



# ANALYSES

LANGAGES, TEXTES ET SOCIÉTÉS

N° 12

Directeur de la Revue :  
Robert GAUTHIER

## *Comité de Lecture :*

- Marc BONHOMME, Université de Berne
- Danielle JOULIA, Université Toulouse III
- Abderahim MEQQORI, Université Toulouse II
- Louis MILLOGO, Université de Ouagadougou
- Adrian NTABONA, Université du Burundi –
- Albert OUEDRAOGO, Université de Ouagadougou
- Abdelhak RAZKY, Université du Pará, Bélem –
- Salaka SANOU, Université de Ouagadougou
- J.-J. Rousseau TANDIA MOUAFU, Université de Dschang
- Jean Benoît TSOFACK, Université de Dschang

## *Adresses*

C.P.S.T Maison de la Recherche Toulouse- le Mirail  
5 Allées Antonio Machado 31058 Toulouse FRANCE  
Courriel : [gauthier@univ-tlse2.fr](mailto:gauthier@univ-tlse2.fr)

Université de Toulouse-le Mirail - janvier 2008

ISSN 1776-3135

---

# Sommaire

**David MBOUOPDA**

UNE LECTURE ACTANTIELLE DES ROMANS D'ESPIONNAGE A PARTIR  
DE "*LES FLAMBOYANTS*" DE PATRICK GRAINVILLE 7

**Clémentine BROU-DIALLO**

INFLUENCE DES VARIÉTÉS DE FRANÇAIS PRÉSENTES EN CÔTE D'IVOIRE  
SUR LA NORME ACADÉMIQUE DU FRANÇAIS EN VIGUEUR CHEZ LES  
ENSEIGNANTS DES LYCÉES ET COLLÈGES D'ABIDJAN. 17

**J.J. Rousseau TANDIA MOUAFU**

APPROCHE STYLISTIQUE DE LA PHRASE DANS LES MEMOIRES DE JEAN  
JACQUES ROUSSEAU 41

**Jean-Baptiste SHAMBA Mbumburwanze,**

L'ODEUR DE LA MÈRE DANS *ENFANCE* DE NATHALIE SARRAUTE 51

**David MBOUOPDA**

LES ŒUVRES DE FICTION DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS D'AFRIQUE NOIRE  
ET LEURS TITRES 73

**David MBOUOPDA**

DE LA FICTION AU SAVOIR ETHNOGRAPHIQUE SUR L'AFRIQUE NOIRE  
A TRAVERS *KEL'LAM*, *FILS D'AFRIQUE* DE N'KINDENGVE N'DJOK 85

**Sim KILOSHO KABALE**

*VERRE CASSÉ*, UN VÉRITABLE PUZZLE DE L'ÉCRITURE ET DE LA  
SOCIÉTÉ AFRICAINE 109

## UNE LECTURE ACTANTIELLE DES ROMANS D'ESPIONNAGE A PARTIR DE "LES FLAMBOYANTS" DE PATRICK GRAINVILLE.

Le roman d'espionnage n'est pas le seul genre narratif qui réalise la structure actantielle. Tout récit ayant pour héros un redresseur de torts, que celui-ci s'appelle Morel dans *Les Racines du ciel* de Romain Gary ou Lucien Favre dans *Balta* de Paule Constant, ainsi que tout conte, toute nouvelle, tout récit d'aventure ou d'apprentissage (on pense à *Kel'lam, fils d'Afrique* de Kindengve N'djok mais aussi à *Sang d'Afrique* de Guy des Cars) le réalise sinon entièrement du moins partiellement. La spécificité du roman d'espionnage réside non pas dans une structure narrative particulière, mais dans les contenus par lesquels celle-ci est investie et dans le mode de discours qui le prend en charge. En effet, le roman d'espionnage désigne un genre spécifique de la littérature populaire du XXe siècle (Gabriel Veraldi, 1983), autrefois classé dans la paralittérature qui est l'ensemble des livres contemporains à vocation non utilitaire et de diffusion importante. Le discours critique usuel l'a toujours isolé de la littérature, peut-être provisoirement. Eric Neveu, recentrant la position d'Alexandre Dumas sur cette condamnation provisoire relève que le roman d'espionnage se distingue de ses semblables " *par le choix d'un type d'objets et d'une approche de l'événement. Il rapporte sous une forme romancée les conflits d'intérêt ou d'influence entre nations, en privilégiant les formes souterraines de ces affrontements. Il participe aussi du roman historique mais restreint largement son aire d'intervention à l'histoire secrète. A la différence des récits de guerre, il fait la part belle à l'action des transfuges, à la quête du renseignement plus qu'à l'évocation des champs de batailles.* " ( NEVEU, 1985 : 17)

Pour Jean -Marc Moura, ce roman aux environs des années quatre vingt, période de publication de *Les Flamboyants* de Patrick Grainville est « caractérisé par sa thématique politique, sa tonalité épique et son souci de réalisme ». (MOURA, 1992 : 154).

Nous tenterons d'explorer le système actantiel du récit dans *Les Flamboyants* pour signifier que l'issue finale du parcours narratif est marquée par la destruction et l'exploitation en règle que l'Occident a imposées au pays du Roi Tokor. Nous en déduisons que Patrick Grainville s'est servi de cette autre ressource esthétique qu'est l'action du diplomate William Irrigal pour figurer les matrices du roman d'espionnage.

### 1 - Le déploiement du système actantiel.

Plusieurs écoles ont planché sur la structure et le fonctionnement du récit. Ainsi, Jean Michel Adam conçoit la structure du récit à partir d'une situation initiale où le personnage, au départ, est âgé ou malade, c'est-à-dire dans un état de manque morbide. Le héros à qui la tâche est proposée d'apporter des soins fera tout ce dont il est capable pour pallier à ses lacunes. A la situation finale, on peut trouver soit le succès, soit l'échec. Avant lui, une des premières formalisations a été proposée par V. Propp, *Morphologie du conte*, qui en comparant un nombre considérable de contes populaires ou folkloriques russes a été conduit à y trouver sept constances relatives aux « sphères d'action » des personnages : l'antagoniste ou agresseur (celui qui s'oppose à la réalisation d'un but et avec qui le héros doit entrer en conflit) ; le donateur (celui qui met l'objet magique à la disposition du héros) ; l'auxiliaire, **la princesse** (personnage recherché) et son **père** : le mandateur (celui qui envoie le héros à la quête ; le héros ; le faux héros, caractérisé par ses prétentions mensongères. Claude Bremond quant à lui, réfléchit sur « *la logique des possibles narratifs* » (BREMOND, 1981 : 66) Il pose que :

Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'évènements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une même action, il n'y a pas non plus récit, mais chronologie, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. Où il n'y a pas d'intérêt humain (...), il ne peut y avoir récit parce que c'est seulement par rapport à un projet humain que ces évènements prennent sens et s'organisent en une série temporelle structurée (BREMOND, 1981 : 68).

Il parvient à regrouper les fonctions (unités minimales du récit) de Vladimir Propp en une triade (virtualité, passage à l'action, activement) qu'il nomme « séquences ». Avec lui, les séquences élémentaires s'enchaînent pour engendrer des séquences complexes, et des comportements aussi architecturés que la Tromperie, le Contrat, le Sacrifice, etc, et se ramènent à des structures combinatoires. Le Schéma a été simplifié par A.J. Greimas (Sémantique structurale). Pour lui, destinataire englobe mandataire et père de la princesse (c'est celui qui donne sa mission au héros) ; l'adjuvant rassemble l'auxiliaire magique et le donateur (ainsi sont rassemblées les fonctions d'aide) ; le destinataire, qui reçoit le message, est le héros ou le sujet ; il est contrarié par l'opposant.

Dans ce modèle mythique, Greimas A.J. insiste sur l'aspect positif des catégories actantielles, l'action étant les diverses relations d'enchaînement, d'opposition ou de répétition que les événements entretiennent entre eux, « *le jeu de forces opposées ou convergentes en présence dans l'œuvre* ». (BOURNEUF et OUELLET, 1972 : 159).

Ainsi, d'après ce modèle, le Sujet (S) désire et recherche un Objet (O). Il cherche à se joindre à l'objet. Pour atteindre l'objet de sa quête, il subit inévitablement une épreuve qui définit sa compétence. Il en résulte un rapport de communication entre le destinataire (qui le rend compétent) et le destinataire (bénéficiaire de l'action). La compétence se dégage de l'acquisition d'un ensemble de valeurs Savoir-vouloir-pouvoir ou de la réalisation d'un certain idéal, donné d'avance comme « *bon* ». Ce sont ces valeurs réunies qui permettent au sujet d'atteindre son objet. La Performance (F) consiste pour le sujet à transformer sa situation initiale de disjonction d'avec l'objet de quête (SVO) en situation de conjonction d'avec l'objet (SΛO). Greimas résume cette structure actantielle dans la formule du programme narratif :

$P.N \Rightarrow F(S) [(SVO) \rightarrow (S\Lambda O)]$

En la décodant nous obtenons :

PN = Programme narratif

F = Performance

S = Sujet

O = Objet

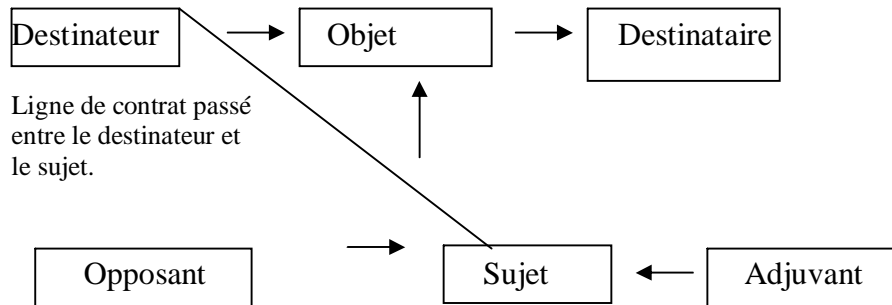
$\Rightarrow$  = Transformation

V = Disjonction

$\Lambda$  = Conjonction

→ = Passage d'un état à un autre

Greimas fait reposer l'action du récit sur six fonctions qu'il structure ainsi :



Le modèle greimassien définit ainsi trois grandes entités dans l'organisation narrative :

- 1- Sujet – Objet
- 2- Destinateur – Destinataire
- 3- Opposant – Adjuvant

L'opposant (ou auxiliaire négatif) est constitué de tout ce qui défavorise le sujet dans sa quête et l'adjuvant (ou auxiliaire positif) de tout ce qui favorise la réalisation de son idéal, de son projet. La présence de ces entités est justifiée par l'existence dans le récit de ce que Greimas appelle un « *investissement thématique* » opérant dans les fonctions des acteurs. Les forces thématiques sont nombreuses dans le récit. Greimas en cite quelques unes : l'amour, le fanatisme, la cupidité, l'envie, la jalousie, la haine, le désir de vengeance, le besoin de paix, de la liberté, de délivrance.

Il convient cependant de noter que le modèle greimassien n'est qu'une approche – comme nous l'avons vu – parmi plusieurs autres menées par les structuralistes. Ces multiples approches ont une intention commune : c'est de conférer à l'analyse un caractère scientifique comme le laissent remarquer R. Bourneuf et R. Ouellet :

*Quelles que soient les variantes méthodologiques chez Claude Bremond, Todorov, Greimas, l'intention commune est de ramener la multiplicité des intrigues à un nombre illimité de modèles dont il faut décrire les formes et les combinaisons, cette démarche constitue la base d'une étude objective du récit et plus largement celle d'une science de la littérature (BOURNEUF et OUELLET, 1972 : 43)*

Ces analyses dites « actantielles » ont le mérite dans les romans d'espionnage mieux que dans les romans classiques, de situer à

l'arrière-plan les préoccupations idéologiques des auteurs, souvent confuses ou en tout cas si complexes que la critique purement historique ou «de contenu», celle de la masse populaire n'en maîtrise pas les données. Son avantage certain est de montrer que les «personnages» ne sont que les réalisations de principes a priori qui s'imposent en Afrique et en cette fin de siècle.

Dans *Les Flamboyants*, William Irrigal (Sujet) est en mission diplomatique à Mandouka chez le Roi Tokor Yali Yulmata (Objet) qui rêve d'être le versant positif de la négritude en Afrique tropicale (Destinataire), poussé par la dérive des continents déstabilisés pour les intérêts des Occidentaux (Destinateurs). Encouragé par le Colonel socialiste Lalaka, les Diorles et Ngui, l'aide de camp du Roi Tokor (adjuvants), William Irrigal n'a pour obstacles que Hélène la femme du Roi et la survivance des fossiles sociaux épris d'africanité (Opposants).

## 2- La construction du récit

Le personnage, William Irrigal est un occidental exceptionnel, *«originnaire des régions où la faune foisonne : l'Ecosse»* (GRAINVILLE, 1976 :20) Il avait *«les yeux très clairs, à la fois perçants et limpides [qui] participaient dans leur pouvoir de captivation d'un mystère qui ne relevait plus de la simple différence des sexes. Il avait ce regard d'ailleurs qui pouvait aussi bien résulter d'une sorte de sophistication acquise au cours du temps d'un legs inné, assumé par une désinvolture naturelle... Il ne laissait échapper le moindre bondissement de prunelle, spasme de la gorge, crispation du coin de la bouche qui pussent l'abaisser au niveau de ses compagnons d'aventure.»* (Ibid : 19).

C'est un conseiller politique auprès du Roi Tokor, mais, mieux, un diplomate envoyé en mission pour protéger les intérêts de son père. Il devra ajouter à son prestige aristocratique une bonne dose d'éducation à la dureté voire à l'austérité.

Le Père de William en l'envoyant comptait bien qu'il mangerait en brousse larves, hannetons, termites grillés, iguanes, sauterelles, bingas, petits poissons... des agapes ! Il fallait frotter cette statue d'Apollon aux hasards de l'existence. Rien de plus requinquant qu'une cure à l'équateur. Le papa en savait long à ce sujet. Il avait été investi pendant un an de mission à Mandouka. (Ibid : 21).

Il avait l'esprit même des chancelleries : intelligence froide, politesse un peu désuète et cérémonieuse, conversation mesurée quelle



que soient les fluctuations de l'histoire ou de la politique à Mandouka ou dans la Hourla. William se sentait bien armé : « *un total agnosticisme était la marque de son âme... Il avait du tempérament, des idées en petit nombre. Il souffrait peu. Toutes ces dispositions le portaient quelquefois à ricaner mais il était trop fin pour exagérer dans ce sens. Le plus souvent on le voyait imperceptiblement sourire ou muet, glacial, sans fioritures.* » (Ibid : 21).

Il est pour les Diorles un « *messie* », celui-là qui va renverser la tyrannie. A tout moment il doit être animé par la seule question : « *qui sera pris, Tokor ou lui ?* » (Ibid : 21)

Voilà présenté William, le protagoniste, l'agent occidental qui est pris dans le schéma narratif dans *Les Flamboyants*. Il arrive à Mandouka quand deux camps sont formés et s'opposent. Les occidentaux dans la coopération internationale veulent voir leurs affaires prospérer. Or Tokor a instauré en équateur un climat politique absolutiste à leurs yeux où rien ne peut évoluer. William le savait bien.

Il s'apprêtait à parader dans sa blancheur inattaquable au milieu des Yalis noirs, des putes grasses et touffues, des dynasties gangrenées, des guerriers, des paysans faméliques, des bidonvilles gorgés, des ambassades chic, des marchés piailleurs, des tornades, des boys...Et soirées de gala, saumon punch caviar, tonne de langoustes...Sans oublier : mendiants, hommes d'affaires bourrés aux as, savanes pelées, forêts dépouillées, pillages d'or et de cuivre vert... Café, coton, pythons, guerres de léopards et de babouins, vivantes grappes de velues roussettes, cancrelats, acajous, épineux, jacarandas et flamboyants...(Ibid : 21).

L'Ecosse, le pays de William est confronté à une cause qu'il faut absolument détruire. Irrigal pour y parvenir opère par un service secret auprès du gouvernement même de Tokor, ce régime, cette organisation qu'on cherche à supprimer.

Le Roi Tokor prend William pour son ami et lui fait visiter tout son territoire. Il lui accorde toutes les chances de découvrir tout son pays (en ami bien sûr).

Vous êtes aimable quand vous riez ainsi, autrement vous avez vraiment l'abord... justicier oui ! Justicier... Vous me plaisez ! Au moins nous serons contrastés, et vous verrez dans la savane, les brousses, tous les villages... On va s'en payer ! Parce qu'on se balade aussi. On ne reste pas toujours sur le pied de guerre... Vous m'accompagnez n'est-ce pas ? Bien sûr ! C'était entendu comme ça avec Irrigal... La promenade vous fortifiera le cœur

et le reste ! Vous verrez ma garde !... tous mes fidèles ! Mes tanks ! Mes mirages !... (Ibid : 30)

Et Tokor va promener Irrigal partout dans sa jeep à travers monts, vallées, forêts, villages, camps militaires. Dans ses courses, Irrigal mine le terrain pour plus tard détruire le régime de Tokor :

Et William en suivant dans ses jumelles les multiples stratégies des pas, des courses, des trots, des assauts et en observant la quantité variable de chaque groupe pensait à quelque prise de terrain par une armée encore incertaine, tournant, cherchant ses positions.. (Ibid : 199).

Tokor a affaire à un « *Néant Blanc muet, ... avare de gestes, d'euphorie... un William blanc, distingué, hautain, subtil, aux yeux relevant de l'énigme, émanant d'une sphère de pureté audacieuse, rigoureuse et maligne... le fameux Néant Blanc n'était autre qu'une réincarnation d'oiseau de passage...* » (Ibid : 198).

Pour parachever son œuvre d'espion destructeur de régime tropical, lorsque Tokor en difficulté va lui demander des conseils pour le choix de son garde de camp, il va le duper. Il lui fait choisir Ngui sachant que le moment venu, ce dernier laissera passer l'ennemi. Il n'ignore pas que Ngui et le colonel Lalaka s'entendent à merveille. Quand, à la fin de son règne, les soldats ennemis envahiront le palais de marbre de Tokor, tout du côté de Ngui va prouver que le jeu est déjà fait. Voici comment le narrateur peint l'acte de trahison de Ngui :

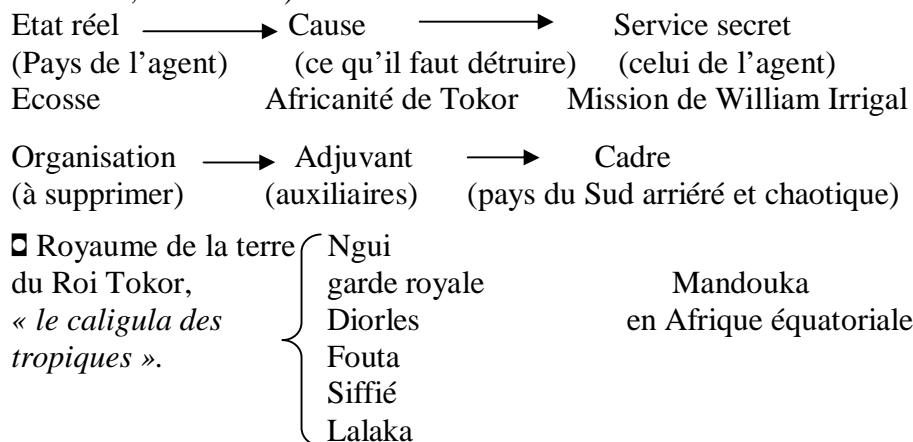
... Le roi provocant rasait des rangées de fusils immobiles, des mâchoires crispées, des yeux fixes, de grandes dégaines d'hommes stupéfaits... Dans un ressac soudain il se jeta à la gorge de Ngui, le secoua. Ngui de son bras libre fit signe aux soldats de rester calmes. Ngui refusait toute espèce d'exécration mêlée. Le roi l'empoignait, c'était bien, c'était conforme au destin... Soudain, le roi lança sa main sur le revolver accroché à la ceinture du capitaine. Ngui saisit la main : le revolver hésita entre les poignets, Lalaka cria...alors deux coups retentirent dans le tumulte, deux balles lâchées par les soldats sur lesquels le roi venait de cracher dans le palais... Deux trous à bout portant dans le flanc gauche. Ngui se dégagea, laissa tomber au sol son revolver intact... Le roi s'immobilisa au sommet d'une brusque voltige. (Ibid : 304).

Auparavant, le roi Tokor s'était déjà rendu compte que tout s'écroulait autour de lui, avec la bénédiction de celui qui hier se disait son ami alors qu'en fait, il n'était qu'un chargé de mission. Il n'a pas manqué de le signifier à cet agent occidental : « *Je vois tout ! J'embrasse tout!... Ah William! William blanc! Néant blanc... Mes*

*traîtres!» (Ibid : 303)* William, tel qu'on le voit dans *Les Flamboyants* est un personnage seulement utilisé comme instrument de tension, de surcroît créateur d'une atmosphère de suspicion, d'étouffement pour Tokor. Il s'est fait entourer d'autres espions domestiques, ou mieux des traîtres qui, à la première occasion se sont mués en assassins du roi comme Ngui et la garde royale. Et le tour est joué. L'échec de Tokor est consommé. Le succès de William est assuré.

### 3- Une esthétique du maintien de l'autorité occidentale dans le tiers-monde.

En somme, ce roman d'espionnage, loin d'être l'idéalisation très littéraire de l'homme noir et des traditions africaines n'est qu'une ramification des doctrines qui cultivent le maintien de l'autorité de la Grande Bretagne voire de l'Occident sur la vie internationale. Du fait que Tokor qui a recherché les Diorles noirs et dorés qui ont conservé la clé ancienne du monde est mort exclu de la quête, que c'est William, le Blanc qui accédera à l'Eden des Diorles et contempera leurs oiseaux sacrés les « *Ludies* », alors par là, l'auteur signe la mort du mythe noir créé par la conscience blanche. Ce parcours narratif dans *Les Flamboyants* s'inscrit bel et bien dans le stéréotype structurel de roman d'espionnage tel que présenté par D. Pageaux dans *Communication de masse et sous littérature* (cité par Jean Marc MOURA, 1992 : 155) :



Ce schéma narratif appelle quelques commentaires : le gouvernement n'est pas l'adversaire du héros William Néant Blanc. Ce dernier est l'ami du Roi Tokor Yali Yulmata. Ce sont apparemment les Diorles, les socialistes à travers le colonel Lalaka qui

sont les adversaires du royaume. William, le diplomate vient donc « *pour protéger la stabilité et les intérêts du pays de Tokor contre d'autres ingérences* » et pour s'imprégner de l'authenticité culturelle, de « *l'âme du pays Yali* », une capacité à faire corps avec la terre. William entre à Mandouka, Etat nommé incidemment Congo, quand les mythes primitifs, la réalité politique et sociale de la post indépendance sont déjà ancrés dans les habitudes du peuple Yali. Donc la part belle du récit n'est centrée que sur l'action de ce transfuge en guise de quête de renseignement, d'apprentissage. Et William diffuse sournoisement les stratégies pour dépouiller Tokor de son pouvoir et le mettre à nu, voire le tuer. Le programme narratif de William Irrigal est donc celui du succès puisque aspirant à la connaissance des secrets de Tokor, il y est parvenu avant sa mort.

Au total, le stéréotype structurel le plus important de *Les Flamboyants* est cette opposition de l'espion William et du pays de Tokor, chaotique, à cause du soulèvement des Diorles. Même si le diplomate William, « *beau, viril, intelligent, d'origine aristocratique* » est déférent envers Tokor et fait preuve d'un apolitisme de surface, il est le prototype magnifié de l'occidental aux prises avec le pays de Tokor arriéré dont il est chargé de redresser, de remettre dans le droit chemin par la méthode technicienne. Cette œuvre d'espionnage de Patrick Grainville donne la nouvelle vision du tiers monde au temps de la coopération Occident – Afrique noire et démontre certaines voies qu'emprunte le néocolonialisme.

Ce regard à travers une œuvre créative n'est qu'une confirmation du développement des relations actuelles France-Afrique telles que le décrit Roland Louvel dans : *Quelle Afrique pour quelle coopération ?* :

Depuis la fin de la seconde guerre mondiale, pour le moins l'histoire officielle de nos relations avec l'Afrique noire est en permanence doublée par une histoire secrète, souterraine, et clandestine qu'émaillent les noms de personnage de l'ombre comme Jacques Foccart, de mercenaires comme Bob Denard, d'innombrables barbouzes mêlées à des continuelles affaires de disparitions d'opposants, de coups d'Etats téléguidés, d'argent « noir » finançant des campagnes électorales en France...de complaisances inexpliquées pour des dictateurs réputés infréquentables ... ( LOUVEL , 1994 : 92)

**Conclusion** : L'Afrique noire, à travers Mandouka, au décor exotique et un peu pitoyable abrite des êtres, des peuples primitifs que l'Occident veut protéger des socialistes et d'un arbitraire royalement

délirant qui cherchent à nuire à cette tutelle. L'arriération et la soumission caractérisent ce pays pauvre où opère l'espion William Irrigal. Le lecteur de Patrick Grainville dans *Les Flamboyants* décèle que le bilan de la décolonisation est négatif. C'est ce qui justifie l'arrivée des Américains, des Chinois et des Soviétiques en Afrique noire. L'incurie extraordinaire de nouveaux dirigeants incapables d'assumer l'indépendance des pays du Sud, l'anarchie économique, la tyrannie des élites autochtones, les guerres fratricides font regretter le temps des colonies à certains personnages. Ce qui justifie le néocolonialisme et la supériorité occidentale au vu de la situation pauvre des pays sous-développés. Le roman d'espionnage à l'exemple de *Les Flamboyants* est bien celui de la permanente destruction de l'Afrique noire laissée à elle-même à cette ère de la mondialisation et de la nécessité corrélatrice d'une autorité atlantiste malgré les soubresauts du NEPAD<sup>1</sup> (Nouveau Partenariat pour le Développement de l'Afrique), un acronyme anglais.

**David MBOUOPDA**

**IUT-FOTSO Victor de Bandjoun**

**Université de Dschang**

**Email : [dmbouopda2000@yahoo.fr](mailto:dmbouopda2000@yahoo.fr)**

---

<sup>1</sup> Le NEPAD est essentiellement un cadre contractuel entre les pays riches et l'Afrique pour aider celle-ci à prendre son destin en main. Il ambitionne de réduire la pauvreté en Afrique en portant la croissance dans les pays du continent à plus de 7% par an pendant 15 ans. Pour atteindre cet objectif, il lui faudra un afflux de 64 milliards de dollars supplémentaires par an. Ce mouvement créé à l'orée du troisième millénaire est une réaction au diagnostic socio-économique négatif de l'Afrique et à sa marginalisation croissante dans la dynamique du village planétaire.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES.

- ADAM, Jean Michel *Le Récit*, Paris, PUF, Que sais-je ? 1984, 2149.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal *L'Univers du Roman*, Paris, PUF, 1972.
- BREMOND, Claude « La logique des possibles narratifs », *Communications*, 8, Paris, Seuil, pp.66-82, 1981.
- GLASER, Antoine et SMITH, Stephen, *L'Afrique sans Africains, le rêve blanc du continent noir*, Paris, Stock, 1994.
- GRAINVILLE, Patrick, *Les Flamboyants*, Paris, Seuil, 1976, 319 P.
- GRAIMAS, (Algidas Julien), *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966. (réed. PUF 1986).
- LOUVEL, Roland, *Quelle Afrique pour quelle coopération ? Mythologie de l'aide française*, Paris, L'Harmattan, 1994.
- MBOUOPDA, David, *Regards d'écrivains français sur l'Afrique noire dans la deuxième moitié du vingtième siècle. Du néocolonialisme à la coopération*, Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2003.
- MOURA, Jean-Marc, *L'image du tiers-monde dans le roman français contemporain*, Paris, Fayard, 1992.
- NEVEU, Eric, *L'idéologie dans le roman d'espionnage*, Presses de la Fondation Nationale des sciences politiques, 1985.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 (réed 1970).
- VERALDI, Gabriel, *Le Roman d'espionnage*, Paris, 1983 PUF.
- WOLFGANG, I. *L'Acte de la Lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 1985.

## **INFLUENCE DES VARIÉTÉS DE FRANÇAIS PRÉSENTES EN CÔTE D'IVOIRE SUR LA NORME ACADÉMIQUE DU FRANÇAIS EN VIGUEUR CHEZ LES ENSEIGNANTS DES LYCÉES ET COLLÈGES D'ABIDJAN.**

### **Introduction**

La Côte d'Ivoire, pays francophone d'Afrique occidentale, connaît un nombre pléthorique de langues endogènes ce qui le classe parmi les pays multilingue du monde. Les langues ivoiriennes sont estimées à une soixantaine par les linguistes et historiens spécialistes de la Côte d'Ivoire. Elles appartiennent toutes à la famille Niger-congo et se répartissent entre quatre grands groupes linguistiques de cette famille qui sont : kwa, kru, gur et mandé. Parmi cette multitude de langues nationales aucune n'est vraiment dominante, mais le dioula qui sert à la communication inter-dialectale à l'intérieur du groupe manding semble jouer le rôle de langue véhiculaire en Côte d'Ivoire surtout au sein des marchés. Mais il est actuellement concurrencé par le français populaire ivoirien (désormais fpi). L'essor économique que la Côte d'Ivoire a connu après son indépendance a attiré de nombreux immigrants venus surtout du continent africain (Burkinabés, Maliens, Sénégalais, Togolais, Béninois, Nigériens, etc.). Comme Abidjan, la capitale économique, offrait des emplois modernes, elle est, ainsi, devenue un carrefour linguistique où coexistent plusieurs langues. Langues ivoiriennes locales, langues des immigrants et le français, langue léguée par la colonisation et dont la constitution ivoirienne a fait la seule langue officielle. Ce choix a été fait pour que le français soit la langue de gestion du pays et des grands échanges internationaux, et également pour unifier le pays sur le plan linguistique.

Face donc aux différentes langues locales d'où n'émerge vraiment aucune langue interethnique, c'est le français, langue du colonisateur qui va devenir au fil du temps, de ce fait, la vraie langue intercommunautaire. Il va ainsi permettre l'intercompréhension, d'abord entre les Ivoiriens de langues maternelles différentes et également entre Ivoiriens et tous les allogènes, mais aussi entre allogènes de langues maternelles différentes vivant en Côte d'Ivoire. Mais la pratique du français, sur un substrat de multilinguisme généralisé sans langues ivoirienne véritablement dominante, a engendré diverses variétés de français (en particulier français local, français populaire ivoiriens et nouchi.) aux normes plus ou moins différenciées. L'école, lieu par excellence de la diffusion du français, n'échappe pas à l'expansion de ces autres variétés en concurrence avec le français standard. Cela est dû au fait que sur le plan pédagogique, dans le système éducatif ivoirien, de la maternelle à l'université, le français, qui est le seul médium de l'enseignement, est enseigné en faisant abstraction des langues maternelles des élèves. Ils subissent donc un enseignement de français langue maternelle (FLM), alors qu'ils ne se trouvent pas dans une situation de FLM "prototypique" comme celle que Cuq (2000, p.50) décrit ainsi :

*« Une situation de FLM prototypique serait par exemple une classe d'un pays de langue maternelle française dans laquelle le répertoire verbal initial de tous les enfants serait constitué de français ». Or, le " répertoire verbal " de tous les élèves Ivoiriens n'est pas constitué de français ; par conséquent, enseignés et enseignants ayant tous été formés dans le même " moule ", ils sont facilement contaminés par les différentes variétés de français faisant parti de leur vécu quotidien.*

L'introduction de cet article ayant résumé de manière succincte la situation linguistique de la Côte d'Ivoire et le statut du français dans ce pays, la première partie de ce travail montrera quelques caractéristiques des différentes variétés de français ivoiriens, quant à la deuxième partie, elle servira à présenter l'enquête et la troisième partie consistera à l'analyse de celle-ci.



## **I – Quelques caractéristiques des différentes variétés de français ivoiriens**

Le français standard, l'un des trois registres de la langue française, est le français marqué par la norme académique et qui permet l'intercompréhension entre tous les francophones. En Côte d'Ivoire, à partir de ce français standard, s'est développés trois variétés endogènes de français. Il s'agit du français local (fl), du français populaire ivoirien (pfi) et du nouchi qui coexistent et s'interpénètrent ; à telle enseigne que même, les locuteurs Ivoiriens sensés pratiquer le français standard, voire soutenu ont souvent du mal à faire la différence entre ces variétés de français.

### **1- Le français local**

Simard (1994, p.29) en donne les caractéristiques suivantes :

« *Ce français est fortement marqué par la norme académique, mais les formes de cette variété ont également pour origine le français populaire ivoirien, la structure des vernaculaires africains de Côte d'Ivoire, et le mode de conceptualisation propre à une civilisation de l'oralité* ». En effet, tous les linguistes (Duponchel, Lafage, Kouadio, pour ne citer que ceux-là) qui se sont intéressés au français ivoirien s'accordent à dire que les caractéristiques du français local sont d'ordre phonético-phonologique, morphosyntaxique, lexical, etc. Nous allons donc en donner quelques exemples tirés en grande partie de leurs remarques, de l'Inventaire des particularités lexicales du Français en Afrique noire (IFA, 1983), mais aussi de notre vécu quotidien.

#### ➤ **Les caractéristiques phonético-phonologiques**

Sur le plan phonétique (et phonologique), on peut relever certaines réalisations dont la fréquence en fait peut-être des particularités. Nous pouvons citer :

#### **- La confusion entre / i / et / y /**

Ex :

[dir]	<i>dir</i>	“	dur
[rəpiblik]	<i>republique</i>	“	république
[veikil]	<i>vehikile</i>	“	véhicule

[misik] *misique* " musique  
 [sêtir] *ceintire* " ceinture

- La délabialisation de la voyelle ə qui est réalisée [e]

Ce trait n'est représentatif d'aucune classe sociale en particulier. Les exemples suivants ont été relevés autant à l'écrit qu'à l'oral :

développement	pour	développement
premier	"	premier
dangereux	"	dangereux
promenade	"	promenade
cimétière	"	cimetièrè
samédi	"	samedi
au révoir	"	au revoir

**- La nasalisation abusive de /a / précédant ou suivant une syllabe comprenant une voyelle nasale**

Exemples :

[ãnãtãdã] *en attendant* pour en attendant (dont l'emploi est fréquent, même à la télévision, par les journalistes Ivoiriens)  
 [ãbãdãne] *ambandonner* pour abandonner  
 [ãfãdã] *enfin de...* " afin de  
 [ãtãsjã] *entention* " attention

**- Réduction de certains groupes consonantiques**

Ex :

[ zu :nalis ]	<i>zounalis</i>	pour	journaliste
[kɔdiwar]	<i>codivoir</i>	"	côte d'ivoire
[kadãte]	<i>kadanté</i>	"	carte d'identité.

**- Effacement du / r / en fin de mot et allongement vocalique**

Ex :

[sɛ :]	<i>sai:</i>	pour	sœur
[profesɛ :]	<i>professai :</i>	"	professeur
[tuzu :]	<i>touzou :</i>	"	toujours

**- Effacement de / r / en fin de syllabe et allongement**

Ex :

[ʃɛːʃe]	<i>chaicher</i>		pour	chercher
[pa :le]	<i>paler</i>	‘		parler
[pa :tu]	<i>patou</i>	”		partout

etc.

➤ **Les caractéristiques morphosyntaxiques**

Plusieurs faits relevant de la morphosyntaxe mériteraient d’être mentionnés comme caractéristiques du français local. A titre d’exemples, nous en citerons deux : la syntaxe de quelques verbes et l’emploi absolu de l’auxiliaire *aller* à l’imparfait pour exprimer l’hypothèse.

**- La syntaxe de quelques verbes**

**L’emploi absolu des verbes transitifs**

On peut relever les exemples bien connus de *préparer* pour faire la cuisine et *fréquenter* pour fréquenter l’école. Exemples :

*Ma mère prépare*

*Ma fille fréquente à Abidjan.*

**L’emploi du sens hypothétique de l’auxiliaire aller à l’imparfait est souvent utilisé en français local :**

Ex : *S’il n’avait pas mangé du riz hier, il allait avoir faim* (au lieu de : il aurait eu faim)

*S’il n’avait pas pris son parapluie, il allait être mouillé* (pour : il aurait été mouillé)

➤ **Les caractéristiques lexicales**

En ce qui concerne le lexique, le français local fait de nombreux emprunts aux langues ivoiriennes.

Exemples :

*kédjénou* (baoulé) : ragoût à base de poulet ou d’agouti, cuit à l’étouffée.

ex : *J’ai mangé du kédjénou au maquis.*

*allico* (baoulé) : frites de bananes plantains mûres

*tchapalo* (sénoufo) : bière à base de mil ou de maïs. Ex : *Il boit du*

*tchapalo chaque matin avant d’aller au bureau*

*gbaka* (dioula) : véhicule de transport en commun. Ex : *elle va au*

*marché en gbaka*

*yako* (baoulé) : terme servant à exprimer la “compassion” à la suite d'événements malheureux ( maladie, accident, décès, etc.). Ex : *je suis venu te dire 'yako', pour le décès de ton mari* ( je suis venu te présenter mes condoléances pour le décès de ton mari). Etc.

En plus des emprunts, le français local s'est enrichi de nombreux néologismes.

➤ **Les néologismes**

Dumont et Maurer (1995, p.31) définissent la néologie comme : « *la possibilité de créations de nouvelles unités lexicales en vertu des règles de productions incluses dans le système de la langue qui s'enrichit par ce procédé* ». On en trouve de tous les genres en français local ivoirien.

➤ **Les néologismes morphologiques**

**- Les compositions**

Ce sont des composés formés de deux lexèmes pouvant fonctionner de façon autonome.

Exemples :

- *Entrer-coucher* = l'équivalent d'un studio, en français central.

- *Un tais-toi* = désigne le billet de 10.000 fr cfa.

**- La dérivation**

C'est un procédé de création morphologique d'unités lexicales avec de nouveaux signifiants.

Exemples :

*ivoiriser* (rendre ivoirien)

*siester* (faire la sieste)

*Cohabitant* (personnes habitant le même immeuble ou des maisons voisines)

*Co-épouse* (chacune des deux épouses d'un polygame)

➤ **Les néologismes sémantiques**

**- Extension de sens**

L'extension de sens concerne les termes dont le champ sémantique s'est élargi en français local. Exemples :

- *gâter* prend le sens d'abîmer, détruire, dilapider, etc.

- *Tante ou tantie* désigne par extension, une femme d'un certain âge, à qui on veut témoigner du respect. Cette femme peut être l'amie ou la cousine de la mère de celui ou celle qui l'appelle ainsi.

- *Frère* désigne par extension un cousin, un ami, un voisin...

- *Oncle ou tonton* désigne par extension un homme d'un certain âge, l'ami, ou le cousin du père de celui ou celle qui le nomme ainsi.

**- Le changement de référent**

C'est un transfert sémantique.

Exemples :

*Faire des poses* (faire des photos)

*Prendre ventre* (devenir enceinte)

**- Les glissements de sens**

*Un homme de loi* ou *un corps habillé* : c'est un membre des forces de l'ordre (policier, gendarme, militaire, etc.)

*Maquis* (restaurant où l'on sert surtout des mets africains) en français central ce terme désigne une forme de dégradation de la forêt méditerranéenne..., ou un lieu retiré où vivaient les résistants à l'occupation allemande pendant la 2<sup>ème</sup> guerre mondiale.

**- La restriction de sens**

C'est une spécialisation du sens.

Exemples :

*Piqûre* désigne une injection, en français local. Ex : *l'infirmier a fait une piqûre à mon fils malade.*

*Payer* utilisé à la place d'acheter. Ex : *ma sœur a payé de la viande au marché*

*Manger* utilisé pour dire d'une personne, auparavant démunie, qu'elle a de l'argent ou des moyens financiers lui permettant d'être à l'aise socialement.

Ex : *on dirait que tu manges maintenant.*

**- Les calques sémantiques**

Ils relèvent surtout des langues locales, c'est-à-dire que certaines expressions sont directement traduites des langues ivoiriennes.

Exemples :

*Demander la route* (employé dans presque toutes les langues ivoiriennes, en vue de demander à partir, après avoir rendu visite à quelqu'un)

*Avoir deux bouches* (dérive d'une production baoulé pour qualifier quelqu'un de menteur, d'hypocrite)

#### **- Les extensions d'emploi**

Ce sont des néologismes qui font passer d'un champ lexical à un autre.

Exemples :

*Gâter* employé à la place de discréditer, humilier.

Ex : *cet homme "gâte le nom" de sa femme en l'accusant de l'avoir trompé.*

*Couper le sein* (sevrer). Ex : *elle a déjà coupé le sein à son bébé de deux mois.*

#### **- Changement de connotation**

Termes du français central qui subissent des dérivations et acquièrent une autre valeur.

Exemples :

*Un bureaucrate* = employé de bureau

*Un compteur* = un taxi

Le français local est, en principe, parlé surtout par les ivoiriens qui ont au moins le niveau secondaire, quant aux peu ou pas scolarisés ils utilisent une autre variété de français, le français populaire ivoirien.

#### **2 - Le français populaire ivoirien (fpi)**

Initialement appelé français populaire d'Abidjan (Hattinger, 1983), ce français s'est ensuite répandu dans toute la Côte d'Ivoire et est devenu le français populaire ivoirien. Parlé en majorité par les personnes peu ou non scolarisées, il est, maintenant, la langue communautaire interethnique de la Côte d'Ivoire. Kouadio (1993, p.44) le définit ainsi : « *C'est une espèce de sabir franco-ivoirien qui utilise des mots français (phonétiquement déformés) sur des structures syntaxiques des langues ivoiriennes* ». Les caractéristiques du fpi sont nombreuses, nous allons en relever quelques unes empruntées à des linguistes spécialistes de la Côte d'Ivoire et à notre vécu quotidien.

➤ **Les caractéristiques phonético-phonologiques du fpi**

Elles sont semblables à celles du français local données *supra*.  
C'est-à-dire qu'on retrouve les différentes confusions entre les phonèmes français : /i/ et /y/ ; /e/, /ə/, /œ/ ;  
/a/ et /ã/ ; l'effacement du /r/ en fin de syllabe et en fin de mot, etc.  
Lafage (2002, p. L) fait remarquer également qu'il existe en fpi : « des modifications rythmiques dues, soit à l'adjonction de voyelles épenthétiques reconstituant la structure syllabique usuelle des langues sources : [takisi] taxi ; soit à la suppression de groupes consonnantiques dans certains lexèmes longs : [kɔdiwar] Côte d'Ivoire... ». En effet, ces modifications sont fréquentes en fpi ; par exemples :  
[alekɔli] est dit par les locuteurs  
baoulés du *fpi* pour désigner l'école, [saki] pour sac, etc.



➤ **Les caractéristiques morphosyntaxiques du fpi**

- **Absence du sujet de l'impersonnel 'il'**

*Y a pas de respect* (il n'y a pas de respect)

*Y a pas quinquin dans mison* (il n'y a personne dans la maison)

*Y a beaucoup zenfent dans rue de adjamé* (il y a beaucoup d'enfants dans les rues d'adjamé)

- **Absence d'auxiliaire**

*La pluie tombée la nuit jusqu'à matin* (la pluie est tombée toute la nuit)

*Je pati au marché, hier* (je suis allé au marché, hier)

- **Disparition du morphème *ne* dans la négation.**

*Il pati pas* (il n'est pas parti.)

*Y a pas l'argent* (il n'y a pas d'argent)

*Etudiants sont grèves, ils patis pas l'école* (les étudiants sont en grève, ils ne vont pas à l'école).

- **Disparition de la catégorie du genre**

*son maison, son famille, mon femme, mon fille, etc.*

*Mon femme pati au village. Son maman est mort.*

**- Disparition de la catégorie du nombre**

*Mon zenfants, mon zamis, etc.*

*Mon zenfants sont maladies.*

*Mon zamis sont vénis mé dit yako.*

**- Absence du déterminant dans le GN**

*Je mange pain, je bois bière.*

*Elle achète tomates au marché*

*Chien mange viande*

*Il a volé télévisions, chaises, tables pour vendre.*

**- Réfection du système d'actualisation des noms, l'article ne fonctionnant plus comme en français (il arrive qu'il se combine avec un possessif)**

*Son la maison = sa maison*

*Mon les enfants = mes enfants*

*Son l'école = son école*

*Mon les enfants son l'école est trop cher.*

**- D'autres marques d'actualisation apparaissent telle que : -là, postposé aux noms et qui a une valeur de défini-déictique**

*Camion-là est gâté*

*Chez nos parents-là, y a pas télévision*

*On allé trouvé zenfants-là dans maquis en train de boire.*

**- L'usage abondant des contractions comme 'y a', 'y en a', 'na ka'**

*Je dis tu na ka véni.*

*Vous n'a qu'à pati à la mison.*

*Gaz, y en a dans boutique-là.*

**- Constructions difficilement compréhensibles pour les locuteurs du français central, parce qu'elles sont influencées par les structures des langues locales ivoiriennes.**

Exemples :



\**Je vais m'ajouter su Koffi pou aller fai les courses.* (calque du baoulé), qui veut dire en français : "je vais me joindre à Koffi pour faire des courses."

\**Il a vaissé mon figure pa terre* : traduction littérale imagée du baoulé signifiant vexer, honnir quelqu'un, montrant l'image de la personne honteuse, la tête basse.

« *Mon école n'est pas arrivée très loin...* » (cf. Kourouma, 2000, p. 9), traduction littérale du dioula signifiant : je n'ai pas fait de brillantes études.

\**Ne mets pas ta bouche dans mon affaire* (calque du baoulé) cela signifie :

"ne te mêle pas de mes problèmes."

\**Mon nom n'est pas bon dans la bouche des zens* (calque du dioula) qui veut dire :

"les gens ne m'apprécient pas".

\**Mandame y a quelqu'un derrière toi sur la pote* (calque du dioula) qui veut dire : "madame quelqu'un voudrait vous voir et il se trouve près du portail, à l'entrée de la villa". Etc.

On rencontre également de nombreux néologismes en *fpi*.

### ➤ Les néologismes

#### - Les néologismes sémantiques

Ils se marquent ici par les modifications du sens des mots et des expressions du français central.

Exemples :

*Il a payé voiture* / au lieu de : il a acheté une voiture.

*Il prend le onze pour venir au travail* / pour : il vient au travail à pied.

*Je gangné affaire* / pour : j'ai des problèmes.

*Mon femme a feimé son la figure depuis le matin* / pour : elle a serré la mine...

#### - Néologies par composition

Exemples :

*Café-noir* = terme généralement utilisé pour désigner un chauffard et par extension les chauffeurs de taxi.

Manger va donner *mangement* (*c'est son mangement* cela signifie : c'est une activité qui lui procure de l'argent. Il en tire profit). Etc.

En combinant ce *fpi* aux langues ivoiriennes et même à d'autres langues exogènes (français, anglais, espagnol), les enfants de la rue ont créé un argot, le *nouchi*.

### **3- Le nouchi**

Le *nouchi* est un argot né au début des années 80. Il était parlé à cette époque par les jeunes délinquants, les enfants de la rue. Maintenant, les élèves, les lycéens, les étudiants le parlent. Le vocabulaire du *nouchi* est très riche, il est à base de français, de langues locales (dioula, baoulé bété, etc) et voire d'anglais, d'espagnol, etc. Mais les expressions et les mots français empruntés subissent des changements de sens, des tronctions, etc., dont l'objectif est de créer un langage secret.

#### **- Changements de sens :**

*Une démocrate* = une fille qui se prostitue

*Attraper feu* = faire partie d'un gang

*Prendre la go en train* = violer une fille

*Ya drap* = il y a des problèmes.

Etc.

#### **- Tronctions**

Procédé qui consiste à abréger un ou plusieurs mots.

Ex :

Policier..... *po*

Boutique.....*bou*

Foutaises.....*taises*

#### **- Le nouchi emprunte aux langues ivoiriennes**

Ex : *mogo* [mɔgɔ] : quelqu'un (mot dioula désignant : un individu, une personne, quelqu'un)

*Ya fohi* : il n'y a rien ("*fohi*" signifie : rien en dioula.)

*Gbê est mieux que drap* : la franchise vaut mieux que la honte ; *Gbê* veut dire : "la vérité", en dioula.

Ça va "gban" : ça va chauffer, *gban* : signifie chaud en dioula  
Faut "blèblè" : il faut y aller doucement, *blèblè* (terme baoulé signifiant doucement)

*Logo* : un *recoin*, mot baoulé signifiant un couloir, un recoin.

*You* [yu] : terme bété utilisé pour nommer un enfant. Il est employé en nouchi pour désigner un agent de police.

#### - Le nouchi emprunte aussi à l'anglais

Ex : *man* signifie homme en anglais. Le nouchi fait de *man* un suffixe, exemple : *gbakaman* (chauffeur de gbaka), *garbaman* (vendeur de friture de poissons + attiéké), etc.

Ex : *les po ont kpa le gbakaman* (les policiers ont attrapé le chauffeur de gbaka)

*Tchoz* (shoes= souliers en anglais), désigne en nouchi les chaussures.

Ex : *dindin les tchoz* (admire les chaussures).

*To die* [tudaj] signifie mourir (en anglais). En nouchi : *affaire est die* =l'affaire est finie, réglée.

Enfin, le nouchi combine de nombreux mots empruntés à toutes sortes de langues pour former des phrases comprises seulement de ceux qui appartiennent à leur groupe ou qui l'intègrent.

Exemples :

- *Y a un mogo dans le logo* (français+dioula+baoulé) ----- il y a une personne dans le couloir

- *Un you a kpa un mogo* (français + bété + dioula) ----- un policier a attrapé un individu

- *Vié père juge, toi-même tu vois, blanco là dit qué moi j'ai monmon son bé, orqué son bé était en réano* : M. le juge, voyez vous même, ce Blanc prétend que j'ai volé son portefeuille, alors que celui-ci se trouvait dans sa poche arrière.

Mais comme le dit Kouadio (1997) : « *Ces différentes variétés de français coexistent, se concurrencent et s'interpénètrent souvent* ». En effet, le français local emprunte souvent des termes au *fpi* et le nouchi en emprunte aux deux ; par conséquent, la limite entre le *fpi* et le nouchi a tendance à s'amenuiser. Et comme le confirme Lafage (2002, p. L) : « *Il*

*est difficile de dire quelles sont les spécificités lexicales du fpi, la frontière, dans ce domaine, entre les différentes variétés locales de français étant complètement artificielle... » En effet, dans la vie quotidienne à Abidjan, lorsque quelqu'un dit : aloco, woro-woro, gbaka, gaou, etc., l'on ne peut pas affirmer d'emblée que cette personne parle fpi, nouchi ou français local puisque ces termes font partie du lexique de ces trois variétés de français ivoirien.*

## **II- Présentation de l'enquête**

Le questionnaire suivant a pour but de vérifier que les enseignants enquêtés qui ont acquis une compétence linguistique grâce à leur statut socioprofessionnel sont influencés par ces différentes variétés de français ou pas.

**Les consignes de ce questionnaire sont :**

*En Côte d'Ivoire différentes variétés de français sont parlées : le français standard (fs), le français local (fl), le français populaire ivoirien (fpi), le nouchi.*

*S'il vous plaît, choisissez la réponse qui vous convient, entourez-la et justifiez-la.*

### **1- Le corpus**

Cent cinq (105) enseignants de lettres modernes de lycées et collèges d'Abidjan ont bien voulu se soumettre à ce questionnaire. Ces enquêtés sont des professeurs certifiés, licenciés ou titulaires d'un CAP-CEG (Certificat d'Aptitude pour enseigner dans les Collèges d'Enseignement Général.)

En dépouillant le questionnaire, nous avons obtenu les résultats consignés dans le tableau suivant qui comporte les phrases proposées.

Phrases	Réponses justes	%	Réponses fausses	%	Réponses non cochées	%	Phrases Totales :105
<b>1 fl</b> :je bois de l'eau glacée.	30	28,57%	75	71,43%			100%
<b>2 fl</b> : ils dorment sur le lit.	57	54,28%	42	40%	6	05,72%	100%

<b>3 fl</b> : battez les mains.	60	57,14%	39	37,14%	6	05,72%	100%
<b>4 fpi</b> : catedenté je n'a pas gagné aussi.	63	60%	30	28,57%	12	11,43%	100%
<b>5 fl</b> : j'ai fait connaissance avec elle.	51	48,57%	51	48,57%	3	02,86%	100%
<b>6 nouchi</b> : je ne suis pas en drap de ça.	105	100%					100%
<b>7 fpi</b> : il la donné des places.	81	77,14%	24	22,86%			100%
<b>8 fpi</b> :petit-là, il connaît papier.	66	62,86%	36	34,28%	3	02,86%	100%
<b>9 fl</b> : si cette entreprise n'était pas là, je ne sais pas comment j'allais vivre ici.	63	60%	42	40%			100%
<b>10 nouchi</b> : la go est kpata.	105	100%					100%
<b>11 fl</b> : je vais au lycée. Et toi ? Je vais aussi.	48	45,71%	54	51,43%	3	02,86%	100%
<b>12 fpi</b> : il faut me pousser un peu devant.	69	65,72%	36	34,28%			100%
<b>13 fpi</b> : où tu es quitté ?	69	65,72%	36	34,28%			100%
<b>14 fl</b> : les travaux sur cette route sont déjà envisagés a-	15	14,28%	84	80%	6	05,72%	100%

t-il rassuré.							
<b>15 fs</b> : modalités et stratégies pour la victoire en 2006.	96	91,42%	3	02,86%	6	05,72%	100%
<b>16 fpi</b> : j'ai retourné à Abidjan après les Vacances.	72	68,57%	30	28,57%	3	02,86%	100%
<b>17 fl</b> : les fraudeurs semblent intouchables car protégés de toutes poursuites.	33	31,43%	66	62,86%	6	05,72%	100%
<b>18 fpi</b> : j'ai payé a loco.	75	71,43%	30	28,57%			100%
<b>19 fl</b> : ces pays sont de potentiels marchés pour nous.	9	08,57%	93	88,57%	3	02,86%	100%
<b>20 nouchi</b> : prends mon gbô.	105	100%					100%

Ces phrases ont été relevées à l'oral et à l'écrit chez des locuteurs Ivoiriens. Par exemple les phrases numéros : 5, 7, 9, 14, 15, 19..., sont citées par Boutin (1998).

Le questionnaire est composé de vingt (20) phrases dont neuf (9) relèvent du **français local** (n° :1, 2, 3, 5, 9, 11, 14, 17, 19) ; sept (7) du **français populaire ivoirien** (n° : 4, 7, 8, 12, 13, 16, 18) ; trois (3) du **nouchi** (n° : 6, 10, 20) et une du **français standard** (n° :15).

### 1-1 Le français standard

La phrase n°15 : *modalités et stratégies pour la victoire en 2006*, est la seule phrase de la liste qui relève du français standard, grâce à sa syntaxe et à sa sémantique, c'est une phrase nominale acceptable en français standard. C'est un titre ou un sous-titre pour un projet (discours, conférence, article...) politique.

## **1-2 Le nouchi**

**Les phrases n° 6, 10 et 20 relèvent du nouchi.**

La phrase n°6 : *“je ne suis pas en drap de ça”* est une expression qui ne peut être comprise que par des personnes initiées au *nouchi*, parce que dans celle-ci, le mot *“drap”* possède un sens autre que celui qu'il a en français standard. Cette expression *nouchi* signifie : *je ne suis pas au courant de cela*.

Dans la phrase *nouchi* n°10 : *la go est kpata*, seul *“est”* (verbe **être** est français). *Go* et *kpata* sont issus de langues locales ivoiriennes. Ainsi conçue, cette phrase *nouchi* veut dire : *la fille (go) est belle (kpata)*.

Quant à la phrase n°20 : *prends mon gbô* (mélange de français : *prends mon* et d'un mot de langue locale ivoirienne : *gbô*) elle signifie en *nouchi* : *salue-moi*. Les initiés au *nouchi* utilisent cette expression pour saluer, encourager ou féliciter quelqu'un.

## **1-3 Le français local ivoirien.**

**Les phrases n°1, 2, 3, 5, 9, 11, 14, 17, 19 relèvent du français local ivoirien.**

N° 1 : *je bois de l'eau glacée.*

Lorsqu'une eau est glacée et se présente sous forme de glace, elle ne peut par conséquent être bue. Mais cette phrase est très souvent utilisée dans les rues et dans les domiciles, elle est très populaire en Côte d'Ivoire. Le français local ivoirien associe donc la fraîcheur de l'eau à la glace. La structure syntaxique de cette phrase est acceptable mais au plan sémantique, seul le contexte ivoirien permet de la comprendre.

N°2 : *ils dorment sur le lit.*

Lorsqu'une personne est couchée, ce n'est pas "sur" le lit mais **dans** le lit. Mais un grand nombre d'Ivoiriens le disent, tout en ignorant la vraie version qui est "ils dorment dans le lit" qui ne veut pas dire la même chose qu'*ils dorment sur le lit*. Ici, le problème vient du choix de la préposition *sur* au lieu de *dans*. Cela est lié à la traduction littérale des langues locales ivoiriennes en français par certains Ivoiriens. En effet, en baoulé, langue ivoirienne, on dit « *dormir sur le lit* ».

N°3 : *battez les mains.*

C'est tout simplement une modification de l'expression figée : **battez des mains.**

N°5 : *j'ai fait connaissance avec elle.* **Au lieu de :** j'ai fait la connaissance de cette personne. Comme l'on le dit en français standard.

N°9 : *si cette entreprise n'était pas là, je ne sais pas comment j'allais vivre ici.* Pour :

**Si cette entreprise n'était pas là, je ne sais pas comment je vivrais ici.**

En général, les Ivoiriens ont tendance à employer le sens hypothétique de l'auxiliaire d'aspect *aller* à l'imparfait en le faisant suivre de l'infinitif.

N°11 : *je vais au lycée, et toi ? Je vais aussi.*

Omission du pronom adverbial **y** (j'y vais aussi) dans la réponse à la question posée.



Cette omission de pronoms est une des caractéristiques du français local.

**N° 14** : *les travaux sur cette route sont déjà envisagés a-t-il rassuré.*

Certains verbes transitifs sont souvent utilisés de manière intransitive, en français populaire ivoirien et même en français local.

C'est le cas de : préparer, fréquenter, rassurer, etc.

Dans cette phrase, comme le dit Boutin (1998 : 70) « *Rassurer est employé comme une variante du verbe dire* », en effet, en remplaçant ici "rassurer" par "dire", nous aurions eu la phrase suivante en français standard : **les travaux sur cette route sont déjà envisagés, a-t-il dit.**

**N°17** : *les fraudeurs semblent intouchables car protégés de toutes poursuites.*

L'omission du pronom sujet (*ils*) rappelant "fraudeurs" et l'omission de la première partie du groupe verbal (l'auxiliaire : *sont*) qui devraient précéder le participe passé (*protégés*) rend la phrase maladroite. Or ce genre de phrase est de construction courante en français local. Par exemple : *ces assaillants ont échappé à la mort car protégés par leurs gris-gris.*

**N°19** : *ces pays sont de potentiels marchés pour nous.*

L'antéposition de l'adjectif non prédicatif est une tendance générale dans le français local ivoirien.

#### **1-4 Le français populaire ivoirien**

**Les phrases n° : 4, 7, 8, 12, 13, 16 et 18 appartiennent au français populaire ivoirien**

**N°4** : *cate denté je n'a pas gagné aussi.*

Cet énoncé comporte des mots phonétiquement déformés (*cate* pour carte----- omission du /R/. *Denté* pour d'identité).

L'emploi non approprié du verbe **gagner** en lieu et place du verbe : **avoir, obtenu** ou **posséder**.

Il n'y a pas non plus de concordance entre le sujet (**je** : 1<sup>ère</sup> personne du singulier) et l'auxiliaire (avoir : **a**, mis à la 3<sup>ème</sup> personne du singulier).  
L'on ne gagne pas une carte d'identité comme on gagne à la loterie.  
Il présente donc toutes les caractéristiques du fpi, parlé par les personnes analphabètes en français

**N°7** : *il la donné des places*

La confusion entre les pronoms personnels compléments : **la**, **lui** et l'absence de l'auxiliaire qui devrait précéder le participe passé (*donné*), pour former le passé composé complet, sont encore une des caractéristiques du fpi.

**N°8** : *petit-là, il connaît papier.*

Expression propre aux Ivoiriens. "Papier" est employé comme métaphore pour désigner les études. Cette expression fait allusion à "un élève doué qui fait de brillantes études". Elle est à l'image des structures syntaxiques des langues ivoiriennes. Absence de déterminant (le), adjonction de *-là* post-posé.

**N°12** : *il faut me pousser un peu devant.*

"Pousser un peu devant quelqu'un" est une expression locale pour dire : "accompagner quelqu'un". Français propre aux Ivoiriens parlant le fpi.

**N°13** : *où tu es quitté ?*

En français standard, le verbe **quitter** est un verbe transitif direct. Mais en Côte d'Ivoire, pour dire "d'où viens-tu ?" la plupart des Ivoiriens qui parlent le fpi posent la question : "où tu es quitté ?" et son emploi se répand même chez les élèves et les étudiants.

**N°16** : *j'ai retourné à Abidjan après les vacances.*

C'est la confusion courante entre "être retourné" (être revenu sur ses pas) et "avoir retourné" (avoir retourné quelque chose dans l'autre sens).  
Ex : je suis retourné à Abidjan (être retourné) et j'ai retourné plusieurs fois la page. (avoir retourné).

Des Ivoiriens utilisent l'auxiliaire "Avoir" quand il faut utiliser "Etre" et vice-versa. Cette façon de faire reflète le niveau d'instruction de celui qui s'exprime ainsi.

**N°18 : j'ai payé aloco.**

Confusion courante en Côte d'Ivoire entre **payer** et **acheter**.

"Aloco" désigne des fritures de bananes plantains mûres. Terme sans article emprunté au baoulé. Ce français est typiquement ivoirien, car il provient d'un mélange de français (comportant une confusion maladroite entre payer et acheter) et de "aloco" mot issu du baoulé langue locale ivoirienne.

A cause de la confusion entre **payer** et **acheter**, cet énoncé appartient au fpi.

### **III- Analyse des résultats de l'enquête**

Les enquêtés ont identifié sans difficulté, toutes les phrases *nouchi*. Cela donne 100% de réponses justes. Comme hypothèse, nous pouvons dire que ce résultat est dû au fait que le *nouchi* se démarque nettement des autres variétés de français présentes en Côte d'Ivoire ; parce que comme tout argot, les expressions du *nouchi* sortent de l'ordinaire, à telle enseigne que les non initiés les repèrent facilement, sans pour autant connaître le sens exacte de ces expressions.

En ce qui concerne la phrase **n°15** qui relève du **français standard**, nous avons **96** réponses justes, soit (91,42%), contre **3** réponses fausses, soit (02,86%) parce que trois enquêtés les ont identifiées comme du **français local** et **6** réponses non cochées, soit (05,72%). Ces trois réponses fausses et les six réponses non cochées prouvent que ces enseignants n'arrivent pas à faire la différence entre le français standard qui relève de la norme académique qu'ils dispensent à leurs élèves, le français local et le français populaire ivoirien. Cela dit, il n'y a en fait que neuf (9) enseignants sur cent cinq (105), qui ne sont pas arrivés à identifier la seule phrase proposée pour le français standard.

Quant aux phrases du **français local** et celles du **français populaire ivoirien**, elles ont très souvent été prises les unes pour les autres. Par exemple :

Pour la phrase n°1 (fl : *je bois de l'eau glacée*), nous avons 75 réponses fausses (71,43%), contre 30 réponses justes (28,57%). C'est en fait 75 enquêtés qui ont considéré la phrase n°1 (*Je bois de l'eau glacée*) comme relevant du fpi.

Pour la phrase n°18 (fpi : *j'ai payé aloco*), nous avons 75 réponses justes (71,43%), contre 30 réponses fausses (28,57%), parce que considérés comme du français local.

Quant à la phrase n°7 (fpi : *il la donné des places*), nous avons 81 réponses justes (77,14%), contre 24 réponses fausses (22,86%), car prises pour du français local.

Dans l'ensemble, en ce qui concerne, les phrases du fpi (au nombre de sept) et celles du fl (neuf phrases), les réponses non cochées varient de trois à douze. C'est la phrase n° 4 (fpi : *cate denté je n'a pas gagné aussi*) qui totalise douze réponses non cochées (11,43%), 30 réponses fausses et 63 réponses justes (60%). Pourtant cette phrase ne devrait pas poser d'embarras. Vues les déformations au niveau phonétiques et l'emploi non approprié du verbe *gagner* en lieu et place du verbe : *avoir, obtenu ou posséder*.

En excluant ceux qui ont donné la bonne réponse pour cette phrase, cela signifie que 42 enquêtés sur 105 n'ont pas été capables de trouver qu'une telle phrase relève du français populaire ivoirien.

Si pour la phrase n°15, il n'y a que neuf enseignants enquêtés qui n'ont pas pu reconnaître qu'elle appartient au français standard, pour l'énoncé n°4, nous en avons quarante deux. Cela semble prouver que quel que soit le niveau d'instruction des enquêtés, ils éprouvent des difficultés à classer des énoncés selon les différentes variétés de français ivoiriens.

Il nous semble également très important de faire remarquer qu'en dépouillant notre corpus, nous avons noté que des enquêtés ont coché certaines phrases comme relevant en même temps du fl et du fpi. En effet, **trois** enquêtés l'ont fait pour les phrases : n°3 (*Battez les mains*), n°11 (*Je vais au lycée. Et toi ? Je vais aussi*), n°12 (*Il faut me pousser un peu devant.*) et n°18 (*J'ai payé aloco*). **Douze** pour la phrase : n°9 (*Si cette entreprise n'était pas là, je ne sais pas comment j'allais vivre ici.*)

## **Conclusion**

Tous ces faits que nous venons de relever prouvent qu'à cause de l'interpénétration, entre le français local et le français populaire, la confusion est presque totale entre ces deux variétés de français ivoirien. En effet, les phrases ci-dessus notées et bien d'autres encore sont utilisées de manière courante par les Ivoiriens quel que soit leur niveau intellectuel. Evidemment, vous n'entendrez pas le français populaire dans des discours officiels lus par des universitaires ou de hauts cadres de l'administration. Mais ces intellectuels utilisent ces expressions du français populaire pour mieux se faire comprendre des personnes peu ou pas scolarisées qui sont dans leur entourage. Finalement toutes les couches socioprofessionnelles ivoiriennes utilisent le français populaire ivoirien qui est de ce fait devenu la langue véhiculaire de la Côte d'Ivoire. Les intellectuelles savent quand et où l'employer. Par contre les personnes peu ou pas scolarisées, qui l'ont comme langue quotidienne pour communiquer avec des individus qui ne parlent pas les mêmes langues vernaculaires qu'elles, l'emploient dans tous les milieux. Ils l'enrichissent au fil du temps en faisant la traduction littérale de leurs langues du substrat en français. C'est ce qui fait dire à un linguiste Ivoirien, Jérémie Kouadio (1997 :11) qu'« *il semble y avoir autant de variétés de fpi qu'il y a de locuteurs, tant les variations phonétiques, grammaticales et lexicales paraissent importantes d'un locuteur à l'autre* ». Ce phénomène a tendance à contaminer le français local. Par conséquent, il se produit une sorte de fusion entre le français populaire ivoirien et le français local tendant à donner naissance à un français spécifique à la Côte d'Ivoire.

Il existe de nombreux témoignages de ce parler, même dans la littérature, sous la plume des écrivains tels que : Amadou KOUROUMA, Jean-Marie ADIAFFI, Isaïe Biton KOULIBALY, etc. Partant de ce constat, certains chercheurs qui font des travaux sur le français de Côte d'Ivoire (par exemple : Akissi BOUTIN, 1998, 2002) sont unanimes à penser qu'il commence à exister, en Côte d'Ivoire, une norme endogène du français puisque la limite entre français populaire et français local est presque imperceptible, les deux s'interpénétrant. L'on devrait désormais parler du français de Côte d'Ivoire, comme l'on le fait du français québécois.

Clémentine BROU-DIALLO  
Université de Cocody-Abidjan  
[brouahouclementine@yahoo.fr](mailto:brouahouclementine@yahoo.fr)

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BOUTIN, B., 1998 : *Quelques variantes syntaxiques du français de Côte d'Ivoire*, Mémoire de DEA, 111p. Université de Grenoble 3.
- BOUTIN, B., 2002 : *Description de la variation : Etudes transformationnelles des phrases du français de Côte d'Ivoire*. Thèse de Doctorat en Sciences du langage, Université Grenoble 3, 2002.
- BROU-DIALLO Clémentine, 2004 : *Aspects des difficultés d'apprentissage du français langue étrangère par des étudiants anglophones africaine*, Thèse de Doctorat en Sciences du langage. Université Paul-Valéry, Montpellier, 2004.
- BROU-DIALLO Clémentine, 2006, « Problèmes d'apprentissage du français langue étrangère (FLE) en contexte de français langue seconde (FLS) : cas des apprenants du CUEF d'Abidjan » in revue Sudlangues, n°6, pp.163-177, juin 2006,
- BROU Clémentine, BARBIER Prisque, 2003, « Unité linguistique et diversité culturelle. Le français en Côte d'Ivoire », in Travaux de didactique du FLE, n°50 /2003, pp.37-43, Université Paul-Valéry, Montpellier 3.
- CUQ, J-P., 2000, « Langue maternelle, langue seconde, langue étrangère et didactique des langues », in *Le français dans le monde*, numéro spécial, juillet 2000, pp.42-54
- HATTIGER, J-L., 1983 : *Le français populaire d'Abidjan (FPA) : un cas de pidginisation*, publication n°87, 350p. ILA, Université d'Abidjan.
- KOUADIO N'GUESSAN, J., 1990 : « Le nouchi abidjanais, naissance d'un argot ou mode linguistique passagère ? » in *Des langues et des villes*, pp.373-383, Paris, ACCT/Didier Erudition.
- KOUADIO N'GUESSAN, J., 1993, « La situation linguistique de la Côte d'Ivoire », in *Diagonales*, n° 26, pp.42-44

KOUADIO N'GUESSAN, J., 1997 : « Le français devant une variété autonome de français : le cas du français de Côte d'Ivoire », communication présentée aux *Assises, Afrique de l'enseignement du et en français*, Dakar, Sénégal.

KOUADIO N'GUESSAN, J., 1999 : « Quelques traits morphosyntaxiques du français écrit en Côte d'Ivoire » in *cahiers d'études et de recherches francophones, Langues*, Vol. II n°4 : 301-314, Paris ; AUPEL-UREF.

KOUADIO N'GUESSAN, J., 2000 : « Le français de Côte d'Ivoire : structurations lexicales, sémantiques et grammaticales sous l'effet des langues en contact » in *Langue et Devenir* n°9, Deuxième semestre 2000, CNLA, Cotonou (Bénin), pp.2-16.

KOUADIO N'GUESSAN, J., 2004 : « Le français et ses usages » in *Le français dans le Monde*, n°333

LAFAGE, S., 1991 : « L'argot des jeunes Ivoiriens, marque d'appropriation du français ? » in *Langue française : parlures argotiques*, n°90-105.

LAFAGE, S., 2002 : *Le lexique du français de Côte d'Ivoire. Appropriation & Créativité*,

Institut de linguistique française, vol. 1 & 2, CNRS, UMR 6039-Nice.

SYMARD, Yves, 1994, « Le français de Côte d'Ivoire », in *langue française*, n° 104, pp.20-36

## APPROCHE STYLISTIQUE DE LA PHRASE DANS LES MEMOIRES<sup>1</sup> DE JEAN -JACQUES ROUSSEAU

Les critiques ont rattaché la prolifique production littéraire de Balzac à son statut d'homme criblé de dettes. Les près de quatre-vingt-dix romans qui constituent *La Comédie Humaine* seraient alors caractérisés, du point de vue de la littérarité, par une écriture de la dépense, à l'image de Balzac lui-même, grand joueur, habitué des casinos<sup>2</sup>. C'est aussi la preuve qu'il est tout à fait heuristique de parler de l'individuation en stylistique, pour signifier qu'une écriture peut contribuer au dévoilement d'une personnalité. A propos de Rousseau dont on sait que la paranoïa a été l'un des principaux traits caractérologiques, nous nous proposons de montrer, dans le modeste cadre de cette étude, comment ce délire de persécution symptomatique d'une espèce de psychose affleure dans le programme structural de ses récits autobiographiques. Il s'agit plus précisément de procéder à une étude stylistique de la phrase, ce qui nous permettra de l'appréhender comme forme-sens, ce d'autant plus qu'elle « *représente un inéluctable « mécanisme de pensée »* » (Spitzer, 1970 :410). Nous pourrions ainsi, par remontées successives, la saisir comme restitution analogique et syntaxique d'une psyché ou mieux encore, transposition stylistique du délire de persécution. Deux aspects de la phrase intéresseront notre étude : sa forme et son mouvement.

---

<sup>1</sup> Nous entendons par Mémoires ici les deux récits autobiographiques que sont *Les Confessions* et *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

<sup>2</sup> Lire à propos FOSSO : « Une écriture de la dépense dans les œuvres philosophiques d'Honoré de BALZAC », Thèse pour le Doctorat d'Etat, Paris-Sorbonne, 1990.



## 1- LA FORME DE LA PHRASE

Divers aspects de la phrase ressortissent à sa forme, mais nous ne nous en tiendrons qu'à quelques cas qui textualisent pour ainsi dire l'état d'âme de Rousseau. De prime abord, on note chez ce dernier une prédilection pour la phrase averbale comme stylème s'inscrivant dans la thématique de la persécution. Déjà à l'incipit des *Confessions*, sa spécificité d'être à part et isolé est rendue par une phrase dirhème : « *Moi, seul.* » (LC<sup>3</sup>, I, p. 33).

Tout porte à croire que son statut de victime a pour incidence scripturaire cette esthétique de la minimalité. C'est ce qui s'observe avec des constructions parataxiques qui permettent de saisir les différentes sensations et de les restituer sur le vif sans aucun souci d'analyse. Par exemple, comme pour relativiser son statut d'homme persécuté, Rousseau a toujours cru en l'amitié malgré les impolitesses sans cesse réitérées de ses proches. Il s'est entêté quelquefois à rechercher la réconciliation. Il est justement déboussolé lorsqu'une énième tentative de recherche d'un *modus vivendi* échoue auprès de son ami Grimm. Il laisse éclater sa déception dans une juxtaposition de propositions : « *Je tombais des nues, j'étais ébahi, je ne savais que dire, je ne trouvais pas un mot.* » (LC, I, p. 232). Sa conscience constamment tourmentée par l'imminence d'un danger réel ou virtuel a fini par parasiter ses quelques maigres instants de bonheur : « *La prévoyance a toujours gâté chez moi la jouissance. J'ai vu l'avenir à pure perte. Je n'ai jamais pu l'éviter.* » (LC, I, p.150). Bouleversé par le succès que connaissent les coups tordus des méchants tandis que lui Rousseau, le bon, vole d'échec en échec, il exprime ce paradoxe frustrant au moyen de propositions juxtaposées : « *On dirait qu'il n'y a que les noirs complots des méchants qui réussissent, les projets innocents des bons n'ont presque jamais d'accomplissement.* » (LC, II, p.70). Il est donc normal que de guerre lasse, Rousseau se résigne dans sa douleur. Cet état est présenté par une série de propositions réduites au minimum syntaxique et se fermant sur un « et » de clôture, calque stylistique d'une pensée tourmentée arrivée au bout du rouleau : « *Dieu est juste, il veut que je souffre, et il sait que je suis innocent.* » (LR, p.44).

Dans les extraits précédents, outre l'absence du verbe comme pivot propositionnel, l'on note aussi la disparition des marques

---

<sup>3</sup> LC= *Les Confessions*, suivi des numéros du tome et de la page.

explicités de liaison. Il s'agit là d'un véritable style de notation qui ne s'embarrasse pas de constructions logiquement articulées, le sentiment de persécution donnant l'impression d'être saisi et exprimé dans l'instant même de son surgissement. Il y a même lieu de dire que tout ce qui précède s'inscrit dans une rhétorique du bâillonnement, restitution syntaxique s'il en est, de l'état de victime réduite au silence, ou tout au moins au discours minimal.

Par ailleurs, il est des cas où Rousseau se laisse aller à une écriture expansive comme si l'instant de lucidité le poussait à une analyse logique de sa situation. Et là, c'est l'hypotaxe qui l'emporte sur la parataxe, à la minimalité observée précédemment, s'oppose une certaine boursoufflure syntaxique :

*Mais quand après de longues et vaines recherches, je les vis tous encore sans exception dans le plus inique et absurde système qu'un esprit infernal pût inventer ; quand je vis qu'à mon égard la raison était bannie de toutes les têtes et l'équité de tous les cœurs; quand je vis une génération frénétique se livrer toute entière à l'aveugle fureur de ses guides contre un infortuné qui jamais ne fit, ne voulut, ne rendit de mal à personne ; quand après avoir vainement cherché un homme il fallut éteindre enfin ma lanterne et m'écrier « il n'y en a plus », // alors je commençais à me voir seul sur la terre, et je compris que mes contemporains n'étaient, par rapport à moi, que des êtres mécaniques qui n'agissaient que par impulsion et dont je ne pouvais calculer l'action que par les lois du mouvement. (LR<sup>4</sup>, p.148).*

Forme plus élaborée de la phrase, cette période reflète l'esprit d'un Rousseau qui semble dans un moment de lucidité, avoir pris du recul afin de mieux analyser son tourment, de mieux évaluer le pourquoi et le comment de la persécution dont il est victime. D'abord, d'un point de vue volumétrique, cette phrase est longue. Ensuite, l'effet rythmique est nettement marqué par l'acmé située après « *il n'y en a plus* ». Celui-ci détache clairement la protase dans laquelle ont été anticipées les propositions subordonnées de l'apodose. Mieux qu'une douleur qui s'exprime, il s'agit beaucoup plus d'un ressaisissement qui découle d'abord des observations minutieuses énoncées par les subordonnées temporelles dans la protase. L'esprit procède alors à des raisonnements par paliers, autant de tentatives de

---

<sup>4</sup> LR= *Les Rêveries du promeneur solitaire*, suivi du numéro de la page.

justifications et d'éclaircissements, avant d'aboutir à des résolutions énoncées dans l'apodose conclusive qui « *reçoit, comme un fleuve, une foule d'affluents* »(Spitzer, op.cit. :366). Le tout structure une espèce de phrase en escalier :

Xquand...en a plus »//alors...lois du mouvement.

Xquand...à personne

Xquand...les coeurs

Mais quand...inventer

**Légende :**

X= début de la reprise

//= acmé mélodique

A rebours de cette structure ascendante, Rousseau opte aussi pour l'ordre canonique en démultipliant certes des subordonnées dans l'apodose :

*Depuis quinze ans et plus que je suis dans cette étrange position, elle me paraît encore un rêve. Je m'imagine qu'une indigestion me tourmente, que je dors d'un mauvais sommeil, et que je vais me réveiller bien soulagé de ma peine en me retrouvant avec mes amis (LC, I, p.21).*

Soit la schématisation :

Je m'imagine //qu'une....me tourmente

X que je dors....sommeil

X que je vais....avec mes amis

**Légende :**

X= début de la reprise

//= acmé mélodique

C'est encore, dans cette occurrence, le calque syntaxique d'un esprit tourmenté qui rebondit comme sur les marches d'un escalier, à la recherche d'un repère, d'une lueur qui débrouillerait l'écheveau. Cette hypotaxe à trois niveaux mime les dédales de l'univers obscur de la persécution. On comprend dès lors pourquoi Rousseau a naturellement recours aux exclamations oratoires, sortes d'interrogations sans réponses attendues, lancées en direction d'un lecteur potentiel, ou mieux encore « *appel à témoin, appel au secours, demande d'amour* » (Audi, 1997 :263) le tout pouvant se résumer « *sous le nom de solitude et insuffisance ontologique* » (Ibid.) : « *N'eût-il pas mieux valu combattre mes persécuteurs à armes égales*

*en adoptant leurs maximes que de rester sur les chimères des miennes, en proie à leurs atteintes sans agir pour les repousser ? » (LR, pp.60-61). On a aussi parfois l'impression qu'il s'agit tout simplement de modèles de déploration à l'endroit d'une entité extérieure et transcendante :*

*Eh ! comment aurais-je pu prévoir le destin qui m'attendait ? Comment le puis-je concevoir encore aujourd'hui que j'y suis livré ? Pouvais-je dans mon bon sens supposer qu'un jour, moi, le même que j'étais, le même que je suis encore, je passerais, je serais tenu sans le moindre doute pour un monstre, un empoisonneur, un assassin, que je deviendrai l'horreur de la race humaine, le jouet de la canaille, que toute la situation que me feraient les passants serait de cracher sur moi, qu'une génération entière s'amuserait d'un accord unanime à m'enterrer tout vivant ? (LR, pp.21-22).*

La phrase comme procédé expressif du délire de persécution trouve aussi un prolongement illustratif dans son mouvement.

## **2- LE MOUVEMENT DE LA PHRASE**

Le mouvement de la phrase intègre les effets de rythme et l'ordre suprasyntaxique. Pour ce qui est du premier cas, il est à rappeler que l'acmé ou point culminant de la phrase peut diviser celle-ci en deux parties d'égale ou d'inégale longueur. Il en ressort trois types de cadences possibles. La cadence majeure lorsque la protase est plus importante que l'apodose, la cadence mineure lorsque c'est l'inverse et la cadence neutre lorsque protase et apodose sont de longueur à peu près égale. Des trois, c'est la cadence mineure qui est stylistiquement la plus marquée. Elle domine dans des séquences qui expriment la frustration de Rousseau. Par exemple, après ses démêlés avec l'ambassadeur français de Venise dont il est le secrétaire, Rousseau est injustement mis à la porte. Il attend que ce forfait soit réparé en vain : « *Malgré cela, malgré le cri public dans Venise, malgré les preuves sans réplique que j'exhibais, // je ne puis obtenir aucune justice* » (LC, II, p. 65). On note ici une chute brutale de l'apodose qui exprime une déviation du lien causal, les causes énoncées à la protase étant contraires à la conséquence logiquement attendue : le public est acquis à la cause de Rousseau et plein de preuves militent en sa faveur (protase), mais il n'obtiendra pas justice (apodose).

Du retour d'un voyage, à la frustration d'avoir été supplanté auprès de Mme de Warens par un autre jeune homme, s'ajoute l'attitude de « Maman » à son égard qui l'attriste davantage. Ce tourment est exprimé par une phrase guillotine : « *Je m'aperçus d'une autre chose qui m'affecta bien plus vivement encore et qui me jeta dans un plus profond découragement que tout ce qui s'était passé jusqu'alors ;//ce fut le refroidissement de maman envers moi* ». (LC, II, p.375).

On le voit, dans cet extrait comme dans l'autre, l'apodose tombe toujours comme un couperet, tel le coup de l'assommer et reflète syntaxiquement la soudaineté de la déception. Poussé dans son dernier retranchement, il quitte parfois le registre de la plainte et de l'appel à compassion pour s'attaquer à ses persécuteurs dont il minimise les coups : « *Qu'on épie ce que je fais, qu'on s'inquiète de ces feuilles, qu'on s'en empare, qu'on les supprime, qu'on les falsifie, // tout cela m'est désormais égal* » (LC, I, p.30). Tous ces subjonctifs supplétifs de l'impératif qui allongent la protase sont autant d'hypothèses qui sont annoncées avant d'être brutalement balayées à l'apodose. C'est encore dans une phrase à cadence régressive que Rousseau veut se convaincre de la préméditation du complot ourdi contre sa personne :

*L'amas de tant de circonstances fortuites, l'élévation de tous mes plus cruels ennemis affectés pour ainsi dire par la fortune, tous ceux qui dirigent l'opinion publique, tous les gens en place, tous les hommes en crédit triés comme sur le volet parmi ceux qui ont contre moi quelque animosité secrète pour concourir au commun complot, //cet accord universel est trop extraordinaire pour être purement fortuit* (LR, p.44).

La protase contient autant de faits qui militent en faveur de la thèse du complot universel. Ceux-ci sont énumérés jusqu'à l'acmé d'où retombe brutalement l'apodose en guise de coefficient résumatif, analogie stylistique aussi de la résignation devant le trop plein de preuves apportées par la protase. A tout prendre, la séquence régressive structure un rythme matériellement essoufflant, d'où l'effet mimétique d'une « *parole en apnée* » (Jaubert, 2002 :83). Nous sommes tenté de reprendre Garagnon et De Boissieu (1997 :79) pour qui « *ce type de phrase scalène, particulièrement abrupte, liée à la syntaxe du différemment et de l'attente* » convient à l'ambiance du

tourment, tout comme l'agencement des différents syntagmes s'inscrit, à certains égards, dans la même topique.

Nous nous intéresserons ici essentiellement à la phrase par parallélisme et à la phrase segmentée. La première qui s'oppose à la phrase linéaire a ceci de particulier qu'elle permet un redoublement d'un ou de plusieurs éléments de même rang. À ce titre, nous relevons dans les récits de Rousseau une prédominance des parallélismes sur système ternaire. Par exemple, lorsqu'il évoque l'histoire du peigne cassé chez Mlle Lambercier qui lui valut un sérieux châtement corporel, il rappelle que ce n'est pas la douleur physique qui le peina alors, mais surtout le martyre d'avoir été injustement mis en cause : « *La douleur du corps quoique vive m'était peu sensible. Je ne sentais que l'indignation, la rage, le désespoir* » (LC, I, p.50). C'est également de la même façon qu'il présente dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* sa condition d'homme solitaire, proscrit de la société : « *Je n'ai plus en ce monde ni prochains, ni semblables, ni frères.* » (LR, p.26).

De tous les extraits précédents, il ressort que les mêmes postes fonctionnels sont repris trois fois. Aussi avons-nous dans le premier, trois compléments d'objet direct (« *l'indignation* », « *la rage* », « *le désespoir* »), ensuite trois autres dans le second (« *prochains* », « *semblables* », « *frères* »). Qui plus est, le redoublement est renforcé dans ce dernier extrait par la répétition de l'élément négatif « *ni* », polysyndète marquant la disparition complète de l'altérité, ce qui a pour corollaire l'esseulement de Rousseau.

Cette musique de l'impair qui restitue stylistiquement ce goût d'inachevé de l'existence sied parfaitement à l'expression de l'idée de persécution. Cette idée est aussi rendue par le système quaternaire, le même poste fonctionnel étant redoublé quatre fois. C'est au moyen d'un tel parallélisme qu'il exprime l'étouffement, mieux l'ambiance carcérale qui prédominait chez son maître : « *Mon maître m'épiait, me surprenait, me battait, me prenait mes livres* » (LC, I, p.173). Mieux qu'une simple répétition des verbes, il faut surtout réfléchir sur la position syntaxique du complément d'objet « *m'* » dans ces voix pronominales de sens passif. Elles érigent pour ainsi dire Rousseau en réceptacle des pulsions machiavéliques de son maître. Même procédé dans l'évocation en cascade d'actes persécutifs traduisant l'ampleur de l'acharnement : « *La diffamation, la dépression, la dérision,*

*l'opprobre dont ils [les persécuteurs] m'ont couvert ne sont pas plus susceptibles d'augmentation que d'adoucissement » (LR, p.23)*

Sur un tout autre plan, c'est le parallélisme de six éléments qui intègre parfaitement la thématique de la persécution. Par exemple lorsque la parution de *L'Emile* fait l'effet d'un brûlot, Rousseau se voit coller toute sorte d'étiquettes négatives qu'il restitue ici dans un véritable délire accumulatif : « *J'étais un impie, un athée, un forcené, un enragé, une bête féroce, un loup.* » (LC, I, p.173). Autant d'attributs qui s'alignent dans une énumération ouverte traduisant l'ampleur de l'acharnement des autres à le réifier.

En plus des phrases parallèles, les phrases segmentées participent elles aussi de l'expression du même motif. On relève ainsi, dans les récits de Rousseau, des segmentations par déplacement des syntagmes ramenés en initiale de phrase. Veut-il établir des parallèles entre l'adversité et son état de proie naïvement prise au piège par une toile d'araignée, il affirme : « *Sans adresse, sans art, sans dissimulation, sans prudence, franc, ouvert, impatient, emporté, je ne fais en me débattant que m'enlacer davantage.* » (LR, p.90). Il en arrive alors à brosser sa condition de victime ballottée par les vagues de l'inimitié, sans que ses persécuteurs ne daignent lui ménager un seul moment de répit : « *Tourmenté, battu d'orages de toute espèce, fatigué de voyages et de persécutions depuis plusieurs années, je sentais vivement le besoin du repos dont mes barbares ennemis se faisaient un jeu de me priver.* » (LC, II, pp.431-432). Il finit par dresser dans *Les Rêveries du promeneur solitaire* le bilan de cette existence extrêmement tourmentée :

*Surpris par les plus imprévus de tous les malheurs et plus terribles pour une âme fière, traîné dans la fange sans savoir par qui ni pourquoi, plongé dans un abîme d'ignominie, enveloppé d'horribles ténèbres à travers lesquelles je n'apercevais que de sinistres objets, à la première surprise je fus terrassé et jamais je ne serais revenu de l'abatement où me jeta ce genre imprévu de malheurs si je ne m'étais ménagé d'avance des forces pour me relever dans mes chutes.(LR, pp.58-59).*

On l'aura compris, cette prédilection pour la segmentation par déplacement qui ramène les syntagmes en attaque de phrase participe chez Rousseau, du souci de mettre en exergue, ou du moins d'anticiper sur la présentation de ses différents états angoissés.

L'effet qui en découle paraît nettement perçu par Françoise Barguillet (1991 :45) selon qui, « [...] *l'écriture essaie de retrouver ces bondissements de bête prise au piège en une cascade d'appositions* ».

### **Pour conclure**

Que dire enfin de la phrase de Rousseau dans ses Mémoires ? Tout simplement qu'elle dégage d'étranges correspondances, ou si l'on veut de correspondances évidentes entre la forme et le sens. Celle-ci semble se positionner dès lors comme un puissant trait caractéristique d'une littérarité singulière. Si l'on postule que « *la phrase [est] le reflet de la manière dont le créateur regarde le monde* » (Fromilhague et Sancier, 1991 :177), Il serait loisible de penser que chez Rousseau cette structure syntaxique verbalise, probablement de façon inconsciente, un « monde à soi », fondement de sa psychose. Nous ne sommes pas loin, en empruntant à Léo Spitzer (Ibid.) d'attribuer à la phrase des *Confessions* et des *Rêveries du promeneur solitaire*, l'appellation d'« *onomatopée syntaxique* », tant il est vrai que sa structure produit par analogie une pensée tourmentée par le délire de persécution.

**J.J. Rousseau TANDIA MOUAFU**  
**Université de Dschang-Cameroun**  
*rtandia@yahoo.fr*

### **RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

- AUDI, Paul, *Rousseau : Ethique et passion*, Paris, PUF, 1970.  
BARGUILLET, Françoise, *Rousseau ou l'illusion passionnée : Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, PUF, 1991.  
FROMILHAGUE, Catherine, SANCIER, Anne, *Introduction à l'analyse stylistique*, Paris, Bordas, 1991.  
GARAGNON, Anne Marie, De BOISSIEU, Jean Louis, *Commentaires stylistiques*, Paris, Sedes, 1997.  
JAUBERT, Anna, « *Enonciation clivée et discours littéraire : la pragmatique à large spectre des vrais et faux report des voix* », in Ruth AMOSSY (dir.), *Pragmatique et analyse des textes*, Tel-Aviv University, French Department, 2002.  
MOLINIE, Georges, *Eléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1986.  
*La stylistique*, Paris, PUF, 1993.  
ROUSSEAU, Jean Jacques, *Les Rêveries du promeneur solitaire*, Paris, Bordas, 2002.  
*Les Confessions*, t.1&2, Paris, Gallimard, 2002.  
SPITZER, Léo, *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970.



## L'ODEUR DE LA MÈRE DANS *ENFANCE* DE NATHALIE SARRAUTE

Roman autobiographique, *Enfance* relate les souvenirs d'une petite fille, Natacha, écartelée entre deux parents, deux cultures et deux langues : le français et le russe. Elle y parle des relations quelque peu difficiles qu'elle a pu entretenir avec sa mère qui avait choisi de vivre loin d'elle, en Russie. L'originalité d'*Enfance* réside en grande partie dans le dédoublement de la narration. Une narratrice souhaite se plonger dans le passé alors que l'autre est critique. Écriture à deux voix, donc, ce texte se présente sous la forme d'un dialogue entre l'écrivain et son double qui soumet l'entreprise autobiographique à un contrôle à la fois constant et rigoureux.

Les innombrables études dont a fait l'objet ce roman ont porté sur les questions narratives, les aspects linguistiques, l'écriture féminine, la stylistique, la génétique textuelle, la problématique de l'identité, l'intertextualité, l'écriture tout court. Certaines ont abordé cette œuvre comme un nouveau roman ou alors comme une somme des fragments d'enfance. Mon article se place dans la lignée des études de Bernard, Brulotte, Dazord, Gosselin-Noat et Jacomard, qui portent sur les tropismes, considérés comme des invariants dans l'œuvre de Sarraute.

Rappelons d'abord ce que Nathalie Sarraute dit elle-même des tropismes dans la préface de *L'ère du soupçon*, qui date de 1964 :

Ce sont des mouvements indéfinissables, [...] ; *ils sont à l'origine de nos gestes, de nos paroles, des sentiments que nous manifestons, [...]*.

Leur déploiement constitue de véritables drames qui se dissimulent derrière les conversations les plus banales, les gestes les plus quotidiens. Ils débouchent à tout moment sur ces apparences qui à la fois les masquent et les révèlent. [...]

Les tropismes ont continué à être la substance vivante de tous mes livres.

Les tropismes sont inspirés du monde scientifique. Ils désignent *le comportement d'orientation* qu'adoptent des êtres vivants quand ils répondent à des facteurs environnementaux externes comme la pesanteur, la lumière, la salinité, l'acidité, etc. Le tropisme est positif ou négatif quand le comportement est *orienté vers le stimulus* ou *vers son sens contraire*. On parle de géotropisme lorsque le facteur orientant est la pesanteur et de phototropisme quand ce facteur est la lumière. La plupart des plantes présentent un phototropisme positif, c'est-à-dire qu'elles croissent démesurément en s'orientant vers la source lumineuse. Beaucoup d'animaux présentent un phototropisme positif, notamment les papillons qui viennent se brûler les ailes sur les lampes. Le haptotropisme est un tropisme dont le stimulus est le contact. Parmi les haptotropismes positifs les plus remarquables, on peut citer ceux qui poussent certaines plantes à enrouler leurs tiges autour d'un support.

Les tropismes sarrautiens englobent les territoires diffus de la prélinguistique, de la sous-conversation, du non-dit, du stimulus-réaction, des sensations ; ils se rapprochent du domaine psychanalytique et sont avant tout profondément humains. Dans *Enfance*, Sarraute essaie de restituer ce qu'elle a ressenti face aux stimuli extérieurs représentés ici par « les écritures » de sa mère écrivain, les paroles de celle-ci, sa voix, sa peau, son image ou son pays. Elle y montre comment l'influence de la mère permet à l'enfant « abandonnée » aux mains de la marâtre, de survivre aux premiers contacts avec les mots « violents » des adultes. « L'exploration de Nathalie Sarraute met en évidence les mouvements par lesquels les êtres *se rapprochent* de ce qui les rassure, et se protègent contre ce qui les menace. » (Minogue, 1996 : 1720). On peut alors dire que les rapports d'alternance de *fusion* et d'*éloignement* qu'a entretenus l'enfant avec sa mère, sont *de nature tropismique*. Loin de sa mère, l'enfant se tourne constamment vers l'image de celle-là et s'y accroche. Et, pour elle, l'encens qui chasse les démons de l'oubli, c'est l'odeur de la mère, son ange-gardien. L'odeur est prise, ici, au sens large, comme une métaphore de l'influence (tropismique) que la mère a exercée sur sa fille.

*L'Odeur du Père* est le titre d'un ouvrage de l'essayiste romancier Mudimbé dans lequel il traite de l'influence quasi patriarcale de l'Occident sur le Tiers-Monde. Il y pose « des questions susceptibles d'éclairer les liens complexes qui [...] *arriment* l'Afrique

à l'Occident, déterminant ainsi non seulement les attitudes d'être mais aussi l'exercice de la pensée, les pratiques de connaissance et les manières de vivre » des intellectuels Africains "blottis" dans le giron de « l'Eur-Amérique ». (11) Le titre de cet article, « L'Odeur de la Mère », résulte donc d'une opération paradigmatique : autant l'ex-colonisé (dont il est question dans *L'Odeur du Père*) a été façonné par le « Père » colonial, autant l'enfant Natacha dans le roman *Enfance*, "sent l'odeur de sa mère". Quoi qu'elle dise, fasse, voit, sente, goûte, touche ou entende, Natacha invoque constamment sa mère qui lui a légué le viatique du "mot" en-deçà duquel se passe la véritable communication.

Pour communier au corps de sa mère "distante" ou absente, *l'infans* (qui, étymologiquement, ne parle pas) se sert de ses cinq sens. Nombreux, en effet, sont, dans le roman, les scènes ou images, les bruits ou sons, les odeurs ou senteurs, les sensations gustatives ou tactiles qui fonctionnent comme les aiguillons de la mémoire de la fille envers sa mère. Jouant un rôle de substitut, les propos de la mère, dans *Enfance*, sont intériorisés et incorporés comme des aliments :

Mais elle n'est pas ici, elle m'a fait emporter cela avec moi... "aussi liquide qu'une soupe"...c'est d'elle que je l'ai reçu...elle me l'a donné à garder, je dois le conserver pieusement, le préserver de toute atteinte...[qu'arriverait-il] si reniant ma promesse, bafouant des paroles devenues sacrées, perdant tout sens du devoir, de la responsabilité, me conduisant comme un faible petit enfant, je consentais à avaler ce morceau avant qu'il soit devenu "aussi liquide qu'une soupe" ? (17-18).

Leah Hewitt pense que ce symbolisme de l'aliment liquide dans le roman, ramène au tout premier plan, la période de fusion intense entre l'enfant et sa mère : celle de l'allaitement: « The figure of liquidity that is associated with eating and with the mother suggests their early nurturing bond. » (79). C'est, en effet, un de rares moments où tous les sens du bébé sont mobilisés pour "sentir" la mère: il entend la voix berçante de la mère (ouïe), il suce le lait de son sein (goût), il sent l'exhalation de la poitrine nourricière (odorat), il voit (vue) et touche cette poitrine soyeuse (toucher). La séance où la mère nourrit sa fille à l'aliment liquide, est, à en croire Bruno Vercier, l'épisode fondateur

même d'*Enfance* : « Sans vouloir faire à tout prix de cet épisode la source unique de toutes les métaphores liquides si chères à Nathalie Sarraute, on croit comprendre pourquoi elle l'a placée en tête du livre, à son origine » (Vercier 169).

Dès le tendre âge, avec la séparation de ses parents, Natacha grandit entre les mains de Vera, sa marâtre et d'Adèle, la femme de ménage. Cependant, l'ombre de la mère absente plane sur tous les discours de l'enfant. Même si la mère est décrite comme distante et effrontée, son enfant l'aime : « Oui, curieusement cette indifférence, cette désinvolture, faisaient partie de son charme, au sens propre du mot, *elle me charmait...* » (27). Aussi, les paroles de cette mère "mythique", sinon inaccessible, sont-elles, pour l'enfant, sacrées et donc intangibles.

Dans la première partie du texte, l'enfant reprend ainsi les paroles de sa mère : « "Si tu le [poteau] touches, tu meurs", *maman a dit ça* » (28). Et puis, « [M]aman [...] tu m'as dit que c'est comme ça que j'ai poussé dans ton ventre...parce que tu avais avalé de la poussière... » (29). La petite fille qui reproduit ces paroles, ploie sous l'emprise des mots des adultes et fait, évidemment, la dure expérience des leures du langage. Embrouillée par ces propos maternels, Natacha ne va plus désormais prendre les mots à la lettre. Elle déchire le voile de pureté qui nimbait jusque-là les mots et le monde. « C'est donc par la mère, par l'échec de son discours à la mère que l'enfant apprend l'impossible communication [...] dans les mots » (Raffy 241). Cette collision entre la "phônè" (voix-timbre de l'enfant) et la "lexis" (voix articulée de l'adulte), affecte l'enfant car « la rencontre de la *phônè* avec la *lexis* est [...] inévitablement traumatisante » (Lyotard 38). Effectivement, à cause de ces paroles maternelles "indigestes", l'enfant devient en proie à un malaise qui ne dit pas son nom. On l'amène chez le médecin. Et quand sa mère « [l]'avait fait examiner [...] pour je ne sais quels petits troubles » (15), la prescription avait été celle d'éviter l'indigestion : « Tu as entendu ce qu'a dit le docteur Kervilly? Tu dois mâcher les aliments jusqu'à ce qu'ils deviennent aussi liquides qu'une soupe...Surtout ne l'oublie pas quand tu seras là-bas, sans moi [...], tu dois te rappeler ce que *je te recommande...* promets-moi que tu le feras » (15-16). L'enfant apprend, à travers ce viatique maternel "sacré"(18), à se méfier des mots. Si elle veut "survivre" chez la marâtre, elle doit les mâcher et les rendre fluides.

L'histoire de la relation de Natacha avec sa mère est indissociable de sa croissance et de son rapport au langage. Son rapport aux mots atteste de l'éveil progressif d'une conscience qui la libère d'un malaise profond provoqué par les jeux sociaux. Les mots de la mère (métaphores du grain de poussière et du poteau électrique) sont l'enjeu d'une expérience littéraire pour la petite romancière en herbe : il s'agit du stimulus d'une écriture qui explore toutes les possibilités de dire ce qui échappe au langage. La mère lui apprend que les mots ne peuvent tout exprimer, qu'ils ne disent pas tout et que le lien de la réalité à leur sens n'est pas évident. L'enfant elle-même en fait l'expérience lors d'une promenade au Luxembourg : « j'éprouve...mais quoi ? Quel mot peut s'en saisir ? Pas le mot à tout dire » (67). En plus, dans les fréquentes lettres qu'elle reçoit de sa mère, Natacha conclut à l'inadaptation des mots à la réalité et sait par exemple, que le vrai message maternel se trouve en-deçà du mot "amour" : « "notre amour", comme maman l'appelle dans ses lettres [...] fait lever en moi quelque chose qui me fait mal » (168).

Avant de s'en séparer, la mère avait voulu, en quelque sorte, pour sa fille, « une complète et définitive indépendance » (137) qui passe par le refus des mots « ensorcelés ». Cela est d'autant plus vrai que la petite fille révèle qu'« un sort [lui avait] été jeté » d'être « enfermée » dans des mots « ensorcelés » (88) avant d'en être délivrée. Selon Gosselin,

cette mère qui l'a plus ou moins abandonnée, fouettée de ses jugements péremptaires, lui a aussi inconsciemment légué ses mots, des 'paroles sacrées' qui la soutiennent contre autrui, des mots-talismans [...]. Tel est le legs de mère, et ce ne fut pas un mince héritage [...]. Elle l'a munie d'un sésame et d'un talisman qui lui ont permis la conquête de son autonomie et la genèse de soi. (1991 :139-140).

Les mots de la mère sont par ailleurs la mère même ! D'où l'hypallage de ses « mots *tendres, caressants* » qui « *retiennent* » l'enfant et l'« *enveloppent* » (126,40). Ils ont un pouvoir magique et neutralisant : « je suis tout amollie » (126). Comme le dit bien Monique Gosselin, « les mots dont la mère sait jouer sont assez "caressants" pour ramener la petite fille dans le giron maternel symbolique » (139). L'ascendant de la mère sur sa fille est tel que

« l'enfant accepte d'être considérée par les autres comme [...] inquiétant et risible, parce qu'elle est le dépositaire de la parole de la mère » (Goulet, 188). Il est vrai que quelques « idées » jaillies d'on ne sait où, ont fait dire à l'enfant que sa mère n'est pas belle (95) et qu'elle a la peau d'un singe (99). La soi-disant critique de l'enfant sur la peau de sa mère (99-100) relève, en psychanalyse, du domaine de « la phrase infantile » qui est « non référentielle et inadressée » (Lyotard 138). Le discours de l'enfant ne saurait certainement pas être de l'ordre intellectuel, psychologique ou éthique. Il est du ressort des sensations, du plaisir, de la douleur ou du ludisme.

Loin de sa mère, Natacha doit affronter le monde et les mots “violents” du monde. Heureusement que sa mère avait tout prévu et l'avait préparée à cette éventualité : « Surtout ne l'oublie pas quand tu seras là-bas, *sans moi* (...), *tu dois te rappeler ce que je te recommande*...promets-moi que tu le feras » (15-16, je souligne). Tout au long du roman, l'enfant “quasi orpheline de mère”, est frappée de plein fouet, par la violence de « grands mots » et des gestes déchainés des adultes :

“Tiebia podbrossili”... [...], c'est en russe qu'elle me l'a dit...en français elle aurait dû dire “*On t'a abandonnée*” [...]. Les mots russes ont jailli durs et drus [...], “podbrossili” un verbe qui littéralement signifie “jeter” mais qui a de plus un préfixe irremplaçable, qui veut dire “sous”, “par en dessous” et cet ensemble, ce verbe et son préfixe, évoque un fardeau dont subrepticement on s'est débarrassé sur quelqu'un d'autre... (182).

Ensuite, il y a l'épouvantable scène suivante: « “*Ce n'est pas ta maison*” ...On a peine à le croire, et pourtant c'est ce qu'un jour Vera m'a dit. Quand je lui ai demandé si nous allions bientôt rentrer à la maison, elle m'a dit : “*Ce n'est pas ta maison*” » (130). Il y a aussi cet épisode où Natacha doit céder sa grande chambre au bébé de sa marâtre. Elle en est « enlevée [...] brutalement et est « *jetée* » vers « un sinistre réduit [...] inhabité [...] » (120). Coup sur coup, la pauvre enfant semble être dépossédée, et de “sa maison”, et de sa chambre. Elle résume ainsi sa situation: « C'est alors que la brave femme qui achevait mon déménagement s'est arrêtée devant moi [...], elle m'a regardée d'un air de grande pitié et elle a dit : “*Quel malheur*”

*quand même de ne pas avoir de mère*”. Quel malheur ! » (120-121). Enfin, Natacha rappelle un incident où elle est durement reprise quand elle passe les ciseaux à Adèle qui brode et qui en a besoin :

Elle a levé la tête, elle fixe de ses petits yeux noirs et brillants, complètement inexpressifs, la pointe d’acier dirigée vers elle et de ses lèvres étroites sortent ces mots : “On ne t’a donc pas appris *chez ta mère* que *ce n’est pas comme ça* qu’on doit passer les ciseaux ?” Je sais parfaitement bien comment on doit tendre des objets pointus, tels que les ciseaux et les couteaux, mais “*chez ta mère*” arrête en moi ce qui allait monter... « Oh pardon. » (160)

Toutes les mises en garde et les foudres des adultes, tous leurs “grands mots” qui « pèsent de toute leur puissance, de tout leur énorme poids » (10), l’enfant les a gardés comme « un paquet bien enveloppé » (95). Ils sont d’autant plus nocifs que l’enfant est de nature vulnérable : « le mot *frappe* [...] de plein fouet », « des lanières qui s’enroulent autour de moi », « je suis dedans » (121), « je reste sans bouger, recroquevillée » (122). La violence avec laquelle ces mots s’acharnent sur l’enfant est semblable à celle des rapaces diurnes qui s’abattent sur le poussin abandonné par sa mère : « S’est abattu sur moi » (121), « on vous a assené » (192), « les mots [...] m’enserrent » (12). Les mots sont, pour les frêles membres de l’enfant, de véritables poids à lancer : « [le mot] évoque un *fardeau* dont subrepticement on s’est débarrassé pour quelqu’un d’autre » (183), « [Les paroles] sont tombées en moi *de tout leur poids* » (131). Résultat : « on est [...] étourdi, assommé » (192). Par ailleurs, à défaut d’asséner physiquement des coups à “l’orpheline”, la marâtre se rabat sur les lettres, comme il ressort de l’épisode suivant :

Je demande à Véra, je ne sais plus à quel propos, mais peu importe, « pourquoi on ne peut pas faire ça? » et elle me répond « Parce que ça ne se fait pas » *de son ton buté*, fermé, en *comprimant* les voyelles encore plus qu’elle ne le fait d’ordinaire, les consonnes *cognées les unes contre les autres s’abattent*, un jet dur et dru qui *lapide* ce qui en moi remue, veut se soulever. (187, je souligne)

Le ton belliqueux avec lequel elle prononce la phrase « Parce que ça ne se fait pas » est perceptible dans les traits suprasegmentaux. En effet, l'agression physique est visible dans l'accentuation des syllabes et la prosodie où les voyelles sont battues au marteau, écrasées et les consonnes, rossées et renversées par terre : elles « s'abattent ». Natacha assiste, interdite, à ce supplice des lettres qui sont en train d'expié sa "faute". Elle se garde de répondre à la pique de sa marâtre. Elle sait que les répliques, si l'on n'y prend pas garde, peuvent être des volcans, des feux de brousse qui brûlent tout sur leur passage, bref, de véritables bombes de destruction massive : « Ce que ces mots pourraient provoquer...cette *déflagration* [...], ces âcres *fumées*, ces *coulées incandescentes* » (192). Moralité : se méfier des mots, car ils « ont pour la plupart, [...] un caractère remarquablement violent et font penser plutôt à des *colis piégés* » (Jafferson 1996 :1939).

Ces mots des autres (pas de maison, pas de chambre, pas de mère !) qui « ligotent » (12), l'enfant refuse de les prendre à la lettre. Pour amortir leur choc, leur portée dévastatrice, Natacha applique les conseils de sa mère : elle les broie, les ouvre, les rumine, les rend aussi liquides qu'une soupe au lieu de les "avaler" comme tels. Elle « repousse ça [...], déchire [...] arrache ce carcan, cette carapace », et jure : « Je ne resterai pas dans ça où cette femme m'a enfermée » (122). La mère, par les images du "poteau" et de la "poussière", avait appris à son enfant que dans le monde, autant qu'en littérature, la communication véritable se passe du sens littéral. Elle se fait en deçà des mots. La mère écrivaine aura donc inculqué à sa fille la perspicacité sémantique ou la nécessité d'installer une vigile critique face au mot. « Se délivrer de la tyrannie des mots et de tout ce qu'invinciblement ils charrient de préjugés et de pensée morbide, voilà donc bien pour Nathalie Sarraute l'une des premières exigences de la lucidité » (Pierrot 357).

L'enfant esquisse, avec son double narrateur, et à la lumière de la "théorie maternelle" selon laquelle un mot doit être ouvert (polysémie), un exercice sémantique. L'exemple suivant montre comment le sens d'un mot peut changer selon le locuteur et l'objet. Il est ici question de la façon dont la marâtre Vera et la femme de ménage Adèle considèrent Lili par rapport à Natacha : « Sa santé [de Lili] fragile est une qualité, chez toi la marque de la bonne santé est la marque d'une nature assez grossière, un peu fruste. Et aussi le mot "nerveux" quand il est appliqué à Lili prend son sens positif... "Elle



est nerveuse” veut dire “Quelle force vitale elle a, comme elle est vivante !” » (160-161). L’enfant sait qu’il faut ausculter les mots pour en extirper toutes les possibilités sémantiques. Par ailleurs, lorsque l’enfant refuse d’être enfermée dans les mots que la marâtre et la femme de ménage Adèle lui jettent à la figure, c’est que Sarraute, à travers son double (l’enfant), veut échapper au moule que les mots imposent. Par ce refus, elle opère en fait une sorte de déconstruction par laquelle, en tant qu’écrivaine, elle se soustrait à l’autorité du langage conformiste qui étouffe la pensée.

L’acte sacrilège des ciseaux qui est, à l’évidence, caractéristique de viol, permet à l’enfant de braver l’interdit : « “Non tu ne feras pas ça...” [...] “Si, je le ferai.” “Non tu ne feras pas ça...” “Si je le ferai”. Voilà, [...] l’excitation [...], j’enfonçe [...] de toutes mes forces, la soie cède, se déchire, je fends le dossier de haut en bas [...], quelque chose de mou, de grisâtre s’échappe par la fente... » (12-13). En déchirant le dossier du fauteuil, l’enfant semble prendre une liberté à l’égard des us et coutumes. Elle dit, en effet, en posant son acte : « je vais franchir le pas, sauter hors de ce monde décent, habité [...], je vais [...] choir dans l’inhabité » (12). Elle préfère quelque chose hors du “consacré”, « hors des mots » (9). Sortir des mots, les ouvrir, tel est justement l’enjeu permanent de Sarraute. En 1997, elle publie *Ouvrez* dans lequel les mots « emprisonnés » sont les protagonistes. Ils observent, ces mots, derrière une paroi - que Sarraute a imaginée transparente - le langage en train de s’énoncer. Ils s’entretiennent sur ce qu’aurait été leur propre performance si on leur avait donné, à eux aussi, la possibilité de servir la conversation. Par moments, excédés par l’usage buté et stérile qu’on fait de quelques rares mots assis de l’autre côté du mur, ils sont offusqués, ils n’y tiennent plus, appellent, crient : « Ouvrez ! ». Dans *Enfance*, la mère offre à Natacha “le mot” comme cadeau-jouet que celle-là doit ouvrir car elle sait qu’« il faut [...] non pas se soumettre à l’apparence du mot, mais au contraire, [le démonter], comme les enfants font avec leurs jouets, même les préférés » (Pierrot, 357). Cela est d’autant plus vrai que Natacha se trouve dans l’enfance qui est justement « l’âge où les mots sont des jouets...qu’on ouvre, qu’on casse...on veut voir ce qu’il y a dedans » (Sarraute, 1968 :17).

Rappelons que la mère de Natacha exerce sur sa fille « un tel pouvoir de suggestion » (92). Cette mère « écrit, à la maison sur de grandes pages couvertes de sa grosse écriture » (20), des contes pour

enfants. Pour Natacha, « écrire, c'est [...] suivre la voie de la mère » (Pierrot, 363). En l'occurrence, Natacha « écrit tout un long roman » (83, 88). Cependant, à travers le geste sacrilège avec les ciseaux, Natacha voudrait se forger une identité et une personnalité propres. Deux scènes finissent par asseoir cette idée de "sevrage". D'abord, lorsque Natacha soumet son manuscrit rédigé à l'image de l'écriture de sa mère, la critique de « l'oncle » est sans ambages : « Avant de se mettre à écrire un *roman*, il faut apprendre l'orthographe » (85). Ensuite, au lycée, elle écrit une composition intitulée « mon premier chagrin », à l'aide « des mots revêtus de beaux vêtements, d'habits de fête [...], sortis de recueils de morceaux choisis » (210-211). La suspicion est grande car la main de la mère serait derrière ces beaux mots. En effet, à la question de savoir quels auteurs l'ont inspirée dans la composition, Natacha révèle : « En tout cas, ce sont des mots dont *l'origine* garantit l'élégance, *la grâce*, la beauté ... je me plais en *leur compagnie*, j'ai pour eux tous *les égards* qu'ils méritent » (211). On ne trouverait meilleure référence/déférence à la mère ! Cette composition de Natacha ressemble à un palimpseste écrit sur un parchemin car « les pousses *tendres* et les bourgeons *duveteux* » (212), les « mots *délicieux* » de ce « premier chagrin [...] parfait, tout *lisse* net et *rond* » (214) rappellent, comme on le verra plus loin, la peau soyeuse de la mère ! La maîtresse de la classe ne s'y méprend pas et ce devoir moins original se classe parmi les plus médiocres. Natacha en est frustrée. Plus tard, au lycée Fénelon, la version latine de Natacha déçoit tant le professeur, monsieur Georgin, que Natacha déchire cette « *ignominieuse* copie » et jette « ses morceaux dans le bassin de la place Médicis » (217) qui est, comble de rupture, l'endroit même où la mère racontait des contes à sa fille (20) ! Ces deux expériences malheureuses confortent Natacha dans son projet d'éviter, dans le domaine de la rédaction, les clichés, les sentiers battus de la « grosse écriture [de sa mère] où les lettres ne sont pas reliées entre elles » (20). La déchirure du dossier soyeux du fauteuil, tout comme d'ailleurs celle de la composition, sont symptomatiques du sevrage. « La mère [est] abandonnée » (Asso) !

La soie que fend Natacha avec ses ciseaux, est aussi caractéristique de la mère dont la 'peau dorée, rosée, douce et soyeuse au toucher, plus soyeuse que la soie' est évoquée à plusieurs reprises dans le livre. Maman étant écrivain aussi bien que mère, l'atteinte portée par

Natasha à la couverture en soie du canapé vise non seulement la mère en tant que telle, mais aussi l'écriture que pratique celle-ci [...]. L'enfant ne deviendra écrivain qu'au prix d'un détachement par rapport aux conceptions esthétiques de la mère. (Jefferson 1996 : 1941)

Les chocs du complexe de sevrage, Natacha les appelle les « traumatismes de l'enfance » (85). Valérie Minogue remarque que cette période est effectivement celle de la rébellion d'une fille de l'âge de Natacha, contre sa mère. De l'aveu de Natacha, les lectures critiques de « l'oncle », de la maîtresse et du professeur, sont vécues comme « une opération, une cautérisation, une ablation douloureuses, mais nécessaire mais bienfaisante » (86). *Enfance* est donc une suite de blessures, les unes plus grandes que d'autres. C'est une succession de déchirures qui provoquent des déchirements, des souffrances affectives. À ce sujet, Sarraute dit: « J'ai voulu décrire comment naît la souffrance qui accompagne le sentiment de sacrilège » (Jefferson, 1996 : 1943).

Poussée par des pulsions liées au complexe d'Electre<sup>1</sup>, Natacha harcèle sa mère. Le sentiment de sacrilège dans *Enfance*, c'est aussi ce que Jacomard appelle « le désir incestueux et impossible de féconder la mère, le rêve mythique de parthénogenèse<sup>2</sup> ». C'est dire que, le complexe du sevrage passé et résolu, « la petite fille [désire]

---

<sup>1</sup> Le complexe d'Electre développé par Freud, est une tentative d'explication du développement psychique de la petite fille. Il fait pendant au concept du complexe d'Œdipe, qui lui s'applique au développement du petit garçon. Chez le garçon, comme chez la fille le premier objet d'amour, c'est la Mère. L'agressivité de la fille vis-à-vis de la Mère s'élabore au cours des expériences de sevrage. Comme la petite fille joue au géniteur par son désir de ressembler au Père, la Mère devient en même temps une rivale et un Objet d'identification. Lors du second stade, dit « sadique-anal », l'enfant prend conscience de sa puissance sur le monde. Jacques Lacan affirme que le sevrage, l'intrusion et l'Œdipe sont les trois « complexes familiaux » de la formation de l'individu.

<sup>2</sup> La parthénogénèse est un mode de reproduction virginale qui ne nécessite pas la présence d'un gamète mâle chez certaines espèces végétales et animales.

agir sur le monde en donnant la vie » (Jacomard). C'est ce qui ressort du harcèlement suivant où la mère « non consentante » est molestée lors d'une tentative de « fécondation in bucco » :

-Tiens, maman, s'il te plaît, avale ça... [...] Elle [...] se penche très bas pour voir ce qu'il y a dans la cuiller que je lui tends...C'est de la poussière que j'ai ramassée pour toi, elle n'est pas sale du tout, n'aie pas peur, avale-la... Tu l'as déjà fait.

-Mais qu'est-ce que tu racontes? Mais tu es folle...

-Non tu m'as dit que c'est comme ça que j'avais poussé dans ton ventre... parce que tu avais avalé de la poussière... avale encore celle-ci je t'en prie, fais-le pour moi, je voudrais tant avoir une sœur ou un frère.

*Maman a l'air agacée.* - Je ne sais pas ce que je t'ai dit.

-Tu m'as dit ça. [...] *tiens, avale [...] Maman abaisse ma main tendue.* -Mais ce n'est pas cette poussière-là.

-Alors, dis-le moi,... quelle poussière?

-Oh, je ne sais pas.

-*Si. Dis-le.* (29-30)

À travers cette tentative de fécondation, Sarraute semble poser la grande problématique des rapports “écrivain-lecteur”. Au-delà de la dichotomie “phônè/lexis” ou “parole d'enfant/parole d'adulte”, sur fond de laquelle se déroule le dialogue précédent, il faut voir, celle, primordiale, “lecteur/écrivain” ! Car Natacha, faut-il le rappeler, est une feuilletuse (47), une lectrice assidue des livres d'enfants (80) et des « écritures de sa mère » écrivaine. Ainsi, l'interprétation des paroles de la mère par sa fille et l'acte de vouloir féconder la mère par la poussière plein la cuiller, symboliseraient l'initiative critique d'une lectrice (Natacha), qui, prenant l'auteure (sa mère) au mot, tente de mettre dans la bouche de cette dernière, d'autres sens possibles. Véritable technique d'interprétation littéraire ! Écrire (la mère) et lire (Natacha) seraient donc deux exercices de co-création où l'intention auctoriale et l'intention lectorale se croisent, littéralement, pour être une. Le texte est, à l'évidence, un produit de ce mariage. Barthes va même plus loin lorsqu'il décrète : « Le lecteur prête, par procuration, au discours : le discours parle selon les intérêts du lecteur. Par quoi l'on voit que l'écriture n'est pas la communication d'un message qui partirait de l'auteur et irait au lecteur ; elle est spécifiquement la voix

même de la lecture : *dans le texte* seul parle le lecteur » (157). Natacha va donc au contact de mots pour se frotter au travail de l'écriture. Par ailleurs, elle dit que lorsque sa mère s'adressait à elle, c'était comme si elle le faisait pour d'autres lecteurs/auditeurs (126). N'est-ce pas là le propre de tout auteur, de semer à tout vent ?

Pour subjuguier les mots, elle en explore les sens et les sonorités. L'enfant découvre l'arbitraire des mots à travers le bilinguisme. Les linguistes disent que le signe linguistique est arbitraire. Il n'y a rien de préétabli et de motivé qui lie le signe au référent. Et le fait par exemple qu'une réalité donnée soit exprimée par différents mots selon les langues, renforce ce caractère arbitraire du signe linguistique. L'enfant découvre que le sens des mots est une réalité très fluide : « Je dis en allemand... "Ich werde es zerreißen" [...] [c'est-à-dire] "Je vais le déchirer"...le mot "zerreißen" rend un son sifflant, féroce, dans une seconde quelque chose va se produire...je vais déchirer, saccager, détruire...ce sera une atteinte...un attentat...criminel » (11). C'est sa mère qui l'a pratiquement exercé au bilinguisme. En sa compagnie, l'enfant passe du français au russe et découvre la matérialité des mots :

Je m'amuse à scander sur le bruit des roues toujours les mêmes deux mots [...], le mot français *soleil* et le même mot russe *solntze* où le *l* se prononce à peine, tantôt je dis sol-ntze, en ramassant et en avançant les lèvres, le bout de ma langue incurvée s'appuyant contre les dents de devant, tantôt so-leil en étirant les lèvres, la langue effleurant à peine les dents. Et de nouveau sol-ntze. Et de nouveau so-leil. (107)

Ce jeu avec les mots les rend autonomes et polysémiques. Reste à l'écrivain de se livrer à tous les exercices d'écriture possibles ! « En lui enseignant le poids des mots, sa mère lui a aussi enseigné les libertés qu'on peut prendre avec eux » (Gosselin, 140). Le jeu de Natacha qui consiste à découper les mots français « so-leil » et russe « sol-ntze », cache mal son écartèlement entre son père et sa mère, la France et la Russie. Natacha mime son propre tiraillement. C'est sa vie à elle qui est découpée, partagée entre ses parents ! Un peu comme pour le petit Michel (dans le premier chapitre de *Biffures* que Leiris a étrangement intitulé « ...reusement ! ») qui s'amuse aussi à découper les mots, « la règle du jeu [est] alors pour l'enfant [Natacha], de créer

une poétique personnelle, particulière : un usage licencieux des mots, bien à part » (Miraux 78). À cet effet, dans le cas des récits d'enfance, « l'écriture autobiographique [prend] alors racine sur ces jeux des mots, ces associations phoniques personnelles » (Miraux 78) qui sont d'ailleurs corollaires du langage enfantin. Avant de rentrer en Russie, la mère donne à sa fille une autre leçon de bilinguisme :

Et puis elle se tourne vers moi et elle me dit : "C'est étrange, il y a des mots qui sont aussi beaux dans les deux langues...écoute comme il est beau en russe, le mot "gniev", et comme en français "courroux" est beau...c'est difficile de dire lequel a le plus de force, plus de noblesse...elle répète avec une sorte de bonheur "gniev"..."Courroux"...elle écoute, elle hoche la tête (258).

Comprendre qu'il y a plusieurs langues, c'est aussi poser que le mot (ou la phrase) est matière et que donc sa forme, ainsi que son sens, sont altérables.

La mère est maintes fois mise en scène dans les dialogues de sa fille, rendant la mère présente même dans les chapitres où elle est absente. Natacha se rappelle : « Mes soirées [...] étaient consacrées à maman, à pleurer, en sortant de sous mon oreiller *sa photo*, à *l'embrasser* » (114). Lorsque l'abandon se confirme, le nom de la mère de Natacha devient tabou dans la maison de la marâtre. C'est ainsi que le père y désigne la mère par la synecdoque "de Petersbourg" : « As-tu écrit à Petersbourg? » (127). Natacha trouve malgré tout un moyen original d'imposer l'image de sa mère dans cette maison-là: « Et voilà qu'un jour, sous le regard de mon père que je sens posé sur mon visage, un regard qui s'attarde [...], je relève un de mes sourcils *comme le fait maman*, j'ouvre mes yeux tout grands [...] mes yeux *comme ceux de maman* s'emplissent [...] d'innocence » (128). Et le père de s'exclamer : « c'est étonnant comme par moments *Natacha peut ressembler à sa mère* » (129, je souligne). Enfin, dans l'incident où Natacha passe les ciseaux à Adèle, l'ombre de la mère plane sur le discours : « Il apparaît maintenant que non seulement elle connaît l'existence de ma mère, mais qu'elle ne perd jamais ma mère de vue...*elle la voit à travers moi*...Elle voit toujours sur moi sa marque (160). Loin de sa mère, l'enfant est dépositaire du legs maternel : « Oui, elle peut en être certaine, je la remplacerai auprès de

moi-même, elle ne me quittera pas (...) Je suis toujours là à mon poste...je résiste...je tiens bon sur ce bout de terrain où j'ai hissé ses couleurs, où j'ai planté son drapeau » (17). « Ce surmoi maternel qui l'habite lui confère une force de résistance considérable » (Goulet, 188) face à "l'autre maman" et aux autres parents qui la traitent de fou.

Le langage de l'enfant relève des sensations. « In-fans, cela a de la voix, mais n'articule pas. [...] La phrase infantile est signal affectuel » (Lyotard, 138). L'enfant communique donc, davantage, à travers les sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher et le goût. Chez Natacha, ces cinq sens sous-tendent sa mémoire maternelle. Sa mère est par exemple perçue comme un *corps vocal*. Écoutant sa mère parler avec des amis, l'enfant se laisse bercer par la voix mélodieuse et haute en couleurs : « J'aimais rester auprès d'eux, seulement les écouter sans comprendre [...], les paroles adressées ailleurs coulent...je peux m'abandonner, je me laisse imprégner par cette *lumière dorée, ces roucoulements, ces pépiements, ces tintements de clochette* » (19, je souligne). Lorsqu'elle en a la chance, l'enfant va jusqu'à flairer ou renifler sa mère (40, 75, 93, 251, 252), son ange gardien : « elle ne me quittera pas, [...] pour me préserver des dangers » (16) du monde et des mots.

Revenant sur un de ses souvenirs, elle discerne encore la senteur de la peau de sa mère et se revoit avec elle, dans une scène où toutes les deux étaient nues. Et les mots sont incapables d'exprimer les sensations que les deux femmes ressentaient : « Je nous revoie toutes deux nues [...] Nous restons là l'une en face de l'autre, nous nous regardons, je ne sais pas quoi dire et je vois que maman ne sait pas très bien quoi dire non plus... » (252). Ailleurs, dans le sombre appartement des Flatters, la mère est « un peu enfantine, légère ...s'animant, *étincelant* » (19). La mère est associée aux images féeriques de la Russie natale<sup>3</sup> : la maison de l'oncle *maternelle* a « des parquets *luisants* »(32), la chambre de la tante *maternelle* est « très *claire* » (36), et la ville de Petersbourg a « une *lumière argentée* » (69). Et plus loin, les mots abdiquent face aux sensations qu'elle éprouve en compagnie de sa mère : « Loin de toute comparaison

---

<sup>3</sup> À propos de cette Russie maternelle, il importe de noter que le titre d'*Enfance* s'inspire de Tolstoï (1852) et de Gorki (1913).

possible [...] je la trouvais *délicieuse* à regarder [...] J'aimais ses traits fins, légers... je ne trouve pas d'autre mot... sous sa peau dorée, rosée, douce et *soyeuse* au *toucher*, plus soyeuse que la soie, plus tiède et tendre que les plumes d'un oiselet, que son duvet » (93).

Les sensations que l'enfant garde de l'épisode de la séparation sont fortes : « Ce qui seul se dégage [...] avant que nous nous quittions [est] ceci : elle est assise à côté de moi, à ma gauche sur le banc d'un jardin... il y a des arbres autour... *je regarde dans la lumière du soleil couchant son joli profil doré et rose...* elle écoute, elle hoche la tête... Dieu que c'est beau » (257-258). La mère est évidemment auréolée par cette métaphore astrale ! Son éloignement n'est plus le signe de l'indifférence, mais celui d'une forme de sacralité : il s'agit maintenant d'une mère mythique. La dernière image de la mère à la fin du livre est, quant à elle, plus enjouée :

Jamais je n'avais jamais vu quelqu'un d'aussi épanoui, d'aussi gai qu'elle [...] toujours prête à s'amuser [...] prompte comme moi aux fous rires... 'Ma maison n'est pas une souricière !' ... cette phrase que maman répétait nous faisait *rire aux larmes* [...] 'Ma maison... et maman étendait le bras, rejetait la tête en arrière... n'est pas une souricière !' Nous trouvions cela désopilant... (259, je souligne).

Les expériences qui ont marqué les rapports entre l'enfant et sa mère sont du ressort des sensations enfantines. Et ceci est fondamental car l'écriture d'*Enfance* explore toutes les possibilités de dire ce qui échappe aux mots, en particulier, ceux des adultes :

For Sarraute what may be prior to language -the ineffable self- is that which is most desperately sought after [...]. All perceptions, all images, all sensations are indissolubly linguistic; through the process of reenacting the discourses of her past, Sarraute speaks a world of sensation into existence. (Brodski 249)

Alors « elle tend à *infantiliser* le discours pour explorer un *état secret* de la langue. L'expérimentation vers une enfance de la langue est conduite dans l'exercice langagier du récit d'enfance : enfance de la langue et langue d'enfance » (Wei 103).



La voix du double critique qui accompagne l'enfant narratrice est le substitut même de la figure maternelle. « Elle est bien l'héritière de cette instance parentale idéale, forte et rassurante, que réclamait l'enfant » séparée de sa mère biologique (Goulet 194). Cela est d'autant plus plausible que tout le monde (le père, la femme de ménage) s'accorde à dire que Natacha, c'est sa mère incarnée. Elle est double. Devenue une sorte d'orpheline de mère, elle n'a pas d'autre choix que de (jouer ?) devenir sa propre mère. Les dialogues d'*Enfance* entre Natacha et son double, sont symptomatiques d'une période traumatisante pour l'enfant "abandonnée". Jacques Levine cité par Alain Goulet, suggère que « l'enfant commence à se constituer parent de lui-même. Il commence à se gérer comme s'il était son propre enfant. Ce duo interne où il est deux tout en étant un est une condition essentielle de la formation de l'appareil à penser » (187).

Le rapport aux humains, au monde et aux mots s'est établi pour l'enfant selon une échelle de valeurs directement liées aux exigences maternelles. « Faut-il penser que l'écriture, pour Nathalie Sarraute, fut un substitut à la mère ? » (Raffy, 244) Dans ce roman, « Nathalie Sarraute donne la parole à celle qui n'en disposait pas, pour rendre compte à [sa mère] de ce qu'elle a reçu, perçu, éprouvé, pensé, pour raconter comment elle a été façonnée par [elle], en marge d'[elle] » (Goulet, 195). Somme toute, « tous les thèmes de l'œuvre sarrautienne [...] apparaissent dans *Enfance* marqués du sceau maternel [...] Tout semble naître [...] du rapport à la mère [...] » (Raffy 241). La mère est comme cette balise en mer qui sert de point de repère indiquant la voie à suivre ou l'obstacle à éviter. Dans ce texte, le monde des tropismes est proche de celui de l'enfance, et on ne saurait y séparer ce que l'enfant "ressent" d'avec les stimuli maternels. La mère ressemble, pour l'enfant, au support autour duquel tourne la légumineuse, au soleil autour duquel rote la planète, à la lumière à laquelle tend le papillon. Mais, à la différence du lépidoptère qui se brûle les ailes au contact de la lampe, Natacha parvient à voler de ses propres ailes, après la « déchirure » des palimpsestes "matriciels".

« Dans un livre donc tout n'est pas dit, et pour que tout soit dit, il faut attendre l'explicit de la critique qui sera peut-être lui-même interminable » (Macherey 102). D'autres lectures d'*Enfance* pourraient, même, en flairer *l'Odeur du Père* ! Car, c'est lui, le père, qui, entre autres, lui (l'enfant) apprend à lire, à compter (43), à

énumérer les jours de la semaine (43) et à prononcer les mots (45). Il lui donne à manger (45), et comme le ferait la maman de Natacha, « lui chante une vieille berceuse » (52), pour l'endormir. Ou bien, elles pourraient comparer l'influence de deux parents sur Natacha, un peu comme l'a fait Ledesman dans son article intitulé « Enfance de Nathalie Sarraute : la voix du père et la voix de la mère dans la voix de leur fille ». Quelque grande que puisse être l'influence maternelle ou paternelle, "la genèse de soi" et "l'autonomie" de l'enfant Natacha passe par le stade oxymorique (et tropismique) du *rapprochement-détachement*.

**Jean-Baptiste SHAMBA Mbumburwanze,**  
**Université Queen's, Canada**  
*3nms1@qmlink.queensu.ca*

### **BIBLIOGRAPHIE**

- ANGELINI, Eileen. « And the Voice of the Child Natacha Makes Three: A Study of the Dialoguing Voices in Nathalie Sarraute's *Enfance* ». *Romance Languages Annual*, vol. VI (1994): 6-12.
- ASSO, Françoise : « La mère abandonnée » *Poétique* n° 129 : 81-89.
- BAEHLER, Aline. « Les autobiographies d'Alain Robbe-Grillet et de Nathalie Sarraute : des fictions motivées ». *Dalhousie French Studies*. vol. 18 (printemps 1990): 19-30.
- BARTHES, Roland. S/Z. Paris: Seuil, 1970.
- BELL, Sheila. « Endings in Autobiography: The Example of *Enfance* ». *L'esprit créateur*, vol. XXXVI, no 2 (été 1996) : 21-36.
- BERNARD, Michel. « 'Mes mots à moi' : aperçus lexicométriques sur l'oeuvre de Nathalie Sarraute ». *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*. Dir. Agnès FONTVIELLE et Philippe WAHL. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langue), 2003 : 59-69.
- BOMPIANI, Ginevra. « La parole en *Enfance* ». *Littérature*. Dossier « Nathalie Sarraute ». Dir. Françoise ASSO, no 118 (juin 2000) : 46-52.
- BOOTH, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago : Chicago University Press, 1963.
- BOUÉ, Rachel. *Enfance: Nathalie Sarraute*. Paris : Bertrand-Lacoste (Parcours de lecture, no 127), 2000.
- *Nathalie Sarraute, la sensation en quête de parole*. Paris : L'Harmattan, 1997.
- « L'écriture à haute voix : sur l'oeuvre romanesque de Nathalie Sarraute », *Poétique*, vol. XXVI, no 102 (avril 1995) : 141-152.
- CHARRAS, Marie-Claude. « De l'usage de la parole : *Enfance* de Nathalie Sarraute ». *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, vol. IL, no 2 (printemps 1996): 215-234.
- BRODZKI, Bella. « Mothers, Displacement, and Language in the Autobiographies of Nathalie Sarraute and Christa Wolf ». *Life / Lines : Theorizing Women's*

- Autobiography*. Dir. Bella BRODZKI and Celeste SCHENCK. Ithaca: Cornell University Press, 1988: 243-259.
- BROWN, Llewellyn. « VIII - Nathalie Sarraute. Soupçon du mensonge, certitude de la fêlure ». *Figures du mensonge littéraire : études sur l'écriture au XXe siècle*. Paris : L'Harmattan, 2005 :359-405.
- BRULOTTE, Gaétan. « Tropismes et sous-conversation ». *L'Arc*. « Dossier « Nathalie Sarraute ». Dir. Marc SAPORTA. No 95 (1984) : 39-54.
- COUSSEAU, Anne. « Enfance et modernité contemporaine : l'épreuve de l'oubli et du silence, ou le 'parler mutique' ». *L'ère du récit d'enfance (en France depuis 1870)*. Dir. Alain SCHAFFNER. Arras : Artois Presses Université, 2005 : 251-262.
- CALIN, Françoise. « Les voix narratives dans *Enfance* : mise en question - et mise en page - de l'autobiographie ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 197-209.
- DAZORD, Noël. « La phrase en devenir de Nathalie Sarraute ». *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*. Dir. Agnès FONTVIELLE et Philippe WAHL. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langue), 2003 : 113-138.
- DENÈS, Dominique. *Étude sur Nathalie Sarraute : Enfance*. Paris : Ellipses (Résonances), 1999.
- DUCOUT, Françoise. « Le nouveau roman : vingt-cinq ans après ». *L'Arc*, « dossier Nathalie Sarraute ». Dir. Marc SAPORTA, no 95 (1984) : 71-75.
- EIGENMANN, Eric. « Nathalie Sarraute : *Disent les imbéciles, L'usage de la parole, Elle est là, Enfance* ». *Yale French Studies*, no 75 (1988) : 7-24.
- FARASSE, Gérard. « Dialogue entre A et B ». *Littérature*. « dossier Nathalie Sarraute ». Dir. Françoise ASSO, no 118 (juin 2000) : 53-58.
- FAVRIAUD, Michel. « La ponctuation de Nathalie Sarraute ou le théâtre de la phrase ». *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*. Dir. Agnès FONTVIELLE et Philippe WAHL. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langue), 2003 : 163-173.
- FOUTRIER, Pascale. « *Enfance*, généalogie d'une écriture ». *Critique*, vol. 58, no 656-657 (hiver 2002) :36-50.
- GERVAIS, Kelly. « Portrait d'un inconnu : A Comparative Analysis of the Speech Acts in the Novel *Portrait d'un inconnu* and the Autobiography *Enfance* of Nathalie Sarraute ». *New Novel Review : Nueva Novela / Nouveau Roman Review*. vol. II, no 2 (printemps 1995) : 44-59.
- GOSSELIN, Monique. *Enfance de Nathalie Sarraute*. Paris : Gallimard (Foliothèque, no 57), 1996.
- , Commente *Enfance* de Nathalie Sarraute. Paris: Folio, 1996.
- , « *Enfance* de Nathalie Sarraute : les mots de la mère ». *Revue des sciences humaines*. vol. 222, no 2 (printemps 1991) : 121-142.
- GOSSELIN-NOAT, Monique. « 'L'inter-dit' dans les 'fictions' de Nathalie Sarraute ». *Éthiques du tropisme. Nathalie Sarraute*. Dir. Pascale FOUTRIER (dir.). Paris : L'Harmattan, 2000 : 127-151.
- GOULET, Alain. « Dialogues d'enfances ». *Elseneur* No14. "L'écriture de soi comme dialogue". Presses de l'Université de Caen, 1998 : 181-195.

- GRATTON, Johnnie. « Autobiography and Fragmentation: The Case of Nathalie Sarraute's *Enfance* ». *Nottingham French Studies*. vol. XXXIV, no 2 (Automn 1995): 31-40.
- . « Towards Narrativity: Nathalie Sarraute's *Enfance* ». *Forum for Modern Language Studies*. vol. XXXI, no 4 (automne 1995): 300-311.
- HARGER-GRINLING, Virginia. *Alienation in the New Novel of France and Quebec : An Examination of the Works of Nathalie Sarraute, Michel Butor, Robbe-Grillet, Gérard Bessette, Jean Basile, and Réjean Ducharme*, Fredericton: York Press, 1985.
- HAVERCROFT, Barbara. « L'autobiographie comme reprise : l'exemple d'*Enfance* de Sarraute ». *Tangence*, no 42 (décembre 1993) : 131-145.
- HEWITT, Leah. « Mots de contacts, mots d'attaque : les travestissements de l'identité ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 211-224.
- . *Autobiographical Tightropes : Simone de Beauvoir, Nathalie Sarraute, Marguerite Duras, Monique Wittig and Maryse Condé*, Lincoln : University of Nebraska Press, 1990.
- HIMY-PIÉRI, Laure. *Enfance (1983). Nathalie Sarraute*. Paris : Hatier (Profil d'une oeuvre, no 243), 2001.
- JACCOMARD, Hélène. « Tropismes alimentaires dans *Enfance* de Nathalie Sarraute », *Mots Pluriels*, no 15 (septembre 2000), [revue en ligne] [www.motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1500hj.html](http://www.motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP1500hj.html) consulté le 10 décembre 2006.
- JEFFERSON, Ann. « Autobiography as Intertext : Barthes, Sarraute, Robbe-Grillet ». *Intertextuality : Theories and Practices*. Dir. Michael WORTON and Judith STILL. Manchester: Manchester University Press, 1990: 108-129.
- . « Notice sur *Enfance* ». *Nathalie SARRAUTE. Œuvres complètes*. Ed. Jean-Yves TADIÉ, Viviane FORRESTIER, Ann JEFFERSON, Valérie MINOGUE et Arnaud RYKNER. Paris: Gallimard (édition de la Pléiade), 1996 : 1933-1943
- . « Différences et différends chez Nathalie Sarraute ». *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*. Dir. Joëlle GLEIZE et Anne LEONI. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000 : 11-20.
- KAPUSCINSKI, Gisèle. « L'écriture autobiographique de Nathalie Sarraute dans *Enfance* ». *Simone de Beauvoir Studies*, vol. XII (1995) : 45-51.
- KNAPP, Bettina. « Chef d'oeuvre et art poétique : *Enfance* ». *Nathalie Sarraute*. Amsterdam / Atlanta, Rodopi (Littérature française contemporaine, XXIV), 1994 : 7-27.
- LEDESMAN, M., « *Enfance* de Nathalie Sarraute : la voix du père et la voix de la mère dans la voix de leur fille ». *Estudio de lengua y Literatura francesas*. Universidad de Cádiz, no 12, 1998-1999 : 117-130.
- LEE, Mark D. « L'écriture et la vie : Nathalie Sarraute ». *Dalhousie French Studies*, vol. 47 (été 1999) : 143-154.
- LEJEUNE, Philippe. « 'Aussi liquide qu'une soupe' » *Autour de Nathalie Sarraute*, ».Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 63-90.

- . « Paroles d'enfance ». *Revue des sciences humaines*. « Dossier Nathalie Sarraute ». Dir. Alan J. CLAYTON et Bernard ALAZET, no 217 (janvier-mars 1990) : 23-38.
- . *Les brouillons de soi*. Paris : Seuil, 1998.
- LÉONARD, Martine. « Le tropisme de A à Z ». *Autour de Nathalie Sarraute*, ».Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995
- LEONI, Anne. « L'usage des langues ». *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*. Dir. Joëlle GLEIZE et Anne LEONI. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000 : 73-81.
- LESOT, Adeline. *L'autobiographie, de Montaigne à Nathalie Sarraute : thèmes et questions d'ensemble*. Paris : Hatier (Profil, no 111), 1993.
- LYOTARD, Jean-François. *Lectures d'enfance*. Paris : Galilée, 1991.
- MIGUET, Marie. « Le gréganisme dans l'œuvre romanesque de Nathalie Sarraute ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 225-240.
- MACHEREY, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Paris : François Maspero, 1980.
- MINOGUE, Valérie. « Fragments of a Childhood : Nathalie Sarraute's *Enfance* ». *Romance Studies*, vol. 9 (hiver 1987) : 71-83.
- . « Notice sur Tropismes ». *Nathalie SARRAUTE. Œuvres complètes*. Ed. Jean-Yves TADIÉ, Viviane FORRESTIER, Ann JEFFERSON, Valérie MINOGUE, and Arnaud RYKNER. Paris: Gallimard (édition de la Pléiade), 1996 : 1717-1724
- . « L'enfant et les sortilèges ou l'enfant d'éléphant au pays des mythes ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 49-62.
- . « Nathalie Sarraute's *Enfance* : From Experience of Language to the Language of Experience ». *Studies in French Fiction in Honour of Vivienne Mylne*. Dir. Robert GIBSON. London: Grant & Cutler, 1988: 209-224.
- . « The Hand of the Child : A Basic Figure in the Work of Nathalie Sarraute ». *Romance Studies*, vol. 27 (printemps 1996): 73-83.
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'Autobiographie. Écriture de soi et sincérité*. Paris : Nathan, 1996.
- MOUSSAY, Jean-Daniel. « Les mots et leurs malaises ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 149-161.
- MUDIMBE, Valentin Yves. *L'odeur du Père. Essai sur les limites de la science et de la vie en Afrique noire*. Paris : Présence africaine, 1982.
- NEWMAN, Anthony. « Enfance de l'écriture, l'écriture d'Enfance ». *Autour de Nathalie Sarraute*. Dir. Sabine RAFFY et Valérie MINOGUE. Paris : Les Belles Lettres (Série Littéraires, vol. 4, Annales littéraires de l'Université de Besançon, no 580), 1995 : 37-48.

- O'CALLAGHAN, Raylene. « Reading Nathalie Sarraute's *Enfance* : Reflections on Critical Validity ». *Romanic Review*, vol. 80, no 3 (mai 1989): 445-461.
- . « La nouvelle autobiographie de Nathalie Sarraute et la question du sexe du texte ». *Degré Second : Studies in French Literature*, vol. 13 (décembre 1992) : 51-58.
- . « Voice(s) in Nathalie Sarraute's *Enfance* ». *New Zealand Journal of French Studies*, vol. IX, no 1 (mai 1988): 83-94.
- O'BEIRNE, Emer. *Reading Nathalie Sarraute: Dialogue and Distance*. Oxford: Oxford UP, 1999.
- PATTERSON, Yolanda Astarita. « Childhood Memories : Nathalie Sarraute's *Enfance* and Simone de Beauvoir's *Mémoires d'une jeune fille rangée* ». *Simone de Beauvoir Studies*, vol. IV (1987) : 151-157.
- PHILLIPS, John. *Nathalie Sarraute : Metaphor, Fairy-Tale and the Feminine of the Text*. New York: Peter Lang (Writing About Women : Feminist Literary Studies, vol. 13), 1994.
- PIERROT, Jean. *Nathalie Sarraute*. Paris : José Corti, 1990.
- PUGH, A. C. « La tentation autobiographique chez les anciens nouveaux romanciers ». *La Chouette*, no 19 (novembre 1987) : 32-42.
- RABATÉ, Dominique, « Le dedans et le dehors. *Nathalie Sarraute, un écrivain dans le siècle*. ». Dir. Joëlle GLEIZE et Anne LEONI. Aix-en-Provence : Publications de l'Université de Provence, 2000 : 47-60.
- RAFFY, Sabine. « Chapitre V. *Enfance* : la ligne de fuite ». *Sarraute romancière: espaces intimes*, New York : Peter Lang (American University Studies. Series II, Romance Languages and Literature, vol. 60), 1988 : 231-247.
- . *Sarraute Romancière. Espaces intimes*. New York: Peter Lang, 1988.
- RAMSAY, Raylene L., *The French New Autobiographies : Sarraute, Duras and Robbe-Grillet*, Gainesville: University Press of Florida, 1996.
- ROUDINESCO, Elisabeth. *Jacques Lacan*, Fayard : Paris, 1993.
- ROULIN, Jean-Marie. « Y a-t-il deux 'p' à apercevoir ? *Enfance* de Nathalie Sarraute, une poétique de l'image ». *Rivista di Letteratura Moderna e Comparate*, vol. LVI, no 3 (été 2003) : 317-336.
- SARRAUTE, Nathalie. *Ouvrez*. Paris : Gallimard, 1997.
- . *Enfance*. Paris : Gallimard (folio), 1983.
- . *Entre la vie et la mort*. Paris : Gallimard, 1968.
- SCHMUTZ, Marianne. *Enfance de Nathalie Sarraute comme autobiographie*, Lyon : Aldruï, 1999.
- SHERINGHAM, Michael. « Nathalie Sarraute : *Enfance* ». *French Autobiography : Devices and Desires*. Oxford : Clarendon Press, 1993 : 156-164.
- STISTRUP-JENSEN, Merete. « 'Nein, das tust du nicht' : la phrase en langue étrangère chez Nathalie Sarraute ». *Nathalie Sarraute : du tropisme à la phrase*. Dir. Agnès FONTVIELLE et Philippe WAHL. Lyon : Presses Universitaires de Lyon (Textes & Langue), 2003 : 209-219.
- TON-THÂT, Thanh-Vân. « Représentations de l'enfance chez Proust et chez Nathalie Sarraute : affinités, réécritures et subversions ». *Roman 20-50*, vol. XXXVIII (décembre 2004) : 91-99.
- VAN ROEY-ROUX, Françoise. « *Enfance* de Nathalie Sarraute ou de la fiction à l'autobiographie ». *Études littéraires*, vol. XVII, no 2 (1984) : 273-282.

- VERCIER, Bruno. « (Nouveau) Roman et autobiographie : *Enfance* de Nathalie Sarraute ». *French Literature Series*, no XII (1985) : 162-170.
- WEI, Keling. « Pluralité des voix et repentirs autobiographiques : Une lecture d'*Enfance* de Nathalie Sarraute ». *Études Françaises*. Presses de l'Université de Montréal, Vol.40, No 2, 2004 :101-114.
- WENT-DAOUST, Yvette. « *Enfance* de Sarraute ou le pouvoir de la parole ». *Lettres romanes*. Vol. 41, no 4, novembre 1987 : 337-350.
- WILSON, Suzanne. « Auto-bio-graphie : vers une théorie de l'écriture féminine ». *The French Review*, vol. 63, no 4 (mars 1990) : 617-622.
- YANOSHEVSKY, Galia. « De *L'ère du soupçon* à *Pour un nouveau roman*. De la rhétorique des profondeurs à la rhétorique des surfaces ». *Études littéraires*, vol. 37, no 1 (automne 2005) : 67-80.
- .

## **LES ŒUVRES DE FICTION DES ÉCRIVAINS FRANÇAIS D'AFRIQUE NOIRE ET LEURS TITRES**

Le titre d'une œuvre est autre chose qu'une simple étiquette. Il est le premier guide du lecteur qui approche l'œuvre. Il manifeste l'effort de l'auteur et du texte pour orienter la réception. Il doit être pour ce faire ce que Rainier Grutman nomme « élément central du péri texte » (2002 : 599). Dans une étude intitulée « *le titre choc initial* » et contenue dans son livre *Le théâtre contemporain dans le monde*, Paul Ginestier distingue trois types de titres : les titres mystérieux (ambiguës ou énigmatiques), les titres noms et les titres fonctionnels. Au-delà de ces différentes catégories, la titrologie des œuvres françaises exotiques et depuis 1950 nous apparaît plus complexe. Non seulement le titre prend de nos jours souvent la forme d'une phrase sans verbe voire d'un syntagme nominal, mais encore il dépasse en rôle, celui du simple catalogage et devient une réclame ou une matière de jeux. La nature de certains titres se gonfle donc d'un paramètre culturel qu'il faut analyser.

Qu'ils soient des titres noms, des titres informants ou énigmatiques, ils contiennent en leur matrice des indices fixant l'auteur français en Afrique noire ou traduisant son style de formation en pragmatique et en esthétique littéraires et son idéologie.

### **1- Les titres noms.**

Le titre-nom pose à priori un problème culturel. Il faut au lecteur une certaine connaissance de la civilisation qui attribue les noms. Il faut aussi être à même de déterminer la signification du patronyme et de dégager son incidence sur l'intrigue de l'œuvre. Ces titres se confondent généralement soit avec le nom du héros, soit avec le cadre où se déroule l'action. Les romans de Paule Constant accordent une grande place à ces titres-noms. Il s'agit de deux œuvres romanesques *Ouregano* (1980) et *Balta* (1983). Le premier nom est tiré de l'univers culturel de l'Afrique de l'Ouest. Ouregano est le nom d'un cercle administratif d'Afrique noire, à la fin de l'époque coloniale. L'auteur y fait une analyse psychologique d'une petite



communauté blanche perdue dans cet « *enfer d'un huis clos équatorial* ». Le deuxième nom, Balta désigne l'un des héros de l'œuvre, car à côté de ce jeune Noir, Paule Constant a choisi son compagnon Lucien Favre, un jeune coopérant français. Ils font chemin ensemble. Mais leur fin tragique confirme que l'auteur fait montre d'un complet pessimisme quant à l'éventuelle entente entre Africains et Occidentaux. Ce qui est troublant en cette fin du deuxième millénaire après cinq siècles de contact Afrique-Europe.

A côté de ces titres-noms, peu nombreux parmi les écrits français, quelques autres titres accompagnent ce nom d'une caractérisation. Tel est le cas de l'œuvre de Kindengve N'djok, *Kel'lam, fils d'Afrique* dont la parution remonte à 1958, et de *Azizah de Niamkoko* publié en 1959 par Henri Crouzat. Les différents noms de héros (Kel'lam, Azizah) sont ici enrichis de compléments. Dans le premier titre, le nom d'homme, Kel'lam est suivi d'une détermination qui le situe en Afrique. D'ailleurs le titre de l'œuvre et le nom emprunté par l'écrivain sont très révélateurs en langue Bassa'a (Cameroun). Kel'lam signifie « *Jour heureux* », mais le concept, quand il est utilisé comme formule de politesse, prend le sens de « *bonne journée* ». Il est donc certain que ce fils de l'Afrique noire doit lui ouvrir des portes pour un lendemain, un nouveau « *jour heureux* ». Dans la même lancée, N'djok c'est « *l'éléphant* » et Kindene désigne le verbe « *couvrir* » (la marmite). Et littéralement Kindengve N'djok, ce pseudonyme de l'auteur, Jean Marie Carret, prend le sens de « *éléphant qu'on tente d'enfermer dans une marmite* ». Il est clair que nul ne peut réussir une telle opération. Autrement dit, J.M. Carret par son récit réussira l'impossible en sortant des ténèbres, de l'anonymat. Ce roman, *Kel'lam* est un compte rendu somptueux d'une aventure intérieure, relatée avec force et nourrie par une aventure en soi, hors de soi, irriguée par l'inlassable découverte du pays Bassa'a entre 1932 et 1956, le temps de la prêtrise au Cameroun. Ce livre n'est en tout qu'un déferlement d'expériences, d'informations, d'illuminations, d'images, de visages et de paysages, un arsenal de révolte et de révélations.

Dans le deuxième cas, *Azizah de Niamkoko*, il s'agit d'une fille métisse à la recherche de ses racines. Le nom Niamkoko renvoi aux réalités géographiques en Afrique de l'Ouest. NIAMKOKO est la composition de NIAMEY + KONAKRY + COTOUNOU. Tout comme dans l'œuvre, Kobilonou (P. 105) est la combinaison orientée

de Konakry – Abidjan – Lomé – Cotounou. Ce caractérisant rappelle à la fois les rapports entre Noirs et Blancs en terre africaine et l'étendue du problème, d'autant plus que les colons blancs faisaient des enfants dans la région avec des femmes noires telle Azizah et les abandonnaient ensuite. Ces enfants assez nombreux ne savaient pas exactement à quel camp ils appartenaient, car du côté des Noirs, ils étaient rejetés et du côté des Blancs ils n'étaient pas reconnus comme tels.

Ces exemples de titres à noms caractérisés traduisent une volonté d'union et de synthèse, une volonté d'adapter en terre africaine des valeurs éclatantes, généralisantes liées à la toponymie. C'est une globalisation très saillante.

Quelques autres titres imagologiques portent des noms de lieux juste pour compléter une idée. On pourrait citer entre autres *Sang d'Afrique* (1963) de Guy des Cars, *L'Afrique aventureuse de Jean Michonet (La Mémoire du fleuve, 1984)* de Christian Dedet, *Ma Passion africaine* (1997) de Claude Njike Bergeret et de *L'Afrique de mes fauves* (1968) de Jean d'Orgeix. Ces quatre titres appartiennent surtout à d'autres catégories telles que celles des titres informants.

## **2- Les titres informants ou réalistes.**

Jean Pierre Makouta Mboukou, l'auteur de *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française* estime que les romans qui se donnent le souci « *d'expliquer et de parler aux Nègres d'Afrique* » portent généralement des titres clairs :

... Les romanciers choisissent avec soin le titre de leurs œuvres.

Celui-ci en effet n'est pas indifférent ; il résume en un, deux ou plusieurs mots, l'œuvre toute entière. Tout comme son contenu, le

titre du roman est profondément réaliste, c'est-à-dire qu'il vise déjà la nature réelle de « l'objet » en évitant de l'idéaliser (1980 : 226)

Ainsi pour le cas *Kel'lam, fils d'Afrique*, on comprend que Kel'lam signifie BON VOYAGE en langue Bassa'a. Kel → partir et lam → bien. Donc Kel'lam est un enfant dont le destin est heureux. Ses jours sont placés sous de bons auspices (en Bassa'a).

L'affirmation de Makouta Mboukou n'est nullement un abus. Elle peut s'appliquer aux titres des écrits des français africanisés. Le lecteur doit uniquement se référer à la culture de l'auteur. Au total, le titre réaliste tient une bonne place sur les couvertures des récits français.

Les noms communs suivis ou précédés d'une caractérisation constituent le nœud de nombre de titres informants au premier degré. Le caractérisant peut être un adjectif, un participe, un autre nom complément, une particule ... On pourrait insérer dans cette catégorie ces titres de roman français : *L'Etat sauvage* (1964) de Georges Conchon, *Je suis mal dans ta peau* (1969) de Gilbert Cesbron, *Petits Blancs, vous serez tous mangés* (1970) de Jean Chatenet, *Le continent maudit* (1982) de Jack Thieuloy, *Reviens, Afrique* (1984) de Alain Nueil, *La sagesse de mon village* (2000) de Claude Njike Bergeret..

Ces titres esquissent généralement les contours de l'action. Ainsi, avec Georges Conchon, prix Goncourt 1964, le « *fantasme africain* » saluait son label, présent dès le titre : *L'Etat sauvage*. Ce roman est l'occasion d'une ravageuse observation de la communauté blanche dans un Etat nouvellement indépendant d'Afrique noire. Le mépris réciproque des populations apparaît au romancier comme une aubaine pour tenir en haleine le lecteur. Chez Jean Chatenet, la cible du roman est désignée dès le titre : *Les Petits Blancs*. Leurs fantasmes tournent autour de l'anthropophagie complaisamment présumée des indigènes, tandis que le titre de Jack Thieuloy, *le continent maudit*, porte des connotations historiques ou fatalistes. L'Itinéraire de Jack Thieuloy en Afrique (Lusaka, chutes du Zambèze, Gaborone, Bulawayo, Johannesburg, ruines de Zimbabwe, Kapiri M'poshi, Dar es salam, Malawi, Zanzibar, Tabora, Kilimandjaro, Lac Victoria) peuvent faire de ce livre un utile témoignage et constituer l'occasion d'éprouver le regard d'un écrivain français sur des régions rarement visitées par ses confrères. Mais partout ailleurs, Thieuloy pratique avec frénésie le tourisme sexuel et constate que le pédophile est parfaitement en sécurité, muni de sa tendresse... de son argent. Pornographe besogneux, il pratique une péroration sur le « *métissage* » qui signerait la fin du racisme et constituerait un remède pour le sous-développement et l'excessive pauvreté en général.

Certains de ces titres nous invitent néanmoins à la réflexion. On se demandera bien ce que *Reviens, Afrique* a de singulier. C'est un

roman plein d'amalgames foireux, de notations hâtives, méprisantes ou faussement extasiées. La complaisance avec laquelle l'auteur s'attarde sur les besoins masochistes ou sadiques de ses personnages blancs ne suffit pas à donner à Alain Nueil quelque talent.

Le plus intéressant dans la quête de l'altérité qui est ici perçue comme étrange, fascinante, excitante ou redoutable serait de voir comment les titres expriment les expériences des communautés africaines noires. Ceci apparaît dans les us et coutumes, la force de l'Afrique noire autant que les expriment les titres de Eric de Rosny *Les yeux de ma chèvre* (1981) et de Claude Njike Bergeret *La sagesse de mon village* (2000). Cela peut apparaître aussi dans la désignation du milieu, *Le petit train de la brousse* (1982) de Philippe de Baleine ou dans l'expression du choc des cultures *L'étendard du prophète* (1989) de Philippe Laburthe – Tolra. *L'étendard du Prophète* développe la conquête islamique menée par les tribus peuls. Des personnages imaginaires se mêlent aux personnages historiques entre l'an 1267 de l'Hégire et 1851 de notre ère dans le Nord-Cameroun et le Nigeria, encore au stade pré colonial.

Il est à noter que ces différents titres, quelques réalistes qu'ils soient, n'expriment pas singulièrement le contexte et l'expérience africaine. L'une des rares exceptions serait le titre de Claude Bergeret *Ma passion africaine*, qui retrace d'emblée la vie à la chefferie Bangangté, au collège protestant de Mbo et dans la plantation au bord du fleuve Noun entre 1974 et 1997. Les autres titres expriment surtout des expériences communes à l'Afrique noire ou au continent en général.

### **III Les titres énigmatiques.**

Comme nous le relevions plus haut, L'écrit imagologique français a, dans la deuxième moitié du vingtième siècle, intensifié la recherche dans l'amélioration du contact politique, social, culturel et économique France-Afrique. Il n'a pas négligé l'élaboration des intrigues. On dépasse ici ce qu'on pourrait nommer avec Roland Barthes « *Le degré zéro* » (1964) pour assister à des créations de véritables « *écarts rhétoriques* » que le lecteur doit décoder. La figure de style la plus exploitée est alors la métaphore qui suppose la modification du contenu sémantique des termes. Il s'agit de véritables distorsions du matériel lexical. On peut distinguer ici des titres à

métaphores poétiques, religieuses, zoologiques avec des degrés d'insertion dans des régions d'Afrique assez diversifiées.

Le titre poétique est par essence énigmatique comme tout l'univers de la poésie d'ailleurs. Le roman français nous en propose deux, dont les connotations romantiques sont évidentes. Il s'agit de *Le Tombeau du soleil* (1986) de Philippe Laburthe-Tolra, *Les gosses, tu es comme...* (1976) de Bruno Mann.

Le premier se transporte hors de notre cadre temporel. C'est une chronique qui se situe entre 1807 et 1845. Alors que Napoléon soumet l'Europe, qu'Anglais et Français poursuivent la conquête de l'Afrique commencée il y a 200 ans, les Bandzo, petite société lignagère du Cameroun prospère loin des turbulences du vaste monde dont ils ignorent tout. Venus des plaines du Nord, ils ont pénétré la forêt équatoriale, conquis les peuples qui l'habitaient. Ils sont à l'apogée de leur expansion. Mais la découverte de biens inconnus jusqu'alors, sel, pagnes et fusils va amorcer leur déclin. L'auteur Ph. Laburthe-Tolra est anthropologue et il donne dans son récit vie, chair, sang et âme aux théories anthropologiques dont on sent qu'elles charpentent tout le texte.

Quant au deuxième titre, même s'il cache une histoire où l'œil, l'ouïe et le cœur vont s'exprimer en terre africaine, il laisse transparaître cette citation de François Rabelais : « *Comme assez sçavez que Afrique apporte toujours quelque chose de nouveau...* ». Bruno Mann tient le rôle de l'attentif, celui qui collectionne les signes pour parvenir à une proximité vive et franche, joyeuse et grave. Il vécut en Afrique noire de 1953 à 1973. Il connaît la débrouillardise et la curiosité insatiables des enfants et sa plume est l'interprète absolument fidèle de cette avidité à s'emparer de toutes les bribes de la conversation qu'est la vie de tous les signes produits, exhibés, supputés. Palabres, famille, paysages, voilà ce que ce roman plein de sentiment profond, de la valeur de la vie nous livre comme trésors de surprises.

Même si dans le roman qui est selon Kleber Haedens « *le plus indépendant des genres littéraires* » (1964 : 12 ), il subsiste le paradoxe de la création de l'imaginaire, du « *jeu* » d'une part et du témoignage de la vérité, de l'enracinement d'autre part, l'exploitation d'un cadre singulier par le romancier peut apporter un supplément de dignité et de responsabilité à l'œuvre.

Comment donc les titres des œuvres françaises depuis 1950 reflètent-elles le paysage, les mœurs, l'histoire, la société de l'Afrique noire contemporaine ? Ces écrivains partent-ils des constats sur le terrain pour exprimer des idées personnalisées ou liées à l'histoire du contact France-Afrique afin d'envisager des réformes sûrement à l'occidental ?

L'exploitation de figures inspirées de la flore et de la faune peut donner une image du contexte qui les inspire. C'est ce qui justifie ce programme sur les images fauniques dans les titres de ces œuvres. Les noms des plantes sont généralement utilisés respectivement pour les titres de recueils de contes et de poésie. Puisque les animaux sont des personnages – actants – tandis que l'image se renforce pour ce qui est de la poésie. Dans notre champ de recherche, des titres imagés exploitent des termes fauniques ou floristiques. On note *Les Yeux de ma Chèvre* de Eric de Rosny, *La mémoire du fleuve* de Christian Dedet mais surtout *Les Flamboyants* (1976) de Patrick Grainville. Noir, or ou sang, vert massif : telles sont les couleurs de l'Afrique centrale surgissant sous la plume enflammée de P. Grainville. Il y a la forêt primordiale, la sylve, des Ludies et des Lubies, un peuple qui fascine l'empereur et que celui-ci broye et malaxe sans vergogne ni lassitude dans l'exaspération du pouvoir absolu. Le roman décrit le spectre des désirs et des dégoûts que soulève le totalitarisme chez le Roi Tokor qui l'exerce et chez ceux qui le subissent, le combattent ou l'approchent. Chez Grainville, tout ce qui pendouille autour du pouvoir absolu est enluminé pour se voir mieux dénoncé. Et Tokor Yali Yulmata sera détrôné par son frère le Colonel Lalaka.

Dans *Les yeux de ma chèvre*, Eric de Rosny, prêtre jésuite, présent au Cameroun pendant près de vingt cinq ans, va s'intéresser aux pratiques cliniques << des guérisseurs traditionnels >> de Douala, lesquels vont lui ouvrir les yeux pour soigner les malades qu'il faut laver du sang des chèvres sacrifiées.

Dans l'œuvre de Christian Dedet, *La mémoire du fleuve*, sous titré *L'Afrique aventureuse de Jean Michonet*, titre qui nous dit long, L'Afrique sort de la colonisation. Jean Michonet, conseiller du Président Léon Mba au Gabon présente une Afrique en ressources d'abord naturelles telles que la forêt, l'hydrographie, ensuite humaines et enfin zoologiques. Cette Afrique, malgré tout cela, devient progressivement l'ombre d'elle-même, déchirée par la civilisation occidentale et molestée par les affres de ses propres guerres intestines.

Somme toute, c'est une Afrique déjà parsemée de vices. C'est pourquoi l'auteur parle d'une « Mémoire du fleuve », symbole pourtant de l'espoir. Il est le compagnon de Michonet, et il a vécu jusqu'au bout l'aventure des deux composantes raciales (Blanc et Noir) de la région sans en renier aucune.

Sur le plan de l'inspiration religieuse, d'autres écrivains par leurs titres s'insèrent dans les mythes occidentaux et les croyances africaines, même si c'est pour les détruire et les dénigrer au fil de leurs récits. Ainsi en est-il de *Le Dieu noir* (1987) de Philippe Le Guillou. Cet auteur raconte dans son roman le pontificat d'un pape zaïrois au début du vingt-et-unième siècle. Il met en scène un univers désaxé par les terrorismes, les haines, l'exaspération des contradictions entre le monde riche et le monde pauvre. Lorsque le cardinal quitte le Zaïre après la mort du pape Jean XXIV, vers le conclave qui le fera successeur de Pierre, il va s'entendre dire par l'archevêque de Paris : « nous avons fait la preuve de notre indignité... l'occident est mort. Je souhaite que toi, Léopold, tu puisses reprendre en main l'Eglise » (1987 : 353). Mais entre les lignes du récit, il n'y a rien que le mépris chassé et qui revient au galop comme le naturel, c'est-à-dire l'efflorescence inopinée de l'inconscient raciste du romancier changeant son fusil d'épaule pour rassurer son lecteur le plus torve : la cible est bien toujours l'homme nègre, pape ou pas.

Le titre du roman de Bernard Weber, *Le Père de nos pères* (1998) évoque bien la bible et singulièrement la Genèse où Adam est désigné comme étant le premier homme sur terre. Mais le contenu du roman nous amène plutôt en Afrique de l'Est où a été découvert le crâne le plus ancien du monde. Des hommes de science expérimentent leurs théories. Quant au titre de Romain Gary, *Les Racines du ciel* (1956), tout en évoquant la hargne avec laquelle les éléphants sont abattus en masse, pour leurs défenses d'ivoire, le roman est l'expression d'un cri de protestation d'un humaniste. C'est un récit ample et grave, une épopée lyrique et dramatique qui valut à Romain Gary, le premier de ses prix Goncourt en 1956. *Les Racines du ciel* continuent aujourd'hui d'exprimer une nécessaire et active inquiétude pour la survie du monde dans le monde, et pas seulement dans les parcs zoologiques.

Au total, il y a un besoin, à partir des titres, d'informer en créant le suspense. On varie les procédés de titrologie. Par des

patronymes, des toponymes, des thèmes, des images plus ou moins claires les écrivains français à travers les titres de leurs œuvres révèlent leurs expériences, leurs cultures, leurs connaissances de l'Afrique noire ou la double incidence de la tradition et de la modernité sur l'individu et la collectivité, sur l'Autre et l'ailleurs.

Le romancier français dans l'Afrique post-coloniale cerne-t-il la marche de l'histoire ? Se retourne-t-il vers le passé ou a-t-il plutôt tendance à se projeter vers l'avenir en s'appuyant sur des schèmes collectifs qui structurent l'imaginaire ?

Le critique Georges Lukacs dans *Problèmes du Réalisme* écrit :

Un écrivain nationaliste prend d'abord pour objet la scène où se déroulera l'action. Donc, avant de se soucier des personnages ou des événements, il étudiera le monde qu'il veut décrire pour y trouver tout ce qu'il peut. Une fois ce matériel rassemblé, c'est ce matériel même qui fournira la forme du roman (1976 : 6-7)

C'est dans cette optique qu'un écrivain comme Kindengve N'djok, Bruno Mann ou Claude Bergeret devait pour écrire *Kel'lam* ou *Les Gosses, tu es comme...*, ou *La Sagesse de mon village*, vivre et étudier la société Bassa'a, l'Afrique noire ou le village Bangangté. Duranty quant à lui estime que :

Le réalisme conclut à la reproduction exacte, complète, sincère, du milieu social, de l'époque où on vit parce qu'une direction d'études est purifiée par la raison, les besoins de l'intelligence et de l'intérêt du public, et qu'elle est exempte de tout mensonge, de toute tricherie... (cité par COGNY, 1976 : 4)

Les missions de témoignage et de reportage que s'assignent la plupart des écrivains français sont une réalité qu'il faut examiner minutieusement. Tout sera fondé sur la distinction à faire entre l'individu et la collectivité, entre l'auteur et l'ailleurs. L'évolution de la société occidentale, estime-t-on, a particulièrement cultivé les sentiments individualistes tandis que l'esprit de groupe reste



prédominant dans la collectivité africaine. Pour la critique psychologique et sociologique adaptée à cette étude, il ne fait pas de doute que celle-ci à travers la fiction, a cerné en priorité le groupe africain face aux préjugés occidentaux. Car une œuvre romanesque ayant pour cadre l'Afrique noire n'aura de valeur et de sens que parce qu'elle dépasse l'individu pour décrire la destinée collective : une famille, un village, un clan, une tribu, une nation, une région, une race et amorcer une solution pour un développement durable. Comme ces titres thématiques et non rhématiques comme le diraient les linguistes, exaltent le profit de se confronter à l'Autre qui a d'autres modes de pensée et de comportement, leur étude approfondie aboutit à des aveux d'incompréhension et à une quête existentielle.

**David MBOUOPDA**  
**Iut-Fotso Victor de Bandjoun - Cameroun**  
*dmbouopda2000@yahoo.fr*

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis, VIALA, Alain (Dir.) (2002),  
*Le dictionnaire littéraire*, Paris, PUF.
- BALEINE, Philippe, (1982) *Le Petit Train de la brousse*, Paris, Plon.
- CARS, Guy des, (1963) *Sang d'Afrique – 1 – L'Africain*, Paris, Flammarion.  
 (1963) *-Sang d'Afrique, 2 – L'amoureuse*, Paris, Flammarion.
- CESBRON, Gilbert, (1969) *Je suis mal dans ta peau*, Paris, Robert Laffont.
- CHATENET, Jean, (1970) *Petits Blancs, vous serez tous mangés*, Paris, Seuil.
- CONCHON, Georges, (1964) *L'Etat sauvage*, Paris, Albin Michel.
- CONSTANT, Paule, (1983) *Balta*, Paris, Gallimard.
- CONSTANT, Paule, (1980) *Ouregano*, Paris, Gallimard.
- CROUZAT, Henri, (1959) *Azizah de Niamkoko*, Paris, Presses de la cité.
- DEDET, Christian, (1984) *La Mémoire du fleuve*, Paris, Poche.
- DURANTY cité par Pierre COGNY in *Naturalisme*, (1976) Paris, P.U.F, p. 4.
- GARY, Romain, (1956) *Les Racines du ciel*, Paris, Gallimard.
- GENETTE, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Le Seuil.
- GINESTIER, Paul, (1961) *Le Théâtre contemporain dans le monde*, Paris, PUF.
- GRAINVILLE, Patrick, (1976) *Les Flamboyants*, Paris, Seuil.
- GUILLOU, Philippe le, (1987) *Le Dieu noir*, Paris, Mercure de France.
- HOEK, L. (1981) *La marque du titre*, La Haye, Mouton.
- JAY, Salim, (1987) *L'Afrique de l'occident, 1887 – 1987*, l'Afrique littéraire, n° 80 – 81 – 82, 1<sup>er</sup>, 2<sup>e</sup>, 3<sup>e</sup> trim.
- KINDENGVE, N'djok, (1958) *Kel'lam, Fils d'Afrique*, Paris, Alsatia.
- KLEBER HAEDENS (1964), *Paradoxe sur le roman*, Paris, Bernard Gasset.
- LABURTHE- TOLRA, Philippe, (1986) *Le Tombeau du soleil*, Paris, Odile Jacob.
- LABURTHE – TOLRA, Philippe, (1989) *L'Etendard des prophètes*, Paris, Odile Jacob.

- LUKACS, Georges cité par Michel ZERAFFA in *Roman et Société*, (1971/1976) Paris, P.U.F, pp. 6-7.
- MAKOUTA MBOUKOU, J.P.(1980) *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française*, Abidjan, NEA.
- MANN, Bruno, (1976) *Les Gosses, tu es comme...*, Paris, Seuil.
- NJIKE BERGERET, Claude, (1997) *Ma Passion africaine*, Paris, J.C. Lattès.
- (2000) *-La Sagesse de mon village*, Paris, J.C. Lattès.
- NUEIL, Alain, (1984) *Reviens, Afrique*, Paris, éd. Grasset.
- ORGEIX, Jean d' (1968), *L'Afrique de mes fauves*, Paris, Solar.
- ROSNY, Henri de, (1981) *Les Yeux de ma chèvre*, Paris, Plon.
- SEGALEN, V. (1986), *Essai sur l'exotisme : une esthétique du divers*, Paris, Poche.
- THIEULOY, JACK, (1982) *Le Continent maudit*, Presses de la renaissance.
- WEBER, Bernard, (1998) *Le Père de nos pères*, Paris, Albin Michel.

**DE LA FICTION AU SAVOIR  
ETHNOGRAPHIQUE SUR L'AFRIQUE NOIRE A  
TRAVERS *KEL'LAM, FILS D'AFRIQUE* DE  
NKINDENGVE N'DJOK**

L'intrusion du modernisme occidental dans le quotidien des peuples de l'Afrique noire représentée dans les romans français de la deuxième moitié du XXe siècle ne s'est pas seulement traduite par une domination militaire, administrative et économique des sociétés concernées. Elle a été aussi une aventure intellectuelle dans la mesure où le dominateur a tenté de connaître dans leur altérité les peuples qu'il soumettait à sa loi par le christianisme, l'école et la technique, pour mieux les administrer et, éventuellement, les faire changer en vue d'un développement, dit-on, durable. A la violence physique d'expansion coloniale d'antan est venue se succéder une violence « *spirituelle* ».

*Ceux qui avaient combattu et ceux qui s'étaient rendus, ceux qui avaient composé et ceux qui s'étaient obstinés se retrouvèrent le jour venu, recensés, répartis, classés, étiquetés, conscrits, administrés (KANE 1961 : 60)*

On en voit l'enjeu : il s'agissait de penser l'autre, le Noir, à travers ce qui était censé le différencier de l'homme occidental, de le situer positivement dans le champ du savoir voire de l'imaginaire et de vérifier les thèses de Gobineau en se posant la question comme Delafosse : « *les nègres africains forment-ils une race intellectuellement inférieure aux autres races humaines ?* » (DELAFOSSÉ 1922 : 15)

Cette tentative de représentation de l'Autre apparaît en particulier de façon significative dans certains romans ethnologiques, tel **Kel'lam, fils d'Afrique** de Kindengve N'djok. C'est un titre solidement fondé sur la tradition Bassa du Cameroun qui peut être considéré à juste titre aujourd'hui comme le stéréotype des catégories fondamentales de l'entendement occidental à un moment de son histoire, en raison notamment de l'attrait que ce roman exerça sur les

esprits à l'aube des indépendances africaines. La méthode de J.M Carret<sup>1</sup> alias Kindengve N'djok, c'est le désir de voir et l'appétit de comprendre l'autre sans le fardeau des préjugés et des paresse du cœur et de l'intelligence. C'est une manière de rendre compte du regard de l'autre, de la rencontre historique entre l'Afrique et la France.

Exhumer de prime abord de ce roman ce savoir ethnographique qui épouse le contour de l'histoire de l'extérieur intéressera notre analyse. Ce qui va nous être dit de la société bassa nous préoccupera ; et puis nous l'opposerons à la civilisation imposée pour permettre de positionner l'auteur par rapport aux courants d'idée de l'heure à l'exemple de la dénonciation des effets déshumanisants, à la fois physiques et psychiques, de la colonisation.

Pour cette analyse, nous ignorons des éléments exotiques relevant de la mimésis. Il s'agira des éléments ethnologiques, voire folkloriques, donc trop loin de grandes idéologies. Souvenons-nous que folklore remonte à deux termes anglais « *folk* » = peuple et « *lore* » science, ainsi folklore signifie étymologiquement « *science du peuple* ». On admettra donc que ces éléments folkloriques sont d'une grande importance parce que justement leur étude permet d'accéder à l'âme du peuple qu'on veut coloniser ou qu'on veut prendre pour partenaire dans les échanges économiques. Ce qui justifie chez quelques écrivains français d'Afrique noire cette curiosité réelle à s'intéresser à l'Afrique profonde avec le roman ethnologique. Il y en a eu plusieurs sortes : l'un superficiel où l'ethnologie sert l'exotisme, l'autre qui est la mise en œuvre romanesque de connaissances, approfondies de la vie africaine. Nous pensons que **Kel'lam** et quelques autres écrits cités appartiennent à cette deuxième catégorie. Dans notre approche, nous partirons de l'étude du cadre, nous

---

<sup>1</sup> Jean – Marie Carret, Breton et Français, prêtre de la congrégation du Saint-esprit, missionnaire au Cameroun de 1932 à sa mort survenue le 26 février 1960, fut curé de Kribi au bord de l'Atlantique. Entomologiste reconnu par le Muséum de Paris, correspondant de plusieurs revues (marchés coloniaux, Revue des deux mondes...) et écrivain (*Kél'lam fils d'Afrique*, roman ethnologique), c'était un voyageur infatigable (il a parcouru tout le Cameroun), un homme politique efficace (il finit adjoint au maire de sa ville et serait député du département de l'Océan s'il n'était pas religieux...). il trouve encore le temps de tenir un journal inédit dont plus de soixante cahiers sont conservés aujourd'hui dans les archives des pères du Saint-Esprit, 30, Rue l'Homond à Paris. Son cahier-journal de paroisse est demeuré à Kribi

analyserons celui naturel, puis celui spirituel avant de nous attaquer à l'organisation sociale.

### 1 Le cadre naturel

En effet on a, épars dans **Kel'lam, fils d'Afrique** des comportements sociaux de l'homme qui permettent de reconstituer la tradition bassa voire négro-africaine. On peut les déceler à travers le cadre du « *pays* » bassa dans son double aspect naturel et spirituel. Ce fond naturel et vécu qui fixe les idées empêche l'imagination et l'esprit de trop décoller de la réalité africaine. Pour mieux appréhender cette œuvre bâtie sur les coutumes et les croyances voire les mentalités, il est impératif que l'ethno critique découvre l'aspect permanent de ce cadre, à savoir la vie quotidienne du Bassa du Cameroun : les modes de vie, les mariages, la dot, les naissances, les décès, les enterrements, la polygamie, le pouvoir de clan, la vie communautaire, les récoltes, la solidarité, les croyances, les cérémonies religieuses initiatiques, le fétichisme, les génies protecteurs, la vie du totem, l'invention des sorciers, les divers objets, ustensiles de la vie courante, des cérémonies, de chasse, de pêche, de la culture, etc.

On peut lire **Kel'lam** comme un document d'époque, un document qui peint une terre de paraboles, une cité antique qui apparaît comme la seule alternative à la tyrannie de la marchandise et à l'effroyable pagaille des civilisations modernes. Cela peut se voir au niveau de la famille.

- La famille :

Le roman de Kindengve N'djok a pour point de départ la famille : Le père, la mère et les enfants, les oncles, les grands-parents, les arrières petits-enfants, les coépouses. Kel'lam est né de la « *quatrième épouse de Ngan, fils de Koklum, lui-même fils de Bilon et d'autres encore* » (Kindengve N'djock, 1958 : 14) C'est par la connaissance de Kel'lam, ce fils venu sur le tard, que débute **Kel'lam, fils d'Afrique**. Le livre s'achève sur l'hyménée du protagoniste. La famille, comme la société, commence par l'enfant. C'est le rejeton destiné à grandir, à pérenniser ses géniteurs, à maintenir la flamme de la communauté par son travail et sa propre progéniture avant de se transformer, après la mort en divinité.

Dans la société Bassa, la hiérarchie féodale tyrannique n'existe pas, même la notion de chef de Cantons ou de village n'est qu'une

récente création administrative. Les Kel'lam ne connaissent que l'autorité patriarcale.

*Chaque famille établie dans sa clairière vivait alors sans grands rapports sociaux avec ses voisins immédiats* <sup>(P 89)</sup>

La polygamie est de règle. Le nombre d'enfants d'une femme n'est pas limité. Ngan a pu avoir quatre enfants avec la mère de Kel'lam.

La famille est tantôt unie, tantôt désunie. Il est rare qu'elle soit unie dans un sens favorable à la culture étrangère, à la christianisation. Quand elle est unie, c'est presque toujours contre l'étranger ou pour livrer une guerre. « *En temps de guerre, un chef commun était pour un temps désigné* » (p 38)

Désunis, les membres d'une famille s'affrontent. Mais « *leurs palabres se réglent par les vieux* ». <sup>(P 89)</sup> Dans les affrontements, les uns défendent la culture ancestrale, les autres les cultures étrangères. Et l'écrivain, le grand complice en profite, en général, pour énoncer ses idées, pour poser son regard.

Ainsi s'oppose à sa famille et à leur forme de vie, Kel'lam revenu de la ville pour organiser ses fiançailles. Il est enclin à discréditer le prestige des anciens dans leur ménage. Les histoires de son père ne lui semblent plus que d'un intérêt relatif. Il demeure un transfuge entre les Blancs et les membres de sa famille. Il ressent un malaise envers la coutume. Alors intervient l'écrivain Kindengve N'djok pour relativiser la culture africaine.

*C'est encore jusqu'à leur forme de vie qui lui devient lourde, l'inconfort de la case, la natte dure, la relative propreté, l'eau de boisson suspecte, la viande toujours un peu fermentée, le vin de palme granuleux et enrichi de trop de bestioles. Il lui faut revivre à terre, sans table ni chaise, manger à la cuvette commune, avec ses doigts, bien que parfois on le serve à part avec son père. La fumée envahit la case, poulets et cabris partagent l'habitation des hommes. Aussi se prend-il à regretter l'alcarité de la vie citadine, son confortable bungalow, les soirées joyeuses aux buvettes, et jusqu'à ses rapports avec les Blancs. Bref, il s'ennuie ( p 178)*

L'élément étranger plus diffus, plus subtil, conscient ou non chez l'auteur nous invite à l'interprétation. C'est toujours le membre de famille qui est allé à l'école étrangère qui apporte la fausse note

dans la famille autrefois unie. Pour justifier la colonisation et enraciner le christianisme dans la société, l'auteur fait volontiers de cette désunion un thème littéraire inépuisable.

- Le village, le terroir.

Kindengve N'djok décrit dans les détails les paysages où il fait vivre ses personnages. Le village est peint avec précision. En général, les esquisses de l'Afrique noire dépouillée des défauts occidentaux sont représentées dans ce roman ethnologique. Kindengve N'djok en décrivant le village de Kel'lam, met l'accent sur les descriptions idylliques des endroits retirés de la planète à l'exemple des forêts vierges, zones vierges de la souillure technique – havres de beauté et de pureté à protéger – Ce sont les dernières traces du stade primitif. On peut le découvrir à travers les yeux de Kel'lam qui a mis un temps en ville et qui retourne chez lui au village :

*Il était de nouveau chez lui. La forêt tutélaire le protégeait de sa voûte éternelle, les myriades d'arbres prenaient déjà un aspect familier : grand tronc d'écorce rouge, contrefort géant de celui-là, l'ancêtre creux, asile d'écureuils volants et de roussettes, de pangolins... Il est chez lui. Enfin !... Singulier attachement du Noir pour son coin de forêt natale où rien cependant ne semble devoir le retenir, où surtout le rappeler. Les cases sont éphémères, leur emplacement et celui du village même, change souvent. Le « chez-soi » se compose d'autres éléments : atmosphère faite de grands arbres familiers de la silhouette d'une colline, du tournant d'une piste, de ce rocher qui penche, de l'accent familier du langage et des mots en ce pays où l'absence de parler écrit et le peu de relation avivent les particularités locales et familiales. Ce sont encore les influences du sol qui lui sont bienfaisantes : l'esprit de ses pères qui continue à planer dans ces lieux. Les génies tutélaires des arbres et des champs, une disposition personnelle bienveillante de la terre envers eux, de la pluie, des orages. Il est chez lui. (p 75)*

L'auteur fait de ces espaces (forêt vierge) d'intégration de l'homme à son environnement les lieux d'un bonheur perdu par l'occidental. Cette rêverie primitiviste se déploie dans cette œuvre en comparaison à Paris, ville décrite au cinquième chapitre de la troisième partie lors du voyage de Kel'lam en France (pp. 228-230). La description précédente nous permet de toucher du doigt les questions relatives à la tradition. **Kel'lam, fils d'Afrique** est avant tout un roman de la rencontre de l'occident chrétien et de l'Afrique

noire animiste, de l'occident colonisateur et de l'Afrique des clans. Mais cette rencontre se fait sur un terrain nègre : animiste, traditionaliste.

Avec le village est présent également tout le terroir, refuge des esprits, des mânes des ancêtres. Mais le terroir, le village ne sont rien sans la case du père de famille. C'est là où il reçoit des hôtes. Kindengve N'djok en fait une savoureuse présentation :

*celui-ci [Ngan], athlète déjà vieilli mais étonnamment robuste et droit, jouit, comme tous les hommes de sa race, de très longs loisirs, rarement coupés de travaux : inéluctable débroussaillage des futures plantations, quand en vient la saison, cueillette des régimes de palmier, et biquotidienne récolte de sa sève, de loin en loin la construction d'une case qu'il fait traîner... Aussi se repose-t-il quand il le veut. Et il le veut souvent. Point n'est rare de le voir presque tout le jour adossé, devant sa case, à un bien inconfortable trépied de bois, se chauffant au soleil, et tirant de lentes et rituelles goulées de son brûle-gueule où grésille un charbon. Parfois un ami vient, puis un autre, tous gens armés du petit balai des notables, et c'est autour des calebasses de mimbo - le vin de palme - d'interminables, enfantins et inextricables propos vociférés, que ponctuent des grands coups du djai - le petit balai chasse-mouche, - insigne des notables. (p 15)*

L'homme assumant généralement la fonction d'époux dans la famille, son rôle se réduit souvent à sa domination vis-à-vis de la femme qui a pour mission de produire en même temps la nourriture et les enfants. Il travaille moins et jouit densément de sa caste de notable. Mais il veille à la protection de sa famille et à l'éducation traditionnelle des garçons dans un cadre spirituel.

## **2 Cadre spirituel**

**Kel'lam** a pour centre d'intérêt dans sa première partie, la spiritualité en Afrique équatoriale : toute la foi dans les Dieux, les mânes des ancêtres. Ces Dieux sont tantôt craints, tantôt honorés. Les divinités sont partout présentes. Les hommes se plient à leur volonté et leur offrent des prières et des sacrifices, leur vouent des cultes réguliers. Ce qui explique cette méthode d'éducation que reçoit Kel'lam.

*Il s'adaptait à la Nature. Cependant d'impératives coutumes et croyances l'encadrent, auxquelles il ne saurait échapper : culte des ancêtres, petits Dieux protecteurs, divination, forces*



*occultes bienfaisantes ou néfastes. Et ces croyances informent sa vie ; elles l'intègrent au rythme d'un univers que régissent des forces d'au-delà. L'esprit des morts se réincarne en les vivants ; ainsi chacun doit-il rester fidèle à ses pères, en reproduire en quelque sorte la vie... Innover une forme de vie serait s'attirer les pires représailles des Esprits.( p 25)*

Ce qui explique toutes sortes de pratique ; par exemple :

- le culte des morts.

Il faut honorer les morts, car il ne sont pas morts dit Birago Diop dans son conte Sarzan. Dans le fil de Kel'lam, cette œuvre plus ethnographique que romantique dans sa première partie, les attitudes des hommes face à la mort sont évoquées. Ici ; herbes et écorces interviennent abondamment et, comme partout en Afrique noire on n'admet pas qu'il existe de mort naturelle. Il y a les deuils avec des traitements particuliers infligés aux veuves ou aux jeunes garçons lorsque la mort frappe un notable. L'auteur décrit ici certaines attitudes des villageois lorsque le vieux Ntamak, un notable particulièrement puissant et respecté a disparu. On procède d'abord à « *l'imposition des stigmates aux enfants mâles* » et on organise le deuil :

*Depuis une heure au moins sans arrêt, c'est la danse. Sans perdre la cadence, des batteurs dispos se succèdent et, si le rythme faiblit d'un geste impérieux le masque de panthère infatigable ranime le vacarme qui repart furieux, dans un fracas de train, haletant, régulier, inexorable. Les enfants à leur tour font le cercle autour des masques. L'un derrière l'autre, se tenant aux épaules, ils s'avancent, piétinant en cadence, se déhanchant et chantant : « OOO ! OOO ! » interminablement. Un signal encore, les masques ont disparu. Tous alors se massent devant la tombe du vieux Ntamak. Un à un, les garçons sont happés, certains hurlant de terreur. (pp 29-30)*

Ce thème de la mort introduit inéluctablement celui de la foi dans les fétiches.

- La foi dans les fétiches.

Il faut renforcer la protection des mânes, des esprits, des divinités- L'homme fait appel aux fétiches et aux gris-gris –Ceux ci ont largement influencé Kindengve N'djok. Le fétiche se porte sur le corps, ou est suspendu dans la case ou à l'entrée de celle-ci – Les

enfants après la naissance portent des fétiches pour se protéger des forces maléfiques. Kel'lam n'en fait pas exception :

*Pour conjurer le sort, il n'a plus au poignet qu'un mince bracelet de peau d'iguane. La croûte de terre qui garnissait son crâne depuis sa naissance s'est effritée, partis aussi, les bourrelets, fétiches du cou. (p20)*

La foi dans les fétiches est renforcée par la consultation de l'araignée- fétiche qui ici prend le nom de ngambi. Cette araignée mygale est pour la race de Kel'lam ce qu'est la tortue ou l'antilope pour d'autres. C'est le fétiche protecteur tribal. Voici comment le narrateur nous le décrit et le situe dans le destin de Kel'lam :

*Sur une place dure du chemin l'horrible insecte velu, noir, aux grosses pattes, large comme la main, creuse son terrier clos le jour d'un couvercle à charnière. La nuit venue l'araignée part à la chasse et soigneusement nettoie les abords de son aire. Petit cailloux, brins d'herbe, débris d'insecte, plus ou moins loin, plus ou moins mélangés. De cette pratique naquit le procédé divinatoire. Un soir, après certains prolégomènes propitiatoires, une poignée d'écailles de pangolin fut jetée tout autour du terrier. Au matin la Ngambi a fait place nette, et du rapprochement des écailles se tisse l'oracle. un peu à la manière des tarots, l'un signifiant le consultant, l'autre le voyage, un événement heureux, un accident, la mort, la fortune... C'étaient signe complexes seul Ndombi-Nyaga savait interpréter, et il a, pour cela exigé l'honoraire d'un mouton. Or la réponse est favorable : sagesse, puissance, honneurs, voyages, richesse s'était accumulés sur l'onglet d'écaille grise représentant Kel'lam (pp 100-101)*

Les écrivains français expriment ainsi ce qui est souvent confus dans leur esprit, c'est-à-dire l'esprit de l'étranger en Afrique noire. C'est pour eux une manière de dire que les fétiches et la mygale ne font pas de miracles, que ce ne sont que des forces adjuvantes renforçant le pouvoir du bras de l'homme. Aussi balaient-ils du revers de la main la croyance à la divination. Mais qu'est-ce ?

- La divination

Les sorciers, les devins, les charlatans, les magiciens, les féticheurs, inspirent les écrivains français d'Afrique noire à leur tour. Le Président Houphouët Boigny dans **Le Petit train de la Brousse** de

Philippe de Baleine en parle pour justifier le suicide de son ministre de l'Education nationale Ernest Boka.

*« Le monde entier put ainsi apprendre que le Dr Ernest Boka, ancien ministre et président de la Cour Suprême, avait tenté de tuer le « vieux » en remettant sa photo à un marabout pour que celui-ci « travaille dessus ». (BALEINE 1982 : 207)  
Pour les occidentaux tout cela peut paraître des enfantillages, mais, en fait, c'est un grand drame qui se joue en Afrique, affirme Houphouët Boigny (P : 207)*

Les hommes consultent les marabouts tout particulièrement et les respectent comme des êtres sacrés, ou les craignent comme des êtres méchants. Les devins, par exemple prédisent l'avenir. Ils jouent le rôle tenu par les prophètes dans les religions révélées. Nous regroupons sous le terme « sorcier » ceux qui, dans **Kel'lam** sont appelés « féticheurs » et « guérisseurs ». Sorciers et féticheurs ne sont dissemblables que par une connotation légèrement plus péjorative attribuée au mot « féticheurs ». Les guérisseurs soignent, et de par leur fonction ils se différencient du reste des sorciers. Pourtant, comme un sorcier peut aussi être un guérisseur, ils auront tous des caractères communs, et ce n'est qu'au niveau de leurs fonctions qu'une distinction peut s'effectuer.

Le sorcier est un notable, et certains de ses caractères sont ceux de chef. Seulement le chef est récupéré et utilisé pour encadrer la société coloniale telle que le Blanc l'organise, tandis que le sorcier échappe à son contrôle. Il est un élément d'ordre. « *Il peut attirer la pluie, féconder les femmes, interdire la foudre aux toits pointus des amis, non à la faveur d'un ridicule paratonnerre mais grâce à une corne d'antilope* ». (Kindengve N'djok : 32) Il maîtrise la maladie, par la médecine traditionnelle : « *écorces contre la fièvre, herbes purgatives, celles pour soigner les plaies ou les maux de poitrine, traitement des morsures de serpents, le strophantus, poison des fléchettes de chasse, et son contre-poison, toutes les mille plantes fétiches et leurs formules ésotériques...* » (P.32)

Il peut même chasser les revenants. Ndombi-Nyaga est convoqué par le chef Bonnog parce qu'à l'enterrement du vieux Bineng, on ne lui avait pas donné assez d'honneur et son ombre rancuneuse, inapaisée ne pouvait descendre au pays des esprits. Ndombi-Nyaga raconte que :

*Le Nkuki du défunt lui était apparu, cheminant près de lui comme une moitié d'homme vaporeuse, demi-visage et corps coupé comme un couteau. Bien vite il avait mis les deux mains sur ses yeux fermés : s'il avait vu le corps entier, il mourait ! (P : 32)*

Un célèbre sorcier fut appelé. L'araignée-fétiche fut consultée. Des poulets sont égorgés, puis un bouc.

*Ce rite accompli, femmes et enfants chassés, deux fossoyeurs déblaient rapidement la tombe jusqu'au cadavre quasi-momifié. C'est à peine si des lambeaux de chair adhèrent encore au crâne grimaçant. Un plat de nourriture est apporté, unealebasse de vin de palme. Après avoir goûté une bouchée, bu une gorgée, le féticheur crache entre les dents du mort – qu'une lame de coupe-coupe écarte avec peine – quelque parcelle de nourriture, un filet de vin de palme, puis démoniaque, surgit de la fosse en hurlant. La terre est précipitamment rejetée, tassée, recouverte de grosses pierres, et la calebasse fichée au sol par le goulot. Le grand fétiche est achevé. » (PP : 44-45)*

Satisfaisante désormais, l'ombre du défunt se laissera glisser au monde imprécis et dolent des Minkukis, oubliant le passé, et laissant en paix le monde des vivants. De père en fils, les sorciers n'ont qu'une idée : combattre l'inconnu, préserver leurs semblables de tous les maux qui pour eux n'ont jamais d'origine matérielle mais spirituelle.

- La magie et la sorcellerie

Les pratiques magiques et les histoires de sorciers ne peuvent laisser indifférents certains écrivains français d'Afrique noire. Ils les exploitent aussi à des fins littéraires. Eric de Rosny dans **Les yeux de ma chèvre** révèle qu'on devient sorcier par le transfert de pouvoir. C'est ainsi qu'il veut « *se faire ouvrir les yeux* » chez les Nganga, un peuple côtier de Douala (Cameroun) pour traiter les malades.

Magie et sorcellerie relèvent du même mode de pensée et obéissent à la même législation, aux mêmes principes. La sorcellerie vise la domination de la nature, la protection contre les ennemis et la nuisance à ceux-ci. La magie recourt à des moyens sans commune mesure avec des effets escomptés, par exemple des formules incantatoires, pour faire pleuvoir ou à des signes cabalistiques, pour invoquer les esprits. La magie est neutre ; elle peut se mettre au

service de la religion ou du bien, ou au contraire à celui de la sorcellerie ou du mal.

Magicien et sorcier se distinguent sous l'angle de la maîtrise des forces occultes. Alors que le magicien est un maître, un savant qui possède et oriente ces forces occultes, le sorcier est parfois emporté par des puissances qu'il a lui-même déchaînées. Les véritables magiciens habitent les grandes villes alors que le sorcier c'est le magicien du village. Les charlatans, les magiciens, les guérisseurs, les féticheurs qui se déploient dans **Kel'lam, fils d'Afrique** n'habitent que la brousse, la zone forestière, sont tous des sorciers. Face au développement à l'occident, ils constituent des éléments incompris. Dans Cameroun Tribune n° 3889, Joseph Dong Aroga déclare :

*Le retard de l'Afrique noire a pour cause entre autres la mentalité magique qui se manifeste principalement par la sorcellerie. Celle-ci sera par conséquent un obstacle à l'effort de développement que ces pays entreprennent*

Les sorciers de **Kel'lam** comme les devins ont pour rôle d'expliquer la vie aux hommes, et de trouver des solutions à leurs problèmes parfois à travers les sacrifices.

-Les sacrifices.

Chez les Bassa, comme d'ailleurs chez tous les hommes, les éléments naturels les plus indispensables comme le feu, l'air et l'eau peuvent se révéler dangereux pour la vie. Par exemple l'eau peut manquer ; les pluies peuvent cesser de tomber après exploitation abusive des forêts, tomber en avance ou en retard par rapport à la saison ; elles peuvent tomber trop abondamment. L'abondance ou le défaut, l'avance ou le retard des pluies sur les semailles ou les récoltes paralysent la vie des Bassa. Ce qui explique l'abondance des prières adressées aux dieux pour qu'ils rendent la nature favorable aux hommes.

Il peut plutôt arriver que ce soit l'esprit des ancêtres qui perturbe le déroulement normal de la vie des vivants. Les vieillards prennent leurs responsabilités. « *Les Esprits de nos anciens s'irritent contre nous. A nous les vieux, le commandement et la gloire .* » (P : 41)

Tout ceci explique aussi les sacrifices, nombreux et fréquents que Kindengve N'djok décrit avec délice. Il faut égorger poulet et

bouc. Il faut également placer le peuple « *ouvertement sous la protection du grand ancêtre de la race* » (P : 26)

- Les lieux sacrés

Il faut entendre par lieux sacrés : forêt, bois, montagne, plaine, rivière, foyer, pierre, grotte. Tout écrivain qui tourne son regard vers la tradition laisse sur ses pages des notes savoureuses relatives à ces lieux sacrés que seuls les prêtres du clan ou de la famille peuvent pénétrer - les lieux sacrés sont légions dans **Kel'lam fils d'Afrique**. Au cours des cérémonies des fiançailles, les vivants savourent leur joie mais ils sollicitent aussi la bénédiction des divinités en entraînant le futur époux à la « *la pierre sacrée* » :

*prenant Kel'lam à part, le vieux païen lui fait toucher, en leurs deux mains serrées, la pierre sacrée, hache des anciens disparus, qu'il vient de prendre dans la trousse des fétiches du Ngé (P : 185)*

Au cours de son initiation Kel'lam est conduit successivement à la grotte sacrée « *la croupe solitaire du Mont sacré, Ngok Lituba, d'où était sortie toute la race* » (52) et au Bibum, premier emplacement du village :

*Un jour Ngan déclara :- Demain nous irons aux Bibums de nos pères. Kel'lam s'endormit lourd d'appréhension religieuse : les Bibums ! Au sommet déserté de quelque colline toute envahie de brousse et de forêt, d'anciens villages ont laissé là leur emplacement dont les (Bassa) superstitieusement s'écartent » (P : 34)*

Le Bibum de Kel'lan, c'est là ! Trois générations à peine se sont écoulées depuis que les hommes ont abandonné ce coin de forêt, jadis largement élaguée. L'ancienne occupation humaine y a laissé place aux végétaux. Mais le lieu est resté sacré, il peut être habité par les totems..

- Les totems.

Les religions animistes sont essentiellement totémiques c'est-à-dire fondées sur la croyance que la plupart des familles des classes ont des affinités avec certains animaux dont ils descendent ou qui en sont leurs doubles ou les protecteurs. En réalité, cette descendance est purement symbolique. Au niveau actuel du développement mental

des sociétés africaines, il est infructueux de critiquer cette croyance ; c'est pourquoi les écrivains en font une matière littéraire. Kindengve N'djok exploite le totem, lors des danses sacrées, les hommes qui en possèdent mettent des symboles de ces totems. Une longue liane portée par les membres du clan symbolise le Mboma ou serpent python. Certains portent le masque d'éléphant ou de panthère. Ainsi lors de la danse du Ngé dans Kel'lam, le premier masque était « *l'ancêtre métamorphosé en panthère ! Un deuxième masque alors avait surgi : celui de l'éléphant, lourd vêtement d'écorce, tête brinquebalant une trompe et d'immenses oreilles.* » (P : 29)

Ce qui est extraordinaire, c'est la parfaite union qui s'établit entre l'être et son totem. Les deux ont des devoirs l'un envers l'autre : le totem protège l'homme, et l'homme le respecte, le vénère. Lorsque le pacte entre l'homme et le totem est trahi, la mort s'en suit. Claude Njike Bergeret, est sans doute l'un des écrivains qui a exploité ce phénomène avec le plus de bonheur. Pour expliquer la mort de la reine mère de la chefferie Bangangté, dans la société Bamiléké voisine, Chantal déclare :

*Tu sais pourquoi elle est morte ? Il paraît qu'un chasseur a tué une panthère, son totem, le même que celui de son mari. Depuis six ans que l'ancien chef est mort, le totem errait sans protection. Mais ce n'est pas la faute du chasseur. Il ne savait pas.* » (NJIKE BERGERET 1997 : 244)

Parfois, le totem d'un homme n'apparaît que devant la femme aimée et ne lui fait aucun mal. C'est souvent un signe d'aurevoir. Quand la panthère – totem du chef Bangangté a paru devant Claude Bergeret, ce fut pour signaler sa mort prochaine. Elle en fait le récit dans **Ma passion africaine**.

*Soudain, à la sortie d'un virage, la panthère apparut devant mes phares. D'instinct, je freinai. Elle allait d'un pas lent et souple, indolent presque. On aurait dit que, née de la nuit, elle me montrait le chemin : « A quoi bon le presser, NTECHUM ? Tu finiras bien par arriver chez toi ». Je la suivis doucement, émerveillée par la beauté puissante et fine du félin au pelage d'or, tacheté de noir... Dès mon retour à la chefferie, le lendemain, je voulus communiquer au chef la sensation magique de beauté parfaite que m'avait procurée l'apparition nocturne du félin.- Tu as dû te tromper ! répliqua-t-il sur un ton sec. (P :304)*

Une semaine plus tard, le chef est mort. Son totem savait que le chef allait mourir et il voulait l'annoncer à sa femme qui était « *au dessus de la reine* ». Il lui était interdit de blesser cet animal.

- Les tabous et les interdits.

L'animisme est fait aussi de tabous et d'interdits qui complètent la spiritualité du monde négro-africain – les interdits et les tabous renforcent les règles religieuses, mais régissent aussi la bonne marche de toute communauté. Les sociétés ont donc leurs interdits dont la transgression expose toujours à des sanctions. Il est par exemple interdit à un membre de la tribu de tuer un animal qui est totem de la famille. Dans **Kel'lam**, les épouses infidèles sont « *exposées aux crocs vengeurs des fourmis rouges* » (P : 40) Et ici, chez les Bassa, on recommande « *d'enterrer simplement, avec la mère défunte, l'enfant trop jeune pour être sevré* » (P : 40). Ce sont là des rites, interdites et tabous anciens, très difficiles à pratiquer aujourd'hui.

Tout peut être interdit ou tabou, y compris les parties d'un gibier. Tel est le cas du sexe du sanglier évoqué dans **Kel'lam**. Il appartient à Mutamal qui a dépecé l'animal.. Sa tête pouvait d'office être la chasse gardée du patriarche siégeant au conseil de famille. Ceci nous amène à examiner l'organisation sociale présentée dans **Kel'lam, fils d'Afrique**.

### 3 L'organisation sociale

Nous voudrions, dans cette partie, élucider les points de mire de l'auteur de **Kel'lam, fils d'Afrique**. Il nous paraît intéressant de cerner et interroger les aspects d'une civilisation affrontée à l'envahissement d'une autre. Un tel projet, explique la fécondité de cette œuvre ethnologique comme source de réflexion pour un homme de la fin du vingtième siècle qui aborde la société africaine en vue d'un quelconque échange, d'une fructueuse coopération.

-Sagesse Bassa

Les proverbes, les contes, les devinettes, les légendes, et les dictons passent de plus en plus dans la littérature écrite et les chansons sont des genres qui fleurissent dans la littérature orale africaine. Ils intéressent les écrivains français d'Afrique. L'œuvre de Kindengve N'djok en est sans doute la plus grande manifestation. Tous ces genres y sont concurremment utilisés. Il apparaît dans le corps de ce roman des légendes, des dictons, des humours et mêmes des contes. Tous



sont l'émanation de la sagesse bassa, la sagesse nègre qui, dans certains cas, rejoint la sagesse occidentale. Certains faits proches de la légende et partant de l'invraisemblable sont rapportés. A propos de la légende de Ngok Lituba, il est enseigné à Kel'lam que :

*Aux temps très lointains, [Leurs] pères sortirent un jour du profond de la terre, par la caverne située à mi-hauteur du rocher de Ngok - lipondo – la roche percée – là-bàs sur la plaine, près du pays bâti.« Ces hommes là, d'il y a si longtemps, ne savaient point construire de case, ni allumer de feu, ni travailler le fer ; ils allaient nus, couchaient sur la terre et tuaient des bœufs sauvages avec des haches et des pointes de pierre ; c'étaient de fameux hommes ! (P :31)*

Ce récit populaire traditionnel découlant d'un événement de type exceptionnel ayant eu lieu dans le passé s'est transmis de génération en génération à travers les traditions orales. Elle est inhérente au peuple Bassa et constitue leurs éléments de caractérisation.

Dans cette tribu, Mutamal le bouffon est un homme indispensable qui maîtrise les chansons et même le Mwet. Il sait tant de chose : « *rite des danses, rythmes des tambours, charmes des sorts, guérisons des morsures de serpents. Et aussi colporter les nouvelles comme chantonner d'interminables mélodies indigènes qu'il accompagne de mwet, cette espèce de guitare à lamelles de bois.* » (P : 38)

L'humour, les proverbes et les surnoms n'ont pas échappé au miroir de Kindengve N'djok. Comme échantillon de proverbes et de dictons, chez le bassa, la règle d'or est : « *ne broncher jamais à un premier appel* ». C'est une méthode possédant deux avantages : celui d'abord de découper peut-être le questionneur, et de gagner ainsi la paix ; ou pour le moins de réfléchir à la manière de répondre. Il est aussi un autre domaine où l'esprit observateur du Bassa, son ironie narquoise, son intuition le servent : celui des surnoms. Ils peuvent partir des traits physiques dont la comparaison s'impose avec les objets familiers : demi - tonneau ou pleine - marmite signifie un grand chauve, et porte – sans - battant c'est une bouche ouverte.

Cependant, il faut convenir d'un génie singulier dans la stigmatisation de certains : La - chauve - souris - qui - rit - jusque - dans - la - sauce, dira-t-on d'un visage plissé d'un perpétuel rictus découvrant des dents jaunes. L'abcès - ne – tâtonne – pas – où – sortir

désignera le querelleur et la – chique – s’attaque – même – aux – pieds – du – seigneur démontre l’impertinent. Le – suivre – du – serpent – vert se dira d’un autre, aux réactions imprévisibles, dangereuses à son entourage, ainsi averti d’avoir à se méfier.

En effet, c’est pour fortifier leur pensée, animer la tribu commune dans les cours de justice traditionnelle que les Noirs ont recours aux proverbes, à des dictons ou des pensées, des surnoms ou des humours ; ce ne sont donc pas des réactions des écrivains français, mais leur contribution à la transcription de la littérature orale. En les recréant ou mieux en les transcrivant d’après le fond traditionnel, ces écrivains étrangers à la culture nègre se forment en laissant aussi au public la matière à formation.

#### **4 Formation de l’individu**

- L’initiation :

La tradition consacre une part importante de son temps à l’éducation de l’individu. Celle-ci passe essentiellement par l’acte initiatique. Tout s’apprend, tout a un rite auquel l’homme doit s’initier. L’initiation se fait par étapes successives. Elle est un ensemble d’épreuves à la fois physiques et morales. La circoncision chez les Bassa ouvre la vie à la société des hommes. C’est « *l’imposition des cicatrices de sa tribu* » (p.183). Ou « *le tatouage des trois lézards* » (p.183). Pour Kel’lam, on lui a montré comment grimper sur un palmier, on l’a également initié à différents jeux : les rites de la danse du Mban, l’importance de la communication par le langage du tam-tam, véritable télégraphie d’Afrique noire.

L’initiation a aussi pour but de rendre les enfants endurants en raison de la part importante de souffrance qu’elle comporte. Elle doit amener l’enfant à vaincre la peur. C’est la lutte qui est très souvent pratiquée. Au cours de ce jeu, " *deux combattants bondissent, muscles tendus, les corps à corps sont brefs. Le plus souvent, jambe happée, l’un des joueurs est dépêché à terre* » (P : 49)

Autrefois ces jeux forts excitaient des passions, on pariait. Des querelles s’en suivaient de village à village. Des combats entraînaient des morts, les femmes du vaincu passaient au vainqueur.

Mais l’initiation ne s’arrête pas à la seule formation des hommes comme Kel’lam, elle s’étend aussi aux jeunes femmes. Les jeunes filles s’adonnent aux plus durs travaux : « *portage, binage, sarclage de plantations, ramassage du bois, mise en poto-poto des*

*cases, confection de l'huile de palme, soins de la demeure et cuisine »*  
(P : 180)

Les autres modes d'initiations consistent par exemples à assister aux rituels d'enterrement, de deuils, à participer aux veillées, à tendre des pantières pour attraper des gibiers, à faire la chasse.

La description de l'initiation pour Kindengve N'djok n'est pas un fait gratuit. L'auteur en profite pour rendre palpable le conflit de culture qui déchire le monde nègre. Car il va mettre bientôt Kel'lam à l'école missionnaire. Ce que les patriarches de la société Bassa n'ont pas connu dans leur évolution.

## **5 Les lois sociales**

La société Bassa à travers **Kel'lam, fils d'Afrique** apparaît tant avec les manifestations quotidiennes qu'avec les normes qui régissent la bonne marche de toute la communauté. Nous prendrons ici le cas des classes sociales, des mariages ; de l'hospitalité et de la solidarité et enfin des techniques.

- les classes sociales

Il n'est pas une page de la première partie du roman **Kel'lam, fils d'Afrique** qui ne fasse apparaître les différentes classes sociales. Parmi les vivants, la hiérarchie s'établit ainsi : : les vieux, les pères, les enfants ; mais classés par sexes, les autochtones se répartissent en hommes, au sommet de la hiérarchie et les femmes, en bas. Les vieux amènent le reste de la communauté à vénérer inconditionnellement les divinités. Kindengve N'djok n'a pas résisté à la tentation de faire vivre les classes d'âge dans son roman. Cela s'est fait ressentir avec la réparation du tort causé au défunt Bineng. C'est là qu'un conflit est né entre les classes d'âge. Mais c'est toujours les divinités qui l'emportent sur les hommes, les vieux sur les jeunes, les hommes sur les femmes. Pour le cas, les vieux ont grimacé un pas de danse auprès du tertre du défunt, en mêlant aux louanges du mort le regret de sa perte. Le rite terminé, les femmes et les enfants sont chassés avant la suite des cérémonies.

Dans **Cette Afrique-là** (1962) de Jean Ikelle Matiba, écrivain camerounais originaire de la région Bassa qui a servi de cadre à Kindengve N'djok, l'auteur explique comment s'est formé le pouvoir des anciens et des vieux :

- « Il n'y a pas dans la société de la forêt, de monarchie héréditaire.

- Les patriarches, les anciens du clan ou de la tribu sont issus des familles qui ont pris une part active dans la conquête du pays ; on les nomme, pour cela, les « sages ».

- Mais on n'accède à la fonction de sage qu'à la condition d'avoir une vie antérieure exemplaire ; car l'ancien doit incarner la connaissance, la sagesse.

- Seuls les initiés, les guerriers, les chefs de famille investis de la confiance populaire peuvent élire le chef, c'est-à-dire l'ancien.

- L'élue se fait sacrer devant l'assemblée de la tribu, prête serment devant le peuple » (P : 56). Cette explication faite, qu'en est-il du poids des vieux sur les mariages

- Les mariages.

Le roman de Kindengve N'djok s'ouvre sur la naissance de Kel'lam et se ferme sur son mariage. C'est dire que l'auteur a exploité ce thème de mariage avec bonheur. Le mariage est un thème inépuisable des écrits imagologiques. Il occupe aussi une grande place chez les écrivains français d'Afrique noire. Il exprime fortement le pouvoir du clan. Tous les problèmes annexes sont souvent étudiés avec un sens critique aigu : la polygamie, la dot, le divorce, les enfants, etc. Si pour l'Afrique, l'aspect essentiel de ce thème est le mariage forcé, pour l'Européen l'accent est mis sur la dot surtout sur les abus :

*Montant de la dot devenant de plus en plus excessif, remise de fille dès l'acompte substantiel versé ; puis toutes les formes possibles d'escroquerie et de chantage où la femme était reprise au premier, vendue à un second plus offrant remboursant le premier, et cela à la chaîne et laissant toujours au père ou tuteur un bénéfice certain. Bien plus, l'appât du gain grandissant, et la femme restant le plus souvent toujours docile aux siens, des mariages parfaitement accomplis devaient se voir soudain rompus sous le chantage d'un nouveau versement complémentaire, faute de quoi le « divorce » intervenait et la femme convolait à nouveau, apportant une dot plus élevée (Kindengve N'djock : 187)*

Le mariage – échange existe aussi dans la société africaine mais ce n'est pas la voie que Kel'lam a empruntée.

*Il eût pu, car la coutume en subsistait encore, procéder par un mariage – échange, donner l'une de ses sœurs à un fils de Mintsá, mais l'inconvénient était de briser les deux unions quand l'une d'elles allait mal. Une autre coutume, bien singulière en Ndogwez, était de ne devoir s'acquitter du plus grand complément de la dot qu'à la mort de l'épouse, ce qui appauvriissait définitivement le veuf. Mais l'avantage d'obliger les maris à ménager et soigner leurs compagnes. (P : 186)*

Une fois un mariage célébré dans le cadre traditionnel, la femme devient la propriété de sa nouvelle famille d'adoption. Elle n'a pas aimé un homme mais une famille. Elle peut être héritée après la mort de son premier mari par son successeur ou l'oncle de ce dernier. Si elle refuse son nouveau maître, elle doit rembourser la dot versée. Kindengve N'djok a bien étudié ce phénomène dans la société bassa :

*... la mort du mari ne rend pas à la femme sa liberté : transmise avec les autres biens à l'héritier coutumier, fils, oncle ou frère, elle ne garde en propre qu'une part de ses vêtements, le fruit de la récolte en cours du champ qu'elle a cultivé. Si elle veut sa liberté, c'est-à-dire refuser de devenir la concubine de son nouveau maître, elle doit alors rembourser la dot versée pour elle : cela ne lui est naturellement possible qu'en retrouvant un nouveau fiancé remboursant la famille du premier. (PP : 179-180)*

Les femmes étaient habituées à cette condition. Elles ne s'en révoltaient pas. C'était leur lot, comme encore celui des nourritures défendues, des viandes réservées aux seuls hommes. Ce qu'on peut retenir de ces mariages, c'est que la coutume unit les familles. Les fausses notes ne peuvent provenir que des membres de famille qui sont allés à l'école étrangère ou qui ont cru au christianisme. Sinon la coutume est un ciment qui autrefois unissait la famille.

- l'hospitalité et la solidarité

Ce sont deux aspects importants des fondements de la tradition négro-africaine. L'hospitalité africaine par exemple montre que l'Afrique noire est contre l'individualisme qui est un aspect fondamental de la civilisation occidentale. Dans le terroir, on ne dit jamais moi, mais nous. Ngan en construisant sa case a prévu des trépieds pour accueillir les étrangers et des amis. Il y a toujours dans ses réserves une quantité importante de Mimbo – vin de palme – pour agrémenter les conversations. Pour exprimer l'hospitalité négro-

africaine, Kindengve N'djok peint ici l'accueil que reçu en forêt le missionnaire :

*On avait apporté les cadeaux, le coq, les œufs traditionnels, lanourriture des, porteurs, et dans la case étroite il avait pris son tub puis sobrement dîné. Alors le meilleur moment de la journée était venu : dans la nuit étendue sur sa chaise – longue, les anciens groupés autour de lui, devant un grand feu flambant, il avait écouté les histoires d'autrefois, répondu aux questions, somnolé, pendant que les enfants du village dansaient un Mban frénétique, et le réveillaient en le tirant par la manche pour le prendre à témoin. ( P : 58)*

Il s'agit ici aussi de l'obéissance aux dieux qui ordonnent l'hospitalité. L'idée sous-jacente est que même l'ennemi a droit à notre macabo, lorsque le hasard l'amène sous notre toit. On ne lui donne pas un journal à lire pendant que la famille dîne ; car dans la sagesse populaire, personne ne meurt de faim dans une Afrique riche. Ceci explique ce que les occidentaux appellent le «*parasitisme négro-africain* », en ignorant totalement le bien-fondé, l'esprit culturel.

En Afrique, les jeunes gens apprennent les différents méandres de l'hospitalité à travers les contes, les proverbes, les rites d'initiation. Ils ne négligent pas la solidarité. Elle se manifeste dans l'organisation du travail. La forme la plus achevée de solidarité est dans **Kel'lam, fils d'Afrique** la préparation de l'huile de palme.

*Les femmes s'affairent autour d'immenses marmites, apportant du bois, de l'eau. Ngan, Tonye, Ndombi-Nyaga, Kel'lam lui-même, aiguisent des coupe-coupe. Les hommes se dirigent vers les palmiers. Non plus comme chaque matin, pour y recueillir les Calebasses où la sève de la nuit a coulé, mais pour y récolter les régimes mûrs. ( P : 58)*

Le travail collectif existe toujours en Afrique noire. Il se fait parfois au son du tam-tam dès le point du jour. Les semailles comme les moissons se font en groupe. Même pour dépecer un gibier, fruit de la chasse, le clan se regroupe :

*C'est un cochon, un splendide phacochère au groin verruqueux, à la lourde échine, à crinière rousse, qui, à moitié assommé, se retourne, et renifle en ce trou sans issue. Kel'lam, fou de joie, s'élançait vers le village et hurle à pleine voix : A log yem ! Me ngwel ngoï o ! lona ni gwe ! Eh, gens de mon village, j'ai pris un cochon, venez vite ! Presque aussitôt les gens accourent, la lance*

*haute, coupe-coupe en main. L'animal est tôt transpercé, tué, hissé. Bientôt, un long bâton passé au travers de la peau de son dos, il se balance au trot des porteurs, et fait au village une entrée de grand style. (P : 37)*

La vie des personnages dans cette région revêt un caractère essentiellement communautaire. Plus tard, face aux banques occidentales, elle va opposer la " *société* " - cette manière de tontine où plusieurs compagnons mettent leur salaire en commun par période pour remettre à l'un des membres à tour de rôle. Comme Kindengve N'djok, un grand nombre d'écrivains insistent sur l'esprit communautaire négro-africain. C'est ainsi que Claude Njike Bergeret nous offre des scènes attendrissantes de travail en équipe dans la vallée du Noun dans **Ma passion africaine**.

## **6 Les Techniques**

Les techniques champêtres, celle de la chasse, de la pêche, du guérisseur, les techniques des jeux, des danses, de la musique, celles qui permettent de grimper au palmier sont un aspect de la culture des races de la forêt vierge. Elles occupent une place importante dans Kel'lam, fils d'Afrique.

C'est lorsque le protagoniste évolue dans son milieu naturel que nous nous fixons sur divers objets qu'il manipule ou qu'il apprend à connaître comme Emile de Jean Jacques Rousseau :

*C'est d'abord la case fumeuse qu'il apprend à connaître : la couche de bambou, les poteries, l'antipathique cuvette qui est aussi le plat commun pour la pitance, les vanneries et, tout là-haut, inaccessible, la claie vernissée de suie, cuillères en bois, produits pour le marché, mais séché et coriaces loques de viande boucanée. (P : 19)*

Kel'lam est désormais assez fort pour apporter sa contribution aux travaux du village, car si les besoins sont intermittentes, elles sont inéluctables à qui veut manger : Il faut planter suffisamment, monter la garde autour des plantations, puis chasser. En l'absence quasi-totale de fusils, les armes traditionnelles assurent encore un ravitaillement aisé sur ce gibier nombreux qui hante le sous-bois :

*Lacets, trébuchets, assommoirs, chasse – trappes sont aussi judicieusement établis aux passages. (P :36)*

Il faut chaque matin les visiter.

Voici sommairement esquissé le fondement technique de la vie sociale négro-africaine et particulière de la vie en forêt, chez les Bassa. La tradition, en effet, tout comme la culture ne peut se dissocier de la vie de chaque jour. Le roman de Kindengve N'djok exprime l'homme Bassa tel qu'il est au fond de lui-même dans la cité antique, même si parfois, du fait de son bond en occident ou en ville, le Bassa ne vit pas la coutume dans la pratique : il la porte en lui. C'est cette coutume qui va affronter les trois éléments de la civilisation occidentale à savoir : la religion chrétienne, la technique occidentale, fille de la pensée discursive et l'esprit cartésien.

Comme la religion chrétienne ne laisse aucune place à d'autres pensées religieuses, comme pour elle tout est paganisme chez le négro-africain, même son trésor humain, alors les Africains n'ont pas renoncé entièrement à leur culture pour devenir chrétien. L'échec de l'évangélisation se constate dans le maintien de la polygamie en Afrique. Claude Bergeret le déclare dans **Ma passion africaine** : « ...la polygamie, phénomène officialisé et parfaitement reconnu dans tout le Cameroun. Pour un missionnaire chrétien aussi convaincu que (mon père), c'était sans doute l'échec le plus cuisant de l'évangélisation » (1997 : 111)

Son père la jugeait comme une tradition indéfendable de peuples primitifs, coutume barbare où la femme avait un statut d'esclave, deux mille ans après les paroles de Jésus-Christ.

Face à l'esprit cartésien, la sensibilité du nègre devant la beauté, les mystères de la nature, est réduite à la simple émotion. Sa communion avec les forces secrètes de l'univers est qualifiée de simple flair primitif. Or un Beethoven, un Goethe ou un Victor Hugo ne sont devenus célèbres que grâce à la fusion de la sensibilité et de l'émotion. Les Beethoven se reconnaissent dans les griots africains. Les oracles africains ne sont pas des connaissances primitives, ne sont pas des superstitions, bien mieux ! Et comme le déclare un personnage de **Le petit train de la brousse** : « ce sont les Blancs qui ont rapporté dans leurs pays nos "superstitions ridicules" et qui se couvrent de gris-gris, de croix du Sud et de Pierre du Nord, tandis qu'ils cherchent à lire l'avenir dans les fantasmagories de Nostradamus. » (BALEINE, 1982 : 62)

En un mot, le roman ethnologique de Kindengve N'djok présente des hauts et des bas d'une société d'Afrique équatoriale.



Malgré quelques observations faites par le narrateur, cernant son nationalisme, l'authenticité africaine est magnifiée et exaltée face au primat supposé accordé à l'économique et à la prépondérance de la technique dans la conception développementale à l'occidental. Son texte a atteint son plein achèvement avec ses regards non de collaboration avec le colonialisme soutenant la politique de « mise en valeur » et d'occidentalisation, la doctrine d'assimilation fondée sur une conception de l'homme universel et celle du développement séparé et différencié, mais des représentations plaidant pour le respect des sociétés indigènes, des particularismes avec leurs ferments d'évolution. Sans doute, l'auteur a su dire l'Autre sans le trahir, en comprenant sa culture avec des modes de pensée qui ne lui appartiennent pas.

**David MBOUOPDA**  
**Université de Dschang, Cameroun**  
*dmbouopda2000@yahoo.fr*

#### **BIBLIOGRAPHIE**

- BALEINE, Philippe de, *Le petit train de la brousse*, Paris, Plon, 1982.
- CERTEAU, M. de, *L'invention du quotidien, 1 Arts de faire*, Paris, Gallimard, 1990.
- DELAFOSSE, Maurice, *Les Noirs de l'Afrique*, Paris, Payot, 1922.
- GEERTZ, C., *Works and lives. The Anthropologist as author*, Stanford University Press, 1988 trad. D. Lemoine, Ici et ailleurs, *l'anthropologue comme auteur*, Paris, Métailié, 1996.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, le Seuil, 1991.
- IKELE MATIBA, Jean, *Cette Afrique-là*, Paris, Présence Africaine, 1962.
- KANE, Cheikh Hamidou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KINDENGVE, N'DJOCK, *Kel'lam, fils d'Afrique*, Paris, Alsatia, 1958.
- MBOUOPDA, David, « l'aventure équatoriale de Pada (Le Père) dans Kel'lam, fils d'Afrique de Nkindengve N'djok », *Intel'Actuel*, 3, 2004 pp 91-101
- MEMMI, A., *Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1957.
- MOURA, J.M., *Littératures francophones et théories postcoloniales*, Paris, P.U.F, 1999.
- NJIKE BERGERET, Claude, *Ma passion africaine*, Paris, Lattés, 1997.
- PRIVAT, J.M., *Bovary- Charivari, essai d'éthno- critique*, Paris, CNRS- Editions, 1994.
- RONEN, R., *Possible words in literary theory*, cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- ROSNY, Eric de, *Les yeux de ma chèvre*, Paris, Plon, 1891.
- SAINT-GELAIS, R., *Châteaux de pages. La fiction au risque de sa lecture*, La salle (Quebec), Hurtubise HMH, 1994.
- SC HAFFER, J.M., *Pourquoi la fiction ?* Paris, Le Seuil, 1999.



**VERRE CASSÉ,  
UN VÉRITABLE PUZZLE DE L'ÉCRITURE  
ET DE LA SOCIÉTÉ AFRICAINE**

Le titre de ce propos est emprunté au jeu. Il s'agit plus particulièrement du jeu de puzzle, le jeu de patience composé d'éléments disparates à assembler pour reconstituer un dessin. C'est Michel Raimond qui atteste dans *Le roman depuis la révolution* que « Le romancier n'est plus celui qui raconte une histoire... le roman moderne devient plus en plus comme un *puzzle* à remettre en ordre <sup>1</sup>. » Curieusement, en annonçant la parution de *Verre cassé*, dans la collection « Nouvelle point », François Xavier confie avec enthousiasme que les tableaux de ce roman « s'impliquent les uns aux autres pour former un puzzle de la société africaine et participent à cette nouvelle vitrine du monde<sup>2</sup>» En principe, nul n'ignore que l'auteur du jeu en question compose une multiplicité d'éléments qu'un

---

<sup>1</sup> M. Raimond, *Le roman depuis la révolution*, Armand Colin, 1967, p., 226

<sup>2</sup> F. Xavier, *Des livres et nous! Verre cassé. Les copains d'abord*, <http://WWW.lelittéraire.com> du 3 janvier, 2006, p. 1 sur 2.

raisonnement logique doit assembler pour constituer la réalité des faits. Pareillement, la lecture de *verre cassé* montre que son auteur puise, sans cesse, dans ce que Umberto Eco nomme « l'encyclopédie personnelle<sup>3</sup>. » C'est-à-dire, l'ensemble des savoirs et des références mémorisées que le lecteur doit décrypter à partir de sa propre encyclopédie pour saisir l'intégralité du récit. Tout se passe comme si l'auteur délègue au lecteur le soin de reconstruire l'information. Celui-ci n'en perçoit l'importance qu'au fur et à mesure de sa lecture.

### **Texte présenté comme un exercice de style et de mémoire.**

Sur le plan formel, transgresser les normes grammaticales et plus particulièrement la ponctuation, semble être la détermination d'Alain Mambackou en écrivant son *Verre cassé*. Le roman se présente comme une longue phrase sans commencement ni fin. Il est tout en virgule. Pas le moindre point à la ligne. Expressément, l'auteur n'emploie ni un seul point virgule dans les phrases ni les majuscules à leurs débuts. On constate aussi l'omission volontaire des deux points dans les discours directs. La même transgression se manifeste dans le cahier que rédige le personnage Verre cassé dans le bar *Crédit a voyagé* :

*Mais c'est vraiment le désordre dans ce cahier, y a pas de points, y a que des virgules et des virgules parfois des guillemets quand les gens parlent, c'est pas normal, tu dois mettre ça un peu au propre, tu crois pas*

---

<sup>3</sup> U. ECO, *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985.

*hein, et comment moi je peux lire tout ça si c'est collé comme ça... je suis un peu déçu, excuse-moi, ta mission n'est pas encore terminée, tu dois recommencer ça, et moi je répète « mission terminée », je lui tourne le dos (VC, p. 194 )*

Dans ces détails, anodins en apparence mais très précis, le refus des normes linguistiques traduit la licence que s'offre l'auteur à travers son personnage. Comme dirait Gassama « Il ne craint pas la nouveauté, il la suscite<sup>4</sup>. » Le désordre remarquable dans le cahier de Verre cassé rompt avec la bonne vieille tradition caractérisant bon nombre des romans africains contemporains. L'auteur-narrateur inaugure un nouveau style. Il marque une rupture avec les romans antérieurs qui respectent les normes d'écriture. Désormais, comme le souhaite Alain Mabanckou lui-même, quand il s'ennuie en écrivant, le lecteur doit s'ennuyer à son tour en lisant<sup>5</sup>.

Interrogé au sujet de ce style mêlant l'oralité à la littérature, il déclare ce qui suit :

*Il n'y a presque pas de ponctuation, ni de majuscule. C'est une écriture en perpétuel état d'ébriété. Le personnage principal est assis à une table. Une faune compacte gravite autour de lui. Chacun vient lui raconter son histoire, qu'il prend soin de consigner dans un cahier à spirales offert par le patron. Les vies brisées se succèdent au comptoir. J'ai voulu mêler le rythme de l'oralité et la littérature classique. J'en ai profité pour analyser les littératures françaises,*

---

<sup>4</sup> M. GASSAMA, *La langue d;Hahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Khartala & ACCT, 1995, p. 18.

<sup>5</sup> Stella Maris, *Alain Mabanckou: "Mêler l'oralité à la littérature!"* cf [http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain\\_Mabanckou](http://fr.wikipedia.org/wiki/Alain_Mabanckou) consulté le 24 mars 2007, p1 sur 6

*africaine et mondiale. Je crois que c'est une œuvre insolente, y compris le style<sup>6</sup>. »*

### **Intertextualité et primat des discours polyphoniques**

Depuis Hérodote et Thucydide, l'histoire fait l'œuvre de mémoire en critiquant la mémoire. Au chant IV de l'*Illiade*, Homère présente Achille en train de jouer de lyre et de chanter les exploits de mémorables héros disparus. De nos jours, les ramifications textuelles des œuvres romanesques, tout en s'affichant fictives nous renvoient fréquemment à l'histoire, à l'éventail des connaissances et à la mémoire collective.

En parcourant *Verre cassé*, on se rend compte que l'une des stratégies de son auteur est de fournir aux lecteurs des connaissances encyclopédiques et de graver dans leurs mémoires les phrases célèbres des penseurs et hommes politiques de tout le temps. Le président Adrien Lokuta Eleki mingi (Excès de mensonges) est jaloux d'entendre la formule « J'accuse » de son Premier ministre, laquelle formule rappelle, sans doute, l'affirmation ferme d'Émile Zola en 1898 dans le journal *L'Aurora* quand il défendait le capitaine Dreyfus.

Pour ce faire, le président exige de son cabinet de lui trouver une formule plus magnifique qu'il pourra léguer à la postérité. Le conseil des ministres siège et lui propose alors une vingtaine des formules « ampoulée » (reprises sur douze pages (pages 18-26). Il les refuse

---

<sup>6</sup> Idem

toutes pour des diverses raisons ; exception faite de la formule de L'Escargot entêté « *je vous comprends* » que le guide adopte à la dernière minute :

Louis XIV a dit : *l'État c'est moi* » et le chef des nègres du président général des armées a dit « non, c'est pas bon cette citation, on ne la garde pas, c'est trop nombriliste, on nous prendrait pour des dictateurs, on passe » (vc., p. 23)

Lénine a dit « *le communisme, c'est le pouvoir des Soviets plus l'électrification du pays* » et le chef des nègres a dit : « non, c'est pas bon, c'est de prendre le peuple pour des cons, surtout les populations qui n'arrivent pas à payer leurs factures d'électricité » On passe.(Idem)

Danton a dit « *de l'audace, encore de l'audace, toujours de l'audace* » et le chef des nègres a dit « non c'est pas bon, trop répétitif, en plus on risque de croire qu'il nous manque de l'audace, on passe »

Mac Mahon a dit « *j'y suis, j'y reste* »,et le chef des nègres a dit « non c'est pas bon, c'est comme si quelqu'un n'était pas sûr de son charisme et se raccrochait au pouvoir, on passe (VC, p. 24)

Ainsi disposées, ces citations comme d'autres encore qui pullulent sur les mêmes pages témoignent de la volonté de l'auteur. En choisissant la modalité de discours direct, il cite telles quelles les paroles célèbres des grands hommes politiques auxquelles il ajoute les tergiversations du chef des nègres. Ces citations, tout en faisant ressortir la célébrité des paroles rapportées à travers l'idée d'une spontanéité, créent une vivacité de l'actualité. Tout se passe comme si le lecteur pouvait entendre directement les paroles de Louis XIV, celles de Lénine, de Danton ou de Mac Mahon ainsi que leurs portées négatives proposées

par le narrateur. L'auteur ne raconte pas toute l'histoire de ces personnages. Par contre, il en présente seulement quelques bribes auxquelles le chef des nègres s'en prend afin de véhiculer ses propres pensées. Ce passage du prétexte au texte laisse transparaître l'imposture du président Adrien, prototype des despotes africains dont certains, d'ailleurs sont cités ironiquement pour leurs « loyauté », « humanisme » et « respect des droits de l'homme ». Référence faite à Mobutu Sese Seko, à Idi Amin-Dada et à Jean – Bédél-Bokassa » ( V.C : p.27). Afin de plonger complètement le lecteur dans les discours des présidents africains, le narrateur cite aussi leurs paroles célèbres. Les lecteurs habitués aux « formules ampoulées » de Mobutu détectent ces deux citations tirées de ses discours : « Tout comme le soleil se lève à l'horizon et se couche le soir sur le majestueux fleuve Congo » ( VC, p.18) et « plus rien ne sera comme avant. » (VC, p. 21). Les paroles du président camerounais Paul Biya et celle de l'ex-président congolais Yombi Opango s'enlisent au roman dans les interlocutions suivantes :

*« Le président camerounais Paul Biya a dit « Le Cameroun c'est le Cameroun », et le chef des nègres a dit : « Non, c'est pas bon, tout le monde sait que le Cameroun restera toujours le Cameroun (...) L'ancien président congolais Yombi Opangault a dit : « Vivre durement aujourd'hui pour mieux vivre demain », et le chef des nègres a dit : « non, c'est pas bon, faut jamais prendre les gens de ce pays pour des naïfs... d'ailleurs ce type qui a dit ça a vécu dans l'opulence la plus choquante de notre histoire, allez, on passe. » (V.C, p. 25)*



Il s'ensuit que *Verre cassé* déroge à des savoirs préconçus. En suivant une finalité subversive et auto réflexive, il les invalide et rompt catégoriquement avec tout clichage ou galvanoplastie. Nul doute, sur le plan esthétique, ces assauts supposés des paroles, entre deux prestances de systèmes génèrent le plaisir du texte. Ce plaisir se sent « non comme un délassement, mais comme un passage incogru-dissocié-d'un autre langage, comme l'exercice d'une physiologie différente<sup>7</sup> ». La citation passe ainsi pour un mécanisme d'écriture auquel recourt le narrateur pour rapporter le discours d'autrui, le réfuter et donner son point de vue.

La dimension sociale s'inscrit lorsque nous savons avec Justin Bisanswa que « les romanciers africains réussissent à dire la vérité du social et déchiffrer la société en inventant un Univers au gré de multiples stratégies de figuration<sup>8</sup>»

La pression de Lokuta Eleki Mingi sur son cabinet est très significative. D'une part, elle dévoile les turpitudes et différentes tensions politiques qui règnent dans les palais des dictateurs africains. D'autre part, elle caricature l'engagement et l'immersion des intellectuels africains dans la politique. En paraphrasant Ngal, Nora-Alexandra Kazi-Tani montre que ces « détenteurs de diplômes » qu'on ne doit pas confondre avec les *intellectuels* au vraie sens du

---

<sup>7</sup> R. BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 49

<sup>8</sup> J. BISANSWA, D'une écriture l'autre: la littérature africaine au prisme de ses lectures", dans *Notre Librairie* n° 160, 2006, pp 68-73, p. 72.

terme sont les produits d'un système, qui vit « expatriés dans son propre pays ... sans pouvoir, sans honneur, réduit à un engagement culturel très abstrait, indistinct et décevant<sup>9</sup> » Leur irresponsabilité vis-à-vis de la chose publique les entraîne dans la démagogie et dans l'opportunisme. Selon la même source, Ils cessent alors d'être intellectuels et deviennent de simples silhouettes sans visages qui participent au poids général qui écrase la société ». Comme on peut s'y attendre, ce sont eux qui élaborent les discours pompeux et les slogans politiques susceptibles de persuader les masses populaires et véhiculer les idéologies dangereuses

### **Un répertoire des œuvres littéraires et des citations**

En France comme ailleurs, la média critique littéraire et la télévision proposent différents types d'émission qui mettent en jeu la littérature. On distingue bien les émissions ponctuelles et les émissions régulières qui obéissent à un certain rite et qui sont connus de tous. Songeons aux émissions citées par Mireille Naturel ; notamment « *Lire c'est vivre* » de Pierre Dumayet, « *Boite aux lettres* » de Jérôme Garcin, et « *Apostrophe* » de Bernard Pivot<sup>10</sup>. Alors que lors de la première émission, l'animateur choisit un ouvrage d'auteur disparu et demande aux invités de repérer un passage précis, les deux autres émissions, en revanche, sont centrées sur l'auteur et sur

---

<sup>9</sup> N. -A. KAZI TANI, *Pour une lecture critique de l'errance de George Ngal*, L'Harmattan, 2001, p. 63

l'actualité littéraire. Les deux pôles d'intérêt très utiles dans ces émissions comme dans l'œuvre d'Alain Mabanckou sont une conception « Lagarde-michardienne » de la littérature et de la culture générale.

L'originalité de *Verre cassé* réside dans le fait que l'« auteur lance des clins d'œil littéraires en citant, sans que le lecteur ne s'en aperçoive (à moins d'être un féru de littérature), des titres d'auteurs, tant classiques que contemporains<sup>11</sup>. » Comme au jeu de puzzle, les jolis clins d'œil, en question, à la littérature mondiale peuvent servir de baromètre pour jauger le niveau culturel des lecteurs en matière littéraire.

En fait, l'armature textuelle de *Verre cassé* sous-entend que l'auteur procède de quatre façons dans la constitution de ce que nous pouvons désigner par « jeu d'échec littéraire ». Le premier constat qui s'impose est l'extrême diversité des titres parsemés dans le roman. Viennent ensuite les citations entières de grands auteurs reprises textuellement ou transformées habilleusement par la magie du verbe. Enfin, on remarque une impressionnante évocation des sommités : écrivains, hommes politiques, philosophes, physiciens, etc.

En lisant *Verre cassé*, les étudiants, les hommes de lettres et tous ceux qui s'intéressent à la littérature répertorient avec aisance les

---

<sup>10</sup> M. Naturel, *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*, Paris, CLE, 1995, p. 104

<sup>11</sup><http://WWW.humanité.fr/journal>, page 1 sur 1, lconsultée le 28 avril 2007

titres repris en bas, même si le narrateur les reprend en minuscule dans le corps du texte :

a) Au bout de bois de Dieu ( p. 32, 112) ; b) Le monde s'effondre (VC,p.40 ;p.14) ; c) Damnés de la terre (VC, p. 57) ; d) Trop de soleil tue l'amour (VC, p. 64) ; e) Pauvre Christ de Bomba (VC, p. 70, 71) ; f) Aventure ambiguë (VC, p. 73) ; g) Trois prétendants un mari (VC, p. 80) ; h) Le vieux nègre et la médaille (VC, p. 82) ; i) Fruit d'un arbre à pain (VC, p. 84) ; j) Un homme pareil aux autres (VC, p. 96) ; k) Le mandat (VC, p. 114) ; l) Mission terminée (VC, p. 194) ; m) La vie et demie (VC, p. 171) ; n) L'enfant noir (VC, p. 132)

Comme dans la reconstruction du puzzle, les férus de la littérature africaine n'ont pas de la peine à découvrir qu'il s'agit successivement des œuvres de : a) Sembene Ousmane ; b) Chinua Achebe ; c) Frantz Fanon ; d) et e) Mongo Beti ; f) Cheik Hamidou Kane; g) Guillaume Oyono; h) Ferdinand Oyono; i) Tchikaya U'Tamsi; j) René Maran; k) Sembene Ousmane; l) Mongo Beti; m) Sony Labu Tansi et n) Camara Laye.

Un autre exercice pareil de mémoire figure à la page 171 du roman.

Dans une sorte de calembour reprenant les titres d'autres romans africains, il promène les lecteurs à travers l'Afrique :

*Je me souviens toujours de ma première fois traversée d'un pays d'Afrique, je goûtais aux fruits si doux de l'arbre à pain, j'habitais dans une chambre de l'hôtel la vie et demie*

*qui n'existe plus de nos jours et où, chaque soir, entre Jazz et vin de palme, mon père aurait exulté de joie, et je me réchauffais au feu des origines, pourtant il fallait aussitôt repartir, ne pas s'enfermer dans la chaleur de la terre natale, sillonner le reste du continent pour écouter les élégies majeures, le chant d'ombres il fallait traverser les villes cruelles dans l'espoir de rencontrer un dernier survivant de la caravane*

Encore une fois, cet exercice littéraire contraint le lecteur non seulement, à détecter les titres mêlés au texte mais aussi à deviner qu'il s'agit des œuvres de : Camara Laye (l'enfant noir) Aimé Césaire (retour au pays natal), Tchikaya Utamsi ( les fruits si doux de l'arbre à pain), Sony Labou Tansi ( la vie et demie), Emmanuel Dongala (Jazz et vin de palme), Senghor (Chant d'ombre), Mongo Béti (Ville cruelle)

La délicatesse de l'exercice du style Mabackounien s'amplifie davantage par la pertinence des citations et nombreuses références faites à la littérature universelle. Délibérément, il reproduit les passages clés des œuvres classiques, tantôt en indiquant leurs sources, tantôt en laissant au lecteur le temps de les découvrir. Il rejoint en quelque sorte la préoccupation de tout enseignant de littérature, à savoir : sélectionner les passages à étudier à l'intérieur d'une œuvre et exploiter sa richesse avec les élèves. À titre illustratif, référons-nous au stoïcisme que le narrateur apprend à partir du poème célèbre d'Alfred de Vigny « la mort du loup » :

*Notre patron aime beaucoup la mort du loup d'Alfred de Vigny, il récite sans cesse ce poème, et j'ai les larmes aux yeux quand j'entends les derniers vers, c'est comme si ces paroles avaient été inscrites d'avance pour lui par cet Alfred de Vigny, et il faut écouter l'escargot entêté quand il murmure 'gémir, pleurer, prier, est également lâche, fais énergiquement ta longue et lourde tâche. Dans la voie où le sort a voulu t'appeler, puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler' (VC., p. 76)*

Par ailleurs, le « jeu d'échec » auquel Mabanckou soumet ses lecteurs se rapproche de la devinette et de l'énigme quand le personnage central prend soin à décrire un écrivain classique ou à fournir quelques détails obscurs ou ambigus de sa vie mais pouvant permettre aux hommes de lettres à le reconnaître. Par exemple, sans préciser qu'il fait allusion à Victor Hugo, il met les lecteurs dans cet embarras :

*Je lisais par-dessus son épaule les châtements qu'il notait dans son cahier et promettait de faire subir au monarque qui le traquait, l'empêchait de fermer l'œil et qu'il avait surnommé Napoléon le Petit, j'enviais les cheveux gris de ce type qui n'était pas n'importe qui, j'enviais la barbe abondante de patriarche de cet homme qui avait traversé le siècle, il paraît même que depuis son enfance il avait dit « je serai chateaubriand ou rien » et moi j'admirais son regard immobile que j'avais déjà remarqué dans un vieux Lagarde et Michard qui me servait de manuel scolaire du temps où j'étais un homme pareil aux autres (VC, p. 173)*

Comme aux jeux des devinettes, les éléments de réponse sont contenus dans le texte. Mais ils nécessitent une certaine connaissance préalable pour les détecter et répondre convenablement à la question posée directement ou implicitement. Les lecteurs des anthologies comme celle de Lagarde et Michard citée par l'auteur dans ce passage,

défectent facilement le titre du recueil *Châtiments* (1853) de Victor Hugo. En plus, l'évocation de Napoléon le petit rappelle le pamphlet hugolien à l'encontre de ce monarque *Napoléon-le-petit*. Le portrait physique du visionnaire éclaircit davantage l'esprit averti qu'il s'agit réellement de Victor Hugo (barbe abondante, cheveux gris, regard immobile). Un autre élément *divinatoire* non moins significatif se rapporte à la détermination de cet auteur. Les anthologies se répètent et confirment qu'il disait à 14 ans « je serai chateaubriand ou rien. »

La portée énigmatique d'autres passages n'en demeure pas moins. Prenons le cas de la mésaventure de Verre cassé avec Alice qui sert de leitmotif à une autre énigme voilée. Monsieur est avancé en âge. Il aime une vieille prostituée, mais son incapacité physique l'empêche d'aller jusqu'au bout de sa passion. Sa déception sert de prétexte au narrateur pour incorporer dans le récit quelques vers du poème « L'albatros » de Charles Baudelaire : « mais ses gestes étaient veules comme ceux d'un albatros capturé en haute mer par des hommes d'équipage qui souhaitaient s'amuser, et dont la vieille bique pétrissait plus qu'elle ne caressait » (VC, p.110)

Mis à part des tels passages apparemment énigmatiques, la fréquence de petites citations entrelacées dans le texte d'Alain Mabanckou exige du lecteur un sens aigu *d'appréhension*. Du coup, il incorpore les passages d'autres écrivains dans son roman. Il cite leurs noms et précise les œuvres concernées :

*Il semble que ce van Gog nègre connaissait par cœur des passages entiers de ce livre d'Alexandre Dumas, et puis quand il parle de chateaubriand, Joseph dit que c'est grandiose et ajoute « il écrit avec un fouet, il vous apostrophe, j'ai dévoré Atala, et j'ai pleuré quand j'ai découvert après coup que le père de chateaubriand avait été un marchand d'esclaves, et il n'en a jamais parlé dans ses mémoires (VC, p. 119)*

Quoi qu'il en soit, la citation de grands écrivains et le procédé énigmatique s'imposent ainsi chez Alain Mabanckou comme stratégies d'écriture. Cette technique laisse croire qu'il renforce l'impact de son texte par une forme de réquisition de l'expression des auteurs de quelque notoriété. Ses citations illustrant et soutenant l'argumentaire des propos tenus par les personnages ont une fonction « conservatrice ou émancipatrice<sup>12</sup>. » Néanmoins, il n'est pas inutile de rappeler deux attitudes contradictoires et/ou complémentaires en rapport avec l'usage rédactionnel de la citation. Selon Arthur Schopenhauer « Par la citation on affiche son érudition, on sacrifie son originalité<sup>13</sup>. » Quant à Éric Orsenna « Les citations sont les pilotis de l'écrivain fantôme : sans elles, il s'enfoncerait doucement dans le néant<sup>14</sup>. » S'agissant de *Verre cassé* et de l'incorporation des citations, la rédaction de *Le matricule des anges* atteste que :

*À se perdre dans les méandres des citations déguisées, à vouloir en construire un style, on pourrait penser à une technique d'écriture, Alain Mabanckou tente page par page*

---

<sup>12</sup> T., TODOROV, *L'homme dépaysé*, Seuil, 1996.

<sup>13</sup> <http://fr.Wikipedia.org/wiki/citation>, p. 5 sur 6

<sup>14</sup> Ibid



*de nous convaincre qu'il fait de la littérature bonne, évidemment, puisque révoltée, truculente, ironique, voire sarcastique qui se veut transgressive*<sup>15</sup>

Les mêmes auteurs concluent que par cet effort même, l'auteur pratique une forme de recyclage et cesse de nous relier au monde, pour mieux chercher à nous entraîner dans un charivari d'érudit auquel la poésie n'a jamais parlé.

### **Alain Mabanckou, théoricien du roman total ?**

*Verre cassé* englobe non seulement plusieurs genres, mais le processus de production littéraire devient lui-même un objet du récit. À l'égal de Giambattista Vico ou de Khadija dans *Le cavalier et son ombre* qui s'interrogent sur l'écriture ; dès les premières pages, le personnage Verre cassé milite pour sa liberté d'écrivain. Dans ses discussions avec l'imprimeur comme dans sa propre conviction, il veut se libérer des sentiers battus et du carcan dans lequel on a enfermé le romancier africain. La même volonté s'observe chez l'auteur lorsque son écriture participe désormais à un travail de plus en plus conscient d'invention et d'intervention tant sur le langage que sur le corps du projet romanesque pour aboutir à un « ensemble hétérogène, à la limite hétéroclite, qui échappe à la forme classique du roman<sup>16</sup> » En effet, le parcours génératif du roman en question

---

<sup>15</sup> [http://www.lmda.net/din/tit\\_lmda.php?Id=21620](http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=21620), page1 sur 1, lu le 10 mai 2006.

<sup>16</sup> S. Komlan Gbanou, "Le fragmentaire dans le roman francophone africain", dans *Tagence*, n°75, été 2004, pp 83-105, p. 83.

montre que l'auteur brouille l'intrigue. La multiplicité des récits, l'hybridation des passages, l'éparpillement des fragments, l'iconoclastie et parfois les désordres de tous genres font croire que l'auteur se livre à l'exercice vingtiémiste du collage, du cut up, comme s'il s'agissait de développer une convergence esthétique avec l'époque postmoderne du chaos, du désordre, de l'éternel recommencement<sup>17</sup> »

Le roman paraît comme une suite d'instantanés. Cependant, en plus de ses nombreuses références aux œuvres littéraires et à leurs auteurs, dans cette sorte d'encyclopédie des savoirs se mêlent les extraits des journaux, les reportages de match de foot Ball, les allusions faites aux films, à la musique, à la peinture, etc.

### **Bandes dessinées, journaux, reportages, films**

L'action romanesque de *Verre cassé* se présente comme un réseau de lignes transversales multiples lorsque l'auteur alterne et superpose allégrement les extraits des journaux, les reportages et les allusions faites aux bandes dessinées et aux films. Commençons par la passion du journal. Elle se lit à travers le discours de l'imprimeur. De prime à bord, ce dernier se souvient de la belle époque où il imprimait les journaux ci-après à Paris : « *Paris-Match, VSD, Voici, Le figaro et Les Echos* » (VC.,57). De même, à tout bout de champ, dans les échanges dialogiques entre pairs, il incite ses amis à lire des extraits

---

<sup>17</sup> Ibidem

entiers de *Paris-match*. À titre illustratif, quand il termine sa promenade vers la côte sauvage, il tient un exemplaire de *Paris-Match* à la main et essaie d'expliquer aux autres gars les ennuis qui sont arrivés à un couple d'artistes français, un couple paraît-il célèbre, et il dit que c'est écrit noir sur blanc dans le magazine » (VC, p.114)

Le même personnage n'aime pas qu'on doute de son journal préféré. Il défend énergiquement ses articles de *Paris Match* et discute longuement avec tous ceux qui s'y opposent :

*écoute verre cassé, d'abord ce magazine, c'est pas un canard, ça c'est quelque chose de sérieux, c'est du béton armé, et je peux te le jurer puisque c'est nous-mêmes qui l'imprimions en France, je te dis que tout ce qui est dedans est vrai, et c'est pour ça que tout le monde l'achète, les hommes politiques, les grandes vedettes, les chefs d'entreprise, les acteurs célèbres se battent pour être dedans avec leur famille. » (VC.120,121).*

En dépit de cette publicité de *Paris-Match*, tous les clients de *Crédit a voyagé* se moquent de l'imprimeur. Ils se gênent à l'entendre parler de récents événements repris dans les colonnes de ce journal « L'imprimeur était quand même provocateur avec son *Paris Match* » (VC, p. 190)

La prolifération du récit se manifeste davantage lorsque le narrateur rapporte avec minutie les matchs de football et différents combats. Au moment où « quelques cons ivres morts discutent du match qui a opposé les redoutables Requins du sud aux tenaces Caïmans du Nord » (VC,p.122), le patron de crédit a voyagé rappelle

à ses clients que son bar n'est pas un ring zaïrois pour des fanatiques de Mohamed Ali » (VC, p. 30)

En dépit de cet avertissement, le vieil homme Verre cassé et le type aux couches pampers échangent des coups. Le vainqueur se considère comme un Mohamed Ali et prend son rival pour un George Foreman :

*Tout le monde du quartier était dehors, les spectateurs criaient 'Ali Boma yé, Ali boma yé, Ali, boma yé' parce que c'était moi Mohammed ali et lui George Foreman, moi je volais comme un papillon, moi je piquais comme une abeille, et lui était un légume, avec des pieds plats, des coups que je voyais venir et que j'esquivais avec adresse »*

La passion de raconter les scènes de combat amène le narrateur plus loin. En adoptant le même style et en se référant aux mêmes « personnages historiques » des arts martiaux, il plonge les lecteurs dans les discussions et spectacles immoraux de Robinette et Casimir :

*La dernière fois que Robinette est passée ici, elle a chauffé un type qu'on n'avait pas encore vu au crédit à voyage, ça a commencé par une attaque directe de Robinette, le genre de coup invisible que Mohamed Ali avait asséné à Sonny Liston dans les années soixante pour préserver son titre de champion du monde (VC,p.79).*

La sensibilité aux circonstances historiques dans ces passages sert de prétexte. Tout en assimilant les deux amants aux boxeurs, le narrateur décrit « sans scrupule » les relations intimes, mais rendues publiques de Robinette et Cassimir sur 14 pages (pp 78-90). On passe ainsi, d'une part, de l'histoire à la fiction, et d'autre part, de la pudibonderie extrême à la vulgarité et au chaos. Les acclamations publiques

traduisent l'état d'âme d'une société immorale, encline à l'obscénité et à la bassesse.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la dimension totalitaire de *Verre cassé* se traduit surtout par la co-présence au sein du texte, de plusieurs titres et références relatives aux domaines différents : littérature, film, bande dessinée, peinture, musique... Plusieurs allusions à la littérature ont déjà été faites. Mais qu'en est-il des films ? L'exemple le plus frappant ressort de la comparaison établie entre les passages éclairs de Mouyéké au bar Crédit a voyagé et l'apparition soudaine de Hitchcock dans ses films :

*Je ne sais pas par exemple pourquoi je n'ai pas encore évoqué la petite histoire de Mouyéké (...) j'aime bien les personnages de cette envergure, on les voit à peine passer, ils sont comme des comparses des silhouettes, des ombres des passages, un peu comme ce type qu'on appelait Hitchcock et qui paraissait furtivement dans ses propres films sans même que les spectateurs lambda ne s'en rende pas compte sauf si son voisin connaisseur lui soufflait à l'oreille connard regarde bien au coin de l'écran, tout à gauche, eh bien ce gars un peu enveloppé, ce gars avec double menton et qui traverse la scène derrière d'autres personnages, c'est Hitchcock en personne (VC, p.98)*

Ce passage comme d'autres échos multiples qui se reproduisent dans le roman affiche l'intention de l'auteur d'ouvrir le roman à d'autres voix et voies. La simple mention de Hitchcock suffirait pour rappeler aux amateurs des films le talent de cet artiste britannique Alfred Joseph Hitchcock qui avait tourné une cinquantaine de films avant de s'éteindre en 1979. Mais l'auteur ne s'arrête pas là. Il intègre une

citation dudit film et en indique la source au moyen des guillemets. Ailleurs, il procède autrement. Lorsque le narrateur surprend son épouse Céline et son fils en flagrant de lit d'adultère, il compare son irruption à l'entrée dans les films de Colombo et Maigret « La porte a cédé comme elle aurait cédé dans les films de Colombo et Maigret, et Verre cassé, tu ne vas pas me croire, j'ai vu Céline et mon fils dans le lit » (VC, p.69)

Une autre assimilation pareille se rapporte aux souvenirs et à l'association d'idées forgées par ce fanatique des films. Une simple comparaison des chiens du quartier *Trois cents* aux chiens chez soi le promène dans la fiction et dans une imagination profonde. En effet, il se souvient de personnages costauds de films populaires : « et puis y avait ce personnage de Zembla qui me plongeait dans le jungle, de même que ce musclé de Tarzan qui cabriolait de liane en liane, y avait aussi l'ami Zorro qui maniait avec dextérité son épée tandis que l'envieux Iznogoud voulait être calife à la place du calife. » (VC, p. 171). Par ailleurs, en adoptant un langage métaphorique, le narrateur envisage une similitude entre sa trajectoire littéraire et un long voyage ayant comme point de départ la lecture des bandes dessinées « ce voyage avait commencé par la bande dessinée, hein, je n'en suis pas certain, en effet, je m'étais retrouvé un jour dans un village gaulois avec Astérix et Obélix, puis dans le Far West avec Lucky Luke (...) je m'étonnais même des aventures de Tintin. » (VC, p. 171).

Ainsi le style de Verre cassé s'apparente à la constitution du puzzle. La prolifération des citations, le mélange des genres et la variété des thèmes montrent comment le narrateur procède par l'incorporation des textes antérieurs et par la juxtaposition des faits au cours de l'exercice rédactionnel. Son encodage habilement établi exige un décodage précis. Tout ce qui paraît informe et insignifiant, au départ, prend forme et sens quand le lecteur ordonne les phrases, interroge les mots et amène la dernière pièce. Le lecteur passif se déconcerte vite par la structure de ce roman prenant plus en plus la forme d'une « fiction rusée et s'engageant successivement dans des directions différentes<sup>18</sup>. »

**SIM KILOSHO KABALE**  
**Université Kenyatta et Université officielle de Bukavu**  
*kiloshokabsim@yahoo.com*

#### **NOTES BIBLIOGRAPHIQUES**

Barthes R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 49

Bisanswa J., D'une écriture l'autre: la littérature africaine au prisme de ses lectures", dans *Notre Librairie* n° 160, 2006, pp 68-73, p. 72.

Éco U., *La coopération interprétative dans les textes narratifs*, Grasset, 1985.

Gassama M., *La langue ;Hahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Khartala & ACCT, 1995, p. 18.

Kazi Tani N. -A., *Pour une lecture critique de l'errance de George Ngal*, L'Harmattan, 2001, p. 63

Mabanckou A., *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

---

<sup>18</sup> M., Butor, cité par M. Raimond, *op cit*, p. 226.

Maris S., *Alain Mabanckou: "Mêler l'oralité à l'oral"* cf  
<http://WWW.humanité.fr/journal/2005> consulté le 24 mars 2007, p1  
sur 6

Mongo-Mboussa B., *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard,  
Naturel M., *Pour la littérature. De l'extrait à l'œuvre*, Paris , CLE,  
1995, p. 104

Rs. Raimond M., *Le roman depuis la révolution*, Armand Colin, 1967,  
p., 226

Todorov T., *L'homme dépaycé*, Paris, Seuil, 1996.

Xavier F., *Des livres et nous! Verre cassé. Les copains d'abord*,  
<http://WWW.lelittéraire.com> du 3 janvier 2006, p. 1 sur 2.

**Erreur ! Source du renvoi introuvable.**, page 1 sur 1, consultée le 28 avril  
2007.

[http:// fr.Wikipedia.org/wiki/citation](http://fr.Wikipedia.org/wiki/citation), p. 5 sur 6.



## LES MOTIFS DE LA LÉGENDE DE RYANGOMBE<sup>1</sup>

### 1. RÉSUMÉS

#### LA DISPARITION DE RYANGOMBE (R1)

1 - A la mort de son père, roi des Imandwa, Ryangombe son fils veut lui succéder, mais Mpumutimutsuni, favori du défunt roi, lui conteste ce droit. Ils décident de jouer la succession au tric-trac et Ryangombe perd la première partie.

2 - Il part à la chasse et tue un chat-tigre dont il revêt la peau.

3 - Il rencontre des bergers à qui il demande qu'ils lui dévoilent l'avenir.

4 - Il apprend ainsi qu'il perdra la royauté mais qu'il peut être sauvé par la peau du chat-tigre. Il devra donner celle-ci à une jeune fille dont le nom est Nikarajumba. Elle lui donnera un fils qui s'appellera Binégo. Ils lui apprennent comment se conduire avec la fille et sa famille.

5 - Il rencontre effectivement la fille qui lui demande sa peau de chat-tigre. Il la lui refuse, à moins qu'elle ne l'emmène chez elle.

6 - Elle le fait et il lui jette la peau sur les épaules.

7 - Chez les parents de la fille, il veut être servi par elle et refuse de boire du lait d'une vache noire et du lait d'une vache rousse, il accepte du lait d'une vache blanche qui allaite un veau blanc. Il crache le lait sur la jeune fille comme le veut la coutume.

8 - Après un simulacre de poursuite par le père, il consomme le mariage. Il indique que le fils à naître devra s'appeler Binégo et s'en va.

9 - Binégo naît et grandit vite. On lui confie le soin des bêtes, mais le soir, en rentrant avec le troupeau, il tue une génisse puis une vache et son veau.

---

<sup>1</sup> Telle qu'on peut la trouver chez :

- P. SMITH, *Le récit populaire au Rwanda* (R2), A. Colin, 1975.

- A. ARNOUX, "Le culte de la société secrète des Imandwa au Ruanda"(R1), *Anthropos*, VII, 1912, VIII, 1913.

10 - Les parents maternels se plaignent et Binégo se sentant insulté tue son oncle et part avec sa mère.

11 - En route Binégo tue l'enfant d'une femme, parce qu'elle a refusé qu'il le fasse sauter dans ses bras. Il tue un cultivateur dans son champ qui refuse de lui indiquer le chemin qui mène chez Ryangombe et lui apprend que ce dernier est en train de perdre son droit à la royauté.

12 - Il tue le propriétaire d'une bananeraie pour les mêmes raisons.

13 - Ils arrivent enfin chez la mère de Ryangombe qui leur indique le chemin.

14 - Binégo sans se faire reconnaître, conseille Ryangombe et le fait gagner. Le rival vexé insulte Binégo qui le tue et se fait reconnaître de son père.

15 - Ryangombe, roi des Imandwa est à la chasse avec Binégo et ses suivants.

16 - Il déclare qu'il donnera ses richesses à qui le surpassera à la chasse.

17 - Au matin, avant le départ pour la chasse, la mère de Ryangombe dit avoir rêvé d'une petite bête sans poils à la queue, d'un ruisseau qui coule dans plusieurs directions, et une fille Nyagishya, sans seins et qui porte un enfant à cru.

18 - Ryangombe part malgré les instances de sa mère et va jusqu'à enfreindre un tabou en enjambant la ceinture de sa mère.

19 - Tout ce que sa mère a vu en rêve se réalise, mais Ryangombe continue sa chasse. Ryangombe passe la nuit en forêt et dans la matinée il voit une femme sans seins qui porte un enfant à cru.

20 - Elle réclame une peau pour porter son enfant, mais refuse toutes les peaux qui lui sont offertes par Ryangombe et demande la peau de ce "qui saigne la viande", Ryangombe la lui donne et elle l'oblige à lui mettre la peau et l'enfant sur le dos.

21 - La fille s'éloigne et se change en buffle.

22 - Le buffle tue les chiens de Ryangombe et Ryangombe le perce de sa lance et croit déjà l'avoir tué quand celui-ci le frappe d'un coup de corne à l'aîne et le projette dans un arbre.

23 - Binégo mis au courant retrouve la fille et la tue devant son père, alors qu'elle porte à nouveau l'enfant à cru.

23 - Une feuille tachée de sang tombe sur le sein de sa mère.

R2

1 - Nyiraryangombe, mère de Ryangombe met au monde son fils qui s'intronise lui-même roitelet.

2 - Un autre homme, Ntagitumucunnyi, s'intronise aussi roitelet et porte ombrage à Ryangombe qui décide de le supprimer.

3 - Sa mère le met en garde car l'autre est un redoutable magicien qui est hors d'atteinte.

4 - Elle lui conseille d'aller consulter chez Nyirampore (celle qui console), il accepte.

5 - Il s'accouple avec la devineresse qui lui reproche de trop aimer les vagins et lui dit qu'il oubliera l'oracle. Elle lui révèle cependant qu'il sera vaincu par son adversaire au cours d'un jeu et qu'il sera ruiné à moins que le fils qu'il aura de son épouse Nyirakajumba, celui à qui il a donné le nom de Binégo, ne vienne à son secours.

6 - Ryangombe se rend chez son rival et lui propose de jouer leur royauté au tric-trac ce qui est accepté.

7 - Ils se mettent à jouer, mais auparavant Ryangombe s'est entendu avec la fille de ce roi pour qu'elle passe un chalumeau à travers le mur arrière d'une case afin qu'il puisse étancher sa soif avec de la bière de sorgho.

8 - Il joue et perd.

9 - Pendant ce temps, Binégo son fils décide de naître et du ventre de sa mère indique qu'il s'appelle Binégo et qu'il veut être enfanté.

10 - Il réclame, dès qu'il est né, le siège de son père, la lance, la massue et le glaive de son père. Il réclame encore le chien de son père et les grelots.

11 - Il veut aller chasser et retrouver son père. Il part chasser avec ses oncles maternels qui décident de se débarrasser de ce monstre en le perdant dans la forêt.

12 - Grâce à son petit chien de chasse il retrouve son chemin et se venge en tuant ses oncles.

12 - Il part avec sa mère, la gifle parce qu'elle hésite. Il tue le propriétaire d'une bananeraie, puis celui d'un champ de patates douces pour leur mauvaise volonté à le renseigner sur le chemin qui mène chez Ryangombe.

13 - Il rencontre la mère de ce dernier qui lui indique le chemin.

14 - Il conseille son père sur la façon de jouer et le fait gagner. Se jugeant insulté, il tue le rival de son père, puis tue la femme de celui-ci et veut aussi tuer sa fille. Sur la prière de Ryangombe il renonce à la tuer tandis qu'une servante s'échappe portant un enfant à cru.

15 - Ils emmènent la fille qui prend des objets maléfiques qu'elle cachera ensuite sous son lit après avoir été possédée par Ryangombe.

16 - Sa mère voudrait qu'il se débarrasse de cette fille mais il refuse.

17 - *Quelque temps plus tard, Ryangombe décide d'aller à la chasse et ce malgré le rêve prémonitoire de sa mère qui a vu Nyagishya qui n'a pas de seins et qui porte un enfant à cru. Elle redoute pour lui "la bête à une corne qui porte l'enfant et laisse le reste à la mère".*

18 - *Nyagishya est identifiée comme la fille qui s'était échappée de chez Ntagitumucunnyi et la bête comme un buffle à une corne qui vit immobile dans un marais.*

19 - *Ryangombe part à la chasse, il tue un très grand nombre d'animaux et pendant qu'il se repose, il voit une fille nue sans seins avec un enfant sur le dos, à cru. Il la désire et lui demande de "partager sa sueur". Elle accepte à condition qu'il lui procure la peau du buffle qui vit dans l'eau tout près.*

20 - *Il découvre la bête et lance ses chiens sur elle ; deux chiens meurent et Ryangombe s'avance le glaive à la main, il grimpe sur le dos du buffle qui le blesse d'un coup de corne ; il tombe et fait appel aux arbres pour le relever ; tous refusent sauf l'érythrine qui le soulève dans ses branches.*

21 - *Son sang s'est répandu par terre.*

22 - *Il fait chercher Binégo, sa femme et sa mère et leur dit de le retrouver dans le cratère du Karisimbi.*

23 - *Binégo tue le buffle qui n'a pas bougé et le sort de l'eau, puis descend son père de l'arbre.*

24 - *Celui-ci se rend au bord du cratère et se jette dedans non sans avoir laissé un message pour sa postérité.*

#### *Variantes dans R3*

1- *C'est avec son frère qu'il joue son royaume au tric-trac.*

2 - *Ce sont des enfants, bergers, qui lui prédisent son avenir après une course où la récompense est huit bâtonnets.*

3 - *Binégo insulte toute sa famille maternelle, et tue grand-père et grand-mère.*

4 - *Il est obligé d'aller préparer un abreuvoir pour le bétail par ses oncles maternels et tue en masse lions et léopards.*

5 - *Il tue ses oncles maternels dans l'abreuvoir.*

6 - *L'eau de la rivière qui coule dans les deux sens se change en sang quand Ryangombe y met le pied.*

7 - *Le buffle qu'il rencontre le blesse au mamelon et le tient en l'air entre ses cornes.*

## 2. MÉTAPSYCHOLOGIE ET MYTHOLOGIE

Dans son étude magistrale Otto Rank<sup>1</sup> écrivait :

*" Si le mythe est un substitut de réalités psychiques frappées de dénégation ou leur projection justificatrice sur des dieux et des héros surhumains auxquels est encore permis ce qui est devenu scandaleux pour les hommes, alors le besoin d'interprétation, qui pour ainsi dire est encore inhérent au mythe, cherchera nécessairement à consolider et à renforcer cette défense. "*

Si l'on adhère à cette vérité sur l'interprétation des mythes, Il devient alors évident que le conte, forme trafiquée et pervertie du mythe dans le sens d'un affadissement euphémique de la relation-actualisation des motions psychiques, cache son sens archaïque sous une couche, ou plusieurs, d'interprétations moralisantes, didactiques et idéologiques.

Il ne fait pas de doute qu'au niveau rituel, ces manifestations psychiques régressives aient connu réellement une expression physique, qui révolte depuis fort longtemps des consciences plus évoluées.

Si certains contes restent encore choquants pour l'esprit moderne, c'est que ces contes n'appartiennent que depuis peu au domaine public et qu'ils n'étaient racontés que lors de cérémonies d'initiations ou entre initiés. Leur aspect brutal et cruel avait valeur pédagogique ou religieuse (réaffirmant la confraternité qui lie par le secret des adeptes d'une même croyance). Mais bien souvent, déjà, ils étaient explicités en termes symboliques et ésotériques par le mystagogue qui variait le sens donné au conte ou au mythe selon le degré de connaissance de son public. Suivant l'occasion, il apprenait aux mystes à craindre la société initiatique et ses châtements, ou bien il faisait entrevoir, au delà du sens littéral horrifiant pour le profane, une vérité plus profonde et plus éclairante sur le fonctionnement du monde et de la société.

Une telle approche des motifs, substituée à une simple comparaison des variantes proches ou éloignées, un éclairage génétique qui permet de mieux saisir les contes comme des résidus et des affabulations de fantasmes libidinaux qui appartiennent à l'humanité toute entière, mais dont le destin est de servir de support à un enseignement qui comporte de nombreux niveaux.

On fait ainsi l'économie d'une théorie diffusionniste qui est dans l'impossibilité d'expliquer comment un motif esquimau est repérable au Rwanda ou ailleurs. Si d'une part on ne peut totalement nier que le conte est un grand voyageur, il est tout aussi évident que le paysage imaginaire qui a vu naître ces récits est semblable quel que soit

---

<sup>1</sup> O. RANK, H. SACHS, *Psychanalyse et sciences humaines*, PUF, 1980.

le lieu géographique où l'on se trouve. Des récits venus d'horizons divers ont pu se rencontrer, fusionner et se fondre en un tout indissociable.

On fait aussi l'économie des thèses évhéméristes qui voudraient n'expliquer que par l'histoire locale, les péripéties des récits mythiques ; il est d'ailleurs plus que probable que c'est en fait le mythe qui influe sur la légende historique, parce qu'il est un modèle, très ancien et souvent respecté, dont la puissance évocatrice façonne la relation d'événements plus récents. Soit que les acteurs des légendes historiques tendent à couler leurs actions dans le moule mythique, seule référence glorieuse pour des peuples dont on dit qu'ils n'ont pas d'Histoire ; soit que les narrateurs des hauts faits historiques tentent, par astuce de courtisan, de les présenter comme la reproduction de faits mythiques, soit que ces modèles narratifs imposent leur loi au genre.

Par contre la méthode naturaliste, qui ne repère dans le mythe ou le conte que la relation des phénomènes naturels et les thèmes atmosphériques, lunaires, astraux et autres, trouve tout naturellement sa place dans une interprétation symbolique à plusieurs niveaux. L'homme doué de la faculté fantasmagique, ou, dans un autre vocabulaire, affligé d'un adualisme infantile<sup>1</sup> attribuait, et attribue toujours aux phénomènes naturels, aux objets usuels, à certains êtres humains ou non-humains, à des expériences marquantes, des confrontations avec des lois naturelles mystérieuses et encore indéchiffrable par la logique et le raisonnement scientifique, des affects correspondants à leurs pouvoirs et à leurs caractéristiques. L'homme, alors, ne distingue plus les traits qu'il projette sur ces manifestations inquiétantes ou fascinantes, de sa propre vie psychique. Les objets du monde extérieur, leurs caractéristiques, leur fonctionnement, aussi bien que sa propre logique magique (pré-logique ou paralogique) sont susceptibles d'être source d'idées et de concepts et finalement de récits. C'est en fait la découverte d'analogies plus ou moins abstraites entre les choses et les phénomènes, qui remplace pour l'homme des premiers âges, la découverte scientifique et qui donne lieu à des textes apparemment ésotériques qui rendent compte de ses observations. Il s'agit d'un comparatisme qui ne pouvant expliquer des phénomènes particuliers dresse la liste de leurs manifestations dans des domaines variés. Classer les phénomènes reste encore de nos jours un alibi de l'ignorance incompétente et constitue sans doute le premier pas de toute science.

Si l'on se refuse à considérer que le phénomène d'interprétation relève des mêmes processus psychiques qui ont présidé à la naissance des mythes, et qu'en cela il devient partie intégrante de la vie et de l'évolution de ceux-ci, on ne pourra jamais comprendre

---

<sup>1</sup> L'adualisme est la confusion du signe et du signifié, de l'externe et de l'interne, de l'objectif et du subjectif, de la pensée et de son objet. Cf. J. PIAGET, *La représentation du monde chez l'enfant*, Alcan, 1932. Cet adualisme qui caractérise un moment du développement de l'enfant n'est pas sans laisser de traces chez l'adulte. Certains linguistes sont victimes de cette illusion qui leur font confondre le signe et son signifié.

le conte. et, pourtant le conte, qui constitue une des étapes terminale du mythe, permet de mieux appréhender ce qu'a été le mythe. Tous les types de transformations, d'inversion, de torsion, de symétries auxquelles est soumis un mythe participent de sa nature. La jarre est aux liquides informes qu'elle contient comme la structure du mythe à son contenu. Gilbert Durand<sup>1</sup> proposait de substituer au vide de la structure, le "creux", comme moule archétypal des récits et des institutions. Il y a une homologie entre le niveau de la forme et celui du contenu. Le mythe est une structure absente que son contenu et les transformations de ce contenu révèle.

D'un point de vue psychologique, le conte est l'une des formes dégradées sous laquelle la production mythique est encore supportable et acceptable pour la conscience humaine contemporaine: en effet, né de fantasmes, de désirs, d'accomplissement de désirs, de satisfactions égocentriques de la mentalité infantile et régressive, il est relégué dans la chambre d'enfant, accomplissant ainsi son destin. Pulsions licites qui ont dû avoir cours à une époque plus primitive, pulsions d'une mentalité égocentrique et adualiste, ensuite pulsions refoulées qui n'ont trouvé pour s'exprimer que la mise en scène rituelle et/ou narrative, désirs qui ont trouvé une satisfaction vicariale dans une représentation symbolique, une projection sur des phénomènes naturels transcendés en formes surnaturelles anthropomorphes, remodelage au cours de récitations interprétatives des matériaux narratifs suivant des nécessités politiques et idéologiques ou pour mieux occulter les motifs devenus inacceptables par la conscience en voie d'évolution, dramatisations toujours plus symboliques, déguisements, dédoublements, clivages, déplacements, condensations, manipulations suivant la pente inconsciente du refoulement

— mais qui laissent toujours possible la satisfaction détournée, voilée, transfigurée des pulsions originelles —, telles ont été les étapes de la vie des mythes avant qu'ils ne deviennent contes. Créés par une mentalité infantile, ils se transforment en récits thérapeutiques pour une mentalité infantile<sup>2</sup>. En temps normal, l'homme moderne se défend bien de posséder une mentalité infantile et pourtant bon nombre de ses actes, qu'il s'agisse d'amour ou de violence ou d'autres choses encore, sont empreints d'une logique magique, lorsqu'il est malade — dans son corps ou son esprit —, lorsqu'il est affronté à de graves problèmes, c'est souvent son moi régressif infantile qui prend le dessus et le dirige<sup>3</sup>.

Il faudrait aussi garder en mémoire le fait que le passage de l'oralité à l'écriture, joue un rôle important dans le passage du mythe au conte. Les personnalités, les visées et les rangs sociaux très différents du conteur et du scripteur devraient permettre

---

<sup>1</sup> G. DURAND, *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*, Berg International, 1979.

<sup>2</sup> Cf. B. BETTELHEIM, *Psychanalyse des contes de fées*, op. cit.

<sup>3</sup> Cf. Ch. ODIER, *L'angoisse et la pensée magique*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, 1966.

d'expliquer certains phénomènes de censure qui ont expurgé le mythe et le conte de ses éléments les plus primitifs. Nous pensons, pour ce qui est de l'Afrique, au rôle qu'ont joué les prêtres et les éducateurs dans la collecte des contes : il s'agit là d'une censure consciente liée au fait que le conte est destiné aux jeunes enfants.

C'est à partir de ces quelques remarques théoriques que nous tenterons de montrer à quels motifs se rattachent les énoncés narratifs qui composent la Légende de Ryangombe. Est-ce le récit qui a inspiré le culte ou est-ce le culte qui a eu besoin d'un récit fondateur pour asseoir son rite ? Cette problématique dépasse notre compétence et nous semble s'apparenter au problème de préséance de l'oeuf et de la poule. Seule une approche dialectique permettrait, à notre sens, de rendre compte de la relation qui unit le texte au culte.

### 3. SCENARIOS ET ROMANS PSYCHIQUES

Nous nous bornerons à repérer dans notre "légende", le thème de l'enfant espiègle et le thème des deux frères; nous évoquerons les pulsions et les phobies qui ont leur origine dans une pensée inconsciente, infantile et qui créent les figures symboliques dispensatrices de mort ou victimes de la mort. Le thème de la mort est typique de presque tous les contes et de tous les mythes, la peur de la mort est un complexe trop central au psychisme humain pour avoir une valeur interprétative différentielle et c'est pourquoi le thème de l'enfant dit "terrible" nous permettra de mieux saisir l'origine du récit

Une autre perspective d'interprétation sera la mise en scène rituelle pour provoquer la venue de la pluie avec ses échos dans les cérémonies de mariage et de mise à mort de jeunes filles dont l'archétype est révélé de façon évidente et claire, par la mythologie grecque, dans la figure de Koré-Perséphone, fille de Déméter.

Nous appellerons R1 la version de la légende de Ryangombe telle qu'elle est transcrite par Arnoux<sup>1</sup> et R2 la version de Smith<sup>2</sup>.

Dans R1, on nous indique qui est la mère de Ryangombe : elle appartient à une famille royale, car il lui est possible de se transformer en lion. En effet dans nombre d'ethnies bantoues, le roi est associé au lion. Soit qu'il en porte la peau (le lion est parfois remplacé par le léopard), soit qu'après sa mort il devienne une "âme-lion". Remarquons aussi que c'est plus souvent un homme qui se transforme en lion qu'une femme. Mais cette inversion, que nous constatons, est la première d'une longue série qui donne un sens secret et initiatique à cette concaténation de motifs qui sont très connus dans l'ère bantoue, et que nous allons découvrir.

---

<sup>1</sup> A. ARNOUX, op. cit.

<sup>2</sup> P. SMITH, op. cit.



Ryangombe, dès qu'il naît, est un roitelet, nous dit R2 ; il s'intronise lui-même. Ce motif, à lui seul, nous met déjà sur la piste d'un thème qui a été bien étudié<sup>1</sup> : celui de l'Enfant Terrible, dont la naissance et le développement sont toujours miraculeux. L'aspect extraordinaire est très réduit dans R2, mais nous verrons qu'il sera repris plus loin avec plus de détails. Notons aussi qu'il est coutumier que la naissance de l'Enfant terrible soit en fait une naissance de jumeaux. R1 semble avoir gardé la trace de cette particularité, dans la mesure où Babinga, le second mari de Kalimulore décide d'appeler cette dernière Nyariaryangombe et qu'elle met au monde son premier fils nommé Ruhanga rwa Milima puis ensuite Ryangombe. Ruhanga meurt mais Ryangombe appellera son premier fils Ruhanga<sup>2</sup>. Que ce soit le conteur, trahi par sa mémoire, qui mélange les motifs, ou que la légende veuille nous mettre sur la piste d'un sens caché, cela revient au même et nous permet d'inférer un second thème fort répandu et peut être le plus vieux qu'il nous soit donné de recueillir : celui des Deux Frères. Frères ennemis, frères rivaux ou frères alliés, les contes du monde entier choisissent l'une ou l'autre version suivant qu'on veuille occulter ou non la haine fratricide dont l'archétype nous est parvenu d'Égypte, avec les aventures de Seth et d'Osiris, et celles de Bata et d'Anoup qui datent de 2000 ans av. J.C.

Le second roitelet qui s'intronise roi lui aussi, nous dit R2, s'appelle Ntagitumucunnyi (Rien-ne-perd-le Magicien). C'est le favori de Babinga, le roi défunt et père de Ryangombe qui conteste le pouvoir de Ryangombe, dans R1, et avec qui il jouera le royaume au tric-trac. son nom est Mpumutimutsuni (Donne-Remède-insecte). La diversité des noms et des situations des opposants de Ryangombe indique que les versions que nous possédons tentent d'effacer un motif dont il ne reste que d'intangibles traces. Le fait que les opposants de Ryangombe le surpassent au tric-trac prouve qu'ils possèdent des pouvoirs magiques, qu'ils sont sorciers ou esprits malins. Comme Seth et Osiris, Ryangombe et ses rivaux se partagent au départ le royaume d'en haut et celui d'en bas, comme Bata et Anoup<sup>3</sup> ils se partagent la royauté sur terre (soit dans le temps, soit dans l'espace, soit conjointement). Robert Graves a relevé le même motif dans la Grèce pré-hellénique et le même écho de ces rivalités entre roi et taniste dans la mythologie grecque. Frobenius<sup>4</sup>, que l'on cite trop peu souvent, décrit des coutumes africaines et rapporte des contes où le roi est sacrifié après un certain temps par son successeur et une de ses femmes.

D'ailleurs une version de la légende de Ryangombe dont l'évhémérisme forcené ne peut totalement cacher les modèles mythiques indique expressément que Ryangombe et

---

<sup>1</sup> V. GÖRÖG et al., *Histoires d'enfants terribles*, Maisonneuve et Larose, Paris, 1980.

<sup>2</sup> Ruhanga est le nom sous lequel Ryangombe est connu au Burundi, pays voisin du Rwanda.

<sup>3</sup>Cf. le conte égyptien des deux frères à la fin du volume.

<sup>4</sup> L. FROBENIUS, *Erythräa : Länder un Zeiten des heiligen Königsmorden*, 1931.

Mpumutimutsuni sont frères<sup>1</sup>. la lutte pour le pouvoir est chose courante entre frères. Chez les Alur et chez les Acholi, le mythe de fondation de la royauté est bâti sur le thème fort répandu en Afrique de l'échange impossible<sup>2</sup> : deux frères en viennent à se séparer pour avoir fait preuve d'une haine fratricide, l'un a fait courir des risques énormes à son frère pour une cause futile et l'autre s'est vengé en faisant tuer un des enfants de son frère.

Dans R2, Ryangombe se fait forger une lance, une massue et un glaive qui sont les armes typiques du héros dans tous les contes et les mythes. Ensuite il va consulter un oracle qui lui révélera le sort qui l'attend. R1 et R2 diffèrent quant à la nature de l'oracle : la variabilité du motif indique une fois de plus que cette partie de la légende a été transformée par les conteurs, soit qu'ils aient été incapables de transmettre le motif originel, soit qu'ils l'aient volontairement modifié. C'est R2 que l'on peut supposer être plus "authentique", à cause du motif de la devineresse qui demande comme paiement de ses talents une fornication avec le consultant, fornication qui semble être sa technique divinatoire<sup>3</sup>. Ce motif, et l'accusation que porte la prophétesse (Ryangombe, tu aimes trop les vagins !) évoque les techniques des filles de roi chez certaines peuplades Bantoues, qui assuraient des pluies régulières par la ferveur de leur activité sexuelle. Ryangombe, en tant que roi et garant traditionnel de la fécondité de la terre se doit lui aussi d'avoir une activité sexuelle soutenue.

Lors de l'épreuve de tric-trac, Ryangombe est aidé par la fille de son adversaire, dans R2. En tant que héros solaire, ou dieu d'en haut (ses armes le qualifient ainsi) opposé au démon d'en bas, c'est tout naturellement qu'il est aidé par la fille de son opposant. Les contes du monde entier offrent maints exemples de ce motif : Ariane aidant Thésée pourrait repérer l'archétype de ce comportement. Par contre la façon dont la fille de Ntagitumucunnyi aide Ryangombe est très énigmatique ; à l'aide d'un chalumeau elle lui permet de boire de la bière de sorgho qui se trouve à l'intérieur d'une case. Cette nécessité qu'a Ryangombe d'ingérer un liquide pour pouvoir continuer l'épreuve est peut-être l'indice qu'il existe une connexion entre ce héros et l'élément liquide. Chez les Bantous, plus au sud, l'origine des rois et des héros est aquatique ; ils viennent des marais, des rivières ou des lacs et y retournent après leur mort. Si l'on veut bien admettre que Ryangombe a eu un jumeau, la connexion avec l'eau en serait d'autant plus certaine ; en effet le jumeau mort devait être enterré au bord d'une rivière ou tout

---

<sup>1</sup> A. COUPEZ et Th. KAMANZI, *Récits historiques du Rwanda*, récit n° 15 (R3), 1962.

<sup>2</sup> *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol. VIII, n° 30.

<sup>3</sup> Ce type de divination se retrouve dans le roman de C. LAYE, *Le regard du roi*, op. cit.

au moins dans un endroit humide<sup>1</sup>, le culte de Kiranga-Ryangombe au Burundi atteste le rapport de Ryangombe avec les naissances gémellaires<sup>2</sup>.

L'enchaînement des motifs est différent pour R1 et R2 : R1 intercale entre une défaite partielle de Ryangombe et sa défaite quasi-totale, un épisode qui décrit la conception de Binégo, puis son enfantement, puis sa saga jusqu'au moment où il rejoint son père sur le point d'être définitivement vaincu. R1 fait l'économie de la pro-création de Binégo.

La naissance de Binégo et son périple lui font rejoindre les rangs des héros grecs et ceux des innombrables enfants terribles de la tradition africaine. Sa naissance miraculeuse en l'absence de son père, le fait qu'il réclame les mêmes armes que son père, ou l'arme laissée là par son père, le fait qu'il tue toutes sortes d'ennemis, puis rejoint son père et l'aide à triompher de ses ennemis, puis voit son père disparaître, en font une espèce de Thésée africain. Le fait qu'il force sa mère à l'enfanter sur l'heure, qu'il naisse adulte, ou grandisse très rapidement, qu'il tue les membres de sa famille maternelle après que ceux-ci aient essayé en vain de se débarrasser de cet enfant monstrueux, qu'il rudoie sa mère, qu'il tue sans raisons valables un enfant, puis des cultivateurs, qu'il se montre supérieur à son père dans un jeu divinatoire, qu'il tue celui qui menaçait de détrôner son père, puis venge son père en tuant le buffle meurtrier et la femme et l'enfant, causes de son affrontement avec son meurtrier, en fait un de ces enfants terribles qui ont frappé l'imagination de bien des peuples et surtout des africains<sup>3</sup>. Tous les motifs que nous avons énumérés se retrouvent dans l'une ou l'autre des variantes de ce thème d'un bout à l'autre de l'Afrique.

Ce qui pose problème dans l'interprétation du thème, c'est le caractère de cet enfant dont les crimes ne sont pas justifiables par quelque morale que ce soit. Ces "crimes" ne peuvent avoir de sens qu'à l'intérieur d'une isotopie initiatique comme l'a montré V. Görög<sup>4</sup>, ou bien dans une perspective psychanalytique. Si l'on admet avec Jung<sup>5</sup> que le "thème de l'enfant est représentatif de l'aspect infantile préconscient de l'âme collective", ou avec Rank que l'on "a affaire à un fantasme d'ambition caractéristique de la seconde enfance des garçons, alimenté par des désirs érotiques, et qui fait ensuite retour dans le roman "familial" des névrosés, et dans maintes circonstances se recouvre avec les idées de persécution et de grandeur de certains malades mentaux"<sup>6</sup>, les motifs de l'enfant terrible deviennent moins sibyllins.

---

<sup>1</sup> H. JUNOD, *The Life of a south african Tribe*, Vol. II, University Books, New York, 1962.

<sup>2</sup> B. ZÜÜRE, *Croyances et pratiques religieuses des Barundi*, L'Essorial, 1929.

<sup>3</sup> V. GÖRÖG et al., op. cit.

<sup>4</sup> idem.

<sup>5</sup> Cf. C. G. JUNG et CH. KERENYI, *Introduction à l'essence de la mythologie.*, Payot, 1951.

<sup>6</sup> Cf. O. RANK, op. cit.

Au niveau initiatique l'inversion des conduites est de règle, les actes symboliques ou réels que l'on demande d'accomplir aux mystes n'ont pas le sens qu'ils auraient dans un espace et un temps profanes. De même les mythes qui sont racontés lors des rites d'initiation comportent des épisodes où les comportements des héros, dieux, demi-dieux, ancêtres, divinités-démas<sup>1</sup>, quels que soient les noms qu'on veuille bien leur donner, ne peuvent être jugés par une morale profane. Frapper ses parents, détruire les biens familiaux, tuer les producteurs de biens alimentaires ne peut avoir qu'un sens mythique : c'est par ce passage obligatoire par la mort, par l'anéantissement que la production et la reproduction sont rendues possibles et efficaces. La mise à mort du dieu (divinité-déma) est très souvent le moyen pour l'humanité de pouvoir se reproduire, et d'obtenir les plantes et les animaux nécessaires à la survie. Les sacrifices rituels, comme les actes meurtriers des héros ne font qu'évoquer (puis assurer) la continuité des processus de vie et de mort.

A un niveau psychanalytique, susceptible d'éclairer la genèse des motifs et/ou leur transformation, les actes difficilement supportables pour l'enfant, ou pour la mentalité infantile qui nous habite tous encore, sont projetés sur des êtres miraculeux, surhumains, donc à l'abri du refoulement. Ils permettent ainsi la satisfaction des pulsions de haine et de dégoût envers les parents, envers le monde environnant, envers les techniques de production de la nourriture, envers les techniques de procréation. L'enfant assume ainsi une stature quasi-divine où seules les lois de la magie sont nécessaires et opérantes. Il lui est alors possible de jouer un rôle à la hauteur de ses ambitions égocentriques, nées de la relation mère-enfant et de l'appréhension adualiste du monde.

Quand Binégo tue le bétail, tue ses oncles maternels, gifle sa mère, il marque, aussi bien du point de vue initiatique que du point de vue psychanalytique, son indépendance par rapport à sa famille, son mépris des biens de ce monde, mais aussi son attachement au "Père" au "Roi". Le meurtre de l'enfant qu'on ne veut pas lui donner (dans R1) car il n'est pas de lui, fait pendant à l'épisode où Ryangombe devra mettre sur le dos de sa mère un enfant qui n'est pas de lui, et met en lumière le fantasme du patriarche de la horde primitive où toutes les femelles appartiennent au Père et ne doivent être fécondées que par lui. Ce motif sexuel sous une forme à la fois révélatrice et occultante se retrouve dans une version de la légende de Ryangombe<sup>2</sup> où Binégo tue les cultivateurs parce qu'ils prennent sa mère pour sa femme ; de même lorsque Binégo tue la femme du rival de Ryangombe et veut tuer aussi la fille qui a porté aide à son père pendant le jeu de tric-trac. On peut aussi faire le rapprochement avec la jalousie refoulée et/ou exprimée dans les contes des deux frères. Il est très possible que la

---

<sup>1</sup> Cf. A. E. JENSEN, *Mythes et cultes chez les peuples primitifs*, Payot, 1954.

<sup>2</sup> COUPEZ, op. cit.

relation Père-fils soit un déplacement qui occulte ici une relation entre frères, surtout si l'on se réfère à la nature gémellaire des enfants terribles et de Ryangombe lui-même.

Quand Binégo tue le propriétaire de la bananeraie, puis le propriétaire du champ de patates douces, c'est à la société et à ses moyens de production qu'il s'attaque, voulant démontrer ainsi le peu d'égards qu'il a, en tant que héros initié, pour les structures de la société profane. D'un autre point de vue, la mise à mort des cultivateurs peut être un moyen magique d'assurer la fertilité de la terre. Nous verrons par la suite combien les problèmes de Royauté, de fertilité de la terre, de la pluie et des sacrifices humains sont au centre de la légende.

En tant que fils aidant son père à reconquérir sa dignité et sa royauté, Binégo est assimilable au dieu Horus de l'Égypte ancienne qui ramène à la vie son père tué par son propre frère Seth. Cette assimilation laisse présager que Horus-Binégo remplacera sur terre Osiris-Ryangombe ; ce dernier étant voué à régner sur les esprits, sur les morts. Il est certain que si l'on se réfère aux mythologies bantoues et aux rites de mise à mort des rois, Ryangombe, dès qu'il a fait la preuve de son impuissance à surpasser un rival, est voué à la mort et que celui qui a terrassé son opposant est prédestiné à lui succéder. Il y a entre le couple Ryangombe/Binego et Osiris/Horus une similitude certaine. Ce sont des rois sacrés qui sont déifiés après leur mort. Ryangombe et Osiris règnent sur les morts après avoir été vaincus et sont vengés par leur fils qui tous deux sont décrits comme "puissants dans l'oeuf". Il existe aussi dans l'Égypte antique un rapport étroit entre Hathor, un bovidé, un arbre, la mort du roi-dieu Osiris et une union incestueuse ; tous éléments que nous retrouvons dans ce conte africain. On peut penser, en faisant appel aux travaux de R. Graves, de L. Frobenius et de A. Jensen, qu'à l'origine, et en concordance avec le thème de "l'Enfant Terrible", Binégo devait tuer lui-même son père ou frère. Dans la mesure où cette légende est tombée dans le domaine public elle ne peut mettre en scène de tels actes.

C'est pourquoi il y a un clivage de la figure mythique qui travestit les sentiments ambivalents de Binégo : en tuant ses oncles maternels, en giflant sa mère, en tuant un enfant, en tuant des cultivateurs, c'est le côté haï des figures paternelles, maternelles, fraternelles qui est éliminé, tandis que les exigences culturelles de la piété filiale sont satisfaites par l'aide apportée au père et le respect accordé à la grand-mère maternelle.

Dans R2 la fille de Ntagitumucunnyi épargnée par Binégo sur les instances pressantes de Ryangombe semble vouloir se venger puisqu'elle emporte en cachette des amulettes et autres objets maléfiques et qu'elle les cache ensuite sous leur lit. Cependant aucune suite n'est donnée à ces préparatifs. Il est évident que si nous possédions des variantes plus nombreuses, nous en trouverions où le dédoublement entre cette fille et la servante Nyagishya, celle qui sera l'origine de la mort de Ryangombe et qui avait échappé à l'ire vengeresse de Binégo, n'existerait pas. De même on peut considérer que Nyiraryangombe et Nyirakajumba, respectivement mère de Ryangombe et de Binégo,

ne sont qu'une seule et même figure mythique. D'ailleurs la deuxième disparaît très vite de la légende et seule Nyiraryangombe subsiste, sauf à la fin de la légende où la femme de Ryangombe est appelée Nyirakajumba, faisant ainsi abstraction de sa dernière femme, ce qui confirmerait sa coalescence avec Nyagishya.

On voit alors se dessiner un rapprochement avec un conte connu sous le nom de "Maguru" où un chasseur et ses chiens est mis en scène. Après avoir dérobé une queue d'animal-esprit il est poursuivi par la vindicte de ces démons de la forêt ; s'il évite les premiers pièges grâce à sa mère, il aime lui aussi trop les vagins, et épouse une fille-démon qui finit par l'envoyer en forêt sans ses chiens, le fait grimper à un arbre et s'apprête avec les autres démons à le dévorer, lorsqu'il est sauvé par ses chiens lâchés par sa mère<sup>1</sup>.

Maguru comme Ryangombe est un chasseur très rapide et agile. Sa mère le met en garde contre les agissements de la femme qu'il désire, et il trouvera refuge dans un arbre. Au niveau du texte l'analogie s'arrête là, mais au niveau mythique nous trouvons le motif du chasseur trop habile ; destructeur impénitent de la faune sylvestre, son châtiment pour s'être trop conjoint à la Nature et s'être disjoint de la culture est de tomber victime d'un esprit de la forêt (ou de l'eau), victime expiatoire qui permettra au reste de la société de ne pas être inquiété par les âmes-animaux et de continuer à chasser les animaux vivants. On verra Ryangombe (R1 & R2) se livrer à une chasse effrénée, à un massacre de gibier avant de vouloir acquérir une peau de buffle pour servir à porter l'enfant de la femme qu'il veut posséder.

Ce motif de la mise à mort du chasseur trop habile se retrouve un peu partout dans le monde, il a pour corrélatif le piègeur qui épargne les animaux pris dans son piège qui sera aidé par ces mêmes animaux lorsqu'il se trouvera dans l'embarras<sup>2</sup>.

La démesure dont fait preuve Ryangombe le voue à la mort : il aime trop les vagins, il tue trop d'animaux, il est devenu asocial, il bascule du côté des forces mortifères de la Nature, oubliant les oracles, passant outre les avertissements de sa mère, les présages qu'il rencontre en chemin conformément au rêve de sa mère, il est aveuglé comme tous ceux que les dieux veulent perdre.

Les présages vus en rêve par sa mère, et rencontrés puis ignorés par lui, sont d'un type classique, on les connaît par les rituels d'initiation : ce sont des inversions par rapport au monde profane, des monstruosité qui n'ont pas leur place dans l'Ordre du monde : animal sans poils au bout de la queue, animal d'une seule couleur, rivières coulant dans deux sens contraires, fille sans seins.

---

<sup>1</sup> Cf. P. SMITH, "Le Coureur et ses Chiens", op.cit., et J. KNAPPERT, *Myths and Legends of the Congo*, où une version Alur, "The elder Sister of the Giraffes", utilise un motif de "l'Enfant Terrible" pour recoller l'arbre sur lequel le chasseur s'est hissé et qui est sur le point d'être abattu par les démons-girafes.

<sup>2</sup> Cf. SMITH, "Le piègeur des jours", op . cit.

Notons que la fille sans seins se réfère à une toute jeune fille, mais que le fait qu'elle porte un enfant à cru en fait un monstre dans l'optique culturelle rwandaise.

Nous aurons l'occasion de revenir sur le problème de cette fille sans seins qui se montre nue à Ryangombe, mais avant de poursuivre notre chasse aux analogies et d'aborder la dernière partie de la légende de Ryangombe qui culmine dans la scène de la mort du héros près d'un marais, blessé à l'aine par un taureau noir, et perché dans une érythrine, il nous semble nécessaire de revenir en arrière pour regarder une dernière fois l'ensemble des motifs qui nous ont amené à ce point de l'histoire.

R1 sépare nettement l'histoire de la mère de Ryangombe, celle de l'intronisation de Ryangombe comme roi des Imandwa, qui inclut la sage de Binégo, et celle de la dernière chasse de Ryangombe et sa mort. R2 ne donne aucune indication sur les origines de la mère de Ryangombe. la séparation entre l'intronisation de Ryangombe et l'épisode de sa mort est nette. Nous nous trouvons donc en présence de trois récits qui ont été concaténés. Le premier récit se rattache à un thème précis qui est celui de la nature animale de la femme, de son appartenance au monde des forces magiques et animales : son irrespect pour le bétail de son père prépare et fait écho à l'épisode du bétail tué par Binégo. Cette liaison entre royauté-lion-bovidé nous la retrouverons dans la troisième partie du récit, mais inversée, car c'est un bovidé qui tuera le roi. Dans la deuxième partie, Ryangombe porte une peau de "chat-tigre", autre insigne de la royauté. Frobenius et tous ceux qui ont étudié les peuplades bantoues, ont remarqué cette collusion entre la royauté, les lions, les léopards, les taureaux ; c'est à propos de la civilisation du Zimbabwe<sup>1</sup> que les mythes qu'il a recueillis et les rites dont il parle, éclairent la légende de Ryangombe. Luc de Heusch n'a-t-il pas lui-même fait l'hypothèse que l'origine du Kubandwa devait être recherchée parmi les pygmées de Rhodésie<sup>2</sup>. Dans la troisième partie, c'est encore les rites et les mythes des Bantous méridionaux qui pourront jeter quelques lumières sur les motifs de ce récit.

#### 4. RYANGOMBE HÉROS MYTHIQUE ET INITIATIQUE

Nous ne ferons aucune hypothèse sur la signification du nom Ryangombe ; signalons cependant que certains auteurs voient dans "ngombe" le sens de "bétail", d'autres rattachent la syllabe "mbe" au sens de "créateur", d'autres encore traduisent "mangeur de boeuf". Ryangombe est un chasseur au Rwanda ; le dieu du bétail chez certains Mimas de l'Uganda. La tête coupée d'un bovidé lui sert d'enseigne dans certaines cérémonies au Rwanda<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> FROBENIUS, op. cit.

<sup>2</sup> LUC DE HEUSCH, *Le Rwanda et la civilisation interlacustre*, Univ. Libre, 1966.

<sup>3</sup> Cf. A. WERNER, op. cit. et A. Arnoux, op. cit.

Quoi qu'il en soit nous établirons une liaison entre Ryangombe et un bovidé mâle d'après la forme de sa mort, même si au Burundi l'animal meurtrier est une antilope ; cette antilope semble être une transformation tardive due à une culture qui ne voulait pas transformer en meurtrier un bovidé mâle et ce, pour des raisons politico-culturelles.

Nous allons maintenant nous attacher à isoler quelques motifs et quelques indices présents dans la troisième partie du récit qui conte la mort de Ryangombe et sa transformation en roi des esprits supérieurs.

La présence sur les lieux de la tragédie d'une fille nue, la transformation d'une femme en un buffle qui tue son "mari", le chasseur accompagné de ses chiens qui trouve la mort atteint d'un coup de corne à l'aine, le roi suspendu dans un arbre, la bête qui vit dans un marais, le taureau que l'on tue et que l'on sort de l'eau, la femme nue que l'on tue au pied de l'arbre, le héros étrangleur de taureaux, étudiés sur des axes paradigmatiques nous permettront de faire une hypothèse sur l'origine du ou des récits.

Il est indubitable que l'épouse de Ryangombe, fille du roi-magicien que Ryangombe a défait grâce à Binégo, et/ou Nyagishya sont des femmes-bêtes comme il en existe tant dans les contes africains et ceux du monde entier. Dans R2 la relation entre la femme et le buffle est moins nette, il s'agit simplement pour Ryangombe de se procurer la peau pour obtenir les faveurs de celle qu'il désire ; déjà dans R1 il avait donné sa peau de chat-tigre pour obtenir la mère de Binégo. Il y a indubitablement un lien entre les deux échanges de bons services. La peau du chat-tigre et la peau du taureau sont en relation avec les avatars de la figure royale. Frobenius nous dit que le roi mort était recouvert d'une peau de taureau, qu'il portait des cornes dans son tombeau. D'autre part, dans un rite du culte de Ryangombe, on fait semblant d'étouffer un mouton sous une peau de vache, et les cornes de la vache sont à moitié enterrées pour commémorer le sacrifice de l'animal. On sait par ailleurs que certaines peuplades utilisent une peau de vache humide pour étouffer une victime. Il y a donc une opposition entre la peau du buffle noir et celle du lion (ou léopard), l'une étant le signe de la mort du roi, l'autre celui de son intronisation. La couleur de la robe des bovidés a déjà joué un rôle dans la légende (R1) puisque Ryangombe a refusé de boire du lait d'une vache noire, puis d'une vache rouge et n'a accepté que du lait d'une vache blanche allaitant un veau blanc. Dans une histoire d'enfant terrible, Kénigbanani se voit interdire, chez les Bambara, de chasser les buffles noirs et les buffles rouges. Chez les Grecs les taureaux noirs symbolisaient la nuit, et les rouges le jour ; le rouge, le blanc et le noir étaient les couleurs de la lune, couleurs que l'on retrouve sur les poteries. L'analogie entre la vache et la lune a été souvent mise en valeur et nous n'y reviendrons pas. On voit donc qu'il y a un rapport entre les différentes phases de la lune représentées par des couleurs que l'on retrouve sur la robe des vaches, et les différents moments de la



royauté<sup>1</sup>. Le rapport entre la femme et la lune va de soi, même si certaines croyances font de la lune une divinité mâle : on trouve dans les contes bantous aussi bien des garçons que des filles portant une lune au front. C'est pourquoi la bête noire qui tuera Ryangombe peut aussi bien être interprétée comme l'avatar de la lune-femme meurtrière du roi devenu vieux ou ayant fait son temps, que l'avatar du futur roi, meurtrier de son prédécesseur, que la forme revêtue par un esprit des eaux. Dans un conte rwandais le taureau noir est un avatar d'Imana, le dieu suprême.

La victime de cette bête, toujours un chasseur, est émasculée par un coup de corne, ou de dent, ou de défense ; Adonis est l'archétype de ce genre de héros tué par un sanglier, avatar d'un dieu jaloux ou d'une déesse, il représente l'esprit du grain qui passe la moitié de l'année sous terre et l'autre au soleil. De son sang naissent des anémones. Un autre mythe, celui d'Hainouwélé<sup>2</sup> tout en faisant l'économie du meurtre, raconte l'histoire du chasseur et de son chien qui poursuivant un sanglier, le voit s'enfoncer dans un lac. Le chasseur ramène à terre l'animal mort, trouve sur sa défense une noix de coco qui plantée croit instantanément. Puis avec son sang déposé sur une feuille du cocotier il donne naissance à Hainouwélé la fille-lune qui mourra en s'enfonçant lentement sous terre. Or, les contes rwandais nous donnent maints exemples de garçons et de filles qui disparaissent sous terre, de même les rites du Zimbabwe nous apprennent, ainsi que les mythes, qu'enterrer un jeune homme ou une jeune femme sous terre et sous un arbre est un sûr moyen d'obtenir la pluie fertilisante. De même l'éventration du lion qui garde la pluie dans unealebasse à l'intérieur de son ventre est un moyen de faire pleuvoir d'après un autre conte rwandais<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. R. GRAVES, op. cit. et L. FROBENIUS, op. cit.

<sup>2</sup> Cf. A. E. JENSEN, *Hainuwele, Volkerzählungen von der Molukken-Insel*, Frankfurt a/Main, 1939.

<sup>3</sup> Cf. BIGIRUMWAMI, *Imigani mire mire.*, Nyundo, 1971.

ANALYSES

Ryangombe <i>Légende</i>	Roi des esprits Vache ni rouge ni noire, mais blanche	Perché dans un arbre dont il fait son symbole Perd son sang	Chasseurs  Chiens	Femme- Animal Magicienne	Roi des Imandwa	Volcan Émasculé Coup de corne Buffle	Voit nudité
Runde <i>Conte</i>	Roi, esprit de l'eau, épouse sa sœur	Javelots-roseau Chiens-crocodile Manteau rouge- eau stagnante	Chasseur  Chiens	Femme- sœur	Roi du Madsivoa	Lac Égorgé/Pendu (arbre) Étouffé par (peau de vache)	Voit nudité  Vu nu
Mwetsi <i>Mythe</i>	Homme lune Sorti des eaux Fils du dieu Moari	Crée végétation avec lre femme et doigt humecté d'huile rouge	Démiurge e	Femme- Étoile- matin/soir	Démiurge	Lac Piqué par serpent	
Bata /Anoup <i>Conte</i>	Deux frères, l'un vit comme fils de l'autre Modèle Osiris-Set-Horus Femme adultère	Se transforme en sycamore Ame extérieure dans cèdre Se transforme en taureau noir	Pasteur	Femme- Belle-sœur Fabriquée Reine	Roi d'Égypte	Rivière Émasculé/ Égorgé (taureau noir) Abattu (arbre)	Refus acte sexuel
Adonis <i>Mythe</i>	Mère incestueuse Fils de roi Fils adoptif de reine des enfers Fils-amant d'Aphrodite	Né d'un arbre Procréé les anémones avec son sang	Esprit du grain	Déesse de VIE/ MORT	Esprit du grain	Sous arbre Émasculé Coup de défense de sanglier	Actes sexuel s répété s
Ameta/ Jouwale Hainouwele/ Rabie <i>Mythe</i>	Homme Nuit/Soleil Femme lune/plante	Origine du cocotier Origine de tout Transformation en sanglier Sang sur cocotier	Démiurges	Femme- Lune- Plante- Porc	Démiurge	Étang, sous terre Démembrée Émasculé, perce noix (symbolique) Défense, porc	Sans Acte sexuel

Le tableau qui met en parallèle la légende rwandaise, un conte du Zimbabwe, un mythe de création aussi du Zimbabwe, un conte égyptien modelé sur la triade Osiris-Seth-Horus (les relations entre ces trois dieux varient suivant les versions ; Horus est soit frère de Seth soit fils d'Osiris), un mythe grec et un mythe de création indonésien, permet d'inférer que le mythe de Ryangombe qui est travesti par la légende était aussi un mythe de création, où des divinités-démas, mâles et femelles faisaient surgir par leurs relations incestueuses tout ce qu'il y a de bon et de mauvais sur terre, instaurent la mort sous forme de meurtre fécondateur, origine de toutes choses sur terre, de la pluie aux constellations du ciel, en passant par la végétation et les animaux. L'activité sexuelle désordonnée semble être aussi à l'origine de l'ordre du monde. Il n'y a guère de différence entre Ryangombe qui aime trop les vagins, Binégo le tueur de femmes et d'enfants, Runde<sup>1</sup> aux désirs incestueux qui le poussent à s'enfoncer dans les eaux de l'étang, Mwetsi, l'innocent qui copule avec l'étoile du soir à portes fermées malgré l'interdiction de Moari et crée ainsi toutes les choses mauvaises qui habitent la terre<sup>2</sup>, Bata qui s'émascule, puis s'enfante lui-même avec sa femme sous la forme d'un éclat de bois alors qu'elle veut faire abattre ces symboles phalliques que sont les sycomores qui le déguisent aux yeux des hommes. Adonis s'épuise auprès des déesses de la vie et de la mort, puis est émasculé par un dieu déguisé en sanglier. Rabié sous la forme d'une truie perce symboliquement la noix de coco du chasseur Ameta, dont le sang répandu sur le cocotier, issu de la noix, régénérera Hainouwélé qui de son corps démembré donnera naissance à toutes les plantes comestibles. A. Jensen écrivait : "En n'importe quel lieu, où l'on rencontre dans les mythes un lien entre mort et fertilité, on trouve en même temps l'accent mis sur un lien entre homme et plante"<sup>3</sup>.

Un motif de la légende de Ryangombe ne se retrouve que dans le conte de Runde et Munjari : Ryangombe voit Nyagishya nue et la désire à cause de cela, de même Munjari voit son frère nu et le désire à partir de ce moment. Frobenius voit dans ce motif, un écho des cérémonies d'enterrement de la seconde épouse du roi mort qui devait être tuée nue. Ainsi finira Nyagishya sous le glaive de Binégo.

Un autre motif ne peut rester sans explication : c'est la mention de la bête à une corne qui s'est retirée dans un marais, et vit sans bouger une mort-dans-la-vie. Cette bête est d'une part un roi mort, un esprit divin homme ou femme qui rappelle les mises à mort des rois à l'époque pré-hellénique ou un animal était censé mettre à mort le roi déchu ; lions, chevaux, sangliers, serpents, taureaux étaient chargés de cette besogne, soit sous forme réelle soit sous forme symbolique.

---

<sup>1</sup> Runde et Munjari, cf. FROBENIUS, op. cit.

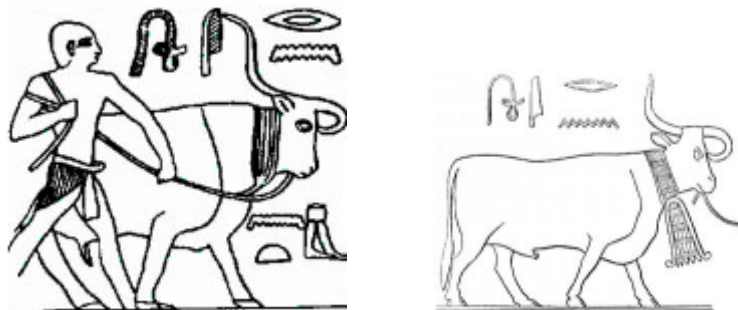
<sup>2</sup> Mwetsi - idem.

<sup>3</sup> Op. cit.

Dans les mythes, dieux et déesses se transformaient en ces bêtes pour intervenir dans le déroulement des rites chargés d'assurer le bon fonctionnement des cycles germinatifs. Dans R1 où c'est la femme qui se transforme en buffle, et dans R3 où un taureau porte Ryangombe blessé à mort sur ses cornes, nous avons affaire à une image lunaire de type matriarcal où l'espace entre les cornes lunaires du taureau symbolise la féminité dévorante comme l'a montré Jung ; dans R2 le monstre n'a qu'une seule corne, l'image est toujours lunaire mais de type patriarcal, car la corne est aussi phallique. L'ambiguïté de cette figure mythique rappelle d'autres ambiguïtés dans la légende elle-même, et dans d'autres contes bantous.

Mais ce sont peut-être les textes égyptiens et les gravures sur les tombes à Louxor qui peuvent nous mettre sur la voie de comprendre l'origine de cette figure peu commune dans la littérature ethnique africaine<sup>1</sup>.

En effet, il semble que l'Égypte ait appris des cultures hamitiques l'art de déformer les cornes des bovidés afin qu'une seule corne soit en évidence comme le prouvent les gravures ci-dessous, découvertes dans les tombes de l'Ancien Empire à Louxor :



Ces animaux étaient censés représenter le roi mort dans les processions ; d'ailleurs les textes relevés sur les pyramides éclairent cette relation : "O toi, tes pâturages sont épouvantés [...]. Quand elles ont vu la colonne de Kenset (pays des morts), le taureau du ciel et la manière dont celui-ci écrasa le berger du troupeau (Pyramide, 280). De même lorsque le soleil se couche la déesse de l'ouest s'écrie : "Il vient celui que j'ai enfanté, celui dont la corne brille, la colonne ointe, le taureau du ciel" (Pyramide, 282 c).

De même la relation entre le marais, le taureau et les arbres est explicite si l'on se réfère à l'Égypte antique. La déesse Hathor qui était représentée sous la forme d'un bovidé habitait toujours les marais, mais on la reconnaissait aussi dans la déesse qui, perchée dans les arbres au bord des tombes, offrait de l'eau fraîche aux morts. Hathor était censée être la mère d'Osiris qui dans le relief de Denderah est représenté mort enveloppé dans les branches d'un arbre.

<sup>1</sup> Cette figure existe dans le folklore OUIGOUR, cf. "Le Buffle Unicorne" in *Contes du Tibet*, Gründ, 1974.

On voit de plus en plus que le réseau d'analogies tend à opérer les adéquations évoquées plus haut : Ryangombe-Osiris, le vieux roi affaibli qui perd la bataille contre son frère ennemi Mpumutimutsuni-Seth et qui sera sauvé par son fils Binégo-Horus qui après sa mort le vengera et lui succèdera sur le trône sacré.

La procréation de Binégo correspond aussi aux normes de procréation des futurs pharaons. La mère humaine ne joue pas un grand rôle, elle se contente d'être le véhicule de l'incarnation ; ce fils est dit divin de naissance, "puissant dans l'oeuf" ou "gouvernant dans l'oeuf". Rien d'étonnant donc que Binégo ordonne à sa mère de l'enfanter. De même, l'époux Roi-Divin après avoir eu commerce avec sa femme annonce le sexe de l'enfant et le nom qu'il portera ; Ryangombe agit de même.

Quant à Nyagishya dont le nom peut aussi évoquer la corne, elle n'a pas d'équivalent dans la mythologie égyptienne, c'est une figure typiquement africaine qui reste énigmatique, elle appartient sans doute à une période de type matriarcal comme l'épisode des transformations léonines de la mère de Ryangombe. Elle est l'image de la femme sorcière, de l'ogresse très redoutée dont le très viril et très phallocrate Binégo se débarrassera, marquant ainsi la suprématie nouvelle du jeune roi qui ne sera pas asservi par un goût excessif pour les vagins.

Lorsque Ryangombe consulte la prophétesse, il la possède comme le dieu possédait Cassandre, comme le serpent qui rampe sur le corps du héros pour faire pleuvoir, comme le serpent qui pique le roi déchu. L'ambiguïté sexuelle du serpent, à la fois phallus et matrice, fait qu'il est difficile de dire qui possède qui. Cette lutte pour acquérir, dans le mythe, une position dominante est le reflet de la lutte des sexes pour avoir une position dominante dans la société. Si dans R1 et R2 c'est un roi mâle qui disparaît, dans un conte Baronga du sud du Mozambique c'est un chasseur qui tue le taureau, avatar de sa femme, fétiche de tout un village et condamne ainsi tout le clan de sa femme à s'égorger<sup>1</sup>.

Il est donc impossible de préciser autre chose que la relation qui unit le roi, son épouse, la lune, le taureau, le serpent, le fond des eaux stagnantes, la végétation, et la pluie, et le sang. Ce n'est qu'en faisant de tous ces héros des dieux-nuages, des dieux-Blancs et de la bête noire, un dieu de l'orage et de la pluie, en assimilant taureau et serpent comme le font la plupart des mythologies, que l'ensemble de ces textes peut trouver une identité relative.

Au bout de notre exploration il nous semble nécessaire de résumer ce que nous avons découvert en énumérant les archétypes qui sont en jeu dans la légende de Ryangombe. Enfant terrible, jumeau en lutte avec son frère, chasseur coupable de démesure, esprit de la végétation, divinité-déma sacrifiée, Roi sacré tué par son épouse, par son rival, par son fils, par son frère, dieu de la montagne et du feu, roi des morts,

---

<sup>1</sup> L. FROBENIUS, "Le mythe de l'homme marqué d'une lune au front", op. cit.

Ryangombe est un mélange de tout cela et si l'évhémérisme contemporain en fait un personnage historique ce n'est pas dans la légende qu'il faudra en chercher des indices, car la légende appartient toute entière à l'imaginaire infantile d'abord, à l'imaginaire mythique ensuite.

Le caractère éminemment misogyne du texte est évident, la mère de Ryangombe est une femme-animal, la dernière conquête de Ryangombe est une femme-animal, ou une fille-mère, un monstre sans seins, la fille de l'adversaire de Ryangombe aide cet étranger au mépris des intérêts de son père. Binégo semble être en quelque sorte l'énonciateur du texte, il est l'enfant qui s'est fait lui-même, le sauveur et le justicier implacable, il extermine sa famille maternelle, symbole de sa finitude, de son destin de mortel, de son corps voué à la décrépitude. Il n'ose pas tuer sa mère mais il la gifle ; en tuant le bétail, les cultivateurs, il affirme sa volonté de surmonter la mort, dans la mesure où la mort des autres diminue ou éloigne la peur de sa propre mort. Les femmes qu'il tue ou veut tuer sont des substituts du désir de tuer sa mère afin d'être son propre géniteur, sans attaches répugnantes avec le corps de la mère.

S'il reconnaît, et ce, afin d'échapper au sentiment de culpabilité, la valeur de son père en le recherchant, le mépris et le désir de tuer son père pour devenir véritablement "causa sui" percent dans ses actions. Il surpasse son père au jeu de tric-trac, tue le rival de son père, son oncle paternel, tue la femme de ce dernier ; de même qu'il avait reconnu qu'il n'avait pas besoin de sa famille maternelle, il devrait aussi reconnaître l'inutilité de son père, mais le refoulement joue au niveau du texte ou du personnage. De toutes façons Ryangombe mourra et sera puni par où il a péché, l'émascation de Ryangombe, même si elle n'est pas opérée explicitement, doit satisfaire le désir de Binégo de castrer son père.

Tout au long du récit, Binégo tue des femmes alors que son père les collectionne ; l'attitude de Binégo est un comportement de substitution devant l'hypersexualité menaçante de son père. Le rite ne s'y trompe pas, qui accorde à Binégo les parties génitales du bovidé sacrifié. Si Binégo venge son père en tuant le buffle, puis la femme, puis l'enfant, c'est en tant que sauveur, que vengeur immortel. Mais c'est aussi continuer à affirmer sa supériorité sur son père et révéler qu'il souffre d'un complexe de castration, forme de complexe d'infériorité qu'il a surcompensé par son attitude intransigeante et sa haine des femmes<sup>1</sup>.

Un autre personnage occupe une place de premier plan dans la légende, c'est la mère de Ryangombe.

En effet, la relation qui unit Ryangombe à sa mère serait digne d'être étudiée plus avant. Si nous nous en tenons aux remarques de Marie-Louise Von Franz<sup>2</sup> qui écrit que

---

<sup>1</sup> Pour ce développement psycho-analytique, cf. E. BECKER, *The Denial of Death*, MacMillan, 1973.

<sup>2</sup> M.-L. VON FRANZ, *L'ombre et le mal dans les contes de fées*, La Fontaine de Pierre, 1980.

"d'après le mythe, le jeune héros amoureux de sa mère est tué par un être mâle, sombre et brutal, de caractère chthonien - comme le sanglier -", nous serions obligé de rechercher un attachement incestueux de Ryangombe à sa mère. Le modèle archétypique étant pour M. L. Von Franz celui d'Adonis, on pourrait se demander comment elle infère cet amour incestueux pour la mère car Adonis naît d'un arbre (soi-disant sa mère transformée en arbre) et Sir J. Frazer en fait un esprit des arbres<sup>1</sup>.

Et pourtant nombre d'indices attirent l'attention sur la relation qui unit la mère de Ryangombe à son fils. Dans R1 elle appelle Ryangombe son fils unique, "gros bébé qui a mis fin à sa stérilité", dans toutes les versions, elle a des rêves prémonitoires au sujet de son fils, elle craint pour lui la compagnie de toutes ces femmes, elle veut le retenir auprès d'elle, il enjambe sa ceinture, une feuille tachée de sang tombe sur son sein l'avertissant du sort de son fils (ce qui est sinon un motif mythique, du moins une manifestation mythique très courante pour les héros liés à la végétation et à ses cycles)<sup>2</sup>. La psychanalyse jungienne verrait tout du moins dans le personnage de Nyiraryangombe l'anima de Ryangombe.

Nous ne poursuivrons pas plus loin cette recherche d'un sens psychologique bien qu'elle nous semble être riche d'éclaircissements, car elle replace dans un processus dynamique de transformations, d'occultations et de révélations, un texte qu'on voudrait, peut-être, trop rendre historique, alors qu'il est en totale conformité avec des mythes connus de tous.

---

<sup>1</sup> J. G. FRAZER, *The Golden Bough*, MacMillan, 1974.

<sup>2</sup> Cf. P. SMITH, "Le coureur et ses chiens", op. cit.