'empathie
Triste Tigre, 651	prend en compte leur souffrance, avec ce	film	ils avaient enfin une oreille attentive pour accueillir leur parole. Ils
Triste Tigre, 664	éprouvant pour une ancienne victime de regarder un	film	comme celui-ci, qui prend le parti de l'humanité des
Triste Tigre, 664	abuseurs. La victime est abstraite dans le	film	parce qu'elle est absente de l'image et de la scène
Triste Tigre, 872	études d'anthropologie. Elle 210 réalise des	films	documentaires. Dans la région où nous avons grandi, depuis une
Triste Tigre, 872	plus au sud. Marianne a fait un	film	sur les parcours croisés de plusieurs d'entre eux. Elle me
Triste Tigre, 929	écrit ces pages, sort au cinéma le	film	de Céline Sciamma, Petite Maman. Dans un moment d'adversité
Triste Tigre, 1118	des enfances similaires à la mienne dans les	films	. Il y en a une quantité impressionnante. D'ailleurs dans
Triste Tigre, 1152	ans qui passe son temps à regarder des	films	gares et à jouer à des jeux vidéo de meurtre. Il

Concordances relatives aux types de « films » évoqués par Neige Sinno dans *Triste Tigre*¹²

On n'est frappé par le premier et le dernier film de la liste qui résonnent tristement avec l'horreur dont elle a été la victime. Autrement dit, l'essentiel des cinéastes qu'elle cite sont liés de près ou de loin à des souffrances subies dont ils ont été les témoins ou dont ils sont l'écho.

En ce qui concerne le « journal », les concordances montrent qu'on a bien affaire à deux types de journal : le journal intime et le journal classique.

¹² Les chiffres « 82, 83 et 210 » renvoient simplement aux pages du roman. Il n'est pas possible de l'effacer à partir du logiciel.

Requête			
		(frlemma="journal")	
id, lbn	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Triste Tigre, 171	même vouloir consigner quoi que ce soit de particulièrement intime dans ce	journal	. Je le gardais un peu caché, cependant, entre des
Triste Tigre, 171	de ces jours ça pouvait devenir risqué pour lui cette histoire de	journal	. Il m'a fait comprendre aussi que ça lui plaisait de
Triste Tigre, 172	dans une sorte de rituel. J'ai fait mes adieux au	journal	intime, pas seulement à ces bouts de 51 papier mais au
Triste Tigre, 174	seulement à ces bouts de 51 papier mais au concept même de	journal	intime, ce jour -là, et pour le restant de mes
Triste Tigre, 175	son ensemble pour une confession. Il n'y a pas de	journal	intime, pas de sincérité possible, pas de mensonge non plus
Triste Tigre, 261	avec les vieilles photos. Je suis passée plusieurs fois dans le	journal	. C'est bizarre de voir son nom imprimé, même dans
Triste Tigre, 268	qu'on leur met des bâtons dans les roues ? 75 Le	journal	reviendra sur le sujet du prénom quelques jours plus tard en publiant
Triste Tigre, 280	Gex, 11 mars 1993 79 Pour mon deuxième passage dans le	journal	, je suis aussi en photo. On me voit, équipée
Triste Tigre, 592	à décrire ce qu'il a vécu. quand je lis le	journal	je lis toujours les histoires de viol trente ans que je me
Triste Tigre, 171	on m'a offert un joli petit cahier dont la couverture disait	Journal	intime en lettres gothiques. Je me suis dit que ça pouvait
Triste Tigre, 610	a toujours aimé les activités manuelles, découper des images dans les	journaux	, coudre, bricoler. Elle avait donc élaboré un collage de
Triste Tigre, 800	son livre, le nom de Margaux Fragos est reparu dans les	journaux	. Elle était décédée à l'âge de trente-huit ans des suites
Triste Tigre, 1051	. Ça avait un nom, c'était un crime dont les	journaux	parlaient comme de quelque chose d'horrible. C'est une reconnaissance

Concordances du lemme « journal » évoqués dans le roman

Il convient de préciser que ces concordances sont complétées par celles relatives à la « presse » comme le prouve cette autre capture :

Requête			
		(frlemma="presse")	
id, lbn	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Triste Tigre, 261	conservées de mon existence, je suis tombée sur des coupures de	presse	, découpées aux ciseaux et conservées avec les vieilles photos. Je
Triste Tigre, 261	C'est bizarre de voir son nom imprimé, même dans la	presse	locale. Ça donne la sensation qu'on n'est jamais seulement
Triste Tigre, 281	il n'y avait pas encore internet. Les gens lisaient la	presse	régionale pour y trouver les nouvelles du monde, de la région

Concordance du lemme « presse » dans le roman

Dans ce sens, on retrouve dans le roman, des titres de journaux comme : « *Le Monde* (2023, pp. 98 et 120) ... (*Le Dauphiné libéré* (2023, pp. 74 et 81) ... *La Tribune républicaine* (2023, p. 79) ... *The New-Yorker* (2023, p. 197) ... » Autant dire que le visuel est largement prédominant, constat logique compte tenu l'envahissement de la place publique et privée par les écrans et les caméras.

Subordonnée à l'intermédialité, l'interartialité se manifeste dans le roman à travers plusieurs indices. On sait par exemple que le bourreau est fan de Johnny Halliday :

Requête			
		(word="Johnny")	
id, lbn	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Triste Tigre, 42	quand il était seul dans une pièce avec moi. Il adorait	Johnny	Hallyday. Nous avons donc été forcées d'écouter Johnny nous aussi, pendant des heures, il accompagnait les longues journées
Triste Tigre, 42	Il adorait Johnny Hallyday. Nous avons donc été forcées d'écouter	Johnny	nous aussi, pendant des heures, il accompagnait les longues journées de travaux dans la maison à retaper, les voyages
Triste Tigre, 50	précis. Tout cela en écoutant la radio et des cassettes de	Johnny	. Même encore aujourd'hui, si ça m'arrive d'entendre ces chansons, et ça arrive souvent puisqu'elles ont toujours
Triste Tigre, 272	il choisit. Mon frère passe à un cheveu de s'appeler	Johnny	. Un an ou deux après le procès, elle divorce et finit par reprendre son nom de jeune fille. Quand
Triste Tigre, 456	il montait le son de la radio pour chanter en chœur avec	Johnny	en y croyant du plus profond de son âme : Je te promets le sel au baiser de ma bouche. Je te
Triste Tigre, 463	Des fleurs et des dentelles pour que tes nuits soient douces Pauvre	Johnny	, qui doit se demander depuis le fond de sa tombe rococo ce qu'il est venu faire dans ce livre.

Capture des concordances relatives à « Johnny »

Sinno Neige avoue qu'elle demeure tourmentée par l'une des chansons de ce musicien car elle ravive des souvenirs atroces :

Même encore aujourd'hui, si ça m'arrive d'entendre (...) il est difficile pour moi de ne pas sentir la blessure rouverte par la lame de ces couteaux, comme si les paroles avaient un double sens, un sens caché (2023, p. 21).

Elle va jusqu'à en retranscrire les paroles pour en montrer la sadique ambiguïté, lorsqu'elle est mise en contexte ainsi que l'illustre cet extrait :

Je te promets le sel au baiser de ma bouche
Je te promets le miel à ma main qui te touche
Je te promets le ciel au-dessus de ta couche
Des fleurs et des dentelles pour que tes nuits soient douces (2023, p. 121-122)

Le bourreau de Neige Sinno écoutait donc des genres musicaux pas du tout du goût de ses beaux-enfants qui se moquaient de lui (2023, p. 48). La musique classique est aussi présente avec « une symphonie de Mozart. » (2023, p. 200). On pourrait dire que cet éclectisme au niveau des genres musicaux résonne avec une autre forme d'hybridité, celle des genres littéraires.

2.3. Hybridité intergénérique

Neige Sinno ne se limite pas à l'insertion de médias, d'arts et de textes dans son œuvre. Elle y insère des vers, des sonorités rappelant la poésie, à l'image du poème qu'elle intitule « Carnaval » dont voici un passage (2023, p. 124) :

Lui, avec son déguisement de merde,
Prend la main de la princesse
Qu'elle ne veut pas lui donner
Mais il la prend de force
Il le sait
La petite main
La merde qu'il est
Il la regarde
(...)

En peu de mots et avec la puissance des images, ce poème décrit le déroulement de l'acte de viol et la souffrance endurée par la victime. Cette dernière ne s'arrête pas là et évoque dans un autre, son enfance avec des images en clair-obscur très éloquentes (2023, p. 141).

En plus des vers du cru de la romancière, se trouvent ceux de poètes bien connus à l'exemple de Jacques Prévert qu'elle cite : « Et le père hurle aussi / Que tout ceci ne sorte pas d'ici / Que tout ceci reste entre nous / dit la mère » (2023, p. 258). L'auteure y a recours pour illustrer le principe de l'omerta qui entoure généralement les affaires de viol et d'inceste dans les familles.

De plus, au beau milieu de sa prose, transparaissent des envolées en prose aux allures tristement poétiques : « Comment agir, ô cœur volé ? “Il me viole depuis que je suis petite. C’est pour ça que je le déteste. Il ne fait que me violer.” (...) Je la répète mentalement de plus en plus fort. IL ME VIOLE SANS ARRÊT (...) IL ME VIOLE. VIOLE (...) VIOLE (...) VIOL (...) V. I. O. L. » (2023, pp. 130 et 179-180). Cette répétition aux relents anaphoriques, doublée de l’usage de la majuscule, accentue la gravité de l’acte, un acte dont l’analyse nécessite une exploration pluridisciplinaire et notamment juridique et psychologique.

2.4. Hybridité interdisciplinaire

L’interdisciplinarité se traduit par la présence d’au moins deux disciplines dans le roman à savoir le droit et la psychologie. La raison est évidente : l’affaire a été traitée par la justice et la victime s’est lancée dans une auto-thérapie. Relativement au droit, voici ce qu’elle affirme :

La juxtaposition entre ma prose et la langue de la procédure me paraissait intéressante, peut-être pour mettre en parallèle deux formes de récit d’un même événement, afin qu’on puisse percevoir la différence. Attendu en la forme que la procédure est exempte de toute nullité portant atteinte aux intérêts des parties ;
[...]
Vu les articles 199, 214, 216 et 802 du Code de procédure pénale ;
Par ces motifs
La cour
Chambre d’accusation siégeant en chambre du conseil,
Après en avoir délibéré conformément à la loi ;
Prononce la mise en accusation de [...]
Et le renvoie devant la cour d’assises du département des Hautes-Alpes pour être jugé conformément à la loi sur le crime de viols et les délits connexes d’agressions sexuelles ci-dessus visés. (2023, p. 126)

S’agissant de la psychologie, bien que refusant de rencontrer un psychothérapeute, elle procède tout de même à une introspection et effectue des recherches sur le viol. Pour ce faire, elle convoque les travaux de psychologues. On peut citer Gaëlle Saint Jalmes dans le passage ci-après : « Autrement dit, selon Gaëlle Saint-Jalmes¹³, psychologue du centre

¹³ Psychologue-clinicienne, co-auteure de *Ces hommes parmi nous. Soigner les auteurs de violences sexuelles* (2023)

passionnée depuis toujours par la question ontologique de la violence, le viol est une “*soupape psychique*” » (2023, p. 121). Elle convoque également Nicolas Estano¹⁴ (2023, p. 164)

Comme on le voit, l’inclinaison interdisciplinaire du roman révèle le souci de mise à distance et compréhension par l’auteure de l’abus subi. En la mettant en résonance avec les autres instances de l’hybridité sus-évoquées, se pose à présent la question de leur valeur sémantique.

3. L’hybridité comme moyen de production et de réception de sens

Sinno Neige a pleinement conscience de ce qu’elle fait. Elle a vraisemblablement estimé que l’hybridation était le meilleur moyen de partager son expérience traumatisante et de susciter la compassion. Ce partage prend aussi le visage d’une auto-thérapie en ce sens qu’ayant refusé de rencontrer tout thérapeute, elle a décidé de s’exorciser elle-même : le maître-mot devenant celui de « mémoire » comme l’attestent les concordances textométriques suivantes :

Requête

id, lbn	Contexte gauche	Pivot	Contexte droit
Triste Tigre, 439	a habité quand j’avais cet âge -là. En explorant ma	mémoire	116 j’ai ensuite pu reconstituer des scènes qui avaient eu lieu
Triste Tigre, 361	est paradoxal, car en dépit de l’évidente imprécision de la	mémoire	individuelle, le souvenir traumatique est très inscrit, il 139 a
Triste Tigre, 364	peux pas ressentir ce décalage dont parle si bien Annie Ernaux dans	Mémoire	de fille, qui fait que se souvenir revient à explorer le
Triste Tigre, 379	Je me souviens des lieux. Moi qui ai une très mauvaise	mémoire	visuelle, je me souviens encore aujourd’hui de détails de ces lieux
Triste Tigre, 686	et qui ont eu la patience de lire jusque -là ce petit	mémoire	. Comme beaucoup d’hommes incestueux, mon beau-père me demandait souvent
Triste Tigre, 736	problème de traduction dans une soirée électro. J’ai peu de	mémoire	. Je suis incapable d’apprendre quoi que ce soit par cœur
Triste Tigre, 736	plus court poème. Il n’y a de place dans ma	mémoire	que pour des souvenirs très précis, sur lesquels je n’ai
Triste Tigre, 867	les uns que les autres sur les camps de concentration, la	mémoire	des opprimés, le crime impensable des génocides. La question du
Triste Tigre, 988	est dans aucun monde, que ce soit au moins dans la	mémoire	de ceux qui regardent la lumière lunaire briller au milieu de la

Capture des concordances du terme « mémoire » dans *Triste Tigre*

D’après ces concordances, on a d’une part, la mémoire, pourvoyeuse d’informations : « en explorant ma mémoire j’ai ensuite pu reconstituer des scènes qui avaient eu lieu bien avant. Quand j’ai fait part à ma mère de ces souvenirs plus anciens que ceux de la cave qui étaient remontés en moi, je l’ai vue se décomposer. » (2023, pp. 116-117). Ladite mémoire (08 occurrences) lui permet d’écrire son mémoire (01 occurrence) d’autre part, c’est-à-dire *Triste Tigre* : « Je peux néanmoins partager quelques anecdotes de nature plus ou moins sexuelle pour ne pas décevoir ceux qui considèrent que le sexe est un

¹⁴ Psychologue clinicien légiste de Ville-Evrard

facteur déterminant et qui ont eu la patience de lire jusque-là ce petit mémoire. » (2023, p. 166)

Triste Tigre est donc un roman atypique et ontologiquement inclassable. Sur le plan du contenu et de la forme, il ne se limite pas à la prose romanesque traditionnelle. Comme on l'a démontré, les marques d'hybridation incontestables provoquent des interférences fécondes et nullement parasites. Sans doute ce texte ouvre-t-il ou consolide-t-il la voie tracée par d'autres, vers l'émergence ou l'essor d'un genre romanesque hybride dont le nom ne peut-être que composé.

Conclusion

La lecture qu'on peut faire de cette abondante hybridité est d'abord relative au contexte. Ainsi, les propos de Müller, parlant spécifiquement de l'intermédialité, s'appliquent parfaitement à ce concept en général. Et pour cause, « il importe, dit-il, de ne pas oublier que la notion d'intermédialité se développe dans des contextes sociaux et historiques spécifiques » (2006, p. 99). En l'occurrence, il s'agit du postmodernisme caractérisé, comme on l'a dit, par la remise en cause générale des vérités et des canons considérés jadis comme fondateurs ou immuables : on relativise l'absolu et on absolutise le relatif. Cette remise en question dans sa forme la plus achevée induit le doute absolu, signe d'un mal-être existentiel généralisé. De fait, c'est une époque où l'humain semble particulièrement colonisé par les médias numériques et envahi par de nouvelles idéologies. Par conséquent, il doute de tout ; non pas qu'il s'agisse du doute cartésien dynamique, mais bien d'un doute béat paralysant et handicapant, signe d'une impasse. Il en découle également un malaise qui provoque un décrochage qualitatif qui voudrait que la lettre, le mot et la parole soient décrédibilisés, ce d'autant plus que la prolifération des moyens de communication multi-médiatique font la part belle à l'instantané, à l'immédiateté et au direct. La confusion totale qui s'en suit crée, pour y remédier, un besoin compulsif et hystérique de preuves matérielles, qu'elles soient tangibles, auditives ou visuelles. Ni les auteurs ni leurs œuvres ne sont en marge de cette déferlante et en deviennent, au contraire, l'un des reflets les plus grossissants. Dans ces conditions, la redéfinition des critères de la littérature et de la généricité romanesque est inévitable. À ce titre, la posture de Müller, relative à la valeur sémantique de l'intermédialité s'applique plus que jamais à la question de l'hybridité en général : « La notion d'intermédialité

nous renvoie donc aussi à la matérialité des médias et, en même temps, aux interactions entre ces matérialités ; mais ceci ne devrait pas empêcher d'y inclure les questions de la signification et de la fonction sociale et historique de ces processus » (2006, p. 101).

Ensuite, sur cette base, on est fondé à se demander si l'hybridité de *Triste Tigre* n'est pas également la marque de l'impossibilité de pallier la défectuosité de l'arsenal linguistique évoquée par Jules Marouzeau (1963, p. 12) au sujet du style. Et pour cause, la réalité dépassant la fiction, les mots sont incapables de restituer fidèlement l'horreur vécue par l'auteure. Cette dernière est, de ce fait, contrainte de se faire assister par des ressources extra ou para littéraires. Dans ces conditions, l'hybridité devient le symptôme d'une crise liée « à l'incohérence et à la multiplicité du sujet qui se rend compte de sa négation ou de sa néantisation. » (J. E. Müller, 2006, p. 104).

Les dénominations de « roman-essai » et d'« essai-romanesque » ou, pour coller à la vision de l'auteure, de « mémoire-roman » et de « roman-mémoire », apparaissent comme les meilleures pour caractériser *Triste Tigre*. Il y a donc matière à révision non pas seulement intermédiatique comme le préconise Müller (2000, p. 106) mais également générique. C'est pourquoi, il évoque « les genres postmodernes actuels » (2000, p. 127).

En tout état de cause, l'usage utilitariste de l'hybridité dans cette œuvre se déploie en 3D : texte, images et sons, signes d'un holisme ambiant et d'un enrichissement car, comme le souligne J. E. Müller :

Ce qui importe, pour nous, c'est son intention de libérer les médias et les genres traditionnels de leurs entraves, de produire des effets chocs qui soient à la base d'un spectacle intermédiatique où convergent drame, poésie, musique, art théâtral, et de stimuler une activité inconsciente chez le spectateur en s'adressant à des niveaux profonds de sa conscience. Le dynamisme de ces jeux intermédiatiques produit de nouvelles formes de l'expérience de l'art. (2000, p. 112)

En définitive, l'hybridité est pour la littérature en général, et spécifiquement pour le roman, un *casus pax*.

Références bibliographiques :

BEM Caroline, 2017, « L'intermédiatité est la carte autant que le territoire », *Intermédiatités / Intermediality*, n° 30-31, Presses de l'Université de Montréal, <https://doi.org/10.7202/1049943ar>

- FISCHER Caroline, 2015, « Intermedia et intermédialité », La collection *Poétiques comparatistes, Intermédialités*, S.F.L.G.C, Lucie Éditions.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du seuil.
- MANGOUA Fotsing Robert, 2014, « De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone », *Synergies Afrique des Grands Lacs* n°3, p. 127-141
- MAROUZEAU Jules, 1963, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie Éditeurs.
- MAZIARCZYK Anna, 2019, « L'intertextualité et l'intermédialité au service du roman (doublement) dialogique. le cas d'Echenoz et de Laurent », *Romanica Cracoviensia* 2, p. 119-128
- MÉCHOULAN Éric, 2003, « Intermédialités : le temps des illusions perdues », *Intermédialités*, Numéro 1, pp. 9-27, Presses de l'Université de Montréal, <https://doi.org/10.7202/1005442ar>
- MÜLLER Jürgen Ernst, 2006, « Vers l'intermédialité. Histoires, positions et options d'un axe de pertinence », *Médiamorphoses* n° 16, p. 99-110, https://www.persee.fr/issue/memor_1626-1429_2006_num_16_1
- MÜLLER Jürgen Ernst, 2000, « L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives théoriques et pratiques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas*, 10(2-3), p. 105-134. <https://doi.org/10.7202/024818ar>
- SINNO Neige, 2023, *Triste Tigre*, Paris, Éditions P.O.L.
- TXM-0.8.4, logiciel de textométrie, Laboratoire ICAR de l'ENS de Lyon.