REVUE EN LIGNE
www.rile-ci.net

2014



Directeur de Publication : Koné KLOHINLWELE

Mise en page et couverture : AxeDesign' Abidjan – TEL : 09 12 61 34

Rile 7

REVUE IVOIRIENNE DE LANGUES ETRANGERES

ISSN : 2076-6130



COMITÉ DE RÉDACTION

- Dr. KLOHINWÉLÉ KONÉ
- Dr. ADEBOYE JOHNSON ADEGOKE
- Dr. SOUMAHORO SINDOU

COMITÉ DE LECTURE

- Pr. DJIMAN KASIMI
- Dr. BAMBA ABOU
- Dr. BOUABRÉ THEODORE
- Dr. BROU ANASTHASIE
- Pr. COULIBALY DAOUDA
- Dr. DIARASSOUBA SIDIKI
- Dr. DRO GONDO AURELIEN
- Dr. JOHNSON KOUASSI ZAMINA
- Dr. KONATE SIENDOU
- Dr. KONÉ MINATA
- Dr. KOUA MÉA
- Dr. KOUAKOU KOFFI MAMADOU
- Dr. KOUASSI RAOUL
- Pr. NGUESSAN GERMAIN
- Pr. OBOU LOUIS
- Dr. TESAN LOU
- Dr. TRA BI GOH
- Dr. YÉO LACINA

COMITÉ SCIENTIFIQUE

- Pr. ANNA MANOUAN, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. ANO BOA, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. AMANI KONAN, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. CLAUDINE RAYNAUD (*Université François Rabelais de Tours, France*)
- Pr. DANIEL RENE AKENDENGUÉ, *Université Oumar Bongo, Gabon*
- Pr. E.A.KAPLAN, SUNY, *Stony Brook University, USA*
- Pr. FREDERIC WILL, *Mellen University, Mont Vernon, Iowa, USA*
- Pr. GADOU HENRI, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. GNÉBA KOKORA MICHEL, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. KONATE YACOUBA, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. KOUI THEOPHILE, *Université Felix Houphouet Boigny*
- Pr. MAMADOU KANDJI, *Université Cheick Anta Diop de Dakar*
- Pr. MICHEL *NAUMANN, France*
- PD Dr. ROGER FRIEDLEIN, *Freie Universität Berlin*
- Pr. SÉRY BAILLY, *Université de Cocody*



SOMMAIRE

KOUAME Adou	BETWEEN THEORY AND PRACTICE: POSTCOLONIAL DISCOURSE AND THE CHALLENGE OF THE SELF-EXISTENCE OF AFRICAN LITERATURE	3
OYOUROU Benson Cobri	LA POETIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS *L'arbre s'est penché* DE MARIAMA NDOYE	18
OUMAR	LA FOCALISATION ET LA THEMATIQUE EN DJAN	32
KOFFI Niangoran Germain	LA PORTEE ESTHETIQUE DE LA PHRASE DANS *BERCAIL* D'AMINATA SOW FALL	44
Josué Yoroba GUEBO	D'OKONKWO A NWOYE : DIAGNOSTIC D'UNE REGRESSION ALLEGORIQUE DE L'AFRIQUE	59
Saliou DIONE	FEMALE *MIGRITUDE* AS A CHALLENGE TO MASCULINITY (IES) IN POSTCOLONIAL AFRICA	73
Marcel Adjé KACOU	LA POÉSIE DE D.BRUTUS: UNE ÉCRITURE DE LA MARGE COMME SUBVERSION ET QUÊTE DE LIBERTÉ	90
TOURE Yssouf	LA SÉGRÉGATION RACIALE AUX ÉTATS-UNIS DANS MISSISSIPI BURNING	111
Zannou Kilanko Adiele	JOHN GRIMES' QUEST FOR IDENTITY IN JAMES BALDWIN'S *GO TELL IT ON THE MOUNTAIN*	131
Didier Taba Odounga	RÉCEPTION DE L'ŒUVRE DE SONY LABOU TANSI AU DÉPARTEMENT DE LITTÉRATURES AFRICAINES DE L'UNIVERSITÉ OMAR BONGO DE LIBREVILLE: 1990 À 2005	150



BETWEEN THEORY AND PRACTICE: POSTCOLONIAL DISCOURSE AND THE CHALLENGE OF THE SELF-EXISTENCE OF AFRICAN LITERATURE[1]

Kouamé ADOU, *Université Alassane Ouattara, Bouaké*

ABSTRACT »»»

While postcolonial studies have been at the centre of intellectual reflexion in Anglo-Saxon universities during the last three decades, many African researchers feel sceptical toward its theoretical background. They are reluctant to use the term "postcolonial" in their analysis of the social and cultural situation of people formerly colonized by the West. It is as if postcolonial studies were evolving without the contribution of African intellectuals. The aim of this paper is threefold. First, we recall the different theoretical orientations of postcolonial studies and the confusion brought by the term "postcolonial" in academic research. Secondly, we underline some of the reasons why African scholars working in African institutions show less interest for postcolonial thinking. At last, we stress the effort of some African writers who endeavour to write in African languages to avoid the marginalization of African culture.

Key words

Postcolonial, Africa, orientalism, subaltern studies, cultural studies, language

RESUME »»»

Alors que les études postcoloniales sont au centre de la réflexion intellectuelle dans les universités anglo-saxonnes depuis les trois dernières décennies, de nombreux chercheurs africains doutent de leur apport théorique. Ainsi, c'est avec beaucoup de réticence qu'ils utilisent le terme « postcolonial » dans leurs analyses de la situation politique, sociale et culturelle des peuples anciennement colonisés. A travers une approche synthétique, cet article étudie trois questions principales liées à leur développement. Dans un premier temps, nous rappelons certains concepts fondamentaux des études postcoloniales et la confusion entretenue par le terme "post-colonial" dans la recherche universitaire. Ensuite, nous analysons les raisons pour lesquelles la pensée postcoloniale occupe très peu de place dans les travaux de certains chercheurs africains. Enfin, nous mettons en exergue l'effort de certains africains qui ont opté pour l'écriture en langues

[1] This paper was prepared for the international conference on *Colonial and Post-colonial Studies: Between Objectivity and Subjectivity*, University of Oran (Algeria), 3-4 December 2012.



africaines afin d'éviter la marginalisation de la culture africaine provoquée par la pensée postcoloniale.

Mots-clés
Postcolonial, Afrique, Orientalisme, Subaltern Studies, Cultural Studies, langue.

INTRODUCTION »»»

Africa needs back its economy, its politics, its culture, its languages and all its patriotic writers.
W. T. Ngugi, Decolonising the Mind, p. Xii

That Algeria offers itself as one of the leading African country in the questioning of the theory and practice related to postcolonial studies is not a wonder to any scholar who knows the Algerian history. In fact, today it is needless to assert that decolonization has not been an easy task for African countries; however, only a few countries have known an anticolonial struggle comparable to that of Algeria. This is why any debate on the past and the present condition of the ex-colonized organized in Algeria will always take on an important symbolic dimension. Such are the cases of intellectual academic gatherings organized by Algerian universities in this decade. First, *African Literature in the XXth Century: Leaving the Post-colonial Behind* was the theme of an international conference held at the University of Algiers in April 2007. One of the aims of this conference was to approach the questions of literary criticism and critical terminology which want us to define African literature as being 'post-colonial' after more than fifty years of political independences. The organizers wanted to see if there was an ideology behind the marker of time 'post'. Other important related issues were: is it always relevant today to speak about post-colonial literature? Do we have to invent and propose a new terminology? Should we go out of the constant reference to colonialism or is it too early to make it? In December 2012, that is to say a little more than five years later, the same problematic is renewed in the same country, at the University of Oran, through another international conference entitled *Colonial and Post-colonial Studies: Between Objectivity and Subjectivity*. The originality of this conference lays on the assumption that the countries of the South, the countries which had been colonized and continue to suffer from its consequences after their independences, show a certain lack of interest in colonial and post-colonial studies. However, the questions on the object and methods of this field of knowledge appear as one of its central issues. This is why we would like to recall some of the different theoretical



orientations of postcolonial studies and the confusion brought by the term 'postcolonial' in academic research. Secondly, we would like to underline some of the reasons why African scholars working in African based institutions have strong reasons to show so little interest in postcolonial thinking. At last, we would like to stress the effort of some African writers who endeavour to write in African languages to avoid the marginalization of African culture.

I. DEFINING THREE KEY CONCEPTS: POSTCOLONIAL STUDIES, SUBALTERN STUDIES AND ORIENTALISM

When speaking about the term "postcolonialism", two certainties forcefully emerge: their origin and their field of study. In fact, they were born in the seventies in Anglo-Saxon universities when the intellectuals of the Third World arrived in Western universities. Since that time, they have never represented a specific discipline as scholars from different fields of studies such as social sciences, humanities, geography, anthropology or literatures show strong interest in many of its aspects. This is why it is better to describe them as a current of thought or a discourse. However, there is some confusion which seems to be inherent to the study of postcolonial discourse. The less disturbing point is probably the translation of the concept "postcolonial studies" into other languages, mainly in French. Like most of the fields of knowledge originated from the Anglophone countries (such as cultural studies and gender studies), there is a tendency to keep it in English because it seems to lose something when translated. However, since their appearance, the first important obstacle met by the scientific and university circles is the spelling of the word 'postcolonial' in which the suffix 'post' causes a kind of trouble. Indeed, do we have to write post-colonial or postcolonial? In scientific books and articles, there is no unanimity on this matter and this is one of the major sources of a certain academic carnival as asserted by Jean-François Bayard through the title of his book *Les Etudes postcoloniales: un carnaval académique*[2]. As an example, the Indian-American anthropologist Akhil Gupta, whose research has focused on the anthropology of the state and of development as well as on postcolonialism, defines 'postcolonial' as what comes chronologically after colonization and 'post-colonial' as the term which is used to think of the postcolonial and all which proceeds of the colonial fact, without distinction of temporality[3]. This definition is different from that of Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin whose book *The*

[2] Jean-François Bayart, *Les Etudes postcoloniales : un carnaval académique*, Paris: Editions Karthala, 2010
[3] Akhil Gupta, « Une théorie sans limite » in Marie Marie-Claude Smouts, *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français* (Paris : Presses de SiencesPo, 2007), p. 218.



Empire Writes Back is a major reference in the study of postcolonial discourse. For them, the term 'post-colonial' covers "all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperial aggression[4]".

In spite of this orthographic difference, most influential researchers on postcolonial discourse agree on the fact that the literatures of Africa, Australia, India, Bangladesh, Pakistan, New Zealand, Canada, Malaysia, Malta etc. are all postcolonial literatures. According to the authors of *The Empire Writes Back*, that of the United States of America also falls in the same category even if "its current position of power and the neo-colonizing role it has played, its post-colonial nature has not been generally recognized".[5] In fact, it is obvious that its relationship with the metropolitan centre as it evolved over the last two centuries has been paradigmatic for post-colonial literatures everywhere. However, in this second decade of the 21th century, is it appropriate to consider that the United States of America and Canada are situated at the centre of the universe or is it better to locate them at the periphery? Do Americans and Canadians feel today that their cultures are crushed by imperial cultures?

In *Postcolonialism: A Very Short Introduction*, Robert J.C. Young asserts that postcolonialism tries to answer this question:

> *Do you feel that your own people and country are somehow always positioned outside the mainstream? Have you ever felt that the moment you said the word "I", that "I" was someone else, not you? That in some obscure way, you were not the subject of your own sentence? Do you ever feel that whenever you speak, you have already in some sense been spoken for? Or that when you hear others speaking, that you are only ever going to be the object of their speech? Do you sense that those speaking would never think of trying to find out how things seem to you, from where you are? That you live in a word of others, a world that exist for others? How can we find a way to talk about this? That is the first question which postcolonialism tries to answer.*[6]

Indeed, the fight between the centre (the West) and the periphery (the non-West) is undoubtedly at the core of postcolonial discourse. With regard to the present economic and cultural situation of the world, we can assert that

[4] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, 2nd edition (London and New York: Routledge, 2002), p. 2.
[5] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, Ibid.
[6] Robert J.C. Young, *Postcolonialism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p.1.



postcolonialism involves first of all Africa, Asia, Latin America, that is to say the three non-Western continents which are in a situation of subordination to Europe and North America. Accordingly, it is not surprising that the main currents of thought of this theory were born in these continents. Among these, there are *Subaltern Studies* and *Orientalism*.

According to Jacques Pouchepadass, the term 'Subaltern Studies' indicates at the same time a series of collective works, published between 1982 and 2004, on the history and society of South Asia (India and nearby countries), the collective of researchers and scholars[7] who assured the publication and, more widely, a movement of ideas which, from an attempt to renew the historiography of colonial India, contributed in a considerable way to the development of the postcolonial studies. It is not either about a doctrine, or about a school, but rather about a current of thought which, from a core of about ten researchers and scholars whose leading figure was the historian Ranajit Guha, gathered some of the most brilliant Indian intellectuals. In India and her Diaspora as in the other areas of the formerly colonized world, the idea which was then developed among the historians was that a real history from below implied a break with the nationalist paradigm of the dominant historiography which darkened the antagonisms of classes in the name of the national unity, so extending the official political line of the fight for independence. On the whole, through the Subaltern Studies, Indian intellectuals intended to restore the people as the subject of its own history by refusing to conceive it as a simple mass of labourers manipulated by the elites[8].

The same intellectual orientation is also found in Edward Said's *Orientalism*, one of the major source books in the study of postcolonial discourse. Said is convinced that the relationship between the Orient and the Occident is a relationship of power and domination. He defines the term 'orientalism' in the introduction to his book:

> *Unlike the Americans, the French and British - less so the Germans, Russians, Spanish, Portuguese, Italians, and Swiss - have had a long tradition of what I shall be calling Orientalism, a way of coming to terms with the Orient that is based on the Orient's special place in European Western Experience. The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other. In addition, the Orient has helped to*

[7] These researchers, who specialized in modern India and worked in the United Kingdom, India and Australia, were the historians Ranajit Guha, Shahid Amin, David Arnold, Gautam Bhadra, Dipesh Chakrabarty, David Hardiman, Gyanendra Pandey, Sumit Sarkar and the political analyst Partha Chatterjee.

[8] Jacques Pouchepadass, « Les Subaltern Studies ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'homme*, N° 156, 2000, p. 165.



define Europe (or the West) as its contrasting image, idea, personality, experience. Yet none of this Orient is merely imaginative. The Orient is an integral part of European material civilization and culture. Orientalism expresses and represents that part culturally and even ideologically as a mode of discourse with supporting institutions, vocabulary, scholarship, imagery, doctrines, even colonial bureaucracies and colonial styles[9].

In this book, which is a criticism of Western discourse on the East, the Palestinian–American literary theoretician strongly highlights the fact of representing the Other is not different from manipulating him and that the concept which essentialized the Oriental at the age of the European expansion had been the instrument of a submission. His analysis offers itself as a study based on the re-thinking of "what has for centuries been believed to be an unbridgeable chasm separating East from West"[10]. Through a re-reading of canonical cultural works, it challenges the idea that difference implies hostility, war or imperial control. As a consistent critique of Eurocentrism and patriarchy, it aims at helping the reader to rethink and reformulate major historical experiences which had once been based on the geographical separation of peoples and cultures and on the differences between races. We better understand why it is considered by many scholars and researchers as a foundational text of postcolonialism.

As such, Orientalism has the same theoretical background as Subaltern Studies, for both represent major intellectual and epistemic steps in the development of postcolonial studies. Nevertheless, we cannot conclude this section on the key concepts of postcolonial studies without mentioning the works of the Martiniquan psychiatrist Frantz Fanon (1925–1961) who can be perceived as the father of postcolonial thinking. His works *Black Skin, White Masks* (1952)[11] and *The Wretched of the Earth* (1961)[12] are seen as foundational texts on racism and colonialism. Through a detailed study of the psychologies of both colonized and colonizers, he provides a theoretical and practical background to help the native intelligentsia to restructure the society by taking into account its cultural values. In the same way, 'Fanonism' came to be known as a term for both the anticolonial struggle and the liberationist critique and Fanon's work in Algeria a leitmotiv for all the wretched of the earth.

[9] Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978), p. 1.
[10] Edward Said, *Orientalism* (New York: Vintage Books, 1978), p. 350.
[11] Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, translated from the French by Charles Lam Markmann, New York: Grove Press, 1967. First published in 1952.
[12] Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, translated from the French by Richard Philcox, New York: Grove Press, 2004. First published in 1961.



II. THE POSTCOLONIAL MALAISE: TOWARDS THE SEARCH FOR A NEW INNOVATIVE THEORETICAL TERM »»»

Within the world's scientific circles, many people dislike the term 'postcolonial'. As underlined by Robert Young, one of the reasons for this stem from the fact that it "disturbs the order of the world. It threatens privilege and power. It refuses to acknowledge the superiority of Western culture. Its radical agenda is to demand equality and well-being for all human beings on this earth"[13]. After slavery and colonization which are two practices the immoral and inhuman character of which needs no further underlining one may wonder the concern for equality for all the peoples of the world would raise a problem. Does a certain nostalgia for the imperial process find its justification at a theoretical level?

One could mention the fact that it is disturbing to describe the history, the present and the future of formerly colonized countries by a phenomenon their people find inevitably painful. In fact, nobody can deny or forget colonization. Its psychological effects and its economic impact are still vivid in such a way that it has become a historical reality that tends to be constantly recalled. However, should this implacable reality bring the ex-colonized to place its aftermath at the centre of his preoccupations? Indeed, 'colonialism' and 'postcolonialism', the two key terms frequently used in postcolonial discourse, imply an unpleasant temporality. This is why many Africanists have stressed on the vexing nature of the theoretical term 'postcolonialism'. In fact, it creates a discomforting feeling or a kind of malaise for scholars and researchers. For instance, the questions of temporality and spatiality are among the issues forcefully articulated. Stressing the pitfalls of the term 'postcolonialism', Anne McClintock rightly argues that postcolonial theory has never supported the binaries of Western historicism. She wonders however why it currently postulates the totalizing binary of colonial-postcolonial and subordinates the ex-colonized multiple histories and cultures to colonialism and European time. While doing so, colonialism becomes a determining marker of history, which means reserving a place of honor for the history of Europe, while it is exactly this idea this theory is supposed to fight. In the conclusion of her article, McClintock asserts that it is necessary to find a new term that suits all the discourse developed around all that concerns the countries which were the victims of the imperial process initiated by European countries:

[13] Robert J.C. Young, *Postcolonialism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p.7.



> *There is some urgency in the need for innovative theories of history and popular memory, particularly mass-media memory. Asking what single term might adequately replace "post-colonialism," for example, begs the question of rethinking the global situation as a multiplicity of powers and histories, which cannot be marshalled obediently under the flag of a single theoretical term, be that feminism, marxism, or post-colonialism.*[14]

For his part, Young notes that there have been some attempts to replace this term. The first term that was proposed was 'third world'. To justify the parallel between 'postcolonial' and 'third world', he recalls the history of international relations. As is known, the world was divided into two major political systems: capitalism (the first world) and socialism (the second world). The remaining countries, which were new independent countries such as Ghana, Egypt, India and Indonesia, defined themselves as being non-aligned, in other words, they were neither socialist nor capitalist. They constituted a third independent block known as the 'third world' and developed a third world perspective on political, economic, and cultural global priorities since the Bandung Conference of 1955. So, instead of speaking about 'postcolonial discourse' or 'postcolonial literature', scholars and researchers would have been able to turn to the term 'third world discourse' or 'third world literature'. However, as underlined by Young, that third way was slow to be defined or developed and "gradually became associated with the economic and political problems that such countries encountered, and consequently with poverty, famine, unrest: 'the gap' "[15] .

It was only eleven years after the Bandung Conference that a new term appeared during a conference held in Havana in 1966. As it brought Latin America, Africa and Asia, it was called the 'Tricontinental Conference'. During this cultural gathering, writings by major writers from the third world (Frantz Fanon, Amilcar Cabral, Che Guevara, and Ho Chi Minh) and by influential postcolonial theorists (such as Jean Paul Sartre) were presented. The terms 'third world' and especially 'tricontinental' were then preferred to 'postcolonial'. According to Young, "as terms, both 'tricontinental' and 'third world' retain their power because they suggest an alternative culture, an alternative 'epistemology', or system of knowledge"[16]. However relevant this assertion may be, we have to recognize that these two terms are not currently

[14] Anne McClintock, "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism'," in *Social Text*, No. 31/32, Third World and Post-Colonial Issues (1992), p. 97.
[15] Robert J.C. Young, *Postcolonialism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), p.17.
[16]Robert J.C. Young, *Postcolonialism: A very Short Introduction* (Oxford: Oxford University Press, 2003), pp.17-18.



used in the communities of scholars and researchers on the literatures of these three continents. Like other restrictive terms such as 'Commonwealth literatures' and 'new literatures in English', also used in some university courses, these limited and pejorative terms do not appear as theoretically and politically appropriate.

Finally, four decades after its appearance in academic circles, we can notice a terminological impasse which has led to the implanting of the term 'postcolonialism'. For Ashcroft, Griffiths and Tiffin, it "is finally to be preferred over the others because it points the way towards a possible study of the effects of colonialism in and between writing in English and writing in indigenous languages in such contexts as Africa and India, as well as writing in other language diasporas (French, Spanish, Portuguese)"[17].

III. POSTCOLONIALISM AND THE CHALLENGE OF THE SELF-EXISTENCE OF AFRICAN LITERATURE

> *Postcoloniality is the condition of what we might ungenerously call a comprador intelligentsia: of a relatively small, Western-style, Western-trained, group of writers and thinkers who mediate the trade in cultural commodities of world capitalism at the periphery. In the West, they are known through the Africa they offer; their compatriots know them through the West they present to Africa and through an Africa they have invented for the world, for each other, and for Africa*[18].

In the definition above of the postcolonial condition, Kwame Anthony Appiah stresses on the role of African intellectuals and presents them as cultural mediators between Africa and the West. Appiah, who is among the few African theorists whose books are authoritative in African American studies, emphasises the difficulties of these African scholars who are almost dependent on African universities and the Euro-American publisher and reader, a position he finds uncomfortable. However, this double dependence seems to be less anguishing compared with their almost absence from the field of postcolonial theory. When we analyse the location of the producers and the production of postcolonial theory, we can notice that only very few of them (Achille Mbembe for instance) are African. And even, most of those who specialize in the field do not work in African-based academic institutions. One

[17] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures* (London and New York: Routledge, 2002), p. 23.
[18]Kwame Anthony Appiah, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture* (London: Methuen, 1992), p. 149.



might wonder how African literature can be promoted without the contribution of authoritarian African theorists. Indeed, while African writers of fiction (such as Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ngugi and Leopold S. Senghor) are among the most well-known postcolonial writers, postcolonial theory is largely dominated by Indian thinkers whose thought is now central to the field. But, perhaps this phenomenon keeps pace with the continuing exile of major African writers. Indeed, producers and thinkers of African literature tend to see the West as an unavoidable destination (or crossroads). As a consequence the attention of postcolonial criticism is drawn at first on diasporic writers, neglecting by the same token the African-based ones. Paul Tiyambe Zeleza stresses on this point when he argues:

> *The result is that postcolonial theory has become increasingly conflated with diasporic writers, identities, and representations. The association of postcolonial criticism with writers based in the global North and writings in European languages leads to the continued repression and marginalization of African language literatures and authors based on the continent, as well as African literatures in European languages whenever their concerns cannot be absorbed into the postcolonial obsession with empire*[19].

One of the solutions to this problem is undoubtedly the search for identity to African literature. In fact, the term 'postcolonial literature' seems to be too totalizing and does not allow a thorough readability of writings from Africa. Perhaps, no African writer has claimed for this identity more than the Kenyan writer Ngugi. For him, writings by African authors are generally known as 'African literature' while it should be termed as Afro-European literature for the simple reason that it is written in European languages. In a long and detailed footnote from *Decolonising the Mind*, a book he describes as his farewell to the English language, the Kenyan writer shows his contempt on the use of the term 'African literature' to qualify writings by Africans in foreign languages:

> *The term 'Afro-European literature' may seem to put too much weight on the Europeanness of the literature. Euro-African literature? Probably, the English, French and Portuguese components would then be 'Anglo-African literature', 'Franco-African literature' or 'Luso-African literature'. What is important is that this minority literature forms a distinct tradition that needs a different term to distinguish it from African literature, instead of usurping the title African literature as is the current practice in literary scholarship. There have even been arrogant claims by some*

[19]Paul Tiyambe Zeleza, "The Troubled Encounter Between Postcolonialism and African History", *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société Historique du Canada*, vol. 17, N° 2, 2006, p. 101.



> *literary scholars who talk as if the literature written in foreign languages is necessary closer to the Africanness of its inspiration than similar works in African languages, the languages of the majority. So thoroughly has the minority 'Afro-European literature' (Euro-African literature?) usurped the name 'African literature' in the current scholarship that literature by Africans in African languages is the one that needs qualification*[20].

On the whole, Ngugi militates in an energetic way for the development of a literature written in African languages. In fact, while French, British, American and even Chinese, and Japanese are producing works of fiction in their own languages, Africa can be said to be a continent where the functions and potentialities of local languages are not fully used. This is why, as underlined by the Kenyan writer, the African continent doesn't need back only its economy, its politics, its culture, its patriotic writers but also its languages[21]. In *Moving the Centre*, his second theoretical book, he defends the same principles, for he refuses the hegemony of Western languages over those of ex-colonised countries. Through this book, he struggles for the cultural freedoms of nations from the periphery. As indicated in the preface of his book, he had one deep conviction:

> *I am concerned with moving the centre in two senses at least. One is the need to move the centre from its assumed location in the West to a multiplicity of spheres in all cultures of the world. The assumed location of the centre of the universe in the West is what goes by the term Eurocentrism, an assumption which developed with the domination of the world by a handful of Western nations.*[22]

However, as we know, the debate over the language of African literature is not new. Since the emergence of African literary writing in European languages, it has been constantly recalled in cultural and intellectual Africanist circles. Many Africanists, writers and intellectuals have underlined the fact that these European languages are inadequate to express the African cultural and philosophical reality. However, until now, only very few writers (such as Ngugi and Boubacar Boris Diop) write in African languages. The languages of the colonizer remain the writing languages of most of them. In theory, the defenders of the writing in African languages are many, but in practice, even at this beginning of the second decade of the 21th century, only few African writers dare to write in their mother tongues. In spite of a clear linguistic awareness, most of them know that they will have a larger audience

[20] Wa Thiong'o Ngugi, *Decolonising the Mind: The Politics of Language in African Literature* (London: James Curey, 1986), p. 33.
[21] Ibid, p. Xii.
[22] Wa Thiong'o Ngugi, *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedoms* (London: James Curey, 1993), p. XVi.



by choosing to write in the coloniser's language. Let us note all the same the existence of a literature in African vernacular languages in the languages of East and Southern Africa. Through the whole continent Gikuyu, Shona, Xhosa, Sotho or Zulu literatures can be perceived as islands of authentic africanity in an ocean of books in European languages.

CONCLUSION »»»

Although neglected by African universities and scholars, postcolonial studies do not need to be explained since they have existed for more than four decades in the Anglo-Saxon and French universities. As a discourse, postcolonialism stands at the intersection of debates about race, colonialism, gender, politics and language. This study has shown us that many academics have specialized in this field of analysis which is especially marked by the Indian thinkers who stand as the voices of the former British and French colonies. Even though it does not represent a specific discipline, it constitutes a general discourse the first objective of which is to list and to analyze the writings which allow the former colonies to 'write back' as indicated by the title of one of the books by Ashcroft, Griffiths and Tiffin. In this general theory which contests the supremacy of Eurocentrism and the centrality of the West in the world knowledge, the voice of Africa does not seem to be clearly audible. Indeed, while authors from Africa are among the major contributors as far as writings are concerned, its theorists and scholars are almost absent from the framing of the epistemologies. This lack of interest by Africanists and African scholars is well established. However, as underlined by Pius Adesanmi, "the trouble with Africa is not so much in the area of production as in the area of naming and privileging what has been produced"[23].

Judging from current reflection and discussion among African scholars, it appears that some of the reasons of this absence are to be found both in the orthographic and semantic imbroglio brought by the term "postcolonial" and especially by its vexing nature. To avoid all the anxieties provoked by such a situation, some African writers such as Ngugi have advanced the question of the identity of African literature. They speak in favor of the promotion of a literature written by Africans in their mother tongues. Indeed, until now, writings in African indigenous languages had a marginal status in the analysis of postcolonial literature. This is why it seems important to many defenders of African cultures and languages that a literature expressing the authenticity of African thoughts and philosophies would deserve better the term 'African literature' more than a literature written in English, French or Portuguese. For

[23] Pius Adesanmi, "Africa, India, and the Postcolonial: Toward a Praxis of Infliction", *Arena Journal*, N° 21, 2004, p. 176.



practical reasons, we may wonder how this objective could be reached as we know that the westernization of the African societies did not stop increasing even after colonization. Even the works of the fiercest defenders of this approach to African literature are notified to the African public through translations in Western languages. This tells us about the margin between theory and practice and the length of the way to go through in order to establish the existence of an indigenous African literature. Finally, taking into account all possible linguistic and materialistic theories, should we be considered as Afro-pessimistic or rather Afro-pragmatic if we come to share Ricard's assertion according to which "it is not language itself that is important, but its cultural and ideological uses"[24]?

BIBLIOGRAPHY »»»

ADEJUNMOBI, Moradewun, "Routes: Language and the Identity of African Literature" in *The Journal of Modern African Studies*, Vol. 37, N° 4, 1999, pp.581-596.

ADESANMI, Pius, "Africa, India, and the Postcolonial: Toward a Praxis of Infliction" in *Arena Journal*, N° 21, 2004: 176-197.

APPIAH, Kwame Anthony, *In My Father's House: Africa in the Philosophy of Culture*. London, Methuen, 1992.

ASHCROFT (Bill), Gareth Griffiths and Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Postcolonial Literatures*, 2nd edition, London and New York, Routledge, 2002.

----------, *Key Concepts in Post-Colonial Studies*, London, Routlege, 1998.

BAYART, Jean-François, *Les Etudes postcoloniales : un carnaval académique*, Paris, Editions Karthala, 2010.

BHABHA, Homi K, *The Location of Culture*, London and New York, Routledge, 1994.

[24] Alain Ricard, *The Languages and Literatures of Africa: the Sands of Babel* (Oxford: James Currey, 2004), p. 197.



COLLIGNON, Béatrice, « Note sur les fondements des postcolonial studies » in *EchoGéo*, N° 1, 2007. Online: http:// echogeo.revues.org/2089, [Jan. 10, 2014].

FANON, Frantz, *Black Skin, White Masks* (Translated from the French by Charles Lam Markmann), New York, Grove Press, 1967. First published in 1952.

----------, *The Wretched of the Earth* (Translated from the French by Richard Philcox), New York, Grove Press, 2004. First published in 1961.
GUPTA, Akhil, « Une théorie sans limite » in Marie Marie-Claude Smouts (dir.), *La Situation postcoloniale. Les postcolonial studies dans le débat français*, Paris, Presses de SiencesPo, 2007, pp. 218-222.

McCLINTOCK, Anne, "The Angel of Progress: Pitfalls of the Term 'Post-Colonialism," in *Social Text*, N° 31/32, Third World and Post-Colonial Issues, 1992, pp. 84-98.

MBEMBE, Achille, *On the Postcolony*, Berkeley, University of California Press, 2001.

NGUGI, Wa Thiong'o, *Moving the Centre: the Struggle for Cultural Freedoms*, London, James Curey, 1993.

----------, *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African Literature*, London, James Curey, 1986.

POUCHEPADASS, Jacques, « Les *Subaltern Studies* ou la critique postcoloniale de la modernité » in *L'homme*, N° 156, 2000, pp. 161-186.

RICARD, Alain, *The Languages and Literatures of Africa: the Sands of Babel*, Oxford, James Currey, 2004.

SAID, Edward W, *Orientalism*, New York, Vintage Books, 1978.
YOUNG, Robert J.C., *Postcolonialism: A very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2003.

SIBEUD, Emmanuelle, « Post-colonial Studies et Colonial Studies. Enjeux et débats » in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, N° 51-4 bis, 2004-5, pp. 87-95.



ZELEZA, Paul Tiyambe, “The Troubled Encounter Between Postcolonialism and African History” in *Journal of the Canadian Historical Association / Revue de la Société Historique du Canada*, vol. 17, N° 2, 2006, pp. 89-129.



LA POETIQUE DE L'AUTOBIOGRAPHIE DANS *L'arbre s'est penché* DE MARIAMA NDOYE

OYOUROU Benson Cobri

Université Félix Houphouët Boigny de Cocody (Abidjan)

UFR Langues, Littératures et Civilisations

Centre Universitaire d'Etudes Françaises

bencob2005@yahoo.fr

RESUME »»»

Le roman *L'Arbre s'est penché* de l'auteure sénégalaise Mariama NDOYE est un texte autobiographique dont la poétique se conforme aux critères génériques de l'écriture du moi. En effet, l'auteure-narratrice par ailleurs personnage principal de cette œuvre, s'adonne à l'écriture du moi par l'évocation de la vie exemplaire de sa mère. Ainsi, le *je* narrant se plaît-il à faire le dévoilement de sa vie à travers deux *je* narrés. Cette écriture du moi par l'entremise de l'autre, s'effectue dans le respect des pactes autobiographique et référentiel qui garantissent l'authenticité de la littérature intimiste, et poursuit comme objectif la victoire sur le tragique inscrit au cœur de la vie humaine.

Mots-clés

Autobiographie, narrant, narré, auteure-narratrice.

INTRODUCTION GENERALE »»»

En réaction à la théorie de Philippe LEJEUNE[25] qui postule l'identité entre le narrateur, le sujet narré et l'auteur comme critère de consécration d'une autobiographie, Elisabeth W. BRUSS soutient plutôt que ce genre littéraire, en dehors de l'identité entre l'énonciateur et l'auteur, « peut traiter de n'importe quel sujet.»[26] En d'autres termes, le narrateur, bien que rappelant l'auteur, peut ne pas être le sujet narré.

L'écriture du roman *L'Arbre s'est penché*[27] de l'écrivaine sénégalaise Mariama NDOYE est au confluent de l'approche de ces deux critiques. En effet, dans son texte, la romancière dresse le portrait mélioratif de sa mère

25 Philippe LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

26 Elisabeth W. BRUSS (1974), "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 17, p.24.

27 Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Abidjan, Editions Eburnie, 2011.



Fatou Dieng MEISSA en évoquant, dans un récit rétrospectif, des pans entiers de sa propre vie. Dès lors, la narratrice qui n'est pas moins le sujet narré et l'auteure, partage l'univers fictionnel de cette œuvre avec un autre sujet narré. Cette écriture du moi, bien loin des textes autocentrés classiques tels *Les Confessions* de Jean Jacques ROUSSEAU[28] ou l'autofiction *Roland Barthes par Roland Barthes*[29], se particularise par une poétique[30] conforme aux critères génériques du genre autobiographique.

L'intérêt de la présente réflexion réside dans l'examen de la poétique de l'autobiographie telle que mise en œuvre dans le texte d'étude choisi.

La question essentielle qui se pose ici est donc de savoir comment les dispositifs narratifs déployés dans l'œuvre de Mariama NDOYE participent effectivement de la construction de la poétique de l'autobiographie. Quels indices textuels tissent l'esthétique de l'autobiographie ? Quelles significations sous-tend cette écriture du moi ?

La démarche adoptée conduira respectivement à faire découvrir la coexistence dans le texte d'un sujet énonciateur et de deux sujets narrés, à mettre en lumière le respect des pactes autobiographique et référentiel, à montrer comment l'esthétique du fragmentaire sous-tend l'œuvre de la romancière sénégalaise et enfin à révéler que cette écriture du moi à travers le récit de la vie de l'autre se donne à lire comme une écriture de la victoire sur le tragique.

I. UN SUJET ENONCIATEUR, DEUX SUJETS NARRES »»»

Des réflexions des critiques sur le genre autobiographique se dégage une constante : le *je* narrant à savoir l'auteur-narrateur et le *je* narré c'est-à-dire le personnage au cœur de l'histoire narrée renvoient à la même personne. Mieux, le ' héros de la narration'[31] porte un nom qui est en réalité celui de l'auteur. Cette exigence générique se découvre bien dans l'œuvre de Mariama NDOYE. En témoigne ce passage où le sujet énonciateur rappelle une promesse faite à sa mère *:*

---

[28] Dans son œuvre, Jean Jacques ROUSSEAU réalise une entreprise, celle qui consiste à parler avec franchise d'un seul homme, semblable aux autres, et qui n'est personne d'autre que lui-même. Voir Jean Jacques ROUSSEAU, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 2012.

[29] Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995. Dans cet autoportrait fragmentaire, l'auteur déconstruit les présupposés du genre autobiographique.

[30] La poétique doit être comprise ici au sens où l'entend Tzvedan Todorov, c'est-à-dire 'un choix fait par un auteur parmi tous les possibles' dans l'ordre littéraire : thématique, composition, style, etc. Voir Tzvetan TODOROV, « Qu'est-ce que le structuralisme ? » 2. *Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p.18. Dans cette réflexion, la poétique désigne donc le style ou la manière d'écrire de Mariama NDOYE.

[31] Jean STAROBINSKI, « Le style de l'autobiographie », in *Poétique*, 3, 1970, p.257



> *« Je lui promis lors de notre dernière entrevue de me pencher sur la vie de la mère du saint Limanou, Mame Coumba Ndoye dite 'Coumba Djagata' à cause de sa générosité sans limite. Tiens, tout comme toi ! Et si je vous unissais dans cet hommage écrit posthume ? Toi qui me disais de ton vivant : 'Mariama, qu'est-ce que tu écris tout le temps ? Tu n'as pas d'autre occupation ? En tout cas, ne m'écris pas, dé !' Je passe outre !»*[32]

L'usage du déictique *je* et de ses variantes *me, m'* montre d'emblée la prise en charge de l'énonciation du texte par l'auteure-narratrice. En outre, le discours rapporté de la mère de la narratrice laisse découvrir le prénom *Mariama*. Ainsi, ce prénom fonctionne-t-il comme le répondant fictionnel de l'identité de l'auteure et justifie amplement l'appartenance du texte à Mariama NDOYE.

Par ailleurs, les unités sémantiques *'écrit posthume'* et *'tu écris'* achèvent de convaincre le lecteur sur les activités métalittéraires de l'auteure-narratrice. La romancière sénégalaise écrit donc la vie de sa mère à travers le récit de sa propre vie.

Il convient de noter que la narration de cette vie s'effectue par la convocation permanente de l'action de la mémoire. Il s'agit de parler de soi au passé en respectant le double écart temporel et identitaire caractéristique de l'autobiographique :

> *« (...) le liminaire offre aussi ce protocole d'écriture qui sera toujours à l'horizon du genre des Confessions ; il dessine le double écart qui marque le récit de vie. Un écart temporel : je parle de celui que je fus et que je ne suis plus (...). Un écart d'identité : celui qui est autre que celui dont il parle (...).»*[33]

Les indices de l'écart temporel, dans *L'Arbre s'est penché*, apparaissent dans l'emploi d'unités sémantiques illustratives des différentes tranches d'âge de la vie de la narratrice : *« J'ai deux ans »*[34], *« J'ai dix ans »*[35], *« Dix-huit ans. J'ai grandi.»* [36] Si ces différentes unités sémantiques ramènent le lecteur à l'enfance et à l'adolescence de l'auteure-narratrice, le passage ci-après indique clairement une autre étape de sa vie, celle d'une femme adulte qui, du haut de ses cinquante-sept ans, se redécouvre enfant, abattue qu'elle est par la disparition de sa mère :

> *« Quand je te quittais pour la dernière fois, te laissant désormais aux hommes pour la dernière prière, ma sandale droite*

[32] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., pp.65-66
[33] Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *la scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996, p.61.
[34] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.8
[35] Ibidem, p.9
[36] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.10



se cassa en plein milieu. Pourtant, je n'avais rien heurté. C'était mon cœur d'enfant qui se brisait ainsi. Une enfant de cinquante-sept ans qui devenait subitement majeure. Je trainai le pied à l'insu de tous, pour assister à la prière derrière le muret de la mosquée, marcher à tes côtés derrière le corbillard, te suivre jusqu'à l'angle de la rue.»[37]

Comme le souligne ce passage, les différents *je* narrés à savoir l'enfant et l'adolescente ne sont plus identiques au présent *je* narrant. Cette narratrice cinquantenaire, encore nostalgique des merveilleuses expériences de l'enfance, devient un autre *je* narré, une femme mature qui, en raison de la perte de sa mère et de son statut d'aînée, connaît une nouvelle identité. Ainsi, le double écart identitaire et temporel instaure-t-il dans le récit autobiographique plusieurs *je* narrés, bien que le lecteur entende le discours d'un seul et unique *je* narrant.

La présence de ces différents *je* racontés, diverses pièces d'un puzzle inscrites au cœur du sujet énonciateur, ne rappelle pas moins un autre sujet narré dans le texte de Mariama NDOYE, notamment sa mère car l'auteure-narratrice, en s'écrivant elle-même, écrit aussi l'autre.

L'écriture de la vie de Madame NDOYE née Fatou Dieng MEISSA domine tout l'univers fictionnel de *L'Arbre s'est penché.* La dédicace faite à cette femme en début de livre par l'auteure-narratrice est suffisamment expressive de sa volonté de présenter sa mère comme un sujet narré occupant une bonne partie de son texte :

« A notre douce et bonne maman, Madame NDOYE / née FATOU DIENG MEISSA. / A toutes les mamans à son image qui l'ont précédée de par le monde. / A tous ceux qui auraient aimé garder leur maman plus longtemps. / Je dédie ce modeste hommage.» [38]

A travers l'emploi des adjectifs subjectifs évaluatifs *'douce'* et *'bonne'*, l'auteure-narratrice prédispose le lecteur à lire la vie d'une femme, d'une mère exemplaire, incarnation de la bienveillance maternelle. Cette présentation élogieuse est renforcée par le témoignage des parentes de la défunte Fatou Dieng MEISSA, à l'occasion de ses obsèques, comme le rapporte ici l'auteure-narratrice :

« C'est fou ce que les témoignages de ta bonté abondent depuis que tu nous as quittés ! C'est comme si tu avais donné une consigne du silence et que maintenant les langues se délient pour livrer à qui mieux mieux, tes secrets au monde. Pas une semaine

[37] Ibidem, p.14.
[38] Ibidem, p.6.



sans objet de gloriole pour nous… 'Vous n'arrivez pas à la cheville de votre mère en beauté, en générosité, en discrétion…'»[39]

Le rappel des qualités physiques et morales de sa mère par l'auteure-narratrice, participe, en réalité, à l'expression de son désir de vivre la vie exemplaire de sa génitrice, de s'identifier à elle. Dès lors, écrire sa mère, c'est s'écrire soi-même mais dans une perspective onirique. Sa mère devient donc son double, ce deuxième *je* narré qui vit en elle.
L'autobiographie de Mariama NDOYE se présente, en somme, comme le lieu d'expression d'une dualité du *je* narré à savoir, d'une part, le *je* narrant, premier *je* narré, qui étale des morceaux choisis de sa propre vie et de l'autre, le *je* narré à travers le deuxième sujet raconté qui est sa mère, second *je* narré qui se substitue à sa mère mais qu'elle vit dans son subconscient. Le personnage de sa mère est par conséquent son double. Ce que souligne Michel BUTOR dans ces lignes :

« Chacun sait que le romancier construit ses personnages, qu'il le veuille ou non, à partir des éléments de sa propre vie, que ses héros sont des masques par lesquels il se raconte et se rêve(…)»[40]

En substance, dans la poétique de l'autobiographie de Mariama NDOYE, l'écriture de soi conduit au dévoilement de l'autre, qui est en réalité un autre *je* exemplaire enfoui en soi. Cette poétique de l'autobiographie reste aussi respectueuse des pactes autobiographique et référentiel.

II. LE RESPECT DES PACTES AUTOBIOGRAPHIQUE ET REFERENTIEL

Les concepts de pactes 'autobiographique' et 'référentiel' appartiennent au vocabulaire technique employé par Philippe LEJEUNE dans ses écrits sur le genre autobiographique. Par le 'pacte autobiographique', il entend l'existence d'un lien étroit entre le nom de l'auteur de l'œuvre, nom qui figure bel et bien sur la couverture de cette œuvre, le narrateur et le personnage principal. L'identité entre l'auteur et l'énonciateur peut, par exemple, se découvrir « au niveau du nom que se donne le narrateur-personnage dans le récit lui-même.»[41]

[39] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit, p.73.
[40] Michel BUTOR, « L'Usage des pronoms personnels dans le roman», in *Répertoire* II, Editions de Minuit, Collection 'critiques', 1964, p.62.
[41] Philippe LEJEUNE. *Le pacte autobiographique*, Op.cit., p.27



Quant au 'pacte référentiel', corollaire du 'pacte autobiographique', il évoque l'idée de la prétention affichée par l'énonciateur de faire référence à une réalité extra-textuelle susceptible d'être vérifiée. Au cœur du pacte référentiel se trouve donc la question du réel, de la vérité dans l'œuvre autobiographique.

Dans le déploiement de l'intrigue, l'auteure-narratrice et personnage de *L'Arbre s'est penché* se soumet volontiers au respect du pacte autobiographique. Dans le chapitre précédent de cette étude, la preuve a été apportée que le prénom 'Mariama' de l'auteure figure, par la technique de la mise en abyme, au sein de la fiction, précisément dans les propos rapportés de Fatou Dieng MEISSA.

Mais la mention la plus significative de l'identité de l'auteure-narratrice se voit dans le dernier chapitre de ce roman. Au terme de son récit, l'auteure-narratrice signe son texte en indiquant, de façon nominative, son identité :

> *« Au nom de mon frère, de mes sœurs, en ma qualité d'ainée, je te remercie Seigneur de nous avoir donné les parents que tu nous a donnés. / MARIAMA NDOYE»*[42]

En refermant son récit par la mention *MARIAMA NDOYE,* l'auteure-narratrice signe son texte, apporte la preuve suffisante qu'elle en est la propriétaire, comme cela s'observe dans les écrits épistolaires. Dans ces derniers mots, le désir de signer le texte, signe du pacte autobiographique, le dispute à la prière et à la reconnaissance à l'Eternel DIEU.

Ainsi, le pacte autobiographique procède-t-il ici d'une volonté d'authentification du discours romanesque par le recours au Seigneur, perçu dans la conscience collective comme la source et l'incarnation de la vérité. L'œuvre autobiographique, intimiste et subjective par essence, se veut alors un discours objectif et vrai par la double référence faite à la vie réelle de l'auteur et à la source de la vérité authentique. Par ce fait même, l'auteure-narratrice de *L'Arbre s'est penché* ne signe pas moins le pacte référentiel.

Dans le texte d'étude, de nombreux passages fonctionnent comme des réalités extra-textuelles vérifiables. Des réalités historiques, politiques et sociales sont abondamment évoquées par l'auteure-narratrice :

> *« Tu aimais les mondanités, une audience avec tes camarades de coopératives à la présidence pouvait être le clou de tes conversations pendant un mois. Le Président Senghor appréciait ton élégance lors des réceptions du 4 Avril. Une année, papa était sans toi et le Président Senghor avait, en aparté, demandé à son chef de cabinet : 'Qu'est-il arrivé à la belle Madame Ndoye ?' Il n'appréciait pas le goût de ses compatriotes pour la polygamie et*

[42] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.129.



l'on dit qu'il fallait se garder de lui présenter les deuxièmes épouses quand il connaissait déjà les premières !»[43]

Les traits descripteurs des réalités extra-textuelles vérifiables dans le passage précédent sont les unités sémantiques ci-après : *« le Président Senghor »*, *« Madame Ndoye »*. La première unité sémantique indique clairement le nom d'une éminente personnalité du paysage politique sénégalais : Léopold Sédar SENGHOR, premier président du Sénégal. La deuxième se rapporte à Fatou Dieng MEISSA, la mère de Mariama NDOYE et l'épouse du Docteur Thianar NDOYE, célèbre nutritionniste sénégalais.
A ces vérités historiques s'ajoute une autre vérité factuelle qui est ici un indice temporel significatif dans la vie des Sénégalais. Il s'agit de la date du 4 Avril, jour commémoratif de l'accession à la souveraineté nationale du Sénégal sous la houlette du Président Senghor.
Outre cet indice temporel, l'univers diégétique de *L'Arbre s'est penché* contient également de nombreuses références toponymiques. En effet, la Côte d'Ivoire demeure l'un des macro-espaces dans lequel se retrouve l'auteure-narratrice pour rendre hommage à sa mère, en compagnie de trois amies ivoiriennes, après les cérémonies commémoratives de sa disparition :

« Ces trois dames que j'ai évoquées se joignent à moi pour cet hommage que je te rends sur cette terre d'Eburnie que tu as aimée. Dans cette ville d'Abidjan que, pendant tes courts séjours, tu as sillonné de Treichville chez Sophie Guèye à Adjamé, de la zone 4 à Port-Bouet, achetant des présents pour tes proches et tes amis, dégustant des langoustes grillées ou de l'igname grillée sous la conduite de tes beaux-fils. Il me revient à l'esprit le mois de ramadan que tu as passé avec tante Fat Sora à la maison des Deux-Plateaux.»[44]

Les toponymes *« terre d'Eburnie »*, désignation périphrastique de la République de Côte d'Ivoire, *« Abidjan »*, capitale économique de ce pays ainsi que *« Treichville »*, *« Adjamé »*, *« Port-Bouet »*, et *« Deux-Plateaux»*, quelques communes du district autonome d'Abidjan, sont des lieux réels qui contribuent à édifier le pacte référentiel dans cette œuvre.
L'intérêt du respect du pacte référentiel reste, en définitive, l'insertion du discours fictionnel dans un univers référentiel social, réel et vérifiable. Dès lors, le discours autobiographique, en raison du respect du pacte référentiel, se donne à lire comme un texte où la subjectivité, garantie par l'usage du *je* narrant, fait bon ménage avec la réalité, la vérité voire l'objectivité. Ce pacte

[43] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.19.
[44] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit, p.100.



référentiel tend ainsi à arracher à l'œuvre autobiographique son caractère fictionnel, mensonger pour lui conférer le statut d'une production littéraire qui résonne de l'écho authentique des réalités sociales.
L'œuvre autobiographique de Mariama NDOYE se distingue également par une esthétique du chaos telle que cela apparaît dans les textes postmodernes.

III. UN ESPACE TEXTUEL MARQUE PAR L'ESTHETIQUE DU FRAGMENTAIRE »»»

Dans une étude remarquable, Serges Doubrovsky pose la fragmentation comme trait caractéristique de l'œuvre autoréférentielle : *« Fragments épars, morceaux dépareillés, tant qu'on veut : l'autofiction sera l'art d'accommoder les restes.»*[45] Cette vision de puzzle inscrit au sein de l'œuvre intimiste fait écho à cette pensée d'Elisabeth W. Bruss : *« L'écriture du moi ne définit pas un genre unique, mais éclaire divers types de textes, diverses formes de discours.»*[46]
Le témoignage de ces deux critiques montre que l'œuvre autobiographique est redevable à l'esthétique fragmentaire, caractéristique de la littérature postmoderne. Cette esthétique du discours polymorphe se découvre aussi dans le texte de Mariama NDOYE.
L'espace textuel de *L'Arbre s'est penché* se présente comme le réceptacle de plusieurs genres littéraires. Ainsi, à la forme narrative classique du roman s'associent des passages sous formes de poésie en vue de l'établissement d'une esthétique hybride. En témoigne l'insertion d'un long poème intitulé 'Elégie pour une mère' de quatre pages dans le chapitre 6 de l'œuvre. Voici le début de ce poème, sa fin ainsi que la transition narrative qui justifie son insertion harmonieuse dans ce roman :

> »»» *« Exposées à tous les vents désormais nous sommes/ Dévêtues sans le pagne de ta pudeur/ Assoiffées inextinguibles sans le nectar de ta parole/ Affamées depuis la minute qui vit ton rythme cardiaque se muer en ligne continue sifflante comme un adieu/ (…) Ya Latif ! Dieu de douceur, Allah saupoudre sur nos vies/ Sa douceur pour que tu demeures/ La mère qui essuie nos larmes/ Le rayon qui réchauffe nos détresses/ Le croissant lorsque que rit la lune.*
> *Voilà, c'étaient les poèmes que j'ai composés pour toi comme je l'avais fait pour une défunte sœur.»*[47] ««

[45] Serges Doubrovsky, « Textes en main», in *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp.213-216.
[46] Elisabeth W. BRUSS (1974). "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", Op. Cit., p.192.

[47] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., pp.86-89.



Plus apte à traduire les charges émotionnelles, la poésie contribue ici à l'expression de l'immense tristesse et du désarroi qui envahissent l'auteure-narratrice et qui sont repérables à travers les unités sémantiques suivantes : « *Exposées, Dévêtues, Assoiffées, Affamées larmes, détresses*». La forme narrative du denier paragraphe apporte la preuve de la linéarité notable dans le discours de l'auteure-narratrice. Le 'continuum narratif' est ainsi garanti vu que ce poème, loin de provoquer une rupture dans le discours de l'auteure-narratrice, aide à donner du relief à l'écriture du moi par le biais de l'évocation de l'autre, un autre moi disparu.
Le caractère fragmentaire du texte étudié tient également à l'intégration de proverbes dans l'univers fictionnel de cette œuvre :

> *« Les proverbes et les images saisissantes fusent, j'en ai particulièrement retenu un : 'Ku deuk ak ndaw ci te dodo bu la jine pésé doo say : la personne qui a pu vivre avec cette femme sans sombrer dans la folie peut accuser la gifle d'un génie, sans tomber en transe !»*[48]

L'alternance codique notable dans le passage précédent donne une coloration hybride à la langue de l'auteure-narratrice. Ainsi, le mélange du wolof et du français, symptomatique de la fragmentation linguistique, sous-tend-il la technique du mélange des genres pratiquée dans ce roman. Vérité d'expérience pratique exprimant la sagesse populaire de l'Afrique, «cheval de la parole» grâce auquel on le retrouve en cas de perte, selon le mot d'Ahmadou Kourouma[49], le proverbe fonctionne ici comme un puissant argument didactique qui aide à comprendre les bienfaits de l'éducation rigoureuse d'une mère.
Si l'intégration du poème et du proverbe consacre le décloisonnement générique dans le roman de Mariama NDOYE, la technique de la fragmentation est plus remarquable avec l'insertion d'images photographiques au sein de cette œuvre. En fait, dès la première de couverture de *L'Arbre s'est penché,* le lecteur découvre une photographie, image radieuse de Fatou Dieng MEISSA. Il en sera de même aux pages 50, 93 et 94. Ces quatre photographies donnent à ce texte l'allure d'un document photographique dont l'objectif demeure l'authentification du discours de l'auteure-narratrice.
Il convient de noter que l'ordre de présentation de ces quatre photographies n'est pas anodin. La première, plus radieuse, illustrative d'une Fatou Dieng MEISSA dans la force et la fleur de l'âge, est aux antipodes de la quatrième

[48] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit, p.46.
[49] Ahmadou KOUROUMA, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p.41.



photographie. Cette dernière, image de Madame NDOYE, est moins éclatante et plonge le lecteur dans les derniers instants de sa vie.
L'insertion de ces quatre photographies dans ce roman, aussi éloquente et expressive que le discours narratif et descriptif tenu par l'auteure-narratrice, tout en faisant le résumé d'une vie, renforce l'esthétique fragmentaire de ce roman.
En somme, au sein de l'autobiographie, l'esthétique fragmentaire vise à présenter les divers fragments d'une vie éclatée : celle du *je* narrant qui, au moment de l'écriture de son texte, n'est plus l'égal des différents *je* narrés illustratifs de son enfance, son adolescence, sa jeunesse et sa vie d'adulte. L'autobiographie de Mariama NDOYE devient donc un *« espace conflictuel, un lieu de tension et un champ de forces»*[50] où son *je* racontant, séduit par la vie exemplaire de sa génitrice Fatou Dieng MEISSA, exprime diverses facettes de sa propre vie loin d'égaler celle de sa mère.
L'objectif avoué de Mariama NDOYE, à travers cette écriture du moi, demeure l'hommage rendu à sa mère pour arracher cette dernière à la mort.

IV. L'ECRITURE DU MOI : UNE ECRITURE DE LA VICTOIRE SUR LE TRAGIQUE »»»

Selon Gisèle Mathieu-Castellani[51], l'écriture du moi participe de la victoire sur la mort par la naissance d'un écrivain, artiste immortel. Dès lors, s'écrire, c'est refuser de mourir car cette écriture du moi, au-delà de la disparition de l'enveloppe physique de l'écrivain, sera le témoignage éternel d'un *je* narré.
En s'écrivant à travers *L'Arbre s'est penché,* Mariama NDOYE fait le dévoilement d'une vie personnelle appelée à servir de référence pour les générations présentes et futures. Elle réussit, par la même occasion, à s'inscrire dans l'éternité.
Mais, une autre symbolique, plus pertinente, s'attache à l'écriture du moi dans l'œuvre de cette romancière sénégalaise. Il s'agit, pour elle, d'immortaliser sa mère. C'est pourquoi elle fait, dans une situation d'allocution, cette confidence : *« Pardonne-moi de te livrer au monde, toi la pudique qui te contenterais d'être une mère aimante et une épouse discrète.»*[52]

---

[50] Françoise Susini- Anastopoulos, *L'Ecriture fragmentaire. Définitions et enjeux,* Paris, PUF, 1997, p.258
[51] Pour Gisèle Mathieu-Castellani, l'autobiographie aurait pour destinataire la mort en vue de construire, pour l'écrivain, une vie au-delà de la tombe. Voir Gisèle MATHIEU-CASTELLANI, *la scène judiciaire de l'autobiographie*, Op.Cit., pp.210-211.
[52] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.66



L'emploi de l'impératif « *pardonne* » illustre un aveu, celui du refus certain qu'aurait affiché Madame NDOYE de son vivant si le projet de s'écrire à travers elle lui avait été exprimé par sa fille. Cet aveu sonne également comme la sollicitation d'une autorisation de lui rendre hommage dans une œuvre qui sera à la portée des lecteurs à travers le monde entier.
Dans le chapitre 3, le refus de voir s'éteindre la vie de sa mère, malgré son inhumation déjà effectuée, est plus significatif :

> *« Tu étais la conseillère en habillement et en cuisine de ton entourage. Combien de tes domestiques une fois mariées ont impressionné leurs rivales et leurs conjoints en préparant des aubergines farcies, du capitaine à la mayonnaise, du couscous de mil garni, c'étaient tes recettes favorites. Elles en témoignent encore à la cérémonie du quarantième jour de ton départ. Tu es partie, tu ne mourras jamais. C'était un vendredi. Tu aurais eu ce jour-là quatre-vingts ans. Tu as réussi l'exploit de célébrer ton anniversaire dans l'au-delà.»*[53]

De ces propos se dégagent deux unités sémantiques qui illustrent au mieux le refus de l'auteure-narratrice de voir sa mère mourir à savoir l'adverbe de négation « *jamais* » et la forme verbale exprimant le futur « *mourras* ». La sémanticité de l'adverbe de négation « jamais » traduit amplement le caractère irréalisable d'une chose ou d'un évènement. Plus qu'une négation, cet adverbe limite le pouvoir de la mort, catégorise ainsi ses victimes au nombre desquelles ne peut figurer Madame NDOYE.
Quant à la forme verbale « mourras » exprimant le futur simple de l'indicatif dans une syntaxe négative, elle annihile tout pouvoir du temps sur la vie de la mère de Mariama NDOYE. En d'autres termes, les nombreuses années qui succéderont à la date de décès de Fatou Dieng MEISSA ne parviendront jamais à effacer sa mémoire dans la mesure où elle survit à travers le témoignage de ses domestiques mais surtout au travers de ce *je* racontant, double de sa mère, et dont l'œuvre résistera à l'usure du temps.
Par ailleurs, la présentation symétrique des phrases « *Tu es partie* » et « *Tu ne mourras jamais* » abolit les effets destructeurs de la mort. En termes d'aspects, le passé composé « *es partie* » est ici un non-accompli présent étant donné que la négation 'jamais' n'autorise pas son accomplissement et que le futur simple le fige dans un temps à venir.
L'autobiographie se veut par conséquent un rempart contre le tragique inscrit au cœur de la vie à savoir la mort. C'est le lieu privilégié de la résurrection des divers *je*. D'abord, de façon symbolique, le *je* racontant, qui dévoile ses différents *je* narrés mais qui n'existent plus dans le présent, refuse d'effacer

[53] Mariama NDOYE, *L'Arbre s'est penché*, Op. Cit., p.53.



des pans entiers de sa vie. En les évoquant dans l'écriture du moi, l'autobiographe les assume et les fait revivre.
Ensuite, le *je* narrant, à la fois narrateur et auteur, invite les lecteurs à la découverte d'une vie, certes identique à celle des autres, mais qui aura le mérite de triompher de l'usure du temps car l'artiste ne meurt jamais.
Enfin, et comme c'est le cas dans *L'Arbre s'est penché* de Mariama NDOYE, le *je* racontant, doublure d'un personnage exemplaire emporté par la mort, continuera de vivre, le temps de sa vie réelle, annulant par cette vie vécue au présent, la mort qui s'est abattue sur l'autre *je* disparu.

CONCLUSION GENERALE »»»

La poétique de l'autobiographie, telle que mise en œuvre par Mariama NDOYE dans son texte, laisse apprécier le témoignage d'un *je* racontant, de l'auteure-narratrice qui, à travers le récit de sa vie, écrit également celle de sa mère. Cette technique d'écriture conduit à la coexistence d'un *je* narrant et de deux *je* narrés.
En outre, le désir de produire un texte qui soit le plus proche possible de la réalité, par souci d'authenticité, pousse Mariama NDOYE au respect des pactes autobiographique et référentiel. L'écriture de cette littérature du moi, tableau récapitulatif des diverses facettes d'un *je* narré, répond en écho à l'esthétique fragmentaire par l'entremise du décloisonnement générique et l'intrusion de photographies retraçant la vie de l'autre *je* narré.
Cependant, le rêve de Mariama NDOYE, comme celui de tout autobiographe, reste bien de « *donner sens et consistance* »[54] à sa vie en résistant et en échappant à la mortalité. Par ce fait même, l'autobiographie se donne à lire comme un grand livre ouvert à jamais sur la vie du *je* narrant.

[54] E. Marc LIPIANSKY, « Une quête de l'identité », in *Revue des Sciences Humaines*, 1983-3, numéro 191, p.61



BIBLIOGRAPHIE »»»

1. Texte de base

NDOYE Mariama, *L'Arbre s'est penché*, Abidjan, Editions Eburnie, 2011.

2. Etudes critiques et autres textes

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1995.

BRUSS Elisabeth W., "L'autobiographie considérée comme acte littéraire", *Poétique*, 17, 1974.

BUTOR Michel, « L'Usage des pronoms personnels dans le roman», in *Répertoire* II**,** Editions de Minuit, Collection 'critiques', 1964.

DOUBROVSKY Serges, « Textes en main», in *Autofictions & Cie*, Nanterre, Centre de Recherches interdisciplinaires sur les textes modernes, 1993, pp.213-213.

KOUROUMA Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

LEJEUNE Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

LIPIANSKY E. Marc, « Une quête de l'identité », in *Revue des Sciences Humaines*, 1983-3, numéro 191.

MATHIEU-CASTELLANI Gisèle, *La scène judiciaire de l'autobiographie*, Paris, PUF, 1996.

ROUSSEAU Jean Jacques, *Les Confessions*, Paris, Flammarion, 2012.

STAROBINSKI Jean, « Le style de l'autobiographie », *Poétique*, 3, 1970.



SUSINI-ANASTOPOULOS Françoise, *L'Ecriture fragmentaire. Définitions et enjeux*, Paris, PUF, 1997.
TODOROV Tzvetan, « Qu'est-ce que le structuralisme ? » 2. *Poétique*, Paris, Seuil, 1968.



LA FOCALISATION ET LA THEMATISATION EN DJAN

Oumar, *Université de Koudougou*

Résumé

Cet article consacré à la focalisation et la thématisation du djan décrit d'une part les différentes manifestations de la focalisation qui est une opération énonciative consistant à mettre en valeur un constituant de l'énoncé par contraste avec d'autres constituants qui sont exclus. Il s'intéresse d'autre part à la topicalisation qui est un mécanisme visant à poser à l'initiale de la phrase un terme (topic) de sorte à lui donner une importance qu'il n'a pas d'ordinaire, à exagérer l'expression d'une idée. L'analyse montre les stratégies de mise en œuvre de ces deux opérations linguistiques sur le plan morphologique et syntaxiques. Elle explicite les marquages prosodiques, intonatifs et détermine les implications sémantiques.

Mots-clés

Focalisation, thématisation, caractéristiques, djan.

Abstract

This article devoted to the focusing and the thematic of the Djan language describes on the one hand the different expressions of the focusing which is an enunciative operation consisting in highlighting one component of the statement in contrast with the other components that are excluded. On the other hand it is interested in the topicalisation which a mechanism aiming at writing out at the origin of the sentence a topic so that to give it an importance that has no ordinary ,to exaggerate the expression of an idea. This analysis shows the strategies of the implementation of the two linguistic operations at the morphological and syntactical level. It elucidates the prosodic and intonation markings, and determines the semantic implications.

Key words

Focusing, thematic, characteristics, Djan



Introduction »»»

Le djan est une langue parlée au Burkina Faso au sud-ouest dans la province de la Bougouriba et dans la province des Balé dans la boucle du mouhoun. Les locuteurs appellent leur langue {ýǎ:né}. Un locuteur du djan est appellé {ýǎ:nú} et le pluriel est {ýǎ:ná}. C'est une langue minoritaire dont les locuteurs ont été estimés à 14100 personnes environ en 1991 par GRIME (2000 : 21). Le djan est classé par WILLIAMSON et BLENCH (2004 : 37) parmi les langues gur du groupe proto-central sud. La focalisation et la thématisation sont des faits de langues présents dans les expressions langagières du djan. Leurs analyses suscitent les questions suivantes :

- Quelles sont les marques formelles de mise en œuvre de la focalisation et la thématisation du djan (morphème d'identification, position syntaxique, procédés prosodiques, etc.) ?
- Quelles sont les valeurs sémantiques liées à la focalisation et à la thématisation du djan?

L'objectif visé dans cette étude est de mettre en évidence les procédés formels de mise en œuvre dans ces deux opérations linguistiques en djan tout en explicitant leurs valeurs sémantiques. Nos hypothèses de travail sont :

- En djan, les mécanismes et les procédés morphologiques, syntaxiques et prosodiques de mise en œuvre de la focalisation et la thématisation sont diversifiés.
- La focalisation et la thématisation entrainent une nuance de sens comparativement à l'énoncé neutre correspondant.

La focalisation et la thématisation ont fait l'objet de diverses analyses dans la littérature. En effet, selon HOUIS (1977:51-52) le sujet, le verbe et l'objet peuvent faire l'objet d'emphase. Dans sa thèse sur le gulmanceama, à la suite de HOUIS, OUOBA (1982 : 238) estime que : « Le sujet, nom ou pronom, peut être mise en emphase par suffixation d'un morphème d'emphase. L'emphase permet dans un syntagme de repérer le nom ou le pronom qui assume la fonction sujet ». Pour BONVINI (1988 : 176-179) : « La focalisation est l'opération énonciative qui permet la mise en valeur contrastive d'un terme syntaxique en vue de le rendre plus informatif : c'est l'élément principal du discours qui est thématisé (...). La thématisation est l'opération énonciative qui permet de poser un terme syntaxique (...) comme étant le plus connu, donc le moins informatif et à propos duquel on dit quelque chose : c'est ce dont on va parler après, qui est thématisé ». Il a été suivi par EGNER (1989 : 172-175). DUBOIS (1994 : 485) estime que : « La topicalisation est une opération linguistique consistant à faire d'un constituant



de la phrase le topique, c'est-à-dire le thème, dont le reste de la phrase serait le commentaire ». Quant à l'emphase, DUBOIS (1994 : 176) poursuit : « L'emphase est une figure de rhétorique consistant à donner à un terme une importance qu'il n'a pas d'ordinaire, à exagérer l'expression d'une idée ». WATTERS (2004 : 254) évoquant l'emphase ou "focus" écrit : « Focus, comme topique est une fonction du discours, ou fonction pragmatique, focus renvoie à l'information la plus pertinente ou la plus saillante de la phrase, qui, en général, est celle que le locuteur suppose être non partagée avec l'auditeur ». Enfin, CREISSELS (2006 : 109) précise : « On désigne comme topicalisation et focalisation des opérations ayant pour effet d'expliciter la structure discursive de la phrase, quels que soient les procédés formels mis en œuvre (…). Par ailleurs, on trouve parfois ''thématisation'' pour topicalisation et ''emphase'' ou ''thématisation'' pour focalisation ». Nous estimons que la focalisation est l'opération énonciative qui permet la mise en valeur contrastive d'un constituant de l'énoncé (sujet, objet et circonstant) en vue de la rendre plus informative. Il s'agit en effet de donner à un terme une importance qu'il n'a pas d'ordinaire en y portant un accord particulier. Toutefois, un topic est un élément de l'énoncé à partir duquel l'énonciateur développe un commentaire. Ainsi, la topicalisation consiste à signaler un topique.

Nous empruntons notre cadre descriptif et terminologique à CREISSELS (1979,1983, 1997 et 2006).

Un corpus de trois cent énoncés neutres et focalisés d'une part ; neutres et thématisés d'autre part a été collecté auprès d'informateurs du djan résidents à Bondigui village relevant de la province de la Bougouriba pour les besoins de l'étude. Nous avons utilisé l'Alphabet Phonétique International pour la transcription des données. Il existe en djan deux tons ponctuels : le ton ponctuel bas /B/ noté (`) et le ton ponctuel haut /H / noté (´). Pour la notation des tons, lorsque plusieurs segments se suivent et se réalisent sur le même registre, seul le premier segment porte la marque du niveau tonal de la séquence. Le changement de registre sera donc marqué par l'apparition d'un nouveau diacritique.

Dans notre démarche, nous analyserons la focalisation puis la thématisation du djan. Pour chacune d'elles, nous identifierons les caractéristiques morphologiques, syntaxiques et sémantiques.



1. La focalisation »»»

Dans la focalisation, on donne à un terme une importance qu'il n'a pas d'ordinaire en y portant un accord particulier. En djan, la focalisation du sujet diffère selon que la phrase soit affirmative ou négative. C'est ce qui nous a motivé à présenter alternativement phrase neutre et phrase focalisée correspondante à la forme affirmative puis à la forme négative dans nos illustrations afin de mettre en évidence les traits spécifiques du constituant focalisé quand on sait que la focalisation est incidente à un nominal assumant une fonction syntaxique donnée (sujet, objet et circonstant) dans cette langue. Le paradigme spécifique de la conjugaison comprend l'accompli et l'inaccompli.

1. 1. La focalisation du sujet

Dans les phrases affirmatives, il n'y a pas de morphèmes spécifiques marquant la focalisation. Ainsi, une simple marque prosodique caractérise la focalisation du sujet dans la construction affirmative du djan. Le sujet est réalisé sous un ton montant suivit d'une pause et d'une rupture intonative et le reste de l'énoncé est réalisé sous un ton descendant. Sur le plan syntaxique, le focus (le sujet) ne fait pas l'objet d'une extraposition des constituants de la phrase. Il donne lieu à ce qu'on appelle la focalisation *in situ* c'est-à-dire une focalisation sans changement de l'ordre habituel des constituants de la phrase comme si on se trouvait dans une phrase neutre correspondante.

Exemples:

1. Phrase Neutre : kʰàrú sɪ́ wú. « La femme a pleuré ». /femme/pleurer-acc[55]/3sg ani/
2. Focalisation du sujet : kʰàrú, sɪ́. « C'est la femme qui a pleuré ». /femme-foc/pleurer-acc/
3. P N : hòro hú kú. « La maison est tombée ». /maison/tomber-acc/3sg n. ani/

---

[55] **Abréviations utilisées**

Acc : accompli	nég : négatif	an : animé
O : objet		
C : Circonstant	P N : Phrase neutre	
foc : focalisation	S : sujet	
inac : inaccompli	3esg : pronom de la troisième personne du singulier	
morph : morphème	3e pl : pronom de la troisième personne du pluriel	
n. ani : non animé		



4. foc S : hòro, hú. « C'est la maison qui est tombée »./maison-foc/tomber-acc/
5. P N : nània ǹ wà ní tí. « Les vaches sortiront ». /vaches/être-inac/3pl ani/inac/sortir/
6. Foc S : nánia, à ní tí. « Ce seront les vaches qui sortiront ». /vaches-foc/être-inac/inac/sortir/

Dans les phrases négatives, le focalisateur de négation {ń} est le marqueur spécifique de la focalisation du sujet. Il est invariable dans la mesure où il ne varie ni en genre ni en nombre en fonction du focus. Il est antéposé au nominal sujet et se place en début d'énoncé. Il occupe donc cette position syntaxique spécifique à l'intérieur de la prédication. Le nominal focalisé fait l'objet de reprise par un pronom de forme tonique qui lui est postposé. Le constituant focalisé est réalisé à un registre plus haut que les autres éléments de l'énoncé avec une pause et une rupture intonative d'où la courbe descendante du registre intonatif du reste de la phrase. Le constituant focalisé est nécessairement placé en début d'énoncé. Comme dans la focalisation dans les constructions affirmatives, l'ordre linéaire de la phrase ne change pas, le djan étant une langue S V O.

Exemples

7. **P N :** k^{h}àrú wố sǐ wá. « La femme n'a pas pleuré ». /femme/3sg ani-nég/pleurer-acc/morph-nég/
8. **foc S** : ń k^{h}àrú , wố sǐ wá. « Ce n'est pas la femme qui a pleuré ». /morph-nég-foc/femme/3sg ani/pleurer-acc/morph-nég/
9. **P N :** nània wấ ní tí wá. « Les vaches ne sortiront pas ». /vaches/3pl ani nég/inac/sortir/nég/
10. **Foc S**: ń nània, wấ ní tí wá.« Ce ne seront pas les vaches qui sortiront ». /nég-foc/vaches/3pl ani nég/inac/ sortir/nég/



1.2. La focalisation de l'objet

Dans la focalisation de l'objet dans une phrase affirmative, il n'y a pas de marqueurs de focus comme dans la focalisation du sujet dans les phrases affirmatives. Sur le plan syntaxique, on note une dislocation à gauche du constituant objet et son extraposition en tête de phrase. Le constituant objet est séparé du reste de la phrase par une virgule. Aussi, il est réalisé sous un ton montant avec une pause et une rupture intonative et le reste de l'énoncé est réalisé sous une courbe descendante.

Exemples

11. **P N:** òbú hĩ́ wú cɔ̃́nu. « Le garçon a joué au balafon ». /garçon-petit/taper-acc/3sg ani/balafon/
12. **Foc O** : cɔ̃́nu, òbú hĩ́. « C'est au balafon que le garçon a joué ». /balafon-foc/garçon-petit/ taper-acc/
13. **P N:** bằú ń wɔ̀ ní cɔ̃́ tɔ́bɔ. « L'homme fumera la pipe ». /homme/inac/3sg ani/inac/boire/tabac/
14. **Foc O** : tɔ́bɔ, bằú ní cɔ̃́. « Ce sera la pipe que l'homme fumera ». /tabac-foc/homme/inac/ boire-inac/

Dans la focalisation de l'objet dans une phrase négative, le nominal objet focalisé est marqué par le marqueur de focus {ń} antéposé au nominal focalisé comme dans la focalisation du sujet à la forme négative. Le complément d'objet est disloqué à gauche puis promus en tête de phrase pour servir de topique. On assiste donc au changement de la structure de la phrase. La phrase neutre de structure SVO est réalisée focalisée de structure O S V. Le constituant focalisé est réalisé à un registre plus haut avec une pause et une rupture intonative. Ainsi, on note une courbe intonative descendante du reste de la phrase.

Exemples

15. **P N :** òbú hĩ́ wú cɔ̃́nu. « Le garçon n'a pas joué au balafon». /homme-petit/taper-acc/3sg ani/balafon/
16. **Foc O :** ń cɔ̃́nʊ, òbú hĩ̀ wá. « Ce n'est pas au balafon que le garçon a joué. ». /nég-foc/balafon/homme-petit/taper-acc/nég/
17. **P N :** bằú ń wɔ̀ cɔ̃́ tɔ́bɔ. « L'homme ne fumera pas la pipe ». /homme/inac/ 3sg ani-nég/boire/tabac/
18. **Foc O :** ń tɔ́bɔ, bằú ní cɔ̃́ wá. « Ce ne sera pas la pipe que l'homme fumera ». /nég-foc/tabac/homme/inac/boire/nég/



1.3. La focalisation du circonstant

La focalisation du circonstant dans la phrase affirmative s'opère comme celle de la focalisation de l'objet dans la phrase affirmative c'est-à-dire qu'il n'y a pas de marqueurs de focus et le constituant circonstant focalisé fait l'objet d'une dislocation à gauche et est promus en début de phrase. Le focus est réalisé sous un ton montant avec une pause et une rupture intonative. Le reste de l'énoncé est réalisé sous un ton descendant : la courbe mélodique de la phrase est alors descendante. Sur le plan syntaxique, on note une dislocation à gauche du constituant objet et son extraposition en tête de la phrase.

Exemples

19. **P N :** ɔ́ wú dɑ̃́:.« Elle a accouché à domicile. ». /accoucher-acc/3sg. ani/maison/
20. Foc C : dɑ̃́:, ó ɔ̃́. « C'est à domicile qu'elle a accouché ». /maison-foc/3sg ani/accoucher-acc/
21. **P N :** lí wú hɑ́ɑ̀. « Elle est partie au champ ». /partir-acc/3sg ani/ champ/

22. Foc C : hɑ́ɑ̀ , ó lí.« C'est au champ qu'elle est partie. ». /champ/3sg ani/partir-acc/

Dans une construction négative, le marqueur de focus {ń} est antéposé au circonstant focalisé comme dans la focalisation du sujet ou de l'objet. De même, le circonstant est disloqué et placé en tête de phrase. On aboutit donc au changement de la structure de la phrase neutre S V C pour aboutir à une structure C S V de la phrase focalisée. Le circonstant focalisé est réalisé à un registre plus haut avec une pause et une rupture intonative; d'où la courbe intonative descendante du reste de la phrase.

Exemples

23. **P N :** wɔ́ ɔ́ dɑ̀: wá. « Elle n'a pas accouché à domicile ». /3sg ani-nég/accoucher-acc/maison/nég/
24. Foc C : ń dɑ̀:, ká ó ɔ́ wá.« Ce n'est pas à domicile qu'elle a accouché. ». /nég-foc/maison/que/3sg ani/accoucher-acc/nég/
25. **P N :** wɔ́ ní lí hɑ̃: wá. « Elle n'ira pas au champ ». /3sg ani nég/inac/partir/champ/nég/



26. **Foc C** : <u>ń hɑ̃ɑ̀</u> ò ní lí wá. « Ce ne sera pas au champ qu'elle ira ». /nég-foc/champ/3sg ani/inac/aller/nég/

2. La topicalisation »»»

Dans son article sur la topicalisation et la focalisation en balante so:fa MBODJ (2008:51) écrit : « Dans l'opération de topicalisation, l'élément porteur d'information est désyntaxisé par dislocation à gauche. Il est explicitement signalé ainsi comme le topique à partir duquel l'énonciateur développe un commentaire, constitué par le reste de l'énoncé dont il est séparé par une pause ». Cette caractérisation de la topicalisation correspond avec celle du djan. Ainsi, nous analyserons tour à tour la topicalisation du sujet et de l'objet dans cette langue. Il faut noter que le djan est une langue à structure S V O. Sur le plan sémantique, le topic est le constituant de l'énoncé à partir duquel l'énonciateur développe un commentaire.

2.1. La topicalisation du sujet

Ici, le nominal sujet fait l'objet d'une reprise par le pronom de forme tonique correspondante en début de phrase. Quelles soient affirmative ou négative, les phrases suivent le même ordre linéaire. Le constituant topicalisé est réalisé à une hauteur plus accentuée que le reste de la phrase avec une pause et une rupture intonative.

Exemples :

27.P N : <u>ADAMA</u> wó k^{h}óɔ̀ mà:ró. « Adama mange du riz ».
/ADAMA /3sg ani/manger-inac/riz/

28. Top S: <u>ADAMA</u>, hɯ̃jé wó k^{h}óɔ̀ mà:ró. « Adama, lui mange du riz ».
/ADAMA /lui/3sg ani/manger-inac/riz/

29.P N: <u>ADAMA</u> wɔ̃ k^{h}óɔ mà:ro wá. « Adama ne mange pas du riz ».
/ADAMA /3sg ani/manger-inac/riz/nég/

30. Top S: <u>ADAMA</u>, hɯ̃jé wɔ̃ khóɔ mà:ro wá. « Adama, lui ne mange pas du riz ».
/ADAMA /lui/3sg ani nég/manger-inac/riz/nég/

2.2. La topicalisation de l'objet

En djan, la topicalisation de l'objet est marquée par sa dislocation à gauche du constituant objet. Il est ensuite promu en tête de phrase. L'intonation et l'accentuation sont plus marquées que dans la phrase neutre correspondante ce qui donne à la phrase une courbe mélodique descendante.

En plus de ce qui précède pour le marquage de la topicalisation, on note deux cas de figures. Dans la première situation, le constituant topicalisé est



séparé du reste de la construction par une virgule. Il est réalisé à un ton plus haut avec une pause et une rupture intonative par rapport au reste de la phrase. Le constituant topicalisé fait l'objet de reprise par un pronom dans l'énoncé.

Exemples

31. **P N** : Khàr ń wɔ́ sé dúa. « La femme pilera le mil ». /femme/inac/ 3sg ani/piler/mil/
32. **Top O** : Dùa, khàr ń wɔ́ sé kú. « Le mil, la femme le pilera ». /mil/femme/ inac/3sg ani/ piler/3sg n ani/
33. **P N** : Khàr wɔ̃ ní sé dúa wá. « La femme ne pilera pas le mil »./femme/3sg ani nég/inac/piler/mil/nég/
34. **Top O** : Dùa, k^{h}àr wɔ̃ ní sé kú wá. « Le mil, la femme ne le pilera pas »./mil/ femme/inac/3sg ani nég/ inac/3sg n ani/ nég/

Dans la deuxième situation, au nominal objet est postposé le marqueur de la topicalisation {lá} suivit de la virgule. On note donc une pause après le constituant topicalisé qui est réalisé à une hauteur mélodique plus élevée que le reste de la phrase, d'où la courbe mélodique descendante de la phrase. Le nominal topicalisé fait l'objet de reprise par un pronom dans la phrase.
Exemples :

35. P.N.: wó dữ:rɔ dùa à: bɔ̃́nú. « Il sème le mil avec une daba ». /3sg ani/semer-inac/mil/ avec/ daba/
36. Top. O.:dùa-lá,bɔ̃́nú ò dữ:rã.« Le mil en question, il le sème avec une daba ». /mil- question/ daba/3sg ani/semer-acc/
37. P.N.: Wɔ̃ Cɔ̃́ Cʊ̀m wá. « Il n'a pas bu l'eau ». /3sg nég/boire-acc/eau/nég/
38. Top. O.: Cʊ̀m-lá, wɔ̃ Cɔ̃́ kù wá. « L'eau en question, il ne l'a pas bue ». /eau/là/3sg nég/ boire-acc/3sg n ani/nég/

Conclusion »»»

La focalisation des constituants nominaux du djan présente une symétrie de forme (affirmative/négative) dans sa mise en œuvre parce qu'elle est marquée de façon identique selon qu'elle se réalise dans une phrase affirmative ou une phrase négative. En effet, dans les phrases affirmatives, le constituant focalisé quelque soit sa fonction occupe la position initiale. Il n'est pas marqué par un morphème de focus. Le sujet occupe la position *in situ* tandis que l'objet et le circonstant sont disloqués et extraposés en début de phrases.



Dans les phrases négatives, les constituants focalisés se placent également en début de phrase comme dans les constructions affirmatives mais ils sont systématiquement antéposés au marqueur de focus de la négation {ń}. D'une manière générale, quand un constituant est disloqué à gauche et promu en début de phrase, il est réalisé à un registre plus haut que les autres éléments de l'énoncé avec une pause et une rupture intonative d'où la courbe descendante du registre intonatif du reste de la phrase. L'accompli et l'inaccompli forment les paradigmes de conjugaison de la focalisation du djan.

En djan, le nominal circonstant ne peut pas faire l'objet de topicalisation. Le nominal sujet et objet topicalisés se placent en début d'énoncé. Ils sont nécessairement repris par un pronom de forme tonique qui leurs sont juxtaposés. On peut adjoindre à l'objet topicalisé le morphème de topique {lá}.



Bibliographie

BONVINI, Emilio, *Prédication et énonciation en Kasim*, Sciences du langage, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1988,198p.

CREISSELS, Denis, *Unités et catégories grammaticales. Réflexion sur les fondements d'une théorie générale des descriptions grammaticales*, Publications de l'Université des Langues et Lettres, Grenoble, 1979, 209p.

CREISSELS, Denis, Eléments de grammaire de la langue mandinka, Publications de l'Université des Langues et Lettres, Grenoble, 1983, 223p.

CREISSELS, Denis, « Une tentative d'explication de particularités typologiques de la négation en mandingue », in *MANDEKAN*, Bulletin d'études linguistiques Mandé, n° 32, Publications de l'Université des Langues et Lettres, Grenoble, 1997, pp 3-22.

CREISSELS, Denis, *Syntaxe générale, Une introduction typologique*, vol 1, catégories et constructions, Hermès Sciences Publications, Paris, 2006, 412 p.

DUBOIS, Jean et al. *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse (éds), Paris, 1994, 514p.

EGNER, Inge, « Précis de la grammaire wobé », in *Annales de Linguistique de l'Université d'Abidjan*, tome xv, 1989, 238p.

GRIMES, Barbara F., *Ethnologue*, volume, 14^{e} édition, SIL Internationale, Dallas, 2000, 855p.

HOUIS, Maurice, « Plan de description systématique des langues négro-africaines », *Afrique et langage* n°7, 1977, pp 5-65.

MALO, Oumar, *Description systématique du p^{h}uẽ : phonologie, morpho-syntaxe*. Doctorat unique en linguistique, Département de linguistique, Unité de Formation et de Recherche en Lettres, Arts et Communication (UFR / LAC), Universite de Ouagadougou, 2011, 328 p.

MBODJ, Chérif, « Topicalisation et focalisation en balante so:fa », in *Revue éléctronique internationale de sciences du langage sudlangue* n° 10, 2008, pp 49-61.

OUOBA, Bendi, Benoît, *Description systématique du gulmancaema, phonologie-lexicologie-syntaxe.* Thèse de doctorat de 3^{e} cycle, Institut National des Langues et Civilisations Orientales (INALCO), Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris III, 1982, 307p.



WATTERS, R. John, « Syntaxe », in *Les langues africaines*, éd. par Heine (Bernd) et Nurse (Derek), traduction et édition française sous la direction d'Henry Tourney Tourneux et Jeanne Zerner, Editions KARTHALA, Paris, 2004, pp 231-270.

WILLIAMSON, Kay et BLENCH, Roger, « Niger-Congo », in *Les langues africaines.* Traduction française sous la direction d'Henry Tourneux et Jeanne Zerner, Editions Karthala, Paris, 2004, 20-54 pp.



LA PORTEE ESTHETIQUE DE LA PHRASE DANS *DOUCEURS DU BERCAIL* D'AMINATA SOW FALL

KOFFI Niangoran Germain *(Doctorant)*
Université Félix Houphouët Boigny Abidjan- Cocody
UFR Langues Littératures et Civilisations
Département de Lettres Modernes
elichebakof@yahoo.fr

INTRODUCTION

L'esthétique est un concept pluriforme. En général, elle embrasse la totalité des expressions artistiques ou littéraires. Pour le père E. Mveng,[56] l'esthétique évoque à la fois l'art et la science. Ainsi, selon Djédjé Hilaire Bohui,[57] le concept d'esthétique, appliqué à un domaine de la production artistique, désigne un ensemble de procédés conçus et mis en œuvre d'une manière consciente rationnelle et systématique en vue d'obtenir un résultat bien précis. Pour ce qui est de la littérature, et ce dans le contexte de la création littéraire, l'esthétique peut être perçue comme l'ensemble des moyens employés par un auteur pour marquer la singularité de son œuvre. Pour Georges N'Gal, la création littéraire procède justement d'une démarche novatoire ; elle se présente comme un effet de singularisation.[58]

A cet effet, Henri Lopès déclare :

> *« il faut étonner le lecteur, lui faire découvrir quelque chose de ce qui est à la fois neuf et familier. La force du créateur, c'est d'apporter un regard nouveau, inattendu sur la réalité à laquelle nous sommes habitués ».*[59]

Cette déclaration de l'auteur semble s'inscrire dans le contexte de l'écriture de rupture adoptée par les auteurs du roman négro-africain intégral. Ce type de roman se caractérise par la recherche surdéterminée et volontaire de « l'africanité » dans la conception de l'œuvre. La substance du roman, tant au niveau de la forme que du fond est généralement saturée de « l'africanité ». Ces prosateurs, mûs par leur volonté de sortir des sentiers battus, feront de la critique des mœurs sociales et politiques leur cheval de

[56] Père E. Mveng, « Les problématiques d'une esthétique négro-africaine », in *Revue Ilena-colloque sur Littérature et esthétique négro-africaines*, Abidjan-Dakar, NEA, 1979, p.35
[57] Hilaire Djédjé Bohui, « L'esthétique romanesque sonienne comme exemple de l'expression de la langue par la parole dans *La vie et demie* », in *Sony Labou Tansi Témoin de son temps*, Limoges, PULIM, 2003, p.16
[58] Georges N'Gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, Harmattan, 1994, p.10
[59] Henri Lopès, in *Notre Librairie*, N° 92-93, mars 1998, pp.129-130



bataille. La volonté de rupture affichée par les auteurs du nouveau roman africain ne se limitera pas seulement au plan thématique. Elle se matérialisera également par un renouveau esthétique. La fiction, la narration, le temps, l'espace, le personnage ainsi que le discours du prosateur, toute cette bonne fortune de l'esthétique romanesque héritée du courant réaliste français subira de profondes métamorphoses. Ainsi, sur le plan linguistique, apparaîtra un phénomène de création littéraire qui se traduit par l'intrusion des manifestations lexicales exprimant des réalités africaines. Aussi, des termes issus des langues africaines sont-elles abondamment introduits dans le discours romanesque.

Parmi les tenants de ce nouveau roman africain figure en bonne place Aminata Sow Fall dont les œuvres, à travers le style et la langue, constituent une subversion majeure de l'écriture antérieure. En effet, les indices de transgression des normes romanesques classiques sont remarquablement présents tant dans l'intrigue que dans le discours de l'auteur. Nous ne pouvons nullement nous en douter, les œuvres d'Aminata Sow Fall regorgent d'une diversité d'« irrégularités » grammaticales et linguistiques. Comment ces « irrégularités » se manifestent-elles ? Autrement dit, quelles sont les caractéristiques syntaxiques et linguistiques de l'écriture phrastique de l'auteur ?

A travers le sujet : **« La portée esthétique de la phrase dans *Douceurs du bercail*[60] d'Aminata Sow Fall »,** nous nous proposerons de relever les particularités phrastiques de l'auteur portant notamment sur la langue.

Selon Ferdinand de Saussure, la langue est une institution sociale qui se définit comme *« un produit social de la faculté du langage et un ensemble de conventions nécessaire adopté par le corps social, pour permettre l'exercice de cette faculté chez les individus »*.[61] Quant à la parole, elle se présente comme *« un acte individuel de la volonté et de l'intelligence »*.[62] Or, tout acte émanant de la volonté et de l'intelligence conduit indubitablement à la liberté et à la créativité. De ces définitions, l'on découvre que ''langue'' et ''parole'' sont indissociables tant la seconde découle de la première. La langue apparaît donc comme *« l'ensemble des moyens d'expression, comme un code commun*

[60]Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail*, Abidjan, NEI, 1998.
[61] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984, p.25
[62] Ibidem, p.30



à l'ensemble des individus appartenant à une même communauté linguistique »[63], et la parole *« la manière personnelle d'utiliser le code ».*[64]

Dans une démarche descriptive, notre analyse portera d'abord sur l'hybridation de l'énoncé, ensuite sur la dépréciation du langage et enfin sur la création lexicale de l'auteur.

I. L'HYBRIDATION ENONCIATIVE

Toute activité d'expression de la pensée, comme la production d'un roman, requiert l'adoption d'un code linguistique accessible à tous. Aussi, la langue française se présente-t-elle comme le code commun des écrivains africains francophones. Le terme ''écrivains francophones'' renvoie sans doute aux écrivains non natifs français, réduits à s'exprimer dans une langue étrangère, le français. En effet, cette langue s'impose comme le moyen d'expression par excellence des écrivains issus d'anciennes colonies françaises d'Afrique. Au regard de cette réalité présente dans la plupart des pays francophones d'Afrique, Pierre Dumont[65] déclare qu'en tant que langue de culture et de grande diffusion, *« le français remplit les fonctions de langue officielle, de langue d'enseignement et de langue internationale. Il s'agit là d'un héritage direct de la colonisation… »*. Toutefois, dans leur volonté de s'affranchir des conventions établies et de la pesanteur des tabous, les prosateurs, tenants du nouveau roman africain s'engagent résolument dans une écriture de la rupture, une écriture transgressive, avec en filigrane la question de la langue. Dès lors, se profile un clivage entre une poétique du purisme linguistique et une poétique de dépaysement, voire d'étrangeté.

En effet, dans le discours romanesque, lorsque la langue d'écriture, ici le français, ne correspond pas à la langue maternelle de l'auteur, cela crée nécessairement un écart par rapport à la norme admise. Alors, une nouvelle forme d'écriture romanesque tend à se constituer en marge des canons institués par la tradition littéraire. Ainsi, dans la phraséologie d'Aminata Sow Fall, l'on note une subversion remarquable des normes de la langue française. Cette écriture novatrice dans laquelle s'inscrit l'écrivaine sénégalaise s'affirme à travers l'hétérogénéité du discours, c'est-à-dire la cohabitation de codes linguistiques différents dans la langue de l'auteur. En d'autres termes, une écriture hybride.

---

[63] Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Op.cit., p.346
[64] Idem
[65] Pierre Dumont et Bruno Maurer, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Op.cit., p.9



Selon le théoricien russe de la littérature, Bakhtine, *« Nous pouvons qualifier hybride, un énoncé qui d'après ces indices grammaticaux et compositionnels appartient au seul narrateur, mais où se confondent deux énoncés, deux ou plusieurs manières de parler, deux styles ».*[66] De ce qui précède, l'hybridation énonciative se traduit chez Aminata Sow Fall par l'emploi abondant des termes wolofs dans l'univers de la langue conventionnelle. Ces termes alors apparaissent comme des unités lexicales qui désignent une réalité propre à la culture de la romancière. Cette pratique est visible à travers l'insertion des termes ou expressions en wolof dans les phrases, la juxtaposition des phrases en wolof et en français, et même à travers la transcription de phrases entières en langue locale.

a)- Insertion de termes et expressions wolofs

Certaines phrases de l'auteur admettent dans leur structure syntaxique l'intrusion de mots wolofs. Ces vocables propres à la langue de la romancière se réduisent soit à des syntagmes nominaux, soit à des interjections. Dans la présente section, nous relèverons quelques syntagmes suivis de leurs traductions.[67] Ces traductions sont issues du français du Sénégal. Ce français, même *« s'il n'est pas né dans les mêmes circonstances que les français canadiens et belge, a, lui aussi, son originalité ».*[68]

a-1 : Insertion de syntagmes nominaux

Notre roman à l'étude compte trente-trois (33) syntagmes nominaux wolofs que l'auteur a insérés dans ses phrases. Chaque syntagme ainsi inséré remplit une fonction grammaticale précise eu égard à la place tenue dans la phrase comme dans les phrases ci-après :

1) « (…) moi qui ai deux ***« djongomas »*** *à la maison ». (P.14)*

Le nom ***« djongomas »*** désigne en français un nom féminin : *''Jeunes épouses''*. En plus, il est au pluriel. Il assure la fonction de complément d'objet direct du verbe *''ai''*. A la différence des noms wolofs déjà analysés, le nom ***« djongomas »*** porte la marque du pluriel. Ce substantif est en fonction de COD du verbe *''ai''*.

---

[66] Bakhtine M., cité par Mainguenau D. et al dans *Exercices pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1977, p.66

[67] La plupart des traductions des mots, expressions et phrases que nous exploitons sont tirés de nos œuvres à l'étude. En effet, l'auteur les a mentionnées en notes de bas de pages dans chaque roman. Pour les mots et les expressions qui n'ont pas été traduits par l'auteur, nous avons eu recours à monsieur Moïse Coly de la communauté sénégalaise résidant à Treichville.

[68] Pierre Dumont et Bruno Maurer, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Op.cit., p.23



2) « Ces huiles d'Orient que les grandes ***driankés*** *adorent… ». (P.43)*
Le nom « ***driankés*** **»** désigne aussi en français un nom féminin : *''Femmes extravagantes''*. Il porte, comme le précédent, la marque du pluriel. Il assure la fonction de sujet du verbe *''adorent''*.
3) « Yakham mon fils, (…) arme-toi de ton ***jom*** *et de ton* ***fayda****… ». (P.113)*
Les noms « ***jom*** **»** *et* « ***fayda*** **»**, sont issus d'une phrase de type impératif. Ils répondent à la question ''De quoi'' après le COD *''toi''*. Ces syntagmes sont tous deux compléments d'objet second du verbe *''arme''*.
4) « Je m'arrêterai au milieu du terrain près du ***séane*** *desséché ».(P.194)*
Le syntagme nominal wolof *«* ***séane*** *»*, dans cette phrase, assure la fonction de complément circonstanciel de lieu du verbe *''m'arrêterai''*.

En dehors des syntagmes nominaux, des interjections en wolof apparaissent aussi dans le roman d'Aminata Sow Fall. Ces interjections sont isolement employés dans le roman d'Aminata Sow Fall. Chacune d'elles exprime un sentiment. Ainsi, pourvues d'un sens complet, elles constituent des mots-phrases.

a-2 : Insertion d'interjections

Seize (16) interjections en wolof sont contenues dans le roman.

Interjections en wolof	Significations
-Ndeyssaan! PP. 12, 45, 90, 94	Expression de la pitié
-Thiey yalla! P.12	Mon Dieu !
-Xanaa. P.65	Accentuation d'une interrogation
-Xalass. P.94	Expression du dépit
-Eskêy. P.94	Expression de l'admiration
-Waay! P.119	Camarade !
-Ey yaay! P.175	Eh maman !

A travers les exemples relevés, certaines interjections traduisent un sentiment tandis que d'autres ont valeur de syntagme nominal. Chacune d'elles a un sens complet et apparaît comme un mot-phrase.

Les syntagmes nominaux sélectionnés dans cette section de notre travail sont, pour certains, constituants d'un syntagme nominal et, pour d'autres, constituants du syntagme verbal. L'auteur substitue ainsi aux mots et aux groupes nominaux des termes wolofs qui assurent, selon l'emploi, l'une des fonctions grammaticales du nom. En outre, comme dans les mots français, les mêmes termes wolofs assurent des fonctions syntaxiques selon leur emploi dans la phrase. C'est le cas du nom *''laax''*. Dans la phrase *« (…) t'as bien bouff bouffé le laax »*, le terme wolof est COD du verbe ''as bouffé''. Dans



cet autre exemple *« C'était à l'heure du laax »*, le nom wolof est complément du nom *''heure''*.

Quant aux interjections, elles sont syntaxiquement et sémantiquement indépendantes. Elles constituent des mots-phrases. En outre, par cette écriture qui consiste en l'insertion des mots wolofs dans son discours, l'auteur transgresse par endroits des règles classiques de la grammaire. Notamment, les règles relatives à l'accord du nom avec le déterminant qui l'accompagne. Celles-ci stipulent que *« le nom s'accorde en nombre avec le déterminant qui l'accompagne »*. Ce faisant, il se crée un obstacle à la bonne compréhension de la phrase. Aussi, la romancière sénégalaise isole-t-elle les termes intrus en adoptant, soit le procédé typographique de la mise entre guillemets, soit la mise en relief par le caractère italique, suivis d'une explication par des notes infrapaginales dans la plupart des cas. Par ce procédé d'écriture, l'auteur met en lumière les indices du xénisme dans son œuvre. D'ailleurs, D. Gontier emprunte ce terme à Louis Guilbert, auteur de l'ouvrage *La créativité lexicale* et le définit ainsi :*« Le xénisme est un terme étranger qui désigne une réalité inconnue ou très particulière et dont l'emploi s'accompagne, nécessairement, d'une marque métalinguistique qui peut être soit une paraphrase descriptive, soit une note explicative en bas de page quand il s'agit d'un texte écrit »*.[69]
Les phrases suivantes en sont l'illustration. Dans chaque exemple, le terme wolof est traduit en français en notes infrapaginales.
1) « (…) moi qui ai deux ***« djongomas »*** *à la maison ».*
Le terme***« djongomas »*** désigne en français un nom féminin : *''Jeunes épouses''*.
2) « Ces huiles d'Orient que les grandes ***driankés*** *adorent… ».*
Le terme « ***driankés »*** désigne aussi en français les *''Femmes extravagantes''*.

Ainsi, à travers les exemples sus-cités, les termes en langue locale dont l'explication se fait nécessairement au moyen d'une note descriptive ou explicative suffisent à justifier la présence du xénisme dans les œuvres de l'auteur. Mais l'insertion des termes ou expressions wolofs n'est pas la seule marque de l'hybridation de l'énoncé chez Aminata Sow Fall. Notre corpus renferme aussi des phrases entières réalisées en wolof.

[69] Pierre Dumont et Bruno Maurer, *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Op.cit., p.25



b)- Phrases entières en wolof

Certaines phrases entières sont transcrites en langue wolof. Leur compréhension devient alors quasiment impossible à tout lecteur non initié à cette langue. Seules les notes infrapaginales nous aident à les comprendre. Dans les exemples ci-après, on note que des propositions entières en wolof sont juxtaposées. Ce sont :

1) Na ngadef… Mba jam ngaam? (Comment vas-tu, as-tu la paix ?) P.152

2) Du ma saysaayy da ma di doxandème, té da ma weet. (Je ne suis pas un malfaiteur, je suis un étranger et je me sens si seul) P.201

Quant à la phrase qui suit, elle se compose d'une proposition en termes wolofs juxtaposée à une autre en termes arabes.

Jam rëk, Al hamdoulilahi! (Oui, la paix seulement. Je rends grâce à Dieu !) P.153

'' Jam rëk'' étant en wolof et *'' Al hamdoulilahi''* en arabe.

L'hybridation énonciative est encore perceptible dans la coordination ou la juxtaposition des propositions en français aux propositions en termes wolofs.

1) D'accord, Dieu décide de tout, mais « yallayalla bey sa toll ». P.11

Les propositions *« yallayalla bey sa toll »*sonten wolof. Elles signifient littéralement *« Aide-toi, Dieu t'aidera »*. Ces propositions juxtaposées sont elles-mêmes coordonnées à la première qui est en français. La coordination est assurée par la conjonction *''mais''*.

2) Ey waay ! Dooleey deug ! ils ont les moyens. P.13

La proposition *« Ey waay ! Dooleey deug ! »* est aussi en wolof. Elle signifie littéralement *« Seule la force est vérité »*.Elle est juxtaposée à la seconde exprimée en français.

3) Cela au nom d'une philosophie sagement portée par le proverbe, souvent malmenée, souvent oubliée ou vaincue par les contraintes de la vie : Nit nit ay garabam. P.117

La proposition *«Nit nit ay garabam »* signifie *« Il n'y a de salut que dans l'Humain »*. Elle est aussi juxtaposée à la première.

Au regard des exemples sus-énumérés, le constat s'établit clairement que l'hybridation énonciative se présente comme un moyen de transgression du code linguistique chez Aminata Sow Fall. Cette écriture singulière, qui consiste en l'intrusion des termes wolofs dans le contexte discursif français procède de l'emprunt. En général, dans l'ensemble des phénomènes de créativité lexicale, des unités linguistiques dans un parler B peuvent intégrer un parler A. On admet donc qu'il y a emprunt linguistique, *«quand un parler*



A utilise et finit par intégrer une unité ou trait linguistique qui existait précédemment dans un parler B (dit langue souche) et que A ne le possédait pas; l'unité ou le trait emprunté sont eux-mêmes qualifiés d'emprunts ».[70]
Par ailleurs, l'usage abondant et diversifié des termes de la langue locale dans l'œuvre romanesque constitue une preuve suffisante de l'enracinement de l'auteur dans le terroir sénégalais.

Aussi, se dégage-t-il un effort de l'écrivaine sénégalaise pour adapter la langue française aux réalités langagière africaines. Mais cette pratique crée toujours un obstacle à la bonne lisibilité des phrases élaborées. En sus, parfois, elle ne favorise pas le respect des règles grammaticales d'accord. C'est le cas notamment des substantifs wolofs précédés des déterminants au pluriel qui tantôt s'accordent, tantôt restent invariables.

Un autre indice de l'esthétique de la phrase d'Aminata Sow Fall apparaît dans notre corpus. Il s'agit des emprunts au langage populaire dans le discours romanesque d'Aminata Sow Fall. Par cet emprunt, l'auteur procède à la dépréciation du langage.

II. La dépréciation du langage »»»

Dans plusieurs phrases de la romancière sénégalaise, la juxtaposition des niveaux de langue se donne comme facteur de la portée esthétique de l'écriture de l'auteur. Selon Claude Peyroutet et Bernard Cocula, l'on peut dégager trois niveaux de langue écrite. On distingue en effet,

> »» *« le niveau soutenu/oratoire qui se caractérise par la recherche de précision et la présence d'un style ; le niveau médian qui, comme à l'oral, se distingue par un vocabulaire et une syntaxe usuels sentis comme corrects et enfin le niveau familier/relâché qui rappelle une langue non surveillée se permettant tous les écarts par rapport à la syntaxe correcte ».*[71] ««

Notre démarche consistera alors à relever quelques phrases qui rendent compte du niveau de langue familier, voire relâché. Ainsi, notre analyse portera sur les caractéristiques du registre lexical relâché, puis sur les écarts syntaxiques que présente la structure de chaque phrase sélectionnée.

[70] Jean Dubois, Mathée Giacomo et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Op.cit., p. 177
[71] Bernard Cocula, Claude Peyroutet, *Didactique de l'expression. De la théorie à la pratique*. Paris, éditions Délagrave, 1978, P. 20-21



a)- Les caractéristiques du registre lexical relâché

Le vocabulaire issu de ce niveau de langue est très concret, voire argotique ou grossier. Les exemples ci-après tirés de l'œuvre à l'étude attestent l'usage abondant des termes non surveillés par l'auteur.

1) T'as raison, ***mon gars****, je plaisantais car vois-tu, moi-même ils* ***me foutent dehors*** *alors que je faisais que mon* ***boulot*** *de comédien. P.92*
2) J'ai « cartouché » à la ***fac*** *de médecine en première année au pays. P.98*
3) Je pensais plutôt pour avoir un bon « ***job »*** *pour envoyer de l'argent à mes parents. P.99*
4) J'ai fini par prendre en compte les conseils de mon cousin : ne pas m'aventurer à chercher ailleurs que dans les « ***boulots durs »*** *dont les gens d'ici ne veulent pas… P.100*
5) Seulement Anne, je pense que l'occasion m'est donnée de tester l'adage : « ***la terre ne ment pas*** *» P.188*
6) T'as de la chance ***fiston.*** *P.105*
7) Et puis, mon petit frère, t'as bien ***bouffé*** *le laax de ce midi. P.119*
*8) Vous m'****embêtez*** *vous. P.11*
9) Tu ***m'emmerdes*** *! On n'a plus le droit de parler ? P.49*
10) Ecoutez ça suffit ! Pas la peine de ***gueuler****. P.17*
11) Sale ***pute****, va ! P.130*
12) ***Salaud****, tu veux me tuer ! P.167*

L'usage du niveau de langue familier se présente sous deux formes au regard des exemples relevés dans ce roman. Premièrement, on note la présence des phrases qui expriment la traduction littérale de la langue de l'auteur. C'est le cas dans la phrase *5).* L'expression *«* ***la terre ne ment pas*** *»* est un adage et couramment employée dans le langage populaire. Elle atteste la présence de citations[72]dans le roman de l'auteur.

Deuxièmement, il apparaît dans les exemples suivants : *1, 2, 3,4 et 6* l'emploi d'un lexique exclusivement admis dans le français populaire. Il s'agit notamment des substantifs : *''gars'', ''fac'', ''job'', ''boulots'' et ''fiston''*. Outre les substantifs sus-cités, l'on note encore l'emploi du verbe *''bouffer''* dans la phrase *7).* Chaque terme employé assure aussi une fonction syntaxique.
-*''gars'',* mis à apposition au pronom personnel *''tu''*, la phrase pourrait être *« Mon gars a raison, (…) »*, il est alors sujet du verbe *''a''*.

[72] Selon le dictionnaire Le Robert, la citation est un fragment de texte emprunté à un texte authentifié, utilisé dans un autre texte, dans une intention didactique ou esthétique, pour illustrer ou appuyer ce qui est écrit.



-*''fac''* est complément circonstanciel de lieu du verbe *''ai cartouché''*.
-*''job''* est constituant du syntagme prépositionnel COD du verbe *''pensais''*
-*''boulots''* est COI du verbe ''ne veulent pas''.
-*''fiston''* est aussi mis à apposition à *''tu''*, il est donc sujet du verbe *''as''*.

Par ailleurs, certaines phrases contiennent des termes littéralement indécents. En effet, l'auteur admet dans son discours des mots injurieux et grossiers. Ainsi, les verbes *''embêter'', ''emmerder''* et *''gueuler'',* puis les substantifs *''pute''* et *''salaud''* respectivement dans les exemples *8, 9, 10, 11 et 12* achèvent de convaincre de l'usage d'un registre de langue incontrôlé.

La manifestation du registre de langue familier ne se limite pas uniquement au niveau lexical, elle est aussi visible à travers quelques écarts dans la structure syntaxique de certaines phrases.

b)- Les écarts syntaxiques

En syntaxe, les phrases de niveau familier sont souvent brèves. Elles ne respectent pas les règles grammaticales. Les irrégularités peuvent porter sur la cohérence des pronoms. Dans les structures internes des propositions, on note l'absence d'un terme, et dans les interrogations, l'absence d'inversion du sujet.

1) « (…) Faut dire que nous ne faisons rien pour exister… y a de notre faute » P.7
2) Le grain de beauté… T'as retenu ça… mais c'est par aberration. P.21
3) T'as raison, mon gars,… P.92
4) T'as de la chance fiston !... P.105
5) Et puis, mon petit frère, t'as bien bouffé le laax de ce midi. P.119
6) C'est ça que je voulais dire. P.48
7) Est-ce que j'ai jamais refusé de te payer tes toilettes, tes bijoux… P.168

Les indices de l'usage du registre de langue relâché dans les phrases sus-sélectionnées sont observables à travers leur structure syntaxique. Dans l'exemple *1),* on note une ellipse du sujet *''il''* dans la formule impersonnelle *''il faut''* puis dans le présentatif *''il y a''*. En sus, la proposition *« y a de notre faute »* dans sa structure syntaxique laisse émettre des réserves sur la maîtrise de la langue française par le locuteur. La non-maîtrise de la langue est aussi perceptible à travers la structure interne de la phrase *7).*

En ce qui concerne les exemples *2, 3, 4 et 5*, l'effacement de la lettre ''u'' du pronom personnel *''tu''* produit la forme contractée *''t'as''*, constamment employée par l'auteur. Ces constructions elliptiques sont aussi des indices d'interférence dans ce roman. Quant à l'exemple *6), « C'est ça*



que je voulais dire », le discours semble résulter aussi de la traduction littérale de la langue locale du locuteur. Il rend compte alors d'une structure phrastique admissible uniquement dans le style oral. La structure syntaxique de cette phrase parachève ainsi les nombreux signes indicateurs d'un usage abondant du registre de langue non surveillé dans le roman d'Aminata Sow Fall.

Au total, l'esthétique phrastique d'Aminata Sow Fall se perçoit à travers la transgression du code linguistique conventionnel. Cette transgression apparaît dans le roman à l'étude au niveau de l'hybridation de l'énoncé, des emprunts lexicaux et de la dépréciation du langage. L'hybridation énonciative se manifeste dans notre corpus par l'emprunt à la langue locale des locuteurs. Il s'agit explicitement de l'insertion dans le système langagier de l'auteur des termes ou expressions en langue wolof. A cet effet, pour aider le lecteur à surmonter l'obstacle constitué par la langue locale, la romancière a recours à des marques métalinguistiques. Il s'agit notamment des notes descriptives ou explicatives. En ce qui concerne la dépréciation du langage, la marque distinctive demeure l'adoption du registre de langue familier dans le discours de l'auteur et ce, à travers un choix lexical argotique, par moment indécent, et des écarts syntaxiques. Ces écarts linguistiques laissent transparaître d'ailleurs des indices d'interférences linguistiques dans les romans du corpus.

Dans tous les cas énumérés, chaque mot ou expression employé par l'auteur possède un contenu sémantique. En sus, la place qu'il tient dans la phrase lui confère une fonction grammaticale qu'il assure à juste titre. Que pouvons-nous dire alors, à ce stade de notre travail, de la création personnelle de la romancière ?

III. La création de l'auteur

Dans la remise en question des fondements épistémologiques de la linguistique structurale, le modèle transformationnel que propose le linguiste Noam Chomsky introduit les concepts de grammaticalité et de créativité. Aussi, déclare-t-il : *« Tout locuteur natif possède une certaine intuition de la structure de sa langue qui lui permet, d'une part, de distinguer les phrases grammaticales des phrases agrammaticales, d'autre part de comprendre et d'émettre une infinité de phrases inédites ».*[73]
Ces concepts de grammaticalité et de créativité, avouons-le, offrent au locuteur une plus grande liberté dans l'expression de ses pensées et favorisent ainsi la transgression des normes syntaxiques pré-établies. Le cas d'Aminata Sow Fall en est une parfaite illustration.

[73] Jean Dubois et alii, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Op.cit., p.84



La présente section qui définit la création de l'auteur nous conduira alors à l'étude des néologismes. Selon le dictionnaire de linguistique, la néologie est le processus de formation de nouvelles unités lexicales. On distingue la néologie de sens et la néologie de forme. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit de dénoter une réalité nouvelle.

Quant au néologisme, il se définit *« comme une unité lexicale fonctionnant dans un nouveau modèle de communication déterminé »*.[74]Autrement dit, le néologisme favorise l'établissement d'un nouveau rapport signifiant-signifié. En général, ce nouveau rapport se définit en fonction du sentiment spécifique qui anime le locuteur. Dans le roman d'Aminata Sow Fall, les néologismes constituent un cadre privilégié de l'exercice de la parole. Ils permettent de subvertir des conventions ; en d'autres termes, il s'agit d'inventer, de créer selon certains canons esthétiques qui sont propres à l'auteur. On peut relever dans notre corpus deux catégories de néologismes : les néologismes liés au sens des mots et des mécanismes de création de nouveaux mots.

a)-Les néologismes de sens

Le néologisme de sens détermine un nouveau signifiant ou un nouveau rapport signifiant-signifié. On note, à titre d'exemple, les mots suivants : *« les disquettes »* et *« huiler »* qui revêtent un sens autre que le sens habituel.
1) Démodé ! Même les disquettes… Elles savent mêler l'utile à l'agréable.[75]
2) Je ne te dirai pas les tracasseries administratives, ni les mémoires grippées qu'il a fallu «huiler » pour qu'elles se rappellent le dossier, le ressortent et le mettent dans le circuit, ni les va-et-vient incessants.[76]

Dans la phrase *(1)*, le substantif *« disquettes »*, dans le sens courant, renvoie à un support magnétique d'informatisation. Cependant, chez l'écrivaine sénégalaise, à ce mot est affecté un nouveau contenu sémantique. En effet, *« disquettes »* désigne, en référence à la note infra-paginale dans le roman d'Aminata Sow Fall, des jeunes filles très modernes. Quant au verbe *« huiler »*, extrait de la phrase *(2)*, il est dérivé du substantif *« huile »* et signifie *imprégner d'huile* ou *lubrifier avec de l'huile*. Il a pour synonyme *''graisser''*. L'auteur l'utilise ici pour exprimer les méthodes peu recommandables en cours dans l'administration dans le but d'obtenir un document. En d'autres termes, il évoque les dessous de table ou les pots de vin qu'exigent certains employés dans l'administration.

[74] Ibidem, p.322
[75] Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail*, Op.cit., p.46
[76] Ibidem, p.187



Comme l'on peut le constater, ces deux mots existent déjà dans le vocabulaire français. Ils appartiennent par conséquent chacun à une catégorie grammaticale, et assument des fonctions syntaxiques définies selon leur contexte d'emploi. Dans le roman d'Aminata Sow Fall, ces mots épousent un autre sens. Par cette création, l'auteur invente un nouveau code qui lui permet de produire des idées imagées qui échappent à la censure. Car rappelons-le, la phrase demeure *« une unité complète, qui porte à la fois sens et référence : sens parce qu'elle est informée de signification, et référence parce qu'elle se réfère à une situation donné ».*[77]
Un autre type de néologisme existe, c'est celui qui consiste à créer d'autres mots.

b)-Les néologismes résultant de la création de l'auteur

Cette seconde catégorie de néologismes est inscrite dans la néologie de forme. Elle consiste à fabriquer de nouvelles unités lexicales. En effet, dans son processus de création de mots, à travers certaines phrases de notre corpus, l'auteur admet des mots obtenus par dérivation ou par troncation. Il s'agit notamment du verbe *« cartoucher »* et du substantif *« fac »*, tous deux issus de la phrase suivante :
« J'avais aucune idée de ce que j'allais faire… Tenter ma chance… travailler… J'ai cartouché à la fac de médecine à la première année au pays ».[78] Le verbe *« cartoucher »* est certainement obtenu du substantif *cartouche*, un mot usuel dans l'armement, et qui désigne une charge explosive ou de poudre destinée au tir. L'écrivaine sénégalaise lui donne une signification inscrite en note infra-paginale. Ainsi, *« cartoucher »* signifie *« être ajourné pour avoir épuisé le nombre de sessions permises »*. Ce mot, par son contenu sémantique, pourrait appartenir au registre de langue familier que nous avons déjà étudié.

Le second mot est *« fac »*. Ce terme résulte de la troncation du mot *''faculté ''*. La troncation est un procédé de création lexicale qui consiste en la suppression des syllabes finales ; on parle aussi d'apocope.

Par cette liberté d'écriture, Aminata Sow Fall contribue indubitablement à l'enrichissement lexical de la langue française, et épouse ainsi la pensée de Réal Lavoie qui affirme: *« Dans une langue (…) ce qui change le plus vite, c'est le vocabulaire. Et il n'attend pas l'approbation de l'Académie française*

[77] Benveniste cité par J. Bastuji, « La phrase : invention et transformation » in *Langue française*, nº26, mai, Paris, Larousse, 1975, p.8
[78] Aminata Sow Fall, *Douceurs du bercail*, Op.cit., p.98



ou l'Office de la langue française».[79] Toutefois, l'emploi des mots ainsi formés reste circonscrit à une localité ou à une région bien déterminée. L'on parle alors de régionalisme, qui se définit comme *« un fait linguistique particulier à une région et relevant soit de la forme, soit du sens ».*[80]

Au total, la portée esthétique de la phrase d'Aminata Sow Fall ne manque pas d'intérêt au regard des indices précédemment évoqués. En effet, cette étude nous a permis de passer en revue les marques de l'hybridation énonciative, la dépréciation du langage et les indices de la création personnelle de l'auteur à travers les néologismes. A l'analyse, sur le plan linguistique, notre corpus reste dominé par une pratique langagière qui caractérise le français du Sénégal. Les marques distinctives de cette réalité linguistique régionale sont perceptibles au travers des emprunts, de la citation, du xénisme, des interférences et des néologismes fortement présents dans le roman.
Que peut-on retenir en définitive ?

CONCLUSION

Au terme de notre travail, retenons que l'écriture romanesque d'Aminata Sow Fall reste particulièrement marquée par un bouleversement linguistique et syntaxique remarquable. L'écriture transgressive qui en découle se caractérise aussi bien par le recours abondant aux termes wolofs qu'aux écarts syntaxiques. A ce sujet, notre romancière semble s'inscrire dans la pensée de René Georgin qui affirme :

> *« Il y a souvent à côté de la règle stricte, appliquée dans la langue écrite soutenue, des tolérances de la langue parlée qui ne sont pas vraiment des incorrections mais des familiarités aimables (…)La grammaire doit donc faire une large place aux exceptions, ou plutôt aux cas particuliers… ».*[81]

D'ailleurs, cette écriture de rupture qui consiste d'une part, en la construction de phrases hybrides et d'autre part, qui renferme des écarts syntaxiques et où se mêlent différents registres de langue, est l'expression de la créativité de son auteur. Aussi, traduit-elle l'esthétique dans le discours romanesque d'Aminata Sow Fall.

[79] Real Lavoie, *Le français dans le monde*, nº 9, janvier 1989, p.46
[80] Jean Dubois, Mathée Giacomo et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Op.cit., p.406
[81] Georgin René, *Guide de la langue française*, Paris, Editions André Bonne, 1952, P. 425



Bibliographie »»»

I- CORPUS
Sow Fall (Aminata), *Douceurs du bercail*, Abidjan, NEI, 1998.

II-AUTRE TEXTE
Sow Fall (Aminata), *L'appel des arènes*, Abidjan, Dakar, Lomé, NEA, 1982.

III- OUVRAGES DE GRAMMAIRE ET DE LINGUISTIQUE
Dumont (Pierre) et Mauret (Bruno), *Sociolinguistique du français en Afrique francophone*, Paris, EDICEF, 1995.
Georgin (René), *Guide de la langue française*, Paris, Edition André Bonne, 1952.
Maingueneau (Dominique), Gilles (Philippe), *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
Saussure (Ferdinand de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1984

IV- OUVRAGE DE STYLISTIQUE ET D'ESTHETIQUE
Cocula (Bernard), Peyroutet (Claude), *Didactique de l'expression*, Paris, Délagrave, 1978.

V- OUVRAGE CRIRIQUE ET GENERAL

N'Gal (Georges), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, Harmattan, 1994.

VI- ARTICLES – REVUES
Bastuji (J.), « La phrase : invention et transformation » in *Langue française*, n°26, mai, Paris, Larousse, 1975.
Bohui (Djédjé Hilaire), « L'esthétique romanesque sonienne comme exemple de l'expression de la langue par la parole dans *La vie et demie* », in *Sony Labou Tansi Témoin de son temps*, Limoges, PULIM, 2003.
Père Mveng (E.), « Les problématiques d'une esthétique négro-africaine », in *Revue Ilena-colloque sur Littérature et esthétique négro-africaines*, Abidjan-Dakar, NEA, 1979.
Real (Lavoie), in *Le français dans le monde*, n° 9, janvier 1989.

VII- DICTIONNAIRES
Dubois (Jean) et alii, Dictionnaire *de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse-Bordas / HER, 2001.
Dubois (Jean) et alii, Dictionnaire *de linguistique*, Paris, Larousse-Bordas / HER, 2002.
Le Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Tome deuzième, Paris XI[e], Le Robert, 1976.



D'OKONKWO A NWOYE : DIAGNOSTIC D'UNE REGRESSION ALLEGORIQUE DE L'AFRIQUE

Josué Yoroba GUEBO, *Université FHB de Cocody*
Département de Philosophie
jguebo@yahoo.fr

Résumé »»»

Okonkwo, travailleur consciencieux, lutteur redoutable et distingué notable jouit du respect des membres de sa communauté. Sa prospérité est d'autant plus éclatante qu'elle n'est pas un fait hérité. Fils d'un homme peu valeureux, il transcende les contraintes de son origine modeste et parvient à s'imposer comme une figure emblématique. Mais si un tel homme se hisse au sommet de l'échelle sociale, il ne parvient malheureusement pas à transmettre à sa descendance les vertus et dispositions faisant sa renommée et son prestige. La tragédie d'Okonkwo peut être analysée comme une métaphore de l'histoire de l'Afrique basculant d'un passé glorieux vers une actualité désastreuse. Si Okonkwo bâtît, par le travail, l'abnégation et l'endurance une position sociale enviable, Nwoye son fils n'a pas le même succès. Un ensemble de maux combinés peut être invoqué comme source d'une pareille régression, d'abord familiale, puis symboliquement continentale : le dogmatisme, l'échec pédagogique et l'inconscience mémorielle.

Mots-clés

Afrique ; Régression ; Dogmatisme ; Education ; Chinua Achebe.

Summary »»»

Okonkwo , a conscientious worker , a formidable wrestler and great notable is respected in his community . His success is all the more striking that it is not inherited. Son of a poor man, he transcends the constraints of his humble origins and managed to establish itself as an iconic figure. But if such a man rises to the top of the social scale, it unfortunately does not manage to convey to his son the virtues and provisions which made his fame and prestige. The tragedy of Okonkwo can be analyzed as a metaphor for the history of Africa , rocking a glorious past to a disastrous existence . If Okonkwo built by the hard work, dedication and perseverance, an enviable social position, his son Nwoye does not have the same success. A set of combined evils may



be invoked as a source of such a regression, firstly familial, then symbolically Mainland : dogmatism, educational failure and unconsciousness memorial .

Keywords

Africa ; Regression ; Dogmatism ; Education ; Chinua Achebe .

Introduction »»»

Chinua Achebe a donné à la littérature africaine des textes devenus classiques. Sa bibliographie, forte d'une vingtaine de livres dont « Le monde s'effondre », offre à l'imagerie collective, un personnage marqué par la bravoure : Okonkwo. Confronté à l'ogre colonial, ce personnage subit les écueils et les drames relevant de la prédation impérialiste. Mais dans *« Le Monde s'effondre »*, par-delà la grande histoire expansionniste, se joue, avant et après tout, celle des individus. Leur vécu reste celui d'écueils et de bonheurs domestiques susceptibles d'être tenus pour archétypiques de la grande histoire. L'aventure familiale d'Okonkwo s'inscrit ainsi dans cet ordre de variations par où respire symboliquement la tragédie collective du peuple Ibo et plus généralement le drame du peuple africain. Au sein d'une communauté traditionnelle ne reconnaissant que les mérites du travail, de l'abnégation et de la bravoure, Okonkwo semble né sous la mauvaise étoile, car fils d'Unoka, un homme sans ambition et sans honneur. Par bonheur, Okonkwo se révèle de la race des hommes évaluant le destin autrement que comme un produit exclusif de la fatalité. Il refuse ainsi de se laisser porter par la vague des jours, convaincu que la temporalité ouvre la voie à la réalisation de l'homme et le chemin vers l'ascension sociale. Mais en se révélant un homme d'ambition et de développement, Okonkwo remet au goût du jour la problématique de l'hérédité et de son impact sur le devenir social du sujet. Il tranche avec le donné initial en changeant le signe de la négativité inaugurale.



Malheureusement, cette ascension, acquise à force de travail et de rigueur ne pourra être transmise à son fils Nwoye. Dès lors, comment le roman *« Le monde s'effondre »* peut-il être analysé comme schème du double drame identitaire et éducationnel africain ? En quoi l'aventure ternaire de la famille d'Okonkwo, interpelle-t-elle l'Afrique sur la nécessité d'une adaptation en vue de la sauvegarde des valeurs culturelles et spirituelles du continent ? En l'histoire familiale d'Okonkwo, se déploient trois moments d'un parcours auquel il importe à la fois de s'identifier et de se différencier pour l'avènement d'un renouveau du continent noir.

I. Okonkwo : quand l'acquis surclasse l'inné »»»

Si la naissance d'Okonkwo peut être mise en parallèle avec l'avènement des nations africaines nouvellement indépendantes, il apparait que celles-ci ne sont pas nées sous le meilleur augure. L'actualité intellectuelle du début des années soixante se trouve dominée par le constat sans appel de René Dumont, agronome français auteur de l'ouvrage *« L'Afrique noire est mal partie »*. Dans ce texte publié en 1962, c'est-à-dire au matin des indépendances en Afrique subsaharienne, l'analyste dénonce les errements du continent récemment indépendant, en plaidant essentiellement pour le développement d'une agriculture vivrière, susceptible selon lui, d'assurer l'autosuffisance alimentaire. Mais plus que ce constat de type agronomique, l'auteur dresse le portrait au vitriol d'Etats africains en proie à divers maux comme la corruption et le mauvais partage des ressources financières nationales. Interrogeant, dans ce même ordre d'idées, le modèle de développement de l'Afrique, René Dumont, en arrive au constat que l'indépendance n'est pas toujours la décolonisation, le plus important étant à ses yeux, que l'Afrique évite l'imitation servile de l'Occident, repense son école, son élite, sa



structure, et son mode de travail. Or, pour Dumont, de telles exigences, en 1962, ne sont pas perceptibles. Aussi, écrit-il, catégorique : *« L'Afrique noire est mal partie »*. Pourtant, sans nécessairement interroger toutes les subtilités du constat du théoricien français, l'afro pessimisme se nourrit bien souvent de l'idée d'une Afrique mal partie, tenant ainsi, pour parole d'évangile, une lecture littérale de la sentence de René Dumont. Dans une telle logique, bien d'observateurs voudraient poser le problème des échecs inauguraux du continent comme des événements marquant fatalement le futur de la terre africaine. Or, prenant le contre-pied d'une telle vision, l'allégorie du parcours d'Okonkwo se veut une antithèse de la genèse donnée pour ligne destinale : ce que nous enseigne *« Le Monde s'effondre »*, c'est que l'individu peut être mal parti sans transporter son mal, en toute partie. Il peut ainsi prendre à parti son mal en prenant le parti de s'en départir. Naitre d'Unoka, ne fait pas d'Okonkwo un clone d'Unoka. Naitre d'une terre habituée à la servitude, habitée d'indignité ou de mendicité, ne condamne pas le continent à perpétuer un tel drame existentiel. Il peut s'en démarquer, rompre le signe indien. Mieux, le fait d'avoir hérité d'un passif peu glorieux doit pouvoir accentuer la soif d'éveil par un sursaut de dignité. Okonkwo, en puisant dans la négativité de l'indigence paternelle les sources de sa motivation individuelle, se développe par différenciation, montrant ainsi que le donné initial ne marque pas fatalement le parcours consécutif. Le passé n'emprisonne pas nécessairement le présent et le futur mais peut, au contraire, stimuler la volonté de mieux-être actuelle et à venir. Une telle disposition d'esprit se fait adresse symbolique à l'Afrique qui a besoin de rompre avec son passé colonial et son actualité postcoloniale peu heureuse. Mais si Okonkwo se démarque positivement de son père Unoka, Nwoye le fils d'Okonkwo ne semble pas perpétuer la marche ascensionnelle amorcée par le vaillant guerrier. Quelles



raisons peuvent expliquer la rupture de l'émergence enclenchée par Okonkwo ? La régression qui s'effectue par Nwoye n'est-elle pas pour l'essentiel le fait d'une inconscience mémorielle ?

II. La régression, produit d'inconscience mémorielle »»»

Si au plan philosophique, la notion de la régression présuppose la postulation d'un horizon posé comme pôle d'un progrès au moins asymptotique, en psychanalyse, une telle notion ramène au passage d'un état psychique avancé à un stade archaïque. Trois types de régressions sont généralement évoqués pour marquer « le recul » de la maturation : premièrement, la régression dans les différentes phases libidinales, deuxièmement, la régression dans la relation d'objet et troisièmement, la régression dite temporelle. La première évoque le fait, pour le sujet, de passer d'une phase libidinale avancée vers une autre phase plus ancienne. Si, selon la psychanalyse, l'enfant franchit l'un après l'autre, les stades oral, anal, phallique ou urétral, et à la suite d'une période de latence le stade génital ; le sujet, lui peut « glisser », par exemple, du stade phallique vers le stade oral. Un tel passage sera alors considéré comme régressif, puisque s'effectuant d'un stade avancé vers un stade antérieur[82]. Le rapport à la temporalité est donc essentiel dans la caractérisation de la notion de régression, tout autant que l'est l'aspect pathologique. La psychanalyse présente ainsi l'ordre régressif comme attenant à une sorte de fragilité liée à la perte d'acquis. Ici,

[82] Le deuxième type de régression, celle dite « dans la relation d'objet », touche quant à elle, à l'ambivalence que peut manifester le sujet pour un même objet pulsionnel. Cette régression pousse à manifester, à la fois, une attitude masochique et sadique, masculine et féminine, la paire la plus manifeste demeurant celle de l'amour et de la haine, à l'œuvre dans les plus infimes nuances de l'action du sujet. Le troisième type de régression, dite de « la régression temporelle dans les identifications » est le retour d'une identification à un objet qui avait jadis servi de modèle. La personnalité se forge par identifications successives. La régression temporelle dans les identifications évoque donc une sorte de dépérissement du Moi, qui renonce à une partie de son édification, pour recourir à un modèle dépassé.



le sujet n'est pas parvenu à conserver une stature privilégiée et son recul fait écho au dépérissement d'un donné historique. La régression fonctionne, dès lors, comme le mal induit d'une histoire mal ingérée et par conséquent susceptible d'être perdue. La personnalité se forgeant par la sédimentation des acquis historiques, elle s'effondre par la déficience d'une telle structure, poussant le sujet au recul, par défaut de conservation de l'avantage antérieur. Si, le sujet individuel régresse, par effondrement des acquis de son vécu historique, le sujet collectif lui aussi peut être victime de régression par la perte des valeurs de son passé. La perte d'identité et donc de personnalité peut ainsi survenir d'une négligence du rapport à l'histoire. Dans *« Le monde s'effondre »*, Nwoye tourne le dos aux cultes de ses pères car la tradition ancestrale a ôté la vie à son compagnon de jeu, son presque frère Ikemefuna. Mais en rejetant la culture de ses ancêtres, le fils d'Okonkwo rejette les valeurs fondant le prestige de sa famille. Parce que choqué dans son aventure individuelle , Nwoye, le fils d'Okonkwo croit devoir passer par pertes et profits les valeurs cultuelles et spirituelles en lesquels croit son père. Cette posture résonne comme la marque d'une inconscience mémorielle. Car, le culte qu'adopte Nwoye par réaction à la mort de son ami Ikemefuna traine aussi derrière lui sa longue histoire inquisitoriale, ses expéditions punitives, ses buchers sanguinolents et ses guerres absurdes[83]. Les choix doivent, dès

[83]. A propos de l'inquisition, Hubertus Mynarek (auteur de *Die neue Inquisition, Sektenjagd in Deutschland - Mentalität, Motivation, Methoden kirchlicher und staatlicher Sektenbeauftragter, Maison d'édition Das Weisse Pferd, Marktheidenfeld 1999*) évoque des cruautés comme « La torture par l'eau », où le corps de l'accusé était lié sur une planche inclinée ou pendu en l'air à des cordes fortement serrées et le corps soutenu par un tabouret. La victime devait alors, selon Hubertus Mynarek avaler une énorme quantité de liquide: 6 litres pour la petite torture et 12 litres pour la grande. Celui qui serrait les dents se faisait déchiqueté la bouche par le bourreau à l'aide d'une pince en fer. Celui-ci continuait alors, à l'aide d'une carafe, à faire ingurgiter l'eau dans la bouche du torturé. Beaucoup de ces victimes étouffaient ou éclataient littéralement, du fait que leurs anus et l'urètre furent consciemment bouchés ou noués. Mynarek évoque aussi d'autres « Mutilations physiques » qui auraient consisté à visser et à griller la langue, ou encore à écraser les mains sur une enclume ou à sectionner les mains et les pieds à l'aide d'une hache. «Les sorcières» ou les femmes jugées immorales eurent le nez et les oreilles coupés; les juifs accusés de vol, auraient ainsi été pendus par les pieds entre deux



lors, s'éclairer de leur trame mémorielle pour ne pas relever de l'absurdité et mener le sujet à des postures régressives. Une telle exigence s'impose à toutes les composantes de la société. Notamment aux dirigeants politiques, ainsi, en devoir d'avoir non seulement la mémoire du passé, mais aussi celle du futur. Car planifier, c'est dompter le futur comme catégorie d'un passé symbolique. Celui qui anticipe effectue toujours un retour vers le futur se mettant ainsi à l'abri de la précarité et de l'aventure. La conscience anticipative, comme antidote de la régression, doit alors irriguer l'ensemble de la cité, de sorte que même le présent doive porter dans son immédiateté l'éclairage mémoriel. Séry Bailly est donc amplement fondé à affirmer que :*"Nous ne devons pas perdre de vue la fin de la politique qui doit nourrir sans être alimentaire, qui doit être rétribuée sans perdre son caractère de service public. Les politiciens doivent avoir des ventres sans perdre la tête. Cependant, l'idéal ne doit pas faire de nous des idéalistes mais des hommes réalistes qui peuvent aider leurs concitoyens à regarder au-delà de leur ventre"*[84]. Une telle perception présuppose un capital cognitif relevant du passé, c'est-à-dire, l'expérience, comme marque indicielle d'une antériorité éclairante. Si la politique est telle qu'elle apparait au présent, il importe, en réalité, de la saisir telle qu'elle se donne dans l'intemporalité du principe – par la médiation de son étude antérieure – afin d'en faire bénéficier les pratiques présente et ultérieure. Il y a donc fondamentalement, dans le refus de la régression, la quête, non pas d'un « au-delà » eschatologique, mais celle d'un horizon progressiste émergeant d'un abord conscientisé du présent et du futur. La conscience

chiens ou deux loups affamés. Une cruauté bien particulière consistait à étriper la victime. Leur ventre était ouvert au couteau, une partie de l'intestin était extirpée puis attachée et enroulée à une poulie. (Cf http://www.theologe.de/inquisition.htm)

[84] Séry Bailly, Ecrits pour la démocratie, Cerap, Abidjan 2010, p.



mémorielle, en tant que souvenir éclairant, prévient le sujet des pièges du parcours en lui évitant ainsi de sombrer dans les rets d'une ignorance porteuse de dépérissement, et donc de régression. La conscience mémorielle devient mémoire de la destination que le sujet ne doit perdre, sachant distinguer les valeurs spirituelles des supports culturels, vecteurs circonstanciels de vérités éternelles. Mais si Nwoye régresse quant aux valeurs qui le structurent en tant qu'Ibo ou Africain, n'est-ce pas aussi parce que son père échoue à les lui transmettre ?

III. La régression comme échec pédagogique »»»

L'échec d'Okonkwo dans son entreprise *transmissionnelle* peut tenir en deux drames consécutifs : le dogmatisme et l'anachronisme. *« Le monde s'effondre »* présente son héros comme un personnage quelquefois rude. Inflexible dans ses positions, Okonkwo peut être considéré comme un schème du dogmatique au sens où il relativiserait difficilement ses positions. Si le dogmatisme peut être perçu comme la tendance à poser ses vues comme ayant un caractère affirmatif, impérieux et péremptoire, une telle tendance ne va pas non sans violence. François Jacob voit précisément dans la posture dogmatique l'une des causes de la violence entre les hommes. Aussi affirme-t-il : « *Ce n'est pas seulement l'intérêt qui fait s'entre-tuer les hommes. C'est aussi le dogmatisme. Rien n'est aussi dangereux que la certitude d'avoir raison. Rien ne cause autant de destruction que l'obsession d'une vérité considérée comme absolue. Tous les crimes de l'histoire sont des conséquences de quelque fanatisme. Tous les massacres ont été accomplis par vertu, au nom de la religion vraie, du nationalisme légitime, de la politique idoine, de l'idéologie juste ; bref au nom du combat contre la vérité de*



l'autre... »[85] La violence du dogmatisme respire dans le propos qu'Okonkwo tient aux enfants soumis à son éducation. À Nwoye et à Ikemefuna, à qui Oknonkwo croit enseigner les valeurs du travail et de l'honneur, l'homme tient des propos des plus virulents. Parlant à son propre fils Nwoye, Okwonko interroge *: « Crois-tu couper des ignames pour les cuire ? (...) Si tu partages une autre igname de cette taille, je te briserai la mâchoire. Tu imagines que tu es encore un enfant. J'avais ton âge quand j'ai possédé ma première ferme. »*[86]. Ikemefuna n'échappe pas à l'ire du maître des céans *: « Et toi, disait-il à Ikemefuna, ne cultivez-vous pas d'ignames là d'où tu viens?* »[87] et Chinua Achebe d'ajouter : « *Au fond de lui-même, Okonkwo savait que les garçons étaient encore trop jeunes pour comprendre pleinement l'art difficile de préparer des plants d'ignames. Mais il pensait qu'on ne peut jamais commencer trop tôt. Les ignames étaient le signe de la virilité, et celui qui pouvait faire vivre sa famille sur des ignames d'une récolte à une autre était un très grand homme de vérité. Okonkwo désirait que son fils soit un grand fermier et un grand homme. Il étoufferait les signes inquiétants de paresse qu'il pensait déjà déceler en lui.*

- Je ne veux de fils qui ne puisse assister la tête haute au rassemblement du clan. Je préférerais l'étrangler de mes propres mains. Et si tu restes à me regarder fixement comme cela, jura-t-il, Amadiora te brisera la tête pour ta peine! »[88]. Ce propos, pour le moins incendiaire, est révélateur du peu de délicatesse dont fait montre Okonkwo dans sa démarche pédagogique. Alors qu'il peut, en toute patience et subtilité, enseigner à ses disciples son art, il use

[85] François Jacob, Le jeu des possibles, Fayard, Paris, 1981, p.12.

[86] Chinua Achebe, Le monde s'effondre, Présence Africaine, Livre de poche, 1972, p.45.

[87] Idem.

[88] [88] Chinua Achebe, Le monde s'effondre, Présence Africaine, Livre de poche, 1972, p.45.



de la violence verbale, du persiflage, et de la menace, pour faire passer son message. Une telle option est susceptible de décourager l'apprenant et par conséquent, capable d'induire une baisse de motivation, débouchant à terme sur l'échec dans le processus de transmission du savoir. Or qu'est-ce que l'échec pédagogique, sinon que la porte ouverte sur la régression ? Au plan du dogmatisme, Okonkwo s'affirme plus radicalement en exécutant Ikemefuna, l'enfant avec lequel il aura vécu au quotidien. La tradition commandait que l'enfant fût exécuté, comme victime expiatoire. En refusant de relativiser la tradition, dans ses aspects relevant de la cruauté et du meurtre, Okonkwo se fait figure du dogmatisme et s'expose à la plus grande déchirure émotionnelle. Pire, Okonkwo pousse son fils à l'aversion la plus irrémédiable envers les mœurs traditionnelles. L'autre motif d'échec de la marche ascensionnelle du clan Okonkwo reste l'anachronisme de la démarche pédagogique d'Okonkwo. Cet anachronisme résulte d'une appréciation lacunaire de l'espace concurrentiel induit par l'avènement de l'ordre colonial. Or, une démarche pédagogique, pour normative qu'elle soit, ne peut ne pas être attentive aux mutations de la société. S'il est vrai que l'effort éducatif influence la société, il est tout aussi permis de penser que cette influence est réciproque entre la société et la formation didactique. Le contexte que campe l'ouvrage,

« Le monde s'effondre » est marqué par l' « évolution »[89] culturelle, car l'ordre symbolique, le langage, les habitudes et les valeurs sont bouleversés. Il y a, ainsi, une variation dans de l'ordre de la société, comme le postule Bronislaw Malinowski lorsqu'il définit l'évolution culturelle comme

[89] Nous préférons à la notion d' « évolution » culturelle, celle de « mutation » culturelle. La deuxième notion étant moins marquée d'un jugement de valeur. Par ailleurs, toute transformation sociétale n'est pas systématiquement une évolution ; les mutations pouvant aussi être d'ordre régressif.



> *« le processus par lequel l'ordre existant d'une société, c'est-à-dire sa culture sociale, spirituelle et matérielle, passe d'un type à un autre. L'évolution culturelle englobe donc les processus plus ou moins rapides de changements dans la constitution politique d'une société; dans ses institutions intérieures et ses méthodes de colonisation territoriale ; dans ses croyances et ses méthodes de connaissance ; dans son instruction et ses lois ; de même qu'en ce qui concerne ses outils essentiels et leur emploi, la consommation des biens sur laquelle est fondée son économie sociale »*[90].

Pour Paul Valery, une telle transformation de l'ordre peut même aboutir à la mort du champ culturel et *civilisationnel* précédent. Dès lors, si les réalités culturelles sont dynamiques et que les civilisations, comme le pensait Paul Valery, sont mortelles[91], l'anachronisme reste une menace évidente pour les partisans d'une approche immuable des réalités culturelles. Entorse à la chronologie, l'anachronisme ramène ainsi au caractère inadapté que peut avoir un fait ou un objet dans sa mise en perspective avec une époque donnée. Or, s'il est clair que l'anachronisme – volontaire et assumé – relève de la résistance au totalitarisme conceptuel, il est tout aussi net qu'un décalage inconscient par rapport aux fuseaux de l'actualité, ramène, lui, à l'écueil. Telle est la posture d'Okonkwo qui semble, dans sa résistante au nouvel ordre culturel, opter pour le sacrifice suprême, non dans l'espérance d'un changement de la société, mais dans la perspective d'une échappée à un ordre piétinant la mémoire de ses pères. La violence comme écho d'échec conceptuel, traduit l'anachronisme d'Okonkwo. L'anachronisme d'Okonkwo provient du déficit de conscience d'une réalité essentielle : la pluralité

[90] Bronislaw Malinowski, Les dynamiques de l'évolution culturelle, recherche sur les relations raciales en Afrique, Traduit de l'anglais par Georgette Rintzler, Payot, Paris, 1970.

91 Cf, Yves Hersant, Fabienne Durand-Bogaert, «Europes de l'antiquité au XXe siècle», collection Bouquins, Robert Laffont, 2000, p. 405.



civilisationnelle induit par l'invasion culturelle coloniale. Elle implique la mort de la pensée monopolistique et impose l'exigence d'un pluralisme faisant voler en éclat, tant les dogmes de la pensée occidentale que ceux de la tradition africaine. Dans cet espace conceptuellement concurrentiel[92], l'anachronisme d'Okonkwo se manifeste par une méthode rude, inflexible et peu ouverte au dialogue. Si Nwoye renonce aux valeurs que tentait de lui enseigner son père, c'est principalement parce que le père est un homme n'ayant réussi à revêtir ses valeurs de relativisation. L'espace pédagogique est, d'une certaine façon, un lieu de séduction, dans un espace culturel concurrentiel. Toute transmission de valeur doit ainsi, pour être opératoire, faire appel au charme, dans le champ culturel colonial qui reste avant et après tout un lieu de bicéphalisme civilisationnel. Okonkwo échoue car sa démarche est centrée sur la seule violence ; il n'a pour seul vecteur de sa transmission que le bâton, alors que l'ogre colonial alterne le spectre de la violence militaire et le sceptre de l'espérance eschatologique.

Conclusion »»»

La civilisation négro-africaine est antérieure à la civilisation gréco-romaine. Tel est le paradigme des théoriciens d'un passé glorieux du continent noir. Cheick Anta Diop, Théophile Obenga et plus récemment Ansante Molefi et Ama Mazama, penseurs d'un antériorisme civilisationnel africain sont formels : le continent noir a dominé la scène culturelle et scientifique de l'humanité ; mieux, ses découvertes et succès technoscientifiques ont servi de base à l'émergence de la culture occidentale. Or, entre l'Afrique triomphante des *antérioristes* et celle plaintive que donne

[92]Même si par les armes, les colons ont vaincus les populations autochtones, la résistante culturelle et spirituelle se poursuit. L'espace de la pensée et des croyances reste donc encore concurrentiel.



à voir le quotidien, se tient un écart flagrant. Malmenée par la précarité et la maladie, l'Afrique actuelle est susceptible d'être tenue pour régressive, si l'on la juge à l'aune d'une antériorité glorieuse. Il devient dès lors possible de rapprocher la vie du continent africain de celle de la famille d'Okonkwo, personnage du livre *« Le monde s'effondre* » de Chinua Achebe. Les causes de la banqueroute du personnage étant tenues pour schématiques de celles du continent, l'analyse s'inscrit dans une perspective de réappropriation du dire allégorique, en vue du dépassement des errances des personnages et des personnes. Une telle démarche implique une réinvention du rapport de l'Afrique à ses méthodes pédagogiques, mais aussi une conscience imprégnée des enjeux historiques du continent. Voie de renaissance et de retour au triomphe perdu, l'analyse critique – par une mise en lumière des écueils du passé et du présent – ouvre les champs de l'espérance en une Afrique conquérante.



Bibliographie

ACHEBE (Chinua) – Le monde s'effondre, Présence Africaine, Paris, 1966.

BAILLY (Séry) – Ecrits pour la démocratie, Cerap, Abidjan 2010.

BALEKE (Stanislas, R.) – Une pédagogie pour le développement social, de la transmission à la communication, L'harmattan, Paris, 2011.

DUMONT (René) – L'Afrique noire est mal partie, Seuil, Paris, 1962.

GRESILLON (Marie) – Le monde s'effondre de Chinua Achebe: étude, Classiques africains, Paris, 1986.

***HERSANT** (Yves) – Europes de l'antiquité au XXe siècle, collection Bouquins, Robert Laffont, 2000.*

JACOB (François) – Le jeu des possibles, Fayard, Paris, 1981.

LE FUR (Didier) – L'inquisition, enquête historique : France, XIIIe-XVe siècle, Tallandier, Paris, 2012.

OBAM (Jean-Marcel Meka) – La structure symbolique dans « L'aventure ambigüe » de Cheick Hamidou Kane et « Le Monde s'effondre » de Chinua Achebe, L'harmattan, Paris, 2008.

MYNAREK (Hubertus) – Die neue Inquisition, Sektenjagd in Deutschland -Mentalität, Motivation, Methoden kirchlicher und staatlicher Sektenbeauftragter, Das Weisse Pferd, Marktheidenfeld 1999.



FEMALE *MIGRITUDE* AS A CHALLENGE TO MASCULINITY (IES) IN POSTCOLONIAL AFRICA

SALIOU DIONE
Assistant Lecturer
African and Postcolonial Studies
Cheikh Anta Diop University, Dakar, Senegal

ABSTRACT »»»

Women's migration, which is a relatively new phenomenon, has brought about changes in the world economy. Female *migritude* abroad, particularly in developing, provides them with a new economic power, which impacts on masculinity, feminity, gender roles and relations inherited from traditions and colonization. Endowed with a new economic power, these women have the tendency to challenge the long-time established patriarchal conception of man-woman relationships.

Key words:
Africa, economy, feminity, masculinity, *migritude*.

RESUME »»»

La migration féminine, qui est un phénomène relativement récent, a occasionné des changements dans l'économie mondiale. L'émigration des femmes africaines à l'étranger, notamment dans les pays développés, les dote d'un nouveau pouvoir économique, ce qui influe sur la masculinité, la féminité, les rôles et les relations de genre hérités des traditions et de la colonisation. Dotées d'un nouveau pouvoir économique, ces femmes ont tendance à remettre en question la conception patriarcale, longtemps établie, des relations homme-femme.

Mots-clés:
Afrique, économie, féminité, masculinité, migration.

INTRODUCTION »»»

In the last thirty years, male-female studies have been broadened with the development of an additional emphasis on men and masculinity. A landmark in this development was a 1985 article by T. Carrigan, R. W. Connel, and J. Lee[93] that introduced the concept of "hegemonic masculinity" as a form of masculinity that was dominant in society, established the cultural and societal ideal for what it meant to be a man, silenced other types of

[93] CARRIGAN, T., CONNEL, R., W. and J. LEE, "Towards a New Sociology of Masculinity." *Theory and Society*, vol. 14, n°5, 551-604, l985.



masculinities, and combated alternative visions of masculinity. From then on, the area has grown dramatically, culminating in 1995 in Bob Connell's celebrated *Masculinities*.[94]A starting point of much of this work covers the rejection of the idea that all men are the same and this has ushered in the shift from the concept of masculinity to the concept of masculinities. This shift in conceptual framework has enabled gender scholars to distinguish meaningfully among different and various collective constructions of masculinity and to identify power inequalities among these constructions. In other words, the concept paves the way for an understanding of the obvious truth that not all men have the same amount or type of power in society, the same opportunities, and, accordingly, the same life trajectories. The Eurocentric approach of masculinity in the nineteenth and early twentieth century, through European traders, missionaries and colonizers who operated on the African continent, has left a rich store of "dehumanizing" records, telling the world from their own perspective that Africa and its people, especially its men, are morally bankrupt[95], inept, barbaric, backward and doomed.[96]

In fact, unfortunately, despite the burgeoning of work on gender, and the work on women in particular, the issues of masculinity and *migritude* have been and still remain untapped by many gender scholars across Africa where, in some societies, colonization has introduced two systems: patriarchy and capitalism. The former promotes the importance and superiority of the male whom it defines as the head of family, the sole provider and breadwinner: the patriarch. It is based on the imperialism of masculinity with the predominance of men in such areas like sexuality, virility, and economy, through the control of production, consumption, and politics. Accordingly, men set up the areas in which women should evolve and intervene through preconceived societal and cultural concepts.

However, migration is not a new phenomenon in the history of Africa.[97] It goes back to prehistory. It has occurred on a substantial scale in many instances.[98] Amin has, for his part, in *The Migration Experience in Africa*[99], noted that the displacement of groups of people and of individuals is by no

[94] CONNELL, Robert, William. *Masculinities*, Cambridge: Policy Press, 1995.
[95] MIDDLETON, F.M. John, and KERSHAW, Greet, *The Central Tribes of North-Eastern Bantu: The Kikuyu, including Embu, Meru, Mbere, Chuka, Mwimbi, Tharaka and the Kamba of Kenya*, International African Institute (London), 1972.
[96] McFARLAN, Daniel Moore, *Calabar*, London: Thomas Nelson & Sons, 1946.
[97] O'CONNOR, Anthony, *The African City*, London, Hutchinson, 1983.
[98] AMIN, Samir, *Internal Non-metropolitan Migration and the Development Process in Africa*, Blackwell Publishers, 1995.
[99] AMIN, Samir, "Migration in Contemporary Africa: A Retrospective View", in J. Baker, T.A. Aina, eds., *The Migration Experience in Africa*, NAI, Uppsala, 1995.



means a peculiar modern phenomenon, nor one that pertains to African people alone. From history, one realizes that people come from regions or countries that are sometimes very far from those they live in. So, the uniqueness of the modern migratory phenomenon today lies in its real connections to feminity, masculinity, the globalization of the capitalist economy as well as the current changing patterns and the increase in African women's migration: *migritude*. The term refers here to the migration of black people to foreign countries for diverse reasons. Emigration provides them with an economic power which they have never had socially, culturally, economically, and politically. This female new status has an impact on masculinity and on male-female relationships, the societal gender-constructed assumptions and stereotypes in a new world order dominated by globalization, human rights, and women's rights as well. Therefore, the questions that one may be tempted to ask are: what does it mean to be a female in a male-dominated society? How have masculinity and feminity been socially and culturally constructed? What has female *migritude* produced in terms of gender relationships? Has black women's migration ushered in a new gender approach with male "losing" power?

Using a gender Afrocentric perspective, which defers from the Eurocentric and colonial tradition of regarding Africans as lacking in almost every virtue, and a sociological approach, this study aims at developing a gendered understanding of Africa by exploring the social, political and cultural constructions of masculinity and feminity on the continent, to better pinpoint the male-female relationships in a patriarchy and capitalism-dominated society. It will also seek to analyze the result engendered by female *migritude* through the *masculinized*-female figure and the deconstruction of societal gendered stereotypes before finally unearthing the forcibly new Afrocentric gender approach with men's supposed losing power and falling patriarchy in front of women's new economic power which urges to go beyond the male-female binary for a gender conflict-free society.

THE SOCIAL, POLITICAL AND CULTURAL CONSTRUCTIONS OF MASCULINITY AND FEMININITY »»»

The postcolonial experience in Africa has continued to raise pan-Africanist discourses. In fact, the modernist hope of development and economic independence has failed to materialize. The material fortunes of many Africans have risen briefly in the wake of independence, only to decline steadily to the point where, in the new millennium, large numbers of men and women have been refrained from believing in First World promises and instead concentrate on surviving the effects of structural adjustment (1970-



1990), scarcity of food, declining employment opportunities, and the dwindling delivery of social services. This gives African people an investment in a discourse that presents them as collectively victimized by the West. Such a discourse is itself fueled by ongoing practices of "Orientalism" which systematically devalue African cultural forms and expressions and fix the continent's people with an "othering" glance. Consequently, indigenous social and political forms that have predated colonialism continue to provide political and cultural focus for attempts to present (alter) natives to Western views and conceptions of African gender, masculinity and femininity, and sexuality. Historical experience and current material circumstances have provided some basis for constructing credible and relevant arguments about the existence of "Africa" as a geopolitical reality.

Referring to gender constructions, Patricia Mohammed in *Unmasking Masculinity and Deconstructing Patriarchy: Problems and Possibilities within Feminist Epistemology*[100] (2004) establishes the complexity and dynamism of the construction of masculinity and emphasizes its interdependence with the construction of femininity. She explains why and how post-modern feminist epistemology may be useful in understanding Caribbean masculinity and femininity. In her opinion, the deconstruction of masculinity and femininity, as well as the interrogation of patriarchy, is an enterprise that requires involving both men and women. Gender, sex and sexuality, as fixed, and unchangeable cultural and social assets, have for so long shaped men's and women's identities in many African societies. In many West African customs in particular, the concepts of woman and man have been given a double meaning according to Memel-fote.[101](In biological terms, the notion of being a woman or a man refers to a group characterized by a sexual type. A woman is first of all a female and a man a male. In sociological terms, both are defined by criteria that are psychological and cultural. This author argues that the feminine population is defined by four criteria, with the first being psychological, and three others that are cultural: puberty, marriage, motherhood.

Actually, the female can be seen as a woman only when she attains puberty. As for marriage, it is an institution that is set up for each component, man and woman, to find self-fulfillment. Within this marriage institution, each gender has a specific role: women as the householder and mother, through child-bearing, and man as the breadwinner and head of family. According to

[100] MOHAMMED, Patricia, "Unmasking Masculinity and Deconstructing Patriarchy: Problems and Possibilities within Feminist Epistemology" in Reddock, Rhoda. Ed. *Interrogating Caribbean Masculinity: Theoretical and Empirical Analyses*. London: UWI Press, 2004.
[101] MEMEL-FOTE, Harris,"The Human Sciences and the Notion of Woman's Civilization." *The Civilization of the Woman in African Tradition*, Présence Africaine, 1975.



Connel[102] (1995) and Bourdieu[103] (1998), the awakening of a consciousness of sexual identity, and the incorporation of the dispositions associated with a determinate social definition of the social functions incumbent on men and women come hand in hand with the adoption of a socially defined vision of the sexual division of labor. These constructs are not then statistic and historical but historically and socially constructed.

Yet, there still seems to have some universal overtones with the male gender benefiting from inherited definitions of masculinity and femininity. In fact, masculinity almost worldwide has increasingly turned out to be constructed from men's wage-earning powers. Masculinity and femininity are relational constructs and the definition of either depends forcibly on the other. Therefore, femininity and masculinity as well as femaleness and maleness reflect noteworthy oppositions. Even if there is no-set of characteristics that can help to define them, there are a few enduring and pervasive features. Feminity is associated with the private sphere and traits that put forth passivity and subordination whereas masculinity becomes linked with the public sphere, and with authority and dominance. In fact, there exist different norms, values and expectations that are attributed to being a woman and to being a man in most African societies. Consequential to these different identity characteristics, men and women become two groups with different interests in so far as their relations are based on an overall structure of power and women's subordination to men. Kimmel [104](1987), Connel[105] (1995) and Bourdieu[106](1998) see that the male gender is both a prisoner and a victim of his role as the "dominating sex" and to exercise domination is not inscribed in his nature. This requires a long socialization process. Like noblesse, men are obliged to play their society's prescribed roles where honour is central. In spite of being a given privilege, this gender centrality is also a trap, for pursuing masculinity at any cost can expose them to vulnerability.

Economically and politically, there are two categories of women: the independent women, those who have acquired Western education and civil works, and are economically independent, and the dependent women, the types of women who are still economically dependent on men, which refer to the types of women who have not managed so far to cope with the transition from traditional life to modern life. Masculine and feminine ideologies are acquired by male and female human beings starting from childhood. There

[102] CONNEL, Robert, William, *Masculinities*, *op.cit.*
[103] BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, Editions Seuils, Paris, 1998.
[104] KIMMEL, S. Michael, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newsbury Park, CA: Sage, Klinman, 1987.
[105] CONNEL, Robert, William, *Masculinities*, *op.cit.*
[106] BOURDIEU, Pierre, *La domination masculine*, *op.cit.*



are, however, other factors that contribute to the development of any particular brand of masculinity and feminity in postcolonial Africa. Among these one can identify the family, mass and audio-visual media, religion, education and interpersonal interactions. They oscillate between tradition and modernity to produce masculine and feminine stereotypes, sometimes mixing indigenous and foreign models. The socialization process also for male and female subjects can help to expose the dynamics in the formation of culturally and socially appropriate masculine and feminine qualities.

However, according to Louis Althusser[107] (1971), the two subjects have the tendency to reproduce, support and perpetuate the ideological practices which have contributed to preparing both sexes to act consistently with society's values and constructed assumptions and stereotypes that define what masculinity is and what feminity is. Among the most noticeable ideological apparatuses are the family and society that instill into the masculine and feminine myth and beliefs necessary to live harmoniously and peacefully in society, which Catherine Belsey[108] (1980) sees, not as a system of ideas in people's heads, or as the expression of real material relationships, but as the necessary condition of action within the social formation.

The myth of the inferiority of woman to man, as a binary opposition in some specific cases, is an ideology backed by the institutions of customs. From there, the concept of being a woman has been attributed constructed stereotypes and assumption that encompass biological weakness, moral cowardice, low intellectual capacities, and poverty. Meanwhile, man embodies virility, the values of courage, strength, wealth, and intelligence, urging Bell Hooks[109] to state that "masculine power has been defined as something which finds a natural basis in male sexual biology."

In fact, the patriarchal system has always served as a vehicle for the reproduction of gender stereotypes and assumptions, such as male power is natural. As a result, "at young age children learn that they have a privileged status in society because of their having been born male."[110] In many West African countries, the colonial system has also greatly contributed to fashioning a social formation in which the male dominates the female. The ideology of masculine supremacy is even firstly displayed at birth. In some African traditional societies, the birth of a female child has been welcomed with disappointment and curse whereas the expression of joy and

[107] ALTHUSSER, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses" in *Lenin and Philosophy and Other Essays*, London and New York by Monthly Review Books, 1971.
[108] BELSEY, Catherine, *Critical Practice* (New York: Methuen) Ch. 1., Dr. Charles Ess – Druru University, 1980.
[109] HOOKS, Bell, *Ain't a Woman: Black Women and Feminism*, Boston South End Press, 1981.
[110] *Ibid.*, p. 97.



accomplishment match with that of a male. In kinship relation, despite the important role of maternity and that of matriarchy that are in store for woman, it is sometimes the patrilineage kinship which enjoys privilege.

Yet, in African colonial and postcolonial societies most of the women have been stripped of their position of authority and autonomy which they once enjoyed and which–determined their subjectivity(ies). New identities have, then, emerged as a result of colonization. As society has been extended economically and politically in the days after the colonial yoke, women have been more and more withdrawn from social life. Their new "colonial identities" have confined them in "natural" attributes such as household activities while those of men were limited to money-earning activities. The introduction of a money-based economy with the capitalist system has affected women's social value. It has changed some traditional practices and their targeted goals. Besides male domination, subordination characterizes matrimony relationship. Marriage is a social norm through which the African woman and man can find accomplishment of motherhood and fatherhood, respectively, with man as the "chief" component and woman the complementary and "second" hand unit. Within this institution, the cultural practice of the bride price in traditional society has been a way for the man to know the value of the woman. Unfortunately, this has turned out to bear a mercantile connotation with the payment of huge amount of money as dowry. Consequently, the woman is valued according to the amount of money she has received and not for her human value and her important role. From then on, women have been devalued to mere "commodities." The notion of dowry is itself discriminatory even if it is culture-based in many African societies. Some cultures being phallocratic have given more powers to men through the *commoditization* of the female gender, which accounts somehow for its discriminatory nature, and their possessive spirits toward women.

Accordingly, men have access to the patriarchal dividend, the power that being a man gives them to choose to exercise power over women. And this can be extended to the power to control other men's lives as well. Historical experiences determining social experiences, the ideologies propping certain types of masculinities have been punctured because of their irrelevance in a specific era. The African state is masculine and has incorporated gender disequilibrium. The evolution of the continent's political milieu and associated rights has been strongly and fundamentally influenced by colonialism, which has left it considerably masculinized and appropriated as a male sphere. The colonial power, which has been highly repressive, is highly responsible for entrenching postcolonial political masculinity. Under colonialism, the administrative, military and other personnel were male. This



means that the colonial authorities have muffled perspectives that had been open to women to escape masculine domination. Colonial patriarchal ideologies in association with indigenous patriarchal ideologies have contributed to upgrading women's subordination, exploitation, and oppression. In postcolonial African societies, political masculinity(ies) still consist(s) of a quantitative dimension, encompassing an inflated male domination at the highest state positions, and a qualitative dimension, referring to the nature of political power manifested, namely violence, authoritarianism, war, personalization of power, etc. Politics is often assimilated or even confused with war, and the war imperative makes it more a male institution and affair. Women then, through apathy and other self-defeating factors, have in turn contributed to the institutionalization of post-independence political sexism in Africa.

THE *MASCULINIZED*-FEMALE FIGURE AND THE DECONSTRUCTION OF SOCIETAL GENDER STEREOTYPES »»»

Because of fundamental socio-economic change in nowadays' life, conventional and stereotyped assumptions about men and women, their roles and relations need to be reconsidered and reconstructed. What makes the difference between them in this context of migration? Women are compelled to migrate abroad in order to flee poverty and patriarchal customs and accumulate the capital that is required to set up "independent" households. Many also leave as a result of intertribal or interethnic conflicts and political violence engendered mostly by elections. There are also gender-specific cultural and social constraints on female mobility abroad. It would be, then, interesting to see to what extent African women's displacement has affected the relationship with men and to what extent they are also affected their masculinity. Indeed, the falling traditional structures, the emergence of new unstable situations, new social roles, norms and values have considerably affected gender identities as well as relations. Surprisingly, the current socio-economic change has impacted on men more deeply than on women. Once in their host countries, many of them indulge in hairdressing, small business, babysitting, household activities, dressmaking, etc as a living.

Indeed, men's roles and identities have been challenged and called into question by *migritude*. The latter, while challenging men's roles and identities, has in some ways empowered and *masculinized* women. Because of *migritude*, the real position of women today depends to a large extent on the social relationship between man and woman and on gender roles. On this also depends the perpetuation or not of hierarchy's clear-cut positions. *The* displacement phenomenon has granted women new economic powers and a



new geographic location which, through cross-cultural influences, has favored and speeded up the current gender shift. As a result, the identity of the female gender which has been defined and constructed by customs, societal beliefs, myths, stereotypes and assumptions is bound to give way to a new one that is more economically dependent. African women's migration to developed countries has simultaneously created margins and locations where they can better express themselves and make use of their new economic power in order to challenge masculinity.

However, in view of the power relations that have shifted with colonization and put women in a less advantaged conditions and positions, the female gender has created new spaces for herself. This new gender deal puts into question a combination of oppressive conditions that are traditional, cultural, political and specific to the colonial heritage and postcolonial context. So, they embark on a deconstruction and on a reconstruction process of their subjectivities by subverting gender hierarchies and existing dominant power structures within society, to move from the margin to the center, to paraphrase Bell Hooks[111] (1981). Besides customs, traditions, and the colonial experience, *migritude* will give a new meaning to the) woman within the new world order, a new world context dominated by globalization. This paves the way for her to get rid of the unjustified patriarchal society's chauvinism and sexism. Women's displacement has turned men into disadvantaged and vulnerable beings before the new economic power-holder. The socio-economic change and the break-down of traditional social institutions in Postcolonial Africa have *masculinized* and empowered women. The patriarchal structures, then, working to their detriment and to the advantage of men must be reversed and put into question.

In fact, while globalization has offered access to new technologies and nurtured a new type of "global" citizenship, it has broadened the gap between developed and developing countries. While some African men have been able to enter the global economy on something like equal terms, particularly among well-educated and well-located men in the wealthiest parts of the continent, most of them have felt the weight of globalization as poverty. As a consequence, another factor that the African man has to face is his complex positioning as "other" being within the framework of the "brutal dualistic opposition between black and white."[112] Rising unemployment and the increasing "informalization" of the world economy have undermined men's

[111] HOOKS, Bell, *Ain't a Woman: Black Women and Feminism*, Boston South End Press, 1981.
[112] GILROY, Paul, "Debating 'race' in SA Scholarship." *Transformation* 47, 2001, p. 28.



economic advantage in postcolonial Africa by forcing them into low-income and low-prestige occupations formerly devolved upon women. In conditions of broader change, a contradictory process has unfolded in which the traditional sexual divisions of labor have broken down with altogether the dismantling of the patriarchal authority. Female *migritude* has been a means to break the long-standing hegemonic masculinity. But, it has also installed pressure and escalating gender conflicts. Because of that, an increasing number of men have become estranged from their families. Despite the newly acquired power, *migritude* has also victimized some women making them easy preys for some male proxenets and bandits, be they African or Europeans. They are often made to work as prostitutes in their host countries and many of them become locked in their money-earning activities that they become capitalists

With women's new *masculinization* as economic power-holders, men withdraw from domestic roles and responsibilities, leaving them on their own to take it over and play their masculine roles. As migration offers their counterparts high opportunities, men find themselves in a bind between the cultures they have espoused, the discontent and powerlessness situation they feel consequential to their new subordinate economic situation. With poverty and lack of income-earning opportunities, men live with increasing paradoxes in their lives. Though men having always benefited from patriarchal structure, female *migritude* has made men caught in limbo, in a paradoxical and frustrating position where their masculinity is at stake and their male roles, as heads of family and breadwinner, are being seriously undermined. Consequently, their weakened status will affect their sexuality. They embark on a "masculinity transfer" through tough and aggressive actions against their women: gender-based violence. They also indulge in womanizing and alcohol drinking as a way of expressing their maleness. Some resort to domestic violence as a way of soothing and masking their *lost* masculinity. Then, from household figure-heads and formal authority-holder, they undergo women's *masculinization* and they find themselves downgraded to the level of *femaleness.* Lack of decent employment and low income prevent them from fulfilling adequately their expected roles as men, husbands, and in particular as providers of the needs of wife or wives, children and other dependents. The provider and breadwinner ideology, which has emerged with patriarchy and been deepened with colonization, is being muffled up by female *migritude* in so far as it has opened up new vistas and opportunities while economically empowering women. With their new "masculine" responsibilities, they



control the household and wane men's masculinity. In this female *masculinization* process, men's authority is being increasingly challenged. Authority necessitates a material base, contrary to responsibility that is culturally and normatively constituted.[113]

GOING BEYOND THE MALE-FEMALE BINARY FOR A GENDER CONFLICT-FREE SOCIETY »»»

Women and men are two groups shaped with different norms, values, and interests. It is, then, women's interest to challenge and change men as well as the patriarchy's long-standing gender order. This will not be an easy task, for according to Connel[114], attacking men in Lacanian terms means attacking the phallus and in more orthodox Freudian terms reviving the terror or castration and this suggests a depth of resistance likely to be met. With masculinity and the phallus being at stake, and with men having for so long profited from inherited characterizations of masculinity and feminity, how to "domesticate" men without stripping them of their masculinity is the real question. In other words, there is a strong need to rethink and reconsider the stereotyped assumptions about men and women, and explore the new interactions between men's changing roles, women's new appropriated roles, and their gender identity before the *masculinized*-female figure engendered by *migritude*. With these new gender characteristics, the questions that one may be tempted to ask are: will these new configurations of masculinity and feminity be to the advantage of women, men or of both genders? In fact, in the late 1980s and 1990s a number of African women scholars, who mostly originate from Nigeria, among whom Amadiume[115] (1987-1997); Kolawole[116] (1997); Nnaemeka[117] (1997-1998); Oyewumi[118] (1997), put in place a concerted critique of Western feminism. This present article intends to lay focus on a number of ideas in order to better illustrate the need to re-define the male-female relationship by using a new Afrocentric approach to gender which sees both as ultimate partners as opposed to the western feminist one which considers them to be bound to a conflicting relationship. In fact, Western feminism has embarked on an oppositional gender *binarism* that

[113] KANDIYOTI, Deniz, "Bargaining With Patriarchy," *Gender and Society* 2(3): p. 274-90, 1988.
[114] CONNEL, Robert, William, *Masculinities*, *op.cit*., p. 232.
[115] AMADIUME, Afi, *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, London: Zed Books, 1987.
[116] KOLAWOLE, Mary, Ebun, Modupe, *Womanism and African Consciousness*, Trenton; African World Press, 1997.
[117] NNAEMEKA, Obioma, ed., *Sisterhood, Feminisms and Power : From Africa to the Diaspora*, Trenton : Africa World Press,
[118] OYEWUMI, Oyeronke, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourse*, Minneapolis : University of Minnesota Press.



turns into theories that emphasize struggle and disharmony between men and women. It has predicated on women as victims, overemphasizing sexuality and sexual orientation and obliterating, out of ignorance or mere chauvinism, the history of African women, which speaks of agency and achievement. However, with female *migritude* and people beginning to realize that masculinity has been a fictional construction with the emerging diverse sites of intercultural conflicts and negotiations, African feminism seems to be more "applicable" to analyze the new gender approach. This African-type feminism or womanism, used to mark off the collective nature of the male-female relationship, is part of a broader, global feminist movement with particular African specificities that take into account African history and women's achievement so far.

Migritude, as an economic power-provider, informs that masculinity while being synonymous with power can also be terrifyingly fragile in the sense that it does not really exist in the sense people are led to think it does, that is, as a biological reality. It exists as an ideology, it exists as scripted behavior; it exists within gendered relationships.[119] This accounts for the fact that the male gender has been constructed around at least two conflicting characterizations of the essence of manhood. First, being a man is natural, healthy and innate, and second, a man must stay masculine and never should his masculinity be left to falter. This has been so valued, so valorized, and so prized and, since its loss can be terrible, man must always guard against loosing it. Male honor and masculine expression are highly dependent on what patriarchal society considers being women's appropriate behavior. This is a proof that female *migritude* represents an active and threatening power to male masculinity and identity.

Nonetheless, there is therefore a need to adopt new practices and approaches to gender which female *migritude* has re-inscribed and modified. Such a move will pave the way for new conventional ways of understanding men and masculinity, women and feminity by offering different images, different roles, and different options for both. This will also allow understanding, as Oyeronke Oyewumi [120](1987) has theorized it, that gender is not a primary signifier of identity in Africa. Her argument is a more extreme version of the one put forward by Ifi Amadiume [121](1987), according to whom it is colonization that has distorted local gender patterns and particularly reduced the power of women. She further states that age and other hierarchies,

---

[119] KAUFMANN, Michael, *Community Power and Grass-roots Democracy: The Transformation of Social Life* (co-edited with Haroldo Dilla) London: Zed Books, 1987, p. 13.
[120] OYEWUMI, Oyeronke, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourse*, *op.cit.*
[121] AMADIUME, Ifi, *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, *op.cit.*



which are not to be detected in the *sexualized* body, have been essential in distributing power as well as shaping identities in African pre-colonial times. The system bears much more gender fluidity than Western feminism has acknowledged and gender inversions, male wives, female husbands, have been possible. The new Afrocentric gender approach lays emphasis on the collectivities and the shared burdens of African people, men and women. This is intended to give rise to the helpful approach that *collaboration, negotiation and compromise* are key features of African gendered life.[122]

This new conception of gender within the framework of female *migritude*, though challenging masculinity, is far from excluding men. It rather includes them in order to promote development, gender equality and alleviate poverty. If genders and sexualities are the products of cultural practices and the patriarchal institution and what modify forms of sexualities and genders are forcibly produced and maintained in the hybrid societies of postcolonial places, men's entry into such niches results in both a de-gendering and re-gendering of the masculinity and feminity. Since ideology does not simply provide people with a belief system through which they adapt themselves to the world, but instead, it plays a much more fundamental role in the process by which social actors create a reality of the world in which they live[123], adopting an Afrocentric approach of gender will help avoid falling into the ideology trap of Western gender hegemony. In view of the current situation of postcolonial Africa, marked by poverty, economic backwardness, unfair globalization and Western hegemonic discourses at all levels, the new configurations of gender triggered by female *migritude*, far from being a handicap, should be turned into an opportunity for the development of the nucleus family and for both genders, in particular, and the continent as a whole.

[122] NNAEMEKA, Obioma, (ed), *The Politics of (M)Othering*. London: Routledge, 1997.
[123] MUMBY, K. Dennis, *Communication and Power in Organizations: Discourse Ideology and Domination*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation, 1988, p. 71.



CONCLUSION »»»

This work has problematized masculinity and rejected the notion of its uniqueness and immutability. It has shown that there are many and various ways of viewing, interpreting it. But though different in interpretations, attention has been paid to power, to the normative cultural and social assumptions, and stereotypes. It has also shown that Western feminist concepts are not always adequate and relevant in understanding and analyzing gender in the African context. The work has also shown how masculinity and feminity have been represented in the process of making masculinity(ies) within the African continent and the effect of Western colonization and its aftermath. It has explored how female *migritude* has produced new forms of masculinity(ies) and feminity(ies) and redefined gender roles and relationships. It has challenged gender inequalities and patriarchy, thus offering alternative for egalitarian and conflict-free visions of masculinity and feminity. The new configurations, triggered by female *migritude*, the integration in the world economy and cross-gender influences should be taken as an advantage for both men and women.

By avoiding overlooking, taking for granted or treating men as a unified, homogeneous category, this paper has adopted a methodological approach aiming at correcting such an imbalance. It has also used a variety of gender theories to bear on the understanding of masculinity in the continent with the changing shape of masculinity(ies) across time and space and the way in which they are positioned in relation to other men (younger, older, of different ethnic group or racial origin, etc.) and women vary. This work's understanding of African men opens up from a position of diversity with infinite variations and communalities as well. However, key definitional stages have to be taken into considerations prior to any discussions about masculinity and African female migration. The first, being geopolitical, the second requires acknowledging that studying masculinity is quite dependent on the geographic area. Africa is an exceedingly diverse continent in terms of language, society, culture, religion, gender organizations, and economy. Therefore, in historical, political, cultural and social terms, it would be irrelevant to advance the notion of uniqueness of conceptual frameworks for masculinity and feminity.



BIBLIOGRAPHY »»»

- ALTHUSSER, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses" In Lenin and Philosophy and Other Essays. London and New York by Monthly Review Books, 1971.

- AMADIUME, Ifi, *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, London: Zed, 1987.

- AMIN, Samir, *Internal Non-metropolitan Migration and the Development Process in Africa*, Blackwell Publishers, 1995.

- ---------- "Migration in Contemporary Africa: A Retrospective View", in J. Baker, T.A. Aina, eds. *The Migration Experience in Africa*, NAI, Uppsala, 1995.

- BELSEY, Catherine, *Critical Practice* (New York: Methuen) Ch. 1., Dr. Charles Ess – Druru University, 1980.

- BOURDIEU. Pierre, *La domination masculine*, Editions Seuils, Paris, 1998.

- CARRIGAN, T., CONNEL, R., W., and J. LEE, "Towards a New Sociology of Masculinity." *Theory and Society*, vol. 14, n°5, 551-604, l985.

- CONNELL, Robert, William, *Masculinities*. Polity Press, Cambridge. United Kingdom, 1995.

- GILROY, Paul, "Debating 'race' in SA Scholarship." *Transformation* 47, 2001.

- HOOKS, Bell, *Ain't a Woman: Black Women and Feminism*, Boston South End Press, 1981.

- HOWE. S., *Afrocentrism: Mythical Pasts and Imagined Homes*. London/New York: Verso, 1998.

- KANDIYOTI, Deniz, "Bargaining With Patriarchy", *Gender and Society* 2(3): 274-90, 1988.

- KAUFMANN, Michael, *Community Power and Grass-roots Democracy: The Transformation of Social Life* (co-edited with Haroldo Dilla) London: Zed Books, 1987.



- KIMMEL, Michael, *Changing Men: New Directions in Research on Men and Masculinity*. Newsbury Park, CA: Sage. Klinman, 1987.

- KOLAWOLE, Mary, Ebun, Modupe, *Womanism and African Consciousness*, Trenton; African World Press, 1997.

- LNDSAY, A. LISA and MIESCHER, F. STEPHAN (eds). *Men and Masculinities in Modern Africa*. Portsmouth, NJ: Heinemann, 2003.

- McFARLAN, Daniel, Moore, *Calabar*, London: Thomas Nelson & Sons, 1946.

- MEMEL-FOTE, Harris, "The Human Sciences and the Notion of Woman's Civilization." *The Civilization of the Woman in African Tradition*, Présence Africaine, 1975.

- MIDDLETON. F.M. John, and KERSHAW, Greet, *The Central Tribes of North-Eastern Bantu: The Kikuyu, including Embu, Meru, Mbere, Chuka, Mwimbi, Tharaka and the Kamba of Kenya*, International African Institute (London), 1972.

- MOHAMMED, Patricia, "Unmasking Masculinity and Deconstructing Patriarchy: Problems and Possibilities within Feminist Epistemology" in Reddock, Rhoda. Ed. *Interrogating Caribbean Masculinity: Theoretical and Empirical Analyses*. London: UWI Press, 2004.

- MUMBY, K. Dennis, 1988, *Communication and Power in Organizations: Discourse Ideology and Domination*. Norwood, NJ: Ablex Publishing Corporation.

- NNAEMEKA, Obioma, (ed)., *The Politics of (M)Othering*. London: Routledge, 1997.

- ---------- (ed)., *Sisterhood, Feminism and Power: From Africa to the Diaspora*. Trenton, NJ/Asmara: African World Press, 1988.
- O'CONNOR, Anthony, *The African City*, London, Hutchinson, 1983.
- OYEWUMI, Oyeronke, *The Invention of Women: Making an African Sense of Western Gender Discourses*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1997.

- SHILLINGTON, Kevin, *History of Africa*, New York: St Martin's Press, 1995.



- WHITEHEAD, Stephen, *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Malden, MA: Blackwell Publishers, 2003.



LA POÉSIE DE D.BRUTUS: UNE ÉCRITURE DE LA MARGE COMME SUBVERSION ET QUÊTE DE LIBERTÉ

Marcel Adjé KACOU
Université Félix Houphouët Boigny-Abidjan (Côte d'Ivoire), UFR des Langues, Littératures et Civilisations – Département d'Anglais, Diplôme d'Etudes Approfondies (DEA),
Email: Adjmarcel_kacou@yahoo.com

RESUME »»»

Dans le mouvement de libération amorcé en Afrique du sud en vue du démantèlement du régime oppressif de l'apartheid, la poésie engagée a joué un rôle prééminent. Bien plus qu'un mode d'expression de pensée, elle a été particulièrement une force de résistance et une arme redoutable de combat contre les structures de l'oppression. Dennis Brutus fait partie des figures de proue des poètes noirs engagés qui ont mis leur pensée et leur art au service de la cause de la liberté des peuples sud-africains. Cet état de fait s'observe tant au niveau sociopolitique à travers des actes de défiance aux autorités politiques qu'au niveau scriptural. A ce niveau, son engagement se manifeste dans l'articulation de sa parole militante à travers une transgression visible des normes poétiques classiques.

Mots clés :
Apartheid – poésie - écriture de la marge – quête de liberté– subversion.

ABSTRACT »»»

In the movement of liberation started in South Africa in view of the dismantling of the oppressive regime of Apartheid, the poetry of commitment played a pre-eminent role.Much more than a mere mode of expression of thought, it was a striking force of resistance and a formidable weapon of fight against the structures of oppression.Dennis Brutus is part of the figureheads of the south-African committed black poets who put their thought and art at the service of the cause of freedom of the peoples of South Africa .That fact is observed as well, on the sociopolitical level, through acts of defiance against the political authorities, as on the scriptural one.hat level, his commitment is shown through the articulation of his militant word through an obvious transgression of the traditional poetic standards.

Key words
Apartheid - – poetry – margin writing – subversion – quest for freedom–.



INTRODUCTION »»»

La notion d'écriture dite de la marge a trait à une écriture marginale. Or, le terme marginal désigne dans un sens général, ce qui n'est pas au centre, qui évolue en marge d'une situation, d'une activité prise comme point de repère. En sciences sociales, par exemple ce terme se rapporte à quelqu'un qui vit en marge de la société organisée, faute de pouvoir s'y intégrer ou par refus de se soumettre à ses normes. Ceci se déploie également en littérature. C'est à ce niveau que cette notion, notamment, d'écriture dite de la marge revêt toute sa quintessence. En effet, parler d'écriture de la marge renvoie à toute forme d'écriture qui s'écarte des normes établies et imposées. Autrement dit, peut être qualifiée de marginale toute idée, opinion, théorie, toute pratique qui heurte les opinions considérées comme justes et raisonnables. En un mot, c'est une écriture non-conformiste, une écriture de révolte, une écriture de subversion.

Tirant sa légitimité de la condition générale de la vie des peuples opprimés d'Afrique du Sud du fait de l'apartheid, de son expérience carcérale, mais aussi des restrictions intellectuelles imposées par le pouvoir à travers la censure idéologique, la poésie de Dennis Brutus a opté à un moment de son histoire pour une rupture d'avec les canons de la poésie classique, qui préconisait jusqu'alors l'utilisation d'une langue tout à fait différente de celle de tous les jours à travers l'emploi d'un lexique jugé noble (les mots jugés indignes ou triviaux étant rejetés) et le recours à une syntaxe complexe, où primaient les inversions et les périphrases, etc.. Elle fait désormais preuve de ce qui peut être qualifié de désinvolture stylistique tant elle est dorénavant une poésie militante d'action directe à travers un discours autre, un discours d'insoumission auxdites normes.

La présente étude se propose à travers une analyse stylistique de rendre compte de la marginalité de la structure poétique de Dennis Brutus, en mettant en relief non seulement les effets qu'elle produit, mais aussi sa valeur idéologique. Toutefois, par souci de clarté il nous parait bien à propos de nous pencher sur le caractère servile de son premier style d'écriture, celui marqué par l'influence de la prosodie anglaise classique ainsi que du sens idéologique qu'il revêt.



I- UNE POESIE DE SERVITUDE POUR UN ORDRE INHUMAIN

Le contexte sociopolitique de la lutte anti-apartheid a vu l'émergence d'une poésie engagée dont la spécificité reposait sur une conception idéale de l'art et du « culte de la forme ». Celle-ci impliquait une connaissance des normes de la versification, la prosodie ou encore la métrique et qui renvoient à l'étude de la technique de l'écriture, du rythme et des sons. La première poésie de Dennis Brutus fait partie de ce type de poésie respectueuse des exigences formelles. En effet, à la lecture de *Sirens, Knuckles, Boots* (BRUTUS, 1963), en l'occurrence, l'on note une forme marquée par l'influence de la prosodie anglaise. Cette œuvre met, par exemple, en relief des poèmes à vers réguliers reposant sur un décompte de syllabes qui fixait son rythme, une des caractéristiques essentielles de la poésie classique. C'est ce rythme qui confère au poème toute sa musicalité à travers une belle organisation orchestrale des vers, des strophes, des rimes, des temps, des accents, etc. C'est le cas notamment du poème ci-dessous :

A troubadour, I traverse all my ***land***
exploring all her wide-flung part with ***zest***
probing in motion sweeter far than ***rest***
her secret thickets with an amorous ***hand****:*

and I have laughed, disdaining those who banned
Inquiry and movement, delighting in the ***test***
of will when doomed by Saracened ***arrest****,*
choosing, like unarmed thumb, simply to ***stand.***
Thus, quixoting till a cast-off of my ***land***
I sing and fare, person to loved-one ***pressed***
Braced for this pressure and the captor's ***hand***
That snaps off service like a weathered ***strand****:*
— no mistress-favour has adorned my ***breast***
*Only the shadow of an arrow-****brand****. (BRUTUS, 1963 : 2)*

En examinant de près ce poème, le tout premier de la carrière poétique de Brutus, on voit bien qu'il obéit aux normes de la versification anglaise classique. C'est, en effet, un sonnet, c'est-à-dire un poème à forme fixe composé de quatorze vers repartis, comme on peut le voir, en trois strophes dont les deux premières des quatrains à rimes embrassées / *abba* / / *abba* / suivi d'un sizain / *cdc – cdc* /. On voit dans l'expression du poète au travers de l'organisation des strophes de ce poème une richesse polyphonique, c'est-à-dire une habilité à combiner la mélodie à une texture de sonorités harmoniques cadencées. Ici, la configuration de la rythmique à travers



l'entrelacement de sons sourds et sonores et de ses rimes croisées reflète, la marche cadencée du poète en quête de justice.

L'usage analogique du terme "troubadour" est ici suggestif à plusieurs ordres. Il évoque à la fois l'amour ineffable du poète pour son pays, élevé à la dimension d'une femme. Il évoque aussi l'expérience carcérale, tant la vie du troubadour rime avec épreuves et souffrances diverses à endurer pour témoigner son amour à cette femme. Il suggère également l'errance, les nombreux voyages du poète à travers le monde en croisade contre l'oppression et l'injustice qui sévissent dans son pays, et aussi l'exil et le pathos de l'exil causé par l'arrachement d'avec l'être aimé. Les troubadours étaient à la fois des chévaliers guerriers et des poètes lyriques de la période médiévale qui associaient à la foi religieuse un idéal de bravoure, de courtoisie, de loyauté, de protection des faibles. Leurs poèmes lyriques s'accompagnaient de musique et célébraient à travers leur forme, leurs mélodies et leurs rythmes, la *fin'amor* ou l'amour courtois au XIX^{e} siècle.

En observant minutieusement la rythmique des strophes 1 et 2 / *abba* / / *abba* / du poème, l'on note un usage subtil par le poète d'un langage désinvolte et enjoué à mesure que Brutus se voit à l'image de Don Quichotte[124], ce défenseur illuminé des faibles et des opprimés de Miguel Cervantès : "*Thus, quixoting till a cast-off of my land / I sing and fare, person to loved-one pressed"* (vers 9 et 10). Son imagerie est dès lors sensuelle, voire érotique "*A troubadour, I traverse all my land / exploring all her wide-flung part with zest"*(vers 1 et 2).

En ce qui concerne la troisième strophe de ce premier poème */abaaba/*, elle reflète d'une certaine manière la soumission du poète aux sonnets Shakespearien, de Hopkins, et de la poésie Spensérienne. Par exemple, les rimes du sonnet shakespearien obéissent au modèle */ababcdcd efefgg/*. Quant aux rimes de la strophe spensérienne (du poète anglais Edmund Spenser) dont la réputation repose pour l'essentiel sur *la Reine des fées* (du titre original *The Faerie Queene*[125]), elles ont une spécificité remarquable. En effet, les strophes de Spenser se composent de neuf vers dont les huit premiers sont des pentamètres iambiques et le neuvième un hexamètre iambique et dont les rimes obéissent au schéma */ababbcbcc/*. Par ailleurs, la mélodie des vers dans *la Reine des fées* alliée aux images sensuelles et à un vocabulaire

[124]Cervantès, *Don Quichotte,* du titre original *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* 1605, trad. par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.
[125] Edmund Spencer, *The Faerie Queene,* London, Penguin Books, 1970.



volontairement archaïsé pour évoquer le passé médiéval contribue à souligner l'aspect sérieux et moral de son sujet.

Dennis Brutus se conformait aussi souvent dans ses premiers poèmes au sonnet du poète et humaniste italien Francesco Petrarca ou Petrarch dont les rimes obéissent au modèle */abbaabba cdcdcd/*. C'est le cas justement de la configuration de la deuxième strophe du poème suivant */abacdbc/*.

Kneeling before you in a gesture
unposed and quite unpractised
— I emphasize, though we need not be assured
for neither could take time to posture
standing always stripped to the very bone
and central wick of real selves
that burnt simple and vulnerable as flame
*Kneeling before you for a mo**ment**,*
*slipped quite unthinkingly into this st**ance***
*— for heart, head and spirit in a single move**ment***
*responded thus to some stray fa**cet***
*of your prismatic luminous **self***
*as one responds with total rhythm in the d**ance**—*
*I kn**elt** (BRUTUS, 1963 :)...*

Long de vingt-quatre vers, ce poème est un long jugement analytique que Dennis Brutus porte sur le thème de l'amour en tant que la meilleure alternative qu'il préconise face aux souffrances imposées à l'homme noir par l'oppresseur blanc. Pour lui, à travers ce poème, l'amour est, non seulement le dernier sanctuaire de l'humanisme, mais est aussi le sentiment ultime dont doit se prévaloir l'opprimé pour atténuer sa douleur, voire s'anesthésier aux atteintes morales. Ce poème révèle de par sa longueur l'état de l'âme affligée du poète. En outre, l'on voit dans ce poème l'influence du romantisme anglais. Cela se laisse voir à plusieurs niveaux. Tout d'abord, celle-ci est perceptible à travers l'usage du pronom personnel sujet « je », notamment dans — "*I emphasize, though we need not be assured*" (vers 3) et "*I knelt*" (vers 14) et traduit la volonté du poète de personnaliser le message qu'il veut véhiculer. D'autre part, ce patrimoine romantique inspiré des grands classiques anglais s'observe également dans les vers « *kneeling before you in a gesture* » (vers 1) / « *kneeling before you for a moment* » (vers 8) et le vers 10 « *for heart, head and spirit in a single movement* ». Ici, le ton profondément intimiste du poète laisse transparaître sa volonté de se confier au monde. Ainsi, ce poème est un canal par lequel Brutus tente de faire part de ses émotions et sentiments les plus profonds sur les exactions et les sévices commis par le régime totalitaire sur les Noir dans les townships.



Cependant, en observant attentivement le poème ci-dessus l'on se rend compte de l'influence du style de John Donne, chef de file des poètes « métaphysiques » anglais[126]. Par exemple, le langage auquel Brutus a recours pour véhiculer son message est suggestif et subtil. Autrement dit, c'est un langage hermétique c'est-à-dire un langage qui ne se prête pas aisément à la compréhension de tous. Cette situation est justement manifeste dans plusieurs de ses poèmes, surtout ceux qu'il a écrit au début de sa carrière poétique. En effet, dans ces poèmes, les émotions et les sentiments du poète devant les atrocités du régime sont dépeints à travers un langage qui va bien au-delà du sensible à la manière des grands classiques anglais. C'est l'exemple parmi tant d'autres du poème suivant:

We have no heroes and no wars
only victims of a sickly state
succumbing to the variegated sores
that flower under lashing rains of hate

We have no battles and no fights
for history to record with trite remark
only captives killed on eyeless nights
and accidental dying in the dark.

Yet when the roll of those who died
to free our land is called, without surprise
these nameless unarmed ones will stand beside
the warriors who secured the final prize. (BRUTUS, 1963 : 34)

Le ton de ce poème nous fait penser à celui du poème de John Donne intitulé "Death Be Not Proud" (l'extrait ci-dessus), le dixième sonnet de son recueil *Holy Sonnets* écrit aux alentours de l'année 1610 et publié pour la première fois en 1633 à titre posthume dans lequel est mise en relief à travers ses rimes */abba/ /abba/ /cdd/ /caa/* la souffrance du poète atteint d'une maladie grave qui l'a amené à proximité de la mort au cours de sa huitième année :

Death be not proud, though some have called thee
Mighty and dreadful, for, thou art not so,
For, those, whom thou think'st, thou dost overthrow,
Die not, poor death, nor yet canst thou kill me. (DONNE, 1975: xii–xiv.)

En effet, à l'instar du poème de Donne, le ton du poème de Dennis Brutus ci-dessus met en scène la grande affliction devant les horreurs du régime.

[126] Helen Gardner, ed., *The Metaphysical Poets,* Harmondsworth, Penguin, 1972.



Ainsi, la graphie de ce douzain reparti en trois quatrains en rimes croisées */abab abab/* est une diatribe enflammée contre la banalisation de la barbarie policière sous l'Apartheid. En effet, conformément aux larges pouvoirs accordés à la police la mort d'un Noir, qu'il soit un résistant ou pas, innocent ou pas, relève de la simple routine. C'est justement ce que Dennis Brutus reprouve à travers un langage élaboré et subtil dans la première strophe de ce poème composé en signe d'hommage aux victimes de la haine d'un régime inhumain dans un Etat malade *"only victims of a sickly state"*. Tel est singulièrement l'exemple du combattant John Nangoza Jebe froidement assassiné par la police à Port Elizabeth en 1956 en pleine procession un soir de vendredi saint.

L'influence du romantisme (anglais), dénote chez Brutus une phase importante de son activité intellectuelle. C'est pour lui, à l'instar de la plupart des poètes romantiques, une période d'intimité profonde, d'amour et de méditation avec l'homme et la nature. Cette influence s'observe bien évidemment dans ses écrits pendant cette période. Précisément dans *Sirens, Knuckles, Boots* on retrouve des poèmes relativement longs dans lesquels le poète mène une réflexion assez profonde sur son environnement immédiat. La période de publication de ce recueil explique la prolixité et la profondeur des pensées du poète. En effet, *Sirens, Knuckles, Boots* est publié en 1963, en plein apogée du régime d'Apartheid : entre 1960 jusqu'au milieu des années 1970 l'apartheid est officialisé comme une politique nationale de « développement séparé » renforcé par une série de lois et de mesures draconiennes aux conséquences multiples, comme par exemple le regroupement des populations noires, puis leur expéditions sur des territoires nouvellement créés et appauvris, appelés bantoustans ou homelands, le contrôle de plus de 80% du territoire par la population blanche, la violence grandissante, les grèves, les boycottages et les manifestations organisés par les adversaires de l'apartheid, ainsi que les répressions sanglantes dont les plus meurtrières sont celle de Sharpeville en mars 1960 (61 morts) et celle de Soweto en février 1977 (575 morts), etc.

En somme, ce sont ces différents événements qui conduisent Dennis Brutus à mener une réflexion poétique assez intense sur l'idéologie de domination socio-économique et politique de l'apartheid et de la somme des souffrances qu'elle inflige au peuple noir. Aussi, par cette méditation personnelle invite- il à travers son poème à une réflexion sur la conduite à tenir dans cette société sud-africaine en pleine évolution. Prenons par exemple l'extrait suivant:



The quiet wisdom of the body's peace:
Carnality, in this our carnal world, is all
Bamboo and iron having sealed
Our mundane eyes to views of time and peace.

Now I am strong as stones or trees are strong,
Insensible, or ignorant with vibrant life;
Streams or the air may wash or pass me by
My mind breathes quiet, laying yours along … (BRUTUS, 1974: 14)

Ce poème est extrait de "No Banyan, Only" le plus long des poèmes longs du recueil *A Simple Lust*, originellement paru dans *Sirens, Knuckles, Boots*. En effet, long de quarante-deux vers repartis en neuf quatrains avec un mélange de vers pairs (des décasyllabes, des alexandrins, etc.,) et impairs (des vers de 9, 11,13, etc., syllabes) et une variation de mètres, il reflète l'habileté et la finesse poétiques qui caractérisaient le poète pour être à la fois prolixe et profond sur son environnement immédiat. Sa longueur peut s'expliquer par deux raisons. D'une part, elle rend compte de la récurrence des souffrances des peuples noirs d'Afrique du Sud. Par ailleurs, elle rappelle au lecteur l'intensité de l'activité intellectuelle de Dennis Brutus à cette période. La qualité formelle de ce poème s'inscrit toujours dans le souci du poète activiste engagé dans la cause de la liberté de se soumettre aux normes de la prosodie anglaise par laquelle il était considérablement influencé à l'orée de son activité intellectuelle en tant que poète.

Par exemple, on peut noter dans le vers "*Now I/ am strong/ as stones/ or trees /are strong"* une caractéristique proche du pentamètre iambique. En effet, on peut voir nettement que ce vers « *Now **I** / am **strong** / as **stones** / or **trees** / are **strong** »* est composé de cinq pieds à travers lesquels le poète met un accent particulier sur une comparaison faite entre le narrateur et les éléments de la nature. On y retrouve la caractéristique de l'iambe dans l'intonation des mots en gras lorsqu'on lit le vers. Le rythme cadencé présent dans le discours de ce poème présente les caractéristiques même de la prosodie anglaise et est particulièrement calqué sur le modèle du sonnet shakespearien. Ainsi, de par le thème de l'amour, de la douleur et le désespoir abordés dans ce poème, l'on peut indubitablement se rendre compte des sentiments et émotions que le poète ambitionne de partager avec ses lecteurs. C'est cette même expérience que le poète expose dans le poème suivant :



And I weary with them, from their fourteenth-century stance
and know they do not know the peace I seek:
("The secret," the Greeks said, "was not to be born,"
and: "Call no man happy until he be dead.")
And the deepest attraction of death is its nothingness,
its promise of total unknowingness is bliss… (BRUTUS, 2006, 271-272)

Ce poème comporte tout comme dans l'exemple précédent de longs vers avec une irrégularité de pieds. En effet, cette forme d'écriture qui s'assujettit aux règles de la poésie romantique se caractérise par une combinaison d'iambes et d'anapestes. Elle s'inspire d'une part de certaines œuvres[127] de W. Wordsworth dont la poésie s'identifiait par une force et une grâce lyriques. D'autre part, elle s'inspire du poète métaphysique anglais J. Donne, dont l'œuvre était complexe, de caractère dramatique, à la syntaxe et à la rhétorique inhabituelles. Mordu de la poésie romantique à cette époque Brutus adopte au début de sa carrière d'écrivain et d'enseignant leurs styles. Cette grande passion sera donc ressentie dans certains textes dans lesquels il apparaîtra très prolixe. Ainsi, sous la plume d'un véritable romantique il va raconter, à la manière d'un certain Samuel Taylor Coleridge, poète, critique et philosophe anglais, auteur avec Wordsworth des *Ballades lyriques* qui ont marqué l'origine du mouvement romantique en Grande-Bretagne, ses expériences personnelles et/ou collectives avec beaucoup d'imagination sur un ton parfois dramatique, inspirant même de la mélancolie.

Dans ce même ordre d'idées, le poème ci-dessus évoque la souffrance de l'existence des Noirs dans cette Afrique du Sud raciste. Le poète mène ici de façon implicite une réflexion poétique sur la politique de l'apartheid et des douleurs qu'elle engendre. Ainsi, par cette méditation personnelle c'est une invite urgente faite à l'endroit de son auditoire à réfléchir sur la conduite à tenir devant une telle situation d'injustice et d'oppression permanentes.

Comme on peut le voir dans les lignes précédentes, la poésie de Dennis Brutus est envisagée sous l'angle de ce qui fonde sa littérarité. A juste titre, Ken Goodwin soutient à cet effet que les premiers poèmes de Brutus principalement ceux contenus dans *Sirens*, *Knuckles*, *Boots*, et *A Simple Lust* sont selon les termes qu'il utilise : " *bejewelled metaphysical artefacts in imposed forms*."(GOODWIN, 1982 : 27) Ainsi, abordée sous cet angle, l'on voit un grand art et un langage poétique au service de la beauté. Cependant, dans bien d'autres poèmes, en l'occurrence ceux écrits après *Sirens*, *Knuckles*,

[127] In Élisabeth Angel-Perez, *Histoire de la littérature anglaise,* Paris, Hachette, collection « les Fondamentaux », 1994.



Boots on note une écriture qui échappe aux normes établies et imposées par la versification classique.

II- DU RESPECT DES NORMES A LEUR MISE A L'ECART : DE L'AVENEMENT D'UNE POESIE SUBVERSIVE

La poésie de Dennis Brutus a subit au cours de l'évolution de sa carrière poétique une transformation notable tant au niveau de la forme d'écriture que du discours poétique. Dès lors, l'on note l'épanouissement d'une poésie qui bat en brèche les fondements théoriques de la poésie classique qui refusaient jusqu'alors une poésie de l'expression, de l'effusion des sentiments et préconisaient sur le plan thématique le recours à l'érudition au profit d'une poésie libre. Dans une interview conduite en février 1981, Brutus donne des éclaircissements sur les circonstances qui ont suscité cette option décisive :

> *In solitary, I began reevaluating my life, and I concluded that much of it had been wasted. I reevaluated the poetry I had written before going to prison influenced by John Donne, T. S. Eliot, Hopkins and Pound: highly ordered, reasoned, and ornamented. I decided it was contemptible. Rather than be reduced to despair, I altered my approach, devising very simple, unadorned poetry, concentrating on the immediacy of communication without trying to show how clever I am at manipulating words. (KATZ, 1983:38)*

Il se dégage de cet extrait que c'est au cours de son séjour dans l'enfer des prisons de l'apartheid que Brutus mène un examen critique synoptique de sa vie et de son œuvre. Il décide délibérément d'abandonner le style poétique classique qu'il juge particulièrement abstrus, empathique, obscur, prétentieux, et raisonné. Cette décision s'inscrit dans la perspective du poète anticonformiste américain Walt Whitman et des autres précurseurs du vers libre. En effet, apparu à la fin du XIX^{e} siècle le vers libre est par excellence un vers qui ne s'astreint pas à respecter un mètre régulier et spécifiquement refuse la contrainte du mètre et le retour obligatoire à la rime. Elle reflète également la recommandation que fait l'historien et philosophe américain Alain Leroy Locke par le truchement du mouvement artistique noir « New Negro » (LOCKE, 1925), dont la mission était de refuser ce qui devait être perçu comme «*la soumission aux canons de l'art occidental*». (ELMALEH, Novembre 2009 : 1)

En optant ainsi pour le vers libre, Brutus a désormais la possibilité d'inventer d'autres mètres. On trouve par conséquent dans les poèmes écrits après *Sirens, Knuckles, Boots*, notamment ceux contenus dans *A Simple Lust*, *Letters to Martha*, des vers souvent bien plus longs, et parfois plus courts. C'est le cas parmi tant d'autres du poème ci-dessous:



Sleep well, my love, sleep well:
the harbor lights glaze over restless docks,
police cars coackroach through the tunnel streets;
from the shanties creaking iron-sheets
violence like a bug-infested rag is tossed
and fear is imminent as sound in the wind-swung bell;

the long day's anger pants from sand and rocks;
but for this breathing night at least,
my land, my love, sleep well. (BRUTUS, 1973: 18)

Ce poème qui manifestement se libère de toutes les contraintes formelles marque chez Brutus, pour emprunter les termes de Jacques Alvarez-Péreyre « *la genèse de l'œuvre engagée* » (ALVAREZ-PÉREYRE, 1979 : 283). L'on voit bien une organisation de neuf vers repartis en trois tercets non rimés et de longueurs irrégulières. C'est, en effet, une missive composée pour une jeune femme blanche avec laquelle il entretenait une liaison amoureuse. Par cet acte, il enfreignait la Loi dite d'immoralité de 1950 qui pénalisait les relations sexuelles entre blancs et non blancs et tout acte extra-conjugal. Aussi, cet acte délibéré de transgression des interdits raciaux et religieux met-il en scène l'intrépidité et l'audace dans l'activisme poétique et politique de Brutus dans un climat sociopolitique aussi impitoyable que celui de l'apartheid. Dans cette même veine, dans son poème "*A Letter to Basil*" il met sévèrement en garde contre la peur et ses conséquences :

How deadly an enemy is fear!
How it seeks out the areas of our vulnerability
and savages us
until we are so rent and battered
and desperate
that we resort to what revolts us
and wallow in the foulest treachery (BRUTUS, 1973: 74)

Ce septain est un avertissement solennel que le poète adresse à l'endroit du peuple opprimé engagé inéluctablement sur les sentiers de la liberté contre le phénomène de la peur. Ici, il révèle que la peur est l'une des armes les plus redoutables que l'oppresseur blanc utilise pour paralyser et avorter la marche amorcée vers la liberté. C'est, par conséquent un appel urgent à la désision et à l'action, comme il le dit dans le poème suivant :

Stop.
I ask you to think for a moment
to think of pain
of hunger,
to think of people who are not free,



to think of death.
Stop.
Now.
Stop thinking of other things.
Think only of this-
of people dying
dying by the gun,
the boot,
the fist.
Think of them
the people who are not free,
who will give their lives to be free (BRUTUS, 1979: 53)

La configuration de ce poème reflète l'expression de la liberté d'écriture chez Brutus. En effet, l'on voit dans ce texte un style ordinaire assez libre et non régi par aucune convention de la versification. Il se rapproche plus de l'oral et donne à voir une poésie qui se veut un exercice de communication de masse. Par ailleurs, ce poème fait penser à un soliloque dans lequel il exprime clairement son ras-le-bol devant la banalisation des exactions et des sévices du régime. En effet, ce sentiment d'exaspération qu'exprime Brutus transparait dans la rythmique interne du poème par l'entremise à la fois d'une succession de vers tantôt longs, tantôt courts et de son ton de lamentation. On peut, par exemple, voir une sorte de martèlement sonore renforçant l'idée d'une invitation urgente à la décision d'action: « *stop*. », « *now*. ». Ce genre oratoire auquel Brutus a dorénavant recours se déploie dans nombre de ses poèmes comme dans le poème ci-dessous :

Somehow we survive
and tenderness, frustrated, does not wither.

Investigating searchlights rake
our naked unprotected contours;
over our heads the monolithic Decalogue
of fascist prohibition glowers
and teeters for a catastrophic fall.

boots club on the peeling door.

But somehow we survive
Severance, deprivation, loss.

Patrols uncoil along the asphalt dark
hissing their menace to our lives,

most cruel, all our land is scarred with terror
rendered unlovely and unlovable;
sundered are we and all our passionate surrender

but somehow tenderness survives. (BRUTUS, 1973: 4)



Tout comme dans le poème précédant, le poème ci-dessus cité révèle les caractéristiques d'un style poétique sans apprêt. On y voit, par exemple une facilité d'élocution, un style ordinaire assez libre et qui se libère des conventions de la versification. Sa forme s'apparente à celle d'une composition musicale organisée en plusieurs mouvements comme des couplets accompagnés d'un refrain pour soliste ou ensemble instrumental. Cette idée transparaît dans le mouvement des strophes du poème et surtout la reprise de " *somehow we survive* " (vers 1) puis au vers 9, "*somehow tenderness survives*" (vers 16) comme dans un refrain d'une symphonie de la musique instrumentale classique.

En somme, dans ce qui précède nous nous sommes appesantis sur le caractère marginal, c'est-à-dire subversif des poèmes de Dennis Brutus, principalement ceux écrits après *Sirens, Knuckles, Boots*. A travers cette étude, nous avons montré qu'en optant pour le vers libre Brutus a désormais la possibilité d'inventer d'autres mètres. Aussi, avons-nous noté des vers non rimés, qui de par leurs longueurs, souvent bien plus longs, et parfois bien plus courts transgressent les fondements théoriques de la poésie classique. Dans les lignes qui vont suivre nous jugeons expédient de questionner la charge sémantique, c'est-à-dire étudier le sens idéologique et politique que revêt l'écriture dite « hérétique » dans la pensée de Dennis Brutus.

III- ÉCRITURE MARGINALE CHEZ DENNIS BRUTUS ET QUETE DE LIBERTE »»»

Comme il a été mentionné dans les lignes précédentes, à l'issue d'une réflexion assez poussée sur sa vie et son œuvre au cours de son expérience personnelles dans l'horreur des prisons de l'apartheid, Dennis Brutus a opté délibérément pour une rupture drastique avec les conventions de la poésie classique. Une telle décision marque une phase très déterminante dans son activisme intellectuel et politique. Cela se déploie, par exemple, au plan sociopolitique à travers divers actes d'insoumission à l'apartheid et à toutes ses lois. Par exemple, dans le poème suivant Brutus déclare:

»»» *I am a rebel and freedom is my cause:*
many of you have fought similar struggles
therefore you must join my cause:
my cause is a dream of freedom
and you must help me make my dream reality:
for why should I not dream and hope?
is not revolution making reality of hopes?
let us work together that my dream may be fulfilled
that I may return with my people out of exile
to live in one democracy in peace.



Is not my dream a noble one
worthy to stand beside freedom struggles everywhere? (BRUTUS, 1979: 95)

Ce poème est l'expression de l'engagement politique de Dennis Brutus. En effet, ayant pris conscience des maux qui minent sa société et de l'imminence de la libération, il renonce à une position de simple spectateur et met son art au service de la cause de la liberté de son peuple. Ainsi, si au plan sociopolitique il s'insurge contre la tyrannie de l'apartheid, au plan littéraire, il transgresse les normes imposées par la versification anglaise en faveur d'une poésie ambitieuse, ordinaire, simple, une poésie directe et dénuée d'enflure, accessible à tous. Dans un entretien qu'il accorde à des étudiants de l'université d'Austin lors d'un passage dans le Texas dans le cadre d'un colloque sur "The Black Experience" le poète hôte clarifie la quintessence de sa nouvelle forme d'écriture se manifestant à travers une transgression formelle des normes imposées par la versification classique:

The first thing I decided about my future poetry was that there must be no ornament, absolutely none. And the second thing I decided was you oughtn't to write for poets; you oughtn't to even write for people who read poetry, not even students. You ought to write for the ordinary person: for the man who drives a bus, or the man who carries the baggage at the airport, and the woman who cleans the ashtrays in the restaurant. If you can write poetry which makes sense to those people, then there is some justification for writing poetry. Otherwise you have no business writing… (LINDFORS, MUNRO, PRIEBE, SANDER ed. 1972 : 29)

A travers cette assertion, Dennis Brutus fait remarquer que c'est en tout état de conscience qu'il fait le choix d'une poésie libre, et qui se libère de toutes contraintes susceptibles de rendre sa lecture et sa compréhension hermétiques. Mais, pourquoi un tel choix ? Selon Mencius ou Meng Zi[128] la parole dont la simplicité est à la portée de tout le monde et dont le sens est profond est la meilleure. Le choix d'une telle poésie qui se veut à la fois réaliste et éveilleuse de conscience, une poésie libératrice de par sa simplicité formelle s'inscrit indéniablement dans cette même vision des choses. En effet, une telle option reflète une certaine volonté manifeste du poète de ne plus restreindre son auditoire comme ce fut le cas avec ses premiers poèmes qui s'adressaient de prime abord à la frange de la population, surtout celle blanche de langue anglaise érudite en matière de poésie classique.

[128] Mencius (v. 371-289 av. J. –C.), nom latinisé de Mengzi, ou Mong-tseu, philosophe confucéen, figure importante de la philosophie chinoise.



En revanche, la poésie en vers libre à laquelle Dennis Brutus a désormais recours se veut la manifestation de l'articulation de sa parole militante. Elle a pour ambition d'atteindre un large auditoire possible, l'éclairer sur les diverses frustrations, humiliations et les diverses formes d'abus dont il est victime afin de favoriser en lui une prise de conscience effective de sa réalité sociale afin de prendre ses responsabilités devant les enjeux du combat de la libération et la reconstruction d'une Afrique du Sud nouvelle, démocratique et définitivement débarrassée du racisme. Ainsi, devant l'urgence du moment, écrire une poésie qui ne soit pas accessible, comme il le dit dans l'extrait susmentionné « *au bagagiste de l'aéroport, au conducteur d'autobus, à la serveuse de restaurant* », etc. ; en un mot, écrire une poésie qui ne soit pas accessible au citoyen lambda, ce serait pour le poète s'adonner à une poésie futile, voire une poésie sans grande importance.

Cela va sans dire qu'en optant dorénavant d'écrire une poésie qui s'affranchisse de toutes fioritures langagières, Brutus fait effectivement le choix de faire de son œuvre poétique, comme le dit Lucien Goldman « *la transposition sur le plan littéraire de la vie quotidienne dans la société* » GOLDMAN, 1964 : 26) le miroir véritable de la société sud-africaine. Pour lui, donc, ce serait plutôt une forme de narcissisme oiseux, et une forme d'orgueil et de glorification personnelle que d'écrire une poésie habillée, complexe, voire hermétique. C'est cette même position qu'il affiche dans l'extrait suivant:

> […] *And therefore, there should be no ornament because ornament gets in the way; it becomes too fancy-schmancy; it becomes overelaborate. It is, in a way, a kind of pride, a self-display, a glorying in the intellect for its own sake, which is contemptible […] You will have to set the thing down. You will tell it like it is, but you let the word do its work in the mind of the reader. And you write poetry that a man who drives a bus along the street can quote, if he feels like quoting… (LINDFORS, MUNRO, PRIEBE, SANDER Ed., 1972: 29)*

La simplicité langagière à laquelle le poète engagé a recours pour décrier les injustices du régime s'inscrit dans une certaine logique de démarcation **aux écritures dites de** « banalité ». James Matthews disait à juste titre à cet effet ne pas avoir le cœur à chanter des ballades (cité par Jacques Alvarez-Péreyre, 1979: 407). Aussi, à ces mots font écho les vers consacrés par Peter Horn à saint François d'Assise, tel que le poète le voit en Afrique du Sud dans les années 1970 :

> *I met again*
> *at street corner*



no longer speaking to the birds

I have no time for that now
he said
somebody must worry about these

about these children
they are hungry
and they need a home (cité par Jacques Alvarez-Péreyre, 1979: 407)

Il apparaît ici, dès lors, pour reprendre les propos de Jacques Alvarez-Péreyre, que le rôle du poète dans la société consiste à parler : parler pour ne pas se faire, par son silence, le complice du Pouvoir, parler pour éveiller les consciences endormies, parler enfin, parce que cet acte, synonyme et parallèle de la clarification de l'esprit, est une thérapeutique indispensable dans une société où des « valeurs » particulières ont été substituées aux valeurs démocratiques. Mais, parler pour dire quoi ? Se demande-t-il. Parler pour ouvrir les yeux sur la misère, la répression et l'aliénation des hommes et des femmes de se pays ; pour lutter contre la tentative d'anesthésie générale, le « matraquage » de l'opinion par la propagande gouvernementale ; pour servir de révélateur et montrer les signes du désordre et la gangrène cachés derrière la monotonie quiète de l'autosatisfaction :

My silence is gold
to those
who are afraid
to be exposed (cité par Jacques Alvarez-Péreyre, 1979: 408)

Par conséquent, une telle décision révolutionnaire lui confèrera le droit et le devoir de briser le silence. Dennis Brutus, prend ainsi la décision ultime de parler pour ne pas aussi se faire, par son silence, le complice du Pouvoir. Pour lui, il est grand temps de parler ouvertement au nom de son peuple jusqu'à la victoire, jusqu'à ce que celui-ci retrouve sa liberté et tous les autres droits inaliénables à la dignité que l'oppresseur lui a confisqués. Il écrit à ce sujet le poème suivant dans lequel il écrit justement:

It is time I said a word
and shattered my too tactful silence
which glasses off my erstwhile friends?
from injury:
how I am shamed
by those who pass me by
with just that break in stride
which shows a momentary hesitation?
And how my heart heels
averting itself
from anger, hurt, contempt



when some slink by
pretending ignoring!
And those who do not dare to write
or send the simplest word … (BRUTUS, 1979: 14)

Ce poème a une double qualité. D'une part, il est l'expression d'une décision ultime, celle de l'homme qui devant tant de souffrances et d'humiliations, décide de rompre le silence, quel qu'en soit le prix. Cela peut se voir clairement dans les quatre premiers vers et surtout à travers le subjonctif des verbes des deux premiers vers : « *It is time I said a word / and shattered my too tactful silence* ».Généralement, le subjonctif est en grammaire un mode personnel du verbe, considéré d'abord comme propre à exprimer une relation de dépendance, et, de nos jours, comme un mode de la tension psychologique (volonté, sentiment) et de la subjectivité (doute, incertitude. Ici, l'on ne voit ni du doute, ni de l'incertitude, mais, plutôt, de la volonté, de la détermination dans l'expression du poète résolument engagé à briser le silence qu'il juge beaucoup trop circonspect *« too tactful »* pour parler au nom de son peuple martyrisé par l'oppression. D'autre part, ce poème est une interpellation urgente, voire une exhortation ultime à l'endroit de tous ceux qui par peur ou par mesure de prudence s'abstiennent de jouer pleinement leur part de responsabilité dans la construction et la consolidation sociales : "*but those who cower away / out of fear to be involved*".

Comme il est loisible de le réaliser par soi-même, Brutus trouve plus qu'opportun de ne pas se taire face à la barbarie, à la torture, à la violation de droits et liberté. Pour lui, c'est une obligation morale de parler à qui peut et veut l'entendre tant que ses compatriotes vivront sous le joug infernal de la domination exercée par la minorité blanche d'Afrique du Sud. On trouve cette décision dans le poème suivant :

I must speak
(this is my desire)
in the channels of your ear
in your silent moments,
or your heart answers
and, seeking words,
hears echoes rise
unbidden
in the tunnels of the mind…(BRUTUS, 1979: 24)

Ce poème apparaît nettement comme la proclamation de l'engagement du poète dans laquelle est exprimée la motivation profonde de sa parole et aussi de la fonction que cette parole revêt. Ici, l'on peut noter dans la proclamation de la parole poétique le caractère oratoire, voire déclamatoire du



poète. En effet, dans une situation analogue à celle de Césaire déclarant vouloir parler au nom de ceux qui n'ont pas de voix, et qui se taisent, par habitude du malheur et du désespoir, Dennis Brutus déclare aussi sur un mode déclamatoire par l'insistance anaphorique des vers « *I must speak/(this is my desire)/in the channels of your ear / in your silent moments* » son devoir, surtout son envie impérieuse de s'adresser au plus profond de leur être à tous ceux qui ne peuvent et à tous ceux aussi qui ne veulent pas parler.

La décision de Brutus de transposer dans sa poésie les réalités macabres de la vie dans les ghettos est empreinte d'intrépidité et d'endurance et du point de vue textuel dans l'élocution de Dennis Brutus. Ainsi, nous avons une forme de discours marquée par une simplicité langagière ayant tout simplement pour visée de s'exprimer moins pour signifier plus. En un mot, le discours du poète prend la forme d'une litote (du grec *litotês* ou «simplicité »), qui est en rhétorique, une figure consistant à atténuer l'expression de sa pensée pour faire entendre le plus en disant le moins. En somme, telle qu'elle est présentée, le laconisme de l'écriture de Brutus est un subterfuge que le poète adopte dans sa poésie en vue de dépeindre avec une subtile exactitude, à l'intention de son lectorat, les maux qui gangrènent sa société. Par ailleurs, le laconisme formel des poèmes de Brutus auquel s'ajoute sa simplicité langagière se veut est un style humble et sobre. Par conséquent, c'est un style qui s'interdit le caractère spectaculaire des formes d'écriture élaborées, prolixes et raisonnées comme c'est le cas avec les classiques. Autrement dit, cette forme discursive marquée par une simplicité langagière et un laconisme formel permet au poète de résister aux grands excès. Par la même occasion, elle reflète d'une certaine manière une sorte de mesure de prudence face aux blocages, à la domination et face aux différents obstacles auxquels sont confrontés les principaux leaders de la résistance politique sud-africaine.

CONCLUSION »»»

Tout au long de cette réflexion, nous nous sommes intéressés à décortiquer le caractère marginal de l'écriture poétique de Dennis Brutus. La notion d'écriture de la marge, c'est-à-dire d'écriture marginale, comme elle a été définie d'emblée, a trait à toute une écriture qui bat en brèche les normes établies. Ainsi, une étude stylistique minutieuse nous a permis de détecter une forme de subversion poétique au cœur, non seulement, de la vie politique, mais aussi de l'œuvre de Brutus. Cette forme d'écriture s'est manifestée à travers une transgression notable des règles de la versification classique au profit d'une poésie en vers libres. La finalité de cette poésie, à la fois réaliste et éveilleuse de conscience de par un laconisme formel et une simplicité



langagière a été de toucher une large audience possible afin de l'informer utilement sur les exactions du régime et susciter en elle une prise de conscience effective de sa réalité sociale et se battre pour sa liberté.



BIBLIOGRAPHIE »»»

1- ALVAREZ-PÉREYRE, Jacques, *Les guetteurs de l'aube, poésie et apartheid*, Presse Universitaires de Grenoble, 1979.

2- ANGEL-PEREZ, Élisabeth, *Histoire de la littérature anglaise*, Paris, Hachette, collection « les Fondamentaux », 1994.

3- BRUTUS, Dennis, *Sirens, Knuckles, Boots*, Ibadan, Nigeria, MBARI Publications, 1963.

4- ----------, *A Simple Lust*, London, Heinemann, 1973.
5- ----------, *Stubborn Hope*, London, Heinemann, 1979.
6- ----------, *Poetry and Protest: A Dennis Brutus Reader*, Chicago, Illinois, USA, Haymarket Books, 2006.

7- CERVANTÈS, Miguel, *Don Quichotte*, du titre original *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 1605, trad. par Aline Schulman, Paris, Seuil, 1997.

8- DONNE, John, *Devotions upon Emergent Occasions*, ed. by Anthony Raspa, Montreal: McGill-Queen's University Press, 1975.

9- ELMALEH, Eliane, « Les artistes américains blancs contre le racisme dans les années 1930 », in GRAAT On-Line Occasional Papers, Université du Maine – Le Mans, Novembre 2009.

10- GARDNER, Helen, ed., *The Metaphysical Poets*, Harmondsworth, Penguin, 1972.

11- GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

12- GOODWIN, Ken, *Understanding African Poetry: A Study of Ten African Poets*, London: Heinemann, 1982.

13- KATZ, Jane ed, *Artists in Exile*, New York, Stein and Day, 1983.

14- LINDFORS, Bernth, MUNRO, Ian, PRIEBE, Richard, SANDER, Reinhard (eds.), *Palaver: Interview with five African Writers in Texas* (Austin, Texas: African and Afro-American Research Institute, University of Texas Press, 1972.)



15- LOCKE, Alain Leroy, 1925*: New Negro,* New York, Albert and Charles Boni Inv, Rééd: Boston, Athenum, 1968.

16- SPENCER, Edmund, *The Faerie Queene*, London, Penguin Books, 1970.



LA SÉGRÉGATION RACIALE AUX ÉTATS-UNIS DANS MISSISSIPI BURNING

TOURE Yssouf
Université Felix Houphouët Boigny de Cocody
Langues Littératures et Civilisations
Département d'Anglais

RESUME »»»

Cet article examine la ségrégation telle que mise en scène par le réalisateur Allan Parker. Cette ségrégation s'exprime à la fois par une violence dirigée contre les Noirs, mais également par une hiérarchisation de l'espace. En outre, différents discours traversant le film, présentent le Sud comme un espace traditionnel qui se distingue des autres contrées des États-Unis par le racisme. Ce discours raciste est un discours manichéen dominé par des simplifications abusives que la réalité des faits dément.

ABSTRACTS »»»

This article examines the phenomenon of segregation in Allan Parker's film entitled Mississippi burning. While differences derive from investigative tactics of the two FBI agents who were in charge of the investigation, the Ku Klux Klan; aided by the local police, target the fearful African American, brutally torturing them and setting their houses on fire because of their complexion. These atrocities against black people result in a stratification of the space. Moreover, the discourse which prevails, consists in representing the American South as fundamentally different from the rest of the United States, and an important strand of this tradition involves construing 'the South' as a region where racism, violence, intolerance, poverty and a group of other negative characteristics reign.

Mots clés :
Cinéma, ségrégation, sémiotique, États-Unis ; manichéisme

Key words:
Cinema, segregation, semiotics, United States of America, Manicheism.

INTRODUCTION »»»

La ségrégation, dans le contexte nord-américain telle que mise image par le cinéaste Allan Parker, s'identifie à la discrimination raciale. Elle consiste à



séparer les Blancs et les Noirs sur la seule base de la pigmentation de la peau. « Mississippi Burning »[129] se fait l'écho de cette histoire tragique des Africains-Américains à travers la caméra d'un cinéaste blanc : Allan Parker. Ce film relate, en effet, des faits réels qui eurent lieu en 1964, dans le Mississippi où trois militants des droits civiques, Michael Schwerner, Andrew Goodman et James chaney, furent assassinés par des sbires du Ku Klux Klan.[130] Allan Parker a choisi de traiter ce fait historique non sur la forme d'un documentaire, mais sur celle d'une fiction. Il a, en effet, reconstitué l'enquête policière de façon libre et repoussé la trame historique à l'arrière-plan comme un contexte de l'action principale. Chaque détail dans ce film est révélateur d'une situation historique et chaque « temps mort » est une occasion, pour le cinéaste, de mettre en évidence un aspect de la ségrégation. Ainsi, notre analyse consistera à répertorier ces indices ou signes relatifs à la ségrégation et à leur donner du sens. En d'autres termes, nous analyserons la ségrégation raciale aux États-Unis en nous appuyant, non pas sur des livres d'histoire, mais en analysant un film, notamment celui d'Allan Parker.

Pour atteindre cet objectif, nous utiliserons la sémiologie de l'image qui s'intéresse à la signification telle qu'elle se manifeste par les images.[131] La seconde moitié du XIX^{e} siècle a vu l'émergence deux penseurs dont l'influence marquera profondément les sciences qui mettent la signification au centre de leur problématique : Ferdinand de Saussure[132] et Charles Sanders Pierce[133]. Dans le cadre de cette étude, nous nous appuierons sur la sémiotique peircienne qui privilégie l'étude du signe en situation, donc en action et dans son contexte. C'est une méthode d'étude de la signification et du processus interprétatif.[134] L'intérêt de cette approche est que, dans l'élaboration de sa théorie sémiotique, Pierce envisage d'emblée tous les domaines signifiants plutôt que de prendre comme modèle privilégié le fonctionnement du langage verbal. En outre, la « sémiosis » ou la production de signification est un processus triadique qui met en relation un signe ou « representamen », un objet et un interprétant. C'est donc, selon Pierce, la démarche interprétative qui fait de l'objet observé un signe. Il s'agira pour nous de mettre en évidence, le regard que le cinéaste porte sur la manifestation quotidienne de la ségrégation à cette époque. Cette discrimination devra être mise en évidence à travers

[129]*Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.
[130]Bill, Scheppler, *The Mississippi Burner Trial*, the Rosen publishing Group, New York 2004, p. 7.
[131]Mahmoud, Iberraken, *Sémiologie du cinéma: méthodes et analyses filmiques*, Offices des publications universitaires, 2006.
[132]Notes bibliographiques et travaux de Ferdinand de Saussure, Noth Winfried, Handbook of Semiotics, indiana University Press, USA, 1995.
[133]Notes bibliographiques et travaux de Charles Sanders Pierce, voir Nicole, Everaert Desmedt, le processus interprétatif, pierre Mardaga, Liège, 1990.
[134] Bernard, Darras (éd), Images et sémiotiques, Publications de la Sorbonne, Paris, 2006, P. 12-15.



l'étude, non seulement de l'espace, mais également des discours tenus par les protagonistes.

I. UN ESPACE SEGREGUE »»»

I.1. Un espace binaire

Appréhender le film « Mississippi burning » sous l'unique angle de la trame policière, nous parait assez réducteur pour une meilleure compréhension du film. De ce fait, la réalité historique de la ségrégation, qui n'apparait que sous la forme d'indices, attirera notre attention. Ainsi, il faut procéder à un renversement de la structure apparente du film et faire émerger un ensemble de signes iconiques que le cinéaste livre au spectateur sans les exposer explicitement. La ségrégation telle que mise en image par Parker se présente de différentes manières : elle est perceptible à travers l'occupation de l'espace par les actants et le discours tenu par certains groupes sociaux.
Lorsqu'on examine la répartition des lieux dans « Mississippi Burning », on constate une nette bipartition de l'espace entre d'une part le centre-ville où ne semblent résider que des Blancs et où les Noirs ne sont admis que pour travailler ou prendre un repas (au restaurant par exemple), et d'autre part la périphérie où se trouve un ghetto noir et la campagne où les Noirs occupent des maisons isolées. La ségrégation s'inscrit donc dans la répartition de l'habitat. Dès la première image, Parker rappelle la réalité de la ségrégation résidentielle dans le sud des États-Unis. Il nous montre deux fontaines séparées : l'une réservée aux Blancs, l'autre aux gens de couleur.[135] (cf. annexe 1). Un Blanc s'approche de la fontaine de gauche, étanche sa soif, puis s'éloigne. À sa suite, un jeune noir s'approche et boit à la fontaine de droite. On peut aussi remarquer l'aspect sale et vétuste de l'endroit où se situe le lavabo destiné aux Noirs. Le montage parallèle adopté par le cinéaste permet d'isoler davantage les deux personnages, renforçant ainsi, l'idée de séparation : les deux personnages ne se trouvent pas à la fontaine au même moment. Ils ne se sont donc pas rencontrés. Du point de vue du cinéaste, cette séparation est absurde car les deux fontaines ont un point de jonction ou d'encrage, c'est-à-dire un tuyau commun qui les alimente. En d'autres termes,

[135] *Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.



les fondements de la ségrégation sont absurdes à l'image de ces deux fontaines. Ainsi, les Blancs et les Noirs, en dépit de leur pigmentation, demeurent des êtres humains que le destin a liés**.**

La ségrégation se trouve légitimée par plusieurs facteurs. Elle résulte, par exemple, d'une logique socio-économique. Cette réalité peut évoluer et avoir une dimension idéologique et politique, implicite ou explicite. L'absence de ségrégation politique n'exclut pas les formes de ségrégations spatiales. Ainsi, si le 14è amendement[136] de la constitution des États-Unis interdit la ségrégation raciale, certains États connaissent des formes caractéristiques de la ségrégation socio-spatiale. En outre, les différences socio-économiques sont nettement marquées entre les quartiers. Si le centre-ville dégage un charme vieillot, les maisons des Noirs, par contre, sont de misérables cabanes de bois sans luxe ni décoration. La première scène d'interrogatoire est, à cet égard, fort significative. Après s'être rendu au bureau du Shérif, Ward et Anderson se rendent sur les ruines d'une église incendiée par le Ku Klux Klan, puis interrogent une vieille femme noire, témoin du méfait. La scène débute par un gros plan qui présente le visage ridé et marqué par la vieillesse de cette pauvre femme, et l'on entend, sans le voir, la voix de Ward posant des questions. Puis, par un travelling arrière, la caméra révèle l'ensemble du décor. La vieille dame et son mari vivent dans un taudis misérable. L'utilisation du terme taudis n'est pas excessive et elle traduit bien l'image de ce lieu immonde où résident certains Noirs. En effet, selon Yankel Fijalkow[137], le taudis est : « (une) habitation misérable, souvent exigüe, dépourvue de confort et d'hygiène ».[138]

---

[136] La section 1 du quatorzième amendement de la constitution stipulait : « All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws». La traduction suivante est de nous: « Section 1. Toute personne née ou naturalisée aux États-Unis, et soumise à leur juridiction, est citoyenne des États-Unis et de l'État dans lequel elle réside. Aucun État ne fera ou n'appliquera de lois qui restreindraient les privilèges ou les immunités des citoyens des États-Unis ; ne privera une personne de sa vie, de sa liberté ou de ses biens sans procédure légale régulière ; ni ne refusera à quiconque relève de sa juridiction l'égale protection des lois. ». Voir Anjani Kant, Women and the Law, APH Publishing, New York, 2003, p. 210.

[137]Yankel Fijalkow est professeur des universités. Il a publié différents ouvrages sur l'habitat et la sociologie de la ville.

[138]Yankel Fijalkow, « Taudis, habitat insalubre, logement indigne : évolution et enjeux des stratégies de désignation. 19 ème-20 ème siècle » dans *Les mots de la stigmatisation*, édition Dépaule, 2006, p.20.



Chaque fois que le spectateur aura l'occasion de pénétrer dans des habitations des Noirs, la caméra révélera un décor similaire, misérable, sordide et dépourvu d'hygiène. En ce qui concerne la référence au manque d'hygiène, notons que les Noirs partagent leurs lieux d'habitations avec les animaux domestiques dont certains sont connus pour leur rapport à l'hygiène : il s'agit des porcs. En effet, la proximité des lieux d'habitation et souvent l'existence de murs mitoyens avec les porcheries traduit un certain parallélisme entre l'existence du Noir et ces animaux. En d'autres termes, le Noir, tout comme le porc, vit dans une porcherie.

Aucun lieu n'échappe à la ségrégation. Attardons nous sur la séquence au restaurant (cf. annexe 2).[139] La séquence commence par un plan large qui a une vocation descriptive. Ce plan, également appelé plan d'ensemble ou plan de situation, situe l'environnement dans lequel se déroule l'intrigue.[140] Ce plan permet non seulement de donner des informations sur le lieu mais également sur le moment de l'action et le climat. Dans le cas d'espèce, il s'agit d'un endroit clos, précisément l'intérieur d'un restaurant auquel l'on a accès que par deux entrées diamétralement opposées. En plus de l'image qui nous permet d'identifier ce lieu comme étant un restaurant (les tables, les chaises, les assiettes, les bouteilles d'eau et les verres, la cuisine, l'insigne etc.), nous notons l'utilisation que fait le cinéaste de la bande son. En effet, le bruitage, qui demeure une reconstruction artificielle des bruits qui accompagnent l'action, permet de déceler des sons découlant des croisements des cuillères et des fourchettes au contact des assiettes. Ce qui renforce l'idée que nous sommes effectivement dans un restaurant.

Le même plan d'ensemble permet de voir, à travers la vitrine, la lumière du jour. Ce qui implique que l'action se déroule en pleine journée et l'environnement, à première vue, semble paisible. De même, le temps de prise de vue de plan demeure plus long que celui des autres plans de la séquence. Cet état de fait renforce l'atmosphère paisible précédemment évoquée en dépit de la hiérarchisation ou de la catégorisation des occupants de ce lieu. En effet, bien qu'étant présents sur le même lieu, les Blancs et les Noirs sont assis dans des endroits bien distincts. Le plan laisse apparaître une sorte de mur de séparation qu'on pourrait franchir sans encombre. En outre, le plan dévoile un

[139] *Mississipi burning*, Allan Parker, MGM, 1988.
[140] Bérénice Bonhomme, Claude Simon, *une écriture en Cinéma*, Peter Lang AG, Bern 2010, p. 179.



certain ordonnancement des acteurs. Les Blancs sont plus visibles que les Noirs qui se trouvent en arrière-plan. L'espace qui se dégage du plan apparait alors, comme un lieu dominé par la ségrégation, c'est-à-dire la séparation rigide des races blanches et noires.

Au-delà de cette séparation, c'est le caractère paisible de ce lieu qui intrigue davantage. Ni les Noirs, encore moins les Blancs ne semblent choqués par cette injustice reposant sur la pigmentation de la peau. Mieux, les Noirs semblent s'en être accommodés, laissant transparaitre un espace paisible. Toutefois, l'apparition des deux agents fédéraux (Ward et Anderson) dans le champ de la caméra rend l'atmosphère pesant, créant ainsi une tension. Le plan américain qu'utilise le cinéaste permet de mettre en évidence les deux policiers fédéraux, principalement M. Anderson. Des autres personnages visibles dans la profondeur de champ, M. Anderson apparaît avec clarté par l'utilisation de la technique de la profondeur de champ. Cette technique narrative vise à isoler un élément d'un ensemble et orienter, par conséquent, le regard du spectateur. Par ailleurs, la profondeur de champ est moins étendue, rendant ainsi les sujets en avant et en arrière-plan moins visibles. Enfin de compte, la prédominance de M. Anderson sur les autres personnages est affirmée et le regard du spectateur est conditionné pour pouvoir suivre et analyser ses faits et gestes.

Pour mieux apprécier la primauté accordée à M. Anderson, attardons-nous sur les autres personnages de ce plan. En arrière-plan, nous observons un personnage de race blanche qui, assis au comptoir, lit paisiblement un journal qu'il tient dans ses mains. Débout près de lui, une vieille dame tient également un document dans ses mains. L'attitude de ses deux personnages laisse transparaitre une atmosphère de paix et de calme lourde de conflits. En dépit de cette tranquillité affichée, nous observons une certaine inquiétude dans le regard de M. Anderson. Est-il le seul à voir ou à percevoir quelque chose de choquant ? Le plan américain qu'utilise le cinéaste ne nous permet pas de le voir. Alors, on est tenté de se poser la question suivante : que cache le cadre ? Il faut noter que le cadre à une double fonction : il dérobe à notre regard une partie de la « réalité », c'est-à-dire, ce que nous ne voyons pas et qu'on appelle le hors champ. En outre, il révèle ce que nous montre l'image - le champ - qui tire sa force du fait justement qu'une autre partie est cachée. De ce double mouvement, cacher/regarder (hors-champ/champ), nait la



puissance de la représentation.[141]Cette volonté de ne pas montrer ce que voit M. Anderson et qui semble le choquer, permet de susciter l'intérêt du spectateur.

Le cinéaste rallonge cette attente du spectateur en introduisant un autre plan qui n'apporte pas une réponse à notre interrogation. Le plan rapproché dans lequel apparaît désormais M. Ward est un plan rapproché taille. Il permet au spectateur de voir la complexité des sentiments éprouvés par le personnage. Le plan d'ensemble qui suit mettra en lumière la raison de leur trouble psychologique. En effet, ce plan présente un espace cloisonné dans le lequel les sujets sont repartis en fonction de la pigmentation de leur peau. Les Noirs, comme dans le premier plan du restaurant, sont en arrière-plan. Ainsi, leur apparition sur l'image est moins nette, témoignant ainsi de leur statut d'être inférieur dans cette société dominée par le racisme.

Cette présentation visuelle de la ségrégation à travers la répartition des personnages sur l'image en fonction de la pigmentation de la peau est soutenue par le dialogue entre M. Ward et Anderson :

> *Mr. Ward: There are some empty seats down there.*
>
> *Mr. Anderson: Uh, Mr. Ward...That's colored down there. Don't even think about it. - People here are gettin' ready to leave.*
>
> *Mr. Ward: Aren't you hungry, Mr. Anderson?*[142]

La conversation entre Ward et Anderson conforte l'idée de séparation par l'utilisation de deux termes antinomiques : « There »[143] et « here »[144]. « There » est une locution adverbiale qui est utilisée pour exprimer un lieu ou une distance plus ou moins grande du lieu où se trouve le locuteur. Cette idée

---

[141] Louis Seguin, *L'espace du cinéma : hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*, Ombres, Paris, 1999, p. 27-8 et 79.

[142] *Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous :
M. Ward : Il y'a de la place là-bas.
M. Anderson: Attendez M. Ward. C'est pour les gens de couleurs. N'y songez pas. Ces gens s'apprêtent à partir.
M. Ward :Vous n'avez pas faim. M. Anderson ?

[143] « There » veut dire là-bas en français.

[144] « Here » signifie ici en français.



d'éloignement est renforcée par la profondeur du champ qui met le Noir en arrière-plan. Cependant, il ne s'agit pas d'un éloignement spatial car tous les protagonistes se trouvent dans le même lieu, mais plutôt d'une séparation profonde des races. Cette idée est corroborée par les propos de M. Anderson : « That's colored down there ».[145] Quant à l'adverbe de lieu « ici », il marque une relation au locuteur ou énonciateur, c'est-à-dire la personne qui prend la parole, formant ainsi un message oral adressé à un destinataire ou un interlocuteur. Dans le cas d'espèce, le locuteur tout comme le destinataire est de race blanche et les propos tenus tendent à conforter le cloisonnement spatial et social dans lequel les Blancs et les Noirs vivent. Cette idéologie part du postulat de l'existence de différentes races humaines, et qui considère que certaines races, notamment la race blanche (pour ce qui nous concerne), sont intrinsèquement supérieures à d'autres (la race noire).

I.2. Le Nord et le Sud

Dans cet espace ségrégué émerge un conflit plus vaste qui oppose le Nord et le Sud des États-Unis. Cette opposition entre le Nord et le Sud est un des facteurs déterminants de cette époque. La guerre de Sécession qui les avait mis aux prises, était encore dans les mémoires: le Sud défait et humilié avait répliqué en instaurant la ségrégation et en privant les Noirs de leurs droits civiques. Mais la Cour Suprême, instance fédérale installée à Washington, c'est-à-dire dans le Nord, jugera que cette pratique est anticonstitutionnelle. Les hommes du Nord obligeront alors ceux du Sud à mettre fin à ces pratiques. L'image d'expansion des États-Unis est surtout celle du Nord et de l'Ouest. Le Sud, très agricole, est en retard du point de vue économique sur le reste du pays (du moins dans les années 60), et ce retard (dû notamment à la guerre de Sécession) explique, parmi d'autres facteurs, le ressentiment des « Sudistes » à l'égard des « Nordistes ». À plusieurs reprises dans le film, Parker soulignera l'aspect vieillot de la vie dans le Sud, notamment lorsqu'il nous fera pénétrer dans le salon de coiffure (pour hommes) ou dans le tripot clandestin.
Parker marque particulièrement ce caractère conflictuel des rapports entre le Nord et le Sud. Dans les interviews réalisées par la télévision, les hommes et les femmes du Sud soulignent plusieurs fois que les militants des droits

[145] Mississipi burning, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Là-bas, c'est pour les gens de couleurs.



civiques sont venus du Nord. Ils trouvent inacceptable la présence de la police du Nord sur leur territoire. Ce faisant, ils refusent de se plier à l'hégémonie de ces derniers. Parker livre, à ce propos, un petit détail significatif: le choix des costumes. Ward et les hommes du F.B.I. qu'il appelle à la rescousse portent des costumes noirs, très stricts, alors que les hommes du Sud portent des vêtements plus clairs, et sont souvent en bras de chemise. Ainsi, lorsque Ward pénètre pour la première fois dans le bureau du Shérif, et qu'il s'adresse à l'adjoint, en lui déclarant qu'il est un agent du F.B.I., celui-ci lui rétorque : « In that get up, you ain't undercover »[146]. Cette différence de costumes est révélatrice de différences de mœurs : les hommes du Nord sont plutôt des employés, des intellectuels, des hommes de bureau, installés en ville, alors que ceux du Sud sont des hommes de terrain, de la campagne, des travailleurs manuels. Il ne s'agit bien sûr que d'une tendance générale traduisant des différences de développement économique entre le Sud et le Nord.

Le dernier détail du conflit entre le Nord et le Sud se résume dans l'utilisation des attributs des États confédérés. En effet, lorsque les hommes du Klan arrivent en voiture au centre-ville, on peut remarquer à côté de la plaque d'immatriculation un petit drapeau de l'ancienne confédération sudiste. Les hommes du Klan n'ont pas oublié l'histoire et se réclament fièrement de ce Sud qui a voulu faire sécession avec l'État nordiste. Parker livre, par ailleurs, plusieurs indications sur la situation des Noirs dans le Sud des États-Unis à cette époque. Victimes de la ségrégation (voir la première image du film, la scène au restaurant puis au tribunal), les Noirs occupaient l'échelon le plus bas de l'échelle sociale, et servaient de main-d'œuvre à bon marché pour les Blancs.

Lorsqu'on examine la répartition des lieux dans « Mississippi Burning », on constate une nette bipartition de l'espace entre, d'une part, le centre-ville où ne semblent résider que des Blancs et où les Noirs ne sont admis que pour travailler ou consommer (au restaurant par exemple), et d'autre part, la périphérie où se trouve un ghetto noir, et la campagne où les Noirs occupent, semble-t-il, des maisons isolées. La ségrégation s'inscrit donc aussi dans la répartition de l'habitat.

[146]*Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Vous n'êtes pas incognito comme vous êtes sapé là!».



La ségrégation se trouve légitimer par plusieurs facteurs. Elle peut, par exemple, résulter d'une logique socio-économique. Cette logique peut évoluer et avoir une dimension idéologique et politique, implicite ou explicite. L'absence de ségrégation politique n'exclut pas les formes de ségrégations spatiales. Ainsi, si le 14è amendement[147] de la constitution des États-Unis interdit la ségrégation raciale, certains États connaissent des formes caractéristiques de la ségrégation socio-spatiale

II. UN DISCOURS MANICHEEN

II.1. Opposition entre « Eux » et « Nous »

La discrimination s'exprime également par les discours tenus par les protagonistes, notamment le Ku Klux Klan. Plusieurs discours de cette organisation traversent le film. Nous en retiendrons deux car ils résument très bien l'idéologie qu'elle défend. Le premier discours est tenu lors d'une séquence filmée en blanc noir (donc une image d'archive) et l'autre en couleur. Du discours en blanc et noir nous retenons ceci :

> *Ask them if they want to help save this country from the onslaught of integration. You know the system: They want to throw white children and colored children into the melting pot of integration out of which will come a conglomerated, mulatto, mongrel class of people! Both races will be destroyed in such a movement. I, for one, under God will die before I'll yield one inch to that kind of a movement in America.*[148]

Quant au second discours, il est libellé comme suit :

[147] La section 1 du quatorzième amendement de la constitution stipulait : « All persons born or naturalized in the United States, and subject to the jurisdiction thereof, are citizens of the United States and of the State wherein they reside. No State shall make or enforce any law which shall abridge the privileges or immunities of citizens of the United States; nor shall any State deprive any person of life, liberty, or property, without due process of law; nor deny to any person within its jurisdiction the equal protection of the laws». La traduction suivante est de nous: « Section 1. Toute personne née ou naturalisée aux États-Unis, et soumise à leur juridiction, est citoyenne des États-Unis et de l'État dans lequel elle réside. Aucun État ne fera ou n'appliquera de lois qui restreindraient les privilèges ou les immunités des citoyens des États-Unis ; ne privera une personne de sa vie, de sa liberté ou de ses biens sans procédure légale régulière ; ni ne refusera à quiconque relève de sa juridiction l'égale protection des lois. »

[148] *Mississippi Burning*, Allan Parker, MGM, 1988. La traduction est de nous : Demandez- leur s'ils veulent délivrer ce pays de l'attaque que représente l'intégration. Vous connaissez leur objectif : ils veulent mélanger les enfants blancs et les enfants noirs dans le « melting pot » de l'intégration. Et de ceci, naitra une race de mulâtres et de bâtards amoindris. Les deux races seront détruites par cette initiative. Et moi, comme tant d'autres, je jure devant Dieu que je préfère mourir plutôt que de céder à un tel mouvement.



I love Mississippi. They...They hate Mississippi. They hate us because we present a shining example of successful segregation. These Northern students with their atheist communist bosses have come into our community this summer with the wish to destroy it.
This week, they have taken a terrible blow.
This week, all of these federal policemen you see out here pryin' into our lives violatin' our civil liberties...have learned that they are powerless against us if every single Anglo-Saxon Christian one of us stands together!
This week, in the courts of Mississippi, they have been reminded that they cannot by force turn our communities into replicas of their communities. Communities in which Negroes run riot, unrestrained and unpunished as they do this summer in the streets of Harlem, or in the streets of Oakland or in the streets of Chicago![149]

Différents pronoms sont utilisés pour mettre en relief ces deux entités antagonistes. Selon Émile Benveniste, théoricien de l'énonciation, dans son ouvrage, « *Problèmes de linguistique générale* »[150], à travers l'article, « La nature des pronoms », les pronoms ne peuvent pas rentrer dans une seule et même classe : il faut, pour cela, distinguer le couple (*je/tu),* que l'auteur qualifie de « véritables pronoms personnels »[151], du « *il* », relevant de ce qu'il convient d'appeler la « non-personne ».[152] En situation d'énonciation, « *je* » et « *tu* » *(je/tu)* correspondent bien à la notion de personne puisqu'ils sont directement mis en contexte. Le « *Je* » a en lui une dimension pragmatique, actualisant l'instance émettrice en situation de discours.[153] En définitive, le « I » désigne celui qui parle et dans le cas d'espèce, il s'agit de Clayton Townley, grand sorcier des chevaliers blancs du Ku Klux Klan de Mississipi.

[149] Idem. La traduction est de nous : J'aime le Mississipi. Eux…, ils détestent le Mississipi parce que nous offrons un modèle exemplaire d'une ségrégation réussie. Ces agents du Nord, à la solde des agents communistes qui ont envahi notre communauté dans le but de détruire nos valeurs. Eh bien, ils ont subi un terrible revers cette semaine. Cette semaine, tous ces Fédéraux ont appris qu'ils ne peuvent rien contre nous si chaque Anglo-Saxon chrétien, si chacun d'entre nous se tient la main. Cette semaine, un tribunal du Mississipi leur a démontré que personne ne peut nous astreindre, par la force, à adopter ici le triste exemple du « melting pot » américain dans lequel les nègres sauvages, barbares règnent en maitre comme ce fut cas des émeutes d'Harlem d'Oakland ou de Chicago.
[150] Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale 1*, Chapitre XVIII Structure des relations de personne dans le verbe et Chapitre XX La nature des pronoms,
[151] Émile Benveniste, op. cit. p. 231.
[152] Idem. p. 231.
[153] Ibid. p.252



En outre, le « Tu » fonctionne comme « *je* ». Pour Benveniste, « *tu* » représente le co-énonciateur dont la présence, dans le discours, est mentionnée par le pronom *tu*, renvoyant à cette instance de la situation de discours. « *Je/tu* » sont donc intersubjectifs parce que pouvant donner une dimension pleine aux signes vides, lorsqu'ils s'insèrent dans la situation d'énonciation. Cependant, le « je » susmentionné renvoie à un « tu ». Dès lors, le rapport entre « *je/tu* » s'avère plus systémique dans la mesure où leur coprésence, dans le discours, renforce l'idée qu'il n'y a pas de discours voué à la solitude. Tout discours posé est toujours dirigé vers une altérité explicite ou implicite. Du moins, « *je/tu* » sont des pronoms renvoyant à des instances actualisées en situation de discours. Ainsi le « je » renvoie au locuteur[154] (Clayton Townley) et le « tu » au co-locuteur[155] (l'assistance composée essentiellement de Blancs, les ségrégationnistes, les Sudistes, les membres du Ku Klux Klan, le maire, le juge et la police locale) pour marquer le caractère participatif de cette instance.

Le locuteur utilise également « we »[156]. Ainsi, le « nous » annexe au « je » une globalité indistincte d'autres personnes.[157] « Nous » n'est alors pas une multiplication de plusieurs « je » identiques mais une jonction entre le « je » et le « non-je ». Dans le cas d'espèce le « nous » (moi + vous) est un pronom pluriel inclusif. En d'autres termes, le locuteur s'associe à une ou plusieurs autres personnes dans un groupe restreint mettant, ainsi, le ou les co-locuteurs sur le même pied que lui. Le locuteur et le ou les co-locuteurs forment désormais un seul être.

Face au « I » et au « we » qu'utilise invariablement le locuteur, se présente une autre catégorie sociale qu'on pourrait associer au « they ». Le « they » désigne une ou des personnes de sexe masculin ou féminin (ou masculin et féminin) autre(s) que le locuteur (je) ou le destinataire (tu, vous*)* du discours. Dans le cas d'espèce, il renvoie indistinctement aux policiers du FBI (donc au gouvernement fédéral qu'ils incarnent), aux Nordistes, aux militants des droits civiques, aux Noirs et à ses leaders et aux intégrationnistes.

---

[154] Le locuteur est celui qui parle,
[155] Le co-locuteur, celui à qui le message est adressé.
[156] We se traduit par nous.
[157] Émile Benveniste, « la nature des pronoms » in *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966, p.235



Le premier discours débute par une invitation. L'énonciateur invite son auditoire à interroger les Nordistes sur leur volonté de sauver la nation américaine du péril que constitue l'intégration. Cette invitation parait, à première vue, puérile quand on sait que les Nordistes tout comme les militants des droits civiques, tels que représentés dans Mississipi Burning, se battent pour la promotion d'une société américaine égalitaire. Cet appel prend tout son sens lorsque nous nous attardons sur la technique oratoire utilisée par l'énonciateur pour s'attirer la sympathie de l'auditoire. Cette exhortation vise à confondre les Nordistes et leurs alliés car les raisons de cette prise de position de la part des promoteurs des droits civiques ne sont pas évoquées.
En posant le problème sous cet angle, l'énonciateur reste convaincu qu'il ne peut être contredit. Ce qui donne davantage de crédits et d'assurance à ses propos. Ainsi, il stigmatise les promoteurs des droits civiques et se présente par conséquent comme le défenseur et le promoteur des idées de cette frange de la population américaine. Cet antagonisme est également manifeste dans la structure des deux phrases ci-dessous : « I love Mississippi. They...They hate Mississippi »[158]. En effet, la structure des deux phrases demeure identique : nous avons deux phrases simples, donc indépendantes qui ne sont reliées à aucune autre proposition. En outre, ce sont deux phrases verbales dont la structure se présente comme suit : un groupe sujet (I/they), un verbe conjugué (love/hate) et un complément. Le choix du type de phrase vise un objectif : non seulement permettre à l'assistance hétérogène de mieux comprendre le sens du message mais également lever toute ambiguïté quant aux positions des acteurs antagonistes incarnés par « I » et « They ». En d'autres termes, l'énonciateur veut éviter toute confusion en utilisant des phrases moins alambiquées pouvant être comprises par toutes les couches sociales et marquer ainsi la fracture entre le Nord et le Sud. Ainsi, le Mississipi devient non seulement un symbole mais également une métonymie qui désigne le sud des États-Unis par opposition au nord de ce même pays. La fracture entre ces deux composantes de la société étatsunienne s'exprime par l'utilisation de deux verbes antinomiques : « love »[159] et « hate »[160].

[158] I love Mississippi. They...They hate Mississippi peut être traduit par J'aime le Mississipi. Eux…, ils détestent le Mississipi.
[159] Love se traduit par aimer
[160] Hate se traduit par haïr



L'énonciateur, par l'utilisation de ces deux verbes, introduit un discours manichéen car il réduit la situation de la ségrégation par l'opposition de deux forces, l'une bonne et l'autre mauvaise. Cette situation est simplificatrice et s'oppose à un discours nuancé. Ce discours raciste traduit une généralisation abusive des étiquettes, des qualités et des sentiments : aucun esprit de dialectique. Ce discours se veut mobilisateur et en appelle plus à l'émotion qu'à la raison. Toutefois, il revendique en même temps une cohérence et une logique infaillible à tout point de vue. En outre, la juxtaposition de deux images, l'une en blanc/noir et l'autre en couleur, met en évidence la pérennité du discours tenu par les racistes. Aimer le Mississipi revient, selon l'énonciateur, à témoigner non seulement son patriotisme à l'égard des États-Unis tout en mettant les Noirs à leur place (au banc de la société), mais également combattre tous les Libéraux du Nord qui ambitionnent promouvoir une société dominée par l'égalité des races. Par opposition, haïr le Mississipi c'est exprimer sa désapprobation à cette vision de l'organisation sociale dominée par la ségrégation.

Pour pérenniser ce projet social et conserver leurs valeurs sociales fondées sur la séparation des races, l'énonciateur plaide pour une solidarité entre les Anglo-Saxons d'origines chrétiennes. De toutes les façons, les perspectives sont prometteuses. En effet, nous avons une anaphore avec la répétition de « this week »[161]. Ce groupe nominal a une portée cadrative propre à organiser le texte.[162] L'étude s'interroge sur la pertinence de trois cadres indexés par le même groupe Nominal. Ici, tout ce qui est dit se réfère au cadre locatif temporel défini par le syntagme en question, à savoir « This week ». Comme nous pouvons le noter, trois évènements sont mis en évidence dans le discours. D'abord, il s'agit de la cuisante défaite des Nordistes, devant les juridictions locales, dans leur volonté d'imposer leur perception de la démocratie et de l'égalité aux gens du sud. Ensuite, il est fait mention par l'énonciateur des leçons tirées par Nordistes qui ont appris à leurs dépens qu'ils ne peuvent pas s'introduire dans les « affaires du Sud » si ces derniers demeurent unis et solidaires. Enfin, les gens du nord sont dorénavant avertis qu'ils n'imposeront

[161] This week se traduit par cette semaine

[162] Charolles Michel Charolles M. (2009a). « Les cadres de discours et leurs frontières ». In D. Delomier, *Frontières : du linguistique au sémiotique.* Lambert-Lucas, Limoges, 143-162.



pas à ceux du sud leur mode de vie qualifié par l'énonciateur comme un mode perverti qui accorde l'égalité des droits civiques aux Noirs.
Ainsi, la répétition en début de phrase introduit une variation dans la suite de la phrase. Autrement dit, malgré la ressemblance formelle entre les trois syntagmes, ils ne renvoient pas nécessairement à la même chose. La portée cadrative du premier segment s'arrête là où apparait le second qui renvoie à d'autres faits et ainsi de suite. Par conséquent, la répétition organise le texte, ajoute une structure à celle du simple cadre temporel, le dédouble pour présenter un autre pan de la narration et le triple dans cette même perspective. En définitive, par la répétition qui précise le cadre temporel de la narration, l'énonciateur se délecte de la défaite des Nordistes qu'il perçoit comme des étrangers dont l'objectif est d'imposer leur dictat aux autres ressortissants du sud. Comme on le constate, le Ku Klux Klan n'apparait pas comme une organisation religieuse, mais plutôt comme une structure politique constituée pour pérenniser les fondements de l'organisation sociale au sud des États-Unis dominés par la ségrégation raciale. Face à cette situation, les Noirs ont une attitude complexe.

II.1. le Noir et la ségrégation

Les Noirs ont une attitude de résignation et ils semblent se contenter du statu quo qui est source de paix. Dans la première scène ou scène d'ouverture, la caméra montre les images d'une bâtisse en flamme. Le mouvement de la camera, à travers la panoramique qui part d'un cimetière à la bâtisse en feu, laisse apparaître des croix. Toute chose qui tend à justifier que la bâtisse en feu est une église. En outre, la musique de circonstance permet d'identifier cette église. En effet, la musique Gospel met en évidence l'existence d'une communauté afro américaine et renforce également l'idée qu'il s'agit d'une église appartenant à des Noirs. Le texte musical de cette scène d'ouverture met en exergue toute la lassitude et l'impuissance du personnage africain américain. Cette assertion est corroborée par les propos ci-dessous: « I am tired / I am weak / I am worn / Through the storm / Through the night / Lead me on / Through the night / Take my hand ».[163]

[163] *Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction est de nous : *Je suis fatigué / Je suis faible / Je suis usé / Pendant la tempête / Pendant la nuit / Guides moi / À travers la nuit / Prends ma main /*



De plus, les vicissitudes existentielles et l'absence de tout avenir radieux conduisent le Noir à se tourner vers Dieu. La fatigue apparaît alors comme le reflet de l'état de servitude permanente dans lequel baigne le personnage noir. Dieu a-t-il répondu aux supplications des Noirs en leur envoyant deux anges blancs incarnés par les deux fédéraux ? Tout porte à le croire car la scène de clôture laisse entrevoir une lueur d'espoir sous le regard des deux agents de la police fédérale. En effet, des cendres de l'église émerge une nouvelle société multiraciale grâce aux deux agents fédéraux blancs. Le mouvement de la caméra suivi d'un gros plan montre des Noirs et des Blancs chantant sur une note de musique plus optimiste, tranche radicalement avec celle de la scène introductive : « …But we must walk on… ».[164] Cette chanson prône l'idée de reconstruction, du progrès et surtout de la volonté commune des Blancs et des Noirs à s'unir pour défendre des causes nobles que sont la justice, la liberté et l'égalité.

Le seul personnage noir qui a participé de manière effective à cette enquête est un tortionnaire qui se chargea d'arracher des aveux de manière illégale à Monsieur le Maire. Á la question de son collègue sur les origines de cet acteur atypique, Anderson répondit en ces termes : « He's a sort of specialist ».[165] Mais ce qu'il ne dit pas c'est son domaine de compétence, étant donné que sa méthode est contraire aux bonnes pratiques policières. Ainsi, le seul Noir ayant participé à l'arrestation des meurtries n'est qu'un vulgaire tortionnaire dont les traits du visage se prêtent à ce genre d'activité. Comme nous pouvons l'observer, la dominance de la couleur noire assombrie davantage le personnage et le rend plus terrifiant. Cette terreur est accentuée par la lame qu'il tient entre les doigts et dont il est prêt à faire usage en cas de résistance de Monsieur le Maire. Des autres personnages noirs Anderson affirma ceci : « Oh, they won't talk to you. These people have to live here long after we're gone. They'd rather bite their tongue off than talk to us ».[166] Ceci traduit l'apathie des Noirs dans la lutte pour les droits civiques.

Laissons la trame policière pour nous attarder sur la trame historique et essayons d'analyser la participation des Noirs au mouvement des droits civiques initiés par eux dans cette partie du sud des États-Unis. La première

[164]*Idem*. La traduction est de nous : Mais nous devons continuer à marcher
[165]*Ibid.* La traduction est de nous : c'est une sorte de spécialiste.
[166]*Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction est de nous : parlez- leur, mais eux ils ne vous diront rien. Ces gens doivent vivre ici après notre départ. Ils préfèrent tous se couper la langue plutôt que de nous parler.



observation est l'absence totale des Noirs et leur concours se résume exclusivement au retranchement dans les églises, à la résignation et aux louanges. En effet, la sphère religieuse génère des comportements et des paradoxes qui semblent anesthésier les Noirs. Et ces derniers semblent davantage attachés à un monde céleste et plus la douleur est grande sur terre plus la récompense divine semble plus élevée. Ainsi toute tentative de se soustraire de ce fardeau terrestre apparaît comme une insoumission.
En outre, l'accent est mis sur les joutes oratoires et les sermons enflammés de certains pasteurs qui semblent ne plus supporter la situation moins envieuse des Noirs à cette époque. Devant la dépouille du malheureux noir assassiné, les propos suivants laissent présager une prise en main des Noirs de leur situation d'assujettis :

> *They want me to say : « Let us not forget that two white boys also died helping Negroes help themselves ».*
> *They want me to say « We mourn with the mothers of these two white boys ». But the state of Mississippi won't even allow these white boys to be buried in the same cemetery as this Negro boy.*
> *I say I have no more love to give. I have only anger in my heart today and I want you to be angry with me!*
> *Now, I am sick and I am tired and I want you to be sick and tired with me!*
> *I... I... I am sick and tired of going to the funerals of black men who have been murdered by white men!*
> *I... I am sick and tired of the people of this country who continue to allow these things to happen!*[167]

Ce discours avant-gardiste et révolutionnaire du pasteur qui augure d'un changement dans le comportement du Noir, n'est suivi que d'une procession funéraire en direction du cimetière. Et même cette procession n'est rendue possible que par la présence très remarquée du gouvernement américain incarné par les policiers fédéraux. Cette représentation visuelle des Africains-Américains dans « Mississippi Burning » et que nous opposons par

[167]*Mississippi Burning*, Allan Parker. La traduction suivante est de nous : Ils m'ont demandé de dire qu'on ne doit pas oublier les deux martyrs blancs de cet attentat qui venaient aider les Noirs à s'affranchir. Ils m'ont demandé de dire que nous pleurons avec les parents de ces deux jeunes blancs. Mais l'État du Mississipi refuse que les Américains qui sont blancs de peau reposent auprès de leur ami noir et dans le même cimetière. Je vous le dit : je n'ai plus d'amour dans le cœur. Aujourd'hui, seule la colère remplit mon cœur et je veux que vous partagiez ma colère ; je suis accablé et je veux que vous soyez tous accablés comme moi. Oui, car je suis accablé d'avoir à me rendre aux funérailles de Noirs qui ont été assassinés par des Blancs. Je suis accablé d'avoir à supporter les gens de ce pays qui s'obstinent à permettre que de tels horreurs se passent.



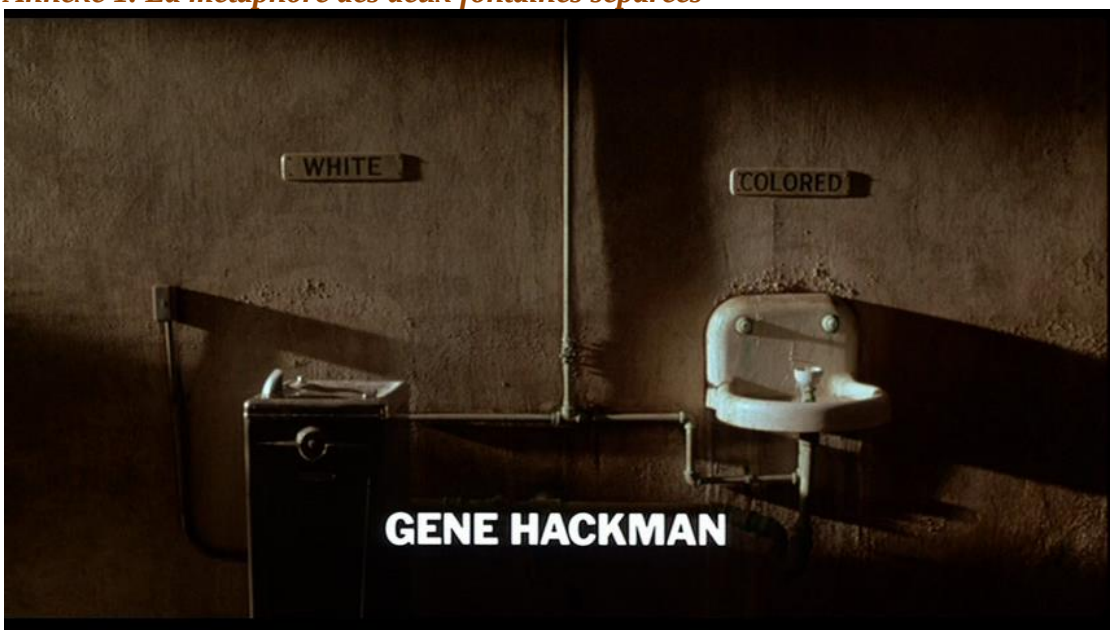
conséquent au réalisateur blanc Alan Parker, est l'expression d'une volonté de réécrire l'histoire des droits civiques, surtout, le rôle joué par chaque communauté afin de faire aboutir la lutte pour l'égalité.

CONCLUSION »»»

En définitive, par chacun de ces détails, le réalisateur essaie de montrer - ne serait-ce qu'allusivement – que le meurtre des trois militants des droits civiques n'était pas un « fait divers », mais plutôt un épisode particulièrement dramatique d'un combat beaucoup plus large et plus important. Parker ne fait pas seulement un film policier, ou plus exactement, il essaie, à travers une intrigue policière, d'évoquer tout un contexte historique nécessaire pour comprendre cet événement apparemment isolé. Ainsi le cinéaste porte un regard sur ce Mississippi des années 60 dominé par la ségrégation raciale. Cette discrimination se matérialise par une stratification rigide de l'ordre social dominé par la suprématie blanche. Tant l'occupation de l'espace que les discours tendent à le mettre en évidence. Toutefois, l'aboutissement de l'enquête policière laisse entrevoir des perspectives prometteuses pour le Noir.

ANNEXES »»»

Annexe 1. La métaphore des deux fontaines séparées



Annexe 2. Au restaurant





BIBLIOGRAPHIE »»»

1. BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, I, Paris, Gallimard, 1966.
2. BONHOMME, Bérénice, SIMON Claude, *une écriture en Cinéma*, Peter Lang AG, Bern 2010.
3. DARRAS, Bernard (éd), *Images et sémiotiques*, Publications de la Sorbonne, Paris, 2006.
4. DELOMIER Dominique, Frontières : du linguistique au sémiotique. Lambert-Lucas, Limoges, 2009.
5. DEPAULE, Jean-Charles (éd) *Les mots de la stigmatisation*, édition Dépaule, 2006, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris.
6. DESMEDT, Nicole Everaert, *Le processus interprétatif*, pierre Mardaga, Liège, 1990.
7. IBERRAKEN, Mahmoud, *Sémiologie du cinéma: méthodes et analyses filmiques*, Offices des publications universitaires, 2006.
8. KANT, Anjani, *Women and the Law***,** APH Publishing, New York, 2003.
9. SCHEPPLER, Bill, *The Mississippi Burner Trial*, the Rosen publishing Group, New York 2004.
10. SEGUIN, Louis, *L'espace du cinéma : hors-champ, hors-d'œuvre, hors-jeu*, Ombres, Paris, 1999.
11. WINFRIED, Noth, Handbook of Semiotics, indiana University Press, USA, 1995.

FILMOGRAPHIE »»»

1. *Mississippi Burning*, ALLAN Parker, MGM, 1988.



JOHN GRIMES' QUEST FOR IDENTITY IN JAMES BALDWIN'S *GO TELL IT ON THE MOUNTAIN*

ZANNOU Kilanko Adièle
Felix-Houphouet Boigny University

ABSTRACT »»»

Many african writers like Leopold Sedar senghor made the apology of the african culture. Some African writers even talked about the African culture as if it was the norm from which standpoint all other culture could be regarded as inferior. However were different for african American writers who brought up in an environment where the European culture was viewed as the norm. For example, James Baldwin, a 20th century African American found difficult to determine in such a multicultural context or melting pot who really he was. Under such circumstances, James Baldwin could hardly overlook the question of racial identity. In this article, through the study of his main character, John Grimes' quest for identity, we will try to understand the position defended by the writer on the issue of racial identity in his of his first autobiographical novel *Go Tell It on the Montain*.

Keywords:
Conflict, identity, mirror, darkness, complex.

RESUME »»»

De nombreux écrivains africains, tels Leopold Sédar Senghor ont fait l'apologie de la culture noire. Certains écrivains africains ont même parlé de leur culture comme si elle était la norme à partir de laquelle, il fallait considérer toutes les autres cultures comme inférieures. Cependant la réalité fut toute autre pour les écrivains africains amércains qui ont grandi dans un contexte où la culture occidentale est considérée comme la norme. Par exemple, James Baldwin, écrivain africain américain du XXième qui a vécu



dans un tel contexte a eu du mal à définir sa propre identité. Dans cet article, à travers l'analyse que nous faisons de la quête identitaire de John Grimes, le personnage principal de son premier roman autobiographique, *Go Tell It on the Montain* , nous essaierons de comprendre la position défendue par l'auteur sur cette question.

Mots-clés:
Conflit, identité, miroir, ténèbres, complexe.

INTRODUCTION »»»

Many conflicting trends have developed about the notion of quest for identity in the United States. About the importance that James Baldwin gave to the issue of African american identity, Clarence E. Hardy admits that "People who in some sense know who they are can't change the world always, but they can do something… to make a life a little more human. Human in the best sense. Human in terms of joy, freedom which is always private, respect, respect for one another, even such things as manners"[168] . So, Clarence E. Hardy admits, without contest, James Baldwin was sensitive to the question of identity because it is at the core of human life. Basically, all human being has his own identity. Though we all belong to the human species, we are endowed with a particular personality, character, traits, that makes of each one of us a unique being with his own identity. But why is it that some people like James Baldwin found it difficult to know who they are really? Why is it that he has to make a quest for identity? To where did this quest finally led him and his autobiographical character, John Grimes? Using sociocriticism, we will first highlight how the Church made difficult the expression of the African american's identity. Then we will focus on what helped John Grimes and James Baldwin to rediscover their identity.

Throughout *Go Tell It on the Montain* , many characters make a quest for identity. Nevertheless, in this article we will focus only on John Grimes' quest for identity. Why do we choose to focus only on him? Firstly, because he is the main character and secondly because all the other character's quests for identy are mentioned in the novel, only to make the reader understand John Grimes' own. According to Carolyn Wedin Sylvander, in *Go Tell It on the Montain* John Grimes' quest for identity is both personal and collective. It is a triptych, with John's story the side panels and the central panel giving "the

[168] Clarence E.HARDY, *James Baldwin's God Sex, Hope and Crisis in African american Holiness Culture* , USA : UTP, 2003, p.103.



converging stories" of Florence, Gabriel, and Elizabeth. [169] For Carolyn Wedin Sylvander through this dramatic and structural arrangement of the novel, James Baldwin suggests that John Grimes' quest for identity is passed on, generation to generation among African Americans , from parents to son. Whether or not JohnGrimes knows about those experiences of his mother and father, made before his birth, the story keeps on going and repeating itself. In fact we hear about the other characters' quest for identity through a series of flashbacks that bring us back to the past, into the life of John's Grimes and the one of his relatives. The quest for identity is made by this device one of the main theme of the novel and appear as something peculiar to the African Amercan family. For Therman B. O'Daniel, the purpose of all these series of flashbacks is to keep the reader mindful that the present which involves John Grime's search for identity is to be understood within the context of the lives of the elders. At various points, Baldwin uses flashbacks to have a character' views qualifying the reality described. What role does the Church play in this quest for identity?

THE CHURCH AND THE QUEST FOR IDENTITY »»»

Baldwin's fiction, John Grimes is a teenager brought up by his stepfather into the religious tradition of the Church. The Church is at the core of the plot in the novel because James Baldwin reckons that right from the time of their deportation to America, African american Church has played a central role both in building and in destroying the African Americans' identity. But why does James Baldwin view the Church, that way Clarence E Hardy gives us a clue when she says that "With the connections to African gods severed, the bible and the Church were nearly all American african americans had to fashion an identity that could withstand the hardships white american supremacy imposes". Even so, Baldwin in his first novel [*Go Tell It on the Montain*] does engage, even if less explicitly, how african american self-loathing and Christianity are interwoven in african american life".[170]
According to Clarence E. Hardy, James Baldwin has always believed that the organized african american Churches, no matter how they compromised, played a crucial role in giving back to african american their identity when taken by force from their homeland and were stripped off their connections to their ancestral culture. The afro-protestant Church helped them then forge a new identity and to achieve some measure of collective social power that could withstand the hardships white american supremacy imposes. The

[169] Wedin Carolyn SYLVANDER , *James Baldwin*, USA: FUP, 1980, p.36.
[170] Clarence E.HARDY, *James Baldwin's God Sex, Hope and Crisis in African american Holiness Culture* , USA : UTP, 2003, p.50.



religious ideology vehicled by the Church influenced deeply the African American's outlook. For example the negro spiritual which provided hope, some solace for suffering and a means of expression of personnal autonomy was an unique creation of the Black slave was "a derivation from Biblical lore and served as a means of intra-group expression in a hostile environment". [171] The African American were attracted to the Church because they were told there told that after death they could join their ancestors back in Africa that they missed. They also found their animistic features similar to the African beliefs that spirits dwelled in such objects as trees and rivers. [172] Moreover,inside the Church , African American enjoyed a brotherhood with fellow Africans who shared with them the same cultural heritage and faith. No wonder that for Elieen Southern, the black Church was "the first institution to be controlled solely by blacks". Basically, the Church serves an array of functions including a religious as well as cultural, social, educational and a political one. [173] Consequently, in James Baldwin's first novel *Go Tell It on the Montain,* the actions that unfold mainly take place right inside the "Temple of the Fire Baptized",and christianity is interwoven in the characters' daily lives. About the central part that Church plays in the plot of *Go Tell It on the Montain,* Therman B. O'Daniel observes:

> *The perspective put forth in the book [Go Tell It on the Montain] tells us-without qualification- that the chief institution of the society is religion and that all others are subsumed beneath it; human action and interaction are to be seen against the background of the Christian values, and the significance of human action derives from this context. This view is conservative because of its implied definition of man's nature and his relation to society.* [174]

For Therman B. O'Daniel, in *Go Tell It on the Montain,* the Church remains the chief institution of the society because all the other institutions like family, school, etc are subsumed beneath it. Characters' actions and interactions are to be seen against the background of the Christian values, and the significance of their actions derives only from this context. James Baldwin suggests in this novel that the characters' relation to their society and beyond them, man's relation to the society ought to be determined by his attempt to mold himself to the imperatives dictated by the religious institution.

---

[171]Joseph E.HOLLOWAY. *Africanism in American Culture*. USA: IUP, 1990, p. 137-138;
[172] John BLASSINGAME, *The Slave Community : Plantation Life in the Antebellum South*, Rev.ed, USA: NY, OUP, 1979, p. 72-74.
[173] Southern ELIEEN, *The Music of Black American*, 2nd ed, USA: Norton &CO, 1983, p 82, 199.
[174] Therman B. O'DANIEL, *James Baldwin: A Critical Evaluation* , USA: HUP, nd, p.6.



But what if the individual who has been brought up according to the Church principles, with time being find himself at odds with them? What if he no longer doesn't want the Church to mold his identity?
As he grows up, John Grimes starts his identity with the Church. He tries to evaluates the perception that the Church gives him of his own identity. When he realizes that perception of his identity was downgrading, he becomes more and more relunctant to share fully in the Church rituals .About his attitude right inside the Church, the narrator reminds readers the following:

> *He [John Grimes] watched them, singing with them- because otherwise they would force him to sing- and trying not to hear the words that he forced outward from his throat. And he thought to clap his hands, but he could not; they remained tightly folded in his lap. If he did not sing they would be upon him, but his heart told him that he had no right to sing or to rejoice."*[175]

The expression "and trying not to hear the words that he forced outward from his throat" is a synecdoche that allows the narrator to use a part of body to represent the whole body which feels relunctant to praise a white american god. Though he tries hard to make some sounds come out of his mouth, he doesn't mean it because his ears and other parts of his bodies are concerned by something else. The contrasting images "And he thought to clap his hands, but he could not" highlights the conflict of feeling and reveal the identity crisis that John Grimes is passing through. In the personification "If he did not sing they would be upon him, but his heart told him that he had no right to sing or to rejoice", the heart of John Grimes is given the ability to speak to him and to convince him that the rituals performed by the Saints is useless. This heart is like another person inside him that reflect his character, his real viewpoints, his identity.Nevertheless that person is not given all the freeness needed to express himself. In order to stress the gap existing between the religious education intended to mold his identity and John Grimes' skeptical attitude, the narrator explains:

> *Though he [John Grimes] had been born in the faith and had been surrounded all his life by the saints and by prayers and their rejoicing, and though the tabernacle in which they worshipped was completely real to him than the several precarious homes in which*

[175] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA : ed. Laurel, nd,p 60.



he and his family had lived, John's heart was hardened against the Lord.[176]

"The saints" is an ironic nickname given to the Churchgoes in order to ridicule the appearance of righteousness that they display inside the Church which is in fact in contradiction with their daily way of life. By giving such a negative picture of the effect that Church is having on those who let it shape their identity, the narrator is preparing the reader to accept John Grimes' refusal to let the Church shape his identity and even if he was born in such faith. John Grimes' mistrust and skepticism leads him to scrutinize the behavior of the Saints with a more critical eye. The narrator expresses John Grimes' skepticism in the words:

> *John opened the Church door with his fathers' key at six o'clock. Tardy service officially began at eight, but it could begin at any time, whenever the Lord moved one of the saints to enter the Church and pray. It was seldom, however, that anyone arrived before eight thirty, the spirit of the Lord being sufficiently tolerant to allow the saints time to do their Saturday night shopping, clean their houses, and put their children to bed.*[177]

The narrator tells us here in indirect speech what John Gimes think about the spirit of mind of those who come to the "Temple of the Fire Baptized". He insinuates that they are not too eager to come to religious service and ridicules their tendency to come late to religious service as their own convenient time , in the contrasting images «tardy service officially began at eight, but it could begin at any time». The narrator adds to the comic effect in the understatement « the spirit of the Lord being sufficiently tolerant to allow the saints time to do their Saturday-night shopping, clean their houses, and put their children to bed ». Here, the narrator implies that if the so-called saints delayed too much in coming to religious offices, it is because they know their Lord, to bee too tolerant and patient with them. The narrator insinuates that implies here that Church alienates people from God by giving them a false representation of God.

Or John Grimes' quest for identity led him also to put into question the moral standards that has been foisted onto him by religion. He no longer recognizes to the Church the right to teach him what is good or bad from God's standardpoint. For example the narrator reports that when at his birthday, in front of a cinema, he hesitates about whether he should buy or not a ticket and look at a movie. Formally, he could have not even come near to a cinema

[176] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd , p 21.
[177] Idem, p.49.



because his father has taught him that the Church views it as a lustful place. But now, John Grimes thinks differently. For him, the time has come to decide by himself about what to do, without being influenced by the point of view of his father. He then bought a ticket with the money his mother gave him, enter inside the cinema and sat down to look at a violent movie. Right from the beginning of the movie, he feels an antipathy for the hero, a woman without morals who acts contrary to the principles in which he was brought up. But as the movie goes on, he lets himself be seduced by her and starts feeling affection and an admiration for her. In fact, the narrator states: "The woman was evil (…). He limped about looking soft and sad, and soon all John's sympathy was given to this violent and unhappy woman."[178] . The contrasting images "He limped about looking soft and sad, and soon all John's sympathy was given to this violent and unhappy woman.", reveals the deep confusion and embarassement that John Grimes feels about the moral standards that were passed on to him through his stepfather. He really feels uncomfortable with it. He no longer what to think about that woman who he finds evil and sympathetic, soft as well as violent. Through the contrasting images the narrator highlights the fact that when he makes his judgement on the basis of the moral standards that were foisted onto him by the Church he can only see the woman as devilish, sinful, violent, and as the embodiment of evil. Nevertheless, the reader is also made to understand through that figure of speech that when John Grimes tries to see the heroe of the movie according to his own standards, he finds her as soft and worthy of his sympathy.But John Grimes has a clear representation of his own identity?

Back home, looking at his image in a mirror, the narrator pictures how John Grimes sees himself. In front of the mirror, John Grimes looks at himself, the first time, surprised about the reflection of his image that appears to him in a mirror. He can't believe his eyes. In the simile " He stared at his face as though it were, as indeed it soon appeared to be, the face of a stranger, a stranger who held secrets that John could never know " he is compares as a stranger to himself.[179] John Grimes looks then as a stranger to himself because he is able to realize in front of the mirror that he has a unique identity that his different to what other people have been saying that he is, from childhood. He finds out that he is not ugly and dirty boy resembling the devil that his stepfather told him he was. Explaining the reasons why African American had such a negative viewpoint of their identity, Clarence E. Hardy used to say:

[178] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p 38-39.
[179] Op.cit , p.27.



> *In the legend the black body itself is depicted as the creation of the devil ''flung into hell'' as punishment for acting against the ''commands of God'' (...) The story's worldview adopts white american supremacist notions that associate african american skin with wickedness and the devil. Echoing an old hymn that still reverberates in black churches across the country, Baldwin describes in an early essay how some black people boisterously sing "Wash me... and shall be whiter, whiter than snow!" (...).*[180]

For Clarence E. Hardy James Baldwin is making reference here to the fact that like John Grimes, many African American's identity has been influenced white American supremacist notions. Basically, John Grimes is fully expecting to see his face as a reflection of Satan, while looking up in the mirror, from his morning labors because according to that white ideology the African American skin is not beautiful, is dirty, sinful, devilish and then inferior to white body. The mirror then becomes then the symbol of the African American's identity reflection, perceived through the biased prism of the white American ideology. In fact, Clarence E. Hardy mentions that in the early 1950s, it seems that even Baldwin much like his white American liberal interlocutors, before he had even set foot on African land, closely associated african americanness with barbarism and an animalistic warlike primitism. This biased representation of the African American'identity was boisterously echoed by the Church. The Church then played an ambivalent role by making African Americans be proud of their african cultural root and at the same time giving them the feeling that their body was ugly and devilish. What about the sexual identity? Have the church also vehicled to african american a wrong sense of their sexual identity?

[180] Clarence E.HARDY, *James Baldwin's God Sex, Hope and Crisis in African american Holiness Culture*, USA : UTP, 2003, p.26.



THE QUEST FOR SEXUAL IDENTITY

The synecdoche "his face'' does not only makes reference to the outstanding part of the body that one can look at in a mirror. It is also the symbol of John Grimes' identity. Struggling with self-loathing representation of his identity, John becomes rebellious against a white american god that did not create like the white americans, in His image, but made him a satanic creature. He became also resentful against his stepfather, Gabriel Grimes who as a pastor in "Temple of the Fire Baptized", became in his eyes, the embodiment of a church that has not told him the truth, about his real African American identity. The quest for identity is crucial for John Grimes, as well as for the author who created him, because both do not know their real biological father. Faced with this issue John Grimes ask himself many questions that remain unanswered.The negative image of the father embodied by Gabriel Grimes makes it difficult for him to solve his Oedipus complex. John Grimes is more close to his mother than his stepfather father with whom he has conflicting relationships. Making reference to this almost incestuous love, the narrator contents that "he watched her [his mother's] face, his heart swollen with love for her and with anguish, not yet his own, that he did not understand and that frightened him*".*[181] In this contrasting image, the love that John Grimes feels for his mother is contrasted with anguish and fear, in order to suggest that this love is not natural, but incestuous. Overwhelmed by the Oedipus complex, John Grimes finds difficult to identify himself as a man like his father. This situation generates a sexual conflict that makes him develop some homosexual trends. Like John Grimes, the love that James Baldwin had for his mother, Emma Bedis Jones was more than the one he had, for David Baldwin, his stepfather. Consequently, he passed through period of sexual troubles that make him develop homosexual traits. About James Baldwin's sexual troubles, W.J. Weatherby reports Emile Capouya, one of James Baldwin friends' witness and his own:

> *Emile Capouya said that he had recognized from Delaney's manner that he was homosexual and therefore doubted he would have urged Jimmy Baldwin to visit him, knowing that Jimmy was having problems about his sexual identity (...) He was always in love with someone and he had sex on the side with all kinds of people (...) He [James Baldwin] acknowledges later: "By the time, of course, I was mad, as mad as my dead father. If I had not gone mad, I could not have left (...) I no longer felt I knew who I really was, whether I was really black or really white, really male or really*

[181] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p.32.



female, really talented or a fraud, really strong or really stubborn.
[182]

According to W.J. Weatherby, he was reported by Emile Capouya that James Baldwin was dealing with a homosexual because he was having problems about his sexual identity. At that time, according to him, James Baldwin himself admitted that by that period of his life, he was as mad as his dead father. Being confused about his own sexual identity, he no longer felt that he knew who he really was, whether he was really a male or a female.

James Baldwin's authobiograhical character in *Go Tell It on the Montain*, John Grimes, also has problems about his sexual identity. He is a teenager of only fourteen years old. The transformations of his body that mark his transition from the childhood to the adulthood disturb him so much and lead him to worry about his sexual identity. The narrator describes what John Grimes felt when he saw his school mates exhibiting their sexes in the school lavatory : "In the school lavatory, alone thinking of the boys, older, bigger, braver, who made bets with each other as to whose urine could arch higher, had watched in himself a transformation of which he would never dare to speak."[183] The word "sin" is an allusion to the fact that, the same-sex exhibitions that took place, inside the school lavatory, is viewed; the society dominated by the Church, where these boys lived, as homosexual acts, perversity. But John Grimes and his friends don't mind. Using the series of comparatives "alone thinking of the boys, older, bigger, braver, who made bets with each other as to whose urine could arch higher" , the narrator suggests that John Grimes identifies himself with his school mates. He even feels a kind of admiration for his school mates who have the courage to break all the taboos about sexuality so prevalent in their puritan community. One can notice in John Grimes the development of some homosexual trends, in the account where, he finds himself alone, with his naked father, in a bathroom:

> *Yes, he had sinned: one morning, alone, in the dirty bathroom in the square, dirty-gray*
> *Cupboard room that was filled with the stink of his father. Sometimes, leaning over the*
> *Cracked, "tattle-tale gray" bathtub, he scrubbed his father's back; and looked, as the*
> *accursed son of Noah had looked, on his father's hideous nakedness. It was secret, like sin, and slimy, like the serpent, and*

[182] W.J WEATHERBY, *James Baldwin: Artist on Fire, Portrait By W.J. Weatherby*, USA: Laurel, 1989, p.30, 32.

[183] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p.19.



heavy, like the rod. Then he hated his father, and longed for the power to cut his father down. [184]

This account is a parody of the Bible account where, Ham of Noah's son was cursed because he looked at his father nakedness. John Grimes pictures here Ham and Gabriel Grimes pictures Noah. But unlike the Bible account, Noah was not washing himself in a bathroom when he uncovered his nakedness. He got rather intoxicated with wine and was found accidently naked by Ham. The narrator uses this parody to mock at the so-called Hamitic curse which is said to have made African American people cursed forever, doomed to suffer mistreatment and injustice.

In the ironic expression "Yes , he had sinned", the narrator makes fun of the Church credo on which basis the pleasure felt by John Grimes as he looks at his father's sex, is viewed as sin. The metaphor of the serpent, in simile ''It was secret, like sin, and slimy, like the serpent, and heavy, like the rod." is an allusion to the Genesis account , according to which, the devil used a serpent to make the first man eat the forbidden fruit and then sin against God. This forbidden fruit is being refered to by the Church, as sexual intercourse. John Grimes is against such fallacious puritan conception of sexuality because it is based on a wrong interpretation of the Bible and, by making him view as sin sexual intercourse, it prevents him from experimenting all the pleasures that sex can give him. As a result, John Grimes thinks that, if having sex is sinful, then all the members of his family are sinful and also unworthy to attain to the holiness of the white american god. He has the feeling that his father who is a preacher and even the whole house where his family lives in is full of the same sin which is pictured by dirt. The narrator emphasizes this idea by using imagery or sensory description in expressions like "stink of his father, dirty bathroom, dirty-gray cupboard room, tattle-tale gray" bathtub, hideous nakedness". This colorful description of the dirty bathroom allows the reader to feel with his touch, smell with his nose, see with his eyes that filthiness. In that way, "the dirty bathroom, dirty-gray cupboard room" refer to all the dirt that the eyes can see, while the " stink of his father" refers to what the nose can smell and the expression "he scrubbed his father's back ", to the dirt that the hands can touch. Neverthess, dirt as the symbol of sin is not only present in the bathroom. The narrator describes a dirt which, from the bathroom, spreads to the kitchen, in the personification, "dirt was in the walls and the floorboards, and triumphed beneath the sink where crocroaches spawned (...) Dirt was in

[184] Op.cit, p.197.



every corner, angle, crevice of the monstrous stove, and lived behind it in delirious communion with the corrupted wall."[185] In this personification, the narrator compares dirt to a human fighter, that has invaded and conquered every corner and angle of the the kitchen, triumphing over any attempt made by each member of the family Grimes, in order to defeat it, by getting rid of it. This figure of speech highlights how entrenched is, in the African Americans' mind, the idea that, having a black color skin is being dirty, ugly. James Baldwin makes fun of the white supremacist ideology here, by stressing its unreasonableness by the means of sarcasm.

As long as John Grimes and his family are subconsciously conditionned by such religious self-loathing ideology, they don't know really who they are and they view white American as their enemy. To find out really who he is, John Grimes strives in order to "come to terms with his father's rejection and transcend that rejection by surrending himself to the redemptive power of love.".[186] In his subconscience, John Grimes needs to separate the image of his religiously rigid and authoritarian father from the one of God and stops viewing himself as creature of Satan as his father told him. So, John Grimes moves to a step further in his quest for his true identity, when he puts to question the white supremacist ideology, by asking himself: "All niggers had been cursed, the ironic voice reminded him; all niggers had come from this most undutiful of Noah's sons. (…). Could a curse come down so many ages? Did it live in time or in the moment?" [187]In this monologue, as John Grimes is talking to himself, the ironic voice echoes his scepticism about the truthfulness of the religious teaching according to which African Americans are cursed and ugly people. The series of rhetorical questions "Could a curse come down so many ages? Did it live in time or in the moment?" reflect his doubt that what happened far back, centuries ago, when so many African Americans living today were not yet born, could make them a cursed people. He finds this idea too hard to accept. For him, it is unfair that he should pay for someone's wrongdoing, committed centuries back, before his own birth. These thought-provoking questions allow also the reader to make a pause in the story account, in order to reflect over the authenticity of such a self-loathing religious belief. Moreover, such a pause gives time for John Grimes to ponder over the issue objectively in order to come finally to the conclusion that God have not cursed forever the African American people. Gradually,

[185] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p.21-22.
[186] Dolan HUBBARD, *The Sermon and the African American Literary Imagination*, USA: UMP, 1994.p.105.
[187] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p 197.



John Grimes came as a result, to realize that White American are not be prejudiced and viewed as enemies as his father forced him to believe:

> *His [John's stepfather] father said that all white people were wicked, and that God was going to bring them low. He said that white american people were never to be trusted, and that they told nothing but lies, and that not one of them had ever loved a nigger. He, John, was a nigger, and he would find out, as soon as he got a little older, how evil white american people could be.*[188]

By the hyperbole ''His [John's stepfather] father said that all white people were wicked. He said that white american people were never to be trusted, and that they told nothing but lies, and that not one of them had ever loved a nigger. '', the narrator highlights the irrelevance of the racial prejudice harbored by Gabriel Grimes against White American people. The exaggeration is purposely made in order to prove that, all the White American people cannot be at the same time, wicked, untrustworthy, liars and full of hatred as African American people view them. In the sarcasm, "He, John, was a nigger, and he would find out, as soon as he got a little older, how evil white people could be", John Grimes expresses his disagreement and refusal to believe, without further proof, in all those racial prejudices. As he rediscovers he identity, John Grimes regains a sense of dignity that boosts his ego and assures him that, he can love and be loved by the white man and the white woman that, the Church embodied by his stepfather taught him to hate.

THE REDISCOVERY OF BLACK IDENTITY

What sense should we give to John Grimes' quest for identity? Simon Njami answers: ''Baldwin ne fait rien d'autre, dans ce livre, que de raconter au jour le jour la vie qui fut la sienne, ou du moins l'adolescene qui fut la sienne (…).Mais le personage principal de ce roman [John Grimes], est comme Jimmy, un enfant illégitime (…). Le roman s'étend sur les quatorze premières années de la vie de l'écrivain".[189] So, for Njami Simon, *Go Tell It on the Montain* is an autobiographical novel, in which James Baldwin is telling us about his own quest for identity. At fourteen years old, James Baldwin was worrying about his identity because he was left without any

[188] Op.cit, p.36.

[189] All what Baldwin is doing in this novel [*Go Tell It on the Montain*] is to tell us day by day his life story, or at least his teenage (…). But the main character [John Grimes], is like Jimmy a bastard child (…). The novel covers the writer's first forteen years of life. Simon NJAMI, *James Baldwin ou le devoir de violence*, Paris:biographie Seghers, p.116. (The translation is ours).



information about his father and was treated as a bastard child by the man who married later his mother. Another similarity that exists between John Grimes and his author is that, like the former, James Baldwin's stepfather was a pastor who hated him and gave him a bad perception of his identity, as he often told him that he was ugly.

The next step in John's Grimes quest for identity led him to his conversion, in the last part of the novel entitled: «The threshing-Floor ». During that crucial part of his quest for identity, the narrator compares what happened to a resurrection from the dead and freedom from a dungeon, in the metaphor "It was sound of rage and weeping from time set free, but bound now in eternity, rage that had no language, weeping with no voice- which yet smoke now to John's startled soul of boundless melancholy (…) the dungeon most absolute". The conversion, then, becomes the symbol of John's rite of passage or his transition, from the alienation or the condition of emprisonment pictured by the confusion about his identity, to life or freedom, pictured by, the rediscovery of his identity. But one can easily notice also in this conversion, the presence of weeping which suggests to the reader that the rediscovery of one's identity is a painful and long process. It is an allusion to all the weepings, beatings, frustrations, sufferings and humiliation that African Amerians experienced, from the slavery to the full recognition of their identity, and human civil rights.

During the conversion, the presence of the ironic voice made also difficult John's crimes conversion:

> *And something moved in John's body which was not John. He was invaded, set at naught, possessed. This power had struck John in the head or in the heart, and, in a moment, wholly, filling him with an anguish that he could never in his life have imagined, that he surely could not endure, that even now he could not believe, had opened him up; (...) He [John Grimes] wanted to rise- a malicious, ironic voice insisted that he rise-and, at once, to leave this temple and go out into the world.* [190]

In the euphemism ''and something moved in John's body which was not John'', the narrator refers to the ironic voice. It is compared in the metaphor, «He was invaded, set at naught, possessed" as a powerful wicked spirit that by being difficult to expel, delays his conversion. In the personification, "this power had struck John in the head or in the heart" the ironic voice his compared to a human being , who as he is wrestling with his fellow human

[190] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p 193.



being, gives him a blow at his head or at his chest where the heart is. The image suggests that, in trying to rediscover their real identity, african americans should be able to overlook deeply entrenched powerful influences, beliefs, ideologies that are intended to prevent them from being converted that is to say, from knowing really, who they are should be able to overlook. Grimes becomes weak, overpowered for some time. About the technical reason that prompts James Baldwin to introduce in this account the ironic voice, in the plot, Therman B. O'Daniel notices:

> *The ironic voice that speaks occasionally through the narrator's diction merely reminds us that there are other points of view from which ideas and actions might be regarded. Moreover, in many cases the character whose thoughts are being presented may actually share this double view, consciously or unconsciously.*[191]

According to Therman B. O'Daniel, James Baldwin uses the ironic voice, in his narrator's diction, as a technical device intended to introduce to the reader, as the plot unfolds, other points of views about the African American's identity and from which John Grimes ' ideas and actions might be regared. John Grimes' conversion account is the major action of the novel, and it pictures his struggle to leave childhood and achieve maturity with a sense of his own identity. The conversion is the last step toward the rediscovery of John Grimes' identity. When he passes it, the narrator describes what John Grimes felt:

> *But now he [John Grimes] knew for irony had left him, that he was searching something, hidden in the darkness that must be found (...). Then he [John Grimes] stood before his father. In the moment that he forced himself to raise his eyes and look into his father's face, he felt in himself stiffening, and a panic, and a blind rebellion, and a hope for peace. The tears still on his face, and smiling still, he said:"Praise the Lord." "Praise the Lord", said his father. He did not move to touch him, did not kiss him, and did not smile. (...) It came to him that he must testify; his tongue only could bear witness to the wonders he had seen (...). And he opened his mouth, feeling, as he watched his father, the darkness roar behind him, and the very earth beneath him seem to shake; yet he gave to his father their common testimony.(...) "I'm saved," he said, "and I know I'm saved.".*[192]

After his conversion, John Grimes, now sees himself, as a mature man equal in right to a White American man. He could achieve this rediscovery of his identity with Elisha's helpful hand. Elisha serves as a father, a guide and

[191] Therman B. O'DANIEL, *James Baldwin: A Critical Evaluation* , USA: HUP, nd, p.33.
[192] Op.cit, p.206-207.



a friend accompanying at each step of his quest for identity. When John Grimes is fearful about assuming his new identity, it is Elisha, who in the apostrophe, ‘‘Rise up, Johnny’’, reassures him. He lovingly calls him ‘‘Johnny’’ to express to him all his sympathy. The rhetorical question ‘‘Are you saved, boy?’’ that, Elisha asks provides the expected answer and is meant to invite John Grimes to rejoice over the fact that he now knows who he is really.The blinded condition in which John Grimes was as far his identity was concerned, before the conversion, is compared to being in world of darkness, ruled by Satan. The narrator insinuates, quiet well also that all the attempts made to maintain African Americans in ignorance about who they are should be considered as satanic. John Grimes responds back joyfully by the exclamation: “oh, yes!”. In the hyperbole ‘‘And the words came upward, it seemed, of themselves, in the new voice God had given him’’, the narrator suggests that since after his conversion, John Girmes realizes that, as an African American, he ressembles more God than the ugly Satan, he feels now, closer to God from who he was alienated before. This detail also highlights the miraculous aspect of his conversion. About the meaning of the new voice that is given to John Gimes during that conversion, Therman B.O’Daniel notices:

> *When he has rid himself of malice, he is free to search the subconscious depths of his mind until he graps the true relationship of father and son- the oedipal situation common to all human experience or, in Baldwin’s interpretation, original sin. (…) When John’s malicious irony is swept away, he faces the psychic realities of his subconscious, and then only fear is left- the fear of being an adult, unprotected by parental love and responsible for his own life (…) The ironic voice of unbelief of the devil, of childish rebellion is replaced with the humble voice of faith, of God’s angel, of mature self-acceptance, saying, “yes, go through”.* [193]

For Therman B.O’Daniel, John Grimes is given a new voice because he has rid himself of the ironic and malicious White American ideology and he is free to search the subconscious depths of his mind , until he graps the true relationship that should exist between Gabriel Grimes, his stepfather and him. That new voice makes instill into him, faith, humility, and help him to live up to his new identity. In the metaphor ‘‘in the silence something died in John, and something came alive. It came to him that he must testify’’[194] the narrator compares the changes that John Grimes underwent to the ones that a

[193] Therman B. O’DANIEL, *James Baldwin: A Critical Evaluation* , USA: HUP, nd, p.37.

[194] James BALDWIN, *Go Tell It On the Montain*, USA: ed Laurel, nd, p.207.



grain, buried in the ground experiences, before giving birth to a plant. The expression ‘‘something died’’ is, an euphemism that refers to the insecure and childish John Grimes that died, during his conversion, whereas ‘‘Something came alive’’ refers to the birth of a mature John Grimes, more sure of his identity. Fred of the prejudices that his father was emprinonned in and rid of the fear he felt for his father before his conversion, John Grimes, in the apostrophe, “Praise the Lord”, invites even his father to do the same like him.

CONCLUSION »»»

Finally, we can say that in Go *Tell It on the Mountain*, John Grimes’ quest for identity, serves as a pretext used by James Baldwin in order to tell us the story of his own quest for identity. This quest for identity starts with John Grimes’ questioning he Church credos that paint African American people as ugly, sinful and alienated from God. Then he moves to a step further; by realizing in front the mirror that African American is beautiful. Then the last step during his conversion is the rediscovery of his identity which is described as a conversion or rite of passage, through which he gets rid of all the wrong ideologies that emprisonned him, of his Oedipus complex and finally draw closer to a god that he used to view as white. In this quest for identity, John Grimes had to overcome obstacles like his own fear, guilt that were generated by the Church teachings and the white supremacist ideology that conveyed to him a biased perception of his identity. In this quest for identity, his allies are Elisha and his mother.

Go tell it on the mountain, is a coming-of-age novel that by telling us John Grimes as well as James Baldwin’s quest for identity tells us the one made by millions other African Americans over generations, that hasd lived from the slavery period to James Baldwin’s epoch. In his autobiographical novel, James Baldwin goes back to his history and the one of the African American community in order to rediscover who really he is and kill in him any complex of the White American man. He invites each one of us to do the same, when he says:

> »»» *When I was born, blacks generally were born trapped into a white man’s fantasy. … I feel a great wheel turning. This has never been a white American country and the truth is coming out. Blacks have always been a part of this country but the country was never able to accept that. But we are flesh of the flesh, bone of the bone. And we will triumph. The inability to force one’s history, as people or as a person, means a lack of identity, of maturity. I believe there is something sleeping beneath the chaos that is of extraordinary value, if only we have the courage to go down and bring it up (…).*



We know, in the case of the person, that whoever cannot tell himself the truth about his past is trapped in it, is immobilized in the prison of his undiscovered self. [195]

In this twenty-frirst century, the wind of globalization is blowing. It is also bringing with it, tremendous changes in the world. African economies, political, educational, cultural systems as well as religious habits are changing. There is still that need to ask oneself, in the midst of these tremendous changes: Who I am? Who will I become?

As James Baldwin puts it, we must never forget that "the inability to force one's history, as people or as a person, means a lack of identity, of maturity". We must avoid alienation, confusion about our true identity in order to face the challenges of the future for in fact "whoever cannot tell him the truth about his past is trapped in it, is immobilized in it".

[195]James BALDWIN, "Autobiographical notes" in Wedin Carolyn SYLVANDER , *James Baldwin*, USA: FUP, 1980, p.36.



BIBLIOGRAPHY »»»

BALDWIN James, *Go Tell It On the Montain*, USA: editions Laurel, nd.

B. O'DANIEL Therman, *James Baldwin: A Critical Evaluation* , USA: HUP, nd.

BLASSINGAME John, *The Slave Community:Plantation Life in the Antebellum South*, Rev.ed, USA: NY, OUP,1979.

E.HARDY Clarence, *James Baldwin's God Sex, Hope and Crisis in African american Holiness Culture* , USA : UTP, 2003.

E.HOLLOWAY Joseph, *Africanism in American Culture*, USA: IUP, 1990

ELEEN Southern, *The Music of Black American*, 2nd ed, USA: Norton &CO, 1983.

F.LYNCH Michael, *The Everlasting Father : Mythic Quest and Rebellion in Baldwin's Go Tell It on The Mountain*, CLA Journal, vol XXXVII.

GOORE Michael G., *Afro-American Literature in the Twentieth-century*, USA : YUP, 1984.

HUBBARD Dolan , *The Sermon and the African American Literary Imagination, USA: UMP, 1994.*

NJAMI Simon, *James Baldwin ou le devoir de violence*, Paris:biographie Seghers.

SYLVANDER Wedin Carolyn, James Baldwin, USA: FUP, 1980.

The Holy Scriptures : New World Translation, USA : WatchTower Bible and Tract Society of Pennsylvania, 1995.

WEATHERBY, W.J, *James Baldwin: Artist on Fire, Portrait By W.J. Weatherby*, USA: Laurel, 1989.



Réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi au Département de Littératures Africaines de l'Université Omar Bongo de Libreville : 1990 à 2005

Didier Taba Odounga, *Université Omar Bongo*

RÉSUMÉ »»»

Sony Labou Tansi est sans aucun doute un écrivain qui aura marqué par la qualité de son écriture et la densité de son imaginaire, la littérature négro-africaine de la fin du 20ème siècle. Il suffit pour s'en convaincre, de voir le nombre important de travaux consacrés à l'auteur congolais par les spécialistes depuis près d'une trentaine d'années. L'objet du présent article est de faire le point sur les travaux universitaires gabonais dont l'objet d'analyse est l'œuvre de l'écrivain au sein de l'Université Omar Bongo de Libreville. Les questions ici sont celles de savoir, quelles sont les différentes études menées sur l'écriture laboutansienne au Gabon? Quelles en sont les principaux axes de recherche?

Mots clés

Littérature négro-africaine, Sony Labou Tansi, imaginaire, réception, critique littéraire.

ABSTRAT »»»

Sony LabouTansi is, doubtless, a writer who will have marked negro-African literature of the end of the 20th century by the quality of his writing and the density of his imagination. To be convinced, it suffices to see the important number of works devoted to the Congolese author by the specialists since nearly thirty years. The object of the present article is to review the



Gabonese university works for which the object of analysis is the work of the writer, within Omar Bongo university of Libreville. Here, the question is to know, which are the various studies led on “laboutansian” writing in Gabon? Which are their main axes of research.

Keywords

negro-African literature, Sony Labou Tansi, imagination, reception, literary criticism.

INTRODUCTION

Voilà aujourd’hui quelque vingt ans que Marcel N’Soni dit Sony Labou Tansi est parti à Mpemba (séjour des morts) pour un voyage sans retour. Si le dernier mot revient toujours à la terre comme le disait Blaise Pascal, il est pourtant établi que dans nos sociétés africaines, les défunts restent omniprésents et continuent d’entretenir avec les vivants un commerce fécond. Si au cours des vingt cinq dernières années, la littérature africaine a connu une évolution considérable du point de vue esthétique et thématique, on peut dire sans grand risque d’erreur que l’écrivain congolais a largement contribué à cet essor comme le laisse entendre Charles Edgar Mombo dans sa Thèse[196]. Auteur d’une œuvre importante et significative, la pensée de Sony Labou Tansi n’a de cesse d’interpeller les consciences africaines sur les nombreux enjeux sociopolitiques et économiques auxquels elles doivent faire face. Aussi, cette œuvre polysémique ne laisse aucun africain indifférent. Et au Gabon, comme partout ailleurs en Afrique, les enseignants, les critiques littéraires et les étudiants ont tenté chacun à leur niveau, d’apporter un

[196] Mombo, Charles Edgar, *Réception en France des romans d’Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et de Calixte Beyala*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université Paris XII- Val de Marne, Juillet 2004, Inédit.



éclairage sur les textes laboutansiens afin de mieux les faire connaître aux gabonais. C'est tout naturellement au département de Littératures Africaines à cause de son profil qu'on rencontre le plus grand nombre de travaux universitaires consacrés au dramaturge Kikongo. De ce point de vue, on peut se demander quel est le nombre de travaux consacrés à l'écrivain congolais ? Quel sont les principaux thèmes analysés ? Quels sont les éléments esthétiques qui retiennent l'attention des chercheurs ?

I. Recensement des travaux de recherches consacrés à l'œuvre de Sony Labou Tansi au département de Littératures Africaines : rapports de Licence et Mémoires de Maîtrise »»»

1- *La rhétorique du rire chez Sony Labou Tansi*, 1996, Issa Ibrahim.

2- *L'Absurde dans La Vie et demie de Sony Labou Tansi*, 2001, Diane Fabienne Ngolo.

3- *Les tropes dans la composition romanesque de Sony Labou Tansi : L'Ante-peuple, L'Etat honteux*, 1998, Sophie Diane Mebe.

4- *Lecture bakhtino-freudienne de la figure de l'opposant dans La Vie et demie de Sony Labou Tansi et Le Pleurer-rire d'Henri Lopes*, 2003, Vivier Imbembe.

5- *Le carnavalesque dans L'état Honteux de Sony Labou Tansi*, 2003, Raphaël Dieudonné Aouba.

6- *Sexe et écriture dans Le Commencement des douleurs de Sony Labou Tansi*, 1998, Rodrigue Kaba.

7- *Le tragique et le grotesque dans L'Etat honteux de Sony Labou Tansi*, 2003, Marlyse Alda Keri.

8- *Sony Labou Tansi et l'écriture de la vie : lecture sémiotique de L'Ante-peuple*, 2003, Sergine AYingone Anda.



9- *Les didascalies dans le théâtre de Sony Labou Tansi*, 1991, Léon Ivanga.

10- *L'eschatologie dans Le Commencement des douleurs de Sony Labou Tansi*, 2003, Gladia Michelle Akouloua.

11- *L'incommunicabilité dans l'Ante-peuple*, 1996, Ghislaine Niangue.

12- *L'image de la femme chez Sony Labou Tansi*, 1997, Kpedzrokou.

13- *La défondation du langage chez Labou Tansi*, 1997, Charles Edgar Mombo.

14- *L'émergence de l'anti-héros dans le roman africain : L'Ante-peuple et L'Age d'or*, 1996, François Mboro Ossouma.

15- *La violence de la phrase dans L'Ante-peuple*, 1996, Didier Taba Odounga.

16- *L'écriture de la liberté dans La Vie et demie et L'Ante-peuple de Sony Labou Tansi*, 1998, Charles Edgar Mombo.

17- *L'effet image dans la composition romanesque de Sony Labou Tansi : L'Etat honteux, L'Ante-peuple*, 1999, Sophie Diane Mebe.

18- *Violences politiques et dissidence dans les littératures francophones du Sud : cas de La Vie et demie de Sony Labou Tansi*, 2004, Vivier Imbembe.

19- *Le cannibale et le rebelle, conflit entre Eros et Thanatos dans La parenthèse de sang, Je soussigné cardiaque et Qui a mangé Madame d'avoine Bergotha*, 2004, Marina Matsanga.

20- L*ecture de la folie chez Sony Labou Tansi : La Parenthèse de sang, L'Ante-peuple, Le Commencement des douleurs*, 1999, Mireille Abeme Ndong.

21- *De L'ambivalence du langage politique à la réflexivité du circuit énonciatif dans L'Etat honteux de Sony Labou Tansi et Le Pleurer-rire d'Henri Lopes*, 2003, Steeve Reckunguna Reteno.

22- *La permanence de l'errance et de la fatalité dans la modernité romanesque négro-africaine à travers La Vie et demie de Sony Labou Tansi*,



Monné outrages et défis de A. Kourouma, Mémoire d'une peau de W. Sassine, 2001, Massous ma Mounguengui.

23-*Introduction à la poétique de Sony Labou Tansi : autour du burlesque et la révolte dans L'Etat Honteux, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Le Commencement des douleurs*, 1997, Didier Taba Odounga.

Que peut-on en déduire ?

L'observation montre qu'entre 1990 et 2005 Sony Labou Tansi est un des auteurs le plus sollicité au sein du département de littératures Africaines en ce qui concerne l'élaboration des travaux de recherche en licence ou en maîtrise car on dénombre vingt trois travaux entièrement ou partiellement consacrés à l'auteur au cours de cette période.

En effet, l'écrivain congolais est sans nul doute avec Ahmadou Kourouma l'Ivoirien[197] et dans une moindre mesure, Henri Lopes du Congo Brazzaville[198], le romancier qui remporte le plus grand nombre de suffrages du point de vue herméneutique « *Kourouma est au département de Littérature Africaines, dit Pierre Monsard, avec Sony labou tansi et Henri Lopes, l'un des auteurs le plus lu, le plus sollicité, le plus étudié : c'est celui qui requiert le plus de suffrage par an au vu du nombre de travaux de recherche déposés et soutenus au département de littérature africaines*[199].

A quoi peut être dû un tel engouement de la part des étudiants ? Qu'est-ce qui motive leur désir, cette envie de séjourner de manière aussi itérative dans les textes du poète Kikongo ? Nous l'avons souligné dès le départ, Sony

[197] Monsard Pierre dans son article inédit écrit en 2006 « La réception de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma au département de Littératures africaines de l'université Omar Bongo », récence vingt quatre travaux ayant pour objet d'étude, l' ensemble de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma .
[198] Nous avons recensé neuf travaux sur l'œuvre de l'auteur au sein du département de Littératures Africaines de L'Université Omar bongo.
[199] Monsard, Pierre, *Op.Cit.*, p.4.



Labou Tansi est l'un des écrivains africains de ce quart de siècle le plus commenté, le plus lu, le plus examiné.[200] Que ce soit dans l'espace anglophone, lusophone ou hispanophone, son œuvre véhicule tellement de choses : les principes de liberté, d'équité, de justice, de démocratie sans oublié les innovations formelles ; embrasse tant de paradigmes : la politique, l'économie, les droits humains etc. Il n'est donc pas surprenant de voir les futurs chercheurs gabonais s'approprier à leur tour, un discours littéraire qui a durablement modifié le paysage scriptural africain.

Aussi pour mieux cerner cette propension qu'ont les étudiants à convoquer l'œuvre de l'écrivain dans le choix de leurs sujets de recherches, il nous a paru judicieux et opportun de regrouper ces derniers en trois catégories reparties comme suit :

1. La politique et l'idéologie
2. La société africaine et l'histoire
3. Le style, la langue et l'écriture

Voyons comment s'articulent ces différents paradigmes.

II. La répartition des travaux selon les catégories »»»

II.1. La politique et l'idéologie

- *L'écriture de la liberté dans La Vie et demie et L'Ante-peuple de Sony Labou Tansi*, 1998, Charles Edgar Mombo.

- *Violence politique et dissidence dans les littératures francophones du Sud : cas de La Vie et demie de Sony Labou Tansi*, 2004, Vivier Imbembe.

[200] Il suffit de voir le site www.kirjasto.sci.fi/tansi.htm qui répertorie dix sept ouvrages critiques consacrés à l'écrivain congolais jusqu'en 2011. Evidemment, on ne tient pas compte des thèses et des nombreux articles qui se penchent sur son écriture.



- *Lecture Bakhtino-freudienne de la figure de l'opposant dans La Vie et demie et Le Pleurer-rire d'Henri* Lopes, 2003, Vivier Imbembe.

- *Le cannibale et le rebelle, conflit entre Eros et Thanatos dans La Parenthèse de sang, Je soussigné cardiaque et Qui a mangé Madame D'avoine Bergotha*, 2004, Marina Matsanga.

- *Introduction à la poétique de Sony Labou Tansi : autour du burlesque et de la révolte dans L'Etat honteux, Les Sept solitudes de Lorsa Lopez, Le Commencement des douleurs*, 1997, Didier Taba Odounga.

II.2. Société africaine et Histoire

- *Le carnavalesque dans L'Etat honteux de Sony Tansi*, 2003, Raphaël Dieudonné Aouba.
- *Le tragique et le grotesque dans L'Etat honteux de Sony Labou Tansi*, 2003, Marlyse Alda Keri.
- *L'eschatologie dans Le Commencement des douleurs de Sony Labou Tansi*, 2003, Gladia Michelle Akouloua.
- *L'Absurde dans la Vie et demie de Sony Labou Tansi*, 2001, Diane Fabienne Ngolo.
- *La permanence de l'errance et de la fatalité dans la modernité romanesque négro-africaine à travers la Vie et Demie de Sony Labou Tansi,monné outrages et défis de A. Kourouma et mémoire d'une peau de W. Sassine*, 2001, Massous Ma Mounguengui.
- *L'image de la femme dans le roman africain : L'Ante-peuple et L'Age d'or n'est pas pour demain*, 1996, François Mboro Ossouma.
- *L'incommunicabilité dans L'Ante-peuple*, 1996, Ghislaine Niangué.



- *Lecture de la folie chez Sony Labou Tansi : La Parenthèse de sang, L'Ante-peuple et Le Commencement des douleurs*, 1999, Mireille Abeme Ndong.

II.3. Le style, la langue et l'écriture

- *Sexe et écriture dans Le Commencement des douleurs de Sony Labou Tansi*, 1998, Rodrigue Kaba.
- *L'effet image dans la composition romanesque de Sony Labou Tansi : L'Etat honteux, L'Ante-peuple*, 1999, Sophie Diane Mebe.
- *La rhétorique du rire chez Sony Labou Tansi*, 1996, Issa Ibrahim.
- *Les tropes dans la composition romanesque de Sony Labou Tansi*, 2001, Sophie Diane Mebe.
- *Les didascalies dans le théâtre de Sony labou Tansi*, 1991, Léon Ivanga.
- *Sony Labou Tansi et l'écriture de la vie : lecture sémiotique de L'Ante-peuple*, 2003, Sergine Ayingone Anda.
- *La défondation du langage chez Sony Labou Tansi*, 1997, Charles Edgar Mombo.
- *La violence de la phrase dans L'Ante-peuple*, 1996, Didier Taba Odounga.
- *De l'ambivalence du langage politique à la réflexivité du circuit énonciatif dans L'Etat honteux de Sony Labou Tansi et Le Pleurer-rire d'Henri Lopes*, 2003, Steeve Reckunguna Reteno.



III. Analyse et commentaire

Sur les vingt trois rapports de licence et mémoires de maîtrise consacrés à l'écrivain congolais au département de Littératures africaines, cinq traitent des questions d'ordre politique et idéologique, neuf abordent les questions liées à l'histoire et à la société africaine et neuf s'intéressent à la dimension esthétique et à la modernité littéraire de cette œuvre. Ces options heuristiques démontrent Suffisamment que l'écrivain est un auteur qui tient une place axiale dans les recherches liées au champ littéraire africain. Au fond, on n'a pas trop de mal à comprendre les orientations choisies par les futurs chercheurs gabonais dans leur exploration des textes du romancier. A bien observer, les trois catégories répertoriées renvoient effectivement aux différents enjeux que pose l'œuvre dans son ensemble à savoir la place de l'homme dans le monde et son rapport à l'autre et à l'histoire. Cette tripartition installe réellement le congolais au centre des préoccupations actuelles de la jeunesse africaine au même titre qu'Henri Lopes ou Maurice Okoumba Nkoghé le gabonais[201]. Comment vivre dans un univers déliquescent, dans un espace désagrégé qui loin de magnifier l'être humain le consume ? Le romancier tout le long de son dire littéraire ne cesse de poser cette question fondamentale. On n'est pas alors surpris de constater que les travaux recensés reviennent incessamment sur la dimension humaine de l'œuvre. Pour certains étudiants, celle-ci présente d'abord un intérêt politique et idéologique. En effet, Sony Labou Tansi est considéré par la critique, comme un écrivain éminemment politique par le choix de ses thèmes et la description désabusée qu'il fait des univers tiers-mondistes soumis aux soubresauts de la « mocherie » humaine. Les romans et le théâtre du démiurge portent sur

[201] Okoumba Nkoghé, Maurice, *Le Destin de Doussala*, Libreville, Odem, 2011.



l'espace africain en particulier, un regard sans complaisance et critique par rapport à la situation exécrable dans laquelle patauge l'africain. Et c'est vraisemblablement à cause de cela que l'écrivain attire aussi l'attention des jeunes africains d'aujourd'hui.

Ces derniers ont assurément une soif de liberté et une envie obsessionnelle de se réaliser pleinement sans aucune contrainte. A vrai dire, l'écriture de labou Tansi ne parle finalement que de liberté politique et de réappropriation de l'humaine condition.

Par ailleurs, la société africaine et son histoire, tiennent au vu du nombre des travaux qui y sont consacrés (9 mémoires) une place particulière. Dans cette catégorie, les options de recherche portent sur les questions ayant partie liée à la condition féminine, aux problèmes métaphysiques et philosophiques (3 mémoires). L'auteur s'emploie à démontrer dans tous ces textes que l'Afrique se dirige vers une impasse si elle ne revoit pas ces critères de réappropriation d'un monde moderne qu'elle voudrait tant intégrer. Si Sony Labou Tansi suggère à travers une écriture sarcastique, caustique, voire ironique la démarche à suivre, ses romans et son théâtre n'ont pas l'ambition d'être des œuvres à thèse[202]. Ce qui lui importe, c'est l'avenir de l'homme dans une géographie tourmentée par les perturbations de l'histoire. Aussi, ce que cherchent les étudiants dans ce type de paradigme, c'est saisir la portée d'une histoire africaine qui confine au tragique, au grotesque, au carnavalesque, à l'eschatologique, à l'absurde, à l'errance[203], à la fatalité, à l'incommunicabilité et à la folie. C'est de ce chaos que l'écrivain nous invite à sortir afin d'investir l'espace africain de nouveaux symboles et de nouvelles règles d'existence. Ce qui singularise le romancier dans l'univers des lettres

[202]Suleiman,Susan Rubin, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf,1983.
[203] On se doit à la vérité de reconnaître que ce thème peut parfois dans le contexte laboutansien, avoir une valeur positive dans la mesure où l'errance devient le principe essentiel de la révolte contre l'Absurde.



africaines, c'est sa langue. Par rapport aux choix des travaux de recherche, on se rend compte que les problèmes de langue, de style, et d'écriture occupent eux aussi, une place privilégiée (9 mémoires sur 23). Ce qui montre suffisamment l'intérêt que portent les étudiants à l'envergure esthétique des œuvres laboutansiennes. Le congolais à l'instar de son aîné Kourouma l'ivoirien, a une façon particulière de s'approprier une langue française qu'il trouvait trop rigide et pas assez souple pour laisser filtrer le rythme Kongo. L'auteur est inventif, il donne à cette langue française à partir de laquelle il a été violé, une allure carnavalesque. C'est une langue décrite comme non conventionnelle, hors norme qui dit le mal être du sujet africain. Ce n'est pas pour rien que : « *Sony Labou Tansi est présenté […], comme l'un des véritables novateurs de l'écriture romanesque en Afrique*[204]. » L'écriture et la langue fonctionnent chez cet auteur comme un acte de subversion, comme un geste de rébellion à l'endroit de tous les facteurs qui réduisent l'homme.

On note aussi pour finir, les différentes tentatives comparatistes recherchées par les étudiants (4 mémoires). Dans ce genre d'exercice, ce que recherchent les étudiants, ce sont les analogies ou les dissemblances qui peuvent exister entre les écrivains aussi bien au niveau stylistique que thématique. Au département de Littératures Africaines, on associe volontiers Sony Labou Tansi à des écrivains comme A. Kourouma, W. Sassine et Ayi Kwei Armah en ce qui concerne les auteurs d'Afrique de l'ouest. En revanche, en Afrique centrale au stade actuel, seul son compatriote Henri Lopes lui est comparé.

[204] Mbuyamba Kankolango, Alphonse, « La réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi au Zaïre : cas de Lubumbashi », in Mukala Kadima Nzuji et alii (dir.), *Sony labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 416.



Enfin par rapport à la récurrence des textes comme support de recherche, les œuvres les plus convoquées et commentées se répartissent de la manière suivante[205] :

- *La Vie et Demie* (6)
- *L'Etat Honteux* (7)
- *L'Ante-peuple* (8)
- *Les sept Solitudes de Lorsa lopez* (2)
- *Le Commencement des Douleurs* (5)
- *La Parenthèse de Sang* (2)
- *Je Soussigné cardiaque* (1)
- *Qui a mangé Madame D'Avoine Bergotha* (1)

Le constat est à la disparité dans le choix des œuvres de l'auteur. Les chercheurs privilégient l'analyse du genre romanesque au détriment du théâtre. Et dans le roman, les œuvres mises en exergue sont *L'Anté-peuple* et *l'Etat Honteux*. *La Vie et Demie* et *Le commencement des douleurs* ne venant qu'en troisième et quatrième position. Les Sept solitudes de Lorsa lopez ne recueille que deux suffrages. Pour ce qui est du théâtre, *la parenthèse de sang* se place juste devant *Je soussigné cardiaque* et *Qui a mangé Madame D'avoine Bergotha.* Notre hypothèse est que « *la courbe d'intérêt et le choix des sujets varient en fonction* » de l'ordre de parution des texte et les œuvres les plus examinées reflètent pour les chercheurs leurs préoccupations ontiques : la politique et la liberté du sujet. Par ailleurs, un autre fait marquant est l'absence d'un roman comme *Les yeux du volcan* dans les choix des étudiants. Quelle en serait la raison ? S'il fallait trouver une explication

[205] Nous n'avons tenu compte ici que des travaux disponibles dans la bibliothèque du département. Ces derniers étant très anciens, il n'a pas été possible de rencontrer leurs auteurs afin de mieux saisir la pertinence de leurs choix dans les œuvres examinées.



à ce phénomène, on pourrait le trouver peut-être dans l'indisponibilité au niveau local de ce titre au Gabon.

Conclusion

Au vu des vingt-trois travaux identifiés jusqu'en 2005 au département de Littératures Africaines, le constat est le suivant : Sony Labou Tansi est l'un des écrivains qui a le plus interpellé de nombreux étudiants [il n'y a qu'Ahmadou Kourouma qui peut lui être comparé] non seulement par la densité des thèmes qu'il propose dans une œuvre dont la richesse est depuis longtemps établie, mais aussi, par les questions d'ordre esthétique et existentiel que pose son œuvre. Les Choix de recherche correspondent ainsi aux interrogations et aux multiples questionnements concernant l'état du monde. Cependant, depuis 2005, le constat est au fléchissement des études sur l'œuvre du romancier au sein du département de Littératures africaines. Est-ce à dire que les jeunes chercheurs ne trouvent plus suffisamment de matière à débattre autour des problématiques que pose cette œuvre ? Dans cette Afrique du début du 21ème siècle est-elle toujours actuelle ?

Bibliographie indicative

Mbuyamba Kankolango, Alphonse, « La réception de l'œuvre de Sony Labou Tansi au Zaïre : cas de Lubumbashi », in Mukala Kadima Nzuji et alii (dir.) *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 411-424.

Mombo, Charles Edgar, *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et de Calixte Beyala*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Université Paris XII- Val de Marne, Juillet 2004, Inédite.



Monsard, Pierre, « La réception de l'œuvre romanesque d'Ahmadou Kourouma au département de Littératures africaines de l'Université Omar Bongo », 2006, article inédit.

Suleiman, Susan Rubin, *Le roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf,1983.