



HAL
open science

Les littératures africaines : transpositions ?

Gilles Teulié

► **To cite this version:**

Gilles Teulié. Les littératures africaines : transpositions ?. Presses universitaires de la Méditerranée, 2, 384 p., 2002, Les Carnets du Cerpanac, 2-84269-531-3. hal-03329083

HAL Id: hal-03329083

<https://hal.science/hal-03329083>

Submitted on 30 Aug 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

CENTRE D'ÉTUDES ET DE RECHERCHES SUR
LES PAYS D'AFRIQUE NOIRE ANGLOPHONES ET DU COMMONWEALTH

ASSOCIATION POUR L'ÉTUDE DES LITTÉRATURES AFRICAINES

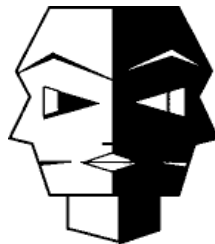
En collaboration avec l'Axe Francophone et Méditerranéen

*LES LITTÉRATURES
AFRICAINES :
TRANSPOSITIONS ?*

Actes du colloque APELA septembre 2001

Les Carnets du CERPANAC

N°2



Textes recueillis par Gilles Teulié

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER III

Sommaire

Présentation, Gilles TEULIÉ, Jean SÉVRY.....	9
--	---

PREMIÈRE PARTIE

D'un univers à l'autre, les problèmes de l'interculturel

Marie-Françoise CHITOUR , Université d'Angers La circulation des références culturelles européennes dans la littérature africaine d'expression française	13
Gisèle PRIGNITZ , UPPA Bayonne Transfert et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique francophone □ quelques exemples du Burkina Faso.....	33
Elena BERTONCINI , Université de Pise Bwana Myombekere et Bibi Bugonoka □ une double transposition de la culture des Grands Lacs	57
Albino CHAVALÉ , Université de Montpellier III Transposer, traduire, transcription □ un nouveau paradigme dans la littérature mozambicaine, pour quoi faire?	77
Béatrice N'GUESSAN-LARROUX , Université d'Abidjan Un cas de transposition □ le blakoro.....	99
Flora VEIT-Wild , Université Humboldt, Berlin Diglossie dans la littérature zimbabwéenne	113
Michel NAUMANN , Université de Cergy Pontoise Une crise politico-économique traduite dans les formes du roman □ Biyi Bandele Thomas	123

DEUXIÈME PARTIE

Traductions et éditions

Anny WYNCHANK , Université du Cap Le roman du film <i>Gelwaar</i>	131
---	-----

Goretti LOPEZ HEREDIA , Université Pompeu Fabra, Barcelone Traduire, transcrire ou transposer l'Autre □ enjeux des littératures africaines pour la théorie de la traduction.....	143
Janos RIESZ , Université de Bayreuth Le «troisième» <i>Batouala</i> — Une édition illustrée de 1928	157
Suzanne GEHRMANN , Université de Bayreuth Traduction et réception des littératures africaines en Allemagne	173

TROISIÈME PARTIE

Textes & écritures □ les figures particulières

Véronique BONNET , Université Paris XIII Transcrire la mémoire du bagne de Tazmamart □ quelle écriture pour quelle légitimité?.....	193
Xavier GARNIER , Université de Paris XII Sherlock Holmes à Zanzibar □ enquête sur le transfert du roman policier d'énigme.....	207
Nicolas MARTIN-GRANEL , Université de Yaoundé Transcription, travestissement ou hypertexte □ Questions à propos de l'écriture de Sony Labou Tansi.....	227
Sélim Komlan GBANOU , Université de Bayreuth L'écriture mutante de Kossi Efoui	245

QUATRIÈME PARTIE

Les écritures féminines

Ludmila OMMUNDSEN , Université de Limerick Transposition de la dissidence féministe et traduction de la résis- tance conservatrice dans la transcription du voyage au féminin en Afrique (voyageuses en Afrique du Sud au XIX ^e siècle)	267
Marie-Christine ROCHMANN , Université de Montpellier III L'avènement des femmes dans les romans du marronnage □ les transpositions scripturales.....	283
Pierre FANDIO , Université de Buea, Cameroun Les carrefours d'Angèle Rawiri.....	301

CINQUIÈME PARTIE
Un écrivain, Ahmadou Kourouma

Nora-Alexandra KAZI-TANI , Université d'Alger L'écriture à l'intersection des signes dans le roman d'Ahmadou Kourouma : <i>En attendant le vote des bêtes sauvages</i>	329
Madeleine BORGOMANO Kourouma et « les gros mots ».....	343
Adriana MORO La langue de la communication interculturelle. L'exemple de <i>Les soleils des indépendances</i> et de <i>Monnè, outrages et défis</i> d'Ahmadou Kourouma.....	355
Daniel DELAS , Université de Cergy-Pontoise Rythme et parenthèses dans <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma.....	369

Présentation

Cet ouvrage est le résultat du travail de réflexion mené par les membres et les invités de l'APELA (Association pour l'Étude des Littératures Africaines) lors de son colloque organisé par le CERPANAC (Centre d'Études et de Recherches sur les Pays d'Afrique Noire Anglophones et du Commonwealth, de l'Université Paul-Valéry, Montpellier III), qui s'est tenu à Montpellier du 27 au 29 septembre 2001.

Les organisateurs de ce colloque tiennent tout particulièrement à remercier l'Université Paul-Valéry et le Centre Régional des Lettres pour les efforts qu'ils ont déployés afin que ce colloque et les actes qui en résultent voient le jour.

Transposer, Traduire, Transcrire □ ce thème qui était proposé aux participants se voulait suffisamment ouvert afin de permettre à tous les aspects des littératures africaines de pouvoir être représentés et de s'insérer dans la problématique du colloque ainsi que défini par le projet scientifique □

«Très rapidement, les littératures africaines se sont retrouvées à une sorte de carrefour historique et culturel □ sous le choc de la colonisation, on

assiste, du nord au sud à une irruption d'un univers occidental et chrétien sur une Afrique islamisée ou animiste qui avait ses propres valeurs, et ses formes littéraires (l'oralité). Ainsi va-t-il s'agir, suivant les cas, soit de Transposer, ou de Transcrire ce qui appartient à un univers ou à l'autre. Les bornes bien établies entre tradition et modernité vont bientôt exploser, donnant alors naissance à des écritures nouvelles qui affirment leur originalité, leur spécificité.

De leur côté les littératures coloniales (tout particulièrement au sud du Zambèze) vont réagir très fortement à ce nouvel environnement et en voulant Transcrire ou Transposer leur situation, elles vont à leur tour se dégager de leurs métropoles respectives.

Enfin en termes de réception, ces littératures seront de plus en plus souvent traduites, jetant ainsi des ponts entre francophonie, l'anglophonie et à un degré moindre, la lusophonie. Mais «Traduire» peut s'entendre dans un autre sens.»

Dans les pages qui suivent, vous trouverez donc les textes des communications. Nous les avons regroupées en cinq parties, qui vous donneront une idée de la richesse et de la complexité des problèmes soulevés par ce thème.

Gilles TEULIÉ, Jean SÉVRY

PREMIÈRE PARTIE

**D'UN UNIVERS À L'AUTRE,
LES PROBLÈMES DE L'INTERCULTUREL**

La circulation des références culturelles européennes dans la littérature africaine d'expression française

Marie-Françoise CHITOUR
Université d'Angers

La boutade de Sony Labou Tansi affirmant « Je suis un congolais¹ » est à même, pensons-nous, de justifier le choix du sujet de notre communication. Elle souligne le fait que l'écrivain africain, de par les circonstances historiques, est au contact de plusieurs cultures, dont les éléments vont circuler dans l'œuvre, en la nourrissant. Ainsi que le fait remarquer Jack Corzani :

Tout écrivain africain (...) participe toujours de plusieurs milieux. Labou Tansi n'est pas seulement congolais, il est aussi d'une certaine façon, français, parisien, écrivain francophone connaissant d'autres œuvres francophones. C'est en cela d'ailleurs qu'il est typiquement congolais, fruit d'une histoire qu'il n'est pas en notre pouvoir d'effacer. Réduire l'originalité de sa création à l'irruption du fonds congolais

1 Cette formulation avait été reprise par le quotidien *Libération* pour annoncer le décès de Tchicaya U' Tamsi.

serait caricatural, ce serait oublier que son œuvre est au confluent de plusieurs fleuves, ce serait oublier l'intertextualité dans toutes ses implications².

Nous nous proposons donc de cerner des marques de l'intertextualité, sa gestion, pour voir comment est «transposé (et) transcrit dans la littérature africaine francophone ce qui appartient à un (autre) univers³». Pour ce faire, nous nous appuierons d'abord sur des romans de contestation et de dénonciation de l'ère des Indépendances, ceux des écrivains africains appartenant à ce qu'il est convenu d'appeler «la troisième génération». Mais nous élargirons notre corpus à «la quatrième génération», celle des «enfants de la post-colonie⁴», publiée dans les années 1990. Cette étude synchronique nous a semblé nécessaire dans la mesure où la lecture a fait apparaître que, si ces références existent dans les différents textes, elles subissent un traitement différent suivant l'époque et le contexte. Un point cependant leur est commun : en aucun cas, elles ne se présentent comme des ornements surajoutés de façon superficielle, elles sont parfaitement intégrées aux récits et participent pleinement à leur signification d'ensemble. Nous pouvons donc parler de la circulation des références culturelles comme élément de ponctuation du sens de l'œuvre. Il faudrait par exemple étudier dans cette perspective *Le Bel Immonde* de V.Y.Mudimbe⁵ où des extraits d'un poème de Stephen George, poète allemand, appartenant au recueil *Der Stern des Bundes* et parlant d'amour et de mort, annoncent, dans un décalage voulu avec le cadre de la scène, une boîte de nuit, la rencontre de la prostituée Ya avec le Ministre. De la même façon, cette aventure ne sera pas sans

2 Jack Corzani, «Et si on recentrait enfin l'histoire africaine? Plaidoyer pour des nationalisations», *Recherche, pédagogie et culture*, n°68, *Pour une pédagogie des littératures africaines*, p.11.

3 Pour reprendre les termes du projet scientifique du colloque *Transposer, Traduire, Transcrire*.

4 Abdourahman A. Waberi, «Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération francophone d'Afrique Noire», *Notre Librairie*, n°135, septembre-décembre 1998.

5 Paris, *Présence Africaine*, coll. «Écrits», 1976.

rappeler à ce dernier certaines quêtes des *Chansons de Bilitis* de Pierre Louys, dont il récitera des vers à un ami. Mais nous devons ici opérer un choix. Ce n'est donc pas sur ce point que nous pourrions nous attarder. Pour mettre en évidence l'évolution évoquée, nous traiterons de la présence des références culturelles comme élément essentiel de dérision. Puis nous la verrons comme indice majeur d'harmonisation et d'ouverture, pour une littérature qui trouve sa place dans un processus de mondialisation, non pas vécue comme appauvrissement et uniformisation, mais comme reconnaissance de la diversité.

LA CIRCULATION DES RÉFÉRENCES CULTURELLES COMME DÉRISION

Dans un article précisément intitulé «Le métissage du texte», Maryse Condé, s'appuyant sur *Les Soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma, rappelle : «Par la suite du viol de la colonisation, la culture malinké s'est trouvée engrossée par la culture européenne et les conséquences en sont des désordres de toutes sortes⁶».

Une réponse à ce «viol» se trouve être la dérision, qui permet, en même temps, de manifester ces «désordres» dans le texte, ainsi que nous entendons le montrer. L'écrivaine guadeloupéenne cite «l'expression savoureuse d'Édouard Maunick» concernant l'incipit des *Soleils* où «le malinké couche avec le français pour lui faire un bâtard⁷». Ainsi, nous permettrons-nous de dire que des romans de cette période sont jalonnés d'allusions, de références, de rappels intertextuels «bâtards», mais dont le lecteur reconnaît facilement... les géniteurs. Le travail de subversion, de distorsion de la langue souvent étudié se prolonge dans celui opéré au niveau des références culturelles. De la même manière, il participe fortement à «la satire, au jeu de massacre» dont il est question en quatrième de couverture de

6 Maryse Condé, «Le métissage du texte», in *Discours sur le métissage, Identités métisses*, Textes réunis par Sylvie Kandé, Paris, L'Harmattan, 1999, p.212.

7 Édouard Maunick, cité par Maryse Condé, «Le métissage du texte», art.cit., p.212.

*L'État honteux*⁸ et à «la décolonisation par les mots», dont on a parlé à propos des romans de Sony Labou Tansi⁹.

Il arrive souvent en effet que les textes de la littérature occidentale soient convoqués par l'auteur congolais pour être déformés, parodiés, lus dans un objectif de dérision. L'écrivain utilise plusieurs fois ce procédé dans le cadre d'un travail de transformation des proverbes. On a souvent travaillé sur les proverbes africains comme marques de l'oralité insérée dans les textes écrits. Mais, ici, dans la perspective qui est la nôtre, nous examinerons «l'irruption» de proverbes occidentaux ou d'énoncés de la culture française devenus proverbiaux (ainsi des «morales» de *Fables* de Jean de la Fontaine) nous verrons qu'ils sont bousculés, subvertis, s'inscrivant dans l'axe de la satire, de la dénonciation, de la transformation de la réalité politique par l'écriture. La subversion est souvent opérante avec l'introduction de la fameuse «hernie», symbole du Président, de son arbitraire et de sa toute puissance. Il est l'énonciateur le plus fréquent et les proverbes semblent lui permettre d'appuyer ses dires. Ses ministres s'y essaient aussi parfois, s'abritant en fait derrière ces vérités populaires pour de timides contestations. Les références aux proverbes, les emprunts aux *Fables* de La Fontaine sont liés aux grands axes thématiques du roman, comme l'association constante de la politique et du sexe («Il berce un lièvre qui allait se réveiller oh tiens-toi tranquille, nous faisons de la politique on ne peut pas courir après deux lièvres à la fois¹⁰», p.28) ou l'arbitraire du chef de l'état suite à une ruse pour évincer un Cardinal s'opposant à un mariage avec une fille non consentante, le Président Lopez déclare «Ah mon peuple, voici que la preuve que la voix ne fait pas le moine¹¹» (p.48)

8 Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Paris, Seuil, 1981.

9 Cf. en particulier M. a M. Ngal «Les tropicalités de Sony Labou Tansi», Grenoble, Silex, *Expressions d'Afrique*, n°23, 1982, pp.134-143.

10 On remarque le passage sans transition du style direct au style indirect, qui caractérise le roman.

11 Dans *Les noctuelles vivent de larmes* d'Ibrahima Ly (Paris, L'Harmattan, coll. «Encres noires», 1988), on retrouve aussi le même proverbe subverti («C'est l'habit qui fait le marabout», p.437) et le proverbe sans changement («L'habit fait le moine»).

Les longs discours creux prononcés par les dictateurs reviennent comme un leitmotiv, dans les romans africains post-indépendance. Un énoncé emprunté à une fable de La Fontaine («Vendre la peau de l'ours...») permet la caricature. L'introduction du mot «hernie» est ici aussi présente, lié encore au sexe, obsession du Président («Il la berce...») «Nous sommes terre d'amour et de paix, nous sommes un peuple tiré de l'amour qu'ils ne vendent pas la peau de nos hernies avant de les avoir tuées et il la berce comme il la berça le jour...» (p.128). C'est aussi le titre de la pièce de Musset *On ne badine pas avec l'amour* qui fera l'objet du même type de subversion, devenant en page 36 «On ne badine pas avec les morsures d'une hernie».

L'absurdité du personnage, de ses actes n'est jamais loin, ainsi la retrouve-t-on dans ses entreprises de taxinomie. Il descend «la colline dite de ma roupette un tiens vaut mieux que deux tu l'auras» (p.59) (la roupette est une autre façon de désigner son organe sexuel).

La corruption est visée, à travers un proverbe occidental connu, dans *La Vie et demie*¹² un ministre conseille au docteur, alors au gouvernement, d'en profiter pour s'enrichir, avec cette injonction «Ose, et tu verras comment les petits ruisseaux font de grandes rivières». La dénonciation de la corruption dans «la vie vraiment ministérielle» prend toute sa force, à travers l'expansion du proverbe par le narrateur qui le commente ainsi «En quatre ans, les petits ruisseaux avaient fait des fleuves. Le docteur commençait à parler des petits ruisseaux qui peuvent faire des mers» (p.36).

Dadou, lui, dans *L'Anté-peuple*¹³ évoque le phénomène du «piston» nécessaire dans la société où il vit. Son affirmation «On a toujours besoin d'un plus grand que soi, c'était un peu comme cela dans le pays» (p.32), est transparente, quant à l'emprunt à la fable de La Fontaine *Le Lion et le rat*.

Mais la référence ici paraît beaucoup plus artificielle dans la bouche des deux femmes africaines qui l'emploient.

12 Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Paris, Seuil, 1979. (Réed. coll. Points Roman, 1988).

13 Sony Labou Tansi, *L'Anté-peuple*, Paris, Seuil, 1983.

On voit bien comment, chez Sony Labou Tansi, le procédé de transposition-subversion s'inscrit dans tout un travail sur la langue, sur des énoncés de la langue imposée par la colonisation, et dans la satire dirigée contre des dictateurs inféodés à l'Occident.

Henri Lopes, dans *Le Pleurer-Rire*¹⁴ va aussi jouer sur certains proverbes français, et de la même façon, certains d'entre eux ont appartenu à la culture savante (nous retrouvons *Les Fables* de La Fontaine) avant de passer dans la culture populaire. L'utilisation des formules proverbiales est constante dans *Le Pleurer-Rire* et a des fonctions différentes. L'exemple de la page 126, la référence à un proverbe connu, à l'exemple de ce qui se passait dans *L'État honteux*, vient appuyer le ridicule du Président et de ses collaborateurs¹⁵. On y lit le texte de loi élaboré par la Cour Suprême à la demande de Tonton et de sa sœur, en y reconnaissant aisément la trace du proverbe français, «à l'envers» («Qui vole un œuf...»), mais il s'entoure ensuite d'un galimatias pseudo-juridique bien embrouillé «Tout individu (...) qui volerait un bœuf aussi bien qu'un œuf ou tout chose équivalente, intermédiaire ou supérieure, meuble, immeuble ou sonnante et rébuchante aurait une oreille coupée.»

Tous ces exemples sont autant de lieux de la transposition par l'écriture d'un propos politique. La transformation du monde, que nient souvent les proverbes ou les dictions, est possible. Elle passe par l'attitude de créateurs des écrivains, qui subvertissent les énoncés de la culture apprise, imposée, et déboulonnent les figures de l'Autorité.

Williams Sassine use également de la parodie dans son roman burlesque, plein d'humour et de fantaisie, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*¹⁶. Voici un pastiche de la fable de La Fontaine *Le Laboureur et ses enfants* «Je leur raconterai l'histoire du vieux laboureur, ce type qui

14 Henri Lopes, *Le Pleurer-Rire*, Paris, L'Harmattan, coll. «Écrits», 1982.

15 De façon différente, le narrateur du *Pleurer-Rire* intégrera presque deux pages de Jacques Le Fataliste à la fin de son récit, préférant à ses propres «banalités et platitudes (...) la voix oubliée du bonhomme Diderot...».

16 Williams Sassine, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris, L'Harmattan, Coll. «Écrits», 1985.

au moment de mourir couillonne ses enfants en leur faisant défricher un champ qu'il n'avait jamais eu la force de cultiver toute sa vie.¹⁷

Même les textes sacrés, en particulier la Bible¹⁷, mais aussi des psaumes, des prières, des cantiques n'échappent pas à la règle de la dérision. Une fois encore, c'est dans les romans de Sony Labou Tansi que se manifeste tout un jeu dans ce domaine. Le mode parodique fonctionne pleinement dans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*¹⁸, avec un «Requiescat in Pace chanté en langue pygmée» (p.173). Le Magnificat revient plusieurs fois, (p.56, p.161, p.188) et il est mis alors en relation avec l'événement tant attendu dans le roman, la venue de la police, ou les lâchetés de la ville de Valencia, face à l'assassinat d'Estina Bronzario.

La profanation sacrilège est à l'œuvre dans *La Vie et demie*, même si le «Voici l'homme» (Ecce Homo dans le Nouveau Testament) de l'incipit du récit a une résonance tragique, Martial étant conduit devant le Guide comme le Christ amené à Ponce Pilate. Nous décelons facilement dans *L'État Honteux* la subversion de certaines formules de la Bible (ou du rituel catholique), opérante à nouveau avec l'introduction du mot «hernie» : «Qui se sert de la hernie périra par la hernie» p.36). (Dans *l'Évangile selon Saint Matthieu*, le Christ après son arrestation, dit à quelqu'un prêt à saisir son épée : «Remets ton épée à sa place, car tous ceux qui prendront l'épée périront par l'épée»). D'autres exemples sont «Ceci est mon corps, ceci est ma hernie» (le «ceci est mon corps, ceci est mon sang» du rituel de la communion), ou «Prenez et mangez. Ceci est Vauban» (cf. «Prenez et mangez. Ceci est mon corps»).

Nous croyons pouvoir dire que ce n'est pas la Bible en elle-même qui est visée, mais bien plutôt, comme pour les écrivains cités et «subvertis», le processus d'imposition d'une culture autre, aboutissant à

17 Pour une étude précise de cette question, nous renvoyons à l'ouvrage de Anatole Mbanga, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi. Systèmes d'interaction dans l'écriture*, Paris, L'Harmattan, 1996, et en particulier aux pages 160 à 164 (L'intertextualité externe : les allusions à la Bible).

18 Sony Labou Tansi, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1985, rééd. coll. «Points Roman», 1988.

l'acculturation. Surtout, le procédé participe pleinement à la mise en place de la figure grotesque et monstrueuse que devient le Président, le contexte de répression, d'arbitraire et de mégalomanie culminant ici dans des scènes de véritable cannibalisme.

Plus modestement, pourrait-on dire, la dérision atteint un militaire, l'adjudant Benoît Goldmann dans *Les Yeux du Volcan*¹⁹. Les textes bibliques cités ici sont surtout ceux de la Genèse, au début de l'Ancien Testament. Nous constatons que, dans un premier temps, ils ne sont pas subvertis – dans ce cas, nous les retrouvons tels qu'ils nous sont venus de l'hébreu. «Benoît Goldmann les lisait amoureusement» «Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre. Or, la terre était vide et vague, les ténèbres couvraient l'abîme, un vent de Dieu tournait sur les eaux. Dieu dit que la lumière soit et la lumière fut». Mais, alors, c'est leur association constante avec un autre terme qui fait de ce passage «familier» un texte «étrange²⁰» pour l'adjudant, la lecture des textes saints semble remplacer l'acte sexuel «Dès qu'on approchait l'heure du lit, l'adjudant plantait ses yeux sur les Écritures» (p.31) et il «semblait jouir pleinement des mots de Dieu» (p.93), ce qui, bien sûr, ne satisfait pas son épouse. De plus, tout se passe comme si une compétition avait lieu entre la Bible et les télégrammes du Haut Commandement militaire qui s'accumulent depuis trente-sept ans, sans qu'il les ait ouverts. «N'oublie pas de lire les télégrammes, Benoît. C'est plus court que la Bible», lui ont répété toutes ses femmes en le quittant (p.96). «Ses yeux rivés sur les Écritures» font donc de lui un personnage naïf, étranger aux réalités – pendant qu'il lit les textes saints, ses huit femmes successives ont tout emporté, au moment de la rupture.

Nous avons donc vu comment ces formules subverties, ces associations dévalorisantes, cette véritable «transposition», puisqu'elle est détournement des emplois et sens usuels, créent, dans le texte,

19 Sony Labou Tansi, *Les Yeux du Volcan*, Paris, Seuil, 1988.

20 Nous reprenons là des termes du texte de présentation du colloque. *Les discours étrangers : Production et réception*, Actes du colloque de l'Institut des langues vivantes étrangères, Département de français, Université d'Alger, Office des Publications Universitaires, Alger, 1986, p.2.

l'étrange et le choquant. À travers elle, «[se construit un système de valeur intégrée (...) (aux récits) et comme eux parfaitement subversifs²¹».

LA CIRCULATION DES RÉFÉRENCES CULTURELLES COMME OUVERTURE ET HARMONISATION

Le processus postcolonial a encore accéléré la circulation des diverses références culturelles. Notre axe de recherche doit tenir compte du fait qu'actuellement beaucoup de jeunes écrivains africains vivent en France, où, en général, ils sont venus faire leurs études. Appartenant à «[une génération transcontinentale]», à «[une génération par delà les frontières²²]», ils ont tous beaucoup voyagé, se rencontrant et échangeant à l'occasion de conférences, festivals, ateliers d'écriture. «[L'univers littéraire africain a explosé]» peut écrire Boubacar Boris Diop²³.

Le cas du jeune écrivain originaire de Djibouti, Abdourahman A. Waberi, dont le roman *Balbala*²⁴ sera au centre de cette partie, illustre ces affirmations. Sa formation (il enseigne l'anglais en Normandie où il vit), ses recherches (il est l'auteur de travaux universitaires sur Assia Djebar et Nurudin Farah), ses expériences (il a entre autres participé au projet de résidence et d'écriture à Kigali, après le génocide de 1944, «[Rwanda Écrire par devoir de mémoire²⁵]», en juillet-août 1998 et 1999) en font bien un écrivain «[nourri de mille lectures]» pour

21 Texte de la présentation du colloque *Les discours étrangers* [Production et réception], art. cit., p.2.

22 Abdourahman A. Waberi, art. cit., p.11 et 14.

23 Boubacar Boris Diop, «[Où va la littérature africaine?], *Notre Librairie*, n°136, janvier-avril 1994, p.10.

24 Paris, Le Serpent à Plumes, 1998.

25 Il réunissait Boubacar Boris Diop, Tierno Monémbo, Véronique Tadjo, A.W.Mwangi Mena, Monique Ilboudo, Jean-Marie Rurangwa et bien d'autres écrivains.

reprendre l'expression que Catherine Bédarida²⁶ employait pour l'écrivain somalien Nurudin Farah²⁷.

D'ailleurs, le même terme «nourri», impliquant un processus fécondant et enrichissant, revient sous la plume de la critique, à la parution de *Balbala*.

À l'image de sa ville (Djibouti), il se nourrit des cultures africaine, arabe, indienne et européenne. Il a dévoré les écrits d'Omar Khayyam, comme ceux d'Arthur Rimbaud, de James Joyce ou de Saint-John Perse²⁸.

Et les rappels intertextuels vont être très nombreux dans ce récit polyphonique à quatre voix, quatre «voix rebelles²⁹» qui disent «leur» Djibouti et «une région à l'agonie» (p.111).

Notre sujet est ici celui de la présence des références européennes et nous entendons bien nous y tenir. Il nous faudra cependant procéder à des élargissements, car ces allusions intertextuelles ne trouvent pleinement leur sens que parce qu'elles côtoient des références venant d'autres horizons, que se produit un véritable brassage, où se rencontrent le «chez-autrui» défini par René Depestre dans *Le Métier à métisser*³⁰, «multiple, fécondant, nourrissant le poète partout où il se trouve³¹» et le «chez-soi», Djibouti ici, les langues locales, l'oralité, la poésie des nomades.

26 Catherine Bédarida, «Lettres d'amour de Somalie», *Le Monde des Livres*, 6 mars 1998, page I.

27 A. A. Waberi lui a dédié son premier livre, un recueil de nouvelles *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Serpent à plumes, 1994) et également à l'écrivain guinéen Tierno Monémbo.

28 Catherine Bédarida, «Le Marathonien de Djibouti», *Le Monde des Livres*, 27 mars 1998.

29 Jean-Claude Guillebaud, «Voix rebelles à Djibouti. Une Afrique terrible et douce», *Le Monde des Livres*, janvier 1998, p.30.

30 René Depestre, *Le Métier à métisser*, Paris, Stock, 1998.

31 A. A. Waberi, art. cit., p.15. Il est important de souligner que Waberi cite Depestre et reprend les expressions de «chez-autrui» et «chez-soi» dans son article.

Abdourahman A. Waberi a puisé largement dans le «chez autrui». Quels sont donc les écrivains philosophes, ethnologues européens dont les noms ou des citations jalonnent son très beau récit poétique? Nous relevons³² Apollinaire (p.13), Éluard (p.22), Rimbaud (pp.30-31-32), Romain Gary (p.30), Teilhard de Chardin (p.30), Albert Londres, (p.30 et p.94), Michel Leiris (p.30 et p.169), Joseph Kessel (p.30), Victor Segalen (p.30), Henry de Monfreid (p.30 et p.44), Nicolas Bouvier (p.30), James Joyce (p.47), Shakespeare (p.64 et p.108), Corneille (p.79), Rabelais (p.87), Michelet (p.87), Mallarmé (p.88), Jules Verne (p.136), Marcel Griaule (p.169), Musset (p.170) et Michel Foucault (p.183).

L'intertextualité peut se manifester de façon implicite (en page 79, il est question des exilés et il en est dit «La migrance a les yeux de Chimène pour beaucoup³³») ou explicite. Ainsi, permet-elle l'établissement d'une comparaison, dans la description du désert: «Entre azur et latérite, la gamme des couleurs est riche, les acacias semblent s'arracher du sol et prendre leur envol à la manière des montgolfières dans les livres de Jules Verne.» (p.136). Le plus souvent, elle donne lieu à l'insertion d'une citation en italique ou non. Un vers d'Apollinaire trotte dans (la) tête de Waïs³⁴: «*Les cadavres de mes jours marquent ma route et je les pleure*³⁵» (p.13)

Si on examine le relevé établi précédemment, on remarque d'abord, outre bien sûr le nombre important d'auteurs évoqués, la présence de plusieurs poètes: il suffit de voir déjà les trois premiers

32 Nous avons adopté ici l'ordre d'apparition dans le texte.

33 Autres exemples, mais ils seraient nombreux: Comment ne pas songer à Éluard, devant les «paysages (...) de la douleur» (p.35) de Djibouti. Le «surveiller et punir» qui est comme la devise du gouvernement djiboutien est à mettre en liaison avec Michel Foucault, ce que nous confirme A. Waberi (correspondance avec M.F.Chitour, 14-09-01). Par contre, en ce qui concerne la république de Djibouti présentée comme «un voyageur sans bagage, en quelque sorte», p.112), et à notre interrogation par rapport à Anouilh, il nous disait: «La référence à Anouilh doit être inconsciente et scolaire, donc pas signifiante.» (*Ibidem*).

34 Une des quatre «voix». Waïs est un marathonnier emprisonné.

35 P. 31, figure une longue citation en italique dont toutes les références sont données: (Arthur Rimbaud, «Mauvais sang» in *Une saison en enfer*).

noms qui sont, rappelons le, Apollinaire, Éluard et Rimbaud. Cette influence n'étonnera aucun lecteur de *Balbala*, texte éminemment poétique, empli de lyrisme, avec une «stratégie d'écriture subordonnant le récit à la poésie³⁶». Les discours politiques officiels n'ont pas fait oublier la poésie des nomades et une des voix du récit, celle de Dilleyta, entend «conter ce pays avec des mots de poète» (p.11).

Ceux qu'on pourrait appeler les «écrivains-voyageurs» figurent aussi en bonne place dans le relevé. Nous avons été amenée à noter plusieurs fois la page 30³⁷. Plusieurs de ceux-ci y sont en effet réunis sous la dénomination «d'aventuriers en quête de sensations et de sueurs moites, l'expression clôturant la liste «et tutti quanti» les plaçant tous dans «le même sac» plutôt dévalorisant.

Et pourtant, à la différence des romans étudiés dans la partie précédente, la dérision est très peu présente, au niveau de l'insertion des références culturelles. On trouve seulement ici ou là une déformation, comme celle du titre de la pièce de Musset, signalée d'ailleurs par un «hé, hé, hé!» final («On ne badine pas avec la mort³⁸», p.170, lorsque tous les sursauts de révolte ont été matés par la répression militaire). On peut les voir comme des touches légères d'humour et on est alors d'autant plus frappé quand l'ironie intervient. Les «coups de griffe» viennent directement s'appliquer aux écrivains aventuriers, aux ethnologues³⁹ qui ont décrit un pays exotique dans lequel les Djiboutiens ne se reconnaissent pas⁴⁰ et qu'ils entendent désormais se

36 Tirthankar Chanda, «Note de lecture *Balbala* de Abdourahman A. Waberi», *Notre Libraire*, n°135, septembre-décembre 1998, p.67.

37 Trois pages plus loin, est cité, rapproché de Rimbaud, Nicolas Bouvier, dont il est précisé «berger suisse (p.33). Un article de Lorraine Rossignol dans *Le Monde Télévision*, dimanche 26-lundi 27 août 2001 consacré à Nicolas Bouvier (1929-1998) a comme titre «Suisse nomade». *L'usage du monde* (1961), qualifiée par la journaliste d'évangile des globe-trotters, a fait l'objet d'une nouvelle publication dans la Petite Bibliothèque Payot, coll. Voyages.

38 On se souvient que Sony Labou Tansi «empruntait» aussi le titre de cette pièce au répertoire français.

39 Voir aussi Edgar Aubert de la Rue, p.29.

40 Par contre, l'éditorialiste de la Nation organe de presse officiel, s'est pris de passion pour Henry de Monfreid et dans «son style pompier» loue l'homme qui a «compris (...) la beauté insolite de notre cher pays» (p.45).

réapproprié et faire exister. La circulation des références culturelles européennes s'inscrit dans un projet d'ensemble où les quatre voix entendent dire leur pays chaviré, sa dure réalité, contre le « mythe » (p.31), celui-là même qui a été diffusé par « les vieux livres d'histoire et les contes orientaux », évoquant tous l'Arabie « dite heureuse » (p.29).

Dans un entretien, l'auteur de *Balbala* évoquait sa nostalgie, lorsqu'il est arrivé à vingt-deux ans en France et son désir de lire alors tous les livres qui parlaient de son pays. Mais... □

Plus je lisais, plus j'avais l'impression que le Djibouti des Français n'avait rien à voir avec le pays que je connaissais. Mon Djibouti à moi n'était pas ce pays suranné, exotique que décrivaient les Rimbaud, les Loti, les Albert Londres. Ces gens-là n'ont écrit sur ce pays qu'en passant. Il fallait que nous, les Djiboutiens, puissions enfin nous réapproprier notre pays, comme l'ont fait les Antillais⁴¹.

Waberi ne s'attarde pas tellement sur l'œuvre du poète. Une certaine admiration perce cependant □ « Qui dira désormais à dix-sept ans à peine, un vers comme celui-ci □ « *J'allais sous le ciel, Muse □ et j'étais ton féal* », p.32. A. A. Waberi dit « (utiliser) la figure d'Arthur Rimbaud comme un totem, un fétiche ou un signe sémiologique traversant chacun de (ses) ouvrages, un peu à la manière de la silhouette de Hitchcock dans ses propres films⁴² ». De toute façon, il faut bien reconnaître que « le nom de Rimbaud (prononcé parfois Rimbô ou Rambo) est indissociable de Djibouti-ville pour la simple raison qu'il renvoie à la plus grande place de la capitale (même si elle porte officiellement et depuis une quinzaine d'années le nom d'un grand nationaliste, Mahmoud Harbi), avec son marché et sa gare

41 « Entretien avec Abdourahman A. Waberi, Propos recueillis par Tithankar Chanda », Dossier Auteur □ Abdourahman A. Waberi, *Notre Librairie*, n°135, septembre-décembre 1998, p.62.

On aura relevé le pluriel généralisant (« les Rimbaud, ... ou ces gens-là ») qui va dans le sens de ce que nous disions précédemment, à propos de « tutti quanti ».

42 A. Waberi, correspondance citée.

routièr — sans oublier le Centre Culturel Français⁴³. Mais Rimbaud fut aussi «L'Autre, l'étranger⁴⁴» (p.127), propageant une image stéréotypée de Djibouti. Le commentaire du narrateur intervient après une longue citation de *Une saison en enfer*⁴⁵ : «Oiseau migrateur ayant quitté son port d'attache, le jeune-vieux, aigri qui promenait sa carcasse de bélière, d'Aden au Harar et d'Awash à Tadjourah, n'aimait guère les autochtones. Et nous, pourquoi aurions-nous de la tendresse pour lui?» (p.132).

Les modalités des insertions des citations demandent effectivement à être examinées de près. Le narrateur fait de certaines inscriptions littérales une lecture qui leur donne une nouvelle signification, précisée dans un commentaire personnel, comme dans le cas cité plus haut. Parfois aussi, leur «emprunt» montre que des situations de misère, de désespoir ou de chaos politique semblables se reproduisent d'un continent à l'autre. Le père de Waïs ayant affirmé : «Notre pays est en train de dévorer ses enfants», le narrateur ajoute : «(...) si Dilleyta était là, il aurait sans doute rappelé que le grand Joyce ne disait pas autre chose : «L'Irlande, c'est la vieille truie qui dévore sa portée». Pas la peine de faire un tel détour pour arriver au même diagnostic».

Il nous faut, à ce moment de l'intervention, élargir notre relevé aux écrivains francophones, très présents aussi, sans les citer tous ici, car cela nous éloignerait de notre sujet⁴⁶. Cependant, précisons que le

43 *Ibidem*.

44 «L'Autre, l'étranger de passage ou non», p.27. «L'Autre, l'étranger reviendra à la charge souventes fois. Et pour son propre intérêt, cela va sans dire», p.28.

45 Le choix de l'extrait n'est pas gratuit. Il comprend par exemple : «J'aurai de l'or, je serai oisif et brutal». Waberi nous précise : «Il est vrai que certaines de ses lettres contiennent des inepties sur les gens de Tadjourah et d'Obock (la ville de Djibouti les détrône, les caravaniers qui le rançonnaient (...), même s'il était globalement plus distant (...) dans ses relations avec les autochtones que le type colonial courant à cette époque.»

46 Donnons simplement quelques exemples : Tchicaya U Tam'si (p.122), René Depestre (p.143), Ahmadou Kourouma (p.169), Mongo Beti (p.182), mais aussi Frantz Fanon (p.117, p.118, p.137).

narrateur — et Waberi lui-même — nous invitent à cette ouverture, parlant de « la langue de Rabelais, de Michelet et de... Mohammed Dib » (p. 87).

La citation de l'écrivain haïtien Frankétienne illustre parfaitement cette possible « transposition » de son île à « la Corne d'Indigence », Djibouti, dans l'évocation d'un désert « universel » : « *Un chapelet d'épines entrave la marche des nomades quêtant dans le désert. Faim sans fin. Bouche amère. Bouche inutile dans ces lieux d'errance, où une paille devient trésor et le vent un breuvage*⁴⁷ » (p. 22).

Si ce dernier écrivain inscrit dans son œuvre la thématique du délabrement et de la désespérance il veut aussi « écrire envers et contre tout⁴⁸ », thèmes et images que l'on retrouve dans *Balbala*, où l'importance de l'écriture est sans cesse rappelée : « Écrire, voilà mon ultime parapet contre l'ennui, le silence et la béance infinie de la nuit » (p. 14). Les prisonniers vont jusqu'à incruster leurs prénoms dans la pierre de cachot pour « témoigner » : « Si tu parles tu meurs, si tu écris tu meurs. Alors écris et meurs. » (p. 75) Puisque notre sujet est l'intertextualité, comment ne pas penser ici à la formulation de Tahar Djaout, l'écrivain algérien assassiné (« Si tu parles, tu meurs, si tu te tais tu meurs. Alors parle et meurs. ») ?

La présence de tous ces rappels intertextuels correspond aussi à cette volonté évoquée plus haut de se réapproprier une terre et une histoire, de faire entendre « une voix native ». Celle-ci reprend donc à son compte des éléments du patrimoine universel et des formules comme « faire leur » accompagnent souvent les citations. « Refuser et rejeter les mots de la tribu, cette formule de Mallarmé, Dilleyta et ses amis, « le quatuor subversif » (...) se la sont appropriée ». Cette phrase en page 88 est suivie d'un long commentaire du narrateur, qui l'applique pleinement aux quatre amis et l'adapte et l'élargit à la situation de Djibouti, en particulier aux élections truquées.

47 En italique dans le texte.

48 Jean-Louis Joubert, reprenant dans l'éditorial de la revue *Littérature haïtienne de 1960 à nos jours*, le titre d'un article de Pradel Henriquez : « Médias et littérature en Haïti : écrire envers et contre tout » (p. 178), Paris, *Notre Librairie*, n° 133, janvier-avril 1998.

Pour que l'étude soit complète, il faudrait parler aussi de la peinture⁴⁹, avec le ciel bleu Matisse dont se souvient Waïs dans sa prison (p.14), de la sculpture, quand «les hommes ont ici la maigreur et la gravité des figures de Giacometti⁵⁰» (p.64), de la musique qui fait se mêler les violons, les orgues (dans une métaphore⁵¹ p.173), avec les banjos (p.65) ou encore «le *guux*, le blues traditionnel» (p.38) ou les «Djembé de Guinée». Il est normal que les références à des instruments, réels ou métaphoriques, aux chants, soient si importants, pour parler d'une «ville (qui) danse en plusieurs langues» (p.129).

Les références à la mythologie grecque⁵², à l'antiquité égyptienne⁵³ demanderaient aussi à être cernées⁵⁴, sans oublier celles à la religion, à «tous les livres Saints» (p.161) le plus présent étant le Coran. Nous trouvons, c'est un exemple parmi d'autres, la citation d'une encyclopédie de l'Islam (p.158). Mais le narrateur peut faire appel aussi bien à une tradition liée à un mariage catholique dans une comparaison («les malheurs (s'abattent) comme une pluie de riz à la sortie d'une église», pp.119-120) qu'à un représentant de l'Islam pour la subversion d'une expression⁵⁵ (des villageois fatigués «ne savent plus à quel imam se vouer», p.24), ce procédé étant assez fréquent⁵⁶.

Nous ne pouvons traiter de tout cela dans cette communication, mais est déjà apparue nettement la fusion, qui s'établit dans le texte, du «chez-autrui», sur lequel nous avons insisté en fonction du sujet, et du «chez-soi». Les différentes épigraphes en sont comme des

49 Les prisonniers peignent aussi des fresques sur les murs.

50 L'interaction des langages artistiques est totale quand une jeune fille cap-verdienne devient cette «femme-jardin (...) digne de figurer dans un tableau du douanier Rousseau ou dans l'imagination fleurie d'un René Depestre» (p.143).

51 Arab, ailleurs, a une «silhouette de Stradivarius» (p.181).

52 Un personnage enfourche «les Pégase de la colère» (p.16) Anab est «Pénélope sublime dans l'attente» (p.132).

53 Dilleya a un «beau visage d'Akhénaton pâle» (p.101).

54 Des «mythes» modernes figurent également dans le texte, par delà les frontières, «Chaka Zoulou et Nelson Mandela, Marylin Monroe et Andy Warhol» (p.32).

55 La Bible connaît aussi une subversion, puisque la terrible geôle et centre de tortures, «c'est Sodome et Maulhoulé» (p.66) — c'est le nom de la prison.

56 Un proverbe a «encore pignon sur langue courante» (p.62). «Les Blancs racontent des histoires à vomir debout» (p.138).

indices □ proverbe djiboutien pour la deuxième partie⁵⁷, citation de Mia Couto, écrivain du Mozambique pour la troisième et de Aimé Césaire pour la dernière. Un autre symbole est la rencontre de Roméo et Juliette (nous avons relevé Shakespeare dans notre relevé⁵⁸) □ Layla et Majnun (donc ici la culture orientale⁵⁹ avec *Les Mille et une Nuits*) et enfin de Elmi et Hodane, célèbres dans la mythologie locale, tous des amants «□contrariés (...) tragiques (...) éperdus□» (p.108) dont on pourrait imaginer des «□noces métisses□», comme il est écrit en page 64, où l'expression est utilisée pour le roi Salomon et la reine de Saba□. L'essentiel est bien là, dans ce que nous avons déjà appelé «□le métissage du texte□» □ et nous développerons ici un dernier exemple.

Certes, nous partirons de Césaire, mais, ce faisant, nous ne nous écarterons pourtant pas de notre sujet, car cette citation est le lieu d'une «□circulation□» totale des références, posant des passerelles dans un réel refus des frontières (d'ailleurs, si *Balbala* convoque des auteurs français, francophones, européens, il fait place aussi à Mia Couto, Gabriel Garcia Marquez⁶⁰ et bien d'autres).

La citation de Césaire, mise en exergue de la quatrième partie page 166 autour d'Anab, «□femme-fruit, fleur de bidonville□», la voix qui va clore le roman, figurait déjà page 20⁶¹.

Ici, elle est en italique et entre guillemets □

«□*Rien ne viendra*
et la saison est nulle□»

57 En page 98, le narrateur donne un proverbe local, suivi d'un proverbe créole. (il s'agit de «□Le crayon du Bon Dieu n'a pas de gomme□» que l'écrivain haïtien Louis-Philippe Dalembert a donné comme titre à son récit (paru chez Stock en 1996) et dont... A. Waberi a fait un compte rendu dans *Notre Librairie*, n°133.

58 Il apparaît aussi comme l'auteur d' *Antoine et Cléopâtre*, p.64.

59 Le poète Séféris est cité aussi (p.104).

Là aussi, la référence est liée à une caractéristique du régime djiboutien, l'usage de la torture et un commentaire d'un prisonnier politique, annonçant une rébellion collective, s'y greffe □ «□Dabaleh aurait ajouté...□».

60 «□Cent ans de solitude et je tiendrai encore debout□» (p.92).

61 «□On attend un sort meilleur du ciel. «□“Rien ne viendra et la saison est nulle” prévient en pareil cas le poète.□»

et le nom de l'auteur est donné en dessous. En fait, il s'agit d'une citation que Waberi appelle joliment «par ricochet»⁶². En effet, elle n'est pas reprise à la source, le poème césairien de 1948, *Soleil cou coupé*⁶³, mais au roman *Les Écailles du Ciel* de l'écrivain guinéen Tierno Monénembo⁶⁴, dont il admire l'œuvre⁶⁵ celui-ci place effectivement en exergue (après une citation de Tourgueniev et une de Jorge Amado et avant un dicton peul, qui explique le titre du roman) cinq vers de *Soleil cou coupé* dont Waberi donne le dernier⁶⁶. Mais le «ricochet» est double, pourrait-on dire, puisque *Soleil cou coupé*, c'est aussi bien sûr le dernier vers de *Zone* dans le recueil *Alcools* d'Apollinaire⁶⁷, un poète dont l'influence sur Césaire fut forte⁶⁸.

Même s'il s'agissait d'un tout autre exemple (concernant trois écrivains du Congo), nous nous permettons d'emprunter à Nicolas Martin-Granel sa belle formulation, qui semble aussi s'appliquer ici «Un puissant courant (...) assemble les flux de trois écrivains qui miroitent ensemble, par tout un jeu de renvois paratextuels (...) ou d'allusions intertextuelles...»⁶⁹.

Signalons enfin que quelques pages plus loin la citation sera intégrée au texte de *Balbala*, sans qu'aucun élément de typographie ne

62 A.A. Waberi, correspondance avec M.F. Chitour, 9-02-2001.

63 *Soleil cou coupé*, Paris, Ed. K, 1948.

64 Tierno Monénembo, *Les Écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.

65 Un autre rappel intertextuel de Monénembo figure dans *Balbala*, p.67 : trouver un peu d'air frais pour les prisonniers est tâche impossible «autant rêver de fouler la face cachée de la lune ou de palper les écailles du ciel». Et Waberi cite T. Monénembo de façon explicite page 13 du récit.

66 «Les veines de la berge s'engourdissent d'étranges larves
nous et nos frères
dans les champs les squelettes attendent leurs
frissons et la chair
rien ne viendra et la saison est nulle».
(La disposition est celle du poème)

67 *Alcools*, Paris, Gallimard, 1913.

68 Comme le rappelle Maryse Condé, «le *Cahier* charroie pêle-mêle l'influence de Freud, d'Apollinaire, de Claudel, de Saint-John Perse, de Mallarmé, de Lautréamont, de Rimbaud, de Valéry» (art. cit., p.216).

69 Nicolas Martin-Granel, «Le Crier-Écrire», *Notre Librairie*, n°78, janvier-mars 1985, p.47.

la distingue, subissant une légère déformation, (Rien ne viendra, saisons nulles), qui renforce encore la tonalité désespérante induite par les cinq vers. La phrase césairienne, avec ce qui l'entoure dans le texte, donne une coloration particulièrement sombre au dernier tableau du roman et est le support de l'ironie grinçante visant les fantasmes européens sur «le continent de la misère⁷⁰» (p.182).

En reprenant donc la lecture volontairement chronologique des différents romans cités, nous voyons comment tous les écrivains, qu'ils appartiennent à la troisième ou à la quatrième génération, ont «transplanté» des références culturelles, en particulier littéraires, pour les faire signifier autrement et, en même temps, donner un surplus de sens à leurs textes. La déconstruction, puis la reconstruction de «mots usés⁷¹» chez un Sony Labou Tansi témoigne déjà d'une langue et d'une culture métissées, d'une littérature enrichie d'apports multiples et d'une écriture de la confluence.

Cependant, il nous a semblé que, par rapport aux emprunts et aux références culturelles étudiées, ce que nous voudrions appeler un «apaisement⁷²» s'était produit, dû, bien sûr, aux changements de contexte historique, à l'arrivée de jeunes écrivains voulant dépasser leur identité africaine, sans la renier. Nous avons vu un signe de cet apaisement dans l'attitude nouvelle, excluant très souvent la dérision grinçante. On rencontre plus peut-être d'inscriptions littérales, mais elles ne sont pas non plus toujours à prendre au pied de la lettre : les ajouts, les commentaires du narrateur, des personnages les transposent souvent complètement. La phrase de Roland Barthes dans *Le*

70 Voir notre étude plus complète de ce passage dans «Césaire, Fanon... et les autres (les figures antillaises dans la littérature africaine)», à paraître dans la revue *Palabres, Rencontres Antilles/Afrique*, textes réunis par Christiane Chaulet-Achour, Université de Bremen.

71 Maryse Condé, art. cit., p.215.

72 On le lirait aussi chez Sylvie Kandé, dans *Lagon, Lagunes, tableau de mémoire*, Paris, Gallimard, coll. «Continents noirs», 2000. Elle mêle son récit de nombreuses citations (on les reconnaît par les crochets) et, en fin de volume, elle donne sur deux pages les «références littéraires».

Plaisir du texte □ «Le texte de plaisir, c'est Babel heureuse⁷³ □ nous a d'autant plus frappée que le qualificatif «heureuse □ va dans le sens de l'apaisement évoqué plus haut et que Djibouti est cette ville «à la croisée de plusieurs continents □ (p.129), avec son humanité bigarrée qui «tricotait dans toutes les langues possibles □ (p.153).

Dans la dédicace qu'il avait bien voulu tracer pour moi dans mon exemplaire de *Balbala*, Waberi écrivait □ «De la part des "arlequins tigrés" d'ici, d'ailleurs, de partout⁷⁴. □ D'ici, d'ailleurs, de partout..., c'est bien de là que viennent, dans la reconnaissance de la diversité des cultures et l'absence de frontières, les emprunts culturels, à l'image des couples mythiques, des plantes et des fleuves évoqués dans le récit □ «Ici, l'aloès est au pays ce que le cèdre est au Liban, l'érable au Canada ou le fleuve Zaïre aux Congolais des deux rives. □ (p.108)

L'acceptation d'une identité multiple est au cœur de la littérature francophone. Celle-ci montre la voie en convoquant toutes les composantes de l'identité, du patrimoine, en les fondant dans une vaste mosaïque. Ainsi, est relevé le défi lancé par Maryse Condé qui, sans renoncer à l'oralité, à la plantation et au conteur, ouvre aussi sa culture à autre chose □

(...) pour le meilleur et pour le pire, la colonisation a signalé notre entrée dans ce qu'il est convenu d'appeler la modernité. Les migrations, l'évolution du monde dans lequel nous vivons ont fait le reste. Ainsi qu'une bonne majorité des êtres humains, en cette fin du 20^e siècle, nous sommes devenus des métis. Le défi consiste à accepter le fait et à intégrer ce pluriculturalisme dans nos existences, ce que certains écrivains ont déjà accepté et intégré dans leur texte⁷⁵.

73 Roland Barthes, *Le Plaisir du Texte*, Paris, Seuil, 1973, cité par Maryse Condé, art. cit., p.1215.

74 J'avais fait référence devant lui, pour parler de son livre, au *Tiers-Instruit*, de Michel Serres (Paris, Ed. François Bourin, 1990) qui utilise l'adjectif «tigrée □ ou l'expression «arlequin □, pour caractériser la culture.

75 Maryse Condé, art. cit., p.1217.

Transfert et subversion du français dans la littérature contemporaine d'Afrique franco- phone □ quelques exemples du Burkina Faso

Gisèle PRIGNITZ
UPPA Bayonne

Maintenant nous sommes en charge de nos sociétés et nous posons ces questions qui concernent notre survie, notre histoire, et même notre manière de respirer. Cette conquête là est très importante, la littérature y contribue, et la philosophie, toute la pensée africaine maintenant est en mouvement et cette conquête nous devons la préserver coûte que coûte. (Pius Ngandu Nkashama)

Je pense que le grand problème de ce continent c'est un problème de mémoire □ on ne peut créer de solidarité ou de syncrétisme sans elle □ or la mémoire africaine est bousillée tous les jours par des forces intérieures et extérieures. Tant qu'on n'aura pas rappelé à chacune des ethnies qui sont en train de se frustrer mutuellement qui est l'autre dans ce continuum africain que j'appelle de Berbère à Bantou, leur histoire, il faut la restaurer (Tierno Monenembo)

Table ronde à Pau, colloque « Identités culturelles », 1998.

Témoigner d'une culture non pas mourante, mais en transformation, tel paraît être l'objectif des récits et romans de la dernière décennie au Burkina Faso. Depuis longtemps les écrivains en effet ont dépassé le débat de la modernité opposée à la tradition, et assument leur appartenance à un monde tissé de contradictions et de compromis. L'enjeu est autre : si le besoin de témoigner est relativement clair, le public auquel il s'adresse est moins nettement perçu. Écrit en français, le texte est accessible à une marge restreinte de leurs compatriotes. Le lecteur étranger, s'il est séduit par la culture qu'offre généreusement à contempler l'auteur, attend une lecture claire, avec des élucidations sémantiques ou lexicales, et agréable. Ces deux impératifs, clarté et facilité de lecture, sont observés par les auteurs de façon différente.

Le recours aux emprunts, plus ou moins nombreux selon les romans, s'assortit d'une glose ou d'une traduction infrapaginale. Cet usage révèle le souci d'éclairer le lecteur tout en le plongeant dans un univers culturel censé le dépayser. En même temps cette pratique correspond à un habitus sociolinguistique : la pratique du multilinguisme induit une sorte de traduction simultanée qui consiste à donner, de manière redondante, le terme français correspondant au terme spontanément utilisé.

L'agrément du témoignage tient aussi au genre choisi. Nous avons fait une sélection de quelques romans burkinabè de la dernière décennie : roman policier pour *l'Apatriide*, d'Alphonse Nonregma (1996), qui retrace les tribulations d'un Burkinabè en Côte d'Ivoire ; roman « populaire » pour *Larmes de tendresse*, véritable mélodrame (1996), d'Ansomwin Ignace Hien, mêlant aux turpitudes de la société l'innocence d'une fille vendue, et qui n'oublie aucun des stéréotypes : le vieillard libidineux, les filles de bar, l'émigrant de retour... ; autobiographie sous-jacente à un récit poétique : la rencontre entre deux civilisations sub-saharienne et saharienne dans *De la savane au désert* de Maurice Guiré (1998) ; le recours au conte, aux proverbes et à une forme de lyrisme onirique qui introduit la littérature orale dans le récit chez Fidèle Pawindbè Rouamba pour le *Carnaval de la Mort*, en

faisant une fable morale¹⁷ roman moraliste et édifiant que celui de Louis Kalmogo, *Du fond du cœur*, écrit comme un épithalame par un religieux qui s'attache cependant à une écriture très réaliste.

Quant à *l'Itinéraire d'un talibé*, sous titre de *Du Koulttab à la Sorbonne*, de Yakouba Diarra, qui sera la principale référence de cette étude, il se situe dans la catégorie du récit autobiographique, ou des romans d'apprentissage, mais il relève aussi de la démonstration¹⁸ il s'agit de montrer que l'école coranique, contrairement aux idées reçues, peut conduire à une formation moderne et déboucher sur un métier laïque. Le paratexte nous renseigne d'ailleurs sur les intentions des auteurs¹⁹ nous mentionnons ici les citations d'auteurs antillais qu'utilise F.P. Rouamba, avant d'analyser sa propre transposition de la tradition dans la modernité²⁰

Un peuple défaille et meurt quand pour lui-même s'invalide sa tradition, s'il la fige, la retient, la perçoit comme archaïque sans jamais l'adapter aux temps qui changent, sans jamais la penser et avancer riche d'elle dans la modernité²¹. (Patrick Chamoiseau, écrivain martiniquais) et

Il ne s'agit pas d'être passéiste, mais de puiser dans une certaine authenticité la force de construire un monde nouveau (Axel Gauvain, écrivain réunionnais).

Dans tous les cas, on constate de timides tentatives d'adapter «la langue d'emprunt au génie négro-africain²²», selon le mot de Makhily Gassama, cité par G. Albert, p. 56, qui ajoute²³

Cette nouvelle génération s'exprime dans un langage qui, sans aucun doute, est hybride à des degrés divers²⁴; du moins est-il compris par un nombre suffisant de lecteurs locaux pour justifier les frais d'impression.

Nous recenserons les moyens utilisés par les auteurs pour transposer cet univers culturel, soit qu'il recoure à un narrateur qui joue le rôle d'un traducteur, d'un «passeur²⁵» ou d'un médiateur, soit

qu'il fournisse des éclairages en se plaçant à l'extérieur de cet univers, ou enfin qu'il «fransplante» le français hors de sa sphère d'origine, pour en faire le vecteur d'une culture autre, de la culture de l'autre.

I. LE NARRATEUR JOUE LE RÔLE D'UN TRADUCTEUR

Le lecteur, tout comme celui qui doit traduire une œuvre africaine, doit s'adapter à la production d'un bilingue, surtout s'il ne l'est pas lui-même. Comme le note Jean Sévry (2000) «L'écrivain en tant que traducteur de culture, va prendre toutes les libertés par rapport à la langue porteuse de modèles littéraires»

1. Dans les notes infrapaginales

Les exemples seront pris dans le roman de Y. Diarra. Il s'agit de traductions ou d'éclaircissements métalinguistiques concernant des termes culturellement présents dans le français local (noms propres, realia, locutions proverbiales)

Ainsi p.9 Le narrateur utilise le nom traditionnel de Sya, qu'il choisit de préférence au nom colonial de Bobo-Dioulasso.

En recourant à la périphrase *Pays des hommes intègres*, pour nommer le *Burkina Faso*, il fait un calque de *burkina*, en mooré «homme noble, intègre» et du jula *Faso* «patrie»

De même le *Pays des grandes forêts* désigne la Côte d'Ivoire, comme la dénomment les émigrants dans leur langue vernaculaire (moins fréquent en français)

p. 13 La note donne *aalim* mot arabe, signifie savant

p. 16, note 1. À propos de *Toubabs*, la note indique Surnom donné aux Blancs par les autochtones

2- Le mot *banco* est traduit par terre rouge

p. 17 note1. son *karamogo* terme bambara pour dire enseignant et p.24 *karamogo* mot bambara/ dioula pour désigner un enseignant. L'hésitation sur bambara/ dioula tient à la dialectalisation «voltaïque» de la langue mandé parlée au Mali.

p. 18 *garibou* ☐ élèves mendiants ☐ *talibé* ☐ élève coranique ☐ *medersa* ☐ école en langue arabe. Ces termes sont évidemment importants étant donné le contenu sémantique du contexte.

p. 19 Ici c'est un élément du titre qui est éclairé ☐ *kouttab* ☐ 1. École coranique en langue arabe. Il prend la peine même de transcrire un terme obsolète à l'époque où se passe l'enfance évoquée dans le roman, mais utilisé par les aînés. *Soudan français* ☐ actuel Mali.

p. 21 la langue des «*nansara*» utilisé comme synonyme de toubab, signifie les blancs

Lorsque vous maîtrisez la langue d'un étranger, vous êtes à l'abri de ses nuisances = proverbe arabe. La traduction du proverbe permet de donner un aperçu de l'énonciation elle-même, qui procède par citations, preuve d'autorité et procédure argumentative.

p. 22 École des *toubabs*, des *nansara*, des *infidèles*, des *otages* = en énumérant les différents termes employés, il décline les diverses représentations que l'école coloniale a suscitées parmi les populations concernées et confrontées à la réalité «*moderne*». Référence à l'école coloniale où des enfants de notables africains étaient envoyés pour faire pression sur les parents.

Alif, Baou ☐ lettres de l'alphabet arabe (A & B)

p. 30 *Monalim* 1. Litt. Maître d'école/ enseignant ☐ *himaar* ☐ litt. «*âne*» Ici le symbole de l'âne avait un os porté par un élève puni.

p. 31 *baragnini* ☐ terme bambara, pour dire «*porteur*».

p. 35 que je fasse croquer de la «*cola rouge*». Expression signifiant faire saigner la bouche

p. 37 *hurou*, en bambara, signifie homme libre, noble/intègre

p. 45 *chahaada* ☐ pour être musulman il faut attester qu'il n'y a aucun Dieu sauf Allah et que Mahomet est son prophète

p. 50-51 salutation rituelle des Musulmans, la Paix soit avec vous

p. 62 On change d'univers culturel avec l'Orient et c'est uniquement la langue arabe qui est sollicitée ici. *dechdach* ☐ grand boubou ☐ *gatra* ☐ *iqual* ☐ coiffure locale

p. 65 *abd* ☐ esclave en langue arabe

p. 67 *El maktoub* ☐, autrement dit «*le Destin*», ce qui a été écrit, décidé par Allah

70 *haram* ☐ interdit religieux

p. 81 *El Ihram* 1-rituel

82 la formule «*labayka Allakouma labayka*» 1) Nous venons répondre à votre appel Seigneur ! 2) le «*Talbia*» ☐ formule de prière récitée par les pèlerins

93 *daigai* ☐ boisson

100 *diplomythe* □ néologisme local, signifie mythe des diplômes (interprété autrement, comme une maladie «je ne suis pas atteint de diplomite», dans le milieu para-universitaire).

120 boucheries «halal» □ établissements qui distribuent de la viande des animaux immolés selon le rite musulman.

125 (et 119) «da kan», terme bambara signifie «Ce pour quoi l'on a été créé/destin».

Certaines «explications» sont peu claires ou incomplètes

p. 126 et si nous n'étions que des victimes de la «Mentalité du Cargo» □ attentisme et faux espoir (donné comme courant)

Dans ce cas-là, nous nous ennuiérons pas «En attendant Godot» □ attendre quelque chose qui n'arrivera pas. (référence littéraire en fait)

Ces notes ne sont pas multipliées et se lisent facilement. La forme littéraire choisie en est cependant infléchie, puisque les termes sont indexés, alors que le discours est «naturellement» mixte. Cet écueil est souligné de façon beaucoup plus appuyée par Kourouma, lorsqu'il met en jeu des termes qu'utilise le narrateur enfant *d'Allah n'est pas obligé*, sous forme de gloses étayées par les différents dictionnaires qui jouent un rôle dans la diégèse.

2. Dans les dialogues

Une autre dimension de l'expression multilingue d'un pays africain comme le Burkina Faso apparaît dans l'écriture des dialogues □ ceux-ci font entrevoir, en français, le répertoire des locuteurs de la réalité sociolinguistique.

a) L'écrivain va recourir à un langage mixte où émergent quelques expressions qui sont d'ailleurs le plus souvent des calques. Plus que l'énoncé c'est l'énonciation qui est concernée.

Ainsi p. 13, un père de famille s'ouvre à un de ses amis de ses projets d'instruction pour son fils □

À propos, j'ai un ami à S.C. il est à la fois un aalim et un excellent maître coranique.

— Allah soit loué! Nous allons donc informer Fatouma pour qu'ensemble nous bénissions Kadara avant d'aller le confier au maître le jeudi prochain, conclut Kouma.

Le dialogue a probablement lieu en jula — variante véhiculaire, donc plus populaire, alors que le bambara est une variante plus prestigieuse, littéraire (quoiqu'orale) de la même langue mandé — bobolaise du bambara, comme le suggère la phrase suivante:

D'origine mandingue, le maître se distinguait par son éloquence en bambara, sa parfaite maîtrise de la langue arabe et des canons de l'islam.

b) Le discours indirect introduit des citations, ou allègue l'autorité de l'arabe

p. 14 ces sources proviennent des érudits arabes ou arabophones musulmans. Alors si quelqu'un manque vraiment de crédibilité ou véhicule des fatwa erronées, c'est sûrement les auteurs de ces ouvrages!

p. 71 citation tirée des innombrables sermons de Cheikh Abdel Aziz: «Vous ne pouvez pas altérer les textes sacrés, ils sont protégés par Allah. En revanche, vous pouvez ternir l'image de la religion par vos pratiques...»

La traduction est suggérée dans des formules approximatives (avec *comme*) qui attribuent le propos à autrui sans le prendre en charge. Par exemple, p. 18, en parlant d'enfants *garibous* qui se battent pour de la nourriture:

ils criaient quelque chose comme: «En avant, survivra celui qui aura réussi à se mettre une poignée de nourriture sous la dent!»

Le discours aboutissant p. 91 à une comparaison entre l'Orient et l'Occident sur le plan de la générosité envers les peuples démunis, le héros ne se prononce pas

il s'agit bien d'un mal d'œil et non de ventre, comme cela se dirait dans les milieux populaires.

On peut en conclure que c'est en français dans le texte, mais que cela se dit en jula ou en sénoufo. La citation est utilisée dans l'argumentation, qui met en scène l'antagonisme de deux influences, l'une occidentale et l'autre orientale. Le narrateur a recours à un constat de ministre de la coopération, qui distancie le propos en le rejetant à l'extérieur de la sphère du discours.

si nous supprimons un poste de professeur en Afrique, il y aura toujours une école, mais ce sera une école coranique. p.22

L'argument prend alors un poids politique et la concurrence en jeu une dimension plus polémique.

c) Outre la présence d'images et de locutions toutes faites, voire le recours aux proverbes, le déroulement même d'un échange entre protagonistes va transparaître — transpirer, serait-on tenté de dire.

Un mot sur le vouvoiement. L'homme tutoie sa femme qui le vouvoie — cela existe dans certaines langues vernaculaires, que le français reprend ici, ou imite.

Que devient le scripteur dans cette mise en scène de la parole? La mise à distance d'un moi impliqué dans ces stratégies discursives est le trait le plus apparent du rôle du scripteur «traducteur». Je ferais volontiers un parallèle avec le cinéma qui est le média le plus accessible au citoyen burkinabè. Le public est toujours intéressé par une scène où il se retrouve, et où le discours proféré souligne, au risque d'être redondant et quelque peu didactique, ce que montrent les images. Il y a une surcharge explicative, qui peut être le reflet de la situation sociolinguistique — avec nécessité de se faire comprendre, d'éclairer la communication ou bien un relais d'une littérature engagée qui a un message à transmettre.

Dans KALS, le parti pris de conciliation est évident. il élimine la subjectivité, car en citant les uns et les autres, il fait naître de la confrontation la vérité, ou du moins sa vérité. Ainsi, p.38 il énonce la

pragmatique du fétichisme en se retranchant derrière l'autorité d'un marabout

un célèbre marabout de Sya fit un jour le commentaire suivant « Si les fétichistes sont impuissants pour agir, et c'est bien notre conviction, il n'en est pas de même pour les féticheurs qui sont des êtres humains, comme vous et moi, capables du bien comme du mal »

Même l'orientation argumentative du livre sent la traduction
ex. sur des questions théologiques
Et plus simplement l'idéologie courante

p. 29 La mère du maître Bravo les enfants Qu'Allah vous accorde baraka et longue vie surtout de charmantes épouses dociles qui vous donneront beaucoup d'enfants respectueux.

Enfin l'alternance codique propre aux personnages évoquées apparaît dans les formules en arabe non traduites (ex. p. 50-1 Wa aleykum salam warrah matullah wa barakaatuhu)

3. La traduction comme thème diégétique

a) L'itinéraire du narrateur est celui d'un apprenti traducteur d'abord de la langue populaire dans la langue officielle (le français). On trouve une réflexion p. 30 sur sa pratique de traducteur (enfant) dans un contexte francophone.

Habitué à interpréter avec bonheur, en langue bambara, le contenu des courriers de Bantéré et aussi à rédiger avec soin en français la suite qu'elle décidait de leur donner, Kadara était bien rentré dans les bonnes grâces de la vieille dame. Ce que Bantéré ignorait et qui d'ailleurs n'aurait aucune importance pour elle-même si elle l'apprenait, c'est que son scribe, dans cette double opération de traduction et d'interprétation, soumettait souvent la langue de Molière à une rude épreuve d'intégration forcée Et d'une telle alchimie sortaient des textes dont certains passages laissaient perplexes les descendants

gaulois non-initiés. Car si les mots étaient français et c'était bien le cas, les pensées et la manière de les exprimer l'étaient moins.

Mais l'univers des signes ne se borne pas au choix de la langue. Il concerne aussi le style, et la rhétorique des figures. Une expression est qualifiée de «code»

chaque fois que Kadara voulait obtenir un sourire de sa maman, il lui suffisait d'utiliser le code «Fille de Siguitié», en souvenir de cette dame merveilleuse.

D'autre part, très tôt, l'enfant placé au carrefour des langages, conçoit le choix de langue comme un enjeu idéologique : cette école étrangère transmettait une culture, des traditions et des coutumes pas forcément compatibles avec celles existantes ou celles dont les talibés étaient les garants. Il assiste à des affrontements réels, et pas seulement idéologiques, entre chrétiens et musulmans : en termes de français africain, *garibous* (terme péjoratif issu d'une troncation d'une invocation : *allahgaribou*) contre *évolués* p. 37

—Espèce de garibou pouilleux ! Crois-tu que je n'aie pas compris ce que tu as fait ? Pour lui Kadara n'était qu'un élève qui usait de son savoir coranique pour battre ses adversaires !

b) Choix narratifs et lexicaux. Le récit — qui peut être interprété comme autobiographique, à maints égards — se déploie à l'imparfait, et à la troisième personne, ce qui instaure une distance entre le narrateur et le personnage, qui prend le nom de Kadara. Il est mené avec un luxe de détails culturels propres à éclairer le lecteur : par exemple p. 10, le terme «père fouettard» est pris au sens propre

La narration s'inscrit dans l'actualité, bien que rejetant le récit dans le passé

Bien que houleux et dominés par un esprit partisan, ces débats n'avaient jamais entraîné *jusqu'alors* des violences. Seulement quelques années *plus tard, lorsque chacun était devenu fanatique* de ce qu'il prétendait connaître et ne tolérait plus ce qu'il ignorait ou au pire tentait d'éradiquer par la force ce que l'autre s'entêtait à imposer par la même méthode, ces débats ne pouvaient tourner qu'à l'affrontement. (c'est moi qui souligne)

Plus avant dans le récit, le narrateur se trouve investi d'une mission de «passeur»¹ revenu d'Orient il est dépositaire d'un savoir supplémentaire qui s'ajoute à sa formation initiale où il avait déjà intégré les principes de la tradition africaine et de l'Islam. Il tente d'opérer une synthèse dans une perspective d'union et d'enrichissement mutuel. Au niveau de l'affrontement idéologique entre étudiants «croyants pratiquants, croyants non-pratiquants, et non-croyants» qui «se complaisaient à prendre le contre-pied de toutes les valeurs que l'on tentait de leur inculquer» (p. 74), les concepts en jeu peuvent se trouver livrés sans autre traduction qu'une note infrapaginale (notée ici entre parenthèses)² il fait parler les sages de la communauté musulmane, eux-mêmes hybrides

Et sachez par ailleurs que vos connaissances resteront inadaptées et votre formation incomplète si vous vous contentez de réciter le «kita-bu» sans le «mogatabu» (néologisme local signifiant «connaissances des hommes» par opposition au mot arabe «Kitabu» connaissances livresques).

Enfin le roman livre un commentaire sur la profession de l'auteur, devenu traducteur, qui se détache du narrateur en fin d'ouvrage, p. 112

Chaque opération traduisante, dit-on, est une série d'interprétations et de prises de positions, tantôt heureuses, tantôt malheureuses. Ainsi la meilleure parade, préconisée par l'établissement contre le transcodage et le contresens, péchés mortels de la profession, est de s'approcher le

plus possible du vouloir-dire de l'auteur en plaçant son texte dans ses différents contextes, bref.

Ainsi fais-je. De ce discours programmatique, je tirerai les conséquences, en m'interrogeant sur le sens et le message de ce livre. Selon moi, c'est d'abord une proclamation de multiculturalisme. Carrefour de plusieurs cultures et langues, le narrateur veut le transposer pour le rendre accessible au lecteur dont le statut est problématique[□] étranger au pays, au milieu décrit Ainsi on sent à plusieurs reprises la méfiance des élèves passés par un autre cursus envers celui qui est proposé ici.

II. LA TRANSPOSITION DE L'UNIVERS CULTUREL

1. Éclairages culturels (relativisme culturel)

a) [□]La décision d'inscrire l'enfant à l'école coranique est lourde de conséquences. Pour le maître et les parents, celle-ci représente le sentiment du devoir accompli[□] pour les enfants, la satisfaction d'avoir réussi leur apprentissage mais surtout avoir échappé aux corvées et au fouet du maître

p. 28 plus un enfant était terrorisé, voire roué de coups, plus grande était la crédibilité de l'établissement, la qualité de l'éducateur.

p. 30 l'usage du symbole pour «[□]avoir parlé en bambara en plein cours d'arabe.[□]»

On peut se demander si c'est l'école de la République qui a imposé ce signe infamant et cette péjoration des langues vernaculaires ou si c'est un phénomène universel des langues dominantes, voire un effet d'une éducation qui privilégie le bâton sur la carotte... L'insécurité linguistique existe donc aussi dans la confrontation arabe/langues africaines.

b) [□]Au travers d'anecdotes, le narrateur présente les «[□]différences[□]» des deux cultures, ici et là-bas, qui sont d'abord sources d'étonnement,

voire de comique ainsi l'anecdote du tailleur, qui constate (En Italie) Là-bas, ils ne sont pas comme vous, l'apparence compte beaucoup. Commentaire du titre de El Hadj tenue vestimentaire

L'anecdote d'une rencontre tourne parfois à l'apologue ainsi un personnage haut en couleur, antithèse du jeune talibé p.46 (le retraité de la RAN, amateur de cabaret et nostalgique de la colonisation) lui donne à réfléchir

il ne comprenait pas comment un homme libre et saint d'esprit pouvait regretter les années de la colonisation et de la servitude?

Cependant il se montre très pondéré dans son discours

sois fier de tes racines sans lesquelles dans le monde de demain tu te retrouveras sans repères, face aux autres peuples. Va vers eux la tête haute, les pas fermes, sans naïveté, ni agressivité, car «fout doux on t'avale, trop amer on te crache».

qui est une leçon de tolérance à double titre cet homme est capable d'admettre un autre modèle moral que celui qu'il s'est forgé pour lui-même, et il énonce un proverbe édifiant.

Le voyage en train, qui est un passage obligé dans les récits d'apprentissage, conforte la couleur locale, qui est d'ailleurs source de plaisanterie, p.44

il était souvent imprudent de rester collé aux fenêtres où des crachats de colas, de chiques de tabac, voire même des pots d'urine pouvaient être balancés à l'improviste...

Le produit de l'école des «foubabs», Zantigui, est une autre occasion de poser le problème de l'intrusion d'une culture aliénante dans la société africaine l'excès de connaissance lui aurait fait perdre la raison p.47, mais comment ce malheur a-t-il pu «épargner les maîtres détenteurs de l'intégralité de ce savoir»?

c) Le décalage culturel peut aussi être perçu avec ironie : la densité de ces détails sociologiques est-il un reflet de la parole ou souci démonstratif ? on pense au conte philosophique

Certains proverbes français semblent être des traductions (transpositions ?) de proverbes africains, adaptés au sens contextuel : ex. p. 74 « Leur révolte était telle que certains jetaient « le bébé avec l'eau du bain ». On comprend l'idée évoquée, mais on a le sentiment que l'expression n'est pas tout à fait adéquate¹.

Le choc des cultures peut venir aussi d'images contrastées :

p. 87 Certaines idées leur paraissaient saugrenues et certaines notions aussi étranges que la neige l'est pour un paysan du Sahel.

Parfois le héros est en proie à des interrogations dignes d'un Candide, qui « dépassaient son niveau de compréhension ». On n'exclut pas les naïvetés comme les noms de « sorcier blanc » et « apprenti sorcier noir » pour le pilote et le copilote p. 55, soumis aux « dieux de la régulation aérienne, installés au sommet de la tour de contrôle » pour donner « leur bénédiction à l'oiseau, plutôt à l'imitation humaine de l'oiseau ».

2. Aspects explicatifs, didactiques, transposant l'univers culturel

En même temps qu'il présente la société dans laquelle il évolue, il défend sa thèse

a) On pourrait distinguer ce qui est **conscient** de ce qui ne l'est pas.

p. 12 Ce faisant, à l'indifférence complice de toute la famille, Bamba s'acquitta de son devoir d'éducateur en donnant quelques claques au petit. (oxymore)

p. 14 argumentation en faveur des thèses avancées : polémique sur « la possibilité pour l'homme de voyager dans la lune »

1 Cela peut aller jusqu'au contre-sens, comme l'expression « battre le l'aile » utilisée pour signifier l'essor, l'envol d'une entreprise.

Conscient □ la partie soulignée correspond à un commentaire métalinguistique

p. 15 Ce matin-là, celui-ci (équivalent du petit déjeuner) était composé d'une calebassée de bouillie, de sorgho, de quelques galettes de mil et des restes du «tô» de maïs, *cette pâte traditionnelle souvent accompagnée de sauce gombo et dont raffolent les autochtones.*

Il oppose deux types d'école coranique p.17-18

p. 19 diffusait en langue bambara des émissions et des chansons de la radio nationale du Soudan français

p. 20 son rôle social qui, entre autres, consistait à célébrer baptêmes et mariages, régler des différends,... débats religieux

. Prescription p.50 tenue + attitude devant le maître ou l'imam.

selon le bon usage, il faut toujours faire un présent.

Non-conscient □ les adjectifs brillants, luisant, sont des termes positifs dans la culture africaine □

p. 15 le boubou, sous l'effet de l'amidon et du bleu d'outremer, était d'une brillance éclatante, et le crâne, enduit de beurre de karité luisait tout autant.

b) **Mélange des cultures** □ p.65 appellatif «petit-fils de Kunta Kinté» (note □ esprit de rébellion/Réf. à un esclave noir, personnage d'une série américaine télévisée basée sur «The Roots» (*Racines*) d'Alex Haley), «appellation que certains étudiants africains revendiquaient déjà à l'époque. Réplique «esclave insoumis», répondant à Abd (esclave en langue arabe).

Plaisanteries parentales □ p.67 insultes comme «esclave insoumis», joutes oratoires p.74-75. Il met en situation les objets hétéroclites qu'il rencontre, tout en recourant aux explications «pédagogiques» pour le lecteur.

Le narrateur se donne aussi le rôle d'un **décodeur** de signes non linguistiques traduits par un équivalent □

p. 54 Se saluer de la main gauche était un usage courant entre les gens qui se quittaient pour un long voyage. Il était censé favoriser d'une certaine manière des retrouvailles dans le futur ; **en quelque sorte** un signe d'au revoir et non d'adieu.

Le narrateur-traducteur se veut passeur de l'universalité. Son credo est celui d'une tolérance à la mesure de la complexité du monde d'où tout manichéisme est banni □

Le savoir est une source inépuisable qui, depuis la nuit des temps arrose un monde complexe où vérité et mensonge se chevauchent, mythes et réalités se superposent et où chaque interrogation et chaque réponse en appellent d'autres □. (fin du roman)

III. LA SUBVERSION DU FRANÇAIS

Parmi les romans étudiés, on ne distingue que des amorces de changement de langue. Mais le public visé n'est plus une élite maniant un français académique. De plus, ils vivent dans la réalité décrite par le texte.

La culture que le roman charrie, dit BISSIRI (2000) est celle d'Africains moyens, ceux qui ont eu un certain contact avec la langue française par le fait de l'urbanisation ou de l'école qu'ils ont connue juste le temps d'acquérir les rudiments de la langue.(...) Ils sont plus proches de ce que l'on pourrait appeler une véritable culture populaire africaine. (p.218)

Le français populaire est susceptible d'amorcer des changements réels dans le champ littéraire et bien au-delà. Mais pour cela, il faut que l'écrivain francophone africain puisse pratiquer son art dans ce sens. Car on peut redouter la réaction du politique face à l'emploi de cette langue somme toute subversive. (221)

Les deux dernières décennies sont marquées par l'émergence de littératures moins « estampillées » littéraires qu'auparavant dans le domaine francophone. G. Albert (1996 : 140) constate que « surgit ainsi une littérature démotique rédigée dans un français qui diverge de plus en plus des normes académiques métropolitaines ». Elle s'adresse à des « lecteurs locaux (...) rédigée dans un langage qui leur soit accessible » (142).

Bien sûr les procédés utilisés peuvent paraître très anodins, et constituer de timides innovations par rapport à la langue littéraire, mais ils sont une tentative pour s'approcher du discours tenu, en l'absence de langue populaire comme peut l'être le pidgin english. La tentative de Bissiri et Millogo reste unique, mis à part l'œuvre de Kourouma, dont le langage reste très personnel.

1. Usage des guillemets

En règle générale, leur emploi dénote le recours à des emprunts ; il peut aussi indiquer un moindre degré d'intégration des mots que l'absence de guillemets. Ci-dessous sont cités les exemples sans guillemets au regard de ceux où les guillemets sont notés

Le quartier des « foubabs » p.16

Les maisons en « banco » (inversement « et son karamogo » p.17)

p. 18 « garibou », « falibé » (mais *medersa*)

p. 19 « kouttab », coursier « foubab » « cheval métallique » (calques de cheval de fer, cf. mooré)

p. 97 « chars »

p. 21 *nansara, toubab*, et p.45 le départ des « foubabs »

p. 22 *koutab, infidèles, otages*

p. 27 « pays des grands forêts » (déjà cité)

Ces mots ainsi mis en valeur, sont parfois glosés accompagnés de définitions ou de commentaires métalinguistiques

p. 31 les «baragnini», ces travailleurs saisonniers qui, par souci d'économie, avaient pris l'habitude de séjourner dans des vestibules ou des abris de fortune sans lumière ni fermeture

p. 33 la prière du coucher «El maghrib»

avec transposition dans un registre plus moderne

p. 34 L'efficacité de ces méthodes «dopage à la traditionnelle» ne souffrait d'aucun doute

et des notes d'éclaircissements

37 que je te fasse croquer de la colas rouge

p. 37 la mort était préférable à l'humiliation, un fardeau trop lourd à porter pour un «horon», espèce de «garibou» pouilleux

Le souci de l'exactitude du terme, consacré la plupart du temps (contexte religieux ou historique), motive aussi l'emploi des guillemets

p. 45 prononcer la «chahada» des musulmans avec les «indépendances» des années soixante

p. 68 le «qadar» ne vous servira pas d'échappatoire (note synonyme de El Maktoub qui signifie «destin». Vers la fin du livre, il parlera plutôt de «Dakan»

Ils indiquent, naturellement, aussi des fragments de citation (fonction discursive)

p. 89 cette catégorie d'élèves que d'aucuns appelaient encore ironiquement «rescapés de l'école coranique» et que d'autres avaient traités quelques années plus tôt d'«élèves bouseux et crasseux», de «mendiants guenillés et pouilleux».

Le français subit des changements de registre dans l'espace géolinguistique (variante diatopique) mais aussi diaphasique, en fonction de l'adaptation du mot à la situation. Certaines de ces variantes peuvent être classées comme des africanismes, c'est-à-dire des particularités

d'emploi du français en Afrique noire, qui contiennent des lexies particulières attachées à des *realia* non dénommées en français central, des emprunts aux langues pratiquées par les locuteurs, des mots voyageurs, des transferts de sens de lexies françaises, des hybrides franco-africains. Mais on trouve aussi des constructions qui ne sont usitées qu'en Afrique, et qui relèvent d'une syntaxe convergente (séries verbales, dont on ne trouve pas d'exemple ici) souvent orale (comme les redoublements expressifs) ou de calques de constructions dans les langues africaines.

2. Particularités

Lexicales

p. 13 Nous allons donc informer Fatouma pour qu'ensemble nous bénissions Kadara avant d'aller le confier au maître le jeudi prochain, conclut Kouma.

Le phénomène avait droit de cité parmi les «*évolués*» aussi. (fétichisme pour la lutte) Ces élites p.37

Grippèrent p.11 Deux bras puissants comme des tenailles grippèrent au cou

Couronné de baraka

La prison n'est pas la demeure d'un «*horon*»

Il vaut mieux toujours se lever pour faire semblant, sous peine d'être indexé p.48

Les fatwa de ses uléma p.78

Acquérir le titre d'El Hadj ou hadjia p83

p. 89 guenillés (sur *déguenillé*)

Entrer couché p.96 = type de logement ne comportant qu'une seule pièce.

p. 121 pour *se faire tresser à la manière de sa coépouse*

3. Proverbes

Les proverbes constituent la partie la plus intéressante de l'énonciation africaine car ils sont vecteurs d'une sagesse et d'un univers de pensée plus opaque à transposer. Ils font partie intégrante de

l'échange dans la conversation, la causerie, le débat, avec une valeur argumentative fortement marquée, et revendiquée. Ainsi dans une scène de voyage en transport en commun, ils ponctuent les propos des personnages, comme autant de clichés, ou de stéréotypes culturels rappelés dans un moment de communion de la communauté.

Ils apparaissent la plupart du temps en italique, pour montrer que, bien qu'adaptés à la situation, ils transcendent le moment précis de leur énonciation.

p. 46 car «tout doux on t'avale, trop amer on te crache».

p. 47 — Ô enfants de ma mère, lorsque l'on ne peut pas abandonner son prochain au moment de la fuite, l'on ne doit pas consommer sans lui le médicament qui aide à courir.

p. 121 Lorsqu'un homme trébuche et tombe par terre, il doit plutôt s'en prendre à son lieu de trébuchement qu'à son point de chute.

Ma grand mère avait l'habitude de dire que pour se faire tresser à la manière de sa coépouse, il faut avoir la même quantité de cheveux qu'elle.

p. 125 «une poignée de chance vaut mieux qu'un sac plein de sagesse»

Personne n'échappe au «da kan», personne ne fait le voyage de l'au-delà avant d'avoir épuisé son dû dans ce monde ici-bas. Seulement, à force de minimiser sa part d'ici-bas, l'on finit par être tenté de voler celle des autres.

Le «da kan», dit-on, est plus à craindre qu'une balle de fusil, car s'il existe une chance minimale d'échapper au second, il en existe aucune contre le premier!

Dans une conversation entre amis, devant des Européens, à Londres

—À mon avis, dit Sarah, il s'agit d'une disposition mentale qui nous est plus ou moins étrangère. Il s'agit d'une vision selon laquelle le meilleur monde pour les humains est celui qui intègre physique et métaphysique, sciences et conscience, corps et esprit, mythes et réalités, etc.

Ces éléments concourent à transmettre les éléments d'une culture étrangère au lecteur. Cela correspond, d'après G. Albert, à un

besoin intense d'accommoder les langues européennes dominantes de manière à les rendre utilisables pour traduire une sensibilité une culture une expérience qui n'ont rien d'occidental (p.176)

Cela ne peut se faire qu'au prix de certaines distorsions du sens commun, mais l'abondance des commentaires, des éclaircissements par les figures, les images, les notes, rétablit l'équilibre. On apprend à lire un peu différemment, en essayant d'entendre le texte se dire, oralement.

BIBLIOGRAPHIE

- BISSIRI, Ahmadou, « De *Sosaboy* à *Pétit Minitaire*, par delà la traduction, les enjeux, » in « Seuil, Les littératures africaines anglophones », *Caliban 2000, Anglophonia, French Journal of English Studies* 7, PUM, 2000.
- BISSIRI, Ahmadou & Samuel MILLOGO, traduction de *Sosaboy* de Ken Saro Wiwa (*Pétit Minitaire*) Actes Sud, 1999.
- DIARRA, Yacouba, *Du Kouctab à la Sorbonne, Itinéraire d'un Talibé*, l'Harmattan, Encres noires, 1999. Abrégé KALS
- GÉRARD, Albert, *Afrique plurielle, Etudes de littérature comparée, Cross/cultures* 21, Rodopi, Amsterdam, Atlanta GA, 1996.
- GUIRÉ, Maurice, *De la savane au désert*, Récit, éditions GTI, 1998. Abrégé SAD
- HIEN, Ansmwin Ignace, *Larmes de tendresse*, Roman, éditions GTI, 1996. Abrégé Larmes
- KALMOGO, Louis, *Du fond du cœur* éditions GTI, Ouagadougou, 1998.
- NONREGMA, Alphonse, *l'Apatride*, Roman, 3^e prix du grand prix littéraire du Président du Faso (Bobo 1996), GTI, 1996.

- PRIGNITZ, Gisèle, 2001 (à paraître), «La langue de Kourouma», communication à la Journée d'étude consacrée à l'auteur, Pau, déc. 2000
- PRIGNITZ, Gisèle, 2001 (à paraître), «La mise en scène du plurilinguisme dans l'œuvre de Jean-Hubert Bazié : une représentation de la situation sociolinguistique du Burkina Faso», in *Cahiers africains*, Paris-MSH, dir. Cécile Canut (Montpellier).
- ROUAMBA, Fidèle Pawindbé, *Le Carnaval de la Mort*, Roman, grand prix littéraire du Président du Faso (Bobo 1994), INC, 1995. Abrégé Le Carnaval ou CDLM
- SEVRY, Jean, «Un passeur dans l'embarras : la traduction d'une œuvre africaine», in «Seuils, Les littératures africaines anglophones», *Caliban 2000, Anglophonia, French Journal of English Studies 7*, PUM, 2000.

ERRATA

- Note p.9 2^e au lieu de 2^e
- p. 24 il se confondit à un groupe d'enfants
- p. 22 de par et d'autre
- p. 33 des abris de fortunes, p.35 de la colas rouge
- p. 43 il n'était exagéré que la famille Baro se surpassa
- p. 46 K. ne comprenait pas comment un homme libre et saint d'esprit pouvait regretter les années de la colonisation et de la servitude?
- p. 47 le bruant orateur
- p. 52 ce voyage intercontinentale
- p. 71 je refuse d'être complice de l'obscurantisme encore moins d'en être la victime.
- p. 72 Ne penses plus à ce qui s'est passé
- p. 76 vous avez chercher
- 77 finit Bali par dire pour clore
- p. 83 fit tâche d'huile
- p.11 16^e au lieu de 16^e
- prise de contacte

Particularités

Lexicales	Morpho-syntaxiques
	Le jeudi prochain p.13

Notes et biblio

le conteur africain ou le griot a pratiquement l'impunité il institue à l'intérieur d'une société de l'espace de la liberté où tout peut se dire et où tout peut se vivre et ce qui fait la force de l'oralité africaine ce n'est pas qu'il donne le sens, mais qu'il constitue à l'intérieur du fonctionnement culturel et social ce lieu de transgression, sans forcément donner des leçons ni forcément produire un sens je me place non pas du côté du producteur mais du côté de celui qui reçoit cette littérature et qui se dit enfin un espace où on peut tout cet espace nous avons le devoir moral de le préserver. (Pius Ngandu Nkashama)

J'avais fait *le pacte de sang* que j'ai voulu traduire je me suis retrouvé ridicule car dans ma culture les gens ne savent pas ce que c'est que la mer ça n'existe même pas. Ils ne peuvent même pas en avoir une image mentale. Du coup, j'ai dû inventer un lac, parce qu'on a des lacs. Or les lacs chez nous souvent sont habités par des esprits. Il y avait tout le contexte fictionnel qui se retrouvait réduit à néant. Donc j'ai dû réécrire un autre roman qui n'avait strictement rien à voir avec le premier si maintenant je veux traduire ce que j'ai fait dans ma langue en français, j'aurai exactement le même problème parce qu'il y a des réalités de chez nous que je ne sais pas comment rendre, donc personnellement je ne me mettrai jamais à traduire.

Table ronde à Pau, colloque « Identités culturelles », 1998.

On peut parler maintenant du nouveau roman, parce qu'on cherche nous aussi une nouvelle manière de dire les choses qui ne soit ni traditionnelle ni coloniale voilà le problème des écrivains africains, non pas seulement pour la langue, mais le discours, la manière même de parler (Tierno Monenembo)

Je croyais que lire un roman peut changer les situations sociales et politiques. C'était une naïveté terrible. Je crois qu'un écrivain africain ne peut pas écrire banalement, c'est une chose grave à tout point de vue, donc il faut se regarder écrire. Si un Africain ne se regarde pas écrire, il va dans l'impasse la plus totale à tous les niveaux. L'enjeu fondamental, à quoi se ramènent presque tous les autres enjeux de l'Afrique, c'est de reprendre la parole.

Comme disait Sony Labou Tansi «j'écris parce que j'ai 600 ans de silence», car la colonisation et le pouvoir local nous ont confisqué la parole

Ce n'est pas à nous à donner des leçons de morale ou de pédagogie politique à la société civile — absolument pas, elle a son boulot à faire, nous faisons le nôtre quand vous voyez dans les livres écrit «roman» laissez la part aux sociologues aux historiens de faire leur travail J'appelle ça la littérature des instituteurs on m'en a beaucoup voulu, il n'y a aucune méchanceté là-dedans mais je crois qu'il y a des textes que les instituteurs peuvent utiliser mais qui sont de l'ordre du folklorique. (Rachid Boudjedra)

À mon retour en Algérie, je me suis remis à écrire en arabe pour deux raisons, d'abord parce que le public, que j'avais laissé en 69 francophone en majorité, est devenu arabophone dans la majorité; deuxièmement parce que la langue arabe est une langue, non pas que je possède plus que le français — ce serait mentir — mais simplement je la sens charnellement, physiquement, et en particulier je peux utiliser le monologue intérieur un peu à la Joyce, un peu à la Claude Simon. Le monologue intérieur est généralement en langue parlée et non pas en langue écrite élaborée. Pour moi cette langue parlée — non écrite arabe et berbère — est une langue en fait du non-dit, de la métaphore, et elle est très belle. En écrivant en arabe, je pouvais donc aussi récupérer cette langue parlée je suis donc un écrivain bilingue, heureux de l'être, sans complexe.

Bwana Myombekere et Bibi Bugonoka : une double transposition de la culture des Grands Lacs

Elena BERTONCINI
Université de Pise

Je voudrais parler du roman *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka* par Aniceti Kitereza (1896-1981), un écrivain de l'île Ukerewe dans le Lac Victoria, qui raconte avec de nombreux détails la vie d'un couple kerewe, en présentant les traditions et les pratiques quotidiennes de la région avant l'arrivée des colonisateurs.

C'est une des rares œuvres tanzaniennes traduites dans une langue européenne. Cofinancé par l'UNESCO, le roman est paru en allemand et en français : le titre français est *Les enfants du faiseur de pluie*¹. Pour pouvoir le publier en Tanzanie, l'auteur même l'avait traduit de la langue kerewe en swahili. Ainsi la version française a subi une double transposition.

La traduction de cette œuvre est un travail d'équipe. Le texte swahili a été traduit par Simon Baguma Mweze, anthropologue swahili-

1 UNESCO/L'Harmattan, Paris 1996.

phone et francophone, originaire de la région des Grands Lacs, c'est-à-dire la région de l'auteur. Sa traduction a été révisée par Olivier Barlet, traducteur professionnel qui a aussi fait usage de la version allemande de Wilhelm Möhlig² et de la traduction française faite à partir du texte kerewe par Almas Simard, inédite et définie «*d'inégale valeur*». Le souci des traducteurs était «*de rendre le plus fidèlement possible la pensée africaine de l'auteur et de conserver la force des images de la langue bantoue en partant d'une traduction réalisée par un Africain tout en assurant au texte une fluidité qui le mette à la portée du plus large public*»³.

Ce but a été atteint — on va voir comment.

LES DIFFÉRENCES GRAMMATICALES

Les différences entre les structures grammaticales des deux langues conduisent souvent à un changement du contenu informatif. Par exemple les traducteurs doivent ajouter une information qui n'est pas exprimée dans le système morphologique swahili, comme le genre, ou omettre une information qui est spécifiée en swahili mais manque en français, notamment les différentes catégories indiquées par le système des classes bantou (animés, plantes, objets, lieux etc.).

Ainsi *mpwa* signifie «*nièce*» ou «*neveu*». Dans l'exemple suivant le genre n'est pas précisé, mais les traducteurs ont opté pour la «*nièce*» sur la base des connaissances précédentes.

Arrivé l'après-midi dans son village, Myombekere rencontra sa nièce qui venait de donner à boire aux veaux. Lorsque la jeune fille aperçut son oncle, elle posa ses calabasses à terre pour l'accueillir et porter sa lance et ses affaires à la maison. (p.98)

2 *Die Kinder der Regenmacher*, Peter Hammer Verlag, Wuppertal 1991.

3 Cf. p.14 de l'Introduction.

L'activité et le comportement de la personne en question convient à une fille plutôt qu'à un garçon.

Comme l'anglais, le swahili ne dispose pas de la dimension de politesse dans le système pronominal (on n'y vouvoie pas). Par contre, en kerewe on emploie non seulement 'vous' pour adresser un interlocuteur digne de respect, mais l'adressé répond en parlant de soi-même en première personne du pluriel. C'est évident dans les salutations citées en kerewe dans le texte swahili de même que dans la version française :

Myombekere, accroupi, salua alors sa belle-mère d'une voix douce et respectueuse, comme il convient :

Mwanagirayo mayo? Comment vous portez-vous, Mère?

La belle-mère reçut la salutation de son beau-fils et lui répondit :

Twanagira tata! Nous nous portons bien, mon fils! (pp. 22-23)

Dans la continuation du dialogue entre Myombekere et ses beaux-parents l'emploi sélectif de 'vous' et de 'tu' suggère que les traducteurs ont du prendre des décisions quant à la nature des relations entre les personnages. Ainsi Myombekere vouvoie sa belle-mère, tandis qu'elle le tutoie :

— En vérité, Mère, je vais vous dire avec franchise la cause de ce retard. (p. 37)

— Tu sais vraiment parler! répondit vivement la belle-mère avec une pointe d'ironie. (p. 37)

Par contre, Myombekere tutoie son beau-père en français comme en swahili :

Vénéré Père, le but de ma démarche et de ma présence à tes pieds est de te demander pardon, afin que tu me rendes ma femme et que tu nous laisses rentrer chez nous et vivre ensemble comme avant. (p. 35)

Ce sont quand-même des propos très respectueux. En effet, toutes les langues ont des moyens pour exprimer la formalité, par exemple des titres et des allocutions qui peuvent signaler la familiarité ou le respect.

Bwana «monsieur» est employé beaucoup plus souvent en swahili qu'en français, et non seulement dans des situations formelles. En français il serait très insolite, marqué, de continuer à désigner le héros comme «Monsieur Myombekere», et il serait tout-à-fait impossible d'employer ce terme entre les amis ou même entre les femmes. Tout cela est normal en swahili. Les traducteurs ont décidé d'utiliser quelquefois les termes swahili *bwana* et *bibi*, en mettant la traduction «monsieur» et «madame» la première fois dans la note.

Bibi, dès que je t'ai vue venir, mon coeur a tressailli de joie et de désir.
(...)

—Dis simplement ce que tu penses, *Bwana*. (...) (p.40)

Un peu plus loin dans le même dialogue, les traducteurs ont substitué *bibi* par «ma chère».

Je te pose ces questions, ma chère, parce que je veux te demander en mariage et t'épouser pour vivre avec toi! (p.40)

Et encore.

Namwero envoya sa petite-fille, Kasaka, chercher l'homme qui lui avait donné le poisson-chat. Elle s'empressa donc d'aller chez ce *bwana* et lui dit (...) Le *bwana* se leva donc et ils partirent de concert. (p.131)

Au lieu de la répétition de «ce monsieur» (*bwana yule* du texte original, pp.92-93), la version française a trois expressions: l'homme, ce *bwana* et le *bwana*.

Le swahili n'a pas le système des articles. C'est pourquoi un mot ou une expression définie doivent être signalés différemment, par exemple par un démonstratif ou un certain ordre des mots. Le

traducteur doit reconnaître les fonctions des structures syntaxiques spécifiques qui signalent respectivement des informations données et nouvelles. En fait, souvent le démonstratif swahili est remplacé par un article défini dans le texte français, comme dans l'exemple précédant où «le monsieur» a été remplacé par «l'homme» et «le bwana».

Le swahili emploie rarement les pronoms indépendants parce que le verbe est morphologiquement très complexe : la forme conjuguée contient le sujet, le temps et l'objet, ainsi que la particule négative, le pronom relatif et quelquefois la conjonction.

L'impact d'une série des mêmes pronoms personnels dans la position thématique (initiale) est plus fort que l'impact d'une série des verbes conjugués dans la même personne. La phrase traduite en français doit donc être organisée d'une manière différente. Par exemple, là où le swahili a une série des propositions, presque toutes coordonnées, qui commencent avec un verbe en troisième personne singulier, comme par exemple :

Il ramassa cette viande, il la lava et la remit près du feu afin qu'elle se sèche. Lorsqu'il encore haletait, il réprimanda le chien et dit (...) (p.16)

la phrase française alterne les propositions coordonnées et subordonnées :

Myombekere ramassa la viande et, après en avoir lavé la terre, il se mit à la sécher près du feu en criant sa colère au chien. (p.24)

Le lexique

Le manque d'équivalence au niveau des mots se vérifie lorsque le mot de la langue d'origine est sémantiquement complexe, lorsque la langue de destination manque d'un terme spécifique (hyponyme) ou d'un mot générique (hyperonyme), et lorsque les deux mots diffèrent dans la signification expressive.

Dans tous les cas de non-équivalence, le traducteur peut choisir parmi plusieurs stratégies : il peut employer un mot plus générique, un mot moins expressif ou une paraphrase, il peut conserver le mot original avec ou sans une explication, ou l'omettre tout simplement. Il peut aussi faire usage d'une substitution culturelle dont nous parlerons plus loin.

Un mot difficile à traduire parce qu'il appartient spécifiquement à la culture swahili (ou bantoue) est le verbe *kuposa* : demander en mariage officiellement, en donnant à la famille de la jeune fille des cadeaux selon la coutume. Les traducteurs emploient plusieurs expressions : « demander en mariage », « faire la cour », « courtiser », « épouser », « se marier », etc.

Je veux te demandar en mariage et t'épouser pour vivre avec toi !
(p.40)

Myombekere se mit à faire la cour à cette femme. (p.40)

Nous voulons que tu répudies ta femme et que tu en épouses une autre. (p.18)

Et dans la forme passive (*kuposwa*) :

Si tu en rencontres une en chemin qui accepte d'être courtisée, tu peux tenter ta chance. (p.40)

Je ne suis pas fiancée. (p.41)

Je pourrai me remarier sans obstacle. (p.41)

Ainsi la version française est plus variée, tout en conservant la cohésion grâce à l'association lexicale, c'est-à-dire l'emploi des expressions qui appartiennent au même champ lexical. (Nous y reviendrons plus tard.)

Un mot swahili presque impossible à traduire est *mji* dans sa deuxième signification : en plus de signifier « ville », ce mot désigne aussi l'habitation des paysans, c'est-à-dire les cases et le terrain

environnant habités par une famille. Les traducteurs l'ont substitué par «le village», «la cour», «chez lui», ou par une expression plus vague («près de là», «près de l'entrée» — en swahili «entrée au *mji*»)

Ils atteignirent à onze heures du matin le village du beau-fils. Alors qu'ils étaient encore sur le chemin qui mène à l'entrée de la cour... (p.20)

Namwero renvoya les gens qui s'étaient attroupés chez lui pour boire la bière (...), en leur disant

Partez d'ici! (...) (p.138)

Un autre mot difficile à traduire est *pole* — une formule de politesse qui marque la compassion (comme «Sorry» en anglais). Ici aussi les traducteurs ont choisi les expressions appropriées pour chaque situation, parfois en maintenant des phrases entières en swahili dans le texte

Pole na safari yako, je compatis aux peines de ton voyage. (p.202)

Pole na uchungaji, bwana wee! Bon courage pour la garde, *bwana!* (p.202)

Mais aussi

Nos meilleurs souhaits pour ta bière, *bwana!* (p.210)

Si la traduction de *pole* est difficile, celle de la réponse *nimepoa* est impossible. Littéralement ce sont deux formes du même verbe *kupoa* «se refroidir» (c'est-à-dire, dans la chaleur africaine, «se sentir bien»), le premier étant un impératif et le second un passé, donc respectivement «refroidis-toi» et «je suis refroidi». Ici les traducteurs se sont rendu à l'impossibilité de reproduire les réseaux de cohésion lexicale identiques à l'original. En effet le texte original crée deux chaînes lexicales liées ensemble par l'interprétation littérale ou non littérale de l'expression idiomatique. Ce jeu de mots reste obscure au lecteur français.

—*Ndiyo* *Pole ya arusi* Myombekere! Oui! Merci à mon époux! dit-elle en le taquinant.

—*Nimepoa*. Je suis refroidi, *bibi*! «répliqua Myombekere en jouant sur les mots *pole* et *poa*. (p.262)

Un cas spécifique de non-équivalence sont les **emprunts**. Le texte swahili est plein des mots et des expressions kerewe en italique qui sont expliqués entre parenthèses, dans le glossaire ou dans une note² quelquefois il y a une double explication.

Dans tous ces cas, les traducteurs ont utilisé un mot français (s'il existe) ou une paraphrase, en omettant le mot kerewe. Au contraire, ils emploient l'emprunt kerewe sans aucune explication si sa signification est claire — s'il s'agit, par exemple, d'un arbre.

Elle alla servir son père assis au dehors à l'ombre d'un *omurumba* (p.133)

Le texte swahili est plus explicite, en parlant d'un «arbre *omurumba*» et en précisant dans le glossaire qu'il s'agit d'une sorte d'arbre planté devant la case pour avoir l'ombre.

Un autre arbre est substitué dans la traduction par «*ficus*» (p.21)² en swahili «l'arbre qui s'appelle *omutoma*»² la glose précise que de l'écorce de cet arbre on fabrique des vêtements.

La troisième possibilité est d'employer soit le nom kerewe que l'équivalent français²

Bazaraki alla prendre un récipient en teck africain *mvule*. (p.196)

Enfin le mot kerewe peut être accompagné par un mot générique français²

Elle envoya Bazaraki chercher des feuilles de la plante *entobotobo* (p.205)

Une des spécificités de chaque langue sont les **salutations**. Nos traducteurs ont introduit adroitement les salutations kerewe dans le texte français :

C'est alors seulement que Bugonoka salua son père de la formule traditionnelle :

Malama ! Que tu vives longtemps, Papa !

Mangununu ! Que la paix soit avec toi ! répondit le père à la salutation de sa fille.

À son tour, Myombekere salua son beau-père comme le veut la coutume :

Kampire sumalama ! Accepte mon salut, Père !

Mangununu, lata ! La paix soit avec toi, mon fils !* (p. 22)

*Première salutation que l'on utilise après une longue absence (N.d.T.)

Littéralement :

C'est alors que Bugonoka salua son père ainsi : « *Malama* ! »

Son père reçut la salutation de sa fille ainsi : « *Mangununu* ! » (Cela veut dire « La paix soit avec toi ! »)

A son tour, Myombekere salua son beau-père ainsi : « *Kampire sumalama* ! » Son beau-père reçut la salutation après une absence de plusieurs années ainsi : « *Mangununu, lata* ! »

Une autre pierre d'achoppement pour les traducteurs est représentée par des **dictons** et des **proverbes**. Les proverbes swahili et kerewe sont normalement traduits dans le texte français et cités en original dans une note.

Parfois il est très difficile, voire impossible, de trouver l'équivalent d'un dicton ou d'un proverbe. Ainsi le dicton suivant n'a pas beaucoup de sens en français :

Qui était là, vit, et qui n'était pas là, ne s'amusa point. (p. 4)

Les traducteurs l'ont sagement remplacé par

Quel plaisir pour les yeux! (p. 21)

D'autres fois des dictons ou proverbes peuvent être traduits sans difficulté

Reprenant la conversation avec son beau-père, Myombekere se tourna vers lui pour mieux goûter ses propos. Il le regardait les yeux grands ouverts, pour ne rien rater de ce qu'il disait. Comme le remarquent les sages kerewe, «le dos n'a pas d'yeux» et «qui saisit deux choses à la fois en perd une. (p. 23)

L'expressivité

Le texte swahili est plein d'exclamations et d'onomatopées. Pour maintenir la valeur expressive du contenu, les traducteurs font usage de différentes stratégies. Par exemple, *kumbe* est une exclamation de surprise très fréquente. Parfois les traducteurs la laissent telle quelle et quelquefois ajoutent une exclamation française; rarement *kumbe* est remplacé par une autre exclamation swahili ou par un adjectif.

Respectivement

Kumbe! Le ventre est vraiment un bâtard! se dirent-ils. (p. 132)

Kumbe! Comment? (p. 204)

Les compagnons dirent alors:

Kweli! Vrai! Lweganwa a épousé une belle femme! (p. 143)

Etonné, son beau-père lui demanda:

Ce chien a-t-il l'habitude de chaparder? (p. 24)

Littéralement □

Son beau-père lui demanda □ *Kumbe*, ce chien est-il un voleur ? (p. 6)

En conclusion, le texte français aussi est plein d'exclamations, soit swahili que françaises, son caractère expressif est donc conservé.

L'ÉQUIVALENCE TEXTUELLE — LA COHÉSION ET LA COHÉRENCE

La **cohésion** est le réseau des relations lexicales, grammaticales et autres qui fournissent des liens parmi les diverses parties du texte. Chaque langue a ses propres stratagèmes pour créer des liens entre les éléments textuels. En swahili c'est surtout le système des concordances □ les noms régissent des accords avec les verbes et les adjectifs, donc leur lien est clair même s'ils sont séparés par plusieurs propositions avec leurs propres sujets et verbes. La structure grammaticale du swahili favorise donc la référence concordante comme le stratagème principal pour déceler les participants et pour établir les liens de cohésion en général.

D'autres liens employés en swahili sont la connexité, la référence et la répétition lexicale, tandis que les traducteurs utilisent aussi l'ellipse, la substitution et plusieurs types de cohésion lexicale, comme on va voir⁴

La **connexité** est l'ensemble des relations linguistiquement marquées qu'entretiennent des énoncés successifs⁵. Les marqueurs de connexité — les connecteurs — contribuent à manifester la progression structurée du texte. Il s'agit surtout des conjonctions de coordination et de subordination, mais aussi des adverbes, prépositions ou locutions diverses comme « c'est-à-dire » □.

4 Halliday et Hasan (dans leur œuvre *Cohesion in English*, 1976) ont identifié cinq moyens principaux de cohésion en anglais □ référence, substitution, ellipse, conjonction et cohésion lexicale.

5 Cf. Jeandillou 1997 □ 84.

Il y a des grandes différences entre les langues en ce qui concerne le type de connecteurs préférés et la fréquence de leur emploi. Le swahili emploie un nombre relativement réduit de conjonctions dont chacune a un large rang de significations qui dépendent du contexte pour leur interprétation. Ainsi kama signifie «[quand]», «[si]», «[comme]», «[que]», «[puisqu]» etc.

Les connecteurs reflètent la rhétorique du texte et contrôlent son interprétation. C'est pourquoi des arrangements dans la traduction ont souvent l'effet sur le contenu et sur la ligne de l'argumentation. Observez le morceau suivant☐

Partis, ils parcoururent des chemins couverts de rosée et traversèrent des rivières en crue, en cette saison des pluies. Lorsqu'ils atteignirent les limites du village de leur gendre, ils se glissèrent dans un fourré proche du chemin pour faire leur besoins, car l'humidité des sentiers et l'eau des rivières leur avaient dérangé le ventre. (p.20)

Littéralement☐

Quand ils étaient sur le point d'arriver dans le pays de leur gendre, c'est-à-dire chez lui, puisqu'ils étaient partis de chez eux avant l'aube, parcoururent des chemins couverts de rosée en cette saison des pluies et traversèrent des rivières en crue, ils se glissèrent dans un fourré proche du chemin qu'ils étaient en train de parcourir☐ à cause de la rosée et de l'eau des rivières qu'ils avaient traversées, leurs ventres étaient dérangés. (p.3)

Sans doute le texte français file mieux.

La **cohésion lexicale** peut être réalisée par la répétition des lexèmes — la répétition d'un mot précédent, un synonyme ou presque synonyme, un hyperonyme ou un mot générique⁶.

Regardons de nouveau l'exemple n.2☐

Arrivé l'après-midi dans son village, Myombekere rencontra sa nièce qui venait de donner à boire aux veaux. Lorsque la jeune fille aperçut

6 Ce qui est défini comme réitération par Halliday et Hasan.

son oncle, elle posa ses calebasses à terre pour l'accueillir et porter sa lance et ses affaires à la maison. (p.98)

Tandis que le texte swahili répète «sa nièce» dans deux phrases voisines, les traducteurs ont employé la deuxième fois «la jeune fille».

En effet, les langues diffèrent en ce qui concerne le niveau de répétition lexicale qu'elles tolèrent normalement. Le swahili favorise la répétition lexicale, tandis qu'en français le même concept n'est pas exprimé à la même manière deux fois dans la même partie du texte. Dans l'exemple suivant, la répétition comme signe de cohérence en swahili est remplacée en français par un hyperonyme.

Littéralement

Viens avec des sièges et range aux hôtes leurs armes.

La raison pourquoi Myombekere appela sa femme vite pour apporter des sièges et ranger les armes des hôtes est cette-ci... (p.3)

La version française

Viens vite et apporte des sièges pour recevoir nos hôtes et ranger leurs armes.

Ce n'est pas sans raison qu'il confiait cette tâche à sa femme. (pp.20-21)

*Un autre type de cohésion lexicale est l'emploi de deux ou plusieurs lexèmes associés de quelque façon par exemple par l'opposition des significations, par l'appartenance à la même série ou au même champ lexical⁷. Rappelons la substitution du verbe *kuposa* par des verbes comme «courtiser», «faire la cour», «demandeur en mariage», «épouser», «se marier», «se remarier», «être fiancé» etc., tous appartenant au même champ lexical.*

Toutefois la seule présence de marqueurs cohésifs ne peut pas créer un texte cohérent. La **cohérence** est le réseau des relations qui créent et organisent un texte. Le réseau de relations qui est valable et significatif dans une société peut ne pas l'être dans une autre société.

⁷ Collocation dans la terminologie de Halliday et Hasan.

Un nom propre ou la référence à un type de nourriture ou un objet qui est inconnu au lecteur peut interrompre la continuité du texte et obscurcir toute la constellation y associée. En ce cas il faut traduire par une substitution culturelle. En effet, les traducteurs remplacent, si possible, les arbres, les instruments et autres objets trop spécifiques par ceux qui sont connus dans la culture européenne. Car pour maintenir la cohérence, le traducteur doit souvent minimiser les différences entre les deux modèles de vie.

Les explications

L'écrivain supposant que le lecteur n'a pas l'accès à toutes les informations nécessaires d'arrière-plan, remplira le texte avec des explications et de nombreux détails. C'est le cas de Kitereza. Le traducteur doit souvent revoir ce qui est et ce qui n'est pas disponible à ses lecteurs. En plus de combler des vides, il ne doit pas violer les attentes des lecteurs, surtout celles qui concernent l'organisation de la langue. Il peut décider d'omettre les informations que le lecteur de la traduction probablement connaît déjà ou, au contraire, ajouter des informations à son avis nécessaires. Quand il y a un décalage trop grand entre les deux cultures, la seule traduction ne suffit pas, il faut ajouter un commentaire.

Toutefois il n'est pas nécessaire que le texte soit conforme à ce que le lecteur s'attend, mais le lecteur doit être préparé au défi — les différences doivent être motivées et signalées de façon adéquate.

En revenant à notre traduction, parfois la phrase française est plus longue□

Le lendemain, dès avant l'aube, ils se mirent tous deux en route, pressèrent le pas pour arriver chez leur beau-fils dans la matinée et retourner chez eux le même jour, malgré la longue distance qu'ils avaient à parcourir. (p.18)

Littéralement □

Avant de faire jour, ils se mirent en route. Et puisqu'ils allaient loin, pressèrent le pas pour arriver dans la matinée et retourner le même jour. (p.2)

Au contraire, le texte français peut être — et souvent est — plus concis. À deux phrases dans le texte swahili □

Est-ce qu'ils ne l'ont pas rejetée définitivement? Il est clair qu'ils l'ont rejetée. (p.2)

correspond une phrase plus lapidaire dans la traduction □

Il est évident qu'on ne veut plus d'elle. (p.18)

Il y a des notes dans le texte swahili qui manquent dans la traduction □

Littéralement □

Peut-être vraiment, lorsque nous arriverons au village de notre gendre, nous commencerons par nous reposer un peu, afin qu'ils rangent nos armes* et nous offrent des sièges pour s'asseoir, afin que nous échangeons avec eux d'aimables salutations sans aucune hostilité, comme si nous n'étions au courant de rien. (p.2)

Une note après «nos armes» explique □

Dans nos coutumes du passé, les hommes toujours voyageaient et se déplaçaient pour aller visiter des membres de la famille en portant leurs armes (les lances, l'arc et les flèches) dans leurs mains pour se protéger des dangers de la guerre et des animaux féroces.

Les traducteurs, en supposant que le lecteur français peut déduire cette information du contexte, l'ont remplacé par un simple «selon la coutume».

Dès notre arrivée au village de notre gendre, nous commencerons par nous reposer un peu. Selon la coutume, ils rangeront mes armes et nous offriront des sièges. Nous échangerons avec eux d'aimables salutations sans hostilité aucune, comme si nous n'étions au courant de rien. (p.19)

La situation se renverse quand c'est le lecteur français qui a besoin de l'explication et non le lecteur swahili ☐

Tu attends sans doute qu'on jette dehors ta corne d'offrandes* et ton van* pour te signifier le rejet dont tu es victime? (p.19)

La corne d'offrandes (*pembe la mitambiko*) et le van (*ungo wa kupepetea*) ont besoin d'être expliqués aux lecteurs français.

Corne d'offrandes ☐ récipient réservé aux offrandes en l'honneur des ancêtres (N.d.T.).

Van ☐ grand panier plat en osier servant à agiter le grain pour en chasser la balle et les poussières (N.d.T.).

Et encore ☐

Alors qu'ils étaient encore sur le chemin qui mène à l'entrée de la cour*, une fille, nièce de Myombekere, qui jouait près de là, les aperçut. Elle appela immédiatement son oncle ☐

Halahala, mon oncle! Il nous arrive des hôtes! (p.20)

La note des traducteurs explique ☐

Ce chemin était fermé par une barrière pour empêcher les animaux domestiques de ravager les cultures, notamment le sorgho en cette période de l'année.

Le texte correspondant swahili contient deux termes *kerewe*, *rukondo* (le chemin qui mène à l'entrée de la cour) et *olusozo* (l'entrée de la cour), tous les deux suivis d'une explication entre parenthèses qui est plus gênante que la note française.

Le souci principal de l'auteur est la transmission des connaissances sur la vie et les coutumes kerewe du passé. Comme l'écrivain zanzibarite Muhammad Saleh Farsy, mais en manière beaucoup plus détaillée, Kitereza a écrit une histoire romancée surtout pour véhiculer des informations ethnographiques.

La version swahili, bien qu'écrite par Kitereza même, est une traduction du kerewe. C'est évident dans chaque page du livre, remplie des mots et des expressions kerewe. L'auteur le dit ouvertement dans le texte (à la page 165) :

(La version française)

Revenons donc à Bugonoka. (...) Elle envoya Bazaraki chercher des feuilles de la plante *entobotobo* pour frotter les graines et chasser les insectes nuisibles des céréales et enlever les poussières qu'on trouve dans tous les sorghos. Nous ne pouvons les citer tous, faute de connaître leurs noms en langue swahili : leurs appellations se trouvent au début de la version kerewe de ce livre. (p. 205)

En swahili ce commentaire se trouve entre parenthèses, ce qui le sépare encore plus de la narration.

Somme toute, la culture étrangère est mieux introduite en français puisque dans le texte swahili les explications interrompent le flux de la narration. En effet, les informations détaillées débordent du texte principal et finissent entre parenthèses, dans les notes et dans le glossaire, en rendant la version swahili parfois trop lourde. Même les phrases normales sont souvent peu coulantes, voire confuses pour le lecteur français.

La difficulté principale pour les traducteurs était de trouver un équilibre raisonnable entre deux exigences opposées : d'une part ne pas décevoir les attentes des lecteurs et de l'autre maintenir leur intérêt en leur offrant perspectives nouvelles ou alternatives.

Ils déclarent dans l'introduction

Il est (...) parfois difficile d'éviter les redites dues aux habitudes issues de la tradition orale ou de distinguer entre les obscurités du langage et les maladresses voulues attribuées aux mentalités des interlocuteurs. Ces incertitudes qui peuvent donner à la traduction française un certain flou risquent de désorienter des personnes habituées à une logique différente, mais le monde traditionnel a un art de vivre qui lui est propre. (p.14)

Et à propos des nombreux proverbes, ils avertissent

Ces proverbes renforcent le propos de l'auteur. Ils constituent une sorte de contrepoint décalé d'un vécu qui se perd dans la nuit des temps. Cet éclairage simultané d'un proverbe par un autre invite le lecteur à entrer dans les codes d'un monde peu connu. Cette sagesse populaire parfois difficile à saisir constitue alors des énigmes qui l'interpellent au seuil d'une autre culture. Ce dépaysement culturel n'est sans doute pas un des moindres attraits de ce livre. (p.13)

Somme toute, les traducteurs se sont très bien débrouillés, dans ce texte difficile, entre la fidélité à la pensée africaine et les attentes des lecteurs européens, en réalisant une traduction qui conserve la force des images bantoues, donne toutes les informations nécessaires pour la compréhension de la culture locale et en même temps est très lisible.

RÉFÉRENCES

- BAKER, Mona. *In other word — a coursebook on translation*, London & New York. Routledge, 1992.
HALLIDAY, M. A. K. et HASAN, R. *Cohesion in English*, London and New York. Longman, 1976.

JEANDILLOU, Jean-François □ *L'Analyse textuelle*, Paris □ Armand Colin, 1997.

KITEREZA, Aniceti □ *Bwana Myombekere na Bibi Bugonoka, Ntulanalwo na Bulihwali*, Dar es Salaam □ Tanzania Publishing House, 1980.

—————, *Die Kinder der Regenmacher. Herr Myombekere und Frau Bugonoka*, Wuppertal □ Peter Hammer Verlag, 1991.

—————, *Les enfants du faiseur de pluie*. Paris □ UNESCO/L'Harmattan, 1996.

Transposer, traduire, transcription : un nouveau paradigme dans la littérature mozambicaine, pour quoi faire ?

Albino CHAVALÉ
Université Montpellier III

Après une période où le courant littéraire dominant était celui qui prônait le modèle de la littérature portugaise, un autre courant a commencé à se dessiner dans les années 20 au Mozambique.

En effet, dans ces années certains écrivains ont eu recours à des procédés¹ stylistiques jamais exploités auparavant. Ces procédés consistent à soit à déplacer l'ordre des éléments du portugais (langue-cible), soit à noter le lexique appartenant aux langues bantu dans l'alphabet portugais ou encore, à «faire passer» un message d'une langue de départ (généralement bantu) dans la langue d'arrivée (le portugais).

Bref, ils ont commencé à transcrire, à transposer et même à traduire les langues bantu en portugais.

1 Nous employons ce terme dans son acception technique, c'est-à-dire pour désigner une manière méthodologique employée pour parvenir à un résultat et avec une idée sous-jacente d'artifice.

Mais cette intégration des traits sociolinguistiques locaux est relativement tardive puisque dans les autres colonies portugaises l'intégration de ces traits dans les littératures nationales était courante notamment en Angola et au Cap-vert, où la recherche d'une spécificité nationale était de mise à travers les notions d'Angolanité et de Cap-vernité. Ces notions étaient intégrées comme des manifestations artistiques.

Ce retard relatif de l'apparition de la mozambi(rature)² et l'exploitation massive qui a suivi les premières manifestations rendent la situation du Mozambique très intéressante d'un point de vue épistémologique et sociolinguistique en ce qui concerne le rapport entre la littérature et les langues nationales. C'est cet intérêt qui nous a conduit à entreprendre la présente étude.

Nous commencerons par justifier le choix de l'écrivain Mia Couto et de l'œuvre retenue pour l'étude *Cada homem é uma raça* que l'on pourrait traduire par (Chaque homme est une race). Ensuite, nous montrerons les manifestations de ces procédés dans l'œuvre. Enfin, nous présenterons quelques hypothèses pouvant expliquer le rapport entre la littérature mozambicaine et la problématique de spécificités locales et en particulier des spécificités linguistiques.

Mais avant cela, deux remarques s'imposent. Premièrement nous avons signalé, précédemment, l'existence de deux courants littéraires qui se sont dessinés dans les années 20. Il convient à présent d'ajouter qu'ils continuent à (co)exister encore aujourd'hui. Ils s'entrelacent, se juxtaposent et quelques fois, s'opposent. C'est pourquoi, on trouve de cas d'écrivains qui passent d'un courant à autre au cours de leur carrière.

Deuxièmement à cause de ce fait que nous venons de signaler mais aussi à cause d'un certain nombre de paramètres que nous ne pourrions pas détailler ici, le panorama littéraire mozambicain ne revêt

2 Nous voulons désigner à travers ce néologisme, le recours à une série des traits sociolinguistiques et culturels jugés exclusivement mozambicains à fin de labelliser les œuvres littéraires produites au Mozambique.

pas actuellement de caractéristiques bien définies qui permettent à quelqu'un qui l'observerait pour la première fois de trouver d'un dénominateur commun. Ce constat a pu pousser certains jusqu'à considérer, non sans raison, que ce qui caractérise la littérature mozambicaine est son indéfinition³.

Il en résulte que l'expression « littérature mozambicaine » n'est pas pertinente. Si elle figure déjà dans le titre de l'étude, et si nous l'emploierons tout au long de l'étude, c'est uniquement par commodité. En effet, elle nous évite d'entrer dans un long débat et surtout d'entamer une autre démonstration secondaire par rapport à l'objectif du présent travail.

Toujours en guise de préambules, il serait peut-être judicieux de justifier le choix de l'écrivain et ensuite de l'œuvre. Le choix de l'écrivain s'explique par une série de raisons – en voici les principales.

La première tient au parcours de l'auteur – Mia Couto a été pendant longtemps le directeur de l'Agence d'Information du Mozambique. Il a également été le directeur d'une revue (*Tempo*) ainsi que d'un quotidien (*Notícias*). Les deux périodiques nationales les plus importantes. Sa position est très intéressante en ce qui concerne le rapport entre la littérature et la dynamique des langues locales.

La deuxième est qu'il est un des écrivains mozambicains les plus connus et lus au Mozambique et à l'étranger. Au Mozambique, ses œuvres sont intégrées dans les programmes de l'enseignement secondaire et, dans une moindre mesure, dans l'enseignement primaire. Une donnée qui illustre sa popularité à l'étranger est le fait que certains de ses romans sont traduits en langues étrangères notamment en français, anglais, italien, hollandais, suédois, norvégien, espagnol et catalan. Il est considéré même si l'expression n'est pas scientifique « grand-écrivain ». Tout aussi « non-scientifique » mais intéressant dans notre perspective, est le fait qu'il a déjà gagné certains prix littéraires.

3 Par exemple Manuel FERREIRA, dans *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Ministério da Educação e Cultura – Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Tome II, p. 78.

Quant au choix de l'œuvre, *Cada home é uma raça*, il obéit lui aussi à certains critères.

Le premier est qu'il s'agit d'une œuvre où le mode de vie, le rapport aux langues des différentes catégories sociales mozambicaines sont présentés à travers les divers personnages.

Le second critère important est qu'à la sortie du livre, la critique et les artistes en général, ont formulé des appréciations très favorables à son égard. Comme en témoigne cette déclaration citée dans la présentation de l'œuvre du célèbre écrivain portugais José Saramago, «*Mia Couto est en train de créer un Portugais subitement différent, capable de communiquer de nouvelles choses*».

Un autre critère tout aussi important car il concerne la réception de l'œuvre est qu'à en juger par le nombre de tirage, ce livre a connu un grand succès puisque qu'il a fallu le rééditer deux ans à peine, après la première édition.

Enfin le quatrième, encore plus important, est que dans ces contes (il s'agit d'une série de onze contes), Mia Couto a très souvent recours aux procédés de transcription, transposition et traduction.

Ces procédés se manifestent dans ce que l'on peut appeler grammaire comprise l'ensemble des principes d'organisation de la langue comportant différentes parties (phonologie, syntaxe, lexique, sémantique, etc.)

Intéressons-nous donc à présent aux manifestations de ces procédés. La première manifestation concerne le lexique.

1. LEXIQUE

Nous distinguerons à l'intérieur du lexique les emprunts linguistiques c'est-à-dire, les cas où les personnages intègrent dans leurs parlars des unités ou des traits linguistiques qui existaient précédemment dans une langue dite langue source, en l'occurrence, changana, cisena et swahili).

Nous n'avons pas jugé de nécessaire de faire un relevé exhaustif des traits sociolinguistiques locaux présentés dans le livre. Nous nous contenterons, pour la présente étude, de présenter quelques exemples pour illustrer nos propos.

1.1. Mots simples

Les mots appartenant aux langues nationales apparaissent souvent dans les bouches de divers narrateurs qui interviennent dans les divers contes. Narrateur (Capulana), □ *Da silhueta saiu uma mulher, capulana sobre as costas p.34*, □ *(Via-se que nunca usara capulana, p.53)*. «[Capulana] est le nom donné à un tissu que les femmes portent sur la ceinture. On trouve, à plusieurs reprises, le mot lobolo □ *(Mas nunca, nunca aplicasse despesa em nenhuma mulher. Fosse pelo velho lobolo, fosse por modernas tradições □ eu me devia furtar aos anéis p.36)*. «[Lobolo] désigne en changana la dot payée par le fiancé à la famille de la fiancée.

Un des narrateurs emploie le mot mulala □ *(Rosalinda, agora se cansava de tanta hora □ mascava mulala, enrolando a saliva-laranja p.49)* □ *(Via-se que nunca usara capulana, sempre dispensara mulalas p.53)*. «[Mulala] est le nom donné à une racine de plante utilisée pour nettoyer les dents. Cette racine a la particularité de nettoyer les dents et donner une coloration rouge aux lèvres.

Le narrateur du conte «[O apocalipse privado do tio Gueguê] intègre dans sa narration le mot ndoé □ *(Por ali, um grupo de homens pescava o ndoé. Sempre gostei de assistir esse trabalho, essa única pescaria que se faz na terra e não no mar p.40)*. «[Ndoé] désigne une pêche pratiquée tout de suite après la disparition de l'eau et quand il y a encore des poisons incrustés dans la terre.

Le même narrateur emploie le mot xipefo □ *(Dentro, brilhava um xipefo, meu tio não dormia p.44)* □ Ce mot est repris par un autre narrateur □ *(Uma noite, já o xipefo se consumia, chiquinha foi surpreendida ao entrar p.167)*. «[Xipefo] désigne une lampe à pétrole utilisée dans les zones sans électricité).

La plupart des mots appartenant aux langues bantu apparaissent dans le conte «Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu». Ainsi trouve-t-on le mot *bula-bula* (O Firipe capinava as cabeças em voz alta. *Conversa de barbeiro, isto-aquilo. Contudo, elle não gostava que a bula-bula amolecasse os fregueses* p.145). «Bula-bula» veut dire bavardage et le mot *Canganhiça* (Agora é que te apanhei um homem desses não compra fodia. *Jaimão, você está só a contar mentira, canganhiça, só mais nada* p.149). «Canganhiça» veut dire tricher en changane et enfin le mot «*muana*» (O quê? Se ainda outro dia um muana trouxe uma fiska e apontou a porcaria da árvore p.147). «Muana» en cisena veut dire enfant.

Parallèlement à ces emprunts de mots simples on trouve de créations locales, c'est-à-dire des mots qui ne proviennent pas des mots bantu mais qui ne sont pas présents dans le portugais standard. Nous avons quatre exemples (Matabichar, machamba, desconseguir, pre-dispronto.)

1.2. Créations lexicales

Le mot «matabichar» (petit-déjeuner) apparaît dans le conte «O apocalipse privado do tio Gueguê» (Enquanto matabichávamos ele me aconselhava, em vagas dicções p.36) en portugais standard on emploie l'expression (pequeno almoço).

Le mot «desconseguir» apparaît plusieurs fois dans les contes qui composent le livre «Nessa noite, eu desconseguí de dormir. Sai, sentei a insónia no jardim da frente p.23» Anabela (— Ouvi dizer que há homens que só conseguem com velhas, essas de idade avançadíssima. Com as jovens *desconsequem* p.110). Le préfixe (des) sert généralement à former des antonymes. Ainsi pour former l'antonymes de fazer (faire) on ajoute le préfixe (des) pour avoir desfazer (défaire). En généralisant la règle, certains Mozambicains emploient le mot «desconseguir» au sens de ne pas réussir quelque chose comme l'antonyme de «conseguir» (réussir quelque chose). Il s'agit d'une généralisation fautive selon le portugais standard.

Quant au mot «machamba», qui apparaît dans le conte «Os mastros do Paralém» (—*Mas esse homem passou, sequer não entrou na machamba* p.166) à propos du métier, il désigne un champ agricole.

Enfin, le mot predispronto dans «A Rosa Caramela»... *E o tio, já predispronto, imitava a corcunda, seu corpo vesgo e este, posso-lhe amar?* p.22). Il s'agit d'une sorte de mot-valise formé à partir de deux adjectifs (predisposto) qui signifie être préparé d'avance et (pronto) qui signifie prêt.

1.3. Création par composition

Il s'agit de mots avec des racines bantu auxquelles on ajoute des suffixes portugais. Nous avons retenu deux exemples □ *Mezungueiro* et *marrabentar*. (*Quando saí já vinha gravatado, de fato mezungueiro* p.65). Ce mot a une racine bantu (mezungo) qui signifie «Blanc» et un suffixe portugais «-eiro» qui signifie (de quelque chose) en l'occurrence de Blanc. Le verbe *marrabentar* est formé selon ce même principe (*No entanto, muito não se podia pedir ao ajudante. Porque ele, completo, se anormalizara as pernas, marrabentavam a toda hora.*) p.150.

1.4. Onomatopée et interjections

Les onomatopées et les interjections constituent un autre moyen d'inscrire des traits sociolinguistiques locaux. Ils apparaissent surtout dans la bouche du coiffeur Firipe □

—*Uááá* □ (—*Uááá não e mentira. Até me lembrei foi um sabudu.* p.150), *Uááá Vocês? Sempre duvidam, desconfiam* p.147). «*Uááá*» traduit un étonnement.

—*Chii* (*Chii, propaganda? Realidade? Se até cabelo fino de branco já cortei* p.146) □ Cette interjection appartient à une langue bantu. Elle traduit également un étonnement.

—*Mbaaa* □ (*A pedra chocou-se nas folha, mbaaa, caiu na cabeça do cliente* p.147) onomatopée d'une langue. «*Mbaaa*» traduit un mouvement d'un objet qui tombe violemment.

— [Cushe-cushe] (Mas eu quero desfazer o cushe-cushe p.111). «[Cushe-cushe] est une onomatopée qui traduit un mouvement des objets souvent agités par les guérisseurs et par extension, sorcellerie.

— [quetequê-quetequê] (*Você não para com a cabeça quieta, sempre quetequê-quetequê* p.153). Onomatopée appartenant aux langues bantu pour désigner un mouvement répétitif en deux temps.

2. DÉFORMATION PHONÉTIQUE DES MOTS DU PORTUGAIS

Un deuxième point dans la grammaire est déformation phonétique des mots du portugais. C'est également grâce dans le conte «Sidney Poitier na barbearia de Firipe Beruberu» à travers Firipe et Jaimão que l'auteur exploite ce trait. Nous avons relevé *Custumunha*, *bazaro*, *sabola*, *raranja*, *sabaru*, *fodia*, *sabaru*, *fidaputa*, *fidamãe*, *maistravez*.

— [Sim. Na realmente, vi o homem da foto. Foi cortado cabelo dele aqui, sou custumunha, Depois esse homem foi no bazaro comprar coisas sabola, raranja, sabaru. comprou fodia, também p.149). On trouve ici une succession des mots portugais déformés phonétiquement (*testemunha*, *bazar*, *cebola*, *laranja*, *sabão*, *folha de tabaco*). Ils signifient respectivement, témoin, bazar, oignon, orange, savon et feuille de tabac).

— [Esse misto, fidaputa, é um Pide p.176). Il s'agit d'une déformation phonétique de l'expression *filho-da-puta* (fils de pute).

— [E você, Jacinto, ai em baixo do chão, aposto que está a rir. Bem Gozaste em vida, fidamãe agora, acabou-se as brincadeiras p.135).

— [Olha, João, não repete isso maistravez p.176). C'est également une déformation phonétique de l'expression *mais outra vez* (une autre fois).

2.1. Problèmes d'accord entre le verbe et le pronom personnel sujet

(*Tu não conhece a vida, meu filho p.178*) [(*Tu vai com João. Dão mensagem ao mulato,...* p.180). Il y a un problème d'accord entre le pronom personnel sujet et le verbe dans les deux cas. Les pronoms personnels

correspondent à la deuxième personne du singulier et les verbes sont conjugués à la troisième personne du singulier.

2.2. Problèmes du complément d'objet direct et indirect

(— *Lhe enterraste, João?*

— *Não pai. Ele Fugiu.*

— *Fugiu? Não pode. Se eu lhe matei p.175).* Les deux verbes «*matar*» (tuer) et *enterrar* (enterrer), exigent un complément d'objet direct. Or, il emploie le complément d'objet indirect «*lhe*» (lui).

2.3. Emploi fautif de prépositions

Dans l'exemple retenu, Firipe confond la valeur de la préposition (avec) et (pour) («*É Vivito, estou cansado de viver sozinho. Faz tempo a minha mulher me abandonou. Sacana da gaja, deixou me com o outro p.154).* Il emploie la préposition «*com*» (avec) à la place d'une autre «*por*» (pour).

2.4. Problème d'accord entre adjectif possessif et le nom

— *Ali sua lembrança se joelhava, o chamboco do cipaio passa sem fazer poeira, seu merdas, não suja a bandeira p.175).* Il y a un problème d'accord (*merdas*) (*merdes*) est au pluriel féminin et le pronom possessif «*seu*» (*son*) est au masculin singulier.

2.5. Les valeurs des adjectifs

— *(Mas esse homem de onde veio, quem é o nome dele p.129).* Les amis de Firipe emploient un pronom interrogatif «*quem*» (*qui*) au lieu d'un adjectif qualificatif «*qual*» (*quel*).

2.6. Syntaxe

En ce qui concerne la syntaxe, on trouve des cas de calques qui se manifestent par exemple par l'emploi fréquent de la voix passive :

— «*Porquê documentos?* Eu, Firipe Beruberu sou duvidado? p.155) »

Les clients du bar voisin (*Não, não é caso de dinheiro. Se o próprio Henrique, mulato igual como ela, foi negado na proposta de anelamento* p.106). La forme passive dans ce contexte rend le sens des phrases peu. Pour les comprendre il faut connaître la structure syntaxique des langues bantu.

2.7. La répétition de certains mots

Muito-muito » (*Para o efeito, o tio me aplicara a braçadeira vermelha. Assim, já eu podia espalhar castigos. Muito-muito me agradava controlar a estrada* » (*Muito-muito era por causa do cão* » *saia-lhe dois beijos uma baba verde-espumosa, de maldade consagrada* p.131) » (*Me bateram muito-muito na boca. É uma pena senão havia de tocar* p.67). Cette structure est en fait un calque d'une structure d'une langue bantu, changane, (nghophu-nghophu). En changane elle signifie «surtout». Les personnages emploient l'expression «muito-muito» dans le même sens. Mais le portugais standard dispose du mot «sobretudo» (surtout) pour cela. Par conséquent, «muito-muito» ne fait pas partie du portugais standard.

Ces exemples nous montrent que le recours à la transcription, à la transposition et à la traduction est fréquent dans cette œuvre. S'agit-il d'un nouveau paradigme dans la littérature mozambicaine comme certains semblent le croire ?

3. NOUVEAU PARADIGME ?

Pour répondre à cette question il semble nécessaire de rappeler quelques points de l'histoire littéraire. En fait Mia Couto n'est pas le

premier à exploiter ces procédés. Depuis les années 20 le courant littéraire qui a prôné l'inscription des réalités sociolinguistiques locales à travers ces procédés s'est progressivement constitué. Simplement au début, il s'agissait de tentatives timides à cause d'obstacles épistémologiques que nous ne développerons pas ici.

Ainsi, Rui de Noronha, dans sa poésie *Sonetos*, édition posthume, essaie-t-il timidement de les intégrer par des allusions.

Un autre écrivain, contemporain de Rui de Noronha, est Caetano Campo, auteur de nombreuses œuvres. Les allusions à la réalité locale apparaissent surtout dans *Nyaka* publié en 1942.

Dans années 50-60, les écrivains vont avoir recours à ces procédés de façon plus notoire. Un des écrivains représentatif de ce changement, dans la poésie, est sans doute José Craveirinha, qui ouvre le chemin de l'exaltation de «Mãe-Africa» (Mère-Afrique) de la glorification des valeurs africaines dans la poésie en partie grâce à l'intégration des traits socioculturels locaux. Fátima Mendonça⁴, a mis en évidence cet apport de Craveirinha en analysant une de ses œuvres. Dans le poème «chamamento» (appel) publié en 1950, contenu dans *Xigubo* les traits nationaux apparaissent d'une part, à travers des mytonymies et d'autre part à travers la présentation successive des trois grandes cultures d'un Mozambique subdivisé en trois régions suffisamment distinctes auxquelles on associe le sisal, au nord, le thé au centre, le tabac au sud.

On trouve la même démarche dans la narrative, en particulier chez Luis Bernardo Honwana qui publia en 1964 *Nós matámos o cão tinhoso* (Nous avons tué le chien teigneux), une œuvre qui a particulièrement marqué l'histoire littéraire du Mozambique. Mais c'est dans une autre œuvre, peu connue, qu'il cherchera à intégrer les parlers populaires mozambicains dans la littérature Mozambicaine : *Rosita até morrer*, (Rosita jusqu'à mourir).

4 «O conceito de nação em José Craveirinha, Rui Knopfli e Sérgio Viera» Fátima Mendonça dans, *Les littératures africaines de la langue portugaise*. Actes du colloque international. Paris : Fondation Calouste Gulbenkian. 28-29-30 novembre, 1 décembre, 1985, p.386.

Ces parlers sont caractérisés par l'utilisation des structures «fautives», des cacographies et des emprunts lexicaux. Le personnage central, Rosa, parle un «portugais fautif» par rapport au portugais standard : «eu está boa obrigada». Le pronom personnel de la première personne du singulier (eu) est associé au verbe (être) à la troisième personne du singulier. De plus, elle emploie l'adjectif «boa» (bonne) là où généralement on emploie l'adverbe «bem» (bien).

On y trouve également des cacographies importantes «Tua filha também manda os cumprimento, está brincar, está a crescer, está preguntar todos dia onde está pápá» «um dia ela é grande mas não vai no escola»).

Enfin, on y trouve des mots appartenant au ronga et au changana les deux langues parlées à Maputo («tatana ha ku dumba, Hosi ya tilo ni misaba, (Seigneur nous avons confiance en toi, roi de l'univers) p.72, «mtchovelo» (sauce) p.47) mais aussi des mots appartenant au swati, une langue parlée au Swaziland «Bayeti n'kossi» (nous nous inclinons devant toi notre roi) p.86. On y trouve même le fanakalo une langue formée à partir des langues bantu et de l'anglais et parlée essentiellement par des mineurs en Afrique du Sud : «dina», (dîner), «chicafo» (nourriture), p.44.

On s'en sera rendu compte grâce à ce survol, l'inscription des traits sociolinguistiques mozambicains dans la littérature est un processus qui a commencé dans les années 20 et depuis il a gagné de plus en plus d'adeptes parmi les écrivains mozambicains.

Revenons à l'œuvre de Mia Couto. Une analyse rapide de cette œuvre fait émerger le fait qu'il a recours à la transposition, à la transcription et à la traduction il s'agit de décrire ou de faire parler certains personnages représentant les classes populaires. On remarque ensuite, que ces personnages ne sont pas conscients du fait de ne pas parler un portugais correct.

S'ils emploient des traits sociolinguistiques locaux, c'est par ignorance et cela fait faire à ceux qui s'en aperçoivent. On pourrait donc

faire une première hypothèse, selon laquelle le recours à ces procédés a pour but de faire rire.

Pour s'en rendre compte, il suffit de regarder de près, certaines appellations. Nous prendrons trois noms Firipe, Zabelani et João Respeitivo qui sont au centre de ces procédés.

En fait, les noms des personnages sont déjà révélateurs du niveau d'instruction et par la même de la maîtrise du portugais. Ils dénotent la non-maîtrise du portugais et cela fait rire. Firipe est une déformation phonétique d'un prénom portugais Filipe. Quant à Zabelani, il s'agit également d'une déformation d'un prénom portugais Isabel. Cette déformation est dû au fait que dans les langues bantu les consonnes sont généralement associées aux voyelles et au fait qu'en changana, les prénoms des jeunes comportent généralement des suffixes (ani ou ana), selon les régions, pour signifier qu'il s'agit d'un jeune.

Mais l'exemple le plus illustratif est celui de João Respeitivo. Il ne s'agit pas comme dans les deux exemples précédents d'une déformation d'un prénom portugais, mais d'une équivoque linguistique. (le père — *quero registrar essa criança*, le fonctionnaire — *Trouxe o respeitivo* — *Não senhor trouxe o meu filho* p.164). Les parents de futur João Respeitivo entendent le mot «Respeitivo» (respectif) prononcé par l'agent de l'administration et ils pensent qu'il leur propose un deuxième prénom. L'effet comique dû à cette équivoque est garanti. L'auteur joue sur des représentations sociolinguistiques latentes mais qu'émergent dès qu'elles sont actualisées.

Une deuxième hypothèse est que ces procédés sont employés pour donner une certaine légitimité nationale aux œuvres littéraires. Pour bien saisir cet aspect de la littérature mozambicaine, il convient de rappeler que l'émergence d'une littérature «nationale» doit beaucoup aux petits groupes d'européens libéraux ou de dégradés⁵ qui ont

5 L'arrivée de ces expatriés a eu des impacts notoires dans des nombreux domaines des sociétés d'accueil notamment dans le domaine de l'éducation et de la littéraire car parmi ces expatriés, on trouvait des beaucoup d'intellectuels qui étaient expulsés pour des raisons politiques, des problèmes de mœurs ou encore des idéaux libéraux. Un exemple de ces dégradés est Tomas António Gonzaga (1744-1810)

répondu au fait d'être considéré comme des blancs de «seconde classe» en s'opposant. Dans ce dessein, ils ont essayé d'inscrire dans leurs œuvres une certaine réalité locale notamment la réalité socio-linguistique.

Cette recherche de la justification et par la même de légitimation commence dès l'apparition des premiers écrits et va en augmentant sans toutefois dépasser, à notre avis, le stade de «décoration» ou «d'ameublement». Cela devient encore plus clair quand on se rappelle qu'un des buts des hebdomadaires *O Africano* (1877), *O Vigilante* (1882), *Clamor Africano* (1892) était d'apporter un éclairage nouveau aux problèmes rencontrés localement. Avec de telles préoccupations, ils se sont éloignés du modèle littéraire européen et ont dû intégrer des traits locaux dans la littérature.

On a pu remarquer que le recours à la transcription, à la traduction et à la transposition était fréquent dans cette œuvre voire surabondante. La question que l'on peut se poser est de savoir si cette utilisation sert au but sous-adjacent, à savoir la valorisation des langues «nationales» dans l'espace littéraire ou si au contraire elle les dessert.

Révéléateur à cet égard est le fait que l'on trouve dans cette œuvre des fautes grammaticales concernant l'emploi des langues bantu. Ces fautes apparaissent dans les bouches de certains narrateurs mais également dans les notes de bas de page données par l'auteur pour expliquer certains mots bantu. Nous prendrons trois exemples pour illustrer cela.

Si certaines phrases ou mots en langues bantu «fautes» peuvent correspondre à une certaine réalité sociolinguistique par exemple le fait qu'un Portugais, Tavares, commet une faute lorsqu'il veut dire à son employé (ouvre les yeux) qui peut avoir certaines difficultés à le comprendre en portugais («—*Abre-me esses olhos, Bene, Fungula masso* p.179). L'expression «fungula masso» (ouvre les yeux) est double-

dégradé du Brésil à l'île du Mozambique en 1792, où il est mort. La figure de José Valério Capela est un autre exemple de ces dégradés qui ont influencé le paysage socioculturel local. Capela a proposé par exemple l'introduction du français dans l'enseignement primaire et même l'enseignement en langues locales mais cette dernière ne rencontra, malheureusement, que peu d'écho.

ment incorrecte. D'abord parce que *masso* n'a aucun sens en changane mais on peut penser qu'il s'agit d'une petite déformation phonétique de «*matlho*» (les yeux). Ensuite et surtout (*fungula*) qui ne conserve qu'une sonorité bantu. Le mot correct est *funungula* (ouvre). Il s'agit donc d'une faute importante mais qui peut s'expliquer par le fait que le personnage ne maîtrise pas la langue. Ce n'est pas le cas dans les autres exemples.

Le premier exemple est celui du narrateur du conte (*Os mastros do Paralém*) (Duvideiro, *o guarda sacudiu a cabeça. Ele garantira o devido falecimento do outro. Seria obra de Xicuembo* p.176). Le mot «*xicuembo*» signifie «*dieu*», s'il s'agit de divinités comme cela semble être le cas dans les pratiques animistes en question, le terme approprié est «*sicuembo*» c'est-à-dire le pluriel de *xicuembo*. Une faute de cette nature est donc plutôt rare pour ne pas dire impossible chez quelqu'un qui maîtrise bien le changane comme cela semble le cas du narrateur.

Parallèlement à ces fautes des narrateurs, on trouve des fautes de traduction des mots bantu. Il en est ainsi dans la traduction du mot «*mulala*». L'auteur le traduit en note de bas de page comme une racine de plante utilisée pour nettoyer les dents et donne une coloration orange aux lèvres (*raiz de planta usada para limpeza dos dentes e que tingem de laranja os lábios e as gengivas dos que dela se servem habitualmente* p.49). Mais il faut savoir qu'il n'y a qu'une seule variété de «*mulala*» et sa particularité comme nous l'avons signalé précédemment est de donner une coloration rouge et non orange.

La traduction du mot «*xicadju*» est également erronée. Il est traduit par l'auteur comme (*aguardente de cajou* p.54). Mais *xicadju* désigne le jus de cajou fermenté. Si ce jus est distillé, on l'appelle alors (*ton-ton-ton*). C'est ce dernier terme qui serait plus approprié selon la traduction que l'auteur propose en note de bas de page.

En quoi ces exemples sont importants pour répondre à la question soulevée plus haut? Tout simplement parce qu'ils témoignent d'une certaine artificialité. On pourrait légitimement penser que ces erreurs sont dues à la volonté de «*mazambicaniser*» son œuvre à tout prix et

que cette volonté le pousse quelques fois aux extrêmes qui ne correspondent plus à la réalité sociolinguistique qu'il prétend valoriser. Ce faisant, il les dévalorise malgré lui à cause de ces excès.

On comprend alors pourquoi la vraisemblance n'est pas toujours respectée. Ainsi remarque-t-on que Firipe emploie tantôt des mots appartenant aux langues bantu du Sud du Mozambique (Chimadjemandje, bula-bula p.145 et surtout canganhiça p.149, tantôt il emploie des mots appartenant aux langues du Nord (mezungo, Mesire, xikaka, etc.) p.146 et muana p.147 et Matimbira p.152. Sans exclure une telle situation de maîtrise de deux langues bantu très éloignées dans leur aire géographique, on peut avoir des doutes légitimes. De plus, l'action se passe avant l'indépendance, et le contact entre le Nord et le Sud est minime. Les contacts entre ces deux régions n'ont commencé à être importants qu'après l'indépendance (1975). En d'autres termes, il nous semble peu vraisemblable qu'une telle situation se produit car dans ce cas, le locuteur utilisera les mots d'une seule langue.

La surabondance des procédés en question pose également le problème de représentativité. On serait même conduit à penser que l'écrivain tombe dans la caricature d'où le décalage parfois dans le discours d'un même personnage, et d'où cette sensation amère pour quelqu'un qui observe attentivement du folklore au sens traditionnel, c'est-à-dire du pittoresque dépourvu de sérieux.

On trouve beaucoup d'exemples de décalage, ou de changements de registres mais nous ne prendrons que deux exemples. Le narrateur de (A Rosa Caramela) emploie des mots très rares ou des structures peu employées par des locuteurs qui ne maîtrisent pas bien le portugais (A família se *retirara*, mal que lhe *entregara* na vida. Desde então, o recanto dela não tinha onde ser visto. Era um *casebre* feito de pedra espontânea, sem cálculo nem *aprumo*) p.15 (A Rosa já saiu da prisão? — perguntou, *atónito* o meu pai) p.21

Le passé antérieur des verbes «*retirara, entregara*» et des mots comme «*aprumo, casebre, atónito*», (dextérité, chaumière, éberlué) sont plutôt rares dans des discours populaires. Ils dénotent une bonne

maîtrise du portugais. Mais en même temps, la façon de penser du narrateur reste « africaine », du moins l'auteur le veut comme telle. Pour dire que sa mère arrivait très tôt au marché où elle travaillait, il dit « *Minha mãe era que metia os pés na vida. Muito cedo saia, rumo dela. Chegava ao bazar, a manhã ainda era pequena* » p.19. littéralement cela veut dire (quand ma mère arrivait le jour au marché le jour était encore petit). Sa façon de penser rend la phrase peu claire, pour quelqu'un qui la lirait avec des références du portugais standard.

Plus encore, certaines de ses phrases peuvent être considérées comme des cacographies par exemple (*O padre mantinha a oração mas ninguém já lhe ouvia. Foi então que a marreca começou a despir*) p.22. On voit ici une permutation « já » (déjà) et « ainda » (encore). En fait, ce dernier semble mieux convenir à la situation selon les règles du portugais standard. Par ailleurs il emploie des tournures « mozambicaines » correspondant à un stade de maîtrise du portugais très faible par exemple (desconseguir de) « *Nessa noite, eu desconguei de dormir* » p.23. Il s'agit d'une généralisation erronée d'une règle comme nous avons eu l'occasion de l'expliquer précédemment. Mais quelques lignes plus loin, il emploie de termes très recherchés (*Foi então que vi a própria, a Caramela parecia chamada pelos meus conjuros*) « *(Suas coisas se pousaram num suspiro.... Foi então. Meu pai, em apuros de silêncio, abriu a porta da varanda)* » p.23. Les termes soulignés signifient respectivement conjuration et anxiété.

Le deuxième exemple pourrait être celui du narrateur du deuxième conte (*O apocalipse privado do tio Gueguê*) « *(Quando não roubava, mascarado, eu era adjunto de milícia. Para o efeito, o tio me aplicara a braçadeira vermelha. Assim eu podia espalhar castigos. Muito-muito me agradava controlar a estrada. Tirar dos cestos as galinhas, exigir as guias de marcha, desamarrar os cabritos. E complicar os documentos)* » p.39-40. Ici on ne peut même plus parler de changement de registre mais de décalage. En effet, quelques lignes après avoir employé une structure argumentative soutenue à bon échéant, il emploie des mots portugais mais dans une structure typiquement bantu. Cette structure est

tellement décalée par rapport au portugais standard que les gens qui maîtrisent un peu le portugais ne l'emploient pas.

Les changements de registre sont donc considérables et posent de problèmes de vraisemblance. En fait on a l'impression à la lecture de ces contes que l'auteur possède un certain nombre de traits sociolinguistiques locaux quelles que soient les conditions.

Mais à titre d'objection certains peuvent soulever le principe de continuum⁶ Linguistique. Mais quand on voit la fréquence et les intervalles des occurrences, on se rend compte qu'il ne s'agit nullement d'un tel principe.

La troisième hypothèse est que ces procédés auraient une fonction justificative. Un certain nombre d'éléments nous autorisent une telle lecture.

Par exemple, le fait que Mia Couto qui est souvent présenté comme celui qui utilise le plus ces procédés n'a pas toujours été très intéressé par l'intégration des traits locaux dans ses œuvres au point qu'il a essuyé quelques critiques à la sortie du livre précédant celui dont il est question ici. C'est seulement après, ces critiques, qu'il en a multiplié l'utilisation. Le rappel présenté lors d'une table ronde réunissant beaucoup d'écrivains mozambicains, par Fátima Mendonça⁷ pourrait nous aider à mieux comprendre le besoin de se justifier : «*Quand Mia Couto a publié "Vozes Anoitecidas" certains membres de ce groupe ont remis en question la "mozambicanité" de l'œuvre.*»

6 Selon Robert Chaudenson, le mot désigne l'ensemble des productions linguistiques qui se situent entre deux pôles, l'acrolecte et le basilecte et, qui ne relèvent pas strictement de l'un ou de l'autre, dans la mesure où un énoncé du mésolecte peut comporter des traits acrolectaux et basilectaux, mais aussi des variantes intermédiaires. Dans Marie-Louise Moreau 1997, *Sociolinguistique : Concepts de base*. Bruxelles : Mardaga, p.100.

7 Fátima Mendonça soutenait les propos de Mia Couto sur son œuvre précédente : J'ai adapté *Vozes anoitecidas* à un moment où il avait une grande discussion dans le milieu littéraire : certains pensaient que c'était une langue trop élaborée, que les peuple ne pourrait pas comprendre. Dans NOTRE LIBRAIRE (Éd.) 1995, «*Littérature du Mozambique*». *Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan indien*. Paris : CLEF, n°113, avril-juin, p.74.

Si l'on tient compte de cela, on pourrait considérer «*Cada homem é uma raça*» tentative, apparemment réussi, de satisfaire la critique littéraire.

Enfin, une dernière hypothèse liée à la précédente est que ces procédés auraient une fonction décorative. Cela suffit néanmoins à rassurer certains critiques littéraires. Pour illustrer cela, il suffit de rappeler que dans les années 60, quand Luis Bernardo Honwana a publié ses œuvres on est allé jusqu'à penser, Manuel Ferreira⁸ est de ceux-là que, la croyance en une littérature africaine, à partir du portugais à divers niveaux, n'était plus une simple hypothèse d'école mais une réalité valide et avec un avenir prometteur.

Cela est très intéressant dans la mesure L.B. Honwana et Mia Couto, sont malgré l'espace temporaire qui les sépare très proches. L'un et l'autre utilisent ces procédés pour les mêmes finalités.

En guise de conclusion nous signalerons qu'est révélateur le fait que ces procédés apparaissent seulement à propos des personnages sans instruction, des personnages vivants à la campagne, des vieux et dont le niveau social est bas.

Ils emploient ces mots en pensant parler portugais — langue officielle — ce détail est important dans la mesure où les réalités sociolinguistiques locales que l'on veut réhabiliter en dernière analyse, apparaissent investies des représentations négatives.

Un exemple illustratif pourrait être celui de Filipe alias, Firipe. Il a des problèmes avec la police parce qu'il ne maîtrise pas bien le portugais. Il s'agit d'une image forte. Tout se passe comme si la non-maîtrise du portugais constituait non seulement un obstacle à la communication mais également une source de malentendus avec les institutions nationales.

D'un point de vue sociolinguistique, on ne peut qu'être pessimiste à l'égard de cette intégration de la réalité nationale et en particulier l'intégration des langues nationales à travers des transpositions, des

8 FERREIRA Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*. Ministério da Educação e Cultura □ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Tome II, p. 102.

traductions, des transpositions dans un tel contexte et pour des fins que venons de montrer.

Mais en fait, on trouve chez les écrivains les mêmes hésitations que chez la population en général en ce qui concerne le rapport aux langues nationales – sur un plan affectif, on aimerait réhabiliter les langues nationales mais sur un plan pragmatique on veut maintenir le statu quo. Pour réconcilier les deux on utilise certains mots appartenant aux langues bantu à condition que cela reste au stade de décoration. On comprend alors pourquoi par exemple la plupart de troupes de théâtre, ont choisi des appellations en langues bantu mais jouent exclusivement en portugais.

Au demeurant, l'intégration des traits sociolinguistiques locaux dans la littérature relève davantage du trompe-l'œil et d'une volonté de labellisation que d'une volonté utilisation effective. Voilà pourquoi le néologisme «mozambira(ture)» nous a semblé particulièrement apte à rendre compte de cette tendance littéraire.

Mais notre pessimisme ne doit pas faire oublier le mérite qui revient aux écrivains qui comme Mia Couto font un effort pour avoir une littérature avec enracinement local. Le fait que le problème de spécificité nationales n'est pas encore résolu dans les autres sphères sociales est à leur décharge.

Notre point de vue est qu'il reste encore beaucoup de travail à faire pour renverser le rapport actuel entre littérature et les réalités sociolinguistiques.

BIBLIOGRAPHIE

- ARGOG-DUTARD Françoise 1998, *La linguistique littéraire*. Paris – Armand Colin, 95 p.
- COUTO Mia 1990, *Homem é Uma Raça*. Lisboa – Caminho Uma terra sem amos, 181 p.

- FERREIRA Manuel, *Literaturas Africanas de Expressão Portuguesa*.
Ministério da Educação e Cultura □ Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Tome II, 152 p.
- FONDATION CALOUSTE GULBENKIAN 1985, «Les littératures africaines de la langue portugaise». *Actes du colloque international*. Paris □ Fondation Calouste Gulbenkian. 28-29-30 novembre, 1 décembre, 566 p.
- NOTRE LIBRAIRE (Éd.) 1986, «Littérature nationales □ histoire et identité», n° 85 octobre-décembre, *Revue du livre*, 118 p.
- NOTRE LIBRAIRE (Éd.) 1995, «Littérature du Mozambique». *Revue du livre □ Afrique, Caraïbes, Océan indien*. Paris □ CLEF, n°113, avril-juin, 117 p.
- RUSSEL Hamilton, *Literatura africana, literatura necessária □ Moçambique, Cabo-verde, Guiné-Bissau, São-Tomé e Príncipe*. Lisboa □ Edições 70, 295 p.

Un cas de transposition □ le blakoro

Béatrice N'GUESSAN-LARROUX
Université d'Abidjan-Cocody

DÉFINITIONS ET MODES D'APPARITION

Au nombre des emprunts qui affectent le code utilisé par les auteurs d'Afrique francophone figure le lexème «bilakoro» ou «blakoro». Le lecteur le rencontre le plus souvent sur le mode de l'insertion. Ce terme et ses corollaires ne sont pas cantonnés à la littérature orale traditionnelle. Ils appartiennent à la vaste culture populaire mandingue comme le laissent voir et comprendre, entre autres, certains textes sacrés ou certaines histoires d'enfants terribles. Dans le passage de la culture orale à la littérature écrite, le terme «bilakoro» se révèle symptomatique et conforte l'idée d'une transposition non innocente, ne serait-ce déjà qu'à travers les lieux de son expression. Plusieurs cas de figures s'offrent au lecteur □ en régime paratextuel, le bilakoro apparaît par la voix du préfacier et de l'auteur □ dans le texte de fiction, il prend forme par la voix du narrateur et celle du personnage. Il se trouve défini aussi dans le dictionnaire des particularités lexicales dont hérite Birahima dans *Allah n'est pas obligé*. L'autorité que confèrent les fonctions de préfacier et

d'auteur conduisent Amadou Hampâté Bâ à nous livrer cette définition du bilakoro ☐

Le terme *bilakoro* signifie mot à mot «lâissé à vieillir», c'est-à-dire en voie de maturité. Une fois révolues les quatre-vingt-quatre lunes qui forment le premier septennat du petit garçon, celui-ci devient *bilakoro*¹.

Dans cette préface, Hampâté Bâ donne à sa définition une valeur temporelle qui s'étoffera dans les mémoires d'*Amkoullel, l'enfant Peul*. L'auteur qui est également narrateur et personnage dans ce récit y ajoutera les critères de la circoncision, des obligations et des devoirs.

En Juillet 1915, malgré mon âge j'étais toujours un incirconcis, un «bilakoro» (littéralement un «laissez-mûrir»). Traditionnellement, j'étais classé parmi les «gamins aux mains sales», ceux qui n'ont encore aucun droit, uniquement des devoirs. N'importe quel garçon circoncis, fût-il âgé de huit ans seulement, avait le droit de m'envoyer faire des commissions pour lui, de m'insulter, voire de me frapper sans qu'il me soit permis de broncher².

La circoncision, suivie d'une initiation, met fin au statut de bilakoro. Lui succède alors celui de «kamalenkoro» (adulte). Charnière dans le trajet biologique de l'individu, ce moment fatidique de la circoncision est mis en exergue par de nombreux auteurs. Une narration apologétique assume les derniers moments de bilakoro du frère de l'auteur-narrateur dont les dernières paroles sont traduites par un discours rapporté³. Songeons aussi à «L'élégie des circoncis» de Senghor, à la fois célébration du *bilakoro* et du *kamalenkoro*, le *kamalenkoro* et le poète ne faisant ensuite plus qu'un. Ce mode de présentation qui va de la simple citation (Henri Lopes, William Sassine) à l'élaboration

1 Dieterlen Germaine, *Textes sacrés d'Afrique Noire*, préface de Amadou Hampâté Bâ, Gallimard, 1965, p.11.

2 Hampâté Bâ Amadou, *Amkoullel l'enfant peul* ☐ mémoires, Actes Sud, 1991. p.341-342.

3 *Ibid.* p.222.

d'un poème (Senghor) ou, autre procédé, qui s'offre à travers plusieurs chapitres continus ou discontinus (Camara Laye, Birago Diop ou Hampaté Bâ) prend en compte les phénomènes de durée ou de vitesse du récit. Ces procédés, expression d'un «effet de réel», ne traduisent pas moins une certaine distance de l'auteur ou du narrateur.

Un autre usage assimile le terme à une insulte. Déjà sensible dans la caractérisation précédente, Hampaté Bâ éprouve le besoin d'exprimer la fonction dévalorisante et disqualifiante dans cette autre phrase de ses mémoires.

Elle (la circoncision) a souvent lieu beaucoup plus tôt, en particulier quand l'enfant se sent prêt et en fait lui-même la demande, ne voulant plus être traité moqueusement de bilakoro (incirconcis), terme qui constitue la plus grave des injures quand on l'adresse à un adulte, lui signifiant par là qu'il n'est pas un homme⁴.

D'où, plus loin, concernant l'auteur-narrateur qui n'avait pu faire partie du contingent des circoncis □ «Si je restais *bilakoro* pendant un an encore j'allais perdre tout prestige auprès de mes camarades». Rappelons enfin, et cela pour abonder dans le même sens, que toutes «les wangrineries» du héros dans *L'Étrange destin de Wangrin* résultent d'une insulte proférée par l'interprète du commandant à l'endroit de Wangrin que la fonction d'instituteur transforme quelque peu en «bilakoro». Du coup, l'utilisateur du *forofifon naspà*, à savoir l'interprète, se trouve promu, à rebours de Wangrin dont il n'est pas fait cas du bon usage de la langue française, laquelle est comparée au *rouge bordeaux*⁵.

Le sens propre et le sens figuré sont mis à profit par nos auteurs mais au regard de l'histoire littéraire en milieu écrit, il semble que le premier sens ait fait fortune depuis Senghor jusque dans les années soixante-dix. Un premier cas de figure s'offrait alors au lecteur □ l'idée

⁴ *Ibid.* p. 218.

⁵ Hampaté Bâ Amadou, *L'Étrange destin de Wangrin*, Union Générale d'Éditions, 10/18, 1973.

apparaissait en littérature sans le mot. Ni Senghor⁶, ni Camara Laye⁷, ni Ferdinand Oyono⁸ ou Birago Diop⁹ n'emploient le vocable «bilakoro» pour désigner l'incirconcis. Aucun lecteur n'est pourtant dupe de la vue du commandant nu d'*Une Vie de boy* le fait déchoir dans le système des valeurs de Toundi. S'amorce ainsi, mais timidement, un autre type de relais qui sera développé ultérieurement. Au début des années quatre-vingts, l'idée et le mot font leur apparition. L'Ivoirien Amadou Koné frappe l'imagination des lecteurs avec *Sous le pouvoir des Blakoros*¹⁰, titre aussi incongru qu'intrigant. Quant au Malien Massa Makan Diabaté, il construit, lui, une trilogie qui repose sur la fraternité de case, donc sur les concepts de circoncision et d'initiation. Dès l'incipit du troisième tome, deux personnages-clés sont interpellés en ces termes : «Êtes-vous des bilakoro ou des hommes mûrs ? insulte-t-il. Doit-on vous couper le prépuce dans la fraîcheur du petit matin¹¹ ?»

Autre cas de figure, celui du mot remplacé par un autre mot. L'écrivain Jean-Marie Adiaffi, de culture Akan, lui substitue «garde-floco». Ce mot composé emprunte au français le substantif «garde» et à la culture akan l'adjectif «floco» qui signifie «vide», «sans consistance». Il paraît par conséquent s'écarter du «bilakoro» malinké. Cependant le narrateur de *La Carte d'Identité* établit lui-même la similitude dans la traduction qu'il propose :

Joignant une fois de plus le geste à la parole, notre garde-floco (nom peu glorieux que les Noirs ont donné pendant les travaux forcés à

6 Senghor Sédar Léopold, «Chant de l'initié» in *Poèmes*, Seuil, 1985, p.192-197.

7 Laye Camara, *L'Enfant noir*, Plon Pocket, 1976 (1954 pour l'édition originale).

8 Oyono Ferdinand, *Une Vie de Boy*, Presses Pocket, 1970 (1956 chez Julliard pour l'édition originale).

9 Diop Birago, «Petit mari» in *Les Contes d'Amadou Koumba*, Présence Africaine, 1949.

10 Koné Amadou, *Sous le pouvoir des blakoros*, tome I *Traites* et tome II *Courses*, Nouvelles Éditions Africaines, Abidjan-Dakar-Lomé, 1980 et 1982.

11 Diabaté Massa Makan, *Le Boucher de Kouta*, Ceda-Hatier, Collection Monde Noir poche, 1982, p.17-18. Pour en savoir plus sur la circoncision et l'initiation, le lecteur pourra se référer également au «roman-témoignage» du même auteur : *Comme une piqûre de guêpe* paru en 1980.

leurs plus terribles bourreaux, les gardes, ces anciens combattants sanguinaires aux chéchias rouges de margouillat (...) Floco veut dire □ celui qui n'est pas circoncis, donc un idiot, un lourdaud, un homme vil, un va-nu-pied, un fils de chien, un pauvre bâtard qui ne comprend vraiment rien à rien. D'où la terrible association vengeresse □ garde-floco)¹².

On constate par ailleurs que non content d'assimiler le garde-floco au bilakoro, le narrateur lui adjoint d'autres vocables appartenant à la culture mandingue. Il s'agit de « roudé, gnamokodé », insultes lancées au commandant et à son garde-cercle et non traduits par le narrateur. « Roudé » qui signifie « fils de chien » se trouve dupliqué par le dernier terme qui lui, signifie « bâtard, bâtardise » et est avéré dans le dictionnaire des particularités lexicales si l'on en croit le narrateur du roman de Kourouma. Il est assez aisé de deviner toutes les ramifications possibles du mot. Sorte de sésame à la portée de certains auteurs, le lexème, affiché clairement, se veut sûrement marqué¹³. On le constate à l'inflexion donnée au récit d'*Allah n'est pas obligé* par le statut d'« ancien bilakoro » revendiqué par le narrateur Birahima. Il conviendrait tout de même d'observer une prudence quant à la tentative d'une opposition marqué/non marqué. Possible « effet de réel », le mot « incircision » pourrait être la traduction naturelle de « ā foro ma tiquè », expression malinké non rencontrée à notre connaissance dans des textes de fiction. Il faut tout de même reconnaître que la référence à la circoncision ou à la non-circoncision, dépouillée ou non de la caractérisation « bilakoro », reste toujours quelque peu marquée, ces mots étant foncièrement parlants sous la plume d'écrivains d'Afrique noire francophone. L'Ivoirien Amadou Koné va puiser dans ce vivier sémantique afin de façonner un personnage en rupture avec un ordre ancien.

12 Adiaffi Jean-Marie, *La Carte d'Identité*, Ceda Hatier, 1983, p.7-8. L'association au margouillat n'est pas fortuite □ seuls les bilakoros pouvaient le consommer.

13 Il serait intéressant de dépasser l'aspect quelque peu descriptif de cette analyse pour envisager une étude intertextuelle du phénomène du « Bilakoro ».

L'AVÈNEMENT DU BLAKORO

Phrase nominale, *Sous le pouvoir des blakoros* intègre en son sein un mot appartenant à la culture mandingue. Énigmatique pour le lecteur non Malinké, la phrase pourrait relever au premier abord du non-sens même pour le Malinké et le lecteur avertis : le blakoro est surtout régi par le code des devoirs et non par celui du pouvoir, bien que l'inversion des codes soit possible par certains enfants terribles. L'œil averti en revanche relève l'antiphrase. En jouant sa fonction de désignation de l'œuvre, le titre donne à voir le blakoro, personnage de peu de valeur, comme le sujet du récit. L'insertion du mot malinké brouille le code utilisé et accentue de ce fait le caractère marqué du titre. Cependant, le récit qu'on croit vectorisé par le titre se voit « réaménagé » par le discours de la préface et les propos des personnages.

Définir le blakoro de Koné

Le préfacier¹⁴, lui-même de culture Akan, tente par ses définitions, ses caractérisations, de cadrer et d'orienter le récit, afin de débrouiller l'énigme posée par l'aspect antiphrastique du titre. Aussi opère-t-il par étapes : l'incipit qui présente le livre comme celui « d'un blakoro » déroute davantage que le titre dans la mesure où l'auteur figure aussi parmi les blakoros. Les leurre des indépendances dénoncés dans les pages qui suivent incitent à reconsidérer le sens traditionnel d'ailleurs livré par le préfacier. Il assimile alors le blakoro à « la race des affameurs » engendrés par la colonisation et les indépendances. Pour finir, les investigations du préfacier débouchent sur une autre cible : le lecteur, blakoro potentiel ou éventuelle victime du blakoro, est pris à partie dans cette dénonciation.

On se rend compte que sous la plume d'Amadou Koné, l'aspect historique acquiert une importance particulière. Le nouveau blakoro serait une création de la colonisation et des indépendances. On assisterait à l'avènement d'un personnage différent de celui qu'offre la

14 Le journaliste Jésus Kouassi Yoboué.

tradition. Malgré les sens propre et figuré présents dans la préface, les discours du narrateur et des personnages contribuent non seulement à mieux caractériser la figure du blakoro mais à éclairer le titre même de l'ouvrage. Ainsi est-ce à la première partie du discours d'un personnage (Mamadou) que le titre emprunte sa formulation : « Ils vivaient sous un pouvoir que le vieux Mamadou appelait *le pouvoir des blakoros et des filles de petites vertus*¹⁵. » Le personnage joue de cette expression empruntée à un marabout des temps anciens qu'il enrichit par d'autres usages : « Les soleils de blakoros et des filles de rues » le « monde sous le pouvoir des blakoros et des filles tarées » « le règne des blakoros et des filles publiques ».

La distance suggérée par l'avertissement inaugural ne masque pas pour autant l'identification de l'auteur aux discours des personnages. Le titre en est une illustration parfaite, mais également les caractérisations du personnage que le narrateur par moments fait siennes à l'intérieur de discours indirects libres.

À l'examen de ces différents discours, il ressort que le pouvoir des blakoros né des indépendances est par nature dérégulé et fonctionne sur le mode de l'inversion et de la fausseté. Ce dérèglement est à situer sur l'axe de la sexualité, avec comme emblème le dévergondage. Ce dernier trait pervertit cet axe qui pourtant sous-tend le blakoro et son initiation. La mise en marge du sens originel s'accroît lorsqu'à travers un discours rapporté, sens propre et sens figuré se mêlent pour désigner le blakoro d'Amadou Koné, symbole de la bâtardise des indépendances.

Qui pouvait croire que lui, Tièfi, s'était une fois « marié » à une femme déjà mariée ? Elle disait qu'elle allait au village voir ses parents ? or elle allait vivre une semaine avec son autre mari, une semaine avec Tièfi. Et l'argent que Tièfi lui donnait servait à nourrir le troisième larron qui, Tièfi le sut plus tard, était un sale *blakoro* au sens propre du mot, un

15 Koné Amadou, Préambule à la première partie de *Traites*.

yéyé sans aucune éducation, un sale petit mécanicien sûrement incirconcis et portant des cheveux longs¹⁶.

Le sens littéral «d'incirconcis» est affaibli par le doute ici semé l'absence d'éducation ajoutée au qualifiant «yéyé» finissent par travestir (au sens où on l'entend généralement) le blakoro originel. Et il n'est par ailleurs pas impossible que la référence, culturellement marquée, au «yéyé» aux «cheveux longs», ne soit un clin d'oeil aux occidentaux-blakoros.

Le système du bloody mary

Le narrateur propose un système de composition qui rend mieux compte du blakoro. Le contraste alors permet d'opposer tout en l'élargissant le concept. Un premier niveau d'expansion s'obtient soit par la création de noms composés, soit par le système de suffixation. Ainsi, Blakorodougou = blakoro (nom) + dougou (nom) = ville des blakoros. À ce lieu s'opposent, serait-on tenté de dire, Fagodougou et Kongo-djan eu égard à leur morphologie. Ils ne désignent nullement les contraires de Blakorodougou. Ils en sont ses ramifications. Quant au système de suffixation, il s'obtient par l'annexion au lexème blakoro du suffixe malinké ou bambara «ya». Cela donne le «blakoroya» qui représente le système des blakoros, l'institutionnalisation de leurs dires et de leurs actions. Au blakoroya s'opposera alors le «mogoya» (de mogo — homme, être humain — + ya) qui renvoie à «la considération des relations humaines». Le couple blakoroya/mogoya génère d'autres valeurs (deuxième niveau d'expansion) que l'on pourrait figurer dans ce tableau.

¹⁶ *Ibid.* p.77.

BLAKOROYA

ningin ningin (histoires louches)
naforo (richesse)
haramou (corruption, exploitation)
 absence de *soulamaya* (solidarité entre croyants)
 absence de *gnanssouma* (tranquillité)
waldjou (mécréant)

MOGOYA

dékissés (hommes vrais)

Comme peut en témoigner le déséquilibre des ramifications du blakoroya et du mogoya, c'est l'extension du premier système qui infléchit le récit. Les «*dékissés*» («*hommes vrais*») font piètre figure, atomisés qu'ils sont à l'intérieur du blakoroya. Ce qui conduit le vieux Mamadou à conclure que le comble de ce système est symbolisé par la réunion de vieux «*dékissés*» dans une salle de classe, à l'image de blakoros. Cette accusation, qui n'est pas sans rappeler la dévalorisation de l'instituteur Wangrin, est aussi une allusion aux conquérants que restent les colons. S'entremêlent par conséquent, et cela en filigrane, différents sens. L'incirconcis-blanc tout comme son produit l'élève-blakoro, demeurent tous dans la catégorie du non-savoir dans ce monde qui a vu soit mourir, soit s'abâtardir l'initiation. Au critère sexuel s'ajoute ainsi le critère éducatif. La perversion et le dérèglement du monde relèvent d'une opération transformative qui vise à parodier le blakoro de la culture mandingue bien que nous soyons hors d'une relation hypotexte/hypertexte véritable au sens strictement narratologique¹⁷. On peut supposer tout de même une parodie qui s'appuierait sur un vaste hypotexte, ensemble d'une littérature ou d'une culture orales diffuses. La parodie d'Amadou Koné procède par transdiégétisation □ l'auteur substitue à la diégèse des mythes l'univers des indépendances. La fidélité à l'âge, à l'identité et au sexe du personnage n'est plus de mise. Le bilakoro ne désigne plus uniquement l'enfant du Mandingue. On le rencontre dans toutes les sociétés et dans toutes les couches sociales. Quant à la transexualisation, elle affecte surtout le pouvoir et sonne de ce fait le glas des sociétés

17 Voir Gérard Genette, *Palimpsestes*, Ed. du Seuil, 1982.

anciennes. J'en veux pour preuve toutes les formules du personnage Mamadou qui associe constamment au «pouvoir des blakoros» celui «des filles de petites vertus».

Toutes ces modifications qui ressortissent aux «transpositions pragmatiques» dont parle Genette, visent à dénoncer et donc à dévaloriser les soleils des indépendances et l'incurie de ceux qu'Amadou Koné nomme «blakoros». En revanche, la transposition chez Amadou Hampaté Bâ sert le personnage et les modifications observées dans *Amkoullel* lors de la propre circoncision de l'auteur n'amoin-drissent nullement la valeur du bilakoro. Il usera à cet effet soit de l'amplification (circoncision héroïque du frère), soit de la concision (circonsion à la sauvette de l'auteur). L'enjeu, on le voit, diffère selon les auteurs et peut varier selon les ouvrages (Henri Lopes, lui, usera de l'excision, faisant référence à une circoncision dont il tait les péripéties). Des *Soleils des indépendances* à *Allah n'est pas obligé*, Kourouma module ses bilakoros dans le but d'une émancipation neuve.

VERS UNE TRANSEVALUATION

La revanche du bilakoro

Sorte de pendant, seule l'initiation féminine occupe une place de choix dans *les Soleils des indépendances*. Les termes «circoncision» et «bilakoro» en sont absents. Cependant, la référence au jeune Fama dans le cercle de danse pourrait évoquer les danses pré-initiatiques ou post-initiatiques¹⁸. Dès le deuxième ouvrage, l'idée et le mot «bilakoro» apparaissent au titre des outrages et défis. En effet, au chapitre trois, face à la colonne française dirigée par un capitaine blanc, Djigui, roi de Soba, lance une insulte mêlée de défi

18 Kourouma Ahmadou, *Les Soleils des Indépendances*, Seuil, 1970.

«Dis au Blanc que c'est contre eux, Nazaras, incirconcis, que nous bâtissons ce *tata*¹⁹».

Ce défi que l'interprète qualifie de «*rodontades*» est aussitôt soustrait à la traduction. Un autre incirconcis blanc ne tardera pas à souffrir de la qualification de «*bilakoro*» par le sacrificateur du roi à travers un proverbe à valeur de prétériton.

—Le commandant Bernier est aussi mauvais que la morsure du crocodile, même les vents chantent sa malignité, poursuit-il. Mais quand un *bilakro*, un garnement, se soulage dans notre jardin, on ne s'abaisse pas à courir après lui, on recherche son père. Bernier n'est-il pas le petit gouverneur de la colonie? Et le gouverneur n'est-il pas de votre rang? C'est au gouverneur que vous devez, vous maître, vous plaindre.²⁰

Ces exemples, auxquels il faut joindre la prise à partie des *boussman* (les hommes de la forêt), montrent, entre autres, que le rapport à l'altérité passe par le biais de la non circoncision. On constate que le contenu livré par Kourouma ne s'éloigne guère des sens précédents. La mise à distance du *bilakoro* se légitime par sa responsabilité dans la chute du royaume de Djigui. Cependant, ce déclin amèrement vécu rend implicite la victoire des *bilakoros* (les colons et leurs représentants) sur les «*dékissés*» (les hommes vrais que sont Djigui et ses sujets). Elle éclatera néanmoins dans la dernière veillée d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*²¹, transformant la foule de *bilakoros* en héros solaire. Le sora et le cordoua lui consacrent alors un *donsomana*. Leur narration emphatique relativise le curieux amalgame produit par la définition du dictateur. En les assimilant à des «*brigands bilakoros*», à des «*homosexuels*», à des «*drogués*»,

19 Kourouma Ahmadou, *Monné Outrages et Défis*, Seuil, 1990, p.35. À moins que l'incirconcision, ici, associée à «*nazaras*» (nazaréens), et donc empreinte d'une connotation religieuse, soit la traduction d'un rejet de l'incroyant tel que le conçoit le musulman ou même le juif pratiquant. Voir *Bible Genèse 17*, le verset sur L'Alliance et la Circoncision.

20 *Ibid.* p.175.

21 Kourouma Amhadou, *En Attendant le vote des bêtes sauvages*, Seuil, 1998.

Koyaga, le grand initié, récupère les déviances dites « modernes ». Se trouvent ainsi exclues les valeurs anciennes pourtant revendiquées par lui et les précédents donsomanas. Il revient alors au narrateur de redéfinir le bilakoro. Cela se fait par le truchement du système éducatif moderne. En provoquant explicitement la chute du grand initié, le bilakoro accède pour la première fois au statut de héros hors de son contexte culturel. On pourrait voir dans cette transformation des réminiscences de l'enfant terrible, trublion et destructeur des structures sociales²². D'ailleurs, la convocation à des fins « révolutionnaires » du personnage prend plus d'ampleur avec *Allah n'est pas obligé*²³.

Narration et contradictions

La dédicace et l'incipit font voler en éclats l'équation qui assimile le bilakoro à l'enfant. Le narrateur Birahima souligne dans sa présentation qu'il est un enfant dont l'âge varie entre dix et douze ans. La précision sur la fin de son statut de bilakoro avant son odyssée libérienne fait donc de lui un « kamalenkoro ». Malgré la distinction des différentes étapes de son enfance, la circoncision ne modifie en aucun cas le personnage : la légèreté qui affecte la narration à ce moment précis marque une distance de l'enfant par rapport à l'opération. On note également une dissonance dans la narration du festin qui succède à l'acte héroïque. À l'opposé du récit d'un Camara Laye ou d'un Hampaté Bâ, celui de Birahima, ancien enfant de la rue, ne revêt pas le même sens. Ce rapport à la nourriture est d'ailleurs mis en évidence tout au long du récit. Enfin, les peurs enfantines, la transformation en small soldier et autres appellations (enfant-soldat, soldat-enfant), puis la tenue de soldat inadaptée dénoncent le statut emprunté de la peau d'adulte. Logé à la même enseigne que les bilakoros « bushmen », son état d'initié ne lui confère aucun prestige. En revanche son parcours entâché d'actes prohibés pour le « kamalen-

22 Görog Véronika, Platiel Suzanne, Rey-Hulman Diana, Seydou Christiane, *Histoires d'enfants terribles (Afrique noire)*, Maisonneuve et Larose, 1980.

23 Kourouma Amhadou, *Allah n'est pas obligé*, Seuil, 2000.

koro □ incite à faire de lui le blakoro sans foi ni loi d'Amadou Koné. Son discours petit nègre rythmé quant à lui par des grossièretés pousse à voir dans cet enfant un pastiche du «kamalenkoro □ traditionnel.

À l'examen du récit, il semble que l'initiation soit autrement valorisée. Un type de savoir lié à des expériences douloureuses remplace un autre savoir. Il conduit à des récits en abyme dont les sujets demeurent des enfants. Ce nouveau savoir reconnu par l'adulte-médecin quémandeur de récit n'efface pas son statut d'enfant pour autant. Il fait de lui un narrateur □ «Petit Birahima dis-moi tout, dis-moi tout ce que tu as vu et fait □ dis-moi comment tout ça s'est passé²⁴. □

Ainsi, le récit se donne comme le troc d'un savoir initiatique, inutile, vide, contre un autre savoir, résultat d'expériences concrètes et d'un héritage livresque. L'émancipation du bilakoro s'appuiera alors sur certaines audaces □

— La prise de parole feinte de l'incipit est en fait une parole «donnée □, le récit de Birahima étant un récit commandité.

— Le voyage en compagnie d'adultes et les évaluations constantes du narrateur font de lui l'évaluateur principal.

— La soumission de la narration et du lecteur à des ruptures volontaires rythme le récit et fait de lui le véritable maître du récit.

L'émancipation du bilakoro s'accompagne d'une véritable transformation. Ainsi au terme du récit, prendre la route à rebours coïncide avec la prise de parole. Sur cette route qu'à deux reprises le narrateur, dans la même page, qualifie de «rectiligne □, germe la narration. L'enfant se crée alors un confort («je me suis bien calé, bien assis □) et se donne, si l'on se fie aux dictionnaires et au symbole de la ligne, les apparences d'un écrivain. Apparences qu'accentueront le choix d'un titre, de lecteurs et la mention du temps du récit, même si le texte accredité seulement l'image de narrateur²⁵. Si l'incipit dénie à l'enfant

24 *Ibid.* p. 233.

25 «Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment conter ma vie de merde de damné. Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. □, p. 13.

les qualités de narrateur²⁶, l'explicit lui restitue ces valeurs. Aussi pourrait-on lire *Allah n'est pas obligé* comme le trajet d'un apprentissage en littérature. La transformation du bilakoro dépasse donc le manichéisme d'une évaluation dévalorisante ou valorisante pour déboucher sur une valeur toute neuve du personnage.

Entré en littérature écrite par le biais de tout ce qui s'apparente à l'initiation, le bilakoro traverse le temps tout en s'adaptant à l'Histoire. Parodié, il a pu ainsi changer de culture et même de race. Il s'est alors perverti dans les moments de désarroi de la destinée africaine. Puis, comme pour accéder à plus de pureté, il s'est offert un des statuts les plus enviés en littérature □ celui de narrateur avec en prime, peut-être, celui d'écrivain.

26 Le point n°4 de la présentation de Birahima p.10. «Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant... Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... ça, c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches...»

Diglossie dans la littérature zimbabwéenne

Flora VEIT-WILD
Université Humboldt, Berlin

Dans les ex-colonies françaises il y a peu de manifestations de textes littéraires dans les langues africaines. Cela est un résultat ostentatoire de la politique coloniale d'assimilation qui n'accédait aucun développement indépendant à la culture locale. En contraste, il y a des pays anglophones avec un grand corpus de littérature en langues locales—il y a la Tanzanie avec la littérature en Swahili, la Nigeria avec Haussa, Yoruba et Ibo, pour nommer quelques exemples, et le Zimbabwe dont cet article traitera. Au Zimbabwe il y a deux traditions littéraires bien distinctes—les œuvres en anglais et celles en shona et ndebele. Le shona est parlé de plus ou moins 80% de la population, et le ndebele de 20% (il est une langue nguni et ressemble le zulu). Mon but est d'examiner le développement de la littérature dans ces deux langues et leur relation à la littérature dans la langue coloniale, l'anglais.

En 1987, j'ai entrepris une enquête à laquelle près de 100 écrivains zimbabwéens participaient publié comme *Survey of Zimbabwean*

Writers' Educational and Literary Careers (1992)¹. Plusieurs questions concernaient la langue dans laquelle ou les langues dans lesquelles ils écrivent. La table 32 du *Survey* (p. 115) montre que plus de trois quarts (77%) écrivent surtout dans leurs langues natives [shona et ndebele] et que de l'autre côté 10% seulement emploient l'anglais comme langue d'écriture exclusive. Mais presque un quart (23%) l'utilisent comme langue principale, ou une des langues principales pour écrire. Il y a 45% qui utilisent comme une langue d'écriture, c'est-à-dire de temps en temps, mais il faut constater que plus de la moitié des écrivains sont strictement unilingues dans leur langue maternelle. (Ceux qui écrivent en anglais sont surtout des shonas, les ndebeles collent à leur langue à eux.) Bien sûr, les chiffres seraient différents aujourd'hui avec beaucoup de jeunes ayant eu une meilleure formation scolaire après l'indépendance en 1980, mais ils reflètent la situation linguale des écrivains de l'époque d'une manière très représentative.

Table 32
Languages of writing²

	Languages of writing	Main languages of writing
	%	%
Shona only	33	53
Ndebele only	19	24
English only	10	16
Shona + English	29	7
Ndebele and English	6	-
Shona and Ndebele	2	-

Le point d'intérêt suivant dans l'enquête regardait les raisons spécifiques pour la choix de langue ainsi que les effets que cette choix a sur la qualité, la manière d'écrire. La majorité des répondeurs disaient

1 Bayreuth, Bayreuth African Studies Series.

2 Le nombre total de répondeur était 96.

qu'ils employaient leur langue native puisqu'ils pouvaient y s'exprimer mieux, d'autres à cause des lecteurs. D'autres encore voulaient développer leur langue, enrichir leur culture et augmenter le corpus de littérature dans cette langue. Donc, l'effet de l'usage de la langue maternelle est perçu surtout comme plus authentique et idiomatique ainsi que plus personnel et sincère.

Les réponses de ceux qui écrivent surtout en anglais montrent que cela n'est pas tellement un choix conscient mais le résultat de leur éducation. L'anglais a été le langage de leur formation scolaire et de leur lecture. « I have learnt to think and see things in English³. » Ceux avec une formation élevée se trouvent plus à l'aise en anglais, écrire en shona serait très difficile pour eux⁴. Cependant, quelques-uns parlent aussi des difficultés d'écrire dans la langue étrangère ou commencent à introduire une sorte de diglossie. « I keep wanting to 'Africanise' my idiom — to resist 'English — English' », dit Shimmer Chinodya, écrivain qui est devenu bien connu plus tard par son roman *Harvest of Thorns* (1989)⁵. Charles Mungoshi, un des écrivains zimbabwéens les plus distingués, est aussi celui qui écrit de la manière la plus accomplie dans les deux langues shona et anglais (voire ci-dessous). Il souligne les avantages et désavantages des deux langues. « Take Shona. Can't put in graphic love-making scenes as well in English. English some modern psychological/technological concepts have no words in Shona⁶. »

Comme à l'étranger on ne s'aperçoit que des œuvres publiées en langues européennes, il est peu connu qu'au Zimbabwe (Rhodésie à l'époque) un large corpus d'écriture en shona et ndebele s'est développé depuis les années cinquante. Jusqu'à 1979, le Literature Bureau avait publié environ 300 livres. Cette institution a été installée par le

3 A. Chipunza, dans *Survey*, p.118.

4 Cf. *Survey*, p.118.

5 Harare, Baobab Books.

6 Dans *Survey*, p.122.

gouvernement colonial en 1953 avec le but de développer une littérature indigène pour le public des lecteurs indigènes mais sous le contrôle et dans les limites du régime colonial. Cela impliquait pour la littérature qu'elle était obligée de se contraindre aux domaines du folklore, des descriptions de la vie sociale, à des romans d'amour et de crime. Il était absolument défendu de toucher à des questions politiques ou d'autres matières controversés. En général, ce système fonctionnait par auto-censure⁷ mais il y avait aussi des cas d'intervention direct. Du premier manuscrit soumis au Bureau, *Feso* par Solomon Mutswairo⁷, le Bureau a retranché le premier chapitre qui traitait du nouveau *land apportionment act* attribuant le bon sol aux blancs et le sol pauvre aux noirs. Dans l'enquête plusieurs écrivains ont confirmé des ennuis similaires⁸ «My first book was on Rhodes and his settlers taking over the land of the Matabele. I was told that most of my chapters were unsuitable for publication and because I wanted to make a start in writing I agreed to cut out the offending chapters⁸.» Un autre⁹ «Who to publish? I had no choice of my own. Novels or publication were scrutinised. Any political things made it not to be accepted or one ended behind bars. Thinking was thus restricted. Financial and political restrictions⁹.» La conséquence pour cette littérature était l'implantation d'une tradition de l'apolitique, du stéréotype, une hypothèque qui laisse voir ses effets jusqu'à nos jours.

Alors, une situation paradoxale s'est établie⁹ les auteurs qui étaient concernés de la situation coloniale, de l'oppression dans un état de plus au plus raciste et militariste et le voulaient dénoncer dans leurs textes, devaient écrire en anglais, la langue coloniale. En plus, ils devaient le publier à l'étranger. Ces œuvres étaient beaucoup moins nombreuses que celles dans les langues locales⁹ comptant à peu près une douzaine jusqu'à l'indépendance⁹ Commencant avec *On Trial for my*

7 Publié en 1957 par Oxford University Press en ass. avec the Southern Rhodesian Literature Bureau.

8 P. Mnkandla, dans *Survey*, p.98.

9 N. M. C. Sibanda, dans *Survey*, p.98.

Country par Stanlake Samkange en 1966¹⁰, par Mungoshi dans les années soixante-dix avec le volume de nouvelles, *Coming of the Dry Season* (1972)¹¹, et le roman *Waiting for the Rain* (1975)¹² jusqu'à le fameux *The House of Hunger* (1978)¹³ par Dambudzo Marechera, livre flamboyant et enragé qui brandissait la Rhodésie comme prison physique et spirituelle. C'est-à-dire tandis que les écrivains shona et ndebele devaient s'arranger avec les colonialistes, ceux écrivant en anglais pouvaient être plus « authentiques », pouvaient exprimer leur préoccupations, leur critique, leur peur et leur rage. Il n'y avait pas de liens entre les deux branches si différentes de la littérature en Rhodésie, ni des traductions.

CHARLES MUNGOSHI — MAÎTRE DIGLOSSIQUE

Les différences entre les deux traditions ne concernait pas seulement leur contenu mais aussi le style et la narration. Tandis que dans les textes en anglais on expérimentait avec des formes et des langages divers, aussi modernistes, la narration en shona et ndebele demeurait conventionnelle. Dans des ateliers littéraires des instructeurs coloniaux enseignaient les règles stéréotypées de *plot* et de caractères. Et ces textes étaient toujours bien moralistes, comme le confirme Mungoshi dans un entretien en 1985 : « There are these flat, moralistic stories, you don't find different layers of meaning. And the themes tend to be almost the same all the time, like love, jealousy, polygamy, young people coming from the rural areas into the city etc.¹⁴ »

Mungoshi lui-même était le premier à introduire des nouveaux éléments dans l'écriture shona, il développait son écriture dans les deux langues. En 1975 il a publié un roman anglais, *Waiting for the*

10 Londres, Heinemann.

11 Nairobi, Oxford University Press.

12 Londres, Heinemann.

13 Londres, Heinemann.

14 Dans Flora [Veit-]Wild, *Patterns of Poetry in Zimbabwe*, Gweru, Mambo Press, 1988, p.80-81.

Rain, et un roman shona *Ndiko kupindana kwamazuva* («comme le temps passe¹⁵»). Pour les deux, il a gagné le premier prix dans le concours du P.E.N. dans les deux sections, littérature en anglais et dans une langue africaine. *Waiting for the Rain* qui a des traits autobiographiques emploie une focalisation très dense observant pendant trois jours une famille rurale le fils éduqué est rentré au village avant de partir outre mer et sans avec intense rancœur son aliénation totale qui s'exprime avec le plus d'acuité dans la phrase «I was born here against my will¹⁶». Un narrateur impersonnel, invisible explore avec un réalisme cruel les états mentaux des différents membres de la famille. La perspective générale est déterminée par des sentiments de malaise, de futilité, de désespoir.

Waiting for the Rain, on pourrait dire, représente le premier roman moderne d'un écrivain Zimbabwéen noir. Le roman shona de la même année marque une tournure radicale dans la littérature dans cette langue. Il traite un thème typique de la littérature urbaine le mari infidèle et adultère qui boit et risque de rompre son mariage. Nous avons aussi le contraste habituel entre la femme rurale et la femme urbaine. Mais, première grande différence, Mungoshi ne classe pas en bon et mauvais, il ne moralise pas. Et la grande innovation sur le plan narratif Mungoshi introduit des nouvelles techniques de narration la première personne, l'introspection et la rétrospective. Ainsi l'action extérieure dominant les autres romans shona est remplacée par une exploration intérieure des personnages, la perspective omnisciente par une pluralité de points de vue, et le mouvement linéaire par une chronologie interrompue. Cela était le point de départ pour quelques autres auteurs shona pour évoluer vers de nouvelles techniques dans leur écriture.

Après l'indépendance, Mungoshi a continué sa carrière littéraire bilingue. Il a publié des nouvelles en anglais, des histoires d'enfants basées sur son enfance shona et il a rédigé un autre roman en shona, *Kunyarara hakusi kutaura?* («Est-ce que le silence n'est pas une forme

15 Gwelo, Mambo Press en ass. avec Southern Rhodesian Literature Bureau.

16 Mungoshi, *Waiting for the Rain*, p.162.

de parler. Des critiques ont commenté qu'avec ce roman Mungoshi irrévocablement «breaks through the walls that restrained Shona»¹⁷. Il développe encore plus ses techniques modernistes comme le monologue intérieur, la narration fragmentée, les perspectives multiples etc. Puis, en 1987, il publie une traduction en shona du roman *A Grain of Wheat* de Ngugi wa Thiong'o¹⁸, un acte majeur sur la route de la diglossie, un des rares cas de cross-translations.

Pour les jeunes gens en passe de devenir écrivains après l'indépendance, Mungoshi est un modèle stimulant très important. Tandis qu'il y a des conservateurs de la langue qui veulent retenir le shona dans sa forme classique et condamnent toute innovation, Mungoshi encourage les jeunes à créer un langage qui reflète les changements sociaux et linguistiques. Habakuk Musengezi, un des écrivains qui commencent à écrire après 1980 — lui aussi diglossique — commente : «The Literature Bureau was ostensibly preoccupied with keeping the Shona language pure. This is exhibited in most of its publications which are devoid of the language of a people affected by numerous socio-economic and political changes. It is in works edited by Mungoshi or by Mungoshi [himself] and a few other writers that we see a liberal use of English, slang and so on.... It is this opening up of the Shona language that makes it possible to explore and present the contemporary Shona world in a credible and aesthetically sound manner.»

Transpositions

Le développement séparé de la littérature zimbabwéenne dans ses langues différentes a persisté pendant assez longtemps après l'indépendance. Ce n'est que récemment que des projets de rapprochement ont commencé, par exemple, une édition bilingue de poésie shona par Chirikure Chirikure, traduite par Charles Mungoshi : *Hakurarwi* / *We*

17 Anon., dans *The Herald* [Harare], 19. 9. 1983, p.6.

18 *Tsanga yembeu*, Harare, Zimbabwe Publishing House.

*Shall Not Sleep*¹⁹. Ce qui est spécial dans ce petit volume remarquable, c'est que Mungoshi donne rarement une traduction directe des poèmes — plutôt il en explique le contexte, la manière avec laquelle le poème est écrit, les connotations, l'intention du poète. Comme la texture linguistique et la façon de communiquer sont si différentes en shona et anglais, il essaie de transposer au lieu de traduire. Donc, les textes anglais sont une combinaison d'explication, de paraphrase et parfois de traduction. Ainsi l'original et la transposition diffèrent d'une manière significative. Les allitérations et anaphores fréquentes, l'organisation en strophe, les exclamations, les idéophones et d'autres moyens stylistiques bien importants en shona ne se laissent point rendre en anglais.

Dans le poème du titre, «We shall not sleep» qui consiste en beaucoup de répétitions et parallélismes, le traducteur explique à la fin — «The repetition in the last stanza — *tsvina mutsime*, echoes a popular shona saying which can be loosely translated in Ian Fleming's words as «once is happenstance, twice is coincidence» thrice is enemy action. Something must be done.» (p.8) Souvent il donne des commentaires sur la voix narrative — il dit que le poète provoque l'audience et ne cache pas son mépris (p.10) — ou que la voix du poète est la voix collective traditionnelle des shonas, la voix de la conscience (p.16). Ou bien que le poète adopte le rôle du conseiller du chef. En d'autres cas, il interprète des images comme la métaphore shona bien connue «Kuhwanda nechigunwe» qui veut dire «cacher derrière les doigts» — ici encore les leaders sont le but du poète. De même dans un des poèmes centraux dont le mot-clé est *riva*, qui signifie «mettant un piège pour les souris». Celui-ci s'adresse aux leaders qui négligent leur peuple, «chassent les souris» (nourriture raffinée dans la société traditionnelle shona) ailleurs — à l'étranger — et quand ils reviennent risquent d'être attrapés par leur propres sujets. Donc, beaucoup de ces poèmes sont fortement satiriques, exprimant une critique profonde et amère des nouveaux chefs et de leur politique anti-populaire, remarque leur commentateur.

19 Harare, Baobab Books, 1998.

Chirikure se sert des techniques et figures stylistiques typiques de la poésie shona écrite et orale qui ne se laisse pas traduire littéralement. Mais il y a un poème dans la collection qui est tout à fait différent, à savoir très personnel – en contraste aux autres il est écrit dans un style libre et non-traditionnel et alors le traducteur peut le traduire mot par mot, reproduisant aussi les figures de style comme l’allitération et l’anaphore. La première ligne de chaque strophe, «Wakanga uripi» se retrouve en anglais comme «Where were you» (p. 54-55)

Where were you all this time while I gave my love to the winds of the world? Where were you hiding while I gave my heart to mad people who cared nothing for it? Where were you when they scrubbed the dirt off their floors with my heart, when they bruised and abused me?

Pour conclure, je veux brièvement parler d’une autre manière d’associer les deux langues shona et anglais, cette fois-ci semblable à ce que Chantal Zabus a comparé à un palimpseste²⁰ – sous le texte europhone on découvre une couche de langue indigène, ou, plus simple, l’auteur produit un anglais africanisé. Le plus fameux exemple zimbabwéen est Chenjerai Hove, qui a fait un début dans ce style littéraire avec son roman «Bones» de 1988²¹. On lui a accordé le prix Noma pour cette œuvre. Une critique du roman dans le Herald zimbabwéen avance : «Hove has told his story using a literal translation of the shona language and idiom which has given it added depth and richness which could not have been achieved if he used conventional English²².» D’après des lecteurs shona, il ne s’agit pas d’une traduction littérale²³ mais plutôt, comme le comité Noma a souligné, «a language medium which is rich in shona rhythms and idoms²⁴». Sur

20 Chantal Zabus, *The African Palimpsest: Indigenization of Language in the West African Europhone Novel*, Amsterdam, Rodopi, 1991.

21 Harare, Baobab Books.

22 *The Herald*, 1. 8. 1988.

23 Correspondence avec Lawrence Vambe, Department of African Languages and Literatures, University of Zimbabwe.

24 *The Herald*, 18. 8. 1989.

le plan des proverbes et des images proverbiales, il est facile de découvrir, aussi pour ceux illettrés en shona, les origines shona. Mais, à ma connaissance, des analyses détaillées des experts shona qui compareraient le texte anglais avec des structures linguistiques du shona n'existent pas. L'impression pour le lecteur non-shona est d'une langue très illustrative et aussi des structures de syntaxe inhabituelles. «Words from a child's mouth are like feathers, real feathers. They fall on the lips and are blown away by the wind. Words with strength do not suffer the night's dew. They remain on their legs even after a storm has passed. Let your words be like the mountains which I found the same age when I was born stand still they are full of power, standing there all the doing the same things. Words must be like that, erect like the thing of a little boy on waking up, promising the girls that when I grow up certain things will happen which are being made now²⁵.»

On peut conclure qu'en Zimbabwe il y a une situation diglossique. Mais, à cause de la politique coloniale, une division entre le développements dans la littérature en shona et ndebele d'une part et en anglais d'autre s'est établie. Comme résultat, le potentiel que la diglossie prête à la littérature n'a pas encore été exploité, la plupart des écrivains utilisent une des trois langues sans relation aux autres. Il n'y a que récemment que des essais de rapprochements ont commencé.

25 Hove, *Bones*, p.40.

Une crise politico-économique traduite dans les formes du roman □ Biyi Bandele-Thomas

Michel NAUMANN
Université de Cergy Pontoise

Biyi Bandele-Thomas représente une nouvelle génération d'écrivains confrontés à la crise des années 80-90, très différente des voix orphiques (Césaire, Senghor, D. Diop, Achebe, Okigbo, Soyinka) liées à la brève période de renouveau africain autour des indépendances. La désillusion d'Achebe ou Soyinka n'était que la préparation d'une seconde révolution africaine, mais celle de Bandele-Thomas n'ouvre sur aucun lendemain qui chante, à peine une démocratie vacillante et une société civile qui commence à frémir. Une telle situation réclame des formes spécifiques. Le griot ne peut plus parler, sa voix s'étrangle, comme celle d'Obierika devant le corps de son ami pendu dans *Things Fall Apart*, saisie par l'horreur quotidienne des famines et des guerres sans espoir de libération. La narration est alors prise en charge par l'esprit d'Okonkwo, le héros d'Achebe, jeté dans la forêt sauvage, esprit fou et révolté, errant et furieux, dont le cri déchire les horizons fermés pour ouvrir des portes qui n'existent pas. Le grand héros solaire est devenu un esprit terrestre, le plus destructeur qui soit, mais

initiateur de cultes nouveaux qui tentent de répondre à des configurations nouvelles. Dans les cultes de possession, signes de cette déstructuration des sociétés frappées, au sein de communautés de réfugiés qui atteignent les périphéries urbaines, les génies obscènes ont pris la parole comme ces nouveaux écrivains dans le domaine littéraire.

Alors que leurs aînés, Achebe et Soyinka, certes des hommes des grandes villes, enracinaient leurs œuvres dans une vision et des générateurs textuels ruraux, Biyi Bandela-Thomas relève du monde urbain — langues qui se heurtent, jeux de mots subversifs, blagues d'étudiants, parodies des discours officiels, imitation des confessions des grands gangsters nigériens qui confièrent leurs expériences à la presse, épisodes picaresques, stratégie des radio-trottoirs, appel aux sous-littératures (le policier, le porno)... Il en naît un non-roman qui est peut-être fidèle à la vocation subversive fondatrice du roman.

ROMAN ET ANTI-ROMAN

*A Man of the People*¹ se termine par un paragraphe stylistiquement pluriel — Anglais et Pidgin («*you chop, me self I chop, palaver finish*»), histoire nationale et locale (le coup d'Etat est lié par le narrateur à un boycott engagé par des villageois contre un commerçant malhonnête), réalisme et magie (le commerçant a volé le bâton d'un aveugle pour confectionner des sorts), proverbes (sur celui qui prend trop pour que cela ne se remarque pas!) et discours politique progressiste (contre la corruption), contradiction enfin entre les hommes (opportunistes) et les femmes (Eunice va jusqu'au bout de son engagement). L'éclatement du passage désigne textuellement une nation éclatée mais qui se cherche, une protonation. De tels discours ne sont plus l'exception chez Bandele-Thomas, mais la règle, ils ne doivent plus être lus comme les difficultés qui jonchent le chemin du révolutionnaire dans

1 Achebe, Chinua — *A Man of the people*, Heinemann, London, 1967, p.167.

la construction nationale, mais comme l'avortement de la nation qui se dit dans l'anti-roman ou roman impossible, avorté.

L'avortement du récit

Les deux premiers romans de Bandele-Thomas² tentent donc de faire avorter le récit, comme les petites amies des héros doivent avorter des œuvres de leurs riches protecteurs. Or l'enfant à naître, l'enfant orphelin ou fragile symbolise dans la littérature africaine la nouvelle nation.

Bozo, le jeune héros de *The Man Who Came in From the Back of Beyond* est mort et le narrateur est censé lire ses mémoires. Kayo, le narrateur de *the Sympathetic Undertaker* revoit la vie de son frère, Rayo, devenu fou après une vie de résistance contre l'oppression. Ces échecs pourraient être exemplaires si le récit de Bozo n'était une invention d'un professeur peu conventionnel et Rayo une élucubration du cerveau de Kayo qui est le véritable fou. Tête brûlée, Bozo se fait sauter la cervelle quand la police et l'armée le découvrent.

Ainsi la résistance pour construire une nation digne de ce nom n'a probablement même pas eu lieu ! Récit d'échec et, surtout, non-récit, récit qui n'a pas eu lieu, le roman ne se développe même pas puisqu'il est sans cesse détourné par des anecdotes, fables, aventures picaresques sans suite... Certaines semblent prendre de l'ampleur (celle du dictateur dans un palais forteresse par exemple), mais sont pareillement abandonnées sans conclusion. De même l'histoire d'une dictature africaine fascisante est une suite incohérente de lubies et de complots.

2 Biyi Bandele-Thomas : *The Man who Came in From the Back of Beyond*, Heinemann, London, 1991. *The Sympathetic Undertaker and Other Dreams*, Heinemann, London, 1993.

Style et formes

L'oxymore exprime les contradictions de la nation paralysée qui se défait («*a mystic journal published by atheists*» (TM, p.7), «*a canned principal*» (SU, p.73), «*an unbeloved president*» (SU, p.134), «*shit law*» (TM, p.112) et le non-sens l'absence de projet national ou l'absurdité des discours des régimes dictatoriaux «*toute la population d'un pays est déclarée*» «*people's enemies.*» (SU, p.168) Le texte-nation est excrémental et la métaphore de la nation est le cauchemar.

Les discours de Bozo ne sont pas moins atteints de paralysie puisque ce «*fils de pute*», selon son père, mêle marxisme, attente chiliaque, illuminations venues des stupéfiants et une stratégie où révolution et banditisme vont de pair.

La nation est un corps. Celui de Rayo est angoissé, il se mire sans cesse pour vérifier qu'il est encore complet. L'émasculatation de la nation par l'impérialisme et du peuple par les tortionnaires le hantent. Le corps de la nation est un cadavre ajourné, un corps dément ou attaqué par le kwashiokor.

Le texte-nation partage ces caractéristiques. Pourtant un roman se dégage des stratégies textuelles d'avortement du roman, signe de l'incroyable résistance populaire à l'horreur et à la crise.

HAPPY SURVIVAL

Au lendemain de la guerre civile les Igbo se saluaient d'un terrible «*Happy survival.*» Les peuples survivent à l'indicible et le roman rend compte de ce miracle.

L'histoire de Bozo semble redresser la vie mal partie de son jeune lecteur et Kayo se rend compte qu'il ne dort pas les pieds croisés, ce qui lui permet de fuir si un monstre sorti de ses cauchemars tente de le capturer.

Lorsque Bozo se fait sauter la cervelle, nous devons nous rappeler que l'explosion est signe de vitalité dans la littérature carnavalesque décrite par Bakhtine³, comme le rire, explosion orgasmique et arme des faibles. L'agression des militaires sur un paisible marché à la fin du second roman prend le même sens.

Dans le même passage, un personnage traqué se réfugie chez une vieille femme peule, un peu sorcière, qui vend des éponges. Il devient ainsi un homme-éponge. Or si une éponge peut prendre tous les coups et ingurgiter des poisons, discours aliénants ou slogans trompeurs déversés sur les peuples, elle peut aussi, d'une simple pression les dégorger. L'image est saisissante dès qu'elle est rapportée à l'endurance des peuples africains.

L'anti-roman qui survit à sa propre destruction est la traduction formelle de l'agression subie par les peuples africains dans les deux dernières décades du XX^e siècle et de la résistance populaire, survie de débrouille, humour héroïque, base d'une revendication beaucoup plus modeste que celle d'Achebe et Soyinka qui cherchaient dans la révolution africaine et socialiste à construire une nation démocratique, égalitaire et développée. Leurs successeurs, confrontés à la globalisation sauvage, certes plus patients politiquement, par une écriture moins artistique car engendrée dans l'urgence et l'horreur, n'en ont pas moins répondu à leur époque en une création rebelle, «voyoue⁴», mais toujours profondément africaine, engagée, démocratique et populiste au meilleur sens du terme.

3 Mihaïl Bakhtine : *Rabelais*, Seuil, Paris, 1979.

4 Michel Naumann : *Les nouvelles voies de la littérature et de la libération africaines (une littérature «voyoue»*), Harmattan, Paris, 2001.

DEUXIÈME PARTIE

TRADUCTIONS ET ÉDITIONS

Le roman du film *Guelwaar*

Anny WYNCHANK
Université du Cap

Sembene Ousmane est un «*agitateur de consciences*», affirme Sada Niang (Niang, 1996, 10). Ses intentions didactiques ont toujours été déclarées et explicites. C'est la raison pour laquelle — sa vocation d'écrivain ne le satisfaisant pas entièrement, car ses livres n'étaient pas lus par ceux à qui il les destinait — il s'est très tôt tourné vers le cinéma, transposant ses écrits pour les porter à l'écran, avec l'intention d'atteindre un public africain plus vaste. Qu'il ait réussi ou non, ceci est une autre question, celle de la distribution des films africains. Mais chacun des films tirés de ses écrits porte un message idéologique et aborde une question très précise. C'est ainsi qu'il réalisa *Niaye* (1964) à partir de sa nouvelle *Vehi Ciosane*, où il touche à un sujet tabou, l'inceste ; *La Noire de...* (1966), qui dépeint le destin tragique d'une bonne dakaroise accompagnant ses maîtres en France ; *Mandabi* (1968) qui raconte les tribulations et l'amertume d'un Sénégalais illettré, trompé par ses compatriotes ; *Taw* (1970), l'histoire d'un jeune chômeur, et *Xala* (1974), satire mordante de la corruption et de l'impotence de la nouvelle élite sénégalaise, tous, films tirés de nouvelles et du roman éponyme. Et dans ses films, l'image visuelle — le geste,

les vêtements, le décor — produisent un réseau de points de repère sémiotiques qui font ressortir l'intention didactique sous-jacente. Comme nous l'avons montré dans notre article sur *Xala*, (Wynchank, 2000) les techniques dont dispose le cinéaste — angle de prise de vue, syntagmes parallèles ou alternés, travelling, éclairage, bande sonore, etc. — sont, pour reprendre les termes de Sembene, des «[outil(s) se pliant entièrement à son désir]» (9)[□]

Avec *Guelwaar*, Sembene suit une trajectoire inverse. Il réalise **d'abord** le film en 1992, **puis** il transpose et transcrit son scénario pour en faire un roman, qui est publié en 1996.

Qu'est-ce que le roman ajoute au film ? Quel est l'avantage de cette conversion de l'image à l'écrit du point de vue sémantique et esthétique, car nous mettrons de côté l'aspect financier et pécuniaire de la question.

Nous allons montrer que l'écrit permet à Sembene d'épaissir la texture de sa narration qui en devient plus complexe, d'accentuer la signification idéologique de son film, de fouiller la psychologie de ses personnages[□] enfin, de manifester son talent d'écrivain et de poète, car il possède un merveilleux don du maniement de la langue.

Comme il l'écrit lui-même dans son Avant-Propos, le littérateur «[sculpte et peint avec des mots (son outil) la forme du visage et explore profondément la psychologie du sujet. Là où le film (son réalisateur) privilégie le spectacle et le spectaculaire, le plumitif, phrase après phrase, taille, incise ses reliefs]» (9).

Voici brièvement le sujet du film comme celui du roman[□] Pierre André Thioune, ou Guelwaar, membre de la Confrérie des Doyens, est un militant politique qui meurt des suites d'une agression qu'il avait provoquée par son refus des dons alimentaires offerts par les puissances étrangères et sa critique de l'esprit de mendicité des dirigeants de son pays. Mais son corps disparaît de la morgue[□] À cause d'une erreur administrative, il a été remis, non à sa famille chrétienne, mais à des villageois musulmans à la place de l'un des

[□] Les chiffres entre parenthèses se rapportent aux pages du roman de Sembene Ousmane, *Guelwaar*, Présence Africaine, 1996.

leurs. Ces derniers refusent de laisser déterrer le corps du défunt et profaner leur cimetière par des infidèles.

Le film, comme le roman, expose trois grandes questions : l'esprit de mendicité de certains Africains, le fanatisme religieux et enfin, la question des droits de la femme et de sa place dans cette société.

1. Pour Sembene, accepter les dons alimentaires envoyés par les puissances étrangères, et en fin de compte toute aide financière — équivaut à de la mendicité, une tare sociale qui souille tout homme d'honneur. Son héros, Pierre Henri Thioune refuse cette mendicité nationale et il en meurt.

2. Pour l'intolérance et le fanatisme religieux, il semble que ce soit plutôt les villageois musulmans qui soient visés par Sembene. Barthélémy se scandalise des divisions provoquées par la foi religieuse. « Pourquoi ne pouvait-on pas mettre ensemble, dans un même cimetière les morts de confessions religieuses différentes ? Pourquoi cet acharnement à vouloir faire une ségrégation entre les morts ? » (133). Le Christianisme comme l'Islam sont des religions importées, affirme Barthélémy. Et imposées, avait montré Sembene dans son film *Ceddo*. Et Barthélémy réagit violemment lorsqu'Amadou Fall déclare que « l'Islam est africain » (142).

3. Finalement, Sembene soulève ici comme dans toutes ses œuvres la question de la place de la femme dans société africaine. Ici, elle n'est pas considérée ni chez les Chrétiens ni chez les Musulmans. Ainsi, Nogoye Marie n'a pas le droit à la parole devant son mari, Guelwaar. Il la rabroue lorsqu'elle s'inquiète pour lui, quand il va au meeting de la distribution des dons alimentaires : « C'est pas tes oignons ! Retourne à ta couture ! » lui commande-t-il. Angèle, vieillie et usée à la besogne est supplantée par Honorine dans le lit de Guignane, qui prend la jeune femme comme seconde épouse. Et pourtant il est chrétien et de famille chrétienne. C'est d'ailleurs ce qui va déclencher le refus des dons alimentaires et tout le drame. La situation de la femme n'est pas plus enviable chez les Musulmans : la jeune Oumy a été « donnée » à l'octogénaire Meyssa Ciss par son père, en règlement d'une lourde dette (12). Mais elle se rebelle contre les traditions et

refuse de rester «[en cage]» «[quatre mois et dix jours pour accomplir son temps de viduité au village]» (112). Elle quitte le village.

À côté de ces questions, Sembene touche à des thèmes secondaires : la persistance de l'impérialisme (sous l'aspect des dons alimentaires) ; la corruption, en particulier celle des représentants de l'autorité (le Député Maire ou le Préfet) ; la cupidité des dignitaires ; ainsi, le chef du village, Baye Ali, s'approprie les denrées alimentaires dans le but de les revendre pour son profit.

Ces questions sont élaborées dans le roman comme dans le film, mais l'écrit va donner à Sembene des moyens flexibles et efficaces pour les explorer.

Tout d'abord, pour ajouter de l'épaisseur à sa narration, Sembene va jouer avec la **chronologie** plus librement dans le roman que dans le film. D'une manière générale, dans ses films, Sembene opte pour une narration linéaire chronologique, dans la mesure du possible, car il veut ses films clairs et facilement accessibles. Il n'est pas de ces réalisateurs comme ceux de la Nouvelle Vague, Alain Resnais, ou le Sénégalais Djibril Diop Mambety dans *Touki Bouki*, qui manipulent la durée et le temps et dont l'objectif, avec les va-et-vient incessants entre passé et présent, est de déstabiliser le spectateur. Il est vrai que le film *Guelwaar* compte huit analepses, mais elles sont indispensables car elles renvoient à des moments cruciaux de la vie de Guelwaar, et Sembene a choisi de commencer son film, comme son roman, à la mort de Guelwaar. Le tissu du roman est beaucoup plus flexible et élastique que celui du film, grâce aux souvenirs des personnages et aux interventions du narrateur. Le roman peut être étiré en arrière vers le passé avec les analepses, et en avant vers l'avenir, grâce aux prolepses.

Dans son roman, *Guelwaar*, ce jeu avec la chronologie permet à Sembene de révéler l'état d'esprit des personnages sans porter atteinte à l'unité et à la clarté de la narration. Les protagonistes, provoqués par les situations présentes, se remémorent des moments passés. Ainsi, pour exprimer l'abattement et la douleur d'Aloys au moment où il arrive chez sa mère, avec la nouvelle de la mort de son père, le

romancier fait appel à une analepse, un souvenir dramatique d'Aloys, qui se remémore «une semblable nuit torride» et l'incendie qui avait «dévoreré cases et greniers au village, la furie des flammes, l'embrasement du feu avec ses langues de cinq à six mètres, gourmandes» (13). Cette analepse qui accentue également l'atmosphère tragique du moment, n'existe pas dans le film. Là, seul l'écho des pas irréguliers d'Aloys répercutés dans la nuit, crée l'atmosphère sinistre. Et ces retours au passé enrichissent la trame du roman. Tout l'épisode crucial de Guignane, d'Angèle et d'Honorine, que Sembene introduit dans le roman, est contenu dans une analepse. Ainsi, grâce au jeu des retours en arrière, l'étoffe du roman est plus riche et plus fournie que celle du film.

Les analepses permettent également à Sembene de donner plus d'épaisseur à la psychologie des personnages. Le passé de Nogoye Marie est évoqué d'une manière plus complète dans le roman que dans le film. Dans ce dernier, à partir de la photo de mariage accrochée au mur derrière Nogoye Marie, le réalisateur montre dans une séquence analeptique la cérémonie religieuse qui unissait Pierre à Marie. Dans le roman, la jeunesse de Marie est brossée, ses pensées, ses espoirs, de même que les craintes de ses parents, la visite de la vieille Sigui, venue étudier le caractère de Marie et les conclusions qu'elle tire (74-76). Ceci permet au lecteur de comprendre les pensées de la veuve, lorsqu'elle s'adresse à son mari mort. Alors, pour la première fois, elle peut lui dévoiler librement ses pensées : «Tu vas m'écouter. J'ai à te parler. Pendant des années et des années, tu n'as jamais voulu m'écouter, ... m'entendre. Aujourd'hui, je vais sortir ce que j'ai dans le cœur» (77). Il faut avouer cependant que la séquence du film où on voit Marie s'adresser au costume de son mari défunt, étalé sur le lit avec chemise et cravate, est beaucoup plus dramatique et saisissante que la scène décrite dans le roman.

C'est la prérogative de l'écrivain de s'immiscer dans sa narration pour fournir tout un arrière-plan historique, sociologique, politique à son roman. Des incursions dans l'histoire du pays permettent à Sembene d'enrichir la trame de son récit. Ainsi, lorsque le narrateur

décrit la chapelle où le mariage de Pierre et Marie avait eu lieu, «une chapelle du XVIII^e siècle» (16), il introduit un rapide rappel historique. La description de la gendarmerie où se rend Barthélémy pour signaler la disparition du corps de son père est un prétexte pour brosser un tableau du passé du pays (24).

Comme nous l'avons indiqué, le thème de la corruption et du vol est sous-jacent dans le roman comme dans le film. Dans le roman, Barthélémy en parle explicitement : «Les dons alimentaires, les crédits destinés au développement du pays ont été détournés (...). Ce magot, volé au peuple par une minorité de gens, a servi à acquérir des châteaux, villas et appartement en Europe, aux États-Unis. Des sommes détournées dorment dans les banques» (128). Mais alors que ce thème n'est abordé que vers la fin du film, il apparaît dès le début du roman, incarné par le Député Maire. Ce dernier, introduit au commencement du roman, disparaît jusqu'au moment de la confrontation entre Chrétiens et Musulmans. Le scénario est beaucoup plus simple. Sembene fait des films directs, dépouillés et incisifs. Il ne veut pas désarçonner les spectateurs par un grand nombre de problèmes posés à la fois, et par des multitudes de personnages paraissant et disparaissant. Ainsi le Député Maire est peint par Sembene au début du roman d'une manière très précise et c'est déjà une critique : les cheveux teints, «portant un complet trois pièces malgré la canicule, mais ne se plaignant jamais de la chaleur, puisque ses cinq voitures de luxe, son bureau et les chambres à coucher de ses trois épouses étaient climatisées» (33). Son passé est brossé : «Il sut des années durant protéger son fief en dispensant des prébendes aux notables religieux et traditionnels. Rusé et habile en diversion devant une situation qui le surprenait ou qu'il ne contrôlait pas, il éclatait d'un gros rire animal — la férocité de l'hyène (...) usant de la flagornerie avant d'écraser l'adversaire» (34). C'est le type d'acculturé opportuniste que Sembene abhorre. Plus loin dans le roman, Sembene donne libre cours à son aversion de ce type de fonctionnaire par la bouche de l'adjutant-chef Gora : «Gora vomissait ce type devant lui, comme tous ses semblables. Laminés par leur école, ils jugulaient toute volonté de faire

progresser, de rénover leur société. Un seul souci les habitait : avoir de l'argent. » (149). On peut considérer Gora comme le porte parole de Sembene. Dans le roman, mais non dans le film, par souci de simplification, Sembene le présente comme l'une des victimes de la corruption : il avait été affecté dans cette région déshéritée par mesure disciplinaire car il « avait découvert les malversations de son chef hiérarchique et en avait fourni les preuves. Mais c'était lui qui en pâtissait » (27).

Comme nous l'avons dit, Sembene veut des films clairs et nets, contenant des messages facilement accessibles. Le roman lui permet de nuancer les faits, car la vie n'est pas simple. C'est sans doute pour cette raison qu'il ajoute dans son roman, comme nous l'avons indiqué, l'épisode se rapportant à Guignane et sa femme Angèle. Dans le film, la mort de Guelwaar est causée purement et simplement par son refus des dons alimentaires c'est-à-dire par sa fierté et sa volonté de dignité. Dans son roman, Sembene fait découler tout le drame d'un différend matrimonial, et de la jalousie d'une femme. Il y a sans doute là une intention humoristique de la part de Sembene. En effet, la mort de Pierre Henri Thioune et la révolte de la population sont déclenchées par la jalousie d'Angèle, la femme de Guignane, délaissée pour une plus jeune, Honorine. De dépit et de colère, Angèle rejette tout ce que Guignane lui apporte pour apaiser sa furie et sa jalousie, c'est-à-dire les dons venant des tubabs — sucre, riz, lait en poudre etc. C'est ce ressentiment personnel et la haine d'une femme qui déclenchent toute la suite. « Des jours, des semaines, des mois, dans chaque concession, bruissait la colère rentrée. 'Les dons sont déshonorants', se disait-on dans l'intimité de chacune. Les dires d'Angèle répétés, grossis par d'autres épouses, écorchèrent la vanité des doyens *Guelwaar-yi* » (62). Avec cette addition, Sembene veut sans doute impliquer que les grands mouvements de l'Histoire sont parfois déclenchés par les événements les plus triviaux.

Dans le roman comme dans le film, l'ironie de Sembene se dévoile dans la peinture morale qu'il fait de Pierre Henri Thioune. En effet, Sembene montre cet homme droit, qui rejette avec fierté et dédain

l'aide étrangère, recevant sans aucun scrupule et tout à fait sciemment, l'argent que sa fille Sophie gagne grâce à la prostitution, à Dakar. Se faire entretenir par sa fille prostituée est tout à fait acceptable. Telle n'est pas l'attitude de Nogoye Marie, sa femme. **Elle** se sent déshonorée par la profession de sa fille. «Je préfère me nourrir de charité que de me nourrir de ce que Sophie t'envoie» (105).

Comme toujours, après l'exposition des problèmes économiques et politiques, Sembene introduit une exhortation à l'action dans le roman, c'est sous l'initiative de la jeunesse qui opte pour la dignité, la fierté et le respect de soi. Après avoir détruit les sacs d'approvisionnement, les jeunes se prononcent ils refusent la mendicité et la prostitution. «Nous les jeunes, nous ne voulons pas grandir pour devenir des pères de famille mendiants...» s'écrit Etienne. Et Yandé poursuit «Nous non plus, les filles, nous ne voulons pas devenir des prostituées pour nourrir nos pères, nos mères, nos maris et nos enfants» (161). Cette conclusion est plus explicite dans le roman que dans le film qui montre symboliquement Etienne et Yandé marchant sur la farine, le riz et le sucre des sacs éventrés, répandus sur le sol.

Sembene a voulu se donner le rôle et la fonction du griot, le conteur de la tradition orale. Comme le griot — et nous venons de le montrer — il a un message à passer. Dans le roman, mais non dans le film, comme le griot, il intervient personnellement en tant que conteur, pour avertir le lecteur « À mi-récit, déclare-t-il, je dois vous ramener en arrière pour vous narrer ce qui s'était passé, bien avant le soleil de ce funeste jour. Conteur, je ne dois omettre personne et situer chacun à sa place, même minime dans cette fable» (56). Il intervient encore lorsqu'il s'agit des connaissances occultes de Sigua, la vieille femme envoyée par la famille Thioune pour étudier le caractère de la jeune Marie Ndong et «son double invisible» (75) «Très versée dans cette science (ce n'est pas moi qui vous l'affirme)», interpose Sembene, la vieille Sigua rendit visite à la famille Ndong» (75).

Parfois Sembene cède ce rôle de narrateur à d'autres locuteurs, quelle que soit l'in vraisemblance d'une telle intervention. Ainsi, alors

que dans le film, une analepse montre Guelwaar prononçant son long discours subversif, dans le roman, Sembene fait répéter par le Préfet le discours tout entier. «Voici l'histoire...» commence le Préfet, et il profère **tout le discours** comme si c'était Guelwaar qui le prononçait — mais il le fait en français. Ceci nous amène au problème de la langue.

LANGUE

Pour sa narration, le romancier Sembene utilise le registre standard de la langue française, mais il contextualise ce registre. Il y a dans le roman, contrairement au film, d'innombrables expressions et exclamations en wolof ou sérère, non seulement dans les dialogues mais dans la narration elle-même. Je pense que cette différence s'explique par le fait que le cinéaste s'adressant à un public francophone international, met son film à la portée immédiate de tout auditoire. Dans le film, on n'entend que le wolof *jerejef* répété à satiété par Guelwaar, à la fin de son discours. Le terme est parfaitement compréhensible. Dans son roman, Sembene se permet d'utiliser le wolof ou le sérère beaucoup plus abondamment, car il peut donner en note, au bas des pages, la traduction ou l'explication des formules qu'il utilise. Ainsi, on trouve de nombreuses expressions wolof dans les dialogues, ce qui est normal — par exemple, *Banti Maam Yalla* (28), ou «*Soubanalahi*» (28) qui sont traduits en note : «Bouts de bois de Dieu» et «Qu'Allah me protège!». Mais ceci est aussi vrai dans la narration elle-même où Sembene utilise le terme wolof, même quand l'expression française existe, non par souci d'exotisme, mais pour contextualiser son récit et parce que ces expressions font maintenant partie du français parlé au Sénégal. Ainsi, parmi de nombreuses autres, on trouve les expressions : *Roog*, c'est-à-dire Dieu chez les Sérères, *Ndianiw*, le royaume des morts, *decc*, la veillée funéraire (39) *Jaale* (39), la présentation des condoléances. C'est pour Sembene le moyen d'affirmer, non seule-

ment l'identité et la culture sénégalaises mais l'existence d'un français différent, un français sénégalais.

Le roman contient également de nombreuses expressions traduites directement en français du wolof — ainsi, la formule de salutations traditionnelle «As-tu passé la nuit en paix? — Paix et en paix, *rek*, Ciss.» (113). Sembene l'explique lui-même dans une entrevue avec Sada Niang, en juillet 1992 — il a constaté que lorsque les gens parlent, ils utilisent des «expressions directement traduites du wolof, du bambara ou du pular.» «J'ai totalement intégré cette pratique. C'est en moi, c'est ma nature.» (Gadjigo, 1993, 90). Il en est de même de la formule de condoléances, «Nous partageons les mêmes peines du cœur». Dans le film, elle n'est entendue clairement qu'une fois — le reste du temps, ce sont des murmures incompréhensibles. Dans le roman, elle est répétée par chacun des arrivants, suivant les normes culturelles de cette société.

Dans le film, tous les personnages parlent français. C'est l'accent élégant et le français épuré des personnages haut-placés, le Député Maire, le Préfet, l'Adjudant Chef, le banquier, etc. qui les démarquent des autres habitants de cette région et des paysans. De même, la langue de Barthélémy, son accent parisien et ses expressions idiomatiques ou argotiques françaises révèlent son degré d'assimilation et son rejet de ses racines. «Quelle Afrique!», s'exclame-t-il avec dégoût, à plusieurs reprises. Dans le roman, l'emploi d'expressions autochtones différencie le peuple des autorités. De plus, il est possible au narrateur d'indiquer à quel moment le wolof est utilisé. Ainsi, le discours de Pierre Henri Thioune, lorsqu'il rejette les dons alimentaires, a été prononcé en wolof, «sans même de traduction en français pour nos hôtes», explique le Préfet à Gora, et lui-même répète ce même discours en français.

Enfin et surtout, l'écrit donne à Sembene la possibilité de laisser libre cours à ses dons de conteur et de poète, car il est maître de la plume comme de la parole. Il est vrai que le roman compte quelques petites négligences et on ne peut dire que Sembene soit le plus minutieux des écrivains. Ainsi, rien n'indique dans le texte que le

musulman Samba a frappé l'Abbé de son pilon. On lit seulement que Samba s'approche de l'Abbé Léon, un demi pilon suspendu en l'air. Le lecteur est donc assez surpris d'apprendre au chapitre suivant, que l'Abbé a été blessé (119). Ce détail important a été omis. Ailleurs, une autre ellipse révèle de la négligence et de la rapidité dans l'écriture. Parlant du préfet, Sembene écrit : « De sa démarche de héron des berges poissonneuses, le préfet inspectait des yeux le cimetière » (139), négligeant le verbe, « s'avançant » (de sa démarche...). Mais ces petites inattentions sont inconséquentes. Elles n'ôtent rien à la valeur du roman car le romancier Sembene a le don de broser des tableaux vivants et de croquer des silhouettes grâce à ses images frappantes, comme lorsqu'il dépeint les membres de la Confrérie des Anciens : « Frileux, ils vivaient en essaims, en grappes, évitant d'être seuls et anonymes » (38). Dans le film, ils sont montrés portant des pagnes aux mêmes couleurs. L' image du roman est beaucoup plus évocatrice et signifiante.

Le roman est également remarquable par la saveur et la poésie de certaines images. Et il serait difficile à un caméraman, aussi artiste qu'il fût, de rendre la beauté de certaines images certies comme un joyau dans sa prose — celle qui introduit le roman, par exemple : « Le quartier de lune enveloppé d'une mousseline de poussière miroitait d'un éclat de safran dilué. Un triple anneau l'encerclait » (13). Sembene est particulièrement lyrique, quand il décrit les éléments naturels, les nuages, la nuit, le soleil couchant, par exemple, « émitoufflé d'une nappe de nuages rosâtres badin[ant] derrière la forêt de baobabs » (93). Ses images décrivant des caractéristiques humaines sont tout aussi saisissantes. Ainsi, voulant indiquer que le Doyen Guignane souffre d'une cataracte, il écrit que Guignane avait « des prunelles couleur d'eau savonneuse » (46). Le conteur a le don de lancer des phrases lapidaires telles que celle qui commente la disparition du corps de Guelwaar : « Jamais, de mémoire d'homme, mort ne fut plus vivant » (38). Ainsi, l'imagination de Sembene et sa maîtrise de la langue française lui offrent des possibilités illimitées.

CONCLUSION

Sembene déclarait, lors de la projection du film *Guelwaar* le 23 octobre 1994 : « Nous avons énormément de problèmes, seulement nous voulons vous les dire nous-mêmes, ces problèmes » (Niang, 1996, 239). C'est ce qu'il fait, dans son film, d'une manière frappante et spectaculaire, et dans son roman, avec plus de nuances, de profondeur mais aussi d'humour, grâce au jeu avec la chronologie, aux plongées dans le passé des personnages, et à sa maîtrise de la langue, qui donnent à sa narration ses qualités imagées et poétiques et sa riche texture.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- NIANG, Sada, (sous la direction de), *Littérature et cinéma en Afrique francophone*, Paris : L'Harmattan, 1996.
- GADJIGO, Samba, Faulkingham, Ralph et al Eds *Ousmane Sembene. Dialogues with critics and writers*, University of Massachusetts Press, Amherst : 1993.
- WYNCHANK, Anny, « Textes et septième art chez Sembene Ousmane » in *Arts et Textes en Afrique*, Textes réunis et présentés par Guillaume Cingal et Michel Naumann, Paris, 2001.

Traduire, transcrire ou transposer l'Autre : enjeux des littératures africaines pour la théorie de la traduction

Goretti LÓPEZ HEREDIA¹
Université Pompeu Fabra, Barcelone

Dans son article «Miseria y esplendor de la traducción» («Misère et splendeur de la traduction»), le philosophe Ortega y Gasset affirme : «Pour comprendre en profondeur la formidable réalité qu'est le langage il faut d'abord admettre que la langue se compose surtout de silences. (...) Et chaque langue est une équation différente d'énonciations et de silences. Chaque peuple omet certaines choses pour en dire d'autres. Car il serait impossible de tout dire. De là découle l'énorme difficulté de la traduction, où il s'agit de dire dans une langue justement ce que cette langue a tendance à occulter².» (301)

1 Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Traducción e Interpretación.

2 «No se entiende en su raíz la estupenda realidad que es el lenguaje si no se empieza por advertir que el habla se compone sobre todo de silencios. (...) Y cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo

Le développement des atouts requis pour la traduction consiste justement à comprendre quels éléments sont occultés et/ou énoncés par la langue source et par la langue cible qui interviennent dans chaque texte. Un bon traducteur est celui capable de dévoiler l'équation d'énonciations et de silences à laquelle il est confronté.

Ce raisonnement apparemment simple d'Ortega y Gasset soulève une des questions centrales de la théorie de la traduction tout au long du XX^e siècle : l'impossible chevauchement parfait de deux systèmes linguistiques ou culturels, aussi proches qu'ils puissent nous apparaître.

L'objectif de cette communication est de montrer que la création littéraire en langues coloniales consiste, dans le cas de certains écrivains africains, en la traduction de silences. D'abord, en prenant comme point de départ les affirmations d'Ortega y Gasset, nous rappellerons les différents types de silences que Georges Mounin a énuméré dans son ouvrage *Les problèmes théoriques de la traduction*. Puis, nous expliquerons en nous appuyant sur l'exemple du roman *Allah n'est pas obligé*, d'Ahmadou Kourouma la fonction d'un traducteur de silences dans un contexte poscolonial.

SILENCES LINGUISTIQUES, SILENCES CULTURELS

En 1916, dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure, en divisant le signe linguistique en deux unités, signifiant et signifié, révèle un principe essentiel pour la traduction : un même mot ne recouvre pas forcément la même surface conceptuelle dans des langues différentes, prouvant ainsi scientifiquement que la traduction mot-à-mot ne produit pas toujours de résultats satisfaisants. Cinquante ans plus tard, en 1963, Georges Mounin dans son ouvrage *Les problèmes théoriques de la traduction* souligne les deux formes spéci-

calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible. De aquí la enorme dificultad de la traducción : en ella se trata de decir en un idioma precisamente lo que este idioma tiende a silenciar. (301)

fiques avec lesquelles on peut représenter la réalité dans deux langues différentes. « Cette idée que chaque langue découpe dans le réel des aspects différents (négligeant ce qu'une autre langue met en relief, apercevant ce qu'une autre oublie), et qu'elle découpe aussi le même réel en unités différentes (divisant ce qu'une autre unit, unissant ce qu'une autre divise, englobant ce qu'une autre exclut, excluant ce qu'une autre englobe), est devenue le bien commun de toute la linguistique actuelle » (1963 : 48). Le travail de Georges Mounin, antérieur au texte d'Ortega y Gasset, traite la question des distances ou des silences qui séparent les langues.

Un premier obstacle concerne la symbiose entre langage et individu : le langage n'exprime pas d'une façon exacte l'expérience objective et subjective. D'un côté, la connaissance objective du monde par un individu varie au cours de sa vie, les « morceaux de réalité » que l'individu découpe tout au cours de sa vie peuvent changer de taille et de nombre. D'un autre côté, le langage n'est pas toujours capable d'exprimer l'expérience subjective du monde, les sentiments. Un deuxième obstacle, relatif à la diversité inhérente des cultures, à trait à une relative étanchéité entre les langues : « On admet, aujourd'hui, qu'il y a des « cultures » (ou des « civilisations ») profondément différentes, qui constituent non pas autant de « visions du monde » différentes, mais autant de « mondes » réels différents. » (1963 : 59). Si nous acceptons le postulat de Mounin selon lequel il existe des réalités tellement diverses qu'elles ne maintiennent en apparence aucun lien commun, les différences entre les langues consistent en ce que les unes expriment des faits, des manifestations, des phénomènes, des actions que les autres ignorent car ils n'existent pas dans leur « culture » et n'ont donc pas besoin d'être nommés. En reprenant les propos d'Ortega y Gasset, la difficulté de la traduction consiste justement à établir des ponts afin que ces mondes réels différents puissent s'entendre entre eux. Selon cette perspective, on peut admettre qu'une partie importante de la tâche du traducteur est de comprendre les silences d'une langue pour les transcrire ou transposer dans une autre langue.

La linguistique a contribué jusqu'aux années cinquante à démontrer dans quelle mesure le langage façonne notre perception du monde en identifiant les composantes visibles et invisibles qui interviennent dans chaque acte de langage. Mounin récupère les postulats de la linguistique utiles à une théorie de la traduction et dément l'hypothèse théorique de l'intraductibilité tout en insistant sur les bons résultats dans la pratique de la traduction : «Le vrai danger qui guette maintenant cette thèse linguistique solidement établie, selon laquelle notre langue oriente, prédispose, prévient, préfabrique et limite la façon dont nous regardons le monde, c'est que cette thèse soit formulée de manière *fixiste*. (...) À force d'insister sur le côté méconnu des phénomènes par où la langue empêche de voir le monde, elle oublie le côté par où le monde de l'expérience vainc les empêchements que lui oppose la langue» (1963 : 275). Certainement, la tâche du traducteur consiste depuis toujours à rendre compréhensible ce qui semble intraduisible, à établir un dialogue entre différentes visions du monde. Toute l'information que l'individu qui parle ou qui écrit transmet implicitement sur sa personnalité, ses origines, son état d'esprit, ses intentions, ce que la linguistique a défini comme les connotations, est matière de travail pour les traducteurs, qui deviennent ainsi des révélateurs de contenus «voilés ou occultés».

Comme nous le verrons dans la suite, certains écrivains africains postcoloniaux font appel au monde de l'expérience, de leur expérience en tant qu'individus multiculturels, appartenant à la fois à une ou plusieurs cultures traditionnelles et à la culture occidentale, pour «traduire» leurs cultures d'origine en langues coloniales. Les écrivains africains qui ont adopté les langues coloniales comme langues de création confirment le postulat d'Ortega y Gasset : grâce à l'écriture ces écrivains dévoilent et revendiquent des cultures «mises sous silence» par l'impérialisme. Ils sont, en définitive, des traducteurs de silences. Dans la partie suivante nous analysons la dimension de traducteur de silences chez Ahmadou Kourouma. Dans *Allah n'est pas obligé*, Ahmadou Kourouma offre une vision critique de l'Afrique postcoloniale par l'intermédiaire d'un personnage qui utilise une

variante mineure du français. Le conflit linguistique dévoilé par ce personnage qui nous offre le récit de sa vie en français standard, français local, pidgin et malinké, reflète le conflit d'intérêts qui fausse encore aujourd'hui le regard de l'Occident sur le continent africain.

AHMADOU KOUROUMA, TRADUCTEUR DE SILENCES

Lors des *Onzièmes Assises de la Traduction* 1994 à Arles, l'écrivain mozambiquais Mia Couto déclarait à propos de la difficulté de dire dans une langue (en l'occurrence, le portugais) justement ce que cette langue a tendance à occulter (il faisait référence à ses problèmes de communication avec les peuples de l'intérieur de son pays) : « Quand ils me racontent des histoires, il y a des problèmes qui ne sont pas seulement linguistiques, il y a des problèmes qui ont trait à différents systèmes de pensée. Par exemple, il y a des catégories pour lesquelles nous n'avons pas de mots en portugais, en français ou en anglais, pour nommer certaines relations de parenté ou pour nommer par exemple un fantôme. Au Mozambique, il y a plus de sept mots différents pour nommer un fantôme. Il en va de même pour nommer des choses très importantes comme les croyances religieuses. Nous n'avons pas de mots pour cela. » (1994 : 54). D'après cette déclaration, nous nous trouvons face à une catégorie de silences provoqués par les distances cognitives, d'appréhension du monde, entre différentes communautés culturelles. L'écrivain postcolonial qui puise son inspiration dans des cultures locales agit d'une certaine façon comme un traducteur de silences, car il essaie de manifester en utilisant une langue coloniale des réalités ou des façons de voir le monde propres à une autre langue vis-à-vis de laquelle il existe une distance culturelle évidente. Son opération d'écriture consiste à couvrir des lacunes (ou à occulter des silences) dans la langue cible en ayant recours à la création littéraire.

Cette acception de *traduire* en rapport avec l'acte de création littéraire a attiré l'attention de quelques chercheurs en littérature

postcoloniale, dont Moradewun Adejunmobi. Dans son article «[Translation and Postcolonial Identity. African Writing and European Languages]», elle caractérise les ouvrages de certains auteurs africains écrits en langues coloniales comme des «[compositional translations]» : «I will identify as *compositional translations* texts which are published in European languages and which contain occasional or sustained modification of the conventions of the European language in use, where ‘versions’ or ‘originals’ in indigenous African languages are non-existent. (...) It should be noted, furthermore, that the modification of European languages in these texts generally results from a deliberate intent to indigenize the European language» (1998 : 165).

L'œuvre d'Ahmadou Kourouma s'inscrit dans la logique de la «[compositional translation]». Selon ses propres déclarations, la création littéraire est indissociable chez lui d'un processus de traduction de la langue malinké : «J'ai pensé en malinké et écrit en français en prenant une liberté que j'estime naturelle avec la langue classique... J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain» (en Koné 1992 : 83). Dans son dernier roman, *Allah n'est pas obligé*, le personnage principal et narrateur de l'histoire, un enfant-guerrier Ivoirien, pousse à l'extrême la pratique de la «[compositional translation]». Ce personnage concentre les conflits linguistiques propres d'un sujet postcolonial : connaisseur d'un français «[incorrect]», comme il l'avoue lui-même, à cause de ses origines et de sa formation scolaire rudimentaire, le récit de ses aventures à travers les différentes guerres qui dévastent quelques pays de l'Afrique Occidentale (Ghana, Guinée, Libéria, Sierra Leone) est enrichi avec des expressions en malinké et en pidgin³. L'originalité de la narration réside dans le fait que le

3 Les malinkés, selon sa propre explication, sont «[la sorte de nègres noirs africains indigènes qui sont nombreux au nord de la Côte-d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal là-bas, etc.]». Le pidgin, est la variante de l'anglais parlée par les indigènes noirs au Ghana et au Libéria. L'Encyclopédie Britannique catalogue le pidgin comme une

narrateur est conscient du mélange de registres et de variantes linguistiques contenues dans sa façon de «parler» (tout le roman est conçu comme une narration «orale» en première personne) et annonce depuis le début son intention de rendre compréhensible sa réalité multiculturelle et multilinguistique manifestée dans le texte. À la façon d'un traducteur improvisé, il a recours à quatre dictionnaires afin de définir les termes et expressions présentant des difficultés de compréhension pour un lecteur n'appartenant pas à son univers multilingue postcolonial : «Le Larousse et le Petit Robert me permettent de chercher, de vérifier et d'expliquer les gros mots du français de France aux noirs nègres indigènes d'Afrique. L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique explique les gros mots africains aux toubabs français de France. Le dictionnaire Harrap's explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin» (2000 : 11). Cette citation met en relief l'existence de barrières de compréhension entre les différents collectifs qui cohabitent dans une même région géographique : d'un côté, les français de la France et les noirs indigènes africains, d'un autre côté, n'importe quel individu francophone (africain ou appartenant à une autre communauté culturelle) et les anglophones parlant le pidgin.

Dans un premier temps nous allons classer les termes et expressions dans les différentes variantes linguistiques sur lesquelles s'arrête le narrateur. (Malgré ce que nous venons d'affirmer, les mots en pidgin sont rares dans ce roman et nous n'allons donc pas les inclure dans notre analyse.) Notre but, dans un deuxième temps, est de décrire les raisons qui expliquent cette sélection.

Une première catégorie de définitions est constituée par les mots qui ont un rapport avec la culture traditionnelle de Birahima. On peut inclure dans ce groupe les nombreuses exclamations en malinké (comme «faforo», sexe du père, «gnamokodé», bâtard, «walahé», au nom d'Allah) et les termes en français d'Afrique définis dans l'*Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique*. Par exemple, le

méthode de communication plutôt que comme une langue car le vocabulaire est très réduit et la grammaire très simplifiée.

terme *gnama* «(Gnama est un gros mot nègre noir africain indigène qu'il faut expliquer aux Français blancs. Il signifie, d'après Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, l'ombre qui reste après le décès d'un individu. L'ombre qui devient une force immanente mauvaise qui suit l'auteur de celui qui a tué une personne innocente)» (2000 : 12). D'autres mots définis sont : *canari* (pot en terre cuite de fabrication artisanale), *koroté* (venin qui agit à distance sur la victime), *mangeur d'âmes* (dévorateur d'âmes, auteur de la mort censé consommer le principe vital de sa victime), *cola* (graine comestible du *colatier*, consommée pour ses vertus stimulantes, cadeau rituel de la société traditionnelle), *septième jour et quarantième jour* (cérémonie en mémoire d'un défunt), *ouya-ouya* (désordre), *doni-doni* (petit à petit). Outre les définitions du dictionnaire, Kourouma inclut quelques explications personnelles sur la culture de ceux qu'il qualifie comme «nègres africains indigènes». À la page 43, par exemple, il raconte comment dans les populations locales les enfants sont classés par groupes d'âge pour jouer et être initiés. Tous les efforts explicatifs des termes originaires de l'univers culturel traditionnel de Birahima sont adressés à un lecteur cible tout à fait ignorant de la réalité africaine du roman, caractérisé comme le français blanc.

Une deuxième catégorie de termes comprend les mots en français standard racontés aux «nègres indigènes», qui utilisent un français «incorrect». Le roman commence par une présentation de l'enfant narrateur qui doit raconter sa propre biographie : «M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre. Pas parce que suis black et gosse. Non! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. Même si on est grand, même vieux, même arabe, chinois, blanc, russe, même américain, si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça» (2000 : 9). Birahima transmet dans ces lignes d'introduction une première constatation qui aura des conséquences extra-linguistiques : il existe un français bien parlé et un français mal parlé. Lui-même avoue que son français est du deuxième type. Ce qui attire l'attention du lecteur (et ici on découvre le ton

ironique de Kourouma) c'est qu'en dépit de parler un français «petit nègre», et donc, malgré être lui-même un individu marginal, ce petit enfant noir, pauvre et analphabète est capable de raconter l'histoire de sa vie en utilisant parfois des registres plus «élevés». Dans certains passages le personnage a recours au Larousse et au Petit Robert pour corriger son français «incorrect». En faisant référence à l'expression «en plume», par exemple, Birahima s'autocorrige «(Ce n'est pas en plume qu'il faut dire mais en prime. Il faut expliquer en prime aux nègres noirs africains indigènes qui ne comprennent rien à rien. D'après Larousse, en prime signifie ce qu'on dit en plus)» (2000 : 12). Plus loin, l'autocritique revient «La première chose qui est dans mon intérieur... En français correct, on ne dit pas dans l'intérieur, mais dans la tête.» (2000 : 13). Les deux dictionnaires cités sont aussi utiles au narrateur pour définir des termes en français standard censés être méconnus par la communauté des «noirs africains indigènes». C'est le cas d'*administrer* «(Pour les noirs africains indigènes qui comprennent pas bien le français, administrer signifie faire prendre un médicament.)» (2000 : 140). Autres mots définis «*sans ambiguïté, à la queue leu leu, alias*, «En français, quand quelqu'un a un nom et qu'on doit l'appeler par un autre, on dit alias» (2000 : 39), *affluer, subsistance, sinistre, décence*. En général, les mots français accompagnés de définitions sont d'usage commun pour un individu qui possède un niveau de français moyen. De même, dans le passage cité ci-dessous, il révèle une incohérence du français de la France quand il est appliqué aux cultures noires «Les enfants-soldats étaient en colère, rouges de colère. (On doit pas dire pour des nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges ils se renfrognent.)» (2000 : 59).

Si l'on s'interroge sur les motivations qui ont poussé le narrateur à définir certains termes en détriment d'autres mots, nous devons d'abord nous arrêter à l'impression générale produite par le texte. L'effet recherché par Kourouma consiste à raconter une histoire selon les procédés de la narration orale (répétitions, récursivité, apparente déstructuration) et à reproduire différents registres linguistiques (des mots en français standard ainsi qu'en français oral «petit nègre» ou

des expressions propres au français africain, ainsi que des termes propres au malinké désignant des réalités culturelles traditionnelles et des interjections très rudes dans cette même langue). D'une part, l'amalgame qui résulte de ce particulier exercice de style donne une idée de la complexité que suppose l'usage des langues coloniales combinées avec les langues locales dans un contexte postcolonial et de la fonction socio-culturelle associée à chaque langue. D'autre part, et ceci est le message principal du livre, sous un effort exagéré de «traduction» du personnage principal pour rendre son récit compréhensible, Ahmadou Kourouma reconstruit et ridiculise le système rigide de préjugés instaurés pendant la période coloniale, selon lequel les sociétés africaines étaient analphabètes et sauvages, face au standard civilisé des occidentaux. Le personnage créé par Kourouma, un enfant-soldat qui consomme des stupéfiants successivement embauché par les plus cruels caciques africains des guerres d'après l'indépendance, est une victime du démembrement social provoqué par le colonialisme en Afrique. En s'octroyant le rôle de traducteur, le narrateur fait preuve d'une intelligence aiguë même s'il se présente au début comme un nègre africain indigène qui parle «petit nègre», au fur et à mesure que la narration avance le lecteur découvre qu'il a à faire à un individu beaucoup plus complexe. Birahima non seulement connaît, car il les a vécues, les traditions de sa culture d'origine malinké et d'autres cultures propres à la géographie où se déroule sa vie d'enfant-guerrier, mais il est également tout à fait conscient du rôle marginal que ces traditions occupent dans l'esprit de l'ancien colonisateur. Sa manière incorrecte de s'exprimer confirme de façon grotesque les préjugés de l'homme blanc sur le prétendu sauvagisme et l'inculture des communautés africaines.

Le narrateur en fait montre qu'il a compris la vision simpliste des réalités africaines aux yeux de l'homme blanc jusqu'au point de savoir reproduire, de façon caricaturale, le portrait du «nègre indigène analphabète». D'une certaine manière le narrateur, en jouant le rôle d'un traducteur, «mesure» la distance linguistique et conceptuelle qui sépare les communautés africaines francophones et anglophones

ou africaines et occidentales. En arrêtant constamment le récit des faits pour inclure entre parenthèses des définitions, Ahmadou Kourouma rappelle au lecteur les problèmes d'incompréhension entre les différents mondes confrontés entre eux dans l'Afrique postcoloniale. Birahima agit comme un traducteur de silences dans deux directions □ de l'univers traditionnel à celui occidental et vice-versa. Parallèlement à la lecture ironique des relations d'inégalité entre les différentes variantes linguistiques dans l'Afrique postcoloniale, dans *Allah n'est pas obligé* le narrateur-traducteur transmet un nouveau message □ les cultures africaines ne sont pas les seules qui doivent être expliquées à l'homme occidental. La culture occidentale contient elle aussi des silences pour les cultures africaines.

CONCLUSIONS

La première conclusion de cette communication est que la littérature postcoloniale a enrichi le débat sur les différents signifiés de l'opération de traduire. Au-delà des trois définitions apportées par Jakobson dans les années cinquante (traduction interlinguistique, intralinguistique et intersémiotique), la littérature postcoloniale a rapproché la traduction de la création littéraire. Certains écrivains africains lusophones, comme Mia Couto ou Suleiman Cassamo (Mozambique), ou bien Pepetela (Angola) incluent des glossaires dans chacun de leurs romans afin d'éclaircir des termes en langues nationales ou des traditions liées aux cultures de ces pays. Ces procédures d'éclaircissement sont semblables à celles utilisées par les traducteurs interlinguistiques qui écrivent des notes explicatives en pied de page. Ceci dit, dans l'analyse de *Allah n'est pas obligé* nous avons décelé un exemple de «□compositional translation□» ou de traduction de silences de la main d'un auteur postcolonial. L'originalité de cet ouvrage réside en ce que le narrateur lui-même joue le rôle de traducteur entre des communautés linguistiques qui ont des

problèmes de communication pour des raisons essentiellement politiques.

La deuxième conclusion à laquelle nous avons abouti, confirmée par notre pratique de la traduction, est que le français ou le portugais comme langues majeures — les standards utilisés en France et au Portugal — ne contiennent pas la même équation de silences et d'énonciations que le français ou le portugais utilisés par la «minorité» des écrivains postcoloniaux africains. Les rapports entre traduction et minorité sont devenus le centre d'attention des *translation studies* à partir des années quatre-vingt dix. La théorie de la traduction a ainsi commencé à observer la traduction de littérature écrite en langues coloniales comme un cas à part dans l'histoire de la traduction. C'est ainsi que depuis les années quatre-vingt dix un nouveau courant de recherche a vu la lumière au sein des *translation studies* sous le nom de *post-colonial translation*. L'étude des littératures postcoloniales du point de vue de la traduction dirige le terrain d'intérêts de la théorie de la traduction vers d'autres disciplines, comme la théorie de la culture ou la littérature comparée. C'est dans ce vaste domaine que pourront être compris les multiples enjeux de la traduction dans un contexte multiculturel et multilingue.

BIBLIOGRAPHIE

- ADEJUNMOBI, M. (1998) «Translation and Postcolonial Identity. African Writing and European Languages», *The Translator. Special Issue Translation & Minority*, Manchester: St. Jerome Publishing.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (1975) «Pour une littérature mineure», in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris: Éditions de Minuit.
- KONÉ, A. (1992) «Le romancier africain devant la langue d'écriture: problèmes des relations entre la langue et l'identité», *Francofonia* 22: 75-88.
- KOUROUMA, A. (2000) *Allah n'est pas obligé*, Paris: Seuil.

- MOUNIN, G. (1963) *Les problèmes théoriques de la traduction*, Paris □ Gallimard.
- ORTEGA y Gasset, J. (1970) «Miseria y esplendor de la traducción», in Vega, M. A. (ed.) (1994) *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid □ Cátedra, 299-308.
- SAUSSURE, F. (1995) *Cours de linguistique générale*, Paris □ Éditions Payot & Rivages. (ed. original 1916).
- VENUTI, L. (1998) *The Translator. Special Issue □ Translation & Minority*, Manchester □ St. Jerome Publishing.

Le «troisième» *Batouala* — Une édition illustrée de 1928

János RIESZ
Université de Bayreuth

Michel Hausser, dans une étude sur *Les deux Batouala de René Maran* publiée en 1975¹, a donné une analyse circonstanciée et minutieuse des deux éditions de *Batouala*, à savoir l'édition originale, *editio princeps* de 1921, et l'édition définitive de 1938². Cette «critique interne» du roman, étude philologique s'il en est, a des conséquences considérables sur notre vision de la jeune littérature africaine de l'entre-deux-guerres. Comme le dit bien Michel Hausser, cette période s'ouvre et se ferme sur *Batouala*. (p.X) Le contexte politique et littéraire, en 1938, a considérablement changé par rapport à celui de 1921. Il ne s'agit pas seulement, dans le processus de réécriture opérée par Maran, des options et des intentions du seul auteur, mais aussi des questions ainsi soulevées par Michel Hausser : «Le second *Batouala* [...] offre-t-il les mêmes champs de signification que le premier ? S'adresse-t-il au même public ?» (p.11) Et il faudrait ajouter :

1 Sherbrooke, Canada (Naaman).

2 Toutes deux publiées par l'éditeur Albin Michel.

S'agit-il seulement du même livre? Nous savons bien que les résultats d'une telle réécriture peuvent ne pas toujours correspondre aux intentions avérées de l'auteur. Personne n'écrit ni tout à fait ce qu'il veut ni tout à fait comme il veut.

Je voudrais, dans ce qui suit, revenir sur une autre édition de *Batouala*, publiée entre les deux autres, presque à mi-chemin, en 1928, et que l'auteur (ou l'éditeur?) avait déjà donnée comme «édition définitive», «complètement remaniée et en partie originale». Michel Hausser, «par souci de simplification», dit-il, croyait pouvoir négliger cette «version intermédiaire». Il justifie ainsi cette omission «Elle [l'édition de 1928] représente une étape intéressante dans la transformation de B1 en B2. [...] Cette version corrige notablement B1 mais ne contient aucune des additions qui seront mentionnées plus loin. [...] Tout se passe comme si elle avait été, sauf exceptions [...] moins réécrite qu'amendée sur le texte même de B1. Elle est, somme toute, beaucoup plus proche de B1 que de B2. Il reste que nous disposons de trois versions distinctes, lesquelles prouvent combien Maran fut, pendant quinze ans, hanté par le désir de parfaire son texte.» (p.11)

En vérité, Maran ne fut pas seulement «hanté par le désir de parfaire son texte» pendant quinze ans, mais pendant au moins vingt ans, à savoir depuis la rédaction du premier *Batouala*, comme cela nous a été montré par Manoël Gahisto, le «frère cher ami» à qui Maran a dédié l'ouvrage et avec qui il a échangé une abondante correspondance pendant toutes les années de la rédaction du roman³. À travers les lettres de Maran reproduites par Gahisto, nous voyons la lente genèse de ce roman «purement indigène» depuis 1912, auquel Maran voulait donner comme titre «Batouala, le mokondji» (p.116). Nous assistons à un travail incessant de correction, de recommencement. Gahisto voit l'ami comme «proie» «d'une passion, mais d'une passion qui n'a rien à voir avec la morale. C'est la passion du mot *vivant*, du mot *rare*, du mot qui *flambe*, du mot qui *grise*, du

3 «La genèse de *Batouala*», in *Hommage à René Maran*, Paris (Présence Africaine) 1965, pp.93-155.

mot qui *chante*, du mot *expressif*. *Plutôt du mot lui-même que du style*. Et quand il a dégagé l'idée opportune des acquisitions emmêlées de son attention, il cherche sans fin les formes où elle se cristallisera le plus finement à son goût. » (p.126sq.) (En italiques dans le texte) Et Gahisto d'ajouter : « Cette passion de jeunesse, il la gardera toute sa vie. » (p.127)

Maran est non seulement conscient d'être la « proie » d'une telle passion, mais il en fait même, dans une lettre du 11 décembre 1915, son *ethos* d'écrivain : « Mais un jour que j'ignore, nous, les probes, les obscurs ouvriers de la langue française, qui sommes nourris de sa substance et de sa clarté nous qui menons une vie rectiligne, pondérée, honnête, justement parce que nous sommes pénétrés de sa mesure et de sa moelle qu'il y a dans le moindre de ses mots, nous qui sommes devenus raisonnables parce qu'elle est raison, et surtout cela, — nous aurons nos superbes revanches. Ayons foi dans le futur — Que cet espoir seul, aux heures de dépression, nous soutienne, nous conseille et nous console. Ce sera autant de pris sur la vie... » (p.137) Le 11 mai 1917, Maran soupire : « Voilà un roman qui m'aura coûté des ratures et des soins extrêmes. » (p.143) Plus le travail avance plus il devient exigeant devant les « imperfections » de son travail : « Tout cela me tarabuste, me chiffonne, m'inquiète. [...] Je suis encore plus difficile pour ma prose que pour mes vers. » (p.144) Et quand il s'est convaincu d'avoir fait « un livre bien écrit » (p.146), il ne cesse pour autant de reculer le dénouement : « Je n'ose plus relire ce que j'ai écrit. Je me rends compte que, malgré mes hésitations, mes ratures, mon application à ne rien omettre, — j'oublie toujours un détail, qui affermirait l'ensemble. Si les trois quarts de l'ouvrage n'étaient entre vos mains avec quelle sorte de plaisir sadique déferais-je ce roman-Pénélope ! Depuis 1911, j'y travaille. Depuis 1913-1914, il est fini, archi-fini. Et toujours, toujours, je trouve quelque chose à revoir, à ajouter, à retrancher. Quel cauchemar ! » (p.147) Et même après la conclusion provisoirement triomphante, nous savons que ce ne sera pas son dernier mot : « Je suis heureux d'avoir fait une œuvre. [...] Enfin, j'ai la fierté de l'avoir écrit en excellent français... » (p.150).

Après avoir conté «le roman de ce roman» (p.153), M. Cahisto y voit — à juste titre — «une aventure de notre bonne langue française». Et nous pouvons considérer notre édition de 1928, dans laquelle M. Hausser voit un amendement du texte «original» et une version intermédiaire qui ne mérite pas la même attention que les deux versions de 1921 et de 1938, comme une étape à part entière de cette aventure. Le moment semble être venu de revenir sur cette édition, de voir en quoi elle se distingue aussi bien de la version dite «originale» (aboutissement, nous l'avons vu, d'un long travail antérieur) que de l'édition «définitive» (mais n'oublions pas que celle de 1928 se donnait aussi comme «définitive»), pour mieux comprendre à la fois le travail continu de perfection de son texte par l'auteur et le contexte de réception du roman qui, déjà en 1928, n'était plus tout à fait le même qu'en 1921, et qui diffère également de celui de 1938.

Il s'agit d'une édition de luxe de 170 pages, tirée à 400 exemplaires et 48 exemplaires hors commerce, illustrée par Alexandre Iacovleff, achevée d'imprimer le douze juillet mil neuf cent vingt-huit sur les presses de R. Coulouma, maître imprimeur à Argenteuil [...] pour le compte des Libraires Mornay à Paris, 37, Boulevard de Montparnasse⁴. Notre présentation de ce «troisième» *Batouala* — ou plutôt du matériel relatif à cette édition — sera divisée en trois parties : (1) un premier regard sur le texte, les modifications apportées à l'édition de 1921 et — en partie au moins — les modifications non encore apportées par rapport à l'édition de 1938 ; donc une lecture du texte de 1928 avec un regard constant en arrière (vers 1921) et en avant (vers 1938) ; (2) un bref examen des illustrations par rapport au texte ; qu'apportent-elles au texte (les deux autres éditions n'étant pas illustrées), en quoi modifient-elles la perception de l'ensemble du livre, est-ce encore le même texte (au-delà des changements textuels) ; (3) Il faudrait aussi revenir sur la réception en 1928 ; quelles sont les nouvelles données de la réception de cette version intermédiaire de *Batouala*, du côté du public, mais aussi de la nouvelle mouture du livre (édition de luxe, illustrations, prétention à présenter la version définitive) ; Dans

4 L'exemplaire dont je dispose a le numéro 290.

le contexte de cet article, nous ne pouvons donner qu'une première esquisse des réponses à ces questions⁵.

Dans l'étude des modifications du texte de 1928 par rapport à celui de 1921, nous pouvons nous appuyer sur le modèle de l'analyse des «deux *Batouala*» livrée par Michel Hausser qui, dans les trois chapitres qui présentent le matériel de son travail, offre d'abord (chap. I) une réflexion sur «la réécriture comme pratique signifiante», puis (chap. II) les additions, nombreuses surtout dans les premiers chapitres du roman, et finalement (chap. III) les transformations, avant d'en arriver à la «Conclusion» du chapitre final.

Nous commencerons par ce dernier pour éviter de récapituler l'analyse de Michel Hausser dans tous ses détails, et pour situer notre propre étude par rapport aux résultats qu'il a déjà obtenus. À la question posée dès son introduction, à savoir «Maran a-t-il tenu compte des transformations politiques, sociales et surtout culturelles pour modifier l'idéologie de son œuvre ou pour l'insérer plus étroitement dans l'idéologie nouvelle des dernières années d'avant-guerre?» (p. 94), Hausser répond par un NON assez net «Le souci dominant de Maran a été de produire une œuvre littéraire. Ce sont, strictement, des problèmes littéraires qu'il s'est posés, auxquels il n'a apporté que des solutions littéraires.» (*ibid.*) La question qu'il faut se poser ici est la suivante «peut-on apporter d'autres solutions que littéraires à des problèmes «strictement littéraires»? Par ailleurs, l'engagement idéologique et — au sens vaste — politique de l'auteur ne se reflète-t-il pas, en première instance, dans sa façon de traiter les problèmes littéraires de son œuvre? Évidemment, Michel Hausser n'est pas aussi naïf pour ne pas voir la problématique d'un changement d'idéologie et de contenu politique au niveau du texte, de la forme.

Au-delà des phénomènes d'addition et de transformation, il apporte une distinction importante par rapport à cette question, à

5 Nous comptons faire une analyse plus complète de cette édition de *Batouala* qui tiendra compte de toutes les modifications apportées au texte et de l'ensemble des illustrations et des critiques de cette édition.

savoir la différence entre récit et discours. On distingue alors quatre types de réécriture (p. 51 sqq.)

- addition dans le récit,
- addition dans le discours,
- transformation dans le récit,
- transformation dans le discours.

Avant d'en venir aux modifications du texte de 1928 par rapport au texte de 1921 (et de 1938), nous voudrions nous arrêter un instant sur la réception du premier *Batouala* qui — c'est notre hypothèse — explique en partie les changements dans le texte.

Véronique Porra, dans son étude sur *L'Afrique dans les relations franco-allemandes entre les deux guerres*⁶ a inventorié et classifié les comptes rendus de *Batouala* entre 1921 et 1923. Elle résume ainsi le contexte et l'orientation d'ensemble de ces quelques 70 critiques : « Ce texte fut tour à tour interprété comme naissance de l'âme nègre à la littérature, mauvaise action anti-française, diatribe contre les Noirs, puis finalement comme acte de haute trahison par les milieux conservateurs et coloniaux lorsque ses grandes lignes furent récupérées par la propagande allemande désireuse de remettre en cause la politique coloniale française. » (p. 54) Or, il nous semble difficilement concevable que Maran n'ait pas tenu compte de tout le débat suscité par son roman et que les réactions de la presse périodique n'aient pas influencé le travail de réécriture auquel l'auteur a soumis son texte d'une édition à l'autre.

V. Porra distingue trois phases dans le processus de réception du roman

- (1) une première période, avant l'attribution du prix Goncourt, qu'elle dit marquée par « la tentation d'une reconnaissance identitaire » (p. 73)
- (2) « après l'attribution du prix Goncourt (le 15 décembre 1921) l'institutionnalisation du discours et son rejet par une critique judiciaire à dominante socio-culturelle »

6 Frankfurt M. (IKO) 1995.

- (3) après la récupération du discours par la polémique allemande (début 1922) la critique de *Batouala* passe à une «politisation extrême (février-décembre 1922) et nous voyons le recours à une critique à dominante morale».

Réfléchissons un instant sur les répercussions possibles des trois étapes de la critique de *Batouala* par rapport aux remaniements du texte. Il ne s'agit ici, évidemment, que de dégager certaines tendances plausibles — nous ne disposons pas de preuves 'scientifiques' — de cause à effet — dans ce genre de rapprochements.

1. Avant l'attribution du prix Goncourt, les comptes rendus sont plutôt rares, et c'est surtout l'aspect «identitaire» qui est souligné et mis en avant, le fait que le roman ait été écrit par un «noir». V. Porra y voit «la confirmation d'une redistribution des alliances issue de la Première Guerre mondiale» (p.75), expression de la dette de reconnaissance envers les plus de 200 000 Tirailleurs Sénégalais impliqués dans le conflit. En décernant le Goncourt à Maran, à «un nègre», on voulait, comme le disait le président de l'Académie Goncourt, «honorer une race dévouée à la France» (cit.p.74) ou, comme on le lira dans *L'Afrique Française*, «honorer la Plus Grande France» (cit.p.76). Dans cette première phase de réception, l'attention réellement portée au texte même semble très limitée — c'est surtout l'appartenance de l'auteur à la race noire, la revendication d'avoir donné le premier «véritable roman nègre» comme l'annonçait le sous-titre de *Batouala* qui sont mises en avant. Nous ne voyons que très peu de raisons de modifier le texte à partir des arguments de cette première phase de réception, à moins que Maran ne se soit vu encouragé à renforcer le caractère «nègre» de son roman, à souligner son appartenance identitaire.

2. Après l'attribution du prix Goncourt, la critique change radicalement. Alors qu'elle s'était d'abord montrée bienveillante, ou tout au moins anodine, le ton change alors de façon brutale. Comme le dit Charles Kunstler dans une lettre du 22 février 1922 adressée à Maran — «Une campagne immonde s'amorça contre toi. On attaqua ta vie privée, ta vie 'administrative', puis ton livre, puis ta préface, puis tes

idées, puis ton style. Un député demanda quelles sanctions le ministre des Colonies comptait prendre à l'égard de l'auteur de *Batouala*. (cit. p. 76 sq.) De ces quatre points ou angles d'attaque (l'auteur, la préface, les idées, le style), seuls les deux derniers nous semblent susceptibles d'être modifiés par un travail continuel sur le texte. Et c'est surtout la hantise d'une récupération du discours de Maran par l'Allemagne à des fins de propagande anti-française qui se révèle lourde de conséquences pour la lecture (et donc pour la perception de la langue) du texte. Non seulement « On a [...] l'impression que la critique ne se met à lire véritablement le texte qu'à l'instant où il est légitimé en tant que tel. » On le lira « avec le crayon à la main », comme le dira l'un des critiques. (voir Porra, p. 80 sq.)

Un article paru dans *Les Annales Politiques et Littéraires* (périodique réputé pour être conservateur/bourgeois) fustige violemment le style de René Maran (1^{er} janvier 1922) : « C'est un amas confus de souvenirs scolaires dont ne sont pas exclues les fautes d'orthographe ! Ce devoir d'élève relève du professeur de Bordeaux et c'est tout. » (cit. p. 83)

Batouala est qualifié de « commérages de larbins sur leurs maîtres », de « littérature d'esclaves syndiqués » (*ibid.*) ; Paul Gaultier, dans *La Revue Bleue* (21 janvier 1922), parle de « roman écrit et pensé en nègre » (et cette fois, cela n'est pas entendu comme éloge !) et voit dans l'attribution du prix Goncourt à Maran un signe de la décadence de l'Occident. Il dit notamment : « Il fallait s'y attendre. Après l'invasion dans nos orchestres de cette cacophonie épileptique où se heurtent les meuglements des trompes d'automobiles et les hurlements de moricauds en délire qu'on nomme jazz-band ; après les expositions de puérils dessins et d'informes statues nègres, le roman nègre devait avoir son tour. [...] En résumé, *Batouala* n'est à aucun titre une œuvre d'art. C'est une œuvre élémentaire, très honorable pour un nègre, qui nous renseigne sur ses frères, moins par ses descriptions, que par la mentalité dont témoigne son auteur. » (cité dans Porra, p. 84)

Quand on se souvient de l'effort constant de Maran de faire de son roman, précisément, une œuvre d'art, de le retravailler constamment

dans le sens d'une perfection stylistique, on peut s'imaginer combien il fut blessé par des critiques qui lui reprochaient entre autres :

- l'évocation répétée de « hurlements », « meuglements », « vagissements » et autres cris non articulés et inhumains ;
- le manque d'harmonie qui ressort des termes « cacophonie », « informe » ;
- la maladie mentale ou la folie à travers des expressions telles que « délire », « vertige », « épileptique ».

La revendication identitaire —dominant dans la première phase— est maintenant retournée contre l'auteur : « nègre » est assimilé au « style », interprété comme marque d'incapacité littéraire et redevient synonyme de « primitif » dans le sens péjoratif du terme.

3. La troisième période commence au début de l'année 1922, à la suite de la traduction de *Batouala* en Allemagne. Celle-ci entraîne une politisation extrême du débat et, en conséquence, fait glisser les reproches vers des accusations morales. Pour reprendre un jeu de mots de l'époque : de « mauvais livre », *Batouala* devient un « livre mauvais ». Ainsi, dans un article publié dans le quotidien catholique *La Croix* du 24 février 1922 et intitulé, précisément : « Un mauvais livre », Jean Guiraud écrit-il : « Odieuse injustice envers la France, armes empoisonnées fournies à ses pires ennemis, tel est *Batouala*. Le roman est un méchant livre et une mauvaise action. »

Il ne nous est pas possible de récapituler ici toutes les étapes de l'extrême médiatisation de la querelle autour de *Batouala* qui ne peut pas ne pas avoir eu d'effet sur les deux rééditions. Ce que Véronique Porra dit par rapport à la dernière édition de 1938 est valable également par rapport à notre édition de 1928 : « Le texte de 1921 y a subi de profonds remaniements. Devant la violence des attaques concernant le style de son ouvrage, Maran a, semble-t-il, éprouvé la nécessité de procéder à un travail de stylisation global de son texte. » (p. 90) Ce « travail de stylisation global » est déjà visible dans l'édition de 1928,

7 Voir à ce sujet le chapitre « L'Afrique comme figure de la folie » chez Bernard Mouralis : *L'Europe, l'Afrique et la folie*, Paris (Présence Africaine) 1993, pp. 15-74.

comme le prouve le tableau suivant, qui reproduit quelques variantes du premier chapitre dans les trois éditions de 1921, 1928 et 1938.

<p>1921 René MARAN BATOUALA VÉRITABLE ROMAN NÈGRE ALBIN MICHEL, ÉDITEUR 22, Rue Huyghens, PARIS</p>	<p>1928 BATOUALA PAR RENÈ MARAN illustré de dessins par IACOVLEFF A PARIS ÉDITIONS MORNAY 37, BOULEVARD DU MONTPARNASSE 1928</p>	<p>1938 RENÉ MARAN BATOUALA VÉRITABLE ROMAN NÈGRE ÉDITION DÉFINITIVE ÉDITIONS ALBIN MICHEL 22, rue Huyghens, PARIS</p>
<p>I [19-32]</p>	<p>I [1-14]</p>	<p>I [19-33]</p>
<p>p. 19 Le feu que l'on a coutume d'allumer chaque soir, en laissant un grand amas de cendres chaudes encore, s'est lentement consumé au cours de la nuit. Le mur circulaire de la case suinte. Une confuse clarté filtre par le trou lui servant de porte. On entend, sous le chaume, le frottement discret et continu des termites. À l'abri de leurs galeries en terre brune, ils fouillent les branchages de la toiture basse, qui leur offre un refuge contre l'humidité et contre le soleil.</p>	<p>p. 1 En laissant un grand amas de cendre chaudes encore, le feu qu'on a coutume d'allumer chaque soir, s'est lentement consumé au cours de la nuit. Le mur circulaire de la case suinte. Par le trou lui servant de porte filtre une confuse clarté. Sous le chaume grouille le frottement discret et continu des termites. On les entend fouiller, à l'abri de leurs galeries en terre brune, les branchages de la toiture basse, qui leur offre un refuge contre l'humidité et contre le soleil.</p>	<p>p. 19 Laissant un faible amas de cendres chaudes encore, le feu de garde qu'on a accoutumé d'allumer chaque soir s'est lentement consumé au cours de la nuit. Le mur circulaire de la case suinte de tous ses pores. Une confuse clarté filtre par le porche lui servant d'huis. Sous le chaume grouille, discret, continu, le travail des termites, forant, à l'abri de leurs galeries en terre brune, le façage de la toiture basse et déclive qui les protège de l'humidité et du soleil.</p>

<p>p. 19 [...] des cabris sollicitant leurs femelles, [...]</p>	<p>p. 1 [...] des cabris sollicitant du mufle leurs femelles [...]</p>	<p>p. 19 [comme 1928]</p>
<p>p. 19 [...] brousse bordant les rives [...]</p>	<p>p. 1 [comme 1921]</p>	<p>p. 19 [...] brousse, le long des rives [...]</p>
<p>p. 20 [...] l'appel rauque des «Bacouyas», singes au museau allongé comme celui du chien.</p>	<p>p. 1 [...] l'appel rauque des enfants de Bacouya, le cynocéphale dont le museau allongé ressemble à celui du chien.</p>	<p>p. 19 [...] le hognement rauque des enfants de Bacouya, le singe à gueule de chien.</p>
<p>p. 20 Or, rien que pour découcher, ne fallait-il pas faire un énorme effort? La décision à prendre semblait être très simple en soi. En fait, elle était difficile, réveil et travail n'étant qu'un, du moins pour les blancs. Ce n'est pas que le travail l'effrayât outre mesure. Robuste, membru, excellent marcheur, — au lancement de la sagaie ou du couteau de jet, à la course ou à la lutte, il n'avait pas de rival.</p>	<p>p. 2 [comme 1921] Que la décision à prendre pût paraître, en soi, très simple, il n'y voyait pas d'inconvénient. En fait, elle était bien plus difficile qu'on ne croyait, réveil et travail n'étant qu'un, — du moins pour les blancs. [ensuite, comme 1921]</p>	<p>p. 20 Or ne lui fallait-il pas faire un immense effort rien que pour se mettre sur pied? Il était le premier à convenir que la décision à prendre pouvait paraître de la plus extrême simplicité aux hommes blancs de peau. Il trouvait, quant à lui, la chose infiniment plus difficile qu'on ne croyait. D'ordinaire, réveil et travail vont de pair. Certes, le travail ne l'effrayait pas outre mesure. Robuste, membru, excellent marcheur, il ne se connaissait pas de rival au lancement du couteau de jet ou de la sagaie, à la course ou à la lutte.</p>

<p>p. 21 Le travail ne pouvait donc pas l'effrayer. Seulement[...] poursuite de buts imaginaires.</p>	<p>p. 3 Le travail ne pouvait donc l'effrayer. [comme 1921]</p>	<p>p. 21 Le travail ne pouvait donc l'effrayer. Seulement [...] poursuite de desseins chimériques.</p>
<p>p. 21 Ah! les blancs. Ils feraient bien mieux de rentrer chez eux, tous. Ils feraient mieux de limiter leurs désirs à des soins domestiques ou à la culture de leurs terres, au lieu de les diriger à la conquête d'un argent stupide.</p>	<p>p. 3 Les blancs!..Ils feraient bien mieux de rentrer chez eux, tous; bien mieux de limiter leurs désirs [... comme 1921....] au lieu de les lancer à la conquête de l'argent, du stupide argent...</p>	<p>p. 21 Aha! les hommes blancs de peaux. Qu'étaient-ils donc venus chercher si loin de chez eux, en pays noir? Comme ils feraient mieux, tous, de regagner leurs terres et de n'en plus bouger!</p>
<p>p. 21 A qui voit juste, elle diffère de la paresse.</p>	<p>p. 3 A qui voit juste, elle diffère même foncièrement de la paresse.</p>	<p>p. 21 Elle diffère d'ailleurs foncièrement de la paresse.</p>
<p>p. 23 Yassiguindja, la yassi préférée de son maître,</p>	<p>p. 5 Yassigui'ndja, la favorite de son maître,</p>	<p>p. 23 Yassigui'ndja, la favorite de Batouala, son maître.</p>
<p>p. 24 Autour de lui, malgré le froid, et parce que le feu éteint n'avait plus de fumée pour les étourdir, «fourous» et moustiques bourdonnaient, bourdonnaient.</p>	<p>p. 6 [comme 1921] bourdonnaient sans se lasser.</p>	<p>p. 24 Autour de lui, malgré le froid, «fourous» et moustiques, profitant de ce que le feu éteint n'expecterait plus de fumée pour les étourdir, bourdonnaient ou vrombissaient sans se lasser.</p>

<p>p. 25 Ils [les canards] remuaient leur queue, cancaient, cherchaient à droite, à gauche, avaient l'air de s'interroger.</p>	<p>p. 6 Ils remuaient fébrilement leur croupion fourré de plumes duveteuses, cancaient, cherchaient à droite, à gauche, avaient l'air de s'interroger.</p>	<p>p. 24 Ils remuaient, avec fièvre, leur croupion fourré de plumes duveteuses, fixaient de guingois l'ouverture de la case, puis, s'attroupant tous autour d'un chef de bande, avaient l'air de lui soumettre leur réflexions ou leurs suggestions.</p>
<p>p. 26 Bêtes et gens n'ont qu'une même habitation trop souvent pour abriter leur sommeil. Il serait donc difficile qu'il en fût autrement.</p>	<p>p. 7 Bêtes et gens n'ayant trop souvent qu'une même habitation, il aurait été difficile qu'il en fût autrement.</p>	<p>p. 25 Il aurait d'ailleurs été bien étrange qu'il en fût autrement, bêtes et gens n'ayant, tout au moins pendant la mauvaise saison, qu'une seule et même habitation.</p>
<p>p. 29 Mais si se gratter est bien, bâiller vaut mieux. C'est une façon de chasser le sommeil par la bouche. On peut aisément se rendre compte de cette manifestation surnaturelle. N'est-ce pas durant les froides journées que tout le monde expire une sorte de fumée? Entre autres choses, cela certifie que le sommeil n'est qu'une manière de feu secret. Il en avait l'assurance, lui, Batouala. Un sorcier est infailible. Et, depuis que son vieux père lui avait</p>	<p>p. 10 Mais si se gratter est bien, bâiller vaut mieux, qui est une façon de chasser le sommeil par la bouche et par les narines. Au demeurant, n'importe qui pouvait aisément se rendre compte de cette manifestation surnaturelle, en particulier à la saison des froides journées, quand tout le monde expire cette sorte de fumée que ventilent ces curieux éventails du cœur que sont les poumons. Entre autres choses, cette fumée ne certifiait-elle pas</p>	<p>p. 29 Mais si se gratter est bien, bâiller vaut mieux. Bâiller est une façon de chasser le sommeil par la bouche et les narines. Se pouvait-il qu'on en doutât? N'importe qui était à même de se rendre compte de cette manifestation surnaturelle. Elle se produisait surtout durant la saison des nuits froides et des matins frais. Tout le monde expire alors cette sorte de fumée sans odeur que ventilent les soufflets de forge du cœur que sont les poumons.</p>

transmis ses pouvoirs, il était sorcier, il était N'Gakoura.	que le sommeil n'était rien qu'une manière de feu secret? D'ailleurs, lui, Batouala, savait ce qu'il savait. /p. 11/ [ensuite, comme 1921]	Cette fumée certifiait, entre autres choses, que le sommeil n'est rien qu'un feu secret. Il savait à quoi s'en tenir là-dessus. Un féticheur de son envergure n'a rien à apprendre de personne. N'est pas versé qui veut dans les bonnes grâces de N'Gakoura! Or ce privilège était le sien.
p. 30 Ainsi pensait Batouala. Il était le gardien des mœurs désuètes, demeurait fidèle à ce que ses ancêtres lui avaient légué. Il n'approfondissait rien au delà.	p. 11 Ainsi pensait Batouala, gardien de mœurs désuètes, demeurant fidèle à ce que ses ancêtres lui avaient légué et n'approfondissant rien au delà.	p 30 Ainsi pensait Batouala. Gardien de mœurs désuètes, il demeurait fidèle aux traditions que ses ancêtres lui avaient léguées, mais n'approfondissait rien au delà.

Déjà le tout premier exemple montre la tendance des additions et des transformations de la première à la deuxième version, nous trouvons surtout des changements de syntaxe dans lesquels on peut voir la recherche d'un style plus fluide, plus «poétique», rendant plus clairs les rapports entre les énoncés successifs. Les changements entre 1921/28 et 1938 semblent aller — au niveau du lexique — vers la recherche du mot plus rare, plus précis, et — au niveau de la syntaxe — marquer le passage d'une phrase didactique et un peu lourde vers une simplicité plus classique. «L'appel rauque des 'bacouyas', singes au museau allongé comme celui du chien» (1921) devient par exemple d'abord «L'appel rauque des enfants de Bacouya, le cynocéphale dont le museau allongé ressemble à celui du chien» (1928), avant de

se transformer en «le hognement⁸ rauque des enfants de Bacouya, le singe à gueule de chien» (1938). L'exemple montre aussi que les modifications ne vont pas seulement dans un sens «l'appel rauque» devient bien «le hognement rauque» (donc plus rare, plus recherché), mais «le cynocéphale» (mot savant et donc plus rare et difficile) redevient «singe» et le «museau allongé (qui) ressemble à celui d'un chien» s'est simplifié (et vulgarisé) en «(singe) à gueule de chien».

Léopold Sédar Senghor, qui voyait en René Maran un «Précurseur de la Négritude⁹», dans le (seul) numéro de *l'Étudiant Noir* présentait, en mars 1935, l'auteur de *Batouala* comme «Humaniste [...] de solide culture classique» «René Maran a le ton grave et sentencieux de l'homme à peau noire, qui aime, par atavisme, le 'bien dire', et dont la couleur d'archaïsme s'allie naturellement à l'élégante concision. [...] C'est chez les latins le même goût de la 'gravitas' et de la 'concinnitas', le même sens de la valeur musicale de la phrase et du mot, la même période 'circuitas verborum' savamment construite, et robuste jusque dans sa souplesse.¹⁰»

Avant de conclure, jetons un bref regard sur les illustrations de cette édition, qui mériteraient une analyse approfondie. Il est évident qu'elles modifient la nature du livre. À côté de l'auteur/scripteur, il y a un auteur/dessinateur-illustrateur. Les quelques 77 illustrations se composent de 6 pages hors texte, 13 vignettes au début des chapitres, 12 «cûls de lampe» à la fin des chapitres, et 33 illustrations dans le texte. On peut dire que les illustrations n'apportent pas de renseignements supplémentaires par rapport au texte. Elles l'accompagnent en tant qu'ornement et créent une atmosphère d'exotisme, en marquant même une distance par rapport au texte. On pourrait presque dire que le «véritable roman nègre» s'est réfugié dans les images⁷ outre quelques motifs d'une nature «sauvage», celles-ci présentent surtout des Noirs, hommes et femmes. Le résultat semble être un livre dans

8 Dérivé de **hognier** (h aspirée. Orig. inc.), *vn.* Gronder, murmurer entre ses dents. _ Gronder, en parlant des chiens. — Il est populaire et peu usité. — D'après le *Petit Littré* de 1990.

9 Dans *Liberté 1. Négritude et Humanisme*, Paris (Seuil) 1964, pp. 407-411.

10 *Loc. cit.* p. 4.

l'esprit (ou le goût) du temps, roman colonial comme beaucoup d'autres livres à succès de la littérature coloniale dont nous connaissons également des éditions illustrées : *Le Roman d'un Spahi*, *La Randonnée de Samba Diouf*, *L'Atlantide*, *Mambu et son amour*, *Terre Noire...* et bien d'autres encore.

Batouala, le livre scandale de 1921/22, serait-il donc rentré dans le rang de la littérature coloniale bien-pensante ? Ce qui est sûr, c'est que les illustrations, la mouture d'un livre de luxe, ont augmenté la « valeur » du roman, l'ont mis dans les rayons des livres canonisés, trop beau pour qu'on le trouve laid, hors de portée pour les mauvaises critiques, quasiment intouchable. Il y a peut-être autant gagné que perdu : il a gagné en « style », en beauté et en littérarité ; il a perdu son mordant, son agressivité, sa « méchanceté ».

Que faut-il faire aujourd'hui de ce texte ? Le rééditer ? Pourquoi pas ! Le texte de 1928 me semble présenter un bon compromis entre le texte « primitif » de 1921 — auquel il apporte des corrections et des amendements stylistiques indéniables — et le texte de 1938, qui pèche parfois par trop de zèle, avec pour résultat un texte parfois précieux et maniéré, loin du choc salutaire du premier *Batouala*. Le mieux serait, évidemment, une édition critique qui tiendrait compte des trois éditions et reproduirait les illustrations en annexe. Nous ne savons, actuellement, que très peu de choses sur l'accueil de cette belle édition, coûteuse et qui est devenue très rare.

Traduction et réception des littératures africaines en Allemagne

Susanne GEHRMANN
Université de Bayreuth

Traduire, ce n'est pas seulement transférer les mots d'une langue dans celle d'une autre. Il s'agit d'un processus interculturel complexe, qui dépasse les seuls problèmes linguistiques posés par la tâche, car il s'agit en même temps d'aspirer à rendre lisibles les contextes culturels au-delà des mots. L'écart culturel dans le sens d'une méconnaissance réciproque entre les pays africains et l'Allemagne est considérable du fait que, contrairement à la France, la Grande-Bretagne et le Portugal, l'Allemagne n'a connu qu'une période d'activité colonisatrice limitée et une immigration tardive des ressortissants africains sur son territoire. Cette distance culturelle générale est doublée d'une distance linguistique. Suite à l'histoire coloniale, le français, l'anglais et le portugais sont devenues non seulement d'importantes langues de communication en Afrique, mais aussi les principales langues littéraires du continent. Les régions diverses ont développé des variantes

spécifiques comme le *français moussa* ou le *pidgin english*¹, qui influencent également le style littéraire de beaucoup d'auteurs qui se libèrent de plus en plus du modèle langagier de l'ex-colonisateur. L'allemand n'a évidemment pas connu une telle évolution. Si la traduction d'ouvrages littéraires africains du français en anglais et vice-versa n'est certainement déjà pas une tâche facile², les *afrolectes* existants dans l'une et l'autre langue peuvent aider à trouver le style adéquat pour la traduction³. Pour le traducteur allemand, ce recours n'existe pas. L'intention de mon article n'est pourtant pas d'entrer dans les détails linguistiques des difficultés liées à la traduction. Il s'agira plutôt de donner un aperçu de l'historique et de l'actualité des enjeux de la réception des littératures africaines en Allemagne, forcément liés aux procédés de sélection d'ouvrages qui ont été traduits, mais aussi à la qualité de ces traductions.

Généralement parlant, l'Allemagne⁴ compte parmi les plus grands marchés des traductions littéraires. Plus d'un tiers des livres disponibles dans les librairies sont des ouvrages traduits, c'est beaucoup plus qu'en France ou dans les pays anglophones. Or parmi ces quelques 125.000 titres en l'an 2000, l'on ne trouve que 352 titres de

-
- 1 À défaut de tomber exactement dans les catégories linguistiques dialectes ou sociolectes, nous proposons ici de parler d'*afrolectes*.
 - 2 Cf. Jean SEVRY « Un passeur dans l'embarras : la traduction d'une œuvre africaine », dans *Anglophonia* 7, 2000, pp.201-209. À propos des problèmes généraux liés à la traduction dans le contexte des littératures post-coloniales, l'on consultera le cahier *Langues, Traduction et Post-Colonialisme* de la revue *TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur les textes et ses transformations)*, X, 1, 1997.
 - 3 Cf. Amadou BISSIRI « De *Sozaboy* à *Petit Minitaire*. Par-delà la traduction, les enjeux », dans *Anglophonia* 7, 2000, pp.211-223. Dans cet article, Bissiri relate son expérience de traducteur du roman *Sozaboy* de Ken Saro-Wiwa, soustitré *A novel in rotten English*. Afin de traduire la variante de l'anglais nigérian utilisé par Saro-Wiwa, les traducteurs se sont servi d'une variante du français populaire parlé au Burkina Faso. Je tiens à souligner que malgré les problèmes posés par la tâche, la traduction allemande effectuée par Gerhard Grotjahn-Pape (Ken Saro-Wiwa *Sozaboy*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1997) est d'une qualité esthétique remarquable.
 - 4 Dans ce bref article, je ne tiens pas compte des spécificités de la situation en Autriche et en Suisse germanophone, mais bien sûr le marché du livre en allemand touche aussi ces pays.

littérature africaine au Sud du Sahara et 229 pour l'Afrique du Nord⁵. Ces chiffres démontrent déjà la marginalisation des littératures africaines au marché du livre allemand. Parmi les 352 titres d'Afrique dite Noire, la majorité écrasante est en provenance des pays anglophones⁶ 258 titres contre 87 titres traduits du français et seulement sept titres traduits du portugais. Si l'on compare la situation avec celle de la traduction des littératures africaines non francophones en France, on constate que pour la littérature anglophone les chiffres en Allemagne et en France sont à peu près les mêmes. Les bases de données disponibles donnent environ 500 titres⁶, mais ce chiffre comprend également les tirages épuisés et les rééditions. Aussi bien en France qu'en Allemagne, l'Afrique du Sud domine sur tous les autres pays, suivi en deuxième place par le Nigeria. L'engagement politique contre le régime de l'apartheid dans les années 70 et 80 ainsi que les prix Nobel de Nadine Gordimer (1991) et Wole Soyinka (1986) sont des facteurs importants qui ont stimulé la réception de ces littératures en Europe. En ce qui concerne les pays lusophones, la France est en avance sur l'Allemagne avec 44 titres traduits contre 27.

Quelle est l'histoire qui se cache derrière les chiffres modestes de traductions des littératures africaines en allemand? Avant la première guerre mondiale, l'Allemagne concurrençait avec les grandes puissances coloniales de l'époque et possédait des colonies un peu partout sur le continent africain⁷. Dans le cadre de la colonisation, la

5 Ces chiffres proviennent du catalogue bibliographique annuelle *Quellen. Zeitgenössische Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika in deutscher Übersetzung* édité par la Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V., Francfort 2000/2001. Le catalogue cite 82 titres pour l'Algérie, 63 titres pour le Maroc, 16 titres pour la Tunisie et 68 titres pour l'Égypte. L'Afrique du Nord jouit d'une acceptation littéraire plus prononcée que les pays subsahariens sur lesquels nous allons nous concentrer ultérieurement.

6 Je tiens à remercier Petra Kassler qui a bien voulu me fournir les statistiques de la base de données interne de la Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika. Pour la France, les chiffres proviennent de la base de données Weblitaf, dirigée par Virginia Coulon.

7 La Tanzanie et le Ruanda-Burundi (Deutsch-Südost), le Cameroun, le Togo, et la Namibie (Deutsch-Südwest).

recherche des linguistes et ethnologues sur les langues africaines et les littératures orales eut pour résultat l'édition d'un nombre considérable des collections de contes, chants et poèmes africains traduites en allemand directement à partir des langues africaines. L'on se rappellera ici en particulier les noms des africanistes Carl Meinhof et Leo Frobenius, collecteurs et traducteurs de prose et poésie orale⁸.

Même après la perte des colonies en 1918, ces activités de chercheurs ont continué, pensez par exemple à la célèbre collection des récits de vie *Afrikaner erzählen ihr Leben*, réalisée par Dietrich Westermann en 1938, traduit en français sous le titre *Onze autobiographies d'Africains* en 1943⁹. Mais en même temps, la propagande raciste de l'idéologie nazie réussit de plus en plus à créer une image négative de l'Afrique. Si avant la première guerre mondiale — malgré le racisme généralisé des projets colonisateurs — une littérature coloniale allemande diversifiée était en train de se développer et les arts africains étaient appréciés dans les cercles intellectuels¹⁰, toute approche positive de l'Afrique est progressivement supprimé grâce au succès d'une littérature de propagande¹¹ qui peint les Africains en sous-hommes sans culture. La perception allemande ainsi conditionnée nie l'existence d'une littérature africaine au moment où celle-ci prend justement son essor dans le monde anglo- et francophone avec l'adoption des langues européennes comme véhicule de communication intra- et extra-continentale. Dans les pays germanophones, ne restent que quelques *happy few* académiques et/ou enthousiastes qui s'intéressent aux littératures africaines — et c'est pratiquement le cas jusqu'à présent, malgré tous les efforts de promotion de ces

8 Parmi leurs publications importantes, l'on compte Leo FROBENIUS (Éd.) : *Der schwarze Dekameron. Belege und Aktenstücke über Liebe, Witz und Heldentum in Innerafrika*. Vita, Berlin 1910 ; ders. : *Märchen aus Kordofan*. Diederichs, Jena 1923. Carl MEINHOF (Éd.) : *Afrikanische Märchen*. Diederichs, Jena 1921.

9 Réédition chez les éditions Haho, Lomé 2001.

10 Notamment par l'influence de l'étude avant-gardiste de Carl EINSTEIN : *Negerplastik*. Wolff, München 1915.

11 Voir notamment l'adoption du roman colonial de Hans GRIMM : *Volk ohne Raum*. Langen-Müller, München 1926 par l'idéologie nazie.

littératures qui allaient suivre¹². Dans un article récent, János Riesz parle à juste titre d'une «leçon interrompue»¹³.

Après la deuxième guerre mondiale, en RFA, c'est Jahnheinz Jahn qui devient le promoteur principal de la littérature *néoafricaine* expression forgée par lui dans sa célèbre étude *Muntu*¹⁴. Cet excellent connaisseur des cultures africaines, qui, faute de l'acceptation de la dignité de ses objets de recherche, est resté un marginalisé dans la communauté scientifique de son époque, traduit les grands chantres de la Négritude, Aimé Césaire et Léopold Sédar Senghor. Grâce à l'engagement de Jahn, les classiques africains des années 50 et 60 (Chinua Achebe, Mongo Beti, Semène Ousmane etc.) sont relativement vite traduits en allemand. En 1968 (effectivement en retard par rapport à l'apogée de la Négritude), Senghor est le premier africain à qui on attribue le prestigieux *Friedenspreis des deutschen Buchhandels* [prix de la paix des libraires allemands] il faudra attendre l'an 2000 avant qu'un deuxième auteur du continent africain, l'Algérienne Assia Djebar, reçoive encore ce prix. Vu la quasi-absence des traductions d'ouvrages africains dans les années 70 — au moins en RFA —, donc dans la décennie qui suit la mort de Jahn (1973), l'on peut apercevoir combien ce renouveau limité mais toutefois réel d'un intérêt pour la

12 Peter Ripken parle des «Eingeweihte und Enthusiasten» [initiés et enthousiastes], Peter RIPKEN «Wer hat Angst vor afrikanischer Literatur? Zur Rezeption afrikanischer Literatur in Deutschland», dans Susan ARNDT (Éd.) *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast, Münster 2001, pp. 329-350, p. 329.

13 János RIEZ «Die unterbrochene Lektion». Deutsche Schwierigkeiten im Umgang mit afrikanischer Literatur», dans ARNDT (Ed.) *AfrikaBilder*. O. G., pp. 309-328. Dans cet article, Riesz analyse la césure de la perte des colonies allemandes et du nazisme comme fond de la problématique d'une réception difficile des littératures africaines jusqu'à présent.

14 Jahnheinz JAHN *Muntu. Umriss der neoafrikanischen Kultur*. Diederichs, Düsseldorf 1958 [dernière réédition *Muntu. Die neoafrikanische Kultur* Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz. Diederichs, München 1995. Une bibliographie de ses ouvrages scientifiques et de ses traductions a été publiée par Ulla SCHILD «A bibliography of the Works of Jahnheinz Jahn», dans *Research in African Literatures* 5, 2 (1974), pp. 196-205.

littérature africaine en Allemagne dépendait de l'engagement exceptionnel d'une personnalité dynamique¹⁵.

On doit une étude exhaustive de la réception de la littérature africaine francophone entre 1945 et 1990 au chercheur camerounais Albert Gouaffo. Sa thèse, qui suit en grandes parties l'approche de l'interprétation du paratexte inaugurée par Genette, compare notamment la situation en RDA et RFA. Cette comparaison entre la sélection des œuvres traduites et leur présentation éditorial élaborée par Gouaffo s'avère très intéressant du fait qu'il en résulte que malgré la politisation extrême du champ littéraire en RDA, la littérature africaine y a connu un statut finalement plus favorable qu'en RFA. Elle y a été considérée comme une littérature engagée dans les processus d'émancipation des nations colonisées tout en étant acceptée comme une littérature légitime et « normale » parmi d'autres, tandis qu'en RFA les clichés et stéréotypes de l'exotisme et la perception d'une Afrique pitoyable livrée aux catastrophes conditionnent fortement le paratexte éditorial et journalistique¹⁶. En RDA, s'étaient en fait les grandes maisons d'éditions de l'état qui ont intégré des œuvres africaines dans leurs programmes de publication, tandis qu'en RFA se sont avant tout des petits éditeurs engagés au sein du tiers-mondisme culturel qui éditent ces littératures, d'ailleurs souvent en édition à tirage très faible¹⁷.

Pour revenir à la chronique des événements du côté de la RFA, l'année 1980 doit être retenue comme une date essentielle, du fait que la foire du livre de Francfort — la plus grande et importante en Allemagne — invita l'Afrique Noire à présenter ses littératures. Cette initiative avec son cadre d'un marketing effectif stimula évidemment les éditeurs à se risquer de publier de nouveau des titres africains. C'était aussi l'occasion des rencontres entre les auteurs africains du continent entier et le lectorat allemand. Dans le contexte de cette foire du livre,

15 À propos de l'engagement de Jahn cf. Albert GOUAFFO, *Fremdheitserfahrung und literarischer Rezeptionsprozeß. Zur Rezeption der frankophonen Literatur des subsaharischen Afrika im deutschen Sprach- und Kulturraum*, IKO, Francfort 1998, pp. 52-57.

16 *Ibid.*, pp. 59-69, 259-319.

17 *Ibid.*, pp. 29-57.

une ONG de promotion littéraire fut fondée, la «Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika» [Société pour la Promotion de la littérature d'Afrique, d'Asie et d'Amérique Latine]¹⁸. L'amalgame des trois continents à majorité des pays dits «en voie de développement» montre que cette initiative est née de l'esprit du mouvement tiers-mondiste des années 70. Son financement est assuré d'une part par les organismes de la coopération internationale et d'autre part par les églises. Parmi les membres de cette organisation l'on trouve des éditeurs, traducteurs et journalistes ainsi que quelques professeurs d'université et hommes politiques, par exemple Johannes Rau, l'actuel président de la République fédérale. La GFLAAL organise des voyages d'auteurs, des lectures-rencontres et des expositions; elle édite un journal, les *Literaturnachrichten* et offre l'adhésion à un club des lecteurs. Fonctionnant en plus comme une agence littéraire — bénévole — qui évalue des ouvrages littéraires afin d'orienter les éditeurs, l'organisme joue un rôle important d'intermédiaire vis-à-vis du marché du livre. Le choix des titres à traduire est donc souvent influencé par cette société qui exerce ainsi un pouvoir considérable.

Tandis que les littératures latino-américaines et asiatiques ont connu un succès croissant durant ces derniers vingt ans, l'Afrique littéraire n'a pas vraiment pu prendre pied au marché du livre allemand et reste «un client à problèmes» pour les éditeurs¹⁹. Ainsi, dans les années 90 la GFLAAL a réalisé un programme de marketing spécialisé au profit des littératures africaines, le programme AFRIKANISSIMO, en collaboration avec les éditeurs intéressés. De nombreux auteurs africains ont ainsi été invités à effectuer des voyages en Allemagne afin de présenter leurs œuvres. Malgré ces efforts, Peter Ripken, directeur de la GFLAAL, entend le plus souvent «Afrika verkauft sich nicht» [Afrique ne se vend pas] de la part des éditeurs²⁰.

18 Abrégé GFLAAL par la suite.

19 Cf. RIPKEN, «Wer hat Angst vor afrikanischer Literatur?», o.c., pp.331, 349.

20 *Ibid.*, p.349.

Malgré le rythme croissant de traduction d'ouvrages dans les années 80 et 90, la littérature africaine connaît donc toujours peu d'appréciation et de fortune. En fait, le premier et le seul roman africain à succès en Allemagne a été *Une si longue lettre* de Marima Bâ, ouvrage qui a connu des tirages et chiffres de vente importants et plusieurs rééditions. Par la suite, relativement beaucoup de titres des écrivaines africaines ont été traduits et publiés. Ce phénomène est très appréciable, s'il s'agit d'une série de publication de qualité comme celle de *Black Woman* chez Lamuv à Göttingen qui assure l'édition d'ouvrages de Bessie Head, Yvonne Vera, Flora Napwa, Aminata Sow Fall, Michèle Rakotson et Ama Ata Aidoo, entre autres. Mais les chiffres de vente de ces romans ne peuvent pas concurrencer avec le succès étonnant d'un certain genre para-littéraire : il s'agit des témoignages autobiographiques des femmes africaines qui ont connu une destinée tragique. Ces livres, souvent réédités en format poche, sont presque toujours écrits avec l'aide des professionnels. Ainsi, je ne parlerai pas de littérature somalienne pour le cas du récit de vie de Waris Dariae *Desert Flower*, traduit en allemand tout de suite après sa publication en anglais en 1998. C'était, c'est encore, un *best-seller*, bien sûr aussi du fait qu'il s'agit d'un mannequin célèbre. Mais plusieurs d'autres récits du même style ont également connu des succès de vente dont la littérature africaine proprement dite ne peut que rêver. Les thèmes récurrents sont l'excision, la polygamie, le mariage ou la prostitution forcée, l'esclavage moderne. Typiquement, l'on trouve sur les couvertures de ces livres des visages de femmes africaines belles au regard triste. Le paratexte éditorial suggère l'authenticité entre la photo et l'auteur, en réalité rarement donnée, et c'est à l'intérieur seulement que le nom du coauteur est révélé²¹. Le lectorat, en majorité

21 Exemples : Waris DIRIE avec Cathleen Miller : *Wüstenblume*. Schneekluth, München 1998 [traduit de l'anglais] ; Miriam KWALANDA avec Birgit Theresa KOCH : *Die Farbe meines Gesichts. Lebensreise einer kenianischen Frau*. [La couleur de mon visage. Voyage de vie d'une femme kenyenne.] Eichborn, Frankfurt 1999 ; Fauziya KASSINDJA avec Layli MILLER BASHIR : *Niemand sieht Dich, wenn Du weinst*. [Personne ne te voit quand tu pleures] traduit de l'anglais] Karl Blessing, München 1998 ; Miriam MATHABENE avec Mark MATHABENE : *Mein Herz blieb in Afrika*. [Mon coeur est resté

féminine, recherche apparemment le frisson du tragique, de l'exotique et de l'authentique (genre autobiographique) à la fois. Ces récits de la détresse ont certainement droit à l'existence et parlent des problèmes réels. Mais la réception des récits de vie de ces femmes victimes renforcent aussi certains préjugés envers les cultures africaines. La perception de l'homme africain comme «barbare et macho» ainsi que celle de la femme africaine comme «l'éternelle victime pitoyable» sont consolidées par ces livres, plus facile à consommer que la littérature d'un niveau élevé. Nurrudin Farah a écrit sur le problème de l'excision en Somalie bien avant Waris Dirie, il a même été traduit en allemand, mais il n'a pas connu d'écho dans la presse et il se vend toujours pas assez bien²²...

Une deuxième catégorie de livres franchement triviale concurrence les littératures africaines. Il s'agit encore une fois d'un genre autobiographique qui s'adresse au lectorat féminin; cette fois, ce sont les Allemandes qui parlent de leurs expériences en Afrique. Les titres de ce genre qui se nourrit souvent d'un exotisme à l'eau de rose, mais aussi d'une certaine nostalgie pour l'ère coloniale²³, s'intitulent par exemple: *Die weisse Massai* [La Massai blanche], *Die weisse Hexe. Meine Abenteuer in Afrika* [La sorcière blanche. Mes aventures en Afrique], *Das verborgene Herz Afrikas* [Le cœur caché de l'Afrique]; *Doch die Träume blieben in Afrika* [Mais les rêves sont restés en Afrique] etc.²⁴.

en Afrique, traduit de l'anglais] List, München 2000; Mireille Makampé: *Der Wille meines Vaters geschehe. Eine Frau aus Kamerun erzählt ihre Geschichte.* [Que la volonté de mon père soit faite. Une femme camerounaise raconte son histoire.] Hoffmann & Campe, Hamburg 2001; Henriette AKOFA avec Olivier DE BRONCA: *Keine Zeit für Tränen. Mein Leben als Sklavin in Paris.* [Pas de temps pour des larmes. Ma vie d'esclave à Paris, traduit du français.] Ullstein, München 2001.

22 Cf. Manfred LOIMEIER: «"Es ist etwas anderes, wenn es ein afrikanischer Autor ist." Zur Präsenz von Literatur aus Afrika in deutschsprachigen Verlagen», dans: *Entwicklungspolitik* 5/2001, pp. 30-32, p. 31.

23 L'on peut y voir le recyclage du type de littérature représenté par Tania Blixen, mais pas nécessairement avec le même talent d'écriture.

24 Exemples: Ilona Maria HILLIGES: *Die weisse Hexe. Meine Abenteuer in Afrika.* Ullstein, München 2000; HILLIGES: *Afrikanische Liebesmagie.* Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000; HILLIGES: *Das verborgene Herz Afrikas. Meine Einweihung in die weibliche Mystik und Magie.* Ullstein, München 2001; Corinne HOFMANN: *Die*

Le paratexte éditorial renforce l'engouement exotique avec des couvertures illustrées des couchers de soleil, des baobabs ou des «guerriers primitifs». Quoiqu'on pense de la qualité de ces textes, il est certain qu'ils construisent des images d'Afrique à partir d'une perspective blanche. La parole, le texte africain est souvent éclipsé du marché du livre et de la réception au profit de tels ouvrages²⁵. Il existe donc bien «une Afrique qui se vend» au marché du livre, mais quelle Afrique? L'horizon d'attente du lectorat allemand fortement nourri des clichés et stéréotypes privilège la consommation d'ouvrages triviaux. L'appréciation de la parole littéraire de l'autre est inhibée par des constantes racistes²⁶ on veut bien applaudir le tam-tam et la danse africaine, mais l'on ne croit pas trop à la capacité intellectuelle des Africains de créer une littérature originale et de qualité.

Afin de démontrer plus concrètement la marginalité du texte littéraire africain, surtout francophone, je voudrais citer la statistique d'un exemple concret. La littérature sénégalaise avec ses noms prestigieux Léopold Sedar Senghor, Mariama Bâ et Ousmane Sembène est certainement la plus connue et la plus lue des littératures francophones au Sud du Sahara en Allemagne. Mais pour 746 titres de littérature sénégalaise que recense Weblitaf, les données sur les titres

weisse Massai. Droemer Knauer, München 2000. Stefanie GERCKE: Ich kehre zurück nach Afrika. Droemer Knauer, München 1999; GERCKE: Ins dunkle Herz Afrikas. Droemer Knauer, München 2000. Stefanie ZWEIG: Karibu heißt willkommen. Roman aus Afrika. Langen-Müller, München 2000; ZWEIG: Doch die Träume blieben in Afrika. Langen-Müller, München 1998; ZWEIG: Nirgendwo in Afrika. Heyne, München 1998. Cf. RIESZ, «Die unterbrochene Lektion», o.c., pp. 323-325 pour des exemples ultérieurs et des citations exemplaires du genre.

25 Néanmoins, il ne faudra pas taire qu'il existe aussi une littérature allemande plus sérieuse qui se réfère à l'Afrique dont je voudrais citer deux titres en exemple: Uwe Timm, *Morenga*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000 (première publication en 1978) fictionalise une épisode de la résistance namibienne contre la colonisation allemande; Hans Christoph Buch, *Kain und Abel in Afrika*, Volk und Welt, Berlin 2001 se réfère au génocide rwandais de 1994. De tels ouvrages ne connaissent évidemment pas le succès populaire de la susmentionnée catégorie «aventures exotiques (à l'eau de rose)».

26 À propos de la situation du racisme généralisé en Allemagne, l'on consultera l'ouvrage collectif Susan ARNDT (Éd.): *AfrikaBilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast, Münster 2001.

disponibles et épuisés en Allemagne ne donnent que 29 titres. Cela est déjà décevant en soi, mais en regardant de plus près, on se rend compte que ce chiffre contient de nombreuses rééditions et se réfère finalement à sept auteurs (Senghor, Bâ, Sembène, Ken Bugul, Aminata Sow Fall, Cheikh Hamidou Kane et Birago Diop) et 19 ouvrages seulement²⁷. Ainsi, pour le seul Sénégal, on constate avec regret l'absence d'importants textes fondateurs et classiques, par exemple *Force-Bonté* de Bakary Diallo ou *La Plaie* de Malick Fall, mais aussi l'absence des auteurs contemporains importants comme Cheikh Aliou Ndao ou Boubacar Boris Diop²⁸.

Autre exemple : Ironie du sort quand on pense à l'histoire coloniale qui lie l'Allemagne et le Togo, aucun des 225 titres de littérature togolaise francophone que recense Weblitaf n'est aujourd'hui disponible en traduction allemande. Toutefois, deux récits autobiographiques du type susmentionné « destinée tragique de jeune femme africaine » ont été édités récemment. Il s'agit du témoignage de Fauziya Kassindja, réfugiée togolaise aux États Unis qui avait fui un mariage polygame forcé et l'excision exigée par son mari, écrit avec l'aide de son avocate américaine Layli Miller Bashir, paru en anglais sous le titre *Do they hear you when you cry* en 1998, la traduction allemande paraît la même année, l'édition dans une série populaire de poche en 2000²⁹. Deuxième titre, le récit-témoignage *Une esclave moderne* de Henriette Akofa, écrit en français avec l'aide de Olivier de Bronca du Comité contre l'esclavage moderne, paru à Paris en 2000, traduction allemande en 2001 sous le titre *Keine Zeit für Tränen. Mein*

27 Selon la base des données interne de la GFLAAL, *Une si longue lettre* compte pour lui seul 5 rééditions entre 1980 et 1998.

28 À propos de la canonisation difficile des littératures africaines en Allemagne cf. János RIESZ « Defizite deutschsprachiger Übersetzungen der frankophonen afrikanischen Literatur südlich der Sahara », dans János RIESZ *Koloniale Mythen – Afrikanische Antworten. Europäisch-afrikanische Literaturbeziehungen I*. IKO, Frankfurt 2000, pp. 347-360.

29 Fauziya KASSINDJA *Do they hear you when you cry*. Delacorte Press, New York 1998. Traduit de l'américain par Ulrike Wasel et Klaus Timmermann *Niemand sieht dich, wenn du weinst*. Karl Blessing Verlag, München 1998. Edition en poche : Goldmann, München 2000.

Leben als Sklavin in Paris [Pas de temps pour des larmes. Ma vie d'esclave à Paris], directement en poche³⁰. La forme neutre du titre français *Une esclave moderne*, qui suggère que ce récit soit plutôt une histoire exemplaire d'un phénomène d'ordre générale, est transformé en forme personnelle *Ma vie d'esclave à Paris* afin de signaler déjà sur la couverture qu'il s'agit d'un livre autobiographique, donc d'un récit supposé authentique de la vérité tragique d'une africaine exploitée, victime de son sexe et de sa race. L'illustration de la couverture est particulièrement suggestive et typique pour le genre. Le motif des larmes, ajouté comme élément émotionnel au titre de «l'esclave moderne» (qui ne semblait peut être pas assez tragique en soi à l'éditeur allemand), est repris par des gouttes de pluie sur le visage d'une africaine belle au regard souffrant — sans doute une victime pitoyable.

Les études approfondies qui visent une critique linguistique du texte africain traduit en allemand sont encore rares à ce jour. Une triple compétence linguistique est indispensable afin d'effectuer de telles recherches; de ce fait ceux qui existent ont à juste titre été réalisés par des chercheurs africains qui maîtrisent aussi bien la langue maternelle de l'auteur en question que sa langue littéraire europhone et l'allemand. Ainsi on doit une approche critique à la traduction des *Soleils des indépendances* à Karim Traoré, qui précise beaucoup de notions culturelles³¹. La germaniste sénégalaise Khadi Fall a réalisé une thèse d'habilitation sur les processus et problèmes de traduction des trois textes des *Bouts de bois de Dieu* d'Ousmane Sembène³². Trois

30 Henriette AKOFA avec Olivier de BRONCA: *Keine Zeit für Tränen. Mein Leben als Sklavin in Paris*. Traduit du français par Martin Bauer, Ullstein, München 2001.

31 Karim TRAORE: «Kulturelle Dimension der literarischen Übersetzung» die deutsche Fassung von Amadou Kouroumas *Les soleils des indépendances*, dans: Dorion Gilles, Meisner Franz-Joseph, Riesz János, Wielandt Ulf (Hg.): *Le Français aujourd'hui — Französisch heute. Festschrift für Jürgen Olbert*. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt 1992, pp. 429-439.

32 Khadi FALL: *Ousmane Sembènes Roman «Les bouts de bois de Dieu»*. *Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung. Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarz-Afrika und dem deutschen Sprachraum*. [Le roman «Les bouts de bois de Dieu» d'Ousmane Sembène: texte en wolof non écrit, version française, traduction allemande. Etude sur les problèmes

textes, car selon le modèle de Fall appliqué à la production littéraire des auteurs wolofphones du Sénégal, avant la réalisation par écrit du texte en français, il existe déjà un premier texte non écrit, mais conçu par l'auteur, en wolof. L'écrivain réalise nécessairement une traduction permanente intérieure de son texte wolof afin de produire le texte écrit en français³³. Si l'on applique ce modèle plus généralement parlant, le travail d'écriture de l'auteur francophone qui utilise une langue africaine comme première langue de communication, consiste nécessairement déjà en un acte de traduction³⁴. La traduction allemande d'un tel texte constitue donc une deuxième traduction où beaucoup d'éléments liés à la conceptualisation première de l'auteur se perdent, car il est rare que le traducteur allemand connaisse à fond la culture originale de l'auteur et encore moins sa langue maternelle afin de pouvoir reconstituer toutes les allusions et nuances des concepts culturels contenus dans le texte africain europhone.

Je voudrais brièvement citer deux exemples des fautes typiques liées évidemment à une mauvaise connaissance des cultures africaines. Dans les dictionnaires français-allemands, même assez récents, l'on trouve encore la fausse traduction «Lendenschurz» ≙ «cache sexe» pour «pagne» ≙ les traducteurs qui reprennent cette faute du dictionnaire révèlent en fait leur parfaite méconnaissance de l'Afrique, car l'omniprésence du pagne dans la vie quotidienne n'aurait pas échappé à quiconque avait un contact direct avec un des pays du continent. Un traducteur qui a d'abord besoin d'un dictionnaire pour ce mot semble ne jamais avoir été en Afrique ou même avoir connu des africains personnellement. «Cache-sexe» au lieu de «pagne» donne, comme on s'imagine aisément, des résultats assez grotesques. Si je retraduit une phrase de la traduction allemande d'*Une esclave moderne*, cela donne «Puisque Gisèle n'était pas habillée, nous l'enveloppons dans un cache sexe» [«Da Gisèle nicht angezogen war,

d'une communication littéraire entre l'Afrique Noire et l'aire germanophone] IKO, Francfort 1996.

33 Cf. Khadi FALL ≙ *Ousmane Sembènes Roman «Les bouts de bois de Dieu»*, o.ŕ., p.15-7.

34 Cf. aussi Jean SEVRY, o.ŕ., p.204 ≙ «Nous ne sommes jamais que des traducteurs de traducteurs».

hüllten wir sie so gut es ging in einen Schurz und brachten sie mit vereinten Kräften nach draußen»]³⁵. Mais la nommée Gisèle souffre d'une fièvre et alors — absurdité suprême — sa famille cherche donc à la protéger du froid avec un cache-sexe.

Agbota Sénouvou Zinsou, écrivain et metteur en scène togolais résidant en Allemagne, témoigne de l'intraduisibilité du mot afro-français «pagne».

Certains mots français, bien qu'étant compris en général en France, ne sont utilisés que pour désigner des réalités africaines. Il faut connaître ces réalités pour bien les traduire. Je prends un exemple : le *pagne* (écrit *Pagne* en allemand) se trouve dans une de mes pièces. L'actrice qui doit dire la réplique me demande d'abord ce que c'est. Explication donnée, elle me demande s'il ne vaut pas mieux remplacer ce mot par *Tuch*. J'hésite, puis je dis bien qu'en français on ait le choix entre *tissu*, *éttoffe* et *pagne*, on préfère ce dernier mot quand il s'agit des pièces de tissu spécialement imprimé et conçu et fabriqué pour l'Afrique (surtout pour la femme africaine). *Tuch* serait donc plus générique que *pagne*³⁶.

Certaines notions socioculturelles comme le concept des castes en Afrique de l'Ouest posent également des problèmes de traduction. Ainsi les mots afro-français «griot/griotte», sont tantôt traduits de façon complètement erronée par «Zauberer/Hexe» = «magicien/magicienne» ou «sorcier/sorcière», soit le concept du griot est simplifié par la traduction «Barde = barde». Si le chanteur public médiéval partage certaines fonctions sociales avec le griot ouest-africain, l'on est tout de même loin d'une égalité entre les deux concepts : cette traduction reflète une assimilation erronée des sociétés africaines au Moyen Âge européen. Toutefois, plusieurs traducteurs ont pris soin

35 AKOFA : *Keine Zeit für Tränen*. O.c., p. 25.

36 Dans : Sélom Komlan GBANOU, János RIESZ, Sénouvou Agbota ZINSOU : «Pratiques de langue et d'écriture des écrivains africains d'expression française vivant en Allemagne — L'exemple de Sénouvou Agbota Zinsou.» Article sous presse, à paraître dans Robert DION, Hans-Jürgen LÜSEBRINK : *Écrire en langues étrangères*. IKO, Francfort/Notabene, Québec 2002 : manuscript de 37 pages + annexes, p. 21.

de garder le mot *griot* ou *griotte* dans le texte et de l'expliquer correctement soit dans une note en bas de page, soit dans un glossaire à la fin du livre. Le procédé des notes et des glossaires, on le sait, est souvent utilisé par les auteurs africains eux-mêmes — encore que parfois sous suggestion de l'éditeur — afin d'assurer la compréhension des mots africains intraduisibles. Toutefois, la tendance actuelle du texte francophone supprime de plus en plus ce procédé, ce qui montre l'indépendance grandissante du champ littéraire africain vis-à-vis du champ littéraire européen. Traoré et Fall — et je suis d'accord avec eux — plaident néanmoins pour un élargissement nécessaire de ce genre de texte explicatif qui devra accompagner les traductions allemandes. Esthétiquement, cela ne satisfait peut être pas, mais c'est un mal nécessaire afin de ne pas faire circuler des malentendus sur l'Afrique par les mauvaises traductions ou des traductions qui laissent trop de questions ouvertes. Il est vrai aussi que le public professionnel et académique lit généralement les textes en version originale, la traduction s'adresse donc à un public plus large et si l'on ne veut pas atteindre que « ceux qui s'y connaissent déjà », il est nécessaire de donner plus d'informations et explications. Dans ce sens, il serait également souhaitable que des préfaces ou postfaces qualifiées accompagnent davantage les ouvrages africains traduits.

BIBLIOGRAPHIE³⁷

ARNDT Susan, (Éd.), *Afrikabilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast, Münster 2001.

BISSIRI Amadou, « De Sozaboy à Petit Minotaire. Par-delà la traduction, les enjeux », dans *Anglophonia* 7, 2000, pp. 211-223.

³⁷ Cette bibliographie se réfère exclusivement à la littérature secondaire. Les titres de romans, collections de contes etc. cités en exemple dans les notes en bas de page ne sont pas repris.

- FALL Khadi, *Ousmane Sembènes Roman «Les bouts de bois de Dieu»*. Ungeschriebener Wolof-Text, französische Fassung, deutsche Übersetzung. Eine Untersuchung zu Problemen einer literarischen Kommunikation zwischen Schwarz-Afrika und dem deutschen Sprachraum. IKO, Francfort 1996.
- GBANOU Sélom Komlan, RIESZ János, ZINSOU Sénouvo Agbota, «Pratiques de langue et d'écriture des écrivains africains d'expression française vivant en Allemagne — L'exemple de Sénouvo Agbota Zinsou». Article sous presse, à paraître dans Dion Robert, Lüsebrink Hans-Jürgen *Écrire en langues étrangères*. IKO, Francfort/Notabene, Québec 2002. manuscrit de 37 pages + annexes.
- Gesellschaft zur Förderung der Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika e.V. (Hg.) *Quellen. Zeitgenössische Literatur aus Afrika, Asien und Lateinamerika in deutscher Übersetzung*. Neuvième édition revue et actualisée 2000/2001. Francfort 2001.
- GOUAFFO Albert, *Fremdheitserfahrung und literarischer Rezeptionsprozeß. Zur Rezeption der frankophonen Literatur des subsaharischen Afrika im deutschen Sprach- und Kulturraum (unter besonderer Berücksichtigung der Bundesrepublik Deutschland und der DDR 1949-1990)*. IKO, Francfort 1998.
- JAHNHEINZ Jahn, *Muntu. Umriss der neoafrikanischen Kultur*. Diederichs, Düsseldorf 1958. *Muntu. Die neoafrikanische Kultur*. Blues, Kulte, Négritude, Poesie und Tanz. Diederichs, München 1995.
- LOIMEIER Manfred, «Es ist etwas anderes, wenn es ein afrikanischer Autor ist». Zur Präsenz von Literatur aus Afrika in deutschsprachigen Verlagen, dans *Entwicklungspolitik* 5, 2001, pp. 30-32.
- RIESZ János, «Die unterbrochene Lektion». Deutsche Schwierigkeiten im Umgang mit afrikanischer Literatur, dans Arndt, Susan (Éd.) *Afrikabilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast, Münster 2001, pp. 309-327.
- , «Defizite deutschsprachiger Übersetzungen der frankophonen afrikanischen Literatur südlich der Sahara», dans Riesz, János *Koloniale Mythen — Afrikanische Antworten. Europäisch-afrikanische Literaturbeziehungen I*. IKO, Francfort 2000, pp. 347-360.

- RIPKEN Peter, «Wer hat Angst vor afrikanischer Literatur? Zur Rezeption afrikanischer Literatur in Deutschland», dans Arndt, Susan (Éd.) *Afrikabilder. Studien zu Rassismus in Deutschland*. Unrast, Münster 2001, pp. 329-350.
- SEVRY Jean, «Un passeur dans l'embarras: la traduction d'une œuvre africaine», dans *Anglophonia* 7, 2000, pp. 201-209
- SCHILD Ulla, «A bibliography of the Works of Jahnheinz Jahn», dans *Research in African Literatures* 5, 2, 1974, pp. 196-205.
- St-PIERRE Paul, (Éd.), *Langues, Traduction et Post-Colonialisme. TTR (Traduction, Terminologie, Rédaction. Études sur les textes et ses transformations)*, X, 1, 1997.
- TRAORÉ Karim, «Kulturelle Dimension der literarischen Übersetzung: die deutsche Fassung von Amadou Kouroumas *Les soleils des indépendances*», dans Dorion Gilles, Meisner Franz-Joseph, Riesz János, Wielandt Ulf (Hg.) *Le Français aujourd'hui — Französisch heute. Festschrift für Jürgen Olbert*. Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt 1992, pp. 429-439.

TROISIÈME PARTIE

TEXTES & ÉCRITURES □

LES FIGURES PARTICULIÈRES

Transcrire la mémoire du bagne de Tazmamart : quelle écriture pour quelle légitimité ?

Véronique BONNET
Université Paris XIII

«Tu n’es pas un de ces écrivains fonctionnaires pour lesquels un livre est une simple unité dans un contrat qui les lie à l’establishment du commerce de l’écrit. Tu ne planifies pas. Tu ne pratiques pas l’économie des matériaux, tu ne puises pas modérément dans les sources de ton inspiration pour qu’il en reste à chaque fois suffisamment pour les livraisons suivantes» Abdellatif Laâbi, *Le fou d’espoir*.

Dans les annexes du *Premier homme* d’Albert Camus, une longue homélie exhortant à rendre la terre à ceux qui en sont dépossédés se clôt ainsi : «(Alors, le grand anonymat redeviendra fécond et il me recouvrira aussi — je reviendrai dans ce pays)¹.» Pays réel que fut l’Algérie de Camus, pays rêvé de l’écriture camusienne désignant, symboliquement, une terre des Justes à conquérir. Ce détour par la prose camusienne permettra d’aborder les questions qui sont au centre de la réflexion concernant la mémoire du bagne de Tazmamart : la «traduction» de cette mémoire, les modalités de sa

1 Albert Camus, *Le premier homme*, Paris, Gallimard, 1994, p.321.

transcription littéraire, sa légitimité et ses potentialités d'inscription dans divers processus de réparations symbolique et juridique.

CONTEXTE D'ÉCRITURE ET DE RÉCEPTION

Dix ans après la libération des survivants du bagne de Tazmamart, plusieurs œuvres voient le jour, parmi lesquelles deux témoignages écrits par des survivants : Midhat Bourequat, *Mort vivant. Témoignage Rabat 1973, Paris 1992*², Ahmed Marzouki, *Tazmamart cellule 10*³ (récemment réédité en collection de poche), une nouvelle d'un écrivain et universitaire marocain ayant longtemps vécu au Maroc, Abdelhak Serhane, *La chienne de Tazmamart*⁴, un roman d'un écrivain marocain résidant en France, Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*⁵.

Un long silence vient ainsi de prendre fin dans le champ littéraire : en effet bien que les rapports d'*Amnesty International* portent trace, depuis 1980, de l'existence d'un lieu mouvoir à Tazmamart⁶, la mémoire du bagne n'avait pas encore trouvé de traduction littéraire. Sur les cinquante-huit détenus incarcérés en 1972, trente sont morts, vingt-

2 Midhat René Bourequat, *Mort vivant. Témoignage, Rabat 1973, Paris 1992*, Paris, Éditions Pygmalion/ Gérard Watelet, 2000.

3 Ahmed Marzouki, *Tazmamart, cellule 10*, Paris, Casablanca, Paris Méditerranée/ Tarik Éditions, 2000. Signalons que la mention «témoignage» figure dans les publications de Midhat René Bourequat et de Ahmed Marzouki : dans le titre pour le premier, dans le nom de la collection pour le second (collection documents, témoignages et divers). Christine Daure-Serfaty a écrit *Lettre du Maroc*, Paris, Stock, 2000, où elle évoque Tazmamart («passé-présent» le dîner des survivants», pp.135-145).

4 Abdelhak Serhane, *La chienne de Tazmamart*, Paris, Editions Paris Méditerranée, 2001.

5 Tahar Ben Jelloun, *Cette aveuglante absence de lumière*, Paris, Seuil, 2001. La présente analyse se limitera à une comparaison-confrontation des textes de Tahar Ben Jelloun et de Ahmed Marzouki. Nous ferons appel au témoignage de Midhat René Bourequat uniquement pour ce qui concerne directement Tazmamart.

6 Le dernier rapport à ce jour (rapport 2001) consacre plusieurs paragraphes au bagne de Tazmamart.

huit ont survécu. La détention à Tazmamart se distingue de la détention dans les autres prisons marocaines (Rabat, Casablanca et Kenitra). Les détenus sont des disparus, leurs proches ont longtemps ignoré le lieu de leur incarcération. Ils purgent une peine dont la durée n'est pas fixée, qui échappe ainsi à toute temporalité juridico-légale. Contrairement à Abdellatif Laâbi qui peut envoyer des lettres à son épouse durant son incarcération à Kenitra⁷, les détenus de Tazmamart ne parviennent quasiment pas à faire franchir les rares signes écrits des limites du bagne. La spécificité de Tazmamart réside dans cet ensemble de faits avérés.

Au cœur des écrits qui se donnent pour fonction de dire Tazmamart se noue une exigence □ transcrire un univers carcéral dans l'univers de l'écriture. Témoignage et fiction entretiennent un lien étroit avec la mémoire, le travail de deuil et de réconciliation. Ce lien diffère toutefois d'une œuvre à l'autre, ses degrés de légitimité varient, la traduction mémorielle n'a ni la même portée, ni la même valeur selon qu'il s'agit d'un témoignage ou d'une fiction. Deux types de discours se construisent à partir d'un même référent.

Les personnes qui furent attentives au contexte de réception du roman de Tahar Ben Jelloun se souviennent de la polémique qui a accompagné la parution de l'œuvre du romancier. Le silence du grand écrivain marocain, de l'intellectuel pourtant volontiers critique à l'égard des questions du droit des immigrés en France (*L'hospitalité française, Le racisme expliqué à ma fille*) a pu heurter ceux qui, marocains ou français, dénonçaient depuis des années les conditions infra-humaines dans lesquelles étaient condamnés à vivre les bagnards. Ce silence prenait fin dans une lourde ambiguïté □ la captation de la mémoire d'autrui (Aziz, le bagnard dont le témoignage a inspiré la rédaction du livre) à des fins romanesques. À l'absence de discours lié

7 Lettres réunies sous le titre *Chroniques de la citadelle d'exil. Lettres de prison 1972-1980*, Paris, Denoël, 1983.

à un engagement en lieu et temps requis⁸, à l'absence de cohérence entre le discours produit *a posteriori* et les actes en situation, se substituait la construction d'un discours romanesque. Tazmamart entrait ainsi dans l'univers de la fiction, le bain devenait objet littéraire, souffrance esthétisée, violence poétisée, sans que toutes ses victimes n'aient été consultées, sans que leurs blessures, physiques et psychiques, n'aient eu le temps de s'apaiser. Il serait toutefois possible d'objecter que la fiction n'a pas pour fonction de relayer le discours du témoin, qu'elle évolue sur ses propres territoires, en un mot qu'elle ne souffre aucune critique moraliste. Le débat sur la question est relativement balisé. Mais durant les dictatures latino-américaines, à l'heure où se posait, d'un point de vue politique, la même douloureuse question des disparus, certains romanciers surent faire preuve d'engagement non équivoque. L'écrivain argentin Ernesto Sabato présida la CONADEP, publia le rapport *Nunca mas*, accepta de plonger jusqu'à la nausée dans les témoignages de torture que livraient les rescapés⁹.

Tahar Ben Jelloun dit avoir travaillé avec Aziz, un bagnard rescapé qui inspire la construction du personnage principal. Le frère d'Aziz, condamne toutefois l'entreprise romanesque, n'hésitant à utiliser des métaphores peu amènes pour qualifier Tahar Ben Jelloun. Au-delà de la fiction, la mémoire marocaine, comme un fragile tissu usé par les

8 On consultera à ce propos l'article de Stephen Smith, «Un magistère sélectif», *Le Monde*, 5 janvier 2001. Tahar Ben Jelloun est l'auteur d'un roman dont un détenu torturé est le personnage central : *Moha le fou, Moha le sage*, Paris, Éditions du Seuil, 1978.

9 La CONADEP (Commission nationale sur les disparus) fut créée en 1984. On consultera à cet égard le dernier essai d'Ernesto Sabato, *Avant la fin*, dans lequel il écrit : «Avec une grande amertume, le soir où j'ai appris la nouvelle de l'amnistie, je me suis enfermé dans mon studio sans vouloir parler à quiconque, cependant que me revenaient à l'esprit les images de l'horreur, les scènes de torture. [...] L'abomination que jour après jour nous découvriions, nous les membres de la CONADEP, nous laissa à tous l'obscur sensation que nous ne pourrions jamais redevenir ce que nous étions avant, comme s'il s'agissait d'une descente aux enfers. Je me rappellerai toujours l'intégrité éthique et spirituelle des personnalités de la science, de la philosophie, des différentes religions et du journalisme, qui faisaient partie de la commission.», Paris, Éditions du Seuil, 2000, pp.134-135.

années de plomb de la dictature de Hassan II, se déchirait avec douleur. Dès lors, la légitimité de l'écriture devient centrale : légitimité du scripteur, légitimité du genre littéraire choisi.

LÉGITIMITÉ ET LÉGITIMATION DU DISCOURS

Légitime : qui est juridiquement fondé, consacré par la loi ou reconnu conforme au droit et spécialement au droit naturel, telle est la définition que propose le dictionnaire *Robert*. Hormis dans les cas avérés de plagiats, et l'on sait que les faits sont loin d'être simples, la légitimité en matière de production littéraire n'est pas soumise à des règles entérinées par le droit. Les règles sont implicites, internes au fonctionnement du champ littéraire, soumises à fluctuation, parfois contradictoires. Qui est autorisé à juger de la légitimité d'un texte ? Concernant l'écriture d'un événement comme Tazmamart (dans le sens que Paul Ricoeur donne au terme événement), la réception des textes s'effectue dans plusieurs cercles :

Les mouvements associatifs (Forum Marocain pour la Vérité et la Justice, Association Marocaine des Droits Humains)

Le cercle mondain de la critique littéraire jouissant d'une vaste diffusion (L'émission *Bouillon de culture* animée par Bernard Pivot).

La critique universitaire qui prend pour objet les littératures africaines, les intégrant parfois à l'ensemble « études postcoloniales » ou à l'ensemble « littératures francophones ».

Les associations de défense des droits humains, héritage des années de plomb selon l'analyse de Pierre Vermeran¹⁰, ont assuré la promotion et la diffusion de l'œuvre d'Ahmed Marzouki. Grâce à elles, l'auteur a pu obtenir un visa pour se rendre en France. Son œuvre a bénéficié d'un immense succès au Maroc : 3 000 exemplaires ont été écoulés en une semaine début 2001, 10 000 ont été retirés. A

10 Pierre Vermeren, *Le Maroc en transition*, Paris, Éditions La Découverte, 2001, pp. 62-65.

contrario, l'entreprise de Tahar Ben Jelloun se voyait intégralement délégitimée par ces mêmes associations, lesquelles suscitaient la polémique qui a notamment rebondi durant l'émission de Bernard Pivot¹¹. Un fragment de la lettre envoyée à Bernard Pivot par le Forum Marocain pour la Vérité et la Justice fut lu durant l'émission¹². Hormis cette brève interaction, le milieu associatif et le cercle littéraire mondain demeurent séparés par une invisible frontière, les uns et les autres ne communiquent pas, ne visent pas les mêmes enjeux. La recherche universitaire, du moins sur son versant littéraire, est, quant à elle, confrontée à un ensemble de questions formulables en ces termes : à l'heure où se développe un vaste appareil critique au service des littératures postcoloniales quel type de discours critique nous proposons de construire ? Quelle place accorder à cette littérature de cachot, à ces écritures de l'invisible ?

L'entreprise de légitimation du discours, au-delà de la réception critique, se lit également à l'intérieur même du texte à travers un ensemble de marqueurs de légitimité. Le témoignage d'Ahmed Marzouki n'a de cesse de réitérer un pacte de vérité le liant à son lecteur : « Pour être le plus objectif possible, la vérité m'impose de souligner que ce qui va être relaté ici est un amalgame de ce que j'ai vu personnellement et de ce que j'ai entendu parler¹³ » écrit l'auteur à propos du récit du coup d'État ou encore : « La description qui va suivre est à

11 *Bouillon de culture*, 12 janvier 2001.

12 Nous reproduisons un passage de cette lettre, rédigée par Larbi Maaninou, pour le Bureau Exécutif du Forum Marocain pour la Vérité et la Justice, lettre reçue par courrier électronique : « Je me permets de vous envoyer un court message à propos de *Bouillon de culture* de vendredi prochain au cours duquel Tahar Ben Jelloun parlera de son dernier roman. Je ne souhaite pas entrer dans la polémique qui a entouré la parution de ce livre, TBJ étant naturellement libre de choisir les thèmes de ses ouvrages. Comme la plupart des survivants du baignoire de Tazmamart, je regrette seulement que TBJ soit resté si longtemps muet sur les pratiques cruelles de l'appareil répressif marocain. Ce qui, en revanche, nous préoccupe, les nombreux marocains et moi-même, qui regarderont votre émission, c'est le sort qui sera réservé au livre de notre ami Ahmed Marzouki (...) »

13 *Tazmamart, cellule 10*, op. cit., p. 36.

99% conforme à la réalité¹⁴ précise-t-il au sujet des menus du bagne. Dans le même sens, l'on notera le respect minutieux de la chronologie et la sobriété de l'écriture : le réel est reconstruit le plus scrupuleusement possible, en limitant les effets de style, dans une écriture aux inflexions quasiment scolaires. Le témoignage se voit également légitimé par la dédicace qui le précède : elle concerne la famille et les détenus « morts et survivants de Tazmamart ». Elle s'élargit à « tous les militants des droits de l'homme ». Notons que le témoignage de Midhat René Bourequat s'ouvre pour sa part sur une citation de Baudelaire dont la portée symbolique est plus générale : « Ah ! Seigneur ! Donnez-moi la force et le courage. / De contempler mon cœur et mon corps sans dégoût », citation qui vient appuyer toute la réflexion de l'ex-bagnard à propos de la dégradation corporelle et spirituelle infligée aux bagnards.

Le roman de Tahar Ben Jelloun s'ouvre sur une protestation de fictivité exigée par l'éditeur : « Ce roman est tiré de faits inspirés par le témoignage d'un ancien détenu du bagne de Tazmamart », laquelle se voit complétée par une dédicace à celui qui a inspiré le personnage principal, Aziz, et à son fils Réda. Le choix de l'énonciation et la construction du personnage principal font également sens dans cette entreprise de légitimation du roman. La fiction, par rapport au témoignage, introduit une distance, elle relève de ce que Paul Ricœur nomme la « vérissimilitude ».

La narration est homodiégétique. Le personnage principal est un bagnard lettré, conteur et grand lecteur, le bagnard dont l'auteur pouvait probablement se sentir le plus proche. Son récit ne respecte pas la chronologie des événements, il sélectionne des épisodes, des faits marquants. Le personnage témoigne de sa volonté de passer, un jour, de la parole à l'écriture : « Un jour arrivera où je serai sans haine, où je serai enfin libre et je dirai tout ce que j'ai enduré. Je l'écrirai ou je le ferai écrire par quelqu'un, pas pour me venger, mais pour informer » pour verser une pièce au dossier de notre histoire¹⁵.

14 *Op. cit.*, p.71.

15 *Cette aveuglante absence de lumière, op. cit.*, p.58.

Troublante affirmation que ce vœu de témoignage fictif. Docile, le bagnard pardonne avant que le pardon ne lui soit demandé, avant même d'être reconnu comme victime, sans exiger de procès pour les bourreaux. Or, comme le rappelle Paul Ricœur dans *Le Juste*, «c'est [...] dans la structure du procès, tel qu'il devrait se dérouler dans un État de droit, qu'il faut chercher le principe de la coupure entre vengeance et justice¹⁶». Si nul désir de vengeance n'est formulé, la justice n'est pas non plus invoquée, ce n'est pourtant que dans le cadre de la justice, poursuit Paul Ricœur, que «la victime est reconnue publiquement comme être offensé et humilié¹⁷». Vers la fin du roman, le personnage-bagnard avoue : «Ce qui est pire que l'horreur subie c'est sa négation¹⁸». Le désir de vengeance se trouve toutefois évoqué à deux reprises dans le témoignage de Midhat René Bourequat : «Oui, un pied à peine sorti de l'enfer, je songeais déjà à la vengeance, j'échafaudais des plans pour régler mes comptes¹⁹», «J'eus le sentiment que quelque part, du fond de moi-même, s'éveillait aussi, tiré d'un long engourdissement, le vrai Midhat Bourequat, comme remis à neuf et chargé d'une vie nouvelle pleine de désirs de vengeance et de violence rentrée²⁰». L'angélisme des victimes, présent dans la fiction, est absent du témoignage dans lequel le bagnard recouvrant sa liberté souhaite solder ses comptes avec ses bourreaux : conscient de l'absence d'État de droit, il aspire à se faire lui-même justice. La fiction de Ben Jelloun s'auto-légitime par la reconnaissance de l'horreur : elle reste cependant étrangement évanescence, poursuivant l'œuvre du romancier, construisant son identité littéraire, notamment par la présence d'une mémoire littéraire et par une figure du conteur, proche de l'imagerie des *Mille et une nuits*, qui transporte au cœur du baigne la parole conteuse d'un Orient mythique. Cette même fiction, en rendant hommage à Christine Daure-Serfaty qualifiée de «femme exceptionnelle [...] qui allait consacrer des années de sa vie à faire

16 Paul Ricœur, *Le Juste*, Paris, Éditions Esprit, 1995, p.194.

17 *Ibidem*, p.199.

18 *Cette aveuglante absence de lumière, op. cit.*, p.214.

19 *Mort vivant, op. cit.*, p.269.

20 *Ibidem*, p.272.

connaître le bagne où nous étions et à lutter pour notre libération²¹ vise à réparer, par l'écriture, un long silence. Dans le même mouvement, elle poursuit la construction d'une figure d'intellectuel inspirée par les intellectuels français, Sartre et Beauvoir notamment.

LA RÉPARATION

Deux types de réparation doivent être distingués : la réparation symbolique et la réparation juridique. Le concept de réparation, emprunté à la psychanalyse, est développé par Mélanie Klein, il est défini comme « l'activité du Moi qui tend à restaurer un objet aimé qui a été endommagé à l'intérieur du psychisme²² ». Si l'on accepte de détacher le concept de réparation de son contexte purement kleinien, celui des relations du bébé à ses parents, il est possible d'envisager le processus scriptural comme forme de réparation symbolique. Les objets endommagés ne sont pas les mêmes pour Tahar Ben Jelloun et pour Ahmed Marzouki. Ahmed Marzouki écrit son témoignage après être retourné à l'école et avoir obtenu une maîtrise à l'Université dont le mémoire traite de « la convention internationale contre la torture et le droit marocain ». Il est aidé par le journaliste Ignace Dalle, grand spécialiste du Maroc²³. Son témoignage est un instrument de reconstruction de l'identité et de la mémoire brisées, rendu possible par l'expression du processus d'animalisation qui fut le lot des bagnards : « raton galeux dans les égouts de la honte » ou encore « le régime de Tazmamart qui m'avait persuadé que je n'étais qu'un rat répugnant qui ne méritait en aucun cas le respect des hommes²⁴ ». Il participe de la constitution d'une autre mémoire collective : mémoire des victimes face à l'amnésie institutionnelle qui guette les détenus dès leur libération. Il parvient, parce que lié à une lutte dans le présent, à rompre

21 *Cette aveuglante absence de lumière, op. cit.*, p.170.

22 Dominique J. Arnoux, *Mélanie Klein*, Paris, PUF, 1997, p.67.

23 Ignace Dalle, *Le règne de Hassan II 1961-1999. Une espérance brisée*, Casablanca/Paris, Tarik Éditions/Maisonneuve Larose, 2001.

24 *Tazmamart cellule 10, op. cit.*, p.247 et p.249.

l'oubli institutionnel, le mécanisme de révisionnisme historique. La même constatation s'impose, de façon sans doute encore plus franche, à la lecture du témoignage de Midhat René Bourequat, lequel décrit, en arrachant les voiles de pudeurs, l'être humain en proie à ses excréments qui se confondent avec la nourriture elle-même excrémentielle donnée aux bagnards, et une même volonté également de dire le réel carcéral « pour nous reconstruire et étaler à la face du monde notre victoire sur la barbarie de nos persécuteurs²⁵ ».

Quel processus de réparation symbolique enclenche le roman de Ben Jelloun puisqu'il intervient lorsque la perte est irrémédiable, irrévocable ? Le silence de l'écrivain face à la dictature de Hassan II ne signait-il pas l'acceptation, implicite et tacite, du rôle de Père de la Nation, commandeur des croyants, joué par Hassan II ? Mais le père fut un mauvais père, causant du tort à ses sujets, dès lors le sujet autrefois muet se sent obligé de réparer les torts causés aux bagnards. Le roman signe-t-il une tentative de réparation envers autrui ? les compatriotes blessés dans leur âme et dans leur chair ? Nombre d'anciens détenus politiques refusent pourtant avec violence cette réparation, ce qui nous amène à douter de sa portée, de son efficacité, à tout le moins à la questionner.

Dans le même temps, une autre forme de réparation, juridique pour sa part, se met en place dans la société marocaine post-dictatoriale. Une commission d'arbitrage chargée de déterminer les indemnités pour les préjudices matériels et moraux au profit des victimes et ayants droits dans le dossier des disparus et des personnes ayant fait l'objet de détention arbitraire a été nommée. Les bénéficiaires sont essentiellement des survivants de Tazmamart. Toutefois, les familles de disparus réclament toujours des dépouilles qui ne peuvent être restituées car les détenus furent enterrés sans sépulture. Difficile réparation symbolique, impossible réparation juridique, laquelle se heurte à ce point aveugle de l'ultime animalisation ? le refus d'une sépulture humaine. Cette ultime épreuve du réel carcéral dévoile alors le cynisme inconscient de la fiction de Tahar Jelloun, puisque pour les

25 *Mort vivant, op. cit.*, p. 280.

besoins de la construction romanesque, les détenus sont autorisés à sortir du bagne pour enterrer leurs camarades. Fragile légitimité, impossible réparation pour le «*grantécrivain*» marocain, légitimité du survivant qui œuvre dans le présent, réparation par l'écriture que seuls les victimes peuvent faire leur pour les bagnards que furent Ahmed Marzouki et Midhat René Bourequat.

CONCLUSION ET PERSPECTIVES

Ces questions de légitimité et de réparation outrepassent l'analyse du contexte de production et de réception des œuvres. C'est sur ce dernier point que je souhaiterais conclure. Présenter des communications dans des colloques, écrire des articles universitaires sont autant de tâches qui participent du travail intellectuel de l'universitaire et de la construction d'une carrière universitaire. Comment, dès lors, concilier deux démarches peut-être antithétiques ? d'une part articuler un discours analytique arrimé à des écritures douloureusement mémorielles, accomplir, sur le mode du méta-discours universitaire, la réception d'une parole carcérale dans un objectif de diffusion à l'intérieur du cénacle universitaire et, d'autre part, respecter la mémoire des disparus et des survivants, participer d'une exigence de justice ? Tout discours n'est-il pas frappé d'impossibilité, captif dans la nasse de ses contradictions, donc autocontradictoire ? Cette question est très présente chez les intellectuels qui étudient la mémoire de la Shoah. Georges Steiner dénie toute crédibilité à la parole de ceux qui ne furent pas témoins, il suggère de «*garder le silence afin de ne pas ajouter à l'innommable les fadaises littéraires ou sociologiques*»²⁶.

26 Georges Steiner cité par Nicole Lapiere, *Le silence de la mémoire* à la recherche des juifs de Ploch, Paris, Plon, 1989, p.22.

Écrire relève également d'une posture qui peut être narcissique — se faire un nom²⁷. Recevoir le discours carcéral implique, *a contrario*, le retrait, l'abnégation. Ainsi, sommes-nous, en ce point de notre réflexion, à nouveau confrontés à la question de l'identité. Ahmed Marzouki reconstruit une identité meurtrie à travers son témoignage. Par l'écriture, il dit et dans le même temps efface le processus d'animalisation qui fut le lot des bagnards. L'écriture « [lui] permet [...] d'être autre chose que des cadavres titubant dans le cirque des horreurs²⁸ », selon les termes d'Abdellatif Laâbi. Au-delà, sa démarche est politique et morale, elle trace les chemins d'une morale de la politique. Tahar Ben Jelloun use de son identité de romancier pour tenter de pallier une certaine forme de conscience malheureuse. Il signe ainsi une forme de repentance dont les limites ont été mentionnées.

C'est dans ce cadre que l'identité critique du chercheur mérite d'être interrogée. Tout discours critique court le risque d'une nouvelle forme de perversité — œuvrer à la banalisation du mal, participer à sa désastreuse dissolution. Inversement, toute entreprise de réparation symbolique demeure quelque peu hasardeuse. N'est réparable que ce qui a été brisé par nous ou en nous. Pénétrant, par la lecture, l'univers carcéral de Tazmamart, nous n'en demeurons pas moins radicalement étrangers, en deçà de toute posture empathique. Dépositaire de cette mémoire à nous transmise, nous sommes cependant protégés de ses spasmes d'horreur par notre statut de personne n'ayant pas vécu l'horreur, ne participant pas de cette identité de bagnard inventée par la dictature marocaine du règne de Hassan II, de cette expérience singulière. C'est au prix du maintien de la distance entre notre propre sensibilité à l'horreur et l'horreur réellement vécue par les victimes que peut être évité l'effet stérile de l'identification abusive, de la perte

27 Comme le précise Nathalie Heinich, pour les écrivains « la réussite se mesure à la capacité de sortir — plus ou moins durablement — de l'anonymat », réflexion qui s'applique également à la communauté universitaire, *Être écrivain. Création et identité*, Paris, La découverte, p.337.

28 Abdellatif Laâbi cité par Ghislain Ripault, *Chroniques de la citadelle d'exil. Lettres de prison*, Paris, Denoël, 1983, p.15.

de notre identité critique (celle justement que nous construisons à travers le discours), *a fortiori* lorsque cette identité critique se double d'une identité juridique européenne peu ou nettement moins susceptible, du moins dans l'état actuel du fonctionnement juridique, d'être directement affectée par le système totalitaire ici mis en cause. Force est alors de signaler que la parole critique face à l'extrême diffère nécessairement en fonction de son émetteur – critique européen ou critique africain, résidant au pays ou en exil. La charge émotive est nécessairement plus forte chez le second pour lequel le pays d'avant revient hanter le présent avec ses lourdes implications affectives et, souvent, son poids de terreur et de sang, ses espérances brisées. Quelle place l'Institution donne-t-elle aujourd'hui au discours des témoins? Quelle place concède-t-elle au discours critique des universitaires africains directement impliqués, par leur origine, leur engagement **et** leur choix de chercheurs, dans ce processus de reconstruction mémorielle et identitaire? Personne ne se trouve pourtant condamné au silence, il ne saurait s'agir de distinguer deux catégories – les Occidentaux et les Africains car la dynamique identitaire est loin d'être figée. En ce sens, l'identité politique du chercheur, qu'il soit africain ou européen, parfois les deux, est tout aussi importante que son identité nationale ou supposée ethnique. La parole de Christine Daure-Serfaty, l'épouse d'un ancien détenu marocain, et celle d'Ignace Dalle ont une indéniable légitimité. Ce sont seulement les modalités de la prise de parole, ses finalités, qui sont ici questionnables et questionnées. Cette interrogation peut également être formulée pour tout discours critique se donnant pour objet d'appréhender la violence politique extrême – guerre, génocide – la violence de certains débats concernant les génocides, réponse discursive à la mémoire de la violence de l'anéantissement, nous contraint à soulever ces questions, éventuellement pour tracer les chemins d'une pédagogie de la mémoire, en reprenant le titre du beau livre de Carles Torner²⁹. L'im-

29 Carles Torner, *Shoah. Une pédagogie de la mémoire*, Paris, Les Éditions de l'Atelier, 2001. Voir également l'ouvrage de Jean-François Forges, *Éduquer contre Auschwitz*, Paris, Ed. ESF, 1997.

mersion dans la souffrance abyssale d'autrui ou encore le vol de la mémoire d'autrui ne comblent pas les failles mémorielles de celui qui l'entreprend, ce que nous désignons précédemment comme l'impossible réparation symbolique.

Malgré tous ces écueils, il importait toutefois de tâtonner à la recherche d'un possible discours critique, de formuler un discours-trace sur les ruines d'un baigneur voué à un quasi-oubli institutionnel, de sorte que la voix critique s'écarte de la rumeur mondaine, lézarde souterrainement le silence des institutions, se fonde *in fine* dans un murmure parfaitement anonyme. Ressurgiraient peut-être, à la surface du discours critique, les paroles camusiennes : le grand anonymat redeviendra fécond et il nous recouvrira aussi, nous reviendrons dans ce pays...

Sherlock Holmes à Zanzibar

Enquête sur le transfert du roman policier d'énigme

Xavier GARNIER
Université Paris XIII

De 1960 à 1984, le Zanzibarite Muhammed Said Abdulla, publie six romans policiers mettant en scène le perspicace Bwana Msa, un fumeur de pipe auquel aucun mystère ne résiste¹. La veine bien occidentale du roman policier à énigme va présider à la naissance du roman moderne en swahili². Dans cette région d'Afrique, où une tradition littéraire écrite est fortement implantée, l'adoption directe du roman policier pour inaugurer le genre romanesque est assez surprenante – nous essayerons de comprendre les enjeux de cette transmigration. Le modèle de la résolution d'énigmes a certainement rencontré dans le contexte swahili un terrain favorable. À partir d'une

1 Entre le premier roman (*Mzimu wa watu wa kale/Le Bois sacré des ancêtres*, 1960) et le second (*Kisima cha Giningi/Le Puits de Giningi*, 1968), a lieu la révolution de 1964 où l'auteur voit toute sa famille décimée – ce drame historique et personnel ne semble laisser aucune trace dans son œuvre – Muhammed Said Abdulla n'écrit ni pour se confier, ni pour témoigner, mais pour exposer des énigmes et leur résolution.

2 Seul Shaaban Robert écrit dès les années quarante quelques récits de fiction en prose.

réflexion sur le modèle de la résolution d'énigmes nous chercherons à analyser les effets de son actualisation swahilie. Parce que les données culturelles sont indispensables à l'enquête, parce qu'il existe toujours une solidarité étroite entre l'indice et le trait culturel, c'est toute une image de la culture swahilie qui est mise en jeu ici. En raison de son abstraction même, la résolution d'énigmes est propre à venir s'insérer dans différentes cultures mais non sans laisser des traces dans la représentation de la culture. L'énigme est passée par là, avec son pouvoir de questionnement.

Selon un schéma déjà éprouvé, toutes les enquêtes de Bwana Msa viennent doubler l'enquête officielle de la police, incarnée dans l'œuvre de Muhammed Said Abdulla par l'Inspecteur Seif. En règle générale, le jeu des indices mène l'Inspecteur Seif sur la piste d'un coupable évident pendant que le travail de Bwana Msa l'amène à mettre hors jeu tout le réseau d'indices que le crime semblait avoir organisé autour de lui³. Les romans reposent sur ce conflit d'interprétation entre Bwana Msa et l'Inspecteur Seif qui ne s'appuient pas sur le même jeu d'indices pour mener l'enquête. Dans son ouvrage sur *Le Meurtre de Roger Ackroyd*, Pierre Bayard montre que l'indice est une construction du projet interprétatif de l'enquêteur. L'indice n'est jamais donné mais toujours construit. «Ce qui apparaît clairement ainsi, c'est que l'indice est moins un signe déjà présent qu'un signe *qui se constitue dans le mouvement herméneutique de l'interprétation*, laquelle, en proposant un sens définitif, hiérarchise les données et construit à rebours une structure textuelle plausible. En cela, l'indice préexiste moins à l'interprétation qu'il n'en est le

3 Ce schéma est actualisé de la façon la plus patente dans *Kisima cha Giningi/Le puits de Giningi* (1968) : tous les indices convergent vers un époux qui aurait volé, puis assassiné sa femme, suite à une récente séparation. Les récentes tentatives d'envoûtements envers la jeune femme, commanditées par le mari, sont le meilleur indice de la culpabilité de ce dernier. L'Inspecteur Seif a déjà fait enfermer le mari pendant que Bwana Msa tente de convaincre le policier que certains détails ruinent la belle cohérence des indices.

produit⁴.⁵ L'indice est le produit de l'activité du sujet enquêteur, il a partie liée avec sa vision du monde.

L'INDICE COMME RÉVÉLATEUR CULTUREL

Dans ces conditions, l'investigation policière est indissociable des données culturelles que l'enquêteur véhicule consciemment ou non lorsqu'il construit les indices. Tel personnage de *Mwana ya Yungu hulewa/Même le fils du Diable est élevé* (1976) ne peut pas être le meurtrier car la chemise en soie qu'il portait le jour du crime est trop délicate pour être conciliable avec le port d'un couteau et des intentions belliqueuses⁶.

La soie de Chine n'est pas un tissu d'assassin, ni de quelqu'un ayant des intentions belliqueuses ou meurtrières (...). S'il était habité par une fureur meurtrière, le fait de porter de tels vêtements aurait calmé ses ardeurs, car la soie de Chine est un tissu de douceur et d'élégance⁷ c'est un tissu de prestige et de parade. La soie de Chine calme l'âme et adoucit le corps. Non, on ne peut pas porter un couteau de combat avec de la soie, ce tissu de douceur et de paix⁸.

Il faudrait une enquête sociologique sur la place des vêtements dans la société swahilie — et, plus précisément, l'extrême importance accordée à la qualité des tissus — pour comprendre comment cette observation de Bwana Msa peut valoir comme indice.

4 P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*⁹, Paris, Minuit, 1998, p.89-90.

5 M. S. Abdulla, *Mwana ya Yungu hulewa*, Nairobi, EAPH, 1976, p.108¹⁰ «Hariri ya China si vazi la kikatili, wala hakuna mtu mwenye nia ya kwenda kupigana au kuuana (...). Kama alikuwa na mori wa kutaka kuua, akivaa nguo hizo atavunja mori wake, kwa sababu Hariri ya China ni nguo ya upole na «wahid-wahid¹¹ na maringo¹² ni nguo ya madaha, ya mtu kuivaa akapita akisowera nayo. Nguo kama Hariri ya China ni nguo inayondosha «kalbi-kasi¹³, inayondosha ukatili wa moyo, na ni nguo inayoleta ulegevu wa mwili. La, kisu cha ukatili hakivaliwi na nguo hariri, nguo yenye upole na rehema¹⁴».

Chacune des enquêtes de Bwana Msa se situe dans l'île de Zanzibar, la culture swahilie est fortement présente mais non pas pour elle-même — elle est le terreau où viennent se fichier les indices, elle existe pour enserrer des énigmes. L'enquête du premier roman porte sur un cadavre décapité que l'on a retrouvé au cœur du «Bois sacré des ancêtres», un lieu hanté par les esprits de sept mystérieux inconnus que l'on a enterrés là dans les temps anciens. Bwana Msa aura à résister contre une lecture immédiate qui consiste à assigner le crime aux esprits errants. Lors d'une conversation sur la croyance aux envoûtements, Bwana Msa montre comment toute enquête repose sur une lecture culturelle d'indices, y compris lorsque le référent culturel est mis à distance comme dans le cas de la sorcellerie.

Écoutez Seif, reprit-il, tout le monde est capable d'envoûter quelqu'un d'autre. Réfléchissez à une chose. Nos parents et ceux de notre génération — tous, qu'on le veuille ou non, nous croyons à la sorcellerie et aux esprits. L'éducation que nous avons reçue des Blancs et la civilisation d'aujourd'hui est un vernis, mais en dessous, est bien enracinée la croyance aux esprits et la crainte des envoûtements⁶.

Bwana Msa ne s'exclut pas de cette croyance généralisée qu'il estime à la fois profondément ancrée en lui et en même temps infondée. Bwana Msa est à la fois dans et hors sa culture. Plus exactement, il a pris la mesure du statut ambivalent des croyances sorcières dans la culture swahilier contemporaine. Il sait qu'il n'est pas de signe ou d'indice qui ne soit fortement investi de valeurs culturelles et que tout travail de constitution d'indices est conditionné par la culture. En ce sens le roman policier est un genre littéraire sujet à variations culturelles. On pourra transposer Sherlock Holmes à Zanzibar mais il faudra l'adapt-

6 M. S. Abdulla, *Kisima cha Giningi*, *op. cit.* p. 56 «Sikiliza Sei, aliwanza tena, mtu ye yote anaweza kufanya uramali kumkusudia mtu mwingine na akapata. Fikiri kitu kimoja. Wazee wetu na watu walio hirimu yetu —wote, tukitaka tusikate, tunaamini uchawi na mashetani. Hiyo elimu ya Kizungu tuliyopata na ustaarabu wa kisasa umekuja kwa juu tu, lakini chini, shinani kwetu, mzizi wetu, ipo fikira na hofu ya mashetani na hivyo hivyo uchawi».

ter à ce nouveau contexte. Il lui faudra notamment enquêter sur des cas de sorcellerie. Alors un œuf pourri déposé devant une porte prend une importance énorme. Pour Bwana Msa, le système sorcier est circonscrit, il est tout entier livré à l'interprétation des signes et doit donc être intégré à l'enquête.

L'indice fait partie d'une construction signifiante, il s'insère dans un réseau cohérent d'autres indices qui doit mener à la révélation du coupable. L'indice hérite donc de toutes les caractéristiques du signe. Ce que Pierre Bayard dit de l'indice est valable de façon plus générale pour le signe : « (...) L'indice, avant même d'être un objet de sens, est un processus d'exclusion, d'autant plus subtil qu'en attirant sur lui la lumière il plonge dans l'obscurité l'ensemble des autres signes qui, faute d'être conformes au projet interprétatif, ne peuvent atteindre le seuil de perception critique⁷. » Toute inscription de signe est l'effet d'un choix. C'est en tant qu'il relève de la logique des signes que l'indice est conditionné par les données culturelles. On sait, au moins depuis les *Mythologies* de Barthes, que rien n'est davantage propice aux analyses sémiotiques que les faits culturels. Chaque culture a fait ses choix sur le réel, chaque culture oriente une lecture du monde. Ce n'est pas un hasard si Barthes utilise le mot d'indice dans son « Analyse structurale des récits⁸ » pour désigner les notations annexes au pur déroulement linéaire de l'intrigue : « La seconde grande classe d'unités, de nature intégrative, comprend tous les « indices⁹ » (au sens très général du mot), l'unité renvoie alors, non à un acte complémentaire et conséquent, mais à un concept plus ou moins diffus, nécessaire cependant au sens de l'histoire : indices caractériels concernant les personnages, informations relatives à leur identité, notations d'« atmosphère¹⁰ », etc.⁸. » Impossible donc de faire un récit sans le truffer d'indices, c'est-à-dire sans faire des choix quant aux identités des personnages, à leur caractère, aux ambiances...

7 P. Bayard, *Qui a tué Roger Ackroyd*, Paris, Minuit, 1998, p.113.

8 R. Barthes, « Analyse structurale des récits⁸. *Poétique des récits*, Paris, Seuil, « Points⁸ », 1977, p.20.

L'enquêteur a pour tâche de remonter des indices aux fonctions, c'est-à-dire de retrouver l'enchaînement des actions à partir d'un réseau d'indications contextuelles. Toutes les conclusions auxquelles arrive Pierre Bayard sont alors incontournables : l'enquêteur construit une théorie à partir d'indices sélectionnés ; cette théorie est nécessairement délirante en ce qu'elle est une tentative de mettre de l'ordre dans la folle prolifération des indices ; il n'existe pas de « vérité d'adéquation », correspondant à des faits, dans la fiction policière mais seulement des « vérités de dévoilement » toujours dépendante des choix indiciels⁹. Le roman policier serait donc un genre totalement livré à la relativité des interprétations, l'assassin idéal livré dans le dernier chapitre ne serait au bout de compte qu'une proposition toujours susceptible de remise en question à partir d'un autre choix d'indices. L'Inspecteur Seif n'est peut-être pas définitivement vaincu, il attend qu'un lecteur vienne confirmer ses hypothèses en extrayant des ombres du texte les indices décisifs que Bwana Msa a résolument occultés. La relative supériorité de Bwana Msa lui viendrait d'une connaissance plus globale, plus approfondie ou plus fine de la culture swahilie, qu'il nous permettrait de découvrir. Le roman policier d'énigme serait à la fois un moyen de révéler la culture et de l'interroger.

L'EMPREINTE CONTRE L'INDICE

Il y a donc, semble-t-il, conflit d'interprétations entre l'Inspecteur Seif et Bwana Msa sur chacune des affaires. Je voudrais montrer que la supériorité de Bwana Msa ne lui vient pas simplement de son aptitude à imposer ses choix d'indices et à identifier des coupables plausibles. Au cours d'une conversation avec un jeune homme qui a entendu parler de ses exploits, Bwana Msa tient à prendre ses distances avec l'image de Sherlock Holmes ; il se considère comme un

⁹ Sur la distinction entre « vérité d'adéquation » et « vérité de dévoilement » empruntée à Tzvetan Todorov cf. P. Bayard, *op. cit.* p.130-133.

«observateur de faits» et non comme «un pisteur de secret»¹⁰. L'enjeu de cette distinction est fondamental pour comprendre le statut de Bwana Msa qui se refuse à toute intervention personnelle dans les intrigues qu'il doit traiter. En ce sens il est beaucoup plus près du Dupin d'Edgar Poe que de Sherlock Holmes, qui ne cesse de provoquer des scènes pour faire éclater les secrets. Bwana Msa se tient à distance des intrigues, il observe les faits de l'extérieur, que ceux-ci soient des mots ou des choses, et il en tire des conclusions. En aucun cas il ne cherche à s'immiscer ni à s'impliquer.

Entre les faits et lui même, Bwana Msa interpose la longueur de sa pipe. Chaque roman est à plusieurs reprises ponctué par le récit détaillé du maniement de la pipe. La vider, la récurer, la bourrer de tabac, l'allumer, en tirer des bouffées – telles sont les actions principales de notre enquêteur. La pipe est le principal dérivatif d'un personnage qui se refuse à toute action. Elle est moins la métaphore de son activité cérébrale que l'objet concret qui mobilise son corps pour mieux libérer la réflexion. Bwana Msa manipule à ce point sa pipe parce qu'elle est le seul objet dont il sait qu'il ne pourra en aucun cas servir d'empreinte dans l'enquête qu'il est en train de mener. Tous les autres objets du récit sont à examiner avec soin car susceptibles de mener à la vérité. La pipe de Bwana Msa est l'équivalent des célèbres lunettes vertes de Dupin dans «La lettre volée» – elle met le monde à distance.

Si l'on s'en tient à ce que dit Pierre Bayard de l'indice, il n'existe pas d'indice qui ne soit le fruit d'une intervention interprétative du sujet enquêteur. L'indice n'existe que manipulé, c'est ce qui le distingue radicalement de l'empreinte. Pour se rendre disponible aux empreintes, il faut refuser cet interventionnisme. L'action principale de Bwana Msa consiste donc à se désengager, à se rendre étranger aux choses et aux mots.

Bwana Msa met en premier lieu sa propre culture à distance. Aucune évidence culturelle n'est jamais acquise pour Bwana Msa, ce

10 Cf. M.S. Abdulla – *Mwana wa Yungi hulewa*, EAPH, Nairobi, 1976, p.4 – «Si mpelelezi wa siri, mimi ni mchunguzi wa mambo.»

Zanzibarite à la peau noire, d'origine africaine, qui va enquêter dans les milieux riches d'origine arabe où il aura à débrouiller de complexes affaires d'héritage. Il apparaît au début de *Mzimu wa watu wa kale* en possession d'un livre intitulé *L'Envers des choses*¹¹. À l'Inspecteur Seif, qui s'étonne de ses grandes qualités d'enquêteur, il répond « J'ai été capable de mettre les choses cul par-dessus tête. Voilà ce qu'on appelle l'envers des choses¹². » Au même titre que les choses, ce sont les mots que Bwana Msa met à l'envers.

Bwana Msa ne négligeait aucun mot, lu ou entendu il aimait chercher la vérité de tous les mots et de toutes les choses un des moyens les plus rapides pour obtenir la vérité était de culbuter les mots et d'observer leur envers. Cette façon de retourner les choses était surtout pratiquée, selon lui, par les peintres figuratifs. Le peintre qui a fini son tableau le met à l'envers et le contemple ainsi, comme s'il était dans la bonne position. D'autres, avant même de commencer à peindre, se penchent la tête entre les jambes et regardent, dans un premier temps, le paysage qu'ils veulent reproduire comme s'ils avaient la tête en bas et les pieds en l'air¹³.

Ainsi naît l'empreinte. Elle découle d'un type particulier de regard. Le regard de celui qui veut perdre le sens des formes pour ne plus voir que des taches. Loin de partir des signes pour construire des indices, il s'agit désormais de culbuter les signes, de les mettre en déroute.

11 *Kinyume cha Mambo*.

12 M. S. Abdulla, *Mzimu wa watu wa kale*, EALB, Nairobi, 1960, p. 76.

13 M. S. Abdulla, *Siri ya sifuri*, EAPH, Nairobi, 1974, p. 9-10 « Bwana Msa alikuwa hapuuzi neno — japo lapata hivi — analoliona na analolisikia kwani alikuwa akipenda kutafuta ukweli wa kila neno na kila jambo na njia yake moja iliyokuwa nyepesi kwake kupatia ukweli halisi, ni kulipindua neno juu chini, aangalie kinyume chake. Njia hii ya kupindua juu chini hutumiwa, atakwambia mwenyewe, hata na wataalamu wachoraji sura za witu. Mchoraji akisha kuchora sura ya kitu, huipindua sura hiyo juu chini akaitazama katika hali hiyo, kama imemkalia sawa. Wengine, hata kabla kuchora, huinama wakititisha nyuso zao baina ya miguu yao wakaitazama mandhari wanayotaka kuichora — kwanza-katika hali ile, kama kwamba wako kichwa chini miguu juu. »

Dans son ultime roman, *Kosa la Bwana Msa/ L'erreur de Bwana Msa* (1984), Abdulla utilise Bwana Msa *a contrario*, comme pour mieux mettre en exergue la spécificité de sa démarche habituelle. Pour la première fois Bwana Msa intervient personnellement dans un drame familial, il provoque une séparation et permet un remariage. Cet interventionnisme sera sa principale erreur, qu'il reconnaîtra à la fin du roman, il va l'amener à mettre en danger les lois naturelles des affinités électives et de la transmission d'héritage. Dans la scène finale, en présence de tous les protagonistes du drame, Bwana Msa explique que l'erreur est une spécificité de l'humanité¹⁴.

Pourquoi l'humanité se trompe? continua Bwana Msa. Voilà une question difficile. Mais si nous y réfléchissons bien, nous prenons conscience du fait que l'homme est doté d'un cerveau. L'homme tombe dans l'erreur à cause de son cerveau. Les anges ne font pas d'erreur — ils font les choses qu'on leur dit de faire — c'est ce que dit le Coran. Ils ne pensent pas ceci ou cela — si l'un d'eux reçoit l'ordre d'enlever la vie à une créature, il s'exécute — il ne se pose pas la question de savoir pourquoi il devrait, précisément lui, interrompre la vie des créatures. La raison de ceci est que les anges ne sont pas dotés de l'instrument de la réflexion, ils n'ont pas reçu de cerveau comme nous autres humains. Nous qui sommes dotés d'un cerveau, lorsque nous voyons ou les entendons les choses, notre esprit nous entraîne à nous représenter ces choses dans le sens qui lui convient. Moi j'irai dans ce sens — toi tu iras dans un autre sens — un autre ira dans une autre sens — pour une seule et même chose. Notre errance vient de ce que nous inventons des traductions multiples pour une unique chose. Cette errance est la source de nos erreurs¹⁴.

14 *Kosa la Bwana Msa*, p.171-172 «[Kwa nini binadamu anakosa? Bwana Msa aliendelea na maelezo yake. Labda swali hili ni gumu kulijibu. Lakini tukifikiri sana kwa nini binadamu anakosa, tutaona kuwa binadamu kapewa akili. Binadamu anakosa kwa sababu ana akili. Malaika hawakosi — wanafanya jambo lile lile walioambiwa kulifanya — kama inavyosema Kurani tukufu. Hawafikiri nini wala nini — ameambiwa kutoa roho viumbe, anatoa tu — haimpitikii kufikiri kwa nini mimi nitoe roho viumbe? Na hayo ni kwa sababu malaika hawakupewa chombo cha fikira, hawakupewa akili ya kufikiri kama tuliyopewa sisi binadamu. Sisi

Voilà des propos bien curieux de la part d'un enquêteur émérite. Cette faculté humaine de se représenter le monde par l'esprit semble dénoncée. C'est toute une pratique des signes qui est remise en question. Bwana Msa met en évidence de façon très claire la corrélation entre le signe et l'indice comme produits de l'activité interprétative. Bwana Msa s'accuse d'être tombé dans le piège que nous tendent les indices, ces pures constructions de l'activité cérébrale. Parce qu'un personnage s'est marié une seconde fois sous une fausse identité, Bwana Msa s'est cru autorisé à déclarer ce mariage nul et non avenue sans tenir compte de l'existence d'un enfant, c'est-à-dire d'un héritier potentiel. Il a davantage fait confiance aux jeux d'écritures qu'aux circuits de transmission du sang et de l'argent. Lui qui, dans tous les autres romans, passe son temps à repérer les ressemblances physiques sous les identités maquillées, focalise soudain son attention sur des questions de patronymes. Le pisteur d'empreintes, qui ne croyait qu'aux corps et aux traces qu'ils laissent, bascule, le temps d'un roman, du côté de la loi des signes et se fait entraîner dans l'erreur.

À plusieurs reprises au cours de ses enquêtes, Bwana Msa se retrouve dans des grottes, des couloirs obscurs qu'il doit suivre et qui le mènent vers la lumière. L'obscurité totale ne lui fait pas peur. Il sait que c'est au fond des grottes et des trous que se cache l'empreinte décisive. Il faut que le lien soit brisé avec le réseau des indices pour qu'ait une chance d'émerger l'empreinte. Bwana Msa qui refuse de s'immiscer dans les affaires des gens n'hésite jamais à se faufiler dans les grottes aux entrées les plus étroites. Les cavernes, les trous obscurs, les galeries souterraines sont une constante dans les romans d'Abdulla, et c'est invariablement de là que surgit la vérité. Au contraire de l'indice qui crée l'obscurité autour de lui par le choix qu'il suppose, l'empreinte est ce qui émerge de l'obscurité et rétablit la pleine lumière. La grande différence entre l'indice et l'empreinte est

wenye akili, tukiliona jambo au tukilisikia jambo, akili zetu zinatupelekea kulisawirisha jambo lile kwa namna inavyotuelekeza akili yetu. Mimi nitalielekeza hivi wewe utalielekeza vingine na mwingine atalielekeza vingine — jambi lile lile moja. Tunapotea, maadam zitazuka tafsiri nyingi kwa jambo moja tu. Nakupotea kuna maana ya kukosea. ☐

que l'obscurité est première dans le cas de l'empreinte. La découverte de l'empreinte est toujours le résultat d'un passage initiatique. Entrer dans une caverne, c'est s'extraire de l'ordre culturel et social, c'est rompre avec l'hégémonie des signes.

Bwana Msa et son jeune compagnon Najum pénètrent le bois sacré des ancêtres comme dans une grotte ☐

A l'intérieur, comme nous l'avons déjà dit, obscurité totale ! Impossible de se voir mutuellement. À faire peur ! Si Najum n'avait pas eu peur de se faire traiter de lâche, il aurait fait demi-tour. Ce n'était pas un endroit pour les humains¹⁵.

Au cœur du bois sacré, dans une clairière qui abrite sept tombes alignées, ils trouvent le cadavre de Bwana Ali ☐

Najum fut saisi d'un effroi semblable à celui qui saisit Robinson Crusoe lorsqu'il découvrit des traces de pas sur le sable de son île ☐ au niveau de la quatrième tombe, du côté de la tête, il y avait un homme ! Il était assis, adossé à la tombe, les jambes étendues devant lui. Mais un détail rendait cet homme encore plus terrifiant. La tête n'était pas à sa place habituelle, au dessus des épaules. L'homme tenait de ses deux mains sa tête posée sur ses cuisses¹⁶

Ce n'est pas le cadavre en tant que tel qui remplit Najum d'effroi, mais son statut d'empreinte. S'il n'est pas de bon roman policier sans

15 M. S. Abdulla, *Mzimu wa watu wa kale*, *op. cit.*, p. 29 ☐ « Ndani, kama tulivyosema, kiza totoro ! Hapana mmoja aliyemwona mwenziwe. Kunatisha ! Na Najum, kidogo tu, kama asingaliogopa kuambiwa mwoga, angeghairi kwenda mbele. Si mahali pa kupita mtu. ☐

16 M. S. Abdulla, *ibid.*, p. 35 ☐ Njum aliruka kwa hofu kama hofu iliyomwingia Robinson Crusoe alipoona unyayo wa mtu juu ya mchanga kule kisiwani kwake ☐ kwani kwenye kburi la nne, kwa upande wa kichwani, alikuwapo mtu ! Alikuwa ameketi chini hali ameegemea kaburi lenyewe na miguu yake kainyosha kwa mbele. Lakini mtu huyu alizidi kutisha kwa jambo moja. Kichwa chake badala ya kuwapo mahali panapohusu, juu ya mbega yake, hakikuwapo hapo. Mtu huyo alikuwa amekipakata kichwa chake mapajani hali amekiwekea mikono yake yote miwili !

cadavre¹⁷, c'est que le cadavre ne se réduit pas à sa valeur d'indice. Certes, un bon enquêteur sait qu'il faut se méfier des cadavres parce qu'ils sont souvent l'objet de maquillages d'indices de la part de l'assassin. Il fait du cadavre un objet particulièrement chargé d'indices et de contre-indices qui exigent une lecture experte. Mais il y a dans le cadavre une dimension qui excède celle d'indice à quoi tend à le ramener l'enquêteur classique.

L'effroi de Najum vient justement de ce que ce cadavre émerge d'un espace où les signes n'ont plus cours. Il est l'effet de la puissance de l'empreinte lorsqu'elle vient déchirer les tissus interprétatifs. Le cadavre est l'empreinte du crime. Avant d'être ce grâce à quoi le criminel pourra être retrouvé, il est l'attestation qu'il y a eu crime. Les cadavres de Muhammed Said Abdulla sont l'empreinte finale d'un parcours criminel qu'ils enveloppent encore. Si le cadavre a été mis en scène pour tromper l'enquêteur qui se fie aux indices, il porte avec lui le parcours de cette mise en scène. Voir le cadavre comme une empreinte, c'est en faire un objet romanesque de premier ordre. Le cadavre-empreinte est la quintessence du personnage de roman, il porte avec lui son destin. Alors l'enquêteur lira le cadavre comme on lit les lignes de la main. S'il porte des signes, ceux-ci ne sont plus de l'ordre d'une sémiotique mais d'une sémantique. Les cadavres d'Abdulla ont une «*aura*» qui dit leur histoire. Un rapide examen des traces portées par le cadavre permet de restituer la trajectoire qui a amené le cadavre dans ce lieu et dans cette posture. On ne retrouve pas une trajectoire à l'aide d'indices mais d'empreintes. Bwana Msa expliquera que Bwana Ali a été décapité ailleurs, que le corps sans tête a continué à courir pendant plusieurs mètres avant de s'effondrer et d'être traîné dans le bois sacré où il a été trouvé. Tout ce parcours s'est inscrit sur le sable. Bwana Msa est aussi géomancien. Avant d'interpréter des signes, il lit des traces.

Ce que le cadavre apporte avec lui c'est la dimension romanesque. Le saisissement que provoque la découverte du cadavre est le déclencheur d'un autre mode de résolution de l'énigme. Les postures des

17 C'est le premier principe de Van Dine.

assassinés racontent des histoires. La particularité du cadavre de *Mzimu wa Watu wa kale* est sa position — il est visiblement l'objet d'une mise en scène dont Bwana Msa réussira à retracer l'histoire. Les autres cadavres sont dans des postures qui portent avec elles le mouvement du crime. Les cadavres sont encore habités de gestes. Dans la brillante démonstration finale de *Mwana wa Yungi hulewa* (1976), Bwana Msa se sert d'une photo de cadavres prise par la police et se lance dans la reconstitution de l'enchaînement des gestes à partir des postures —

Il est clair que Sichana a sorti le couteau d'Amanullah qu'elle avait caché dans son coffret [...] elle le saisit de la main droite, et avec le bras gauche elle se redressa, elle lança le couteau dans la direction de Jeejee de toute la force qui lui restait dans son agonie — ultime coup de hasard. Après avoir lancé le couteau, le bras gauche qui avait servi de soutien lâcha et se replia sous le ventre, alors les parties du corps qui étaient redressées pour trouver la force de lancer le couteau — la tête, la poitrine, le ventre — s'effondrèrent soudain, mais le bras qui avait lancé le couteau conserva la position et resta étendu de toute sa longueur, comme cela est nécessaire pour lancer un couteau¹⁸.

La photographie a enregistré la posture du cadavre, à partir de laquelle Bwana Msa reconstruit son récit. On est ici au cœur du processus romanesque. Tout est mouvement — extensions et rétractations des corps. À la différence des objets, les cadavres portent avec eux l'empreinte du mouvement — c'est la posture. Tout l'art de l'enquêteur consiste à se fier à la dynamique de l'empreinte.

18 *Mwana wa Yungi hulewa*, p.119 — Ni dhahiri kuwa Sichana alikitoka kisu cha Amanullah alichokuwa nacho yeye kakificha sandukuni mwake [...] akakishika kwa mkono wake wa kulia, na kwa mkono wake wa kushoto, alijinyanyua, akamrushia Jeejee kile kisu kwa ukomo wa nguvu alizokuwa nazo wakati ule wa kufa — bahatinasibu, kikimpata au kisimpate. Kwisha kukirudusha kisu tu, mkono wa kushoto uliofanya kazi ya mwega au mhimili ulijiacha, ukafyatuka chini yake kwa kujikunja chini ya tumbo, na hapo hapo sehemu zilizokuwa zimenyanyuka kwa kutaka nguvu za kurushia kisu — kichwa, kifua, tumbo — zilibwaga kwa ghafla chini, bali mkono uliorusha kisu ulibakia vile vile umenyoka kwa ukomo wa kunyoka kwake, kama ulivyohitaji kunyoshwa wakati ulipokirusha kisu. ☒

Une femme étranglée et un homme poignardé sont aux yeux de l'inspecteur Seif de clairs indices pour une histoire de jalousie dans *Mwana wa Yungi hulewa/ Même le fils du diable est élevé*. Il faudra tout l'art de Bwana Msa pour remonter de ces cadavres étendus à la révélation du détournement d'argent perpétré par deux sœurs, propriétaires du logement où le drame a eu lieu. Un considérable sous-bassement romanesque va être mis au jour. Des maquillages d'identité vont être gommés. Tel qui croyait s'appeler Amanullah retrouve son véritable nom d'Emmanuel, telle qu'on appelait Sishana s'avère être Shannon. Derrière ces changements de noms, se jouent des basculements de référents raciaux. On découvre qu'Emmanuel et Shannon sont les enfants cachés d'un Indien de Goa et d'une jeune fille d'origine arabe. Derrière cette naissance dissimulée, derrière les secrets de famille, il y a un grand brassage d'argent, de races et de cultures.

CIRCULATIONS D'EMPREINTES

Au cœur de toutes les enquêtes de Bwana Msa, il y a une histoire de transmission d'héritage. D'importants flux d'argent sont en jeu et la disparition, le vol ou le meurtre qui déclenchent l'enquête ne sont le plus souvent que les épiphénomènes d'un détournement plus grave d'héritage. Le véritable crime contre lequel il faut se garantir est une mauvaise circulation du flux d'argent, une sortie du circuit généalogique. Bwana Msa agit à ce niveau-là. Il y a donc toujours deux niveaux d'enquête dans les romans de Muhammed Said Abdulla. L'enquête est déclenchée par une affaire qu'il faut élucider, c'est le travail de l'Inspecteur Seif, professionnel de l'identification du coupable. Seif part du crime pour retrouver le criminel : s'il s'agit d'un vol, il cherche un voleur ; s'il s'agit d'un meurtre, il cherche un meurtrier. À ce premier niveau, le crime ouvre un espace d'enquête qui doit se refermer avec l'identification du coupable. L'Inspecteur Seif agit à ce niveau. Bwana Msa intervient toujours pour déplacer les coordonnées de l'enquête et faire apparaître que le crime apparent

n'est que l'épiphénomène d'une affaire beaucoup plus grave où se dissimule invariablement un crime redoutable : le détournement d'héritage¹⁹.

Parallèlement à la constitution minutieuse des indices, Bwana Msa se livre à une enquête d'un tout autre genre : l'enquête généalogique, qui ne procède pas par jeu d'indices, mais par relevé d'empreintes. La première de ces empreintes est l'«*āura*». Alors même qu'il entre en contact pour la première fois avec les protagonistes d'une nouvelle intrigue, Bwana Msa perçoit sur-le-champ les incongruités familiales. Telle fille ne ressemble pas à son père déclaré (*Siri ya Sifuri/ Le Secret du zéro*), tel frère ne ressemble pas à sa sœur (*Duniani kuna watu/ Dans le monde il y a des gens*), au contraire tels enfants se ressemblent trop pour ne pas être frère et sœur (*Mwana wa Yungi hulewa/ Même le fils du diable est élevé*). Bwana Msa est un expert des «*āirs de famille*». Voilà pourquoi il attache tant d'importance aux photographies. Les photos ont un rôle crucial dans l'élucidation des énigmes car elles renvoient le sujet photographié à son aura, par delà les apparences sociales. Ce

19 Le double niveau de l'enquête est explicite dans un roman comme *Siri ya sifuri/ Le secret du zéro* (1974) où l'inspecteur Seif est appelé par un escroc qui a monté une affaire de vol pour discréditer un rival. L'inspecteur cherche un coupable pour le vol d'une importante somme d'argent dérobée chez Bwana Wasiwasi Malifedha : le voleur présumé est Saidi, le secrétaire, amant de la jeune Mwanatenga, la future héritière. Seif aurait vite bouclé l'affaire si Mwanatenga, qui ne l'entend pas de cette oreille, n'avait fait appel à Bwana Msa. Celui-ci révélera que Mwanatenga est la fille de Bwana Hafifu, un misérable qui vit dans une case non loin de là : celui-ci est le véritable propriétaire des richesses de Bwana Malifedha. Mwanatenga n'héritera donc pas de celui qu'elle croyait. Dans le premier roman, Bwana Msa enquête sur la disparition de Bwana Ali, un homme aussi avare qu'il est riche. Son cadavre décapité sera finalement retrouvé au cœur du bois sacré des ancêtres, ainsi qu'une attestation de vente de tous ses biens à un commerçant indien du village. Les questions se mettent alors à proliférer : pourquoi Bwana Ali a-t-il subitement tout vendu ? qu'est devenu l'argent de la vente ? qui a tué Bwana Ali ? Le vol et le meurtre relèvent de deux logiques différentes. Si le meurtre pourrait être assigné aux esprits, cela semble plus difficile pour le vol. Tout l'art de Bwana Msa va consister à rendre évident que Bwana Ali était un escroc qui cherchait à empêcher Ahmed, le véritable héritier, de toucher la fortune qui lui revient. Les conditions du meurtre et du vol seront élucidées mais, et cela est plus important, la victime n'est pas la personne avare mais honnête que l'on pensait connaître.

que la photo capte c'est l'aura familiale, l'air de famille. Ainsi, au cours de ses enquêtes, Bwana Msa est-il très attentif à conserver toutes les photos qui lui tombent sous la main de façon à les produire au moment de l'explication finale. La production des photos vaut pour attestation de lien de parenté. Invariablement, l'aura familiale joue contre le nom de famille qui est un signe auquel il ne faut pas se fier, comme l'explique Bwana Msa à son ami Najum

Écoute, beaucoup de gens connaissent Ahmed sous le nom de Ahmed bin Ali, c'est-à-dire Ahmed fils d'Ali. Mais regarde d'abord Ahmed, et ensuite regarde Bwana Ali. Bon sang ! Est-ce que tu vois une quelconque ressemblance entre eux ? Ni le nez, ni les yeux, ni la bouche, ni la stature, ni le comportement. Ahmed est le contraire de son père²⁰.

L'air de famille est en concurrence directe avec le nom de famille qui est un signe qu'il fallait suspendre pour se rendre disponible à la captation de l'aura. Ce que Bwana Msa constate dans ce cas précis, c'est l'absence d'empreinte commune sur les deux visages. Au contraire dans *Mwana ya Yungi hulewa* le frère et la sœur portent une tache identique sur la joue alors que leurs noms ne les rapprochent pas. Bwana Msa verra la tache avant d'enregistrer les noms.

D'une façon plus générale, Bwana Msa est un collectionneur d'empreintes et signatures sur des reconnaissances de dettes ou des testaments, empreintes digitales, traces de semelles sont, tout comme les photographies, autant d'attestations. Le travail d'enquête consiste à rassembler le maximum d'attestations et à en tirer les conclusions. À la différence des indices qui sont toujours le fruit d'une interprétation, les attestations viennent au devant de l'enquêteur et témoignent. Encore faut-il savoir les recevoir pour telles. Dans *Duniani kuna watu/Dans le monde il y a des gens*, Bwana Msa intercepte un exemplaire

20 M. S. Abdulla, *Mzimu wa watu wa kale*, op. cit., p. 133. «Sikiliza, kuna watu wengi wanaomjua Ahmed kwa jina la Ahmed bin Ali, yaani Ahmed mtoto wa Ali. Lakini wewe mtazame Ahmed, kisha mtazame Bwana Ali. Haki ya Mungu, waweza kugundua mshahaba wote baina yao tuseme, katika sura zao? Si pua, si macho, si mdomo, si umbo wala si tabia. Ahmed ni kinyume kabisa na baba yake.»

du Coran qui ne lui est pas destiné et qui comporte, de façon cryptée, les indications qui lui permettront de retrouver l'argent disparu. Le Coran était un cadeau posthume du père décédé à son fils clandestin, auquel doit revenir sa fortune. C'est encore une fois à l'aide de photos, et par un complexe jeu de ressemblances physiques, que Bwana Msa parvient à établir la filiation entre le destinataire du Coran et le destinataire. Dès lors, le Coran devient une pièce maîtresse, il emprunte le circuit généalogique normal de l'héritage. Le père a laissé ses empreintes partout, de façon volontaire ou non il laisse volontairement ses empreintes sur le Coran, celles-ci permettront de retrouver l'argent il laisse involontairement ses empreintes sur le visage de son véritable fils, celles-ci permettront de l'identifier. Ces deux niveaux de l'enquête entretiennent un rapport très complexe.

Il y aurait donc souvent deux enquêtes parallèles, dont l'une est circonscrite par la seconde. L'inspecteur Seif, présent dans chacun des romans, n'a accès qu'à un seul niveau d'enquête. Il reste totalement livré au monde des indices et propose l'interprétation la plus plausible. Bwana Msa a cette capacité de capter en même temps que les indices, les empreintes ou les attestations. La grande originalité de Bwana Msa par rapport à ses supposés modèles occidentaux est de ne pas prendre les empreintes pour des signes. Le monde des signes est pour lui circonscrit.

DE L'EMPREINTE À LA RÉVÉLATION

À l'horizon des intrigues de Muhammed Said Abdulla, il y a trois grandes sphères raciales les Noirs, les Arabes et les Indiens. La résolution des enquêtes passe toujours par une clarification des rapports entre les races. Les affaires d'héritages dissimulent le plus souvent des frictions raciales. Les flux d'argent doivent suivre les flux de sang. Mais les fortunes amassées qu'il s'agit de transmettre se sont constituées aux carrefours des races. Commerce maritime dans l'Océan Indien, commerce continental au Mozambique ou au Congo.

Dans le roman intitulé *Siri ya sifuri*, l'argent provient directement d'un trésor enterré par les Portugais au pied d'un baobab dans l'île de Zanzibar. L'argent sort d'un trou qui reste béant tout au long du roman et dans lequel tombera la victime sur laquelle enquête Bwana Msa. Bwana O, qui a déterré le trésor, est le personnage romanesque par excellence, il est l'incarnation du secret de famille. Lors de la conversation sur l'envers des mots qui ouvre le premier chapitre, Bwana Msa rapporte les paroles d'un homme de savoir²¹

Maalim Hafidh a dit que le zéro était un secret plein de mystère et de surprise²² il a dit que en lui-même le zéro n'était rien²³ mais... Il peut agrandir un nombre de façon considérable, il peut multiplier par dix n'importe quel nombre. Tout dépend de quel côté du zéro ce nombre est placé²⁴.

Le travail de Bwana Msa va consister à révéler le véritable statut de Bwana O, détenteur secret de la fortune qui est en jeu et père biologique de la jeune Mwanatenga. Cet homme qui vit dans une cabane au bord d'un trou est totalement invraisemblable. Les secrets de famille autour desquels se nouent les intrigues de Muhammed Said Abdulla sont des trous dans le récit, ils sont ces cavernes obscures que pénètre Bwana Msa et où il trouve la lumière. Le secret n'est rien tant qu'il fonctionne comme secret, mais il devient déterminant dès lors qu'il a été identifié. L'empreinte, que j'essaie de démarquer de l'indice, est la trace laissée par le secret. Voilà pourquoi elle se détache toujours sur un fond noir.

Car il faut bien qu'un secret laisse une trace. On n'escamote pas si facilement des morceaux de réalité. Il faut lire les réflexions d'Abraham et Torok sur les secrets de famille et leur rapport au processus d'incorporation pour comprendre pourquoi un secret ne saurait être

21 M. S. Abdullah, *Siri ya sifuri*, op. cit., p. 18 «Maalim Hafidh kasema kwamba sifuri ni siri yenye viling na vituko²⁵ akasema kwamba kwa nafsi yake tu, sifuri haina kitu²⁶ lakini, lo!... Inaweza kuifanya idadi kubwa kabisa ikawa haina thamani yo yote, kama inavyoweza kuikuza idadi hiyo au nyingineyo mara kumi zaidi, kutegemea upande gani wa sifuri idadi hizo zimekaa.»

manifesté par un signe. Le secret a des angles durs qui ne s'insèrent dans aucun système. Il est le point aveugle des systèmes. Au mieux les incohérences du système, les discordances d'indices, peuvent-ils orienter le regard vers le secret, mais il faudra toujours ajuster le regard pour voir l'empreinte. Aussi Bwana Msa croit-il aux rêves, aux intuitions, aux états seconds et autres absences qui le disposeront à rencontrer l'empreinte.

Voilà pourquoi les coïncidences sont si nombreuses dans les enquêtes de Bwana Msa. Sherlock Holmes travaille par recoupement, il provoque les situations, il cherche à forcer la vérité hors de sa tanière. Bwana Msa se contente d'attendre que le hasard le mette sur la voie de la solution. Il suffit qu'une personne suspecte soit évoquée lors d'une conversation au cours de l'enquête pour que Bwana Msa se retrouve assis à côté d'elle dans un bus bondé et engage, sans encore savoir à qui il a affaire, la conversation avec elle²². La multiplication des coïncidences n'est aucunement le signe d'une maladresse littéraire, elle obéit à une logique profonde de l'univers romanesque d'Abdulla. La notion de coïncidence n'existe que pour celui qui croit aux indices. Dans la logique de l'empreinte, l'empreinte appelle l'empreinte. Là où l'on a du mal à croire à un invraisemblable rapprochement d'indices, on est mieux disposé à accepter un engendrement d'empreintes.

Inutile de préciser que cette logique de l'empreinte est totalement irrationnelle. Mais Pierre Bayard a bien montré que la résolution des énigmes par voie d'indices relevait aussi d'un processus délirant. Nous serions donc en face de deux types de délire différents, le délire comme théorie qu'a analysé Pierre Bayard, et le délire comme mystique qui nous occupe ici. Si Sherlock Holmes (ou Hercule Poirot) est un théoricien, Bwana Msa est une sorte de mystique, ils occupent l'un et l'autre un versant différent du délire. L'énigme est résolue au moyen des signes dans le premier cas, elle trouve sa résolution en

²² Ce sont les circonstances de la rencontre avec Jamila, suspecte d'avoir arraché une page au registre des mariages, dans *Kosa la Bwana Msa*. On pourrait multiplier les exemples de telles coïncidences.

deçà des signes dans le second. La vérité de révélation vient supplanter la vérité de dévoilement. Les migrations de races, les flux de sang et d'argent, les dynamiques d'expansion familiale, tels sont les mouvements muets du monde auxquels Bwana Msa est attentif. Les indices, ainsi que les éléments culturels qu'il enveloppent, sont mis en dérive par ces grands mouvements de fond. Lors des grandes explications finales données par Bwana Msa, dans les derniers chapitres de tous les romans d'Abdulla, le cadre restreint qui tenait ensemble tous les protagonistes concernés par l'enquête vole littéralement en éclats, l'énigme trouve sa résolution par un élargissement brutal à la sphère mondiale, le roman illimité du monde déferle dans l'intrigue pour en recomposer toutes les coordonnées □ le flux romanesque emporte dans sa puissance la sélection minutieuse des indices.

Transcription, travestissement ou hypertexte ? Questions à propos de l'écriture de Sony Labou Tansi

Nicolas MARTIN-GRANEL
Université de Yaoundé

ATTENTION UNE TRANSCRIPTION PEUT EN CACHER UNE AUTRE

Je voudrais reprendre ici le questionnement sur l'écriture de Sony Labou Tansi, travail engagé avec *Sony in progress*¹, où j'avais tenté de dégager les principes de l'écriture de Sony au vu — à première vue — de quelques manuscrits. Le temps des manuscrits n'est pas celui des livres publiés, tel qu'il s'inscrit dans une bibliographie des œuvres d'un auteur. Au contraire le manuscrit offre des traces de l'écrivain à l'œuvre. Une œuvre en *progression* continue, marquée par un certain transformisme, alors que la fonction auteur suggère plutôt l'idée d'un *progrès* discontinu entre des chefs d'œuvre ou des livres achevés, isolés les uns des autres et classés par période, par genre, par thèmes, etc. Or la pratique d'écriture de Sony — pas ou si peu de ratures, que

1 In Mukala Kadima Nzuji et alii, *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens*, L'Harmattan, 1997, pp.211-228.

des recommencements — le situe davantage dans la progression en continu que dans le paradigme du progrès tendu vers un chef d'œuvre final.

J'ai rencontré des problèmes plus techniques, avec la composition de *L'autre monde*². Même si ce n'est pas une édition génétique, je me suis heurté à la transcription du discours oral : quelle ponctuation ? Ponctuer c'est déjà interpréter, réécrire.

Puis, dans une nouvelle méconnue comme *Fabien Israël*³, Sony se travestit dans l'Étranger, un personnage marginal dont les multiples identités que lui assigne la rumeur n'arrive pas à dissimuler la figure innommée du prophète : par-delà le réalisme merveilleux induit par la rumeur collective, on reconnaît le prophète à ses actes, à sa parole en acte, à sa puissance de révélation littéralement apocalyptique. Ne s'agit-il pas d'une mise en abyme de l'écriture pratiquée par l'auteur ?

Réflexion poursuivie à propos du cas du quadruple *quatrième côté du triangle*⁴ : Sony cherche une nouvelle direction dans son œuvre romanesque, inaugure un nouveau cycle dans ces textes inachevés dont l'ensemble constitue l'avant-texte. Il manquait un morceau du puzzle dans ce dossier génétique : le recueil de poèmes dont la publication était annoncée par Caya Makhélé. C'est un autre ami qui l'a publiée en Italie. Sans doute une version différente du texte attendu ? Attendons.

L'année dernière⁵ j'abordais la question par le biais de la peinture qui pour le jeune écrivain a quelque chose de magique : c'est visiblement un modèle de création qui le fascine dans la période où il cherche une position théorique à sa pratique d'écriture. Le dessin lui

2 *L'autre monde*, (dir. avec B. Tilliette) écrits inédits de Sony Labou Tansi, Paris : éd. Revue Noire, 1997.

3 «Le réalisme tropical de Sony Labou Tansi», *Revue Itinéraires et contacts de culture*, volume 25, 1998, L'Harmattan/Université Paris 13, pp. 105-130.

4 «*Le quatrième côté du triangle*, or Squaring the Sex : A Genetic Approach to the «Black Continent» in Sony Labou Tansi's Fiction», *Research in African Literatures*, Vol. 31, n°3, Fall 2000, pp. 69-99.

5 «(Auto)portrait de Sony en artiste», *Arts et Textes en Afrique*, APELA, 2000, pp. 56-71.

permet de se représenter comme artiste aux prises avec la matière, avec son désir de faire œuvre d'art. En suivant ce fil d'Ariane que Sony avait laissé traîner, on avance bien dans son labyrinthe, mais on tourne aussi en rond dans les multiples esquisses qu'il renvoie de lui-même. Il nous renvoie à l'énigme centrale de l'entre-deux culturel : « Je comprends pourquoi les Africains n'ont pas inventé l'écriture : ils sont trop malins pour elle. »

Dans sa « planète des signes », les signes sont à double entente. Ils relèvent de la logique du travail de l'incompréhension (*working misunderstanding* de M. Sahlins). Je voudrais juste reprendre à nouveaux frais la question de la spécificité de l'écriture en revenant sur la piste du *Quatrième côté du triangle*. Que je suivrai à partir du chaînon manquant, à présent retrouvé, c'est-à-dire le recueil de poèmes publié en Italie par Sergio Zoppi.

Laissant de côté la question du pourquoi — au moins provisoirement car à peine détournée la question fait retour en fin de parcours, je m'intéresse d'abord au comment de l'écriture. Même si « le style est moins une question de technique que de vision », la pratique d'écriture n'est pas à négliger. Pour autant, évidemment, qu'elle soit observable.

Dans ce cas, on dispose d'un titre qui sert à désigner, à nommer, quatre textes différents. C'est une entrée en matière suffisante pour qu'on le prenne au sérieux. Il me servira à mon tour pour décliner les quatre facettes de l'écriture, soit en remontant d'aval en amont un courant d'écritures :

Premier côté : comment transcrire le manuscrit de Sony Labou Tansi ?

Deuxième côté : comment le lire comme premier transcritteur d'une version toujours déjà doublée ?

Troisième côté : comment entendre son rythme sur le modèle d'un musicien de jazz qui improvise sans partition écrite ?

Quant au quatrième côté, on se contentera, faute de place, d'en esquisser la ligne de fuite dans le champ anthropologique, de conclure en pointillé sur la notion de prophétisme scripturaire...

On abordera ces questions par le biais de la transcription dans *Le quatrième côté du triangle*⁶, la première édition qui a des ambitions proprement génétiques (voir les formules «Le désir de restituer correctement le texte» «en reproduisant une sorte de photographie du texte»). Comme en témoigne l'appareil paratextuel — les fac-similés de quelques pages du manuscrit et surtout la note intitulée «sur la traduction» mais qui en fait porte davantage sur la transcription (du texte de Sony), avec toute l'ambiguïté du génitif — il est question tantôt de l'auteur transcrit, tantôt de l'écrivain transcrip-teur. Dans le premier cas, l'éditeur se préoccupe de savoir comment passer du manuscrit à l'imprimé — dans le second, en amont c'est la critique génétique qui suppose que ce manuscrit est lui-même une version transcrite d'une version antérieure — que celle-ci soit orale ou écrite

LE PREMIER CÔTÉ — SONY TRANSCRIT OU TRAVESTI ?

Dans la «note sur la traduction», le terme de transcription est d'abord employé pour désigner le travail de l'éditeur du manuscrit — une fois à propos de telle caractéristique graphique de celui-ci (l'alignement à droite inégal) — «Nous l'avons repris dans notre transcription en reproduisant une sorte de photographie du texte.» — et une autre fois dans l'objectif affiché d'établir un texte en tous points conforme au manuscrit — «Afin de parvenir à une transcription respectant toutes les caractéristiques du manuscrit, il a été nécessaire de choisir la stratégie la plus adéquate pour aboutir à une définition en vue de la publication avec traduction en regard». — À chaque fois apparaît l'idéal philologique d'exhaustivité, de transparence, de visibilité — la transcription est censée rendre intégralement la forme originelle du manuscrit — forme elle-même supposée refléter les intentions originales de l'auteur.

6 Sony Labou Tansi, *Il quarto lato del triangolo*, La Rosa, Torino, 1997.

7 Dans ce passage et les suivants, c'est moi qui souligne.

Las, la réalité du manuscrit n'est pas si évidente, et le serait-elle que les contraintes éditoriales de lisibilité sont des facteurs supplémentaires de brouillage, d'éloignement, voire de trahison, ainsi que l'éditeur lui-même ne tarde pas à s'en rendre compte : « *Le désir de restituer correctement le texte a fait surgir des questions fondamentales, liées d'un côté à une exigence de normalisation, imposée par l'erreur, parfois présente dans le manuscrit ; de l'autre à la prudence dans l'apport de modifications pouvant attaquer la vivacité et l'autonomie qui en font une œuvre originale.* » Ce qui s'avoue ainsi dans cette perplexité, c'est qu'il n'est pas de passage du manuscrit à l'imprimé qui ne soit marqué par la « normalisation », la « modification », termes euphémistiques pour correction. Devant une erreur manifeste dans le manuscrit (en général une « faute d'orthographe »), le transcripteur est tiraillé — sinon écartelé — entre les deux postulations du généticien et de l'éditeur, le premier visant avant tout la visibilité et le second la lisibilité. On pourrait aller jusqu'à comparer la situation inconfortable, quasi schizoïde, à celle du *double bind* : impossible de ne pas donner à voir tout, y compris l'erreur (voix du généticien) et impossible de ne pas donner à lire un texte mis aux normes de l'imprimé, normalisé et donc exurgé de ses erreurs.

La résolution du dilemme passe par le compromis entre les deux types de reproduction dactylographique d'un manuscrit que reconnaît et définit la critique génétique : la transcription diplomatique et la transcription linéarisée ; soit, respectivement, celle « qui respecte fidèlement la topographie des signifiants graphiques dans l'espace », et celle « qui transcrit tous les éléments de l'original, mais sans respecter la topographie de la page ».

À vrai dire, et sans entrer dans les détails techniques, l'édition de ce recueil de poèmes ne s'embarrasse pas de théorie conséquente et emprunte à ces deux types canoniques. Si la disposition graphique des vers du poème sur la page est globalement respectée, la pagination originale ne l'est pas ; si tous les éléments manuscrits (lettres, mots, ponctuation) sont en général reproduits dans l'imprimé, les signes biffés et donc supprimés par Sony ne le sont pas. Si bien que le

travail de réécriture n'apparaît pas au terme de la transcription. Il faut se reporter aux quelques pages reproduites en fac similé au début du livre pour s'apercevoir que l'original comporte des variantes, que ce n'est pas une copie au net.

La «fausse erreur»

Pour en revenir à l'erreur qui surgit en effet comme une, sinon *la* question fondamentale de la transcription, on s'aperçoit que notre édition lui réserve un traitement à part, qui cherche à concilier fidélité à l'original et conformité à la norme. On préserve la forme litigieuse mais on l'encadre d'un appareil typographique savant décrit ainsi : «*Nous avons donc adopté la technique de sauver la forme originelle, en indiquant l'erreur, selon les modalités suivantes à l'intérieur du texte : crochets pour addere, parenthèses pour expungere. Nous avons aussi marqué l'écart de la norme Bon usage en faisant recours à la formule <sic>*»

En dehors de ces procédés philologiques classiques, l'éditeur transcrip-teur use de la note savante pour à la fois sauver l'erreur, la remarquer et la justifier, comme il s'en explique au début : «*En note, au pied de la page, nous avons par contre expliqué les néologismes ou bien signalé les expressions les plus originales.*» Au demeurant il en fait un usage limité, au moins sur le plan de la quantité puisqu'on n'en compte à peine une dizaine sur l'ensemble du recueil.

Cependant il n'est pas inintéressant pour notre propos de constater qu'elles interviennent sur des problèmes d'orthographe et que la faute éventuelle est interprétée comme un idiotisme graphique original, ayant pour origine le parler français du Congo. Ainsi quand Sony écrit «*acte de nourrir/ses garder-à-vue*», la note maintient l'expression dans son intégrité — sans corriger la graphie de l'infinitif en participe passé pluriel — par le commentaire suivant : «*Faute d'orthographe ou système qui relève de la tendance du Français du Congo à utiliser des verbes au lieu des noms. Nous avons lu 'garder-à-vue' avec valeur de substantif, même si dans le poème Tu m'a pris l'auteur utilise correctement 'garde-à-vou's' nous avons donc considéré l'expression comme*

voulue et choisie par Sony. Dont acte. Et l'on ne chipotera pas ici sur le caractère *ad hoc*, artificiel et quelque peu acrobatique de ces interprétations qui vont jusqu'à expliquer telle contradiction graphique «famelliques» (note 1, p.8) ici, «quand il y a un 'e' sonore», et «abérante» là (p.24) «pour rendre sonore le 'e'». Et le commentateur de faire passer la variation graphique comme «artifice» ou encore «procédé» «Dans ce cas l'auteur suit un procédé opposé par rapport à celui de la note numéro 1».

Mais d'où procède ce procédé? C'est dans la note 5 (p.66), à propos du même problème orthographique, que nous avons un début de réponse. À cette page Sony écrit «Lui as-tu/ parlé/ de notre socialisme/ éguisé pour égorger/ des frères» je cite un peu longuement pour montrer par le contexte qu'on aurait pu préserver l'erreur sur «aiguisé» comme suffisamment justifiée par l'attraction syntagmatique du verbe égorger une licence poético-graphique en quelque sorte. Mais encore une fois l'éditeur a choisi d'absoudre la faute en la comprenant comme un laxisme de transcription «Sony utilise une autre façon encore pour transcrire le son du 'e' sonore, en agissant aussi sur l'ouverture de la voyelle.» Aux linguistes d'apprécier... Pour ma part je retiens la thèse sous-jacente dans ces notes, selon laquelle l'écrivain Sony Labou Tansi est lui-même un transcrip-teur. Mais à la différence de l'éditeur généticien qui intervient, en aval, du manuscrit à l'imprimé, sa transcription à lui porterait sur de l'oral considéré comme le seul et véritable original ses procédés divers et apparemment contradictoires proviendraient de son désir de restituer fidèlement le parlé dans toutes ses nuances et ses accidents phoniques. En diction poétique, il n'y a pas à proprement parler de contra-diction. Il n'y a que des variantes les tropicalités phonétiques sont converties en néologismes graphiques, les congolismes originels en congographismes originaux.

LE DEUXIÈME CÔTÉ : TRANSCRIS-TOI TOI-MÊME

Par ailleurs, toujours dans la même note liminaire, il est question de la transcription *par* l'auteur lui-même, qu'il transcrive ses propres textes poétiques, comme on vient de le voir, de l'oral à l'écrit ou de l'écrit à l'écrit. Ce dernier cas est évoqué de façon explicite à propos du titre en frontispice « La date et la signature sont écrites à l'encre noire, la même utilisée pour transcrire les derniers poèmes ».

La même hypothèse est reprise plus loin : « *De Dis-moi, jusqu'à la fin du recueil, malgré quelques modifications, il est question de la transcription d'un manuscrit précédent. De toute façon, dans tout le texte, la graphie apparaît propre et lente, écrite pour être lue.* » — voire pour être éditée... On aurait donc affaire à une copie au net. Mais puisqu'on a déjà vu que tel n'était pas vraiment le cas, on peut suggérer une autre hypothèse : Sony écrit pour être lu immédiatement, sans passer par le régime du livre imprimé. Dans cette conception de la transcription recopiage, le manuscrit est le livre ou l'inverse, comme à l'époque médiévale où l'imprimé n'existait pas et où l'écrit circulait parmi le cercle étroit des lettrés. Le cahier sonyen s'apparenterait alors à un livre dont Sony serait le premier copiste et le premier diffuseur.

Pourtant, ailleurs, devant certaines incohérences dans le système de numérotation des poèmes, l'éditeur italien semble pencher pour une autre hypothèse, selon laquelle ce serait non plus une mise au net mais un simple manuscrit de travail, comme on l'entend d'un manuscrit moderne, soit un brouillon : « *Enfinement, pour de simple questions typographiques, nous n'avons pas gardé la numérotation non séquentielle dans la version imprimée, ainsi que l'auteur l'avait voulue dans un manuscrit apparemment non définitif. (...).* »

Autant dire que cette version imprimée ne reproduit qu'une version manuscrite parmi d'autres, en amont comme en aval... La crise de la numérotation dans ce manuscrit ne serait qu'un symptôme d'un dérèglement de l'ordre séquentiel des versions qui pourrait aller jusqu'à mettre en question la représentation téléologique du texte définitif et même du texte original ou originel. Peut-être qu'après tout

— avant tout? — il n’y a pas, chez Sony, de manuscrit définitif, à ranger comme définitivement achevé. Tous ses écrits tournent dans la nébuleuse d’un perpétuel avant-texte ou encore se perdent dans le labyrinthe de l’hypertexte généralisé, puisqu’ils sont essentiellement non séquentiels, non hiérarchiques. À la rigueur on peut percevoir au sein de constellations mouvantes des cycles, comme j’ai tenté de le faire dans les quatre textes inachevés et homonymes (*Le quatrième côté du triangle*).

En recopiant, s’il est vrai qu’il recopie, Sony ne peut s’empêcher de modifier, d’ajouter surtout... Et à force d’ajouter, le texte se transforme tant et si bien qu’on peut se demander si avec la nouvelle version recopiée on a affaire au même texte. Tandis qu’une même version peut changer de titre en cours d’écriture, comme c’est le cas de la version romanesque du *Quatrième côté*... dont le titre devient *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*. Sous ce titre, une autre histoire germera, mais pas complètement autre puisque dans un chapitre final du roman publié on y retrouvera fugitivement Gracia, la narratrice de la première ébauche. Il court, il court le furet de l’écriture... sans s’arrêter aux textes, aux mots. C’est ainsi qu’on peut comprendre la formule de Sony dans les *Yeux du volcan* (p.96) «Que diable! Nous sommes plus malins que les mots», formule qui court elle-même d’un bout à l’autre de son œuvre on la trouve déjà, mais sous une forme moins succincte, dans une ébauche de roman inédit: «Je comprends pourquoi les Africains n’ont pas inventé l’écriture ils sont trop malins pour elle.» Dans cette variante plus élaborée, on y reviendra tout à l’heure pour examiner les fondements anthropologiques de son esthétique de la production.

LE TROISIÈME CÔTÉ: LA PERFORMANCE D’IMPROVISATION

Pour l’heure il est temps de songer à tenter de théoriser le type d’écriture pratiquée par Sony. On vient de voir comment elle échappe aux catégories de la simple transcription qui suppose qu’on lui

assigne un parcours à deux dimensions, orienté de l'oral à l'écrit, de l'avant-texte à la mise au net, de l'originel congolisme à l'original tropical. Face à ces apories, je ne peux m'empêcher de penser à l'histoire aporétique du couteau dont le manche puis la lame ont été changés (ou l'inverse) le quel couteau ne tire son identité de couteau que d'un jeu de langage par ce tour de passe-passe, devenu innomable et irréprésentable, il ne peut trancher entre le même et l'autre. Entre le début et la fin.

Or il se pourrait qu'encore une fois ce soit l'auteur lui-même qui nous livre la théorie de son art considéré ici comme une technique quasi artisanale. Au dos d'une carte postale représentant un pont de lianes africain, Sony écrit à son correspondant en France «L'art dans ce pays, impossible de dire où ça commence et où ça s'arrête. Voici un boulot qui fait honte au ciment armé au Corbusé (sic)». Négligeant d'autres lectures possibles, je vois dans cette antithèse bien marquée une analogie avec sa pratique d'écriture et bien plus qu'une opposition de matériaux (traditionnels vs modernes) j'y vois une divergence de méthodes qui nous renvoient à l'opposition désormais classique que font les généticiens entre l'écriture à programme et l'écriture à processus.

Processus vs programme

Cette distinction capitale a été établie dans un article⁸ dont le titre déjà, «Nouvelles notes de critique génétique la troisième dimension de la littérature», vient s'ajuster fort à propos comme troisième côté sur le triangle scriptural de Sony. Signalons que l'auteur de l'article, Louis Hay, nous intéresse ici à un autre titre, justement, pour sa formule manifeste de la critique génétique «Le texte n'existe pas⁹». Pour le cas Sony, la formule me semble particulièrement bien venue. Non seulement parce qu'il parle toujours d'écriture et jamais de texte, mais aussi parce qu'on trouve chez lui nombre de déclarations

8 Louis Hay, in *Texte*, 5-6, 1986-87, p.313-328.

9 *Poétique*, n°62, 1985, p.147-158.

affichant des marques de défiance explicites vis-à-vis des mots fixés dans le texte, figés dans l'écrit comme des cadavres. Ainsi, dans une lettre datant de ses premières campagnes d'écriture, il écrit : « Je vais revoir sérieusement « La gueule de rechange ». Parce que je ne veux pas que ça soit seulement un livre. Je n'ai pas confiance aux livres : ça sort trop facilement de la poche, et on le ferme trop facilement. » À cette fermeture du texte, il oppose plus loin ses propres affres de l'écriture, difficile et ouverte constamment à la réécriture : « Je retouche, recommence. C'est dur de germer quand on a été planté à vingt mètres dans la boue. » C'est selon lui la seule écriture qui vaille, qui vive.

Ces quelques mots de Sony suffisent à montrer dans quel type d'écriture Sony se range de lui-même. Ou du moins celui dans lequel il ne se reconnaîtrait certainement pas : l'écriture à programme définie ainsi dans un glossaire de critique génétique¹⁰ : « type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques (notes documentaires, plans, listes, esquisses, brouillons) » exemple : Zola. Rien de tel chez Sony, on ne trouve aucun état intermédiaire entre ce qui est peut-être « écrit dans la tête » et le manuscrit toujours déjà lisible, si peu raturé qu'il a l'air déjà prêt pour l'édition. Par cette apparente facilité d'écriture, il correspond donc au second type d'écriture, dit à processus parce qu'il se présente « sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant ». Sa « substance est faite d'un travail constant d'écriture ». De ce type relèvent des écrivains modernes, en général du XX^e siècle, dont Proust souvent présenté comme l'exemple même de l'écriture à processus. Mais aussi Giono, Colette ou Aragon. Ce dernier, qui n'a jamais appris à écrire, déclarait découvrir son roman au fur et à mesure qu'il l'écrivait : « Jamais je n'ai écrit une histoire dont je connaissais le déroulement. » Priorité est donnée à la performance textuelle sur le programme narratif, sur le contenu narratif. Dans cette pratique performative, l'argument, l'intrigue se fond, émerge ou se délite dans

10 Almuth Grésillon, *Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, p. 243.

et par l'écriture, laquelle donne d'emblée une version narrativisée de l'œuvre en devenir.

Cependant, à y regarder de plus près, on ne peut mettre Proust et Sony dans le même sac à écritures. Les deux Marcel, tout en refusant tout programme, aboutissent tout de même à des performances manuscrites sensiblement différentes. Si le processus est en gros identique, le procédé ne l'est pas. Proust réécrit sur le même support, en l'enrichissant continûment sous forme textuelle, en lui ajoutant au besoin, quand il n'y a plus de place, les fameuses *paperoles*. C'est un travail qu'il comparait à la couture, à l'humble reprise de la couturière qui retouche une robe. Sony, lui aussi fait de la retouche («Je t'envoie le Cardiaque retouché»), il *reprend*, mais de manière radicale, au sens où il *prend* un autre support, en l'occurrence un autre cahier d'écolier. Sur ce nouvel espace d'écriture, assimilable à une table rase, il recommence plus qu'il ne corrige.

Il est donc nécessaire de nuancer, de faire une nouvelle distinction à l'intérieur de la catégorie «écriture à processus». Elle prendrait deux formes : celle qui parvient à l'œuvre d'une seule «coulée», et celle qui doit recourir à plusieurs versions successives, versions qui n'entretiennent aucun rapport d'ordre paradigmatique entre elles sinon d'avoir appartenu en fin de compte à la gestation d'une seule et même œuvre. (...) Elles ne dépendent pas d'un programme commun, mais élaborent dans un temps de genèse qui leur est propre, une réalisation possible de l'œuvre¹¹.

Les séries génétiques de l'improvisation

Ceci étant posé d'un point de vue théorique, l'affaire n'est pas classée pour autant : il n'est pas sûr qu'on y voit plus clair dans la pratique d'écriture, notamment sur la question posée depuis le début : l'écrivain procède-t-il par (re)transcription d'une version à l'autre ? auquel cas il faudrait l'imaginer concrètement en train de se

11 Stéphanie Dord-Crouslé, «Entre programme et processus : le dynamisme de l'écriture flaubertienne», *Genesis*, 13, p.63-87.

dédoubler dans un va-et-vient constant de lecture écrite, (re)lisant d'un œil la précédente et écrivant de l'autre la suivante en cours. Ce qui expliquerait les similitudes entre les versions. Ou bien s'agit-il d'une transcription de l'oral ? d'une performance qui relève d'un art mnémotechnique ? d'une écriture « par étourderie », comme il dit, c'est-à-dire de mémoire, à partir d'un script sémantique et rythmique minimal pré-écrit dans le corps (du ventre plus que de la tête) ? Ce qui expliquerait à l'inverse les divergences entre les versions homonymes.

Questions oiseuses sans doute quand il ne reste que des traces et quelques témoins partiels, questions posées aussi en termes bien formalistes, encore trop manichéens en ce qu'ils supposent une frontière stable entre l'oral et l'écrit. Pour les reprendre à nouveaux frais, je voudrais tenter une comparaison de cette manière d'écrire avec un autre art de la performance qui s'en rapproche, la musique. Pas la danse ni même le théâtre auquel on pense tout de suite s'agissant de Sony le dramaturge. Non, j'en reviens à ma première intuition ou impulsion quand mon premier commentaire sur les manuscrits de Sony s'est intitulé « *Sony in progress* ». Un peu par hasard, il faut dire, parce que j'avais dans l'oreille à ce moment-là un album du fameux Thelonious Monk intitulé « *Monk in progress* », des enregistrements inédits consistant en prises multiples du même *standard*. Parce qu'aussi Genette avait justement dédié à Monk *Palimpsestes*, son ouvrage consacré à l'hypertextualité. Et voilà que tout récemment ce même critique est venu donner caution et autorité légitimes à ce parallèle que j'avais risqué entre ces deux grands artistes de l'improvisation que sont incontestablement Monk et Sony. Dans un entretien donné à *Jazz Magazine*, il trace un parallèle éclairant entre l'œuvre littéraire et l'œuvre de jazz. À la remarque du journaliste « Il me semble que c'est en partie à partir du jazz que vous pensez une œuvre sans identité close, une œuvre qui se transcende sans cesse, en une unité démultipliée... » il enchaîne :

Il y évidemment un caractère hyper-opéral du jazz. L'œuvre existe sous plusieurs formes différentes. Pour moi il est légitime d'appeler

œuvre de jazz une performance d'improvisation. Mais on peut aussi considérer comme une œuvre le thème initial, et comme autant d'objets hypertextuels par rapport à ce thème toutes les improvisations qui ont été faites sur lui, enregistrées ou non. Entre la performance singulière et cet ensemble pluri-textuel, il y a un état intermédiaire que composeraient les diverses prises que l'enregistrement a pu capter de telle série d'improvisations d'un musicien lors d'une séance précise, sur un thème déterminé (...). Le public dispose de ces «séries génétiques», qui n'existent que dans le jazz, même si, par exemple, les brouillons d'une œuvre littéraire (ou musicale classique) constituent également un état intermédiaire. Chacune des prises est un fait de jazz, tandis que dans la musique classique, si l'on refait une prise, c'est qu'on s'est trompé ou en tout cas qu'on n'est pas satisfait. Dans la musique classique il y a en fait deux œuvres distinctes : l'œuvre du compositeur et celle de l'interprète. Le jazz est plus proche en cela des brouillons de la littérature. Un brouillon de Proust, c'est déjà du Proust.

Je ne voudrais pas en tirer tout de suite une conclusion facile du genre «un brouillon de Sony, c'est déjà du Sony». Certes, mais au-delà de cette évidence tautologique, l'affinité avec le jeu du jazz nous permet de revenir sur l'erreur, de la repenser tel un lapsus signifiant, bref une fausse erreur, car après tout une faute de Sony, c'est déjà du Sony. L'analogie avec les fausses notes de Monk est éclairante : «Écouter Monk, ce n'est pas se trouver "face" à une composition inscrite sur partition, ayant fait l'objet d'un apprentissage anticipé, qui est interprétée et que l'on reconnaît à l'audition. Écouter Monk au piano, c'est se trouver "en présence" de l'œuvre *in statu nascendi*, c'est prendre part, comme auditeur, à son élaboration. Bien sûr nous ne pouvons pas remonter jusqu'à l'acte même de composition (à supposer qu'il y en ait d'identifiable), mais, malicieux, Thelonious Monk n'a pas manqué de livrer quelques indices sur la façon dont il s'y prend pour improviser. La plupart de ses exégètes se sont arrêtés sur celle-ci : "il m'arrive souvent d'hésiter entre deux notes avant de me décider". Monk hésite entre deux notes. Mais quand on improvise, le temps presse. Impossible de rompre le continuum sonore. Monk ne peut hésiter longtemps. Et lorsque les deux notes sur lesquelles il hésite sont proches l'une

*de l'autre, sur clavier, il n'est pas rare qu'il les joue en même temps. Du moins est-ce ainsi que, grâce au commentaire de Monk, nous interprétons ces fausses notes, chez lui si fréquentes. Mais nous n'y croyons qu'à moitié*¹².

Ces fausses notes, Monk les qualifiait lui-même de *wrong mistakes*. Si l'on transpose cette théorie de la «fausse erreur» à l'improvisation scripturale de Sony, on est amené à le créditer d'une maîtrise absolue de son jeu. Peut-être au détriment de son intention esthétique globale on risque de négliger le compositeur sous prétexte qu'il n'y a pas de partition produite au préalable.

Or, si l'on croit tant soit peu à la thèse du continuum chez Sony comme chez Monk, ce n'est pas seulement notre perception des micro séquences qui change, non plus que celle des détails graphiques qui les transcrivent, c'est encore l'interprétation de l'ensemble de l'œuvre. On doit aussi relativiser le rapport téléologique entre l'œuvre et ses différentes versions. Il n'est pas sûr, de son point de vue, que la version éditée soit le chef-d'œuvre dont les versions antérieures seraient de pâles et timides ébauches.

L'identité même de l'œuvre sonyenne est mise en crise par sa mise en œuvre sérielle, par son foisonnement hypertextuel. En poussant plus loin la logique de l'improvisation scripturale à partir de quelques schèmes pré-écrits ou cellules génératrices de base (la série des Guides, le désir pour son ennemie, etc.), on est tenté de lire en continu, par exemple, *La Vie et demie* et *l'État honteux*, comme deux «prises» successives de la même «œuvre». Ce serait encore plus facile de remettre en réseau les trois derniers romans qui se passent dans la même géographie imaginaire et ressassent, avec certes des variations de tempo, le temps de l'apocalypse. On passe sans solution de continuité de la palilalie du guide de *L'État honteux* à la paligraphie de son transcripateur, et, dans les trois derniers romans, des signes visibles du désastre à leur déchiffrement par l'écrivain prophète.

Ce glissement continu d'un état génétique dans un autre serait d'autant plus facile dans le cas de Sony qu'on n'est pas vraiment

12 Denis Laborde, «Thelonious Monk, le sculpteur de silence», *L'homme* 158-159, 2001, p.153.

retenu par son arrêt sur telle ou telle version éditée. Normalement, l'écrivain à processus, après avoir rédigé plusieurs versions qu'il aura jugées successivement insatisfaisantes, se détermine sur la dernière qui prend le statut d'œuvre finale. Mais on sait que les contraintes éditoriales, le poids de l'institution littéraire ont largement déterminé, dans la série génétique, le choix de la bonne «prise», celle qui sera enregistrée, je veux dire publiée.

VERS LA QUATRIÈME DIMENSION □ LE PROPHÉTISME SCRIPTURAIRE

En fait, quand on dit qu'en lisant les lignes écrites par Sony, qu'elles soient manuscrites ou imprimées, on entend du Sony, on n'a pas encore dit grand chose sur son esthétique de la production. On est peut-être resté dans la croyance au génie créateur, en l'occurrence un génie de l'improvisation. On reste dans la représentation d'une mémoire du corps que Sony ne ferait que transcrire à chaque performance d'écriture. Mais on néglige sans doute la dimension intellectuelle et spirituelle qui traverse l'acte d'écriture et sur laquelle Sony a eu son mot à dire. Cette dimension anthropologique, on propose de l'assimiler à son quatrième côté — le fameux côté «magique» de son écriture, que pour ma part je préférerais qualifier de prophétique.

Car la question de savoir s'il transcrit de l'oral ou bien de l'écrit est sans doute dépassée par sa propre représentation qui ne sépare pas la position du compositeur et celle de l'interprète. *Border-line* dirait-on, il se situe l'entre-deux du rythme, il *swingue* sur la frontière oral/écrit, allant et venant de chaque côté mais sans l'effacer et surtout sans s'en soucier □ qu'il écrive comme il parle ou non, ou à l'inverse qu'il parle comme il écrit, peu lui importe au fond. En tout cas, la question n'est pas abordée par Sony Labou Tansi, du moins pas en ces termes de comparaison relative. Ce qui l'intéresse, c'est moins de distinguer dans une série génétique la forme qui l'emporte sur ses concurrentes que de guetter leur transformation, ce n'est pas la comparaison de tel

état génétique avec le suivant ou le précédent, mais le passage de l'un à l'autre, le *devenir* de l'un dans l'autre.

Le verbe *devenir* justement, il en fait le moteur unique, le mobile essentiel de son écriture dynamique : « *La Gueule de Rechange* : on peut toujours corriger la trajectoire. Tu dis demi-mots. Je croyais qu'il fallait petit à petit arriver à faire le plein. Et puis tu peux voir que j'ai écrit le truc en moins de sept jours on dirait, je ne me rappelle plus. Il y a un seul mot qui me met en position de force, c'est **devenir**. J'ai plus que tous les autres le temps, la chance et la force de *devenir*. » C'est Sony qui souligne, en contraste avec les demi-mots, le maître mot de sa poétique. Pour lui, l'écrivain n'existe qu'au pluriel des versions.

L'hypotexte apocalyptique

L'écriture dynamique, à versions multiples, se reflète dans un mode de lecture lui aussi pluriel : « J'ai une manière très particulière de lire, le plus souvent au lit, pour mon plaisir, plusieurs livres à la fois, aussi bien des romans que des pièces de théâtre ou des essais. Il m'est très difficile de dire qu'un livre me marque plus qu'un autre, à part *L'apocalypse* que je relis plusieurs fois par an.¹³ » Lecture transversale, lecture dialogique, lecture braconnage dirait Michel de Certeau : pour Sony, une manière de dire qu'il ne se relit pas ou peu, comme on s'en convainc aisément à un simple coup d'œil sur ces manuscrits qui comportent peu de ratures. Encore sont-elles davantage le fait de variantes d'écriture¹⁴ que de variantes de lecture¹⁵.

Reste l'exception à la règle : des lectures plurielles et simultanées : *L'apocalypse*. On peut supposer que ce texte crucial, objet de relectures constantes, est aussi sujet à réécriture. En d'autres termes, il doit

13 A. Brezault et G. Clavreuil, *Conversations congolaises*, L'harmattan, 1989, p.91.

14 « Réécriture qui intervient au fil de la plume, immédiatement : elle est identifiable grâce à un critère de position : sa place est directement à droite de l'unité biffée, sur la même ligne. » (A. Grésillon, *op.cit.*, p.246)

15 « Réécriture qui intervient après une interruption du geste scriptural, généralement après une relecture : sa place se situe dans l'espace interlinéaire ou dans les marges. » (*Ibid.*)

constituer l'hypotexte primaire que les écrits de Sony ne cessent de transformer, à l'instar du standard de jazz sur lequel le musicien improvise d'infinies variations. Cependant ce thème n'est pas un simple pré- ou inter-texte. Et s'il a tant marqué Sony, de son propre aveu, au point que l'écrivain cherche à faire concurrence à *L'Apocalypse*, c'est qu'il coïncide avec sa posture d'énonciation¹⁷ en tant que modèle absolu du projet de parole d'où son écriture prend son élan prophétique. Il constitue ainsi un véritable pro-gramme, crypté, tracé dans la mémoire de sorte qu'il est pour ainsi *dicté* à l'écriture qui le transcrit comme sur un palimpseste. On aurait alors la séquence ternaire écrit-oral-écrit. Un processus complexe et non linéaire par lequel la frontière oral/écrit est neutralisée dans le rythme de la diction prophétique.

L'écriture mutante de Kossi Efoui

Sélorom KOMLAN GBANOU
Universität Bayreuth

«Le style, ça se fabrique. Le talent c'est des foutaises. Définition du style selon un vieux proverbe massai : «aussi folle que soit la bête, qui sait la débiter saura la vendre».
Kossi Efoui, *La Fabrique des cérémonies*, p.135.

Le contact avec un autre espace dans une situation d'exil ou d'immigration peut imposer à l'écrivain un rapport particulier à son art d'écrire comme conséquence de l'interculturalité de fait à laquelle il est confronté. Cette problématique est au centre du projet de recherches «Afrikanische Schriftsteller in Deutschland seit 1960 (mit einem vergleichenden Blick auf Frankreich, Belgien und Portugal)» initié depuis le début de cette année à l'université de Bayreuth avec un financement de la VW-Stiftung. C'est donc dans ce contexte que se situe cette étude sur l'œuvre du dramaturge et romancier togolais Kossi Efoui qui vit en France depuis 1991 après un début littéraire remarquable au Togo. Le contact avec l'Europe semble favoriser chez Efoui une forme d'autoplégat borgésien où chaque texte, est la version d'un autre à tel point que l'on pourrait s'interroger sur ce qui change et ce qui reste le même dans ce projet de réécriture. La

présente étude se propose de réfléchir sur les modes de variations dans l'écriture d'Efoui entre ces deux lieux de production : le Togo et la France.

TRADUIRE DANS UN AUTRE SENS

La traduction dans l'œuvre de Kossi Efoui n'est pas l'interprétation d'un texte à travers une langue nouvelle mais d'un processus de métamorphose continue du texte originel dans la même langue, souvent dans le même genre, ou d'un genre à l'autre. Ainsi, chaque nouveau texte se présente comme un texte déduit qui ne met pas le texte inducteur en question. La réécriture semble se résoudre à traquer le texte de l'origine, à rendre le même texte dans tous ses états et dans toutes ses étapes et ainsi ne se laisse pas concevoir comme une démarche de correction qui veut amender une version première. Réécrire devient alors chez Efoui un jeu d'autotraduction qui consiste à pousser l'œuvre dans toutes ses versions par un processus conscient de démultiplication de sens. Les œuvres de Kossi Efoui se reprennent, se répètent ou s'articulent autour des mêmes idées, des mêmes personnages et des mêmes cadres spatio-temporels à tel point que toute nouvelle fois se présente comme un recommencement. Le séjour européen est une forme de lieu questionnement illimité où, confronté chaque jour à de nouvelles expériences (rencontre avec d'autres écrivains, d'autres artistes ; lectures, les exigences des éditeurs...) facilitées par l'homogénéité apparente de différentes cultures, l'écrivain peut être amené à modifier, à réajuster sans cesse son rapport avec ses propres textes. En effet, la lecture des pièces de théâtres, des romans ou des nouvelles d'Efoui met le lecteur dans une certitude : les nombreuses traductions de la pensée dont la réécriture se fait le lieu assument un dessein de faillibilité de l'écriture d'où la nécessité de l'écrivain d'opérer un retour incessant sur le même texte pour en déduire une nouvelle configuration. La pièce *Carrefour* écrite dans un contexte particulier qui est celui de la dictature et de l'étouffement de

la liberté créatrice se transforme quelques années plus tard en une nouvelle version intitulée que *La Terre vous soit légère* alors que la première mouture de *La Récupération* devient *Récupérations* et plus tard se transforme en une version revue et corrigée sous le titre de *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*. Sans doute, par les jeux de transformations où un texte appelle toujours un autre, Efoui voudrait-il se garantir des chances d'être proche de l'inaccessible (le texte idéal où l'écriture atteint à la plénitude de l'inspiration), du lecteur mais aussi d'assumer son rôle de lecteur-auteur à la quête de toutes les virtualités de son propre texte.

LES TEXTES ET LEURS VERSIONS

En 1988, Kossi Efoui, étudiant au département de philosophie à l'université du Bénin au Togo publie dans une revue initiée par deux professeurs du département des Lettres de la même université, un texte difficile à classer. Le texte intitulé *Est-il porté disparu?*¹ pose en quatre points essentiels ce que pourraient être le statut et le rôle de l'écrivain dans la société.

— Le rejet de l'hypocrisie □ il est nécessaire que l'artiste ne cache pas sa douleur intérieure et celle de son peuple pour simuler joie et bonheur en se mettant du côté du pouvoir oppresseur.

— Vaincre la résignation □ même au cas où l'écrivain doit opter pour le silence, il faudrait que ce soit par stratégie. Telle sera plus tard la démarche du personnage du Poète ou du Voyageur.

— Être soi en refusant l'hégémonisme psychosocial. Ici, Efoui veut faire de l'écriture un lieu de démythification du mythe du Guide suprême très à la mode sur la scène du pouvoir politique en Afrique et exhorte le peuple à vaincre sa passivité pour aller à la conquête de ses droits □

1 Kossi Efoui, « Est-il porté disparu? ». Dans *Propos Scientifiques*, n°7 de mars 1988, pp.9-12.

—Écrire, c'est lutter contre l'angoisse du vide et du silence□ la feuille blanche angoisse l'esprit créateur qui commence à la remplir de rêves, de mots, de redites.

De ce texte, *Carrefour*² tire sa substance tant au niveau de la problématique du pouvoir politique que de l'esthétique langagière. Écrite et portée sur scène la même année qu'était publiée la nouvelle «Est-il porté disparu□□□³, *Carrefour* réactualise les quatre hypothèses de la fonction-écriture émise dans la nouvelle par la voix anonyme d'un narrateur. Tous les indices constitutifs de la nouvelle se retrouvent de façon plus explicite dans la pièce de théâtre comme l'indique le tableau ci-contre□

Indices	Est-il porté disparu?	Carrefour
Le pouvoir	Le Chef, le Roi qui se prend pour Dieu	Le Flic conditionné et conditionneur
Le rôle de l'écrivain	—refus de la résignation et de la peur —démystification	Le poète□refus de la complicité et de la compromission
Le peuple	Conscience endormie qu'il faut motiver	La femme Le Souffleur

Dans *Carrefour*, Le Poète s'investit du rôle du narrateur de «Est-il porté disparu□□□ La critique des Guides éclairés subrepticement énoncée dans la nouvelle est plus amplifiée dans la bouche du poète qui assure et assume, comme son nom l'indique, la conscience écrivante. Ainsi, le rapport entre pouvoir politique et ascendance évoqué dans «Est-il porté disparu□□□ «Le Chef est. Le Chef est... Eurêka□ Le chef est, donc il pense [...] Il pense, donc il a la raison. Donc, il a raison. Il est raison□□□ (pp.10-11) s'estompe. L'idée prend plus de relief dans *Carrefour* où Le Poète, voix de la contestation affirme□

2 Grand Prix du 16^e Concours Théâtral Interafricain.

3 Le texte «Est-il porté disparu□□□ est écrit au mois de mars de 1988 alors que la pièce *Carrefour* connut sa grande première le 11 novembre 1988 au Centre Culturel Français de Lomé.

Il y en a de moins en moins de nos jours, des égarés qui cherchent. Par contre, il y a de plus en plus de guides, de phares. J'en ai vu, moi, des phares. Il y en avait un, tout petit, clignotant, qui se prenait pour l'œil de l'univers⁴...

Le Poète incarne, à l'image du narrateur dont il est le dérivé, une réalité sociopolitique et la contestation. Il connaît le long des 'productions européennes' d'Efoui plusieurs variations. En France, tous ces indices subissent des mutations profondes dues, d'une part à leur inscription dans une sphère sociale, culturelle et politique différente, de l'autre à la conscience d'une autre image de soi et des autres que l'exil impose parfois. Dans la pièce *Le Petit frère du rameur*, il prend le nom de Rameur, une sorte de passeur qui conduit vers d'autres rives, alors que dans *La Malaventure*, il devient Darling^V où le symbole^V suggère l'idée de victoire présente ou future. D'une manière générale, l'artiste dans le sens d'une voix «contre», se retrouve à tous les niveaux, contestant et combattant l'arbitraire avec l'espoir de sortir un jour victorieux. Cette idée traverse toutes les œuvres de Efoui, mais sous des formes variées liées au contexte sociopolitique dans lesquelles ces œuvres sont nées. En somme, il y a ici une espèce de constance du motif par laquelle le texte s'auto-reproduit par greffes ou retraits d'éléments nouveaux ayant pour fonction d'adapter le texte à un nouvel environnement. C'est «la pratique de jardinier» dont parle Dominique Maingueneau dans *Le Contexte de l'œuvre littéraire* (Paris, Dunod, 1994, p.47) et qui postule à dire que l'écriture croît avec son auteur. Mais comment se réalise cette réécriture? Le procédé de remaniement procède de trois modes de fonctionnement: les transformations maximales, les transformations minimales et les constantes.

4 Kossi Efoui et Carrefour. Dans *Théâtre Sud* n°2, Paris, L'Harmattan/RFI 1990, p.69-99, ici p.72.

Les transformations maximales

Les transformations maximales sont celles par lesquelles la morphologie de la première version est entièrement retravaillée pour aboutir à une autre œuvre, du reste toujours proche de la lettre. Le texte réécrit a une nouvelle structure. «Il arrive souvent, souligne Branco Popovic, que lorsqu'une version prend naissance, la création dérivée change de genre⁵». Généralement, Kossi Efoui reste dans le même genre lorsque la transformation est maximale.

Carrefour ses variations

Carrefour a connu le 11 novembre 1988 sa grande première au Centre Culturel Français de Lomé au Togo sans grands échos dans l'unique quotidien gouvernemental La Nouvelle Marche de l'époque. Quelques mois plus tard, la pièce remporte le Grand Prix du Concours Théâtral Interafricain et dévoile un auteur prometteur. L'œuvre est une caricature de la situation politique dans un contexte de domination. Elle met en scène un soldat du nom de Flic avec une tête carrée en guerre contre les hommes et les idées. Personnage déshumanisé, il n'a qu'une logique «Tu arrêteras et tu conditionneras». En face de lui s'impose le personnage de Poète, conscience désabusée, obligée de s'exiler pour sauver sa peau mais pas pour longtemps puisque fatigué d'être toujours ailleurs l'étranger, il revient au pays pour continuer, impuissant sa lutte contre le Flic, protégé et soutenu par le personnage de La Femme. Au mois de septembre 1990, Efoui est accusé d'avoir distribué des tracts hostiles au régime du Soldat président Eyadema et incitant l'armée à la révolte. Le procès des «fractographes⁶» arrêtés et torturés par la brigade nationale de gendarmerie, aboutit à un soulèvement populaire à Lomé le 5 octobre 1990. Efoui, libéré, prend le chemin de l'exil où la rencontre avec de nouvelles réalités, remet dans sa conscience créatrice le texte de

5 Branco Popovic, *Version d'une œuvre littéraire*(1975), Lausanne, L'Age d'homme, 1997, p.32.

6 Ce néologisme est de Ayayi Togoata Apédo-Amah.

Carrefour en question. De la relecture de *Carrefour* naît *Que la terre vous soit légère* dans laquelle l'esprit et la lettre restent inchangés. La répartition des rôles reprend les mêmes types sociaux tels qu'énoncés dans *Est-il porté disparu* et singularisés dans *Carrefour*

<i>Carrefour</i>	<i>Que la terre vous soit légère</i>
Le Souffleur	Le Sonneur
La Femme	La Femme
Le Flic	Le Traqueur
Le Poète	Le Voyageur

Ces quelques modifications au niveau des personnages n'affectent pas les fonctions dramaturgiques que l'auteur leur assigne. Dans *Que la terre vous soit légère*, les types nominalement désignés dans *Carrefour* deviennent des fonctions explicites. Ainsi, le Souffleur dans *Carrefour*, personnage traditionnel des coulisses dont le rôle est de pallier les trous de mémoire devient Le Sonneur, une sorte de conscience en veilleuse, peu sollicitée et participant rarement au jeu dans *Que la terre vous soit légère*. Il est assimilable ici au personnage néo-prostatique en vogue dans le théâtre du début du XVII^e siècle et dont le rôle est d'exposer la situation que les autres acteurs auront à vivre le long de la pièce. Le Souffleur, par contre est proche du Waki, personnage du coin dans le Nôgaku (le Nô) japonais dans la tête duquel se crée et se déroule le jeu dramatique. Ce sont ses rêves, ses hallucinations que vit le public à travers des acteurs. Sa typologie rappelle aussi celle du conteur scénique dans les contes africains dont la voix et le corps sont des lieux théâtraux habités d'acteurs virtuels auxquels le spectateur donne forme et présence dans sa propre imagination.

Sur un plan macroscopique, *Carrefour* commence par une lamentation, un sentiment de dégoût du personnage de La Femme qui se découvre en train de vivre en rond, d'être pris dans un mouvement monotone. Un tel sentiment de claustrophobie lui fait perdre la mémoire du temps et de l'espace. C'est seulement à ce moment qu'intervient Le

Souffleur, sorte de mémoire de réserve qui lui ouvre la voie du texte à dire comme un théâtre dans le théâtre

La Femme : Qu'est-ce qui m'arrive ? C'est tout de même bizarre. Il me semble... Non. Et pourtant... C'est bizarre tout de même, ce qui m'arrive. J'ai l'impression de revivre cette scène. Une nuit, exactement comme celle-ci. Je suis montée sur cette même scène. Avec cette même lumière. Avec ce même décor. Je me suis déjà avancée comme je le fais en ce moment vers l'avant-scène. Et puis exactement comme l'autre fois... Oui. Comme l'autre fois... J'oublie mon texte...

Le Souffleur : Et c'est pourtant...

La Femme : Et pourtant c'est la première fois que ça m'arrive. p.70

Par contre, l'entamure dans *Que la terre vous soit légère* procède par un renversement des rôles. Le Sonneur annonce le jeu, dénonce la monotonie, l'éternel recommencement, le dégoût de vivre le même théâtre et semble prêt à renoncer à son rôle, tant sa mémoire est oublieuse, lui à qui il revient le devoir d'inscrire chaque protagoniste dans son rôle. Il se substitue à La Femme

La même scène, les mêmes fantômes qui portent mon visage, mon histoire, mes mots, mes friandises, ma chanson, mes gants, mes chaussettes et ma culotte. Ma mémoire... Combien sommes-nous ? Trois c'est pareil que mille. Après mille ça ne compte plus. On dit quelques milliers. Alors trois. Parce que ma mémoire est oublieuse, détraquée. Il faut lui souffler ci et ça, et dans l'ordre s'il vous plaît. Il faut lui souffler des mots... p.1.

Le Sonneur est comme l'écrivain confronté aux mêmes réalités, à la même éternité dans lesquelles il doit tailler les mêmes répétitions tout en feignant la différence. Et l'écriture est une simulation de cette différence. Le Sonneur ne veut pas être une force ascendante qui préside à la destinée des acteurs. Tout est répétition, le nouveau est une illusion. Une fois les différents protagonistes inscrits dans leur

rôle, il s'efface de la scène laissant chacun gérer son rôle dans un univers où tout est recommencement

La Femme : Et maintenant, qu'est-ce que je dois faire ? C'est toi qui m'as dit d'y aller ! Alors ?
 Le Sonneur : Avance exactement comme l'autre fois. Arrête. Plus à gauche. Parfait.
 La Femme : Et maintenant qu'est-ce que je dois dire ?
 Le Sonneur : Et c'est toujours...

Dans *Que la terre vous soit légère*, Le Sonneur est un personnage dans le personnage, une sorte de voix intérieure qui rappelle constamment à la conscience que « la tâche de la vie est de faire coexister toutes les répétitions dans un espace où se distribue la différence [...] À la divergence et au décentrement perpétuels de la différence, correspondent étroitement un déplacement et un déguisement dans la répétition⁷ ». Quant au personnage du Poète, sa mutation est simplement d'ordre dénominationnel. Son appellation de Voyageur l'inscrit davantage dans sa réalité de l'errance en quête de nourritures intellectuelles. Poète ou Voyageur, le personnage que traque le soldat renvoie au même signifié : il s'agit d'un être en permanente communion avec l'ici et l'ailleurs, qui sur le plan physique se déplace dans l'espace et qui, spirituellement, visite des sphères élevées, inconnues des autres. C'est l'Albatros de Baudelaire. Dans le dialogue intitulé « Ion », Platon disait justement du Poète qu'il est « chose légère, chose ailée, chose sainte et il n'est pas encore capable de créer jusqu'à ce qu'il soit devenu l'homme qu'habite un Dieu, qu'il ait perdu la tête, que son propre esprit ne soit plus en lui⁸ » : assertion dont les romantiques comme Vigny et surtout Hugo se sont fait l'écho.⁹ Au niveau de

7 Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, PUF, 1981, p.2.

8 Platon, *Œuvre complète* (traduction : Robin), Paris, Gallimard.

9 Dans *Les Rayons et les ombres*, Victor Hugo écrit :

« Le poète en des jours impies
 Vient préparer des jours meilleurs.
 Il est l'homme des utopies
 Les pieds ici, les yeux ailleurs »

l'écriture, Efoui reconstruit les rapports entre les différents types sociaux dans *Que la terre vous soit légère*. Des tirades sont modifiées, le texte se passe d'indices didascaliques mais demeure proche des situations dramatiques de base.

<i>Carrefour</i>	<i>Que la terre vous soit légère</i>
La Femme : qu'est-ce que tu fabriques ?	La Femme : qu'est-ce que tu fabriques ?
Le Poète : Rien. Je répète pour ne pas oublier. Comme cela, quand un flic me demandera : « Qui es-tu ? », je pourrai répondre au garde-à-vous : « Hors-la-loi. Paria, mon sergent ». Comme tout à l'heure ce flic qui... (Pendant qu'il parle, signe du Souffleur. Le Flic entre. La Femme regarde par-dessus l'épaule du Poète et aperçoit le Flic)	Le Poète : Je répète. Comme ça, quand on me demandera : « Qui va là ? », je pourrai répondre : « Égaré, recherché, mon sergent ».
La Femme : Oh non !	La Femme : Tu l'as rencontré en venant, réponds-moi, tu l'as rencontré, le traqueur ?
Le Poète : Si !	Le Poète : J'ai vu passer un homme.
La Femme : Mon dieu, comment était-il ?	Mon Dieu, comment était-il ?
Le Poète : Classique.	Le Poète : Classique
La Femme : Botte de cuir ?	LA Femme : Bottes de cuir ?
Le Poète : Botte de cuir.	Le Poète : Bottes de cuir
La Femme : Couleur de fer ?	La Femme : Couleur de fer ?
Le Poète : Couleur de rouille.	Le Poète : Couleur de rouille
La Femme : Matraque ?	La Femme : Long bâton ?
Le Poète : Matraque.	Le Poète : Long bâton
La Femme : Et la tête ? carrée ?	La Femme : Et la tête ? carrée ?
Le Poète : Carrée. Avec...	Le Poète : Carrée. Avec...
La Femme : Avec ?	La Femme : Avec ?
Le Poète : Un bandeau...	Le Poète : Un bandeau...
La Femme : Un bandeau, mon Dieu ! Un bandeau...	La Femme : Un bandeau, mon Dieu ! Un bandeau...
Le Poète : Un bandeau...	Le Poète : Un bandeau...
La Femme et le Poète : Rouge (Silence)	La Femme et le Poète : Rouge (p. 7)

Carrefour et La Malaventure

Il existe une troisième version de *Carrefour* intitulée *La Mésaventure* qui est en fait la résultante du *Carrefour* et de *Que la terre vous soit légère* et qui au niveau de l'écriture ne procède pas d'une reconfiguration syntagmatique des textes antérieurs. Ici Efoui arrive à épurer au

maximum le texte réécrit au point que, en dehors de quelques rares indices, le texte de départ n'est pas facile à identifier. *La Malaventure* peut se définir comme une traduction de seconde main parce que, bien que dérivant de *Carrefour*, elle est plus proche de la version *Que La terre vous soit légère* dont elle évoque dans un subtil effet de persiflage le titre.

Elle. Moi je ne suis qu'une femme née là. Un miroir dans la main pour lire l'avenir, pour séduire, pour flatter, dire santé, bonheur demain, que la terre te sois légère pour l'éternité (La Malaventure, p.23)

Mais cette différence en est-elle vraiment une? On y retrouve toujours les quatre figures thématiques de *Carrefour*.

<i>Carrefour</i>	<i>Que la terre vous soit légère</i>	<i>La Malaventure</i>
Le Souffleur	Le Sonneur	Le Montreur de pantins
La Femme	La Femme	Elle
Le Flic	Le Traqueur	Edgar Fall
Le Poète	Le Voyageur	Darling V alias Le Poète

Ces trois versions maximales témoignent d'une idée fixe. L'être humain est une entité changeante. On le voit dans l'évolution des personnages le long de ces métamorphoses. Le Flic de *Carrefour* devient, dans *Que la terre vous soit légère*, un traqueur anonyme, une sorte de chasseur de prime, de mouchard dont le fonctionnement dépasse celui d'un agent de l'ordre auquel renvoie le substantif familier de Flic. Le Traqueur est un agent insécurisant qui poursuit les autres en resserrant toujours plus l'étau autour d'eux. Il angoisse, accule les autres jusque dans leur retraite.

Mettre le suspect en situation de dialoguer, sans biaiser. Parce que le vrai problème, c'est quand on commence à biaiser, on est tenté de mentir. On se met à croire à des chimères, par exemple qu'on peut

gagner du temps, qu'on peut prendre en défaut le flair du traqueur. Que faire pour éviter ça? Démolir une partie du personnage: les yeux qui s'attardent au plafond, ça fait distraction... il faut surtout éviter ça. Et le cerveau est un grand centre de distraction, v calcule, v pèse, ça soupèse, ça marchande, ça négocie et ça va vite. Donc réduire son fonctionnement. Le réduire, réduire, réduire, réduire. Alors là tu touches à peine ton bonhomme que la vérité lui jaillit du cœur. Ça peut faire mal, d'accord, mais quelle vérité ne fait pas mal? Tu t'imagines le nombre de grenouilles qu'on a transformées en pelotes d'aiguille pour sortir les grandes vérités? Hé, la grenouille, peut-être que son COA, COA veut dire à ce moment-là: ' Je n'ai rien fait' p.13

Efoui met une emphase particulière sur le cynisme et la bestialité du personnage du Traqueur et pour cause. Efoui venait de subir au Togo, avec ses camarades de captivité des tortures de la part des policiers. Certains ont été torturés à l'électrochoc. Le Traqueur résulte de l'image du Flic tel qu'il fonctionne sous les tropiques, ce qui justifie cette caricature acerbe qui le différencie du Flic de *Carrefour* moins cynique.

Le Flic: Dialoguer, quoi, répondre aux questions comme on lui demande d'y répondre. Par oui si c'est par oui ou par non si c'est par non. Bref, sans mentir. Un exemple, tu arrêtes un suspect. Tu lui présentes un dossier établissant sa culpabilité avec des preuves qu'on a mis un temps fou à confectionner. Et qu'est-ce que tu crois qu'il se prépare à te répondre, le salaud? Je ne signerai pas. Je suis innocent. Comme si le flair de la police pouvait se trouver en défaut. Alors qu'est-ce qu'on fait? On le démolit un peu à la limite de l'irréparable, on l'affame, on le prive de sommeil. C'est cela conditionner. Et que crois-tu qu'il fait? Il avoue et signe. (*Carrefour*, 82)

Cependant si dans le remaniement de *Carrefour*, Le Flic est sujet à la régression, il évolue par contre dans le dernier avatar de *Carrefour*, *La Malaventure*, où il ne représente plus un type social mais un individu ayant un nom: Edgar Fall qui se cherche une identité entre sa fonction (questionneur, traqueur) et sa propre personnalité. Il laissera

la vie sauve à Darling V alias Le Poète dont il a bien reconnu le déguisement

Edgar Fall : Pourquoi as-tu changé de visage ? Que caches-tu si tu as tout oublié ?

Darling V : Un jour, je t'ai vu. Quelque chose m'a dit qu'un jour je te reconnaîtrais pour de bon. Ça m'a guéri de savoir le passé. J'ai changé de visage pour qu'on ne soit plus obligé de se reconnaître.

Edgar Fall : Donc nous disons que vous n'êtes pas Darling V.

Darling V : Nous disons.

Edgar Fall : Nous disons que vous ne vous prenez pas pour quelqu'un que vous n'êtes pas.

Darling V : Nous disons que le blues du chemin de Fer, c'est une chose dure de l'avoir pris.

Edgar Fall : Nous disons que vous avez besoin de repos après divagation sur la voie publique. Vous signez ?

Darling V : Miss, I miss you. You make a mess of my mind.

Edgar Fall : Affaire classée. (*La Malaventure*, p.37)

En somme le corps social ne fait pas la bête ou l'ange, la bête ou l'ange existe dans chaque corps social. La réécriture est un chantier qui permet de suivre les métamorphoses possibles de la conscience humaine. Les personnages se chevauchent, se complètent et se servent réciproquement de miroir. Dans les différentes versions, des tirades changent de protagonistes et la répartition de paroles change. Tout se récrée infiniment autour des mêmes schèmes dans un jeu du même autre. « De la variation à la répétition, de la répétition à la variation — c'est tout un. On ne peut varier sans répéter, ni répéter sans varier¹⁰ » conçoit Gérard Genette. Dans l'écriture d'Efoui, il y a un assaut contre le texte impossible dans un dispositif scriptural qui alterne répétitions, variations, suppressions, ajouts, fusions... à partir des mêmes récurrences.

10 Gérard Genette, « L'autre du même », *Corps écrits*, n°15, Répétition et variation, Paris, PUF, 1985, p.12 (11-16).

Modifications minimales

La réécriture, c'est aussi chez Kossi Efoui un travail conscient d'autoplagiat où les textes se citent, s'empruntent des unités structurales ou reprennent à leur compte des intertextes de l'histoire sociale. L'écriture est ainsi un travail sur le même texte à partir de plusieurs artifices. Le premier roman *La Polka* (Seuil, 1998) écrit en Europe, fait intervenir le personnage de Magali qui surgit dans le récit pour aussitôt disparaître, invitant à s'interroger sur la nature, à suivre les traces laissées en suspens pour arriver à la nouvelle « Les Coupons de Magali¹¹ », publiée quelques années plus tôt. L'idée de Carrefour comme lieu de tous les déterminismes, motif premier de la pièce *Carrefour*, y refait aussi son apparition (p.155). Dans son deuxième roman, *La Fabrique des cérémonies*, Efoui a porté à la perfection le jeu de répétition déjà balbutiant dans ses premières œuvres. Il s'agit essentiellement d'un jeu de traitement de texte sur ordinateur qui consiste à couper des unités lexicales et/ou syntagmatiques et à les coller en un autre endroit du texte avec ou non quelques ajouts. La technique a véritablement commencé avec la pièce de théâtre *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio*¹², dont la première version porte le titre « *La Vérité et la mort de Pitagaba contées sur le trottoir de la radio*, et fut finaliste du concours RFI « Texte et dramaturgie du monde 92 » et enregistrée dans le cadre de la Biennale Dak'Art 92.

La Mère « On dit qu'un coma est une naissance sans pleurs. Il faut frapper fort pour que la vie se réveille en larmes. Alors chaque jour de Carnaval on frappe. (p.12)

11 Josuah Kossi Efoui, « Les Coupons de Magali », Grand Prix des Inédits 92 RFI-ACCT, in *Les Coupons de Magali et 13 autres nouvelles*, Les Inédits 92 de RFI-ACCT, Paris, ACCT-SEPIA-RFI, 1992, pp.11-24.

12 Cette deuxième version est réalisée pour la compagnie Kien Kien dans un projet de mise en scène de Natasha Bruhner en 1993. On pourrait ici aussi s'appesantir sur les le travail de remaniement du génotexte.

La tirade est reprise par le même personnage plus loin

La Mère On dit qu'un coma est une naissance sans pleurs. Il faut frapper fort pour que la vie se réveille en larmes. Alors chaque jour de Carnaval on frappe. (p.13)

Avec *La Fabrique de cérémonies*, l'écriture se veut en tous points une obsession du même. Quatre des douze chapitres du roman (Chap. III, chap. VIII, chap. IX, chap. X) portent le même titre « La nef des fous (détails) » même si les récits ne sont pas les mêmes.

Dans les œuvres, les structures de base changent, par souci d'adapter le texte au nouveau contexte, de l'inscrire dans la ligne d'une mondialisation qui tente d'effacer toute dominance de nationalitarisme au profit de la Weltliteratur. Mais, chez Efooui, malgré la coloration toute a-géographique de ses œuvres, l'idée des drames et des massacres vus et vécus au Togo, reste sous-jacente dans l'écriture tout comme l'image obsédante de la mer qui ronge la ville sans répit au point de l'effacer de la carte (*La Fabrique de cérémonies*, p. 81, 91, 99)

La réécriture se fait une manière de charger le fictionnel d'un référentiel qui reste collé à la mémoire. Elle est en somme un dialogue de l'écriture en situation d'exil avec une réalité antérieure liée au bercail que le temps apaise ou attise. Ainsi, l'écriture est une traduction de l'histoire et de la mémoire collective envisagées comme une étape initiale dont pourraient résulter des variations à la fois quantitatives et qualitatives toujours en rapport avec le temps et l'espace. Dans une nouvelle intitulée « Indépendance cha-cha sur fond de blues », lauréate du concours radiophonique organisé par la radio Africa N°1 en 1990 sur le thème « L'Afrique, 30 ans d'indépendance¹³ », Efooui part du prétexte de la fête d'indépendance au Togo pour faire le procès des Etats africains, ces « Républiquettes sous perfusion » (113) dominées par des coups d'état, l'envoi massif des citoyens en exil dans des

13 Les douze textes lauréats de ce concours sont publiés sous le titre *Kilomètre 30. Afrique 30 ans d'indépendance*, Paris, Sepia, 1992.

contrées européennes qui les rejettent à leur tour. «Ta mère vendait sûrement L'humanité¹⁴ dans les rues de Paris quand elle avait ton âge» (113). Quand au roman *La Polka*, elle reconduit des séquences tragiques de l'histoire de son Togo natal surtout les événements du 11 avril 1991 où, au lendemain d'une manifestation de la population en faveur de l'instauration d'un Etat de droit et sauvagement réprimée par les forces de l'ordre, on retrouva le lendemain, flottant sur l'eau de la lagune de Lomé des dizaines de corps, tués par balles ou assommés au gourdin. Efoui parle de cet «inquiétant soupçon de la mort facile qui laisse sans voix ni geste, sans le moindre chant la moindre dernière parole ni danse d'agonie» (*La Polka*, 62-63). Ce douloureux souvenir se fait cauchemar et l'histoire jaillit crue échappant au poétique.

Les photos des cadavres posés côte à côte sur la plage. La Mère a cherché le visage avec son doigt sur le papier. Elle dit que ces morts sont des morts d'autrui. Trente cadavres sans bateau ni pirogue. Sans la moindre petite pirogue de pêcheur taillée dans le bois dur. Sans le plus petit des petits frères de rameur. (*L'entre-deux rêves...*, p.30)

La même image traumatisante est reprise dans *La Polka*. «Certains se sont volontairement jetés dans la lagune, d'autres ont réussi à trouver la route des collines, d'autres comme moi ont trouvé cachette dans Saint-Dallas» (63), répétition qui pourrait avoir un effet cathartique.

Les pages sombres de l'histoire de l'Afrique se poursuivent dans *La Fabrique des cérémonies* avec une dénonciation des drames du partage de l'Afrique à la conférence de Berlin de 1884 (pp.62-63) dont est sorti un ridicule rectangle de portion de terre, le Togo, «expulsant, chiant sans douleur ses enfants dans l'eau profonde et salée» (*La Fabrique*, p.62). Efoui se moque avec un fin humour des regroupements inter

14 L'expression «vendre l'humanité» est une subtile allusion. Contrairement à la vente à la criée du journal français *L'Humanité*, à laquelle elle renvoie, il s'agit de la traduction littérale d'une expression ewe pour signifier se prostituer.

étatiques africains comme Les Pays de l'Entente regroupant le Togo, Le Dahomey, La Haute Volta Le Niger, La Côte d'Ivoire

...Bénissez le To, Bénissez la Haut, Bénissez le Ni, Bénissez le Da, Bénissez le Ni, Bénissez... (pp.184-185)

LES CONSTANTES

Si l'écriture d'Efoui offre un grand attrait pour les modifications, elle s'organise aussi autour d'éléments constants qui transitent d'une œuvre à l'autre. Les récits s'organisent presque toujours autour des absences qui constituent le motif des récits. Les protagonistes parlent de personnes absentes dont la valeur hante l'esprit. Tout le monde parle de Rachel une jeune fille qui eut les jambes broyées par un automobiliste dans *Carrefour*. Dans *L'Entre-deux rêves...* on attend vainement des gens qui ne viendront pas parce qu'ils sont morts de honte d'avoir raté leur suicide (p.7) avec *Le Petit frère du rameur*, Maguy s'impatiente que les journaux n'aient depuis trois jours parlé de Kari dont elle ignore la raison du suicide. Quant au Rameur, il est resté un profond mystère personne n'en parle et il n'intervient nulle part dans le drame. En ce qui concerne les romans, l'histoire se passe dans des espaces fantômes comme Saint-Dallas, ville mystérieuse sans géographie ni histoire «d'où personne n'a jamais été natif» (La Polka 106). Le personnage focal Nahéma do Nascimento dite la Polka, est un souvenir immortalisé par une carte postale. Tout le monde en parle mais personne ne la connaît. *La Fabrique de cérémonies* joue aussi sur ce jeu de vide. Edgar Fall était étudiant en une Union Soviétique qui n'existe plus. Avec son ami Urbain Mango, ils s'embarquent dans une Odyssée le long de la Côte Ouest d'une Afrique qui n'existe plus. En somme, toutes les œuvres de Kossi Efoui mettent en scène des personnages et des espaces-parole qui n'ont d'existence que dans et par la parole des autres. C'est tout le malaise de l'exilé contraint à un «partout» qui, en au bout du compte, est un «nulle part» où

l'identité est toujours mutante. Ce sont des désirs et des rêves qui deviennent des obsessions tant chez les personnages que chez l'écrivain et qui, évoluent d'une œuvre à l'autre avec les mêmes noms. Des personnages nés dans une œuvre ou simplement évoqués évoluent dans d'autres œuvres

- Le nom Edgar Fall, le Flic dans *La Malaventure*, se retrouve dans *La Fabrique de cérémonies* mais dans un rôle différent.
- Pape Solo, personnage évoqué par La Mère dans *L'Entre-deux rêves de Pitagaba conté sur le trottoir de la radio* devient la mémoire qui donne corps et présence au mystérieux personnage de la Polka. Dans les deux œuvres, il joue le rôle de mémoire légitimante. La Mère et les deux Bouffons le citent : « Pape Solo raconte que c'est notre père qui est aux cieux. Que c'est sa volonté... » (p. 25)
- Marcus, personne désintéressée qui rêve de son film sur fond de société en ruine dans *Le Petit Frère du Rameur* reparaît dans *La Fabrique de cérémonies*, avec le même manque d'enthousiasme sous le nom de Elawolé (James Ata Marcus Sila) (167).

D'autre part, le Bar., lieu de défoulement du petit peuple est aussi une constante. Le Bar Prima (« Indépendance cha-cha ») Le Bar M dans *La Polka* le Bar dans *La Fabrique de cérémonies* comme un espace de no man's land où l'on se sent moins étranger, moins différent.

CONCLUSION

'L'œuvre européenne' de Kossi Efoui tient d'un impératif. On ne peut écrire sans visiter sa propre mémoire et l'histoire car l'acte de travailler à une œuvre est un dialogue avec soi-même surtout si l'écriture se fait lieu de rencontres entre cultures et géographies différentes. Émigré ou exilé, l'écrivain ne reste pas le même, son œuvre aussi car sa conscience créatrice est désormais (com)prise entre deux mémoires. Pour Kossi Efoui, l'espace textuel est un lieu de questionnement où l'œuvre interpelle sans cesse ces deux mémoires d'où la réécriture comme recherche d'un équilibre entre le texte et son

contexte, le Moi-Écrivain et son texte, double mouvement qui assure à l'œuvre une effectuation progressive et sans fin. Branco Popovic, grand théoricien serbe de la variation de l'œuvre littéraire a sans doute raison de définir l'œuvre littéraire comme une perfection présente et non atteinte.

QUATRIÈME PARTIE

LES ÉCRITURES FÉMININES

Transposition de la dissidence féministe et traduction de la résistance conservatrice dans la transcription du voyage au féminin en Afrique

Voyageuses en Afrique du Sud à la fin du XIX^e siècle

Ludmila OMMUNDSEN
University of Limerick

«Le voyage n'abolit pas toutes les frontières», écrit Michelle Perrot (1991, 485), «il met à nu, au contraire, les contradictions». À partir d'une dizaine de récits féminins sur des voyages en Afrique du Sud accomplis entre 1875 et 1900, cet essai se penchera sur les images d'un voyage au féminin qui s'inscrit dans la mouvance féministe en même temps qu'il distille une résistance conservatrice.

TRANSPPOSITION DE LA DISSIDENCE FÉMINISTE

Parce qu'à l'inverse de l'homme victorien, la femme victorienne n'est pas libre, l'espace physique et mental que la science et la philosophie lui assignent étant balisé de normes et d'interdits, le voyage devient, comme l'écrit Davenport Adams à propos de ses

contemporaines, l'occasion d'un affranchissement □ «Fettered as women are in highly civilized countries by restraints, obligations and responsibilities, which are often arbitrary and artificial... it is natural enough that when the opportunity offers they should hail even a temporary emancipation through travel» (11). Ainsi, le récit féminin d'une échappée hors de la Grande Ile expose inévitablement l'évasion de la monotonie de la condition féminine et de l'enfermement d'un rôle. «[[Kimberley] is the last civilized place we shall stop at for weeks, and in thirty-six hours we shall really begin to live an unconventional life in a country unspoilt by the hand of man.» (68), signale Alice Balfour □ ce territoire non défiguré par l'homme qui s'annonce n'est donc pas forcément une aire géographique. Comme le souligne Romero (1992 □ 9), «In their respective relationships with Africa, the women were in the process of forging separate identities for themselves.»

Notons, que la relation au/de voyage à la fin du dix-neuvième siècle se grave sur fond d'effritement d'un modèle féminin uniformisé, normalisé et idéalisé. Au milieu du dix-neuvième siècle, le mouvement féministe britannique s'organise¹. Quelques victoires sont célébrées □ la Married Property Act de 1870 octroie à la femme mariée la maîtrise de ses revenus, celle de 1882, l'autorise à posséder des biens en son nom, et, à partir de 1891, à la suite d'une décision de la cour d'appel dans l'affaire Regina vs Jackson, la loi ne permet plus à un époux de détenir sa conjointe contre son gré ou l'emprisonner dans sa propre demeure². Au tournant du siècle, la médecine n'est plus une spécialité masculine et les médecins ont une meilleure connaissance de l'anatomie et la physiologie féminine. En outre, les sports (tennis,

1 Cf. Hollis 1972. Le mouvement féministe s'organise autour de Barbara Bodichon, Dorothea Beale, Jessie Boucherett, Frances Buss, Emily Davies, Elizabeth Garrett, Octavia Hill, Helen Taylor et Maria Rye. Motivées par la prise de conscience du statut de la femme, elles s'inquiètent d'abord de l'avenir problématique des femmes excédentaires condamnées au célibat et de la situation tragique des gouvernantes. L'émancipation politique de la femme devient l'objectif principal du mouvement dans les années 1860.

2 Pour le détail des prescriptions législatives voir Lyndon Shanley 1989.

bicyclette et la natation) et la gymnastique permettent aux jeunes filles de s'extirper du moule de l'éternelle malade. Le corps féminin cesse d'être un terrain passif sous l'empire de forces naturelles³.

Tous ces changements affectent le voyage des femmes «[Nowadays... a hundred women travel to one who ventured from the security of her roof tree in bygone days]» (2), avance Lili Campbell Davidson dans son guide à l'intention des futures voyageuses. Ils ne peuvent manquer d'affecter leurs récits de la libération du corps féminin (non pas de sa liberté) émerge des identités féminines. Les sensations physiques sont, d'ailleurs, au centre des récits. Selon Fanny Barkly, les dames dans le Natal ne s'incommodent guère d'une pluie tropicale qui trempe leurs vêtements⁴. Louisa Hutchinson savoure elle-même aussi le plaisir de l'averse, compare la couleur de sa peau à une celle d'un homard bouilli et son visage à une casserole en cuivre⁵. Sarah Heckford avale un mets au goût de chandelle rance très salée, mets préparé par un homme qui refuse d'ailleurs d'y goûter⁶. Alice Balfour ne dispose que d'une eau très sale pour sa toilette et... sa consommation et si les secousses du chariot sur les routes caillouteuses l'empêchent de se reposer, les bonds et chutes la jettent irrémédiablement dans un fou rire⁷. «I can recommend this life as a

3 Cf. Delamont & Duffin 1978.

4 «Everybody rides in Natal, and you see ladies riding to a dinner-party, in full evening dress. Sometimes a tropical storm overtakes them en route causing sad results to a pretty toilette! And on arrival at their destination, they have to be entirely «rigged out» again by the hostess but nobody minds these little adventures, everybody being «in the same boat». Barkly, 13.

5 «[W]e are enjoying a shower bath in our clothes.... [The Durban fever] has made my chest and arms the colour of a boiled lobster.... Riding all day under a blazing sun... (with) a face like a copper stewpan.» Hutchinson, 45-50.

6 «Presently supper made its appearance. [...] I will describe it in the words of the man who cooked it: 'rancid tallow candle with lots of salt in it'. He would not eat of it but I was very hungry, and did, although I confess the description was accurate!» Heckford, 13.

7 «[The water] is so dirty that you can't see the bottom of a cup which is half full of it and this we not only wash in, but also drink.... I have not yet learned to sleep when the road [...] is like the dry bed of a river full of boulders [...] Mrs Grey rolls and bounds about, groaning [...] which I am sorry to say, always makes me go into hopeless laughter.» Balfour, 92-98.

splendid cure for any who are run down or overworked» (57), lance Sarah Wilson. Allègrement bousculée dans le tourbillon chaotique de son itinéraire, traînée avec une joie non dissimulée dans la poussière du veldt ou obligée d'avalier des repas peu ragoûtants auxquels elle prête une attention amusée, l'héroïne du récit paraît entachée de penchants masochistes qui semblent illustrer la simplicité d'esprit que lui imputent les traités scientifiques. En réalité, en surgissant dans toute la flamboyance de ses sens, elle rejette l'ensemble de ces discours réducteurs — la chair meurtrie, la peau salie ou l'estomac agressé ne font qu'exprimer la négation de la pureté, de faiblesse et, surtout, de la frigidité que ces textes lui forgent. Détachée de sa territorialité idéologique originelle, la voyageuse contredit la définition classique de la féminité.

«I was to spend many weeks in which baths and looking-glasses would find no place.» (42), souligne Frances Macnab — la féminité étant une question d'apparence, l'absence d'une image-repère, en empêchant la conformité à un stéréotype féminin, ne manque pas de forcer la perception de son individualité. Et, ce n'est pas non plus dans l'œil masculin que la voyageuse va se mirer — bains et miroirs ne sont pas les seuls éléments qui font défaut dans l'expédition racontée. En effet, comme le remarque Barnes Stevenson, les personnages masculins brillent par leur absence — l'époux, dont la profession est souvent à l'origine du déplacement de l'auteur, devient une ombre qui traverse ses pages sous la forme d'une maigre initiale ou d'un accessoire possédé et emporté⁸. Mary Anne Barker ne souffle mot sur son mari, administrateur du Natal à la fin des années 1870, sa très rare présence étant signalée par la lettre F-, Sarah Wilson attend le septième chapitre, sur la vingtaine que compte son livre, pour évoquer l'adjoint de Baden Powell pendant la guerre anglo-boer du tournant du siècle, Annie Martin part dans le Karoo avec la lettre T- et

⁸ «Significantly, in books by these female travellers, male characters are conspicuously absent — the authors' husbands — the ostensible reasons why these women are in Africa in the first place — are shadowy figures whose professions, personalities, and event names are omitted or relegated to a minor position.» Barnes Stevenson, 25.

Fanny Barkly comme Louisa Hutchinson partagent leurs aventures avec un accessoire («my husband»). Quant à Sarah Heckford, qui se rend dans le Transvaal en compagnie de douze hommes, elle ne révèle que le diminutif de son jeune compagnon de 16 ans, Jimmy. «[We were travelling alone and unprotected] (415), déclare Violet Markham : le voyage à découvert est véritablement la découverte du voyage, la rupture avec le sexe opposé qui mène aux frontières d'un territoire féminin à conquérir.

Et, en Afrique du Sud, le territoire parcouru mesure le territoire conquis sur l'autre sexe comme en témoigne Frances Macnab, encore elle, dans une anecdote à propos d'un faible représentant du sexe «fort» :

I was told that a fortnight before a surgeon had come out from England upon seeing an advertisement for a Government surgeon for the Taungs district [Bechuanaland]. He intended to be married on the strength of the appointment; but he no sooner arrived at Taungs and saw the place, than he fled from it in horror. 'But that' said a resident who told me the story, 'was only because he was an Englishman, and fresh to South Africa.' (42)

Racontée par une femme tout aussi «fresh to South Africa» qui explore tranquillement le Bechuanaland, la colonie du Cap, le Transvaal puis le Natal, la réaction du médecin dont le départ précipité à la suite d'un choc visuel et non d'une contrainte professionnelle frise la dérobade d'un lâche et prend une coloration ridicule. Et cela d'autant plus que sa profession est supposée exiger la maîtrise des émotions que la science nie aux femmes. En définitive, le contexte incite la lectrice à comprendre «Englishman» comme l'opposé de «Englishwoman» : l'explication fournie par la personne résidente — dont le sexe n'est pas explicité, précision jugée inutile ou trop évidente? — flatte la hardiesse de l'héroïne et célèbre, à travers elle, les dispositions désormais supérieures de la femme. Notons, pour terminer, que même la promesse d'un mariage, dont la réalisation dépend de la rémunération attachée au nouveau travail, ne donne pas la force à ce

praticien de s'adapter à l'environnement sauvage. Frances Macnab ne suggère-t-elle pas l'indignité d'un tel parti? Vive le célibat?

Le récit féminin de voyage dépeint parfois les étapes de l'intégration d'une femme apparemment seule dans un monde rude et mystérieux avec des références à Robinsón Crusoe. «Life in the laager [fortification] is remarkable for nothing so much as its wonderful monotony.... It would take a Defoe to make the details of such an existence in the least readable.» (137), avoue Louisa Hutchinson, qui, en s'humiliant devant l'auteur célèbre, assimile glorieusement son existence à celle du héros mythique. Ailleurs, Sarah Heckford habite une bicoque qui rivalise de simplicité avec l'abri du naufragé. «Goat and sheep skins did the duty of carpets and the skins of two tiger-cats and one wild cat which had been killed at Surprise [nom de la ferme], hung on an old folding armchair, completed the Robinsón Crusoe look of the place. After experience of the same, I think a Robinsón Crusoe cabin is nicer to read about than to live in.» (140). Il n'est pas si étonnant de rencontrer le fantôme de Defoe ou Robinsón Crusoe dans les récits féminins de voyage qui se situent en Afrique du Sud. Les allusions diverses à Robinsón Crusoe, dont les aventures sont à leur quatorzième édition à la fin du XIX^e siècle, doivent d'abord être interprétées comme des émanations allégoriques de l'histoire de l'impérialisme anglais dont la voyageuse est la tentacule humaine. n'oublions pas que le dernier tiers du dix-neuvième siècle marque une phase de grande expansion pour l'Angleterre dont l'empire, enrichi de vastes territoires en Afrique, englobe un quart de la Terre à la fin des années 1890⁹. Comme l'indique Said (1993), au dix-neuvième

9 D'une part, à la fin du dix-neuvième siècle ce pays lointain est encore perçu comme une terre d'exploitation uniquement. «Most people are quite unaware of the attractions of South Africa as a tourists' land.» (p.6), regrette Eleanor Tyrrell. D'autre part, dans la fiction de Defoe, le héros agit comme un impérialiste. après avoir maîtrisé les ressources du sol, il asservit le premier individu qu'il croise, décime les sauvages anthropophages qui hantent les lieux (dans les deux cas, des gens qui occupent l'endroit depuis bien plus longtemps que lui), puis, ayant maté l'équipage révolté d'un navire européen, celui qui se présente désormais comme le commandant de l'île oblige les prisonniers à exploiter son domaine.

siècle l'Européen s'enivre de pouvoir impérialiste. En sillonnant des terres, la voyageuse se gargarise de ce pouvoir. La référence au célèbre personnage est la référence à la masculinité dont elle s'imprègne avec l'exercice du pouvoir que lui permet son entreprise de déplacement et d'observation.

En outre, l'identification à Crusoë, en assimilant l'origine du voyage féminin à celle du voyage du personnage célèbre, à savoir son mépris des conseils paternels — il pense même avoir tué son père de chagrin — renforce le message distillé par l'absence/la semi-présence du partenaire des voyageuses et grave alors leur parcours non plus seulement dans la dissidence mais également dans le rejet du patriarcat.

TRADUCTION DE LA RÉSISTANCE CONSERVATRICE

Rupture avec la Grande-Bretagne et glissade dans les entrailles de l'Afrique méridionale stimulent l'émancipation de la voyageuse. La glissade bouleversante dans le continent des ténèbres la conduit dans le domaine des ombres et des miroirs où vacille l'image de son dessein/destin libertaire.

En surface, le récit féminin de voyage déroule une procession de tableaux exotiques d'une facture plus ou moins grossière. L'Afrique cannibale sert de décor aux aventures de Fanny Barkly : « I left England for Basutoland in autumn to join my husband who had been appointed... Resident Magistrate of Thaba-Bosigo Basutoland —

Avant la découverte de sites diamantifères dans le Griqualand à la fin des années 1860, l'Afrique du Sud ne jouit pas d'une grande popularité. Vingt ans plus tard, la richesse des mines aurifères du Witwatersrand attisera les esprits. De 1795 à 1902 les Britanniques occupent et annexent le Cap de Bonne Espérance, le Natal, le Basutoland et le Zululand, ils forment la Rhodésie en s'emparant du Bechuanaland, du Matabeleland et du Mashonaland, et enfin s'approprient le Transvaal et l'État Libre d'Orange. À l'instar de Crusoë, les autorités britanniques en Afrique du Sud s'emploient non seulement à dominer les sauvages qui occupent les terres convoitées, mais doivent aussi faire face à un peuple d'origine européenne, les Boers, qui colonisent des régions, grignotées ensuite par les Anglais.

otherwise called «Advance Post Cannibal Valley» (1). Et, la description de coutumes montre inévitablement l'avilissement du sujet non britannique. Lady Barker propose cette fresque absurde de la vie d'une Africaine inspirée par sa conception de la Lobola, le transfert de bétail du groupe du futur époux à celui de sa future épouse, exigé pour la légitimation du mariage :

All this labour was performed by stalwart Kafir women, one of whom, a fearfully-repulsive female, informed my cook she had just been bought back by her original husband. Stress of circumstances had obliged him to sell her, and she had been bought by three other husband-masters since then, but was now resold, a bargain, to her first owner, whom she declared she preferred. (57)

Et Sarah Heckford décline en histoires prolixes et fastidieuses le portrait du Boer dégénéré dont la cour amoureuse procède d'une sortie carnavalesque, le marivaudage ayant pour origine chiffrée la recherche d'un boeuf perdu¹⁰ et le mariage d'un acte de consommation effrénée : «Like all Boer women and men», observe-t-elle à propos d'une fermière de rencontre, «she regarded husbands and wives as articles so necessary to household comfort that no time must be lost in replacing them when lost» (125).

Cependant, parmi ces nombreuses scènes stéréotypées destinées et livrées en pâture à un public friand d'une anthropologie de l'horreur¹¹, se dissimulent ici et là des paysages et des êtres modelés selon une fantaisie secrète qui traduisent le mirage de la pensée chaotique de l'exploratrice, fouettée par les aspirations mais aussi des angoisses surgies de cette démonstration de pouvoir que constitue son entreprise d'émancipation et d'observation.

10 «Boers array themselves splendidly, and pay attention on such occasions to the quality and colour of their saddle-cloths, a very favorite sort being a large-patterned drugget with much green and red in it, and with a broad yellow woollen fringe.... She was deaf to his assertion that he was searching for an ox (a favorite excuse with a would-be-suitor)». Heckford, 125.

11 Cf. Mc Ewan 2000, en particulier chap. 5 «Slavery, Witchcraft and Cannibalism».

L'arrivée en Afrique du Sud est souvent perçue comme une arrivée au spectacle. Louisa Hutchinson scrute les côtes du Natal à l'aide de jumelles de théâtre¹². À la sortie de Durban elle se retrouvera dans le cadre artistique qui l'avait intriguée : «The scenery all around was lovely. [...] Kafirs were trotting about, looking, in their non-descript costumes, like some grotesque creatures in a pantomime.» (20). Lorsque Lady Barker relate sa rencontre avec des sorcières zoulous, elle estime qu'elles ont fait «an excellent stage entrance.» (172). L'environnement de fiction dans lequel se plonge la voyageuse est la traduction spatiale de l'ampleur de la transgression : en quittant le modèle féminin uniformisé, normalisé et idéalisé elle se place forcément sur un autre plan que la réalité, elle entre dans un domaine inconnu.

Certains éléments du décor traduisent l'angoisse de la transgression et du déplacement de l'identité féminine. Louisa Hutchinson, par exemple, traverse une région au relief gothique :

Every here and there the unwary traveller is in danger of being swallowed up in a huge hole, about four feet deep and full of mud,... Not infrequently one passes skeletons of oxen which have been lain down to die on the road from one of the mysterious diseases which have hitherto baffled the skill of the colonial farmers; and sometimes, too, we come across a deserted wagon, which has broken down upon the road, and is waiting, shrouded in tarpaulin covering, for the conductor to return and dig out. (60)

L'atmosphère est lourde de mélancolie mystérieuse. La géographie présente des caractéristiques humaines et la mort dévorante dissout les frontières entre les humains, les animaux et les objets. Un monde de relativité épouvantable surgit : voyager, c'est se mouvoir vers le chaos avec le risque de tomber dans le néant.

12 «For the last two days we have been staring along past the coast of Kaffirland, immensely excited at being able to discern through opera-glasses the dusky figures of the lords of the soil.» Hutchinson, 6.

Et le néant c'est peut-être l'état (de) sauvage. Ainsi, dans un coin reculé du Bechuanaland Frances Macnab distingue les indigènes mi-femmes, mi-bêtes «[T]he great pan of Morokwena lay before me in the valley [...]. The scene was a very wild one. This country seemed only fit for savages and wild beasts. Native women clad in skins walked to and fro with pitchers on their heads, which in the distance added to their height and made them look grotesque.» (101-2). Ces créatures déterminent peut-être moins la profondeur de l'enfoncement de la protagoniste dans les territoires sud-africains, qu'elles ne soulignent, le spectacle angoissant de la déchéance féminine et, révèlent tel le portrait de Dorian Grey, la monstruosité d'une âme féminine au terme d'un voyage loin de l'œil masculin.

Dans son voyage au bout de la nuit africaine, la voyageuse entre souvent en communication avec un monde féminin surnaturel où se mêlent scènes bibliques et mythologiques. Des «Amazonian women» (172) saluent Lady Barker¹³. Sarah Heckford, qui soupçonne une virago africaine d'avoir empoisonné sa petite fille, est persuadée que l'Afrique du Sud est plantée de Médées «The men who knew the Kaffirs best [...] said they had no doubt that I was right in my conclusions that Kaffir women were quite capable of poisoning their own children in revenge upon their husbands.» (115). Ailleurs, et de l'avis de Sarah Wilson, ce sont des Circés boers qui rôdent et envoûtent les soldats britanniques égarés pour les dresser contre leurs compatriotes «There is no doubt the women were powerful in Boerland. Even a Britisher married to a Dutchwoman seemed at once

13 «In the meantime kind Mr. Y — had gone to fetch the witches — as everybody persisted in calling them — and presently they appeared in full official dress, walking along in a measured stately step, keeping time and tune to the chanting of a body-guard of girls and women, who sang continuously in a sort of undertone, a monotonous kind of march. They made an excellent stage entrance. Grave, composed, erect, and dauntless of mien, these Amazonian women walked past the verandah, raising their hand as the men do with the low cry of «*Inkosi*» in salutation. Their pride is to be looked upon as men once they take up this dread profession, which is sometimes shared with them by men. They are permitted to bear shield and spear as warriors, and they hunt and kill with their own hands the wild beasts and reptiles whose skin they wear. «Barker, 172-3.

to consider her people as his people, and the Transvaal as his fatherland. These women were certainly the most bitter against the English they urged their husbands in the district to go and join the commandos, and their language was cruel and bloodthirsty» (111). Enfin, dans un coin du Bechuanaland, Frances Macnab décrit ce rite d'initiation dont la perturbation rappelle l'épisode malheureux entre la susceptible Artémis et l'indiscret Actéon et dont la danse effrénée finale évoque le culte du Veau d'Or : «The [Meroquaile] girls [...] are kept in seclusion till they marry. They are shut up in a kraal, and are taught to dancing. [...] If they see a man watching them, their duty is to pursue him with thorn-bushes and kill him.... The women's dance [...] concludes at midnight when a large clay ox is introduced. Round this idol they dance and howl or sing» (88-9). Notons que la description mentionne, non pas un taureau ou un veau, mais un bœuf, un mâle adulte châtré.

Curieusement, les scènes auxquelles assiste ou participe la voyageuse, plonge cette dernière dans une dimension dramatique : l'Amazone est une tueuse, Médée un assassin, Circé une mangeuse d'hommes, Artémis une meurtrière et les adoratrices du bœuf d'argile des castratrices. La liberté de la femme dérive d'un acte de mort. Ces tableaux d'emprise féminine sont en effet des variations symboliques du patriarcat tué. Les masques féminins effrayants du défilé morbide qui traverse le récit féminin de voyage ravivent les couleurs apocalyptiques des discours normatifs sur la nature féminine et les dangers relatifs à son altération : barbarie et stérilité. En projetant la métamorphose vers laquelle s'achemine celle qui s'affranchit de l'homme, ils matérialisent l'angoisse d'une société rongée par un mouvement féministe dont l'importance croissante fait pressentir la fin de l'Age d'Or du patriarcat sur la Grande Ile.

Voyager, c'est se mouvoir vers le chaos avec le risque de tomber dans cet état sauvage caractérisé par la domination de la femme selon les scientifiques victoriens : Fernseed, par exemple écrit en 1881, «the superiority of the female sex is witnessed only in the inferior races of

mankind and in the young children of the higher, and marks an inferior degree of evolution» (*Quarterly Journal of Science* 3, 741)¹⁴.

Or, Fanny Barkly se pare des mêmes bijoux que les femmes basuto
«The women use little earthnuts, which they dig up out of the ground, and string them together with small beads in pretty patterns. I have one or two of these, and also a necklace, made of black beads and jackal's teeth...» (46). Annie Martin se fabrique des bijoux avec des oeufs d'insectes et des noyaux de fruits

Then too, — no small recommendation in the eyes of the ladies, — they [the stones of priembesjes] make the most delightful beads, being just soft enough to pierce with a good strong needle, though not so soft as to shrivel up afterwards.... Very pretty necklaces are made of the threaded eggs of one kind of ant. They are rough and irregular in shape, and possess such a soft lustre, that — but for his deep golden colour — they might almost be taken for inferior pearls. (232, 261)

Symboles d'une communion avec la nature, ou d'une certaine africanisation de ces femmes pendant leur séjour dans la colonie?

En outre, que doit-on comprendre lorsque Sarah Heckford avoue au début de son récit «Now after a little more than two years in the Transvaal, I have become sufficiently savage» (19-20)¹⁵? L'inéluclabilité de la corruption de l'esprit féminin?

Enfin, si la peau salie, la chair meurtrie et l'estomac agressé que la voyageuse expose avec ostentation nient la frigidité que lui assigne le discours scientifique, cessent-ils pour autant de représenter la souillure? Souillure inhérente à l'Afrique?

14 Affirmation répétée l'année suivante par Delauney «The pre-eminence of female sex over male occurring only in certain inferior species and races, and in children of the superior races, marks an inferior degree of evolution». Delauney, *Popular Science Monthly* 20, 192.

15 «Harrismith looked like a dismal attempt at a town. I was fresh from European and Indian cities and town then. Now after a little more than two years in the Transvaal, I have become sufficiently savage to think Harrismith, whenever I may next see it, quite a respectful attempt at one.». Heckford, 19-20.

Au détour d'une des dernières étapes, le récit inquiétant d'un étrange voyageur (fantôme d'Alexander Selkirk, marin écossais qui servit de modèle à Robinson Crusoë) qui, à l'instar de l'héroïne traverse le pays en chariot vers le Nord — l'identification est évidente — reflète le malaise qu'éprouve une Alice Balfour imprégnée de la masculinité inhérente à son exploit, celui de ne pouvoir se couler sans heurt dans sa société d'origine.

At the «Devil's Pass» we met a man whose terrible experiences some two or three years ago had often held over us *in terrorem*. by Mr. G. Grey, when we did not show sufficient appreciation of the dangers of getting lost on the veldt. This man was travelling up country with a waggon, and got lost on the veldt for forty-six days. During all this time he was without fire and without food, beyond what an unarmed man could procure.... He lived upon the frogs which he caught in the vley [pond] and ate raw, and on any roots and fruits that he could find.... At night he crawled feet foremost into a deserted ant-bear's hole, blocking up the entrance after him with a bundle of dry grass. Thus he existed till some Dutchmen happened to come across his spoor...[and] rescued him. He was almost mad with want and privation when they found him, and could not give a coherent account of how he had lived all those awful weeks. He has now completely recovered. (204-5)

Le passage évoque les malheurs récents, quoique approximativement datés, d'un être apparemment solitaire, homme sans nom mais déterminé par l'endroit symbolique où il se trouve, une zone de passage appartenant à l'esprit du mal. En outre, cet homme s'est perdu lors d'un voyage dont on ne connaît que l'orientation — la même que la protagoniste. Les repères minimalistes de cette histoire, désancrée de la réalité, forcent une lecture allégorique.

Détaché de son groupe et désirant la mort, le voyageur finalement renaît d'une nature personnifiée. La terre figure une mère fécondée par le fourmilier, l'espace dont se retire l'animal phallique et où se loge l'homme, évoquant l'appareil génital féminin (le col de l'utérus et

les poils pubiens) — mère présentée en phase d'accouchement comme le suggère la position du nouvel occupant et comme la nourricière d'un individu aux dents qui diminuent. Cette renaissance est associée à l'émergence d'un langage incompréhensible aux hommes qui le retrouvent. L'image de l'homme pris de folie ne sachant plus s'exprimer manifeste la métaphore du malaise en société.

Selon les anciennes croyances teutonnes les enfants naissent d'abord de leur mère, la terre, avant d'arriver chez leurs parents humains. Dans cette histoire, la Terre reçoit ce qui vient de la mère en chair et en os. Cependant l'interversion est funeste — l'homme qui perd sa mère humaine perd également son nom. Ainsi, la renaissance est, en fait, une «*dé-naissance*». À la fin de son périple de 1200 miles Alice Balfour rencontre un être désancré de son milieu traditionnel, une figure hors-sa-place se tenant sur la bordure de deux mondes — l'incarnation du dangereux état intermédiaire. De plus, est-ce un hasard si l'homme rencontré sur le col, est, par son anonymat, déterminé par le Diable? Le parallèle établi entre cet homme diabolisé et Alice Balfour fait surgir l'image de l'ange du foyer déchu par un voyage au-delà d'un territoire policé.

«He has now completely recovered», assure-t-elle. La guérison de l'homme maudit appartient au moment de l'écriture et non pas à celui des événements du récit — la voyageuse s'est rangée... Voyager ne revient pas seulement à couvrir une étendue sauvage, voyager, c'est aussi atteindre les limites de la condition faite à la femme, avec le risque de les franchir, mais aussi la possibilité (rassurante?) de pouvoir rebrousser chemin...

CONCLUSION

Au déclin de l'ère victorienne le doute s'empare des Britanniques — le roman devient celui de l'inquiétude et de l'affranchissement des consciences. Le récit féminin de voyage distille les mêmes essences. Ainsi, le rôle de dissidente qu'interprète la voyageuse sur les planches

d'une Afrique du Sud-théâtre où se profilent des incarnations inhibitives de ses excès expose les inquiétudes d'une émancipation valorisée.

Au dix-neuvième siècle la littérature du voyage jouit d'une grande popularité, les écrits féminins attirent un grand nombre de lectrices et participent aux tensions de l'époque. Dans ce siècle où s'opère la naissance du féminisme, dans ses trois dernières décennies où s'affirme le mouvement féministe, la véritable aventure pour les femmes est moins l'expérience des terres sud-africaines que la découverte d'un nouveau monde qui se profile à l'horizon des changements économiques, politiques, sociaux et culturels qui leur sont favorables. Si les récits étudiés dans cet essai n'incitent peut-être pas à la conquête de ce monde, les images qu'ils véhiculent ne peuvent manquer de stimuler la curiosité du lectorat féminin et d'inciter à sa découverte. Et, la lecture entreprise de ses récits dérive certainement moins d'une intention de s'enquérir de points de civilisations inconnues qu'elle ne résulte d'une volonté, à travers les étapes et les épreuves d'une expérience à/de l'étranger, de mesurer l'espace de relativité de la nature féminine.

OUVRAGES CITÉS

- ADAMS W. H. D., *Celebrated Women Travellers of The Nineteenth Century*. London W. Swan Sonnenschein, 1883.
- BALFOUR Alice, *Twelve Hundred Miles in a Waggon*. London Edward Arnold, 1895.
- BARKER Lady Mary Anne, *A Year's Housekeeping in South Africa*. London Macmillan & Co., 1877.
- BARKLY F., *Among Boers and Basutos, and with Barkly's Horse. The Story of Our Life on The Frontier*, Westminster Roxburgh Press, London, 1896, extended and revised edition (1st ed. 1893).
- BARNES Stevenson C., *Victorian Women Travel Writers in Africa*. Boston Twayne, 1982.

- CAMPBELL Davidson L., *Hints to Lady Travellers at Home and Abroad*. London: Iliffe & Son, 1889.
- DELAMONT S. & DUFFIN L. eds., *The 19th Century Woman, Her Physical and Cultural World*. London: Croom Helm, 1978.
- DELAUNEY G., «Equality and Inequality in Sex.» *Popular Science Monthly* 20 (1882): 192. Manchester University Press, Manchester, 1990.
- HECKFORD Sarah, *A Lady Trader in The Transvaal*. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1882.
- HOLLIS P., *Women in Public: The Women's Movement 1850-1900*. London: G. Allen & Unwin, 1972.
- FERNSEED F., «Sexual Distinctions and Resemblance.» *Quarterly Journal of Science*, 3 (1881): 741.
- HUTCHINSON Louisa, *In Tents in The Transvaal*. London: Richard Bentley & Son, 1879.
- LYNDON Shanley M., *Feminism, Marriage and The Law in Victorian England 1850-1895*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- MACNAB F., *On Veldt and Farm*. London: Edward Arnold, 1897.
- MARTIN A., *Home Life on an Ostrich Farm*. G. Philip, London, 1890
- MARKHAM Violet R., *South Africa Past and Present*. London: Smith, Elder & Co., 1900.
- ROMERO P., *Women's Voices on Africa: A Century of Travel Writing*. Princeton: N. J. M. Wiener Pub., 1992.
- MILLS S., *Discourses of Differences: An Analysis of Women's Travel Writing and Colonialism*. London: Routledge, 1991.
- MC EWAN C., *Gender, Geography and Empire. Victorian Women Travellers in West Africa*. London: Ashgate, 2000.
- PERROT M., «Sortir.» Duby G. & Perrot M. eds. *Histoire des Femmes. Le XIX^e Siècle*. vol. 4. 5 vols. Paris: Plon, 1991. 467-94.
- SAÏD E. W., *Culture and Imperialism*. Vintage: London, 1993.
- TYRRELL E., *South African Snapshots for English Girls*, Gay & Hancock, London, 1910.
- WILSON S., *South African Memories, Social, Warlike and Sporting From Diaries Written at The Time*. Edward Arnold: London, 1909.

L'avènement des femmes dans les romans du marronnage : les transpositions scripturales

Marie-Christine ROCHMANN
Université Paul-Valéry, Montpellier III

Le personnel romanesque antillais du marronnage apparaît comme un espace textuel largement dominé par les hommes — une domination quantitative — des écrivains esclavagistes du XIX^e siècle à nos contemporains, les romans historiques antillais présentent un nombre infime de négresses marronnes —, et une domination qualitative — si hommes et femmes il y a, la femme est généralement dans l'ombre de l'homme, en simple faire-valoir. Comment expliquer cette surreprésentation masculine dont témoignent les héros éponymes comme Bagamba, nègre marron, Dominique, nègre esclave, D'Jhébo le Léviathan noir, ou des personnages remarquables par leur magistrale grandeur comme le Longoué du *Quatrième siècle* d'Édouard Glissant¹ ? Sans doute est-il possible d'alléguer pour expliquer l'inégalité de

1 Cf. René CLARAC, *Bagamba, nègre marron*, Paris, Les Éditions de la Nouvelle France, 1947, Léonard SAINVILLE, *Dominique, Nègre esclave*, Paris, Fasquelle éditeur, 1951, César PULVAR, *D'Jhébo le Léviathan Noir*, Paris, Éditions «L'V», 1957, Édouard Glissant, *Le quatrième siècle*, Paris, Seuil, 1964.

traitement la tradition d'un héroïsme masculin, particulièrement dans le champ des mythes, et l'on sait combien la représentation du marronnage a connu aux Antilles de mythification. On refusera par contre l'argument d'une conformité à la réalité historique. Si l'on prend l'exemple des romans de l'époque esclavagiste, l'influence du roman noir et les délires de l'invention romanesque qui les animent incitent peu à voir dans la faible représentation des femmes dans les camps de marron l'effet d'un souci d'historicité. Plus tard les romanciers n'ont disposé que de bilans lacunaires sur la question. Ainsi l'étude la plus sérieuse à propos des femmes esclaves, *Les Sœurs de Solitude* d'Arlette Gautier², ne peut qu'émettre des hypothèses sans doute les femmes ont-elles moins marronné, empêchées notamment par leurs grossesses ou le souci des enfants, peu habituées au dehors. Mais s'imaginer, écrit-elle, comme certains l'ont avancé, les femmes esclaves retenues à l'habitation par leur attachement pour le maître, c'est oublier que peu nombreuses étaient les femmes domestiques à vivre dans la proximité des maîtres, leur supplément d'éducation pouvant d'ailleurs aussi bien les conduire à une prise de conscience plus aiguë et à la fuite. En fait on observe un phénomène contraire loin d'expliquer la faible représentation des femmes dans les romans marrons, l'Histoire en a plutôt imposé la présence. En effet les femmes marronnes qui vont émerger, dans cette histoire littéraire du marronnage, sont pour une bonne part des personnages historiquement attestés c'est le retentissant procès de 1837 qui a placé le personnage d'Anne aux côtés de Bonga dans le poème de Poirié de Saint-Aurèle «Le camp des Kélers³» et c'est lorsque Xavier Eyma, porté par l'exemple de Balzac, tente dans ses *Peaux noires*⁴, de se faire le témoin de son temps que le marronnage se trouve, dans la seule nouvelle qui lui soit consacrée, incarné presque à part égale par un homme et une femme. Quant à l'Elisa de Philippe Pinel Dumanoir

2 Arlette GAUTIER, *Les Sœurs de Solitude. La condition féminine dans l'esclavage aux Antilles du XVII^e au XIX^e siècle*, Paris, Éditions caribéennes, 1985.

3 Poirié de Saint-Aurèle, *Les Veillées du Tropic*, Paris, Perrotin, 1850.

4 Louis-Xavier EYMA, *Les Peaux noires, scènes de la vie des esclaves*, Paris, Michel Lévy frères, 1857.

dans *La Case de l'oncle Tom*⁵, en tant que réécriture du personnage d'Elisa d'*Uncle Tom's Cabin* d'Harriet Beecher-Stowe, c'est en quelque sorte elle aussi un personnage historique. La romancière américaine s'était en effet inspirée d'une histoire vraie, celle de l'esclave Eliza Harris dont les abolitionnistes avaient recueilli le témoignage⁶. Au XX^e siècle, les deux femmes qui accèdent au panthéon des héros «marrons», la mulâtresse Solitude et Tituba, si peu qu'on ait su d'elles, sont elles aussi des personnages historiques⁷.

Corneille l'avait déjà expérimenté, seul le vrai peut faire échec au vraisemblable. Notre hypothèse est en clair que la principale raison de la prééminence des hommes dans les romans du marronnage réside dans l'existence d'un accord presque parfait entre les composantes et programmes narratifs attachés à la thématique marronne et l'imaginaire du masculin, soit une connivence forte entre deux stéréotypes, l'une littéraire, intertextuelle et souple, celle du marronnage, l'autre plus figée et extra-textuelle la stéréotypie du genre, au sens du terme anglais «gender», de représentations sociales des sexes. Dans la tradition littéraire particulière du roman marron, le héros vraisemblable est un homme, et c'est ce que nous vérifierons dans notre première partie.

Qu'advient-il alors lorsque quelques rares élues parviennent à ces champs d'honneur? De fait, après une première percée dans les

5 DUMANOIR et D'ENNERY, *La Case de l'Oncle Tom*, Paris, Michel Lévy frères, 1853.

6 Les raisons de son évasion —la menace de perdre son fils— et la trame de son périple, notamment la traversée de l'Ohio en dégel, sont ainsi empruntées à la réalité.

7 Cf. André SCHWARZ-BART, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972 et Maryse CONDÉ, *Moi, Tituba sorcière... Noire de Salem*, Paris, Mercure de France, 1986. Nous pourrions également invoquer des «romans marrons» des Mascareignes ou des États-Unis. L'histoire de Sethe, l'esclave fugitive, protagoniste de *Beloved* de la romancière noire américaine Toni MORRISON (1987), est ainsi inspirée de celle de Margaret Garner relevée par l'auteur dans *The Black Book* (1974), compilation de 300 ans d'histoire noire. Celle d'Adzire, l'héroïne éponyme du roman de Firmin LACPATIA (1988), est, nous dit l'auteur en préface, inspirée d'un fait historique relaté par les rapports de police de l'année 1846. Il est vrai qu'il n'est nullement dit dans ces documents qu'Adzire, arrêtée pour recel, ait marronné... Au moins cette marronne de la littérature réunionnaise contemporaine a-t-elle effectivement existé.

années 1850 sous l'influence de *La Case de l'oncle Tom* d'Harriet Beecher-Stowe, la femme s'est fait depuis les années 70 une certaine place aux lieux du marronnage, parfois même en tant que protagoniste, à l'instar de *La mulâtresse Solitude* d'André Schwarz-Bart. Quelles stratégies scripturales se trouvent mises en jeu pour rendre acceptables cette entrée de la femme dans des programmes jusque-là réservés aux hommes comme les terrains très physiques de la course-poursuite ou du combat contre les maîtres, quelles négociations avec les stéréotypes? Cette irruption s'accompagne-t-elle d'une masculinisation du personnage, c'est-à-dire de l'acquisition de traits spécifiquement masculins? Ou ménage-t-elle encore sa place à la féminité, entendue comme représentation sociale du féminin? L'usage, dans la critique littéraire intéressée par les stéréotypes, est plutôt de montrer comment les grandes œuvres s'emploient à les subvertir et la paralittérature à s'y conformer. Nous montrerons pour notre part, dans notre deuxième partie, les pratiques scripturales qui témoignent de la résistance des stéréotypes sexuels, au sens donné par la psychologie sociale de «représentations du genre» sans connotations dévalorisantes.

I. UN HÉROS MARRON PRÉSUMÉ MASCULIN

Lorsque le thème du marronnage apparaît dans la littérature antillaise dans la première moitié du XIX^e siècle, s'il a quelques antécédents littéraires en métropole, avec *Bug-Jargal* de Victor Hugo, c'est d'abord pour ces écrivains un phénomène à la fois historique et d'actualité, cible de discours publics (petites annonces, décrets, lois), d'écrits divers de témoins renommés (cf. le Père Du Tertre, le père Labat, Xavier Tanc) et ayant fait sans doute l'objet de nombre de conversations privées. Bien que ce marronnage ait pris diverses formes, notamment celles que distinguera Yvan Debbash sous les

dénominations de grand et petit marronnage⁸, c'est le grand marron, celui qui s'enfuit au loin, pour longtemps, souvent rejoint une bande qui retient l'attention de ces premiers écrivains. Une caractéristique qui, à une seule exception près, (*Les Peaux noires* de Louis-Xavier Eyma) perdure jusqu'aux années 1980. Nous expliquions dans notre essai *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*⁹ ce choix du grand marron par les potentialités romanesques infiniment supérieures inhérentes au personnage. Cependant cette élection du grand marronnage comme représentant presque exclusif du phénomène n'est pas le seul fait de la littérature – elle correspond aussi à des pratiques, celle de ne pas inscrire comme marrons sur les registres des plantations ceux dont on attendait le retour, soit les petits marrons – elle se trouve entérinée également dans les définitions lexicographiques – le Littré notamment définit le marron en ces termes – «Se dit du nègre qui s'est enfui dans les bois pour y vivre en liberté». On pourrait ainsi justifier le choix du grand marronnage en littérature par le fait qu'il représente aussi, dans la conscience collective du XIX^e siècle, ce que la sémantique contemporaine appellerait le «prototype¹⁰». Les membres prototypiques d'une catégorie sont, d'après les linguistes, «ceux qui d'une part partagent le plus de propriétés avec les autres membres de la

8 Yvan DEBBASCH, «Le Marronnage, essai sur la désertion de l'esclave antillais», dans *l'Année sociologique* (1961-1962).

9 Marie-Christine ROCHMANN, *L'Esclave fugitif dans la littérature antillaise*, Paris, Karthala, 2000.

10 On sait combien depuis les années 1970, la psychologie sociale, l'anthropologie, la linguistique et la philosophie s'intéressent au processus de catégorisation, comme à l'opération sans doute la plus fondamentale pour rendre compte de toute activité cognitive. Est apparue ainsi, en rupture avec le modèle aristotélicien de la catégorisation faite sur la base de propriétés communes, la sémantique du prototype, terme dû au psychologue E. Rosch. Suivant celle-ci (dans la version standard, la plus connue), les catégories ne sont pas constituées de membres équivalents identifiés par un certain nombre de propriétés communes dites nécessaires et suffisantes (version classique) – mais elles comportent des membres qui sont de meilleurs exemplaires que d'autres. Dans la catégorie «fruit», c'est par exemple la pomme qui est donnée comme meilleur exemplaire par les locuteurs interrogés, dans la catégorie «oiseau», le moineau. Le prototype est ainsi le meilleur exemplaire communément associé à une catégorie et la catégorisation s'effectue sur la base du degré de similarité avec le prototype.

catégorie, et qui d'autre part, ont le moins de propriétés en commun avec les membres des catégories opposées¹¹. Il est parti marron, dit-on, alors, de tous ceux qui marronnent. Dans l'infinité des situations possibles de ceux qui effectuent ce mouvement hors du territoire imposé (espace, travail, contraintes multiples), le grand marron réalise au plus clair l'acte, par sa séparation radicale avec la plantation. Il est surtout celui qui se distingue le plus de l'esclave dans l'opposition esclave/esclave marron par cet éloignement que les premiers textes littéraires présentent comme définitif, à l'instar de ce qu'appelaient de leurs vœux les maîtres des habitations. Le grand marron fournit ainsi d'emblée une certaine forme de stéréotypie narrative et descriptive liée au développement du concept (thème de la fuite dans les bois, d'une certaine forme de sédentarisation, rapport à la liberté), stéréotypie que vient enrichir le savoir encyclopédique des écrivains (par exemple sur la poursuite des marrons par la milice ou les gendarmes-bois, la pratique des mains coupées, etc.). Les programmes et thèmes types se transmettront ensuite, constituant ainsi une stéréotypie intertextuelle souple et mouvante car toujours innervée par les nouvelles connaissances et surtout considérablement modulée par ce que Lucien Goldman aurait appelé la vision du monde, Althusser l'idéologie, et que la psychologie sociale analyserait aujourd'hui en termes d'«*ancrage*». Qu'elle ait engendré un personnel romanesque essentiellement masculin, c'est ce que nous allons expliquer par sa confrontation avec une autre forme de stéréotypie, celle des genres.

Les termes de «*masculin*» et de «*féminin*» servent à distinguer au niveau de l'espèce humaine deux catégories d'individus, deux «*sexes*». Mais ils couvrent aussi un ensemble de représentations qui vont des capacités physiques aux caractéristiques psychologiques, mentales et aux fonctions supposées propres à chaque sexe. C'est à ces représentations toutes faites, ensemble de caractéristiques attribuées à tous les membres d'un groupe, que la psychologie sociale américaine a donné, au début du *XX^e* siècle, le nom de stéréotypes. Dans son ouvrage intitulé *Public Opinion* paru en 1922, Walter Lippmann étudie

11 Georges KLEIBER, *La Sémantique du prototype*, Paris, PUF, 1990, p.76.

ainsi l'image que les membres d'un groupe se font d'eux-mêmes et des autres en passant par les catégories auxquelles chacun peut se trouver rattaché. D'abord très liée dans cette école américaine à l'idée de préjugé, la notion de stéréotype s'en est ensuite dégagée, avec le développement en France du concept de représentation sociale qui valorise la fonction de cohésion sociale et de cadre cognitif de ces représentations collectives stéréotypées. Ce que nous retiendrons en définitive des écoles tant anglo-saxonnes que françaises, c'est qu'à toutes sortes de groupes sociaux, ethniques, politiques, et notamment aux deux sexes, s'attachent des représentations collectives dont on a pu se demander ce qu'elles contiennent, comment elles se forment, quelle est leur part de vérité, si elles évoluent et comment, dans quelle mesure elles varient aussi d'une communauté à l'autre, enfin comment elles entrent en jeu dans la création littéraire.

Établir la carte des représentations sociales attachées au masculin et au féminin s'avère une entreprise très délicate qui ne peut donner lieu qu'à des approximations. Tout d'abord parce que les représentations évoluent. Ainsi les stéréotypes sexuels ne seront-ils pas les mêmes à l'aube de la littérature antillaise, ou dans la première ou la seconde moitié du XX^e siècle, et ce n'est peut-être pas un hasard si l'apparition d'une femme héroïne dans le roman d'André Schwarz-Bart paru en 1972 coïncide avec une forte poussée des mouvements féministes. L'observation du monde contemporain nous signifie aussi que ces représentations ne sont pas les mêmes partout et qu'ainsi les conceptions qu'on se fait de l'homme et de la femme aux Antilles diffèrent d'avec celles de notre société¹². Il faut savoir aussi à qui demander ces représentations. Faut-il s'arrêter aux écrits qui en psychologie ou sociologie dressent des tableaux tout faits des stéréotypes

12 La lecture d'ouvrages comme *Le Couteau seul, La condition féminine aux Antilles* de France ALIBAR et Pierrette LEMBEYE-BOY, 1981 ou celui d'Alain ANSELIN, *L'Émigration antillaise en France. La troisième île*, 1990, comme de *L'Inceste focal dans la famille noire antillaise*, 1987, du psychiatre Jacques ANDRÉ, permet d'en prendre une conscience plus vive et plus précise.

sexuels¹³. La frontière paraît souvent mince entre représentations sociales et discours scientifiques sur les sexes¹⁴. Ainsi la présentation que fait Freud sur la *libido* respective de l'homme et de la femme doit-elle être considérée comme un discours scientifique, soit tenue pour vraie, ou rangée au nombre des représentations relatives marquées elles aussi par leur temps. Beaucoup de théories scientifiques ne vont-elles pas «échouer» ainsi dans le champ plus suspect des doctrines relatives, soit des représentations. Nous éviterons en fait ici de dégager *in abstracto* les principaux stéréotypes attachés aux deux sexes, notamment les différences qui peuvent exister entre Antilles et métropole, et nous contenterons de les reconnaître au fur et à mesure de la rencontre avec les textes.

Nos analyses précédentes ont donc fait apparaître que le phénomène général du marronnage s'était en quelque sorte résumé dans la pensée commune et en littérature dans le «grand marronnage». Or qui dit grand marronnage, dit longue course dans les bois, échappement aux milices, parcours plein d'embûches pour parvenir en un lieu sûr. La difficulté de l'entreprise est ainsi bien soulignée dans *Dominique, Nègre esclave*, par la bouche d'un Noir libre qui apporte son aide au héros.

13 La psychologie sociale par exemple s'est de fait encore peu intéressée en France, à notre connaissance, aux représentations sociales des sexes, et dans la «Bibliographie générale sur les représentations sociales» du collectif *Les Représentations sociales* seuls sont cités sur le sujet les deux ouvrages suivants. Verena AEBISCHER, *Les Femmes et le langage. Les représentations sociales d'une différence*, Paris, PUF, 1985 et P.-H. CHOMBART de LAUWE et al., *La Femme dans la société. Son image dans différents milieux sociaux*, Paris, CNRS, 1963. En sociologie, nous ne trouvons qu'un ouvrage, celui qu'a établi à partir de tests sur un ensemble d'étudiants Anne-Marie Rocheblave-Spenlé en 1964, soit un bilan marqué et chronologiquement et sociologiquement.

14 Ainsi encore de l'ouvrage de Roger PIRET, *Psychologie différentielle des sexes*, 1965, que contestent les analyses plus récentes de M.-C. HURTIG et M.-F. PICHEVIN, dans *La Différence des sexes, Questions de psychologie*, Tierce-Sciences, 1986, qui soulignent notamment «Prenant comme évidence première l'existence de deux sexes différents, (...) cette psychologie sauvage construit par inférence une théorie naïve des différences psychologiques liées au sexe» (p.10).

C'est assez difficile à faire sans se perdre. Tu auras bien presque vingt kilomètres à marcher, mais tu auras tellement de ravines à passer et tellement de fois à revenir sur ton chemin pour ne pas t'égarer, que tu n'auras pas trop de toute la nuit. Il faut que tu aies un bon bâton. J'ai plusieurs coutelas ici, je t'en passerai un. Quand un de ces Nègres marrons viendra par ici, tu le lui donneras pour moi (p.50).

On comprend que les hommes y soient plus à leur place — force musculaire, repérage dans l'espace, rapidité, esprit d'initiative et de décision. Autant d'éléments qui figurent dans la stéréotypie du masculin.

L'imaginaire du grand marronnage contient aussi en germe, avant que *Le quatrième siècle* d'Edouard Glissant ne l'oriente différemment, tout un potentiel d'agressivité et de violence. À l'époque esclavagiste, infraction au Code noir, analysé plus tard en termes de résistance à l'esclavage, le marronnage rentre de façon très large dans les formes de refus de l'autorité, un refus qui nécessite parfois de prendre les armes. Certes il faut le distinguer de la lutte ouverte contre le maître, les deux fonctions n'étant pas forcément remplies par les mêmes actants. Nous avons ainsi montré dans *L'esclave fugitif dans la littérature antillaise* combien le héros césairien était bien plus celui qui affronte le maître sur la plantation que celui qui la fuit. Cependant les romans du marronnage engagent très souvent leurs marrons dans des luttes physiques, collectives ou individuelles, champ d'un « héroïsme » normalement masculin. Cela est particulièrement net sous la plume des écrivains blancs de la première génération qui ont voué leurs personnages de marrons à la défense des mauvaises causes, qui les ont placés comme hommes de mains de ces mulâtres, affranchis ou blancs républicains qui les menacent, les imaginant ainsi régulièrement dans un contexte de violences. Exemplaire serait à cet égard, au tome II des *Créoles* de J. Levilloux, le chapitre intitulé « L'attaque » où l'on assiste effectivement à l'incendie et à la mise à sac d'une plantation par le marron Bala et ses sbires.

Le choc est terrible et accompagné de hurlements sauvages. Bala résiste comme un rocher, la troupe des blancs roule comme un torrent

débordé. Le chef (Bala) est renversé sous la crosse du pistolet de Téléphore (un Blanc) et sous les bras de plusieurs esclaves, et on lui passe sur le corps. Les marrons (...) se vengent sur quelques nègres fidèles abattus dans la lutte, et dont les gémissements se mêlent aux rires atroces de leurs bourreaux¹⁵.

Violence, agressivité, s'il faut parler en termes de traits comportementaux¹⁶, rencontre des thèmes du combat avec la fonction sociale traditionnellement masculine du guerrier, c'est encore une fois l'homme qui est attendu ici. D'autre part, que la marron soit présenté comme l'adjuvant de tous ceux qui menacent le pouvoir de l'aristocratie blanche, dans les débuts de la littérature antillaise, ou que, lorsque les écrivains afro-antillais entrent à leur tour en littérature, il incarne en premier lieu les valeurs de la République à travers les revendications d'égalité et de liberté, qu'une homologie évidente soit ainsi établie par toute une génération entre marronnage et abolition, enfin qu'à partir de Glissant, ce même marron symbolise l'affirmation d'une contre-culture à opposer à la culture du colonisateur, c'est sur le terrain du politique qu'il se meut, un fief là aussi presque exclusif des hommes.

D'autres dimensions pourraient être envisagées, notamment l'analyse du marronnage comme lieu type de la protestation virile ou comme espace de la transcendance et du sacré, mais, faute de temps pour tout examiner, nous pouvons déjà, par ces deux modes, du physique et du politique, constater que le marron vraisemblable est un homme. Que se passe-t-il lorsqu'une femme est introduite en ces lieux d'un héroïsme typiquement masculin, à quels phénomènes d'écriture

15 J. LEVILLOUX, *Les Créoles ou la vie aux Antilles*, Paris, H. Souverain, 1835, pp. 66-67. Dans ce contexte de panique généralisée, les stéréotypes liés au sexe l'emportent même parfois sur la grande opposition marrons/planteurs qui sous-tend l'ensemble de l'épisode : activité masculine acrobatique d'un côté, volière effarouchée de l'autre...

16 Interrogeant les spécialistes sur les critères distinctifs de l'identité sexuelle en matière de psychologie, le bilan de M. C. Hurtig et M.-F. Pichevin dans *La Différence des sexes* n'en retient finalement qu'un seul : celui de l'agressivité, décidément plus masculine que féminine.

donne lieu cette transposition du thème d'un personnage masculin à un personnage féminin? La femme qui marronne en littérature, à l'instar de celle qui aujourd'hui occupe une haute fonction en politique ou dans l'industrie, amène-t-elle avec elle une façon toute féminine de marronner comme d'exercer le pouvoir, ou la fonction entraîne-t-elle d'emblée une transformation du personnage dans le sens d'une identification au masculin? De fait c'est surtout la résistance des stéréotypes féminins que, même dans le cas d'une héroïne comme la mulâtresse Solitude, nous avons constaté.

II. QUAND LE MARRON DEVIENT MARRONNE

Il est une première façon pour un texte de se conformer aux stéréotypes féminins, c'est de signifier, d'une façon ou d'une autre, le caractère invraisemblable¹⁷ de la présence de la femme sur le terrain de la course comme du combat physique ou du combat politique pour la liberté. Et cela peut se faire d'abord par le silence, l'ellipse. La littérature nous offre ainsi différentes marronnes pour lesquelles l'épisode de la course est gommé : de Léontine, l'amie de Dominique chez Léonard Sainville, la fuite est ainsi résumée en une phrase : « Elle s'évada ». Ou alors le personnage est saisi en fin de course, et en situation piteuse comme la mulâtresse Solitude ou Sethe dans *Beloved* de Toni Morrison. De la même façon, auteurs blancs ou noirs se rejoignent pour dispenser en général leurs personnages féminins de toute violence physique, au moins de toute violence supposant l'exercice d'une certaine force physique ou exercée par des armes blanches ou des armes à feu¹⁸. Un troisième exemple d'effacement

17 De fait, ce que la psychologie sociale nomme aujourd'hui stéréotypes, recouvre en grande partie la notion classique du « vraisemblable ».

18 Des potentialités de « violence » sont laissées à la femme : celles qu'elle peut exercer contre son enfant comme la femme du « Registre des tourments » dans *La Case du commandeur*, qui « étouffait l'enfant, cherchant à le faire souffrir le moins possible » (p.160), ou les actes d'empoisonnement comme lorsque Senglis, dans *Le quatrième siècle*, soupçonne Louise d'avoir fait boire à La Roche des philtres amoureux... La

sera celui de la dimension politique du geste — pas une femme chez Sainville, Pulvar, Lara pour représenter explicitement l'aspiration à la liberté. La femme qui aide le héros à s'enfuir, que ce soit Mayotte dans *Dominique, nègre esclave*, ou Simone Desfontaux, la maîtresse de D'Jhébo, le font la première par peur pour l'intégrité physique de son amant, par amour, et la seconde, «malencontreusement» — frappée de sa rencontre avec D'Jhébo dans la prison de ce dernier, elle a, en partant, oublié de fermer la porte... L'idée ne vient pas non plus à Sainville d'entraîner Mayotte dans un marronnage commun — la question d'ailleurs ne se pose même pas, car la femme a dans cet épisode un rôle tout prêt — elle est la sédentarité à laquelle, tel Ulysse s'arrachant aux bras de Circé, le héros doit renoncer — elle est cette promesse de relations intimes et rassurantes contraires à la «protestation virile» par laquelle, au sortir du nœud œdipien, le masculin se définit. Celle qui se retrouve marronne l'a fait, comme Louise, à son corps défendant (c'est Longoué qui l'a enlevée), ou comme Léontine, parce que renvoyée de la Grand case aux champs, elle souffre profondément de ce déclassement et de la «grossièreté de ses compagnes d'atelier» (p.165). D'Jhialma enfin s'enfuit pour ne pas épouser l'affranchi que le maître lui destinait et pour rejoindre celui qu'elle aime — D'Jhébo. Ainsi, entre la femme et la liberté, il n'est pas de corrélation directe, celle-ci n'est pas imaginée. Il y faut souvent l'amour d'un homme. Même le personnage de Liberté, petite-fille de Longoué et femme marronne dans *Le quatrième siècle*, doit ce nom à son oncle, mort prématurément. Comme l'écrivait Hélène Cixous dans *La jeune née*, les femmes qui ont représenté la liberté de façon étincelante — Jeanne d'Arc, Louise Michel, Rosa Luxembourg — n'ont pas marqué assez les mémoires pour influencer à leur tour les discours convenus. L'imaginaire antillais en ces années cinquante ne concède pas encore d'intérêt politique aux femmes.

mulâtresse Solitude elle aussi empoisonnera les poules de son maître à l'aide de jus de manioc... Et Tituba usera plusieurs fois de sa connaissance des simples contre ses ennemis. Ainsi les formes de résistance de la femme marronne rejoignent-elles parfois l'imaginaire de la sorcière aux pouvoirs étendus mais dissimulés...

Cependant, dans les trois domaines circonscrits, il est des exceptions. Pour la course, deux textes, à notre connaissance, présentent un exploit féminin mais il faut aller les chercher ailleurs qu'aux Antilles. C'est tout d'abord le célèbre récit de la traversée de l'Ohio par la fugitive Elisa dans *La Case de l'oncle Tom* d'Harriet Beecher-Stowe, c'est aussi un saut vertigineux d'Adzire dans le roman éponyme du réunionnais Firmin Lacpatia. Dans les deux cas, l'événement est traité à l'égal du réel merveilleux dans les romans d'un Jacques-Stephen Alexis ou d'Alejo Carpentier¹⁹, c'est-à-dire pointé du doigt par un lexique de l'extra-ordinaire, de l'a-normal, ce qui signifie que la faiblesse de la femme est toujours présupposée.

La terre gelée craquait sous ses pas elle tremblait au bruit le frôlement d'une feuille, une ombre balancée lui faisaient refluer le sang au cœur et précipitaient sa marche. Elle s'étonnait de la force qu'elle trouvait en elle. Son enfant lui semblait léger comme une plume. Chaque terreur nouvelle augmentait encore cette force surnaturelle qui l'emportait²⁰.

Une soudaine folie s'empara de moi. Trompant la vigilance de mon garde, je détalais puis les deux pieds joints, je sautais dans le précipice. Le vide... Le grand vide²¹

Lorsque la mulâtresse Solitude participe à des combats et commet des meurtres, chaque séquence dit de même l'étrangeté de la chose par le *topos* de la folie ou du rêve.

Un jour qu'elle flottait ainsi, en plein soleil, entre le rêve et l'état de veille, le hululement des conques de lambis jeta soudain le camp en alerte. Puis des cris, des coups de feu, des aboiements tenus traversèrent l'épaisseur des bois. Tandis que les vieillards, les femmes et les

19 Cf. Marie-Christine ROCHMANN, «Le Merveilleux haïtien, une question de point de vue» dans *Cahier du GREFIC* n°1, Université Paul Valéry, Montpellier III, 1992, pp.73-93.

20 Harriet BEECHER-STOWE, *La Case de l'oncle Tom*, édition utilisée Le Livre de poche pour la traduction française, 1986, pp.75-76, (1^{re} édition en volume, 1952).

21 Firmin LACPATIA, *Adzire ou le prestige de la nuit*, Paris, Orphie Éditions, 198, p.135.

enfants gagnaient les hauts, Solitude suivait la course dévalante des hommes vers la rivière à Goyaves²².

Autant d'éléments qui montrent que placer la femme en position masculine, de prouesses physiques ou de combat, ne signifient pas qu'elle soit pour autant elle-même masculinisée. D'une certaine façon, ces textes continuent à croire à une différence essentielle de la femme, quelle que soit sa « fonction ». Le faire et l'être restent dissociés, comme nous le montre en troisième analyse la mise en œuvre d'une féminisation des schèmes types du marronnage, ou dit en termes de psychologie sociale, d'« ancrage » du programme narratif dans les stéréotypes descriptifs du féminin.

Certes le fugitif masculin n'était pas sans rencontrer maintes difficultés sur sa route et dans sa course, mais l'accent était mis plutôt sur l'hostilité du monde extérieur que sur les faiblesses du héros : « L'air était trop libre, la nuit trop claire : pas assez d'eau. Les traces. Les hautes herbes, meilleur que le sentier. Couper à travers » était-il dit de la fuite de Longoué qui se déroule sous le régime de la maîtrise et de l'évidence. Féminiser la course consiste à montrer davantage les faiblesses inhérentes au personnage (fatigue, peur, désir de protection), à reprendre ainsi les sèmes enclos dans la dénomination ancienne de *sexus infirmus*²³. Ainsi pour Elisa : « La terre gelée craquait sous ses pas : elle tremblait au bruit : le frôlement d'une feuille, une ombre balancée lui faisaient refluer le sang au cœur et précipitaient sa marche ». Ainsi de la fuite symbolique de Cinna Chimène dans *La Case du commandeur* d'Edouard Glissant qui opère les mêmes concessions aux stéréotypes féminins : installation d'une déviance par rapport aux attentes (« au ventre inviolé de la forêt (...) où pas un n'aurait songé à la chercher, à la pister comme un bestiau égaré »), tempérament craintif (« et elle courait en tous sens à travers sa peur et sa déraison » p. 73), absence d'inventivité et d'autosuffisance (« mais elle savait que

22 André SCHWARZ-BART, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1972, p. 104.

23 On se reportera aussi au roman *Adzire* pp. 70-71 ou à *La Case de l'oncle Tom*, op. cit., p. 75.

son aisance était pour finir, qu'elle n'aurait su vivre très longtemps sous ces arbres, que ces mains ni son esprit n'auraient su maîtriser ces affaires de racines et de lianes brûlantes» p.74). Si l'on suit le partage de Gilbert Durand entre un imaginaire diurne masculin marqué par l'ascension, la séparation, et un imaginaire nocturne féminin centré sur la descente dans les profondeurs, s'y lit donc aussi une féminisation des schèmes, («*Elle plonge (comme par un appel des fonds et des tressaillements de la mer (...) au ventre inviolé de la forêt*» p.72). Mais ce «féminin» de la course se trouve par instants corrigé le temps d'un item, recours au contondant masculin («*découpant son chemin à travers l'énorme brousaille des fougères*», p.72) même si la matière à découper n'est plus racines mais fougères...

Cependant l'héroïne qui, comme l'Elisa d'Harriet Beecher-Stowe, échappe à ses poursuivants en traversant un fleuve en débâcle apporte, quelles que soient les difficultés que le texte lui prête, un certain démenti aux représentations habituelles. Les stéréotypes en sont-ils pour autant ébranlés, un contre-exemple suffira-t-il à transformer la représentation attachée à toute la catégorie? Dans les années 50-60, pour soutenir la lutte anti-ségrégationniste aux Etats-Unis, certains chercheurs en psychologie sociale se sont penchés sur la question délicate de l'évolution des stéréotypes. On a ainsi pu établir les conditions nécessaires pour que des contacts intergroupes puissent déboucher sur une révision des préjugés mutuels. En 1983, Weber et Crocker distinguent finalement trois modèles possibles d'infléchissement des stéréotypes, le modèle d'incrémentatation, le modèle de conversion et le modèle de sous-catégorisation, ce que Anne-Marie de la Haye résume ainsi:

Selon le modèle d'incrémentatation, chaque élément d'information pertinent est pris en compte, et le stéréotype est progressivement révisé en fonction de la totalité de l'information disponible. L'ampleur du changement est une fonction linéaire de la quantité d'information qui entre en contradiction avec le contenu du stéréotype. Selon le modèle de conversion, le changement est un processus par tout ou rien. Des quantités faibles ou modérées d'information contradictoire ne modi-

fient pas le stéréotype □ en revanche il peut suffire d'un seul exemple incompatible avec les stéréotypes pour que celui-ci soit brutalement abandonné, si l'exemple est indiscutable et la contradiction massive. Enfin, selon le modèle de sous-catégorisation, l'information contradictoire avec le stéréotype n'est pas intégrée au contenu de celui-ci mais enregistrée à part □ les membres de la catégorie qui ne confirment pas le stéréotype sont considérés comme une sous-catégorie distincte, de sorte que le sujet peut à la fois reconnaître son existence et ne pas modifier son opinion sur la catégorie en général (...) Quand l'information contre-stéréotypée est concentrée sur un petit nombre d'individus, les sujets réagissent selon le modèle de sous-catégorisation²⁴.

Ces trois modèles peuvent s'avérer d'une certaine façon pertinents en littérature. Le processus de sous-catégorisation rend ainsi parfaitement compte de la façon dont Harriet Beecher-Stowe légitime la traversée victorieuse par Elisa du fleuve en dégel □

La terre gelée craquait sous ses pas □ elle tremblait au bruit □ le frôlement d'une feuille, une ombre balancée lui faisaient refluer le sang au cœur et précipitaient sa marche. Elle s'étonnait de la force qu'elle trouvait en elle. Son enfant lui semblait léger comme une plume. Chaque terreur nouvelle augmentait encore cette force surnaturelle qui l'emportait. Souvent quelque prière s'élançait de ses lèvres pâles et montait jusqu'à l'ami qui est là-haut □ « Seigneur, sauvez-moi ! mon Dieu, ayez pitié de moi ! »

O mère qui me lisez, si c'était votre Henri à vous qu'on dût vous enlever demain matin, si vous eussiez vu l'homme, le brutal marchand (...) si vous n'aviez plus que de minuit au matin pour vous sauver... et le sauver... quelle serait la rapidité de votre fuite, combien de miles pourriez-vous faire dans ces quelques heures... le cher fardeau à votre sein, sa petite tête endormie sur votre épaule, ses deux petits bras confiants noués autour de votre cou²⁵...

24 Anne-Marie DE LA HAYE, *La Catégorisation des personnes*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1998, pp.54-55.

25 *La Case de l'Oncle Tom*, op.cit., pp.75-76.

La force singulière d'Elisa est en effet rapportée à sa qualité de mère. Soit une sous-catégorisation à l'intérieur de la catégorie générale des femmes qui va permettre l'explication de son exploit²⁶. Car être mère comporte comme trait stéréotypique l'amour maternel que l'on sait grand comme une montagne (Ce trait est de fait longuement développé par le dictionnaire Robert, juste après le lait maternel et le giron...). L'amour peut tout, dit-on aussi.

Mais sous-catégoriser, c'est encore maintenir vivaces les stéréotypes d'origine... Ainsi ellipse, parcours sémique de l'extraordinaire, féminisation des schèmes, sous-catégorisation et échange de stéréotypes constituent quelques-unes des manifestations de la stabilité des préconstruits culturels lors même que sur un point le stéréotype avait été enfreint. Nul modèle de «conversion» en fait dans cette littérature

26 On pourrait de même analyser en termes de sous-catégorisation la substitution d'un stéréotype à un autre — ainsi de la fuite de D'Jhialma dans *D'Jhébo, le Léviathan noir* du martiniquais César Pulvar. D'Jhialma en effet, belle Africaine esclave du cruel Bouchet, s'est enfuie de l'église de Sainte-Anne où elle devait être mariée à un affranchi et cherche à rejoindre son D'Jhébo, que cinq kilomètres de mer séparent d'elle — «Elle dit et avisa un haut palétuvier — elle y grimpa jusqu'au faite. Là-haut, elle se déshabilla, elle se défit de toute cette livrée nuptiale blanche trop visible. Elle arrangea la longue robe parmi les rameaux de manière à tromper ses poursuivants — vue du sol, cette robe pouvait faire croire que la mariée se tenait au sommet de l'arbre.

Alors, toute nue comme à travers l'Afrique sauvage, D'Jhialma courut sur les branches d'arbre en arbre, jusqu'à un manglier qui allongeait ses bras énormes sur les flots de la Pointe Marin. Puis, s'étant délibérément jetée dans les eaux calmes et profondes, elle partit à la nage pour Rivière-Pilote...» (pp. 196-197). Dans *L'esclave fugitif...*, nous montrions les emprunts de César Pulvar à Rosny Aîné et à son roman *La Guerre du feu*, pour représenter l'Afrique. En rupture avec les stéréotypes de *L'infirmité sexus*, la représentation de la fuite s'alimente ici d'un imaginaire de la primitivité (nudité, énergie, monade femme/mer) dont on sait qu'il n'a rien de péjoratif pour Rosny comme pour Pulvar. C'est cette primitivité même, en tant que stéréotypie disponible au moins dans la littérature, qui rend l'exploit possible. Plus loin, D'Jhialma reprise et jetée dans un puits, mais sauvée *in extremis* par D'Jhébo, enfin mettant au monde un «citoyen français» à l'issue de l'abolition, retrouvera des positions plus conformes à son sexe — victime et mère-. Doit-on voir aussi dans «les eaux calmes» de la baie un retour de cette faiblesse féminine, qui ne saurait affronter une mer déchaînée? Cela reste possible, à moins qu'il ne s'agisse ici d'une simple conformité avec la géographique de cette côte sous le vent...

du marronnage, nulle héroïne pour exhiber sans justification une essentielle différence comme le réalisent par exemple les deux protagonistes dans *Baise-moi* de Virginie Despentes. On assiste pourtant, progressivement, à des échanges innovants et à une sorte de métissage des « genres » au sein de ces romans marrons. Du roman réunionnais très attachant malgré ses faiblesses d'écriture de Firmin Lacpatia, *Adzire ou le prestige de la nuit*, on pourrait dire de fait que le véritable sujet est justement la possibilité pour le couple Adzire/Sangolo d'échanger goûts, qualités, fonctions et d'accéder sur certains points à ce qui est normalement dévolu à l'autre sexe, soit une revendication d'androgynie dont on a pu constater qu'elle est manifestement loin d'aller de soi en littérature.

Les carrefours d'Angèle Rawiri

Pierre FANDIO
University of Buea, Cameroun

Dans son acception la plus large, la tradition peut être entendue comme une manière de penser, de faire ou d'agir qui est un héritage du passé récent ou lointain. Entendue ainsi, elle ne se borne pas, comme le relève justement Mohamadou Kane, ni à la conservation, ni à la transmission des acquis antérieurs. Elle intègre au cours de l'histoire des existants nouveaux en les adaptant à des existants anciens. Sa nature n'est pas seulement pédagogique, ni purement idéologique¹ elle apparaît comme didactique et ontologique¹.

Cette perception dynamique de la tradition apparaît comme une excellente grille de lecture pour les textes féminins africains. En effet, les Africaines qui arrivent massivement à l'écriture pendant les années 80, sont légataires d'au moins trois traditions¹ l'orature africaine traditionnelle à laquelle nombre d'entre elles ont été exposées pendant leur enfance, les habitudes littéraires occidentales et les productions des écrivains africains de la première génération vulgarisés

1 Mohamadou Kane¹ *Roman africain et traditions*, Dakar, NEA, 1982.

par l'école. Aussi leur production pourrait-elle apparaître d'emblée comme une transposition ou d'une traduction du triple legs.

Constituée de trois romans, *Elonga*², *G'Amérakano (au carrefour)*³, et *Fureurs et cris de femmes*⁴, l'œuvre d'Angèle Rawiri représente un champ idéal en ce sens que, nonobstant le franc succès qu'elle connaît en librairie⁵, peu de travaux lui ont été consacrés spécifiquement. Procédant à l'analyse contrastive de quelques techniques d'expression littéraire et à l'examen de la condition de la femme dans les trois romans, l'exposé qui suit, entend dégager la part de traduction et celle de la « trahison » du triple héritage littéraire et artistique de la Gabonaise la plus prolifique du champ littéraire féminin africain écrit.

Qu'elle soit écrite ou simplement racontée oralement, réelle ou fictive, toute histoire engage au moins deux temps. Le temps chronologique ou temps de l'histoire qui désigne l'ordre dans lequel s'est déroulée l'histoire, cohabite avec le temps du récit ou du discours qui, lui, obéit à la fantaisie du ou des narrateurs. Tandis que le premier est incompressible parce que naturel, la forme du second dépend de celui qui prend en charge la relation des événements. La narration est ainsi, comme dirait Tzvetan Todorov « la projection d'une figure complexe sur une ligne droite »⁶. De tout temps, les créateurs ont utilisé la discordance entre le temps de l'histoire et celui du récit à des fins esthétiques ou même idéologiques. Perçue dans sa globalité, l'œuvre d'Angèle Rawiri est constituée de trois narrations ultérieures dans la

2 Angèle Rawiri *Elonga*, Paris, EDITAF, 1980. (Nos citations renvoient à cette édition)

3 Angèle Rawiri *G'Amérakano (au carrefour)*, Paris, ABC, 1983. (Nos citations renvoient à cette édition)

4 Angèle Rawiri *Fureurs et cris de femmes*, Paris, l'Harmattan, 1989. (Nos citations renvoient à cette édition)

5 *Elonga* est traduit en 3 langues alors que les trois textes sont épuisés en librairie 12 mois seulement après leur parution.

6 Tzvetan Todorov « Les catégories du récit littéraire », *Communications 8, l'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, p.145.

mesure où les histoires respectives d'*Elonga*, de *G'Amérakano (au carrefour)* et de *Fureurs et cris de femmes* se sont d'abord déroulées avant que les divers narrateurs ne commencent à les porter à la connaissance des lecteurs.

Cependant, une analyse minutieuse montre que, au-delà de cette considération générale, sur le plan temporel, chaque ouvrage recèle des concordances ou des divergences entre les temps de l'histoire et le temps du récit, imputables, soit à l'exposition de l'auteur au récit occidental classique ou au récit oral traditionnel, soit à aucun des héritages littéraires connus. *Elonga* s'ouvre sur un prologue. Intitulé «Bernado», celui-ci est, en réalité, la biographie du père éponyme du héros, Francisco Igowo. On y apprend ainsi que le personnage principal du premier roman d'Angèle Rawiri est encouragé à aller au Ntsémplo, pays africain imaginaire et surtout patrie de sa mère. Les tribulations de l'enfant des «deux rives» (métis) dans l'enfer d'*Elonga*, constituent, comme on le sait, l'histoire principale du roman. Pour l'essentiel, les rapports entre le temps de l'histoire et le temps du récit sont concordants. L'histoire commence en effet avec l'arrivée du héros à l'aéroport international d'*Elonga*, en provenance de Barcelone où vient de décéder son père. Ces événements sont pris en charge «en même temps» par le récit.

A travers les vitres du taxi qui l'amenait à l'hôtel, Igowo regardait avidement dans la nuit tout ce qu'il pouvait voir d'*Elonga*. La route bordée de cocotiers et d'arbres feuillus qu'il pouvait identifier s'enfonçait maintenant au cœur de la ville. Des deux côtés du boulevard qui relie l'aéroport à la gare, des villas isolés, enfouies dans une verdure luxuriante. (*Elonga*, 19)

Le roman se ferme après que le héros est passé par de nombreuses épreuves aussi douloureuses les unes que les autres (l'assassinat de son épouse et de sa fille, son licenciement de l'université d'*Elonga* et sa terrible maladie). Certes, à l'occasion de l'apparition d'un nouveau personnage dans l'histoire, sa biographie est relatée sous la forme d'un flash-back. Il arrive même que cette biographie soit étendue et

prend alors l'allure d'une analepse externe, comme celle de Mboumba, le redoutable sorcier maléfique et ingrat oncle d'Igowo. Mais toutes ces entorses du temps « fictif » par rapport au temps « réel » sont, en fait, des situations techniquement incontournables eu égard à la nature linéaire de la chaîne discursive. « Dans l'histoire, remarque justement Tzvetan Todorov, plusieurs événements peuvent se dérouler en même temps, mais le discours doit obligatoirement les mettre l'un à la suite de l'autre⁷. Bien plus, aucune anticipation du temps du récit sur celui de l'histoire n'est perceptible. Considéré, avec ou sans le prologue, le temps du discours dans *Elonga* « a suivi grossièrement l'ordre du temps [de l'histoire] et n'a pas jeté d'abord le lecteur dans le milieu du sujet suivant l'exemple d'Homère⁸. À l'analyse, *Elonga* rappelle le récit oral traditionnel ou folklorique. En effet, comme le précise Gérard Genette, « Il semble que le récit folklorique ait pour habitude de se conformer, dans ses grandes articulations du moins, à l'ordre chronologique⁹ ».

Il semble en être autrement pour *G'Amérakano (au carrefour)* dans une certaine mesure. À la différence d'*Elonga*, le deuxième roman d'Angèle Rawiri ne comporte pas de prologue. Mais les temps de l'histoire et du récit ne sont pas essentiellement divergents. Bien évidemment, l'arrivée d'un nouvel agent de l'histoire sur la scène nécessite sa « description » minimale qui peut se faire, ici comme ailleurs, soit sous la forme d'un flash-back ou d'une analepse. Cette présentation couvre parfois plusieurs pages comme l'autobiographie de Moussiliki, véritable extra-cursus antérieur à l'histoire de Toula. Ici comme dans le premier roman, aucune prolepse au sens d'anticipation du récit sur l'histoire n'est présente. Cependant, des anticipations narratives qui, sur le plan diégétique, jouent le même rôle, sont fort nombreuses dans le discours. Il en est ainsi des rêves et des

7 Tzvetan Todorov « Les catégories du récit littéraire », *Communication 8*, op. cit. p.145.

8 Propos de Huet condamnant *les Babyloniennes* de Jamblique, cités par Gérard Genette « *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.79.

9 Gérard Genette « *Figures III*, op. cit., p.79.

autres signes prémonitoires qui se concrétisent avec une précision déconcertante plus tard dans l'histoire.

On se souvient ainsi des songes d'Okosso qui sont des prédictions des événements lugubres qui s'abattent ensuite sur le personnage. De même, l'apparition de la chauve-souris à la fenêtre d'Angwé prédit le malheur qui frappe ultérieurement le personnage. Ces signes qui font prendre connaissance des événements à venir sans nécessairement le dire, constituent une temporalité singulière qui joue un rôle en tout point similaire aux prolepses classiques. Nonobstant ce qui précède, le temps dans les deux premiers romans d'Angèle Rawiri rappelle, dans leurs grandes articulations, la temporalité dans le récit oral traditionnel. En effet, ici comme dans le conte par exemple, le narrateur, comme le dirait Mohamadou Kane¹⁰

Se contente de suivre son héros à la trace et de décrire la réalité qu'il parcourt. Cela n'est d'ailleurs pas sans conséquence sur la conception du temps du récit. Rectiligne, uniforme, il est dépourvu d'épaisseur. La rigoureuse chronologie renvoie à la littérature traditionnelle¹⁰.

Le troisième roman d'Angèle Rawiri se dégage de manière notable des deux autres, sur le plan temporel. Ici, bien que le début du récit coïncide avec celui de l'histoire comme ailleurs, tout change radicalement ensuite. Le temps du récit émiette carrément celui de l'histoire, et ce, dès les premières lignes du roman. L'introït diégétique présente l'héroïne esseulée dans la chambre conjugale où elle souffre atrocement de ce que son ventre n'a pas pu retenir le fœtus qu'elle désire follement depuis plus de 10 ans¹¹

Elle se retourne et se met sur son ventre [...] C'est qu'elle connaît parfaitement cette souffrance qui immanquablement préfigure l'écoulement abondant de gros caillots de sang. Le fœtus se résorbe presque toujours après une quinzaine de jours d'espoir dément, pendant lesquels elle se retranche derrière un mutisme exacerbé par une hu-

10 Mohamadou Kane¹¹ Roman africain et traditions, *op. cit.*, p.213.

meur massacrante. Écumant sa rage, elle sert fortement les dents»
(*Fureurs*, 9-10)

Le discours remonte immédiatement après aux moments d'amour intense qu'elle a connus avec Joseph»

Dans sa mémoire défaillante, Émilienne recherche fébrilement des fantômes blafards de leurs amours qui lui arrachaient tantôt des pleurs tantôt des cris [...] Une nuit, dans l'ascenseur d'un petit hôtel, Joseph, qui n'était alors que son amant, lui avait, dans son empressement, déchiré tous ses vêtements et l'avait transportée, pendant qu'il la couvrait de baisers brûlants, dans une chambre anonyme tout de blanc décorée. (*Fureurs*, 11-12)

Tout le roman est ainsi constitué de séquences alternées du présent et du passé de l'héroïne. Bien plus, dans la mesure où le récit principal est celui de l'amour d'Émilienne et de Joseph qui va à vau-l'eau, le passé lointain et récent euphorique est, en terme de couverture textuelle, plus important que les séquences du présent qui, elles, sont des séries d'instantanés essentiellement dysphoriques. En fait, les personnages d'Angèle Rawiri vivent constamment dans le passé, sans doute pour échapper au présent chaotique. Les longs et nombreux monologues intérieurs qui essaient le récit sont ainsi essentiellement des analepses. L'exil intérieur et même la forclusion¹¹ dans lesquels vivent les personnages, ne sont pas de nature à favoriser leur projection dans le futur, tant il est vrai que, si le présent est fait de malheurs et parfois d'horreurs, il y a fort à craindre que l'avenir soit pire que lui.

Sans doute, pour cette raison, le discours évite soigneusement d'anticiper sur l'histoire de l'héroïne. Des 174 pages de récit et de trois ans d'histoire que «dure» le roman, aucune anticipation significative

11 «La forclusion désigne [...] le rejet par le sujet des représentations qu'il ne peut supporter [...]. Le [rejet] s'inscrit dans le mécanisme de défense», EDMA» *La Psychanalyse*, Paris, Charles Henri Fovrod (éditeur), 1975, p.102.

de l'une sur l'autre n'est perceptible¹². Ici, à la différence d'*Elonga* ou de *G'Amérakano (au carrefour)*, aucune anticipation diégétique du genre de songes ou d'autres signes prémonitoires qui se concrétisent plus tard n'est prise en charge par le discours. Dans tous les cas, l'exploitation de la donnée temporelle dans le dernier roman d'Angèle Rawiri se distingue très nettement de celle faite dans les deux premiers, et par voie de conséquence, du récit oral traditionnel ou folklorique où, comme on l'a vu, les temps de l'histoire et du récit coïncident dans leurs grandes lignes. Il serait pourtant exagéré d'induire que le temps dans *Fureurs et cris de femmes* relève du récit occidental. On sait que ce dernier, inspiré par l'exemple homérique, connaît généralement un début *in medias res* ou même *in ultimas res*, tandis que la prolepse constitue l'un des atouts essentiels qui contribuent à la création et au maintien du suspense. « Notre tradition littéraire [occidentale] s'inaugure au contraire, relève d'ailleurs Gérard Genette, par un effet d'anachronie caractérisé¹³ ».

Or cette dernière est absente du texte de la Gabonaise en même temps que le début de l'histoire correspond à celui du récit dans *Fureurs et cris de femmes*. Sans doute plus que tout, l'exploitation de l'espace dans les écrits d'Angèle Rawiri traduisent la complexité de l'utilisation que la romancière fait du triple legs. Vu dans sa macro structure, l'espace semble véritablement éclaté dans le premier roman. En effet, l'histoire d'*Elonga* fait appel aussi bien à des espaces européens (Barcelone, Espagne, etc.) qu'africains (*Elonga*, Alger, etc.), référentiels (Algérie, Maroc,) que fictifs (Ntsémpolo, Setema, Gatou), évoqués (Maroc, Dakar, etc.) que vécus (Eboma, Setema). Mais à la vérité, quand l'on considère le texte en dehors du prologue, l'espace se réduit à la ville d'*Elonga*, capitale de la République fictive du Ntsémplo et Setema, « la ville la plus peuplée d'Afrique » (*Elonga*,

12 En fait, le discours prend en charge une seule fois les réflexions des intellectuels kampanais après l'exécution des criminels, sous forme de prolepse externe. Cet extra cursus n'influe ni sur le sort des agents de l'histoire ni sur celui de l'héroïne dont le projet est connu dès les premières pages du roman : « Il lui faut, quel que soit le prix qu'elle devra payer, reconquérir son mari qui lui échappe » (*Fureurs*, 10).

13 Gérard Genette : *Figures III, op. cit.*, p. 79.

226). Si l'on se rappelle que le héros et ses amis se rendent une seule fois dans la ville balnéaire pour quelques jours de vacances, on conviendra que l'essentiel d'*Elonga* se déroule dans la ville bruyante et polluée d'Afrique qui «avait happé [Igowo] dès qu'il eut mis le pied sur la passerelle pour descendre de l'avion.» (*Elonga*, 19)

En fait, cette ville dont le nom signifie «enfer» en langue Mienne du Gabon a, dans la réalité, nombre de traits qui définissent la géhenne des *Saintes Ecritures*. L'arrivée du fils de Bernado dans cet espace constitue en fait un retour physique aux sources, d'autant plus que, non seulement la dépouille de sa génitrice y repose, mais aussi, c'est seulement là-bas que l'orphelin est susceptible de retrouver quelques relations (oncles, tantes, neveux, etc.). Ce voyage est aussi une quête spirituelle car, comme Kocoumbo ou Samba Diallo, le personnage prend conscience de son malaise, de sa singularité et de sa différence par rapport à la culture de l'Occident : «Voilà ce que je suis : une différence à être traitée différemment» (*Elonga*, 217), remarque le héros. Comme le lamantin légendaire, Igowo revient ainsi boire aux sources revivifiantes de la mère-Afrique.

Mais, contre toute attente, *Elonga* ne tient ni de la mère réelle ni de la mère symbolique et l'arrivée du héros au Ntsémpolo s'apparente à une descente aux enfers. L'Afrique d'*Elonga* a tous les attributs la mère vénale dont parle Tchicaya U Tam'Si. En effet, la première sortie du héros dans *Elonga* à la recherche de son oncle maternel lui donne à voir une ville dont une partie rappelle Berlin au lendemain de 1945 tandis que l'autre se meut insolent dans la fringance et l'opulence. Dans cet univers à double vitesse et plus que dans Tanga de *Ville cruelle* (1954) d'Eza Boto ou Porte-Océane du *Cercle des tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré, les relations entre les habitants sont ce qu'il y a de plus exécrable et même de dangereux. Le chauffeur de taxi qui l'amène de l'aéroport à l'hôtel d'*Elonga*, comme les quelques rares autres personnes de bonne volonté qu'il rencontrera plus tard, ne manque pas d'attirer son attention sur ses relations : «Tenez-vous sur vos gardes. Méfiez-vous de vos relations et même de votre propre famille. S'ils ne vous aiment pas, ils vous abattront» (*Elonga*, 21).

En tant qu'espace scénique, Elonga est subdivisé en de micro espaces qui, pris isolément ou non, constituent en réalité de petits enfers pour les citoyens. L'université apparaît comme l'épicentre où l'élite ntsémpolonaise rivalise d'intrigues et de coups bas tandis que les bidonvilles, les sociétés d'État et autres structures sociales sont sous l'emprise de la sorcellerie qui élimine, comme dans *Jusqu'au seuil de l'irréel* (1979) d'Amadou Koné, toutes les personnes susceptibles de prospérer. Les acteurs de cette guerre de l'ombre se recrutent dans toutes les couches sociales tandis que les victimes vont des inconnus aux amis en passant par les parents. On se souvient ainsi que la mère, l'épouse et la fille de Igowo sont les victimes de Mboumba, l'oncle même du héros que ce dernier n'a jamais eu de cesse d'aider financièrement et matériellement.

Le fait que les personnages changent très rarement d'espace vital par le voyage ou même par le rêve donne à Elonga et même à toute la République du Ntsémplo, l'allure d'un camp de concentration ou alors d'un panier à crabes où les pensionnaires s'étripent pour un «oui» ou un «non». Dans cet univers carcéral, ni le patriotisme, ni l'amour ne semblent résister au vice. Ils se désintègrent forcément sous la pression de ce dernier. La solution semble donc dans l'exil : «Ce beau pays, regrette Igowo, se vide de ses enfants à cause de la sorcellerie» (*Elonga*, 217). Les entêtés qui s'obstinent à s'attacher à cet espace, à l'image d'Igowo, en paient toujours le prix fort. Cette impression d'étouffement consécutif à l'immobilité dans un espace symboliquement fermé est tout aussi présente dans *G'Amérakano (au carrefour)*.

Sans être aussi dysphorique pour tous les personnages que celui d'*Elonga*, l'espace du deuxième roman n'en est pas moins concentrationnaire. Oremba, à l'image d'Elonga, est divisé en deux camps nettement séparés. D'un côté, Iguéwa, le bidonville insalubre et dangereux et de l'autre Izoua, «la ville lumière» aux buildings rutilants et aux habitants aisés. Comme celui des Ntsémpolonais d'Elonga, la mobilité des habitants d'Oremba est très réduite. Presque tous les déplacements se passent entre les cases de la même ville ou alors dans

ses rues. La ressemblance va même plus loin. Comme Igowo, Toula essaie une seule fois d'échapper à ce camp retranché que semble être Oremba pour se rendre dans la ville voisine d'Inanga. Cette sortie semble même être le « voyage de sa vie ». En effet, c'est à Inanga qu'elle rencontre le seul véritable amour qu'elle connaîtra : Angwé, le jeune cadre de banque qui deviendra son amant. Malheureusement, comme attiré par le destin funeste que leur réserve l'implacable Oremba, les deux jeunes gens retournent dans la capitale. Leur amour ne résistera pas aux mesquineries et aux manœuvres d'Eléwagué, Directeur Général de la banque où travaille Angwé.

Après le suicide suspect de son amant, l'héroïne qui avait un temps cru échapper à la misère qui est le lot du petit peuple d'Oremba et tout le pays fraîchement indépendant, retombe dans la misère tandis que Eléwagué, éclaboussé par le suicide de son agent, est limogé. Ainsi s'évapore le rêve de Toula au bonheur où l'avaient hissée les « largesses » d'Eléwangué et l'amour sincère d'Angwé. À l'instar d'Elonga ou de Porte-Océane, Oremba contribue plus à la déchéance de ses habitants qu'à toute autre chose. Mais contrairement à la ville du premier roman, les malheurs des personnages ne sont pas dus à la sorcellerie. Le fait que le roman se ferme alors que l'héroïne se trouve sur une route, peut faire croire qu'elle a enfin compris qu'il faut quitter au plus vite l'enfer d'Oremba. Mais en attendant et à défaut d'échapper effectivement à cet univers infernal, les personnages procèdent de temps en temps à l'exil intérieur qui s'exprime dans le texte par des monologues intérieurs.

L'espace intérieur est sans conteste l'espace le plus sollicité par Emilienne. Plus que dans les deux textes analysés à l'instant, les personnages de *Fureurs et cris de femmes* brillent par leur incapacité notoire à « consommer » l'espace. Toute l'histoire qui dure trois années se déroule dans la seule ville d'Olamba, capitale de la République fictive du Kampana. À aucun moment, les personnages, comme ceux de *La Peste* de Camus, n'essaient de quitter physiquement cette ville ou même ce pays qui, pourtant, n'attire pas particulièrement les femmes et les hommes normaux, tant y règnent le

crime, la corruption, l'alcoolisme, le tribalisme et la violence de toutes sortes

La route n'est pas asphaltée, mais plutôt latéritique, bosselée et crevassée. La chaussée appartient à la fois aux véhicules et aux piétons qui marchent indifféremment sur les bas-côtés, devant ou derrière les bicyclettes et les camions. Pour se frayer un passage devant cette foule hétéroclite et désœuvrée, les conducteurs klaxonnent, crient, lancent des injures. (*Fureurs*, 61)

Une observation attentive révèle que de toutes les formes d'espace, l'espace clos est le plus maléfique, dysphorique et même dangereux. C'est, soit dans les salles, soit dans d'autres types d'espaces fermés que se déroulent les scènes les plus difficiles de l'histoire. On se souvient ainsi que toutes les intrigues que tisse Eyang afin d'éjecter Émilienne de chez son fils se déroule dans le salon ou dans une chambre de la villa du couple, de même que tous les coups-bas qu'organisent les collègues d'Émilienne se passent dans les locaux de la SNEBA. Le meurtre auquel assiste Émilienne dans le quartier malfamé a lieu à l'intérieur d'un bar tandis qu'Eva s'éteint dans une salle de la clinique. Par-dessus tout, la chambre du couple apparaît, à plusieurs égards, comme une tombe à trois entrées : celle de son amour, celle de son ménage et celle de ses ambitions à redevenir « femme à tout prix ». Ce lieu est ainsi susceptible de pousser l'héroïne au geste désespéré du suicide. « Accablée, dénigrée et vomie par les murs et objets de sa chambre, témoins de son échec sentimental et du délabrement de son corps, elle a le sentiment de ne plus s'appartenir et plus encore de sortir d'un autre monde. » (*Fureurs*, 10).

La seule bouffée d'oxygène respirable semble généralement se trouver en dehors des maisons et autres cadres fermés. Au terme de l'itinéraire cahoteux et de la désintégration de son mariage, Émilienne met Eyang et Joseph à la porte de sa maison ainsi transformée en prison par sa belle-mère et son époux. Et comme pour enfin accéder à l'air pur, « Elle se lève et se dirige vers la porte d'un pas ferme » (*Fureurs*, 174). Les personnages de *Fureurs et cris de femmes* vivent ainsi

cloîtrés dans cette ville-prison et semblent pour la plupart atteints de la claustrophobie que les uns tentent de noyer dans l'alcool tandis que les autres le font dans le sexe. Un autre groupe en tête duquel trône l'héroïne, essaie, quant à lui, de réfugier dans l'exil intérieur ou la forclusion.

Le cadre de l'action de *Fureurs et cris de femmes* et d'*Elonga* semble se distinguer assez nettement de celui de la plupart des textes africains de la première génération. En fait, la dichotomie ville vs campagne est totalement absente dans toute l'œuvre d'Angèle Rawiri. Le point d'ancrage de l'action est essentiellement urbain. Dakar de *Maïmouna* (1953) d'Abdoulaye Sadjì et Grand Bassam des *Frasques d'Ebinto* (1970) d'Amadou Koné, par exemple, constituent des espaces de dépravation des mœurs et de la déchéance morale et physique, tandis que Louga-village représente la havre de paix où règnent quiétude et morale. C'est la raison pour laquelle les protagonistes déçus en ville viennent y panser leurs plaies.

Les textes d'Angèle Rawiri, quant à eux, battent en brèche ce manichéisme réducteur. *Elonga*, *G'Amérakano (au carrefour)* et *Fureurs et cris de femmes* présentent essentiellement des espaces urbains bipolarisés en compétition — la ville occidentale et la ville africaine. Ni l'un ni l'autre pôle ne recèle les qualités jadis reconnues à Louga par exemple. Ils sont tous des espaces dégénérés où la morale n'a pas droit de cité tandis que l'alcool, la corruption et la sorcellerie règnent en maîtres absolus. En matière de vice, Igewa (quartier «africain») n'a rien à envier à Izoua (la ville «européenne»), ni même à Tanga Nord de *Ville cruelle*.

Bien plus, il serait également difficile de voir en cela un héritage de la littérature orale traditionnelle à laquelle Angèle Rawiri a, comme Mariama Bâ ou Marie-Claire Matip, été exposée. En effet, la production et surtout la consommation de l'espace dans les trois romans ne tiennent nullement de cet héritage. On l'a remarqué — contrairement aux personnages des *Frasques d'Ebinto* ou de *Jusqu'au seuil de l'irréel* (1976) d'Amadou Koné (Ebinto, Muriel Karfa, etc.) ou même à ceux de *Ville cruelle* (1954) et du *Pauvre Christ de Bomba* (1956) (Banda, Koumé,

Denis, RPS Drumont, etc.), qui sont des êtres de «grands espaces», les créatures d'Angèle Rawiri sont plutôt casanières. Qu'il s'agisse d'Igowo, de Toula, d'Émilienne ou de tout autre personnage des trois textes, ils se déplacent très peu. Or, comme le souligne avec pertinence Mohamadou Kane, «Il faut retenir que le thème du voyage prolonge un héritage. Il constitue une tradition que le romancier a reprise à son compte¹⁴».

S'il est un point où les textes d'Angèle Rawiri rappellent systématiquement les récits oraux, c'est celui du mélange des genres. Les genres oraux, on le sait, ne brillent pas par leur «pureté». L'épopée emprunte ainsi au conte qui à son tour ne se prive pas de «filler» les formes parémiques : proverbes, adages, aphorismes, maximes et devinettes. *Elonga, G'Amérakano (au carrefour)* et *Fureurs et cris de femmes* sont tous sous-titrés «Roman». Mais une observation attentive atteste que tous empruntent aussi bien aux genres oraux qu'aux autres genres écrits et même à l'actualité. Parmi les genres oraux, les proverbes, les adages et les maximes sont les genres les plus sollicités. Ainsi, alors qu'Ozavino est sur le point de se marier, Edouka puise dans le répertoire de la sagesse gnomique pour lui prodiguer des conseils : «Je ne sais pas si tu connais le proverbe qui dit que l'homme a une odeur intolérable¹⁵» (*G'Amérakano*, 38)

La sagesse ancestrale concentrée n'est pas seulement le fait des personnages âgés aux jeunes, ni même celui des Africains entre eux ou contre les étrangers comme dans *Dramouss* de Camara Laye. À Émilienne qui s'offusque des manœuvres irrégulières de ses collègues, est adressée une menace bien ciblée, sous la forme d'un adage : «Un seul doit ne peut pas laver tout un visage» (*Fureurs*, 20). L'héroïne comprend ainsi que la SNEBA pourrait bien se passer de ses services si elle persistait dans ses remarques «désobligeantes». De même, le Français Eric Chevalier, le magnétiseur qui soigne Émilienne, en fait

14 Mohamadou Kane : *Roman africain et tradition*, Dakar, NEA, 1982, p. 205.

15 Traduction : «Ca veut tout simplement dire que l'homme est invivable avec tous ses défauts. C'est pourquoi tu devras supporter ton épouse malgré les siens.» (*G'amérakano*, 38).

usage quand il explique les principes de sa science à sa patiente. Il fait notamment appel à la maxime d'Hermès : «Ce qui est en haut est comme ce qui est bas et ce qui est en bas est comme ce qui est en haut, l'ensemble formant une seule et même chose» (*Fureurs*, 151).

Au-delà des formes simples, d'autres genres comme la poésie ou la chanson qui sont par ailleurs des genres à la fois oraux et écrits agrémentent le discours des narrateurs d'Angèle Rawiri. Il en est ainsi de «Le regard de l'homme noir» (*G'amérakano*, 121), poème féministe d'une page que rapporte Onanga. Afin de faire plaisir à sa petite-fille, Ayila, quant à elle, se rappelle une vieille berceuse, «Ferme tes yeux ma fille» (*Elonga*, 255), que chantaient les mères du temps de son enfance. Le narrateur du dernier roman n'hésite pas, pour sa part, à fredonner «Quand la femme se fâche les secrets sont dehors» (*Fureurs*, 77), chanson à succès d'Hilarion Nguéma, le compatriote de sa créatrice. Au-delà des textes relevant plus ou moins de l'oral mais avant tout de la littérature, d'autres types d'écrits viennent «perturber» le récit d'Angèle Rawiri.

Le cas le plus frappant est celui de *Fureurs et cris de femmes* qui recèle des extraits de textes qui ne relèvent même pas de la fiction. Il en est ainsi des coupures des magazines. Un large extrait d'un journal de la presse de cœur, «Comment peut-on reconquérir un homme qui vous file entre les doigts?» (*Fureurs*, 69-70) est publié in extenso. De même, des rapports scientifiques sont intégrés dans les mêmes conditions dans le récit. Le narrateur prête ainsi sa voix pendant deux pages à l'extrait de la communication qu'Emilienne fait lors du colloque consacré à «L'Émancipation de la femme africaine» (*Fureurs*, 162-163). Les romans d'Angèle Rawiri rappellent par endroits des textes dramatiques, tant y sont présents les dialogues et les monologues. Plus des 4/5 de *Fureurs et cris de femmes* sont ainsi constitués de dialogues ou de monologues.

Ce foisonnement des genres étrangers au roman qui feront la fortune d'un texte comme *Le Pleurer-rire* (1982) d'Henri Lopes, constitue en fait, un emprunt de la romancière à la littérature orale. Le texte d'Angèle Rawiri apparaît alors comme le résultat de la «fécondation

du roman par l'oralité¹⁶ dont rêvait déjà M. a M. Ngal au milieu des années 70¹⁶. Les techniques d'expression littéraire de l'écrivaine relèvent ainsi, aussi bien du récit oral que de l'écriture occidentale ou d'inspiration européenne, et vont même au-delà des modèles de référence.

Chez Angèle Rawiri, comme chez tant d'autres créateurs, on serait ainsi bien tenté de conclure, pour parodier Roland Barthes que «L'être de la littérature, est dans sa technique¹⁷». Cependant, une perception plus globale et plus large de l'œuvre de cette dernière, comme celle de ses congénères, ne peut valablement se passer de sa dimension idéologique car l'œuvre d'art est aussi un outil de communication sociale. Par conséquent, si son contenu n'est pas pris en compte, sans doute plus en Afrique qu'ailleurs, la communication peut en être gravement entravée.

Quand le colonisateur débarque en Afrique, les premiers indigènes à être associés à l'entreprise d'exploitation sont d'abord les hommes. Ceux-ci sont aussi les premiers à prendre conscience de l'action aliénante de l'occupant sur l'Afrique. Les écrits des premiers Africains sont ainsi une réaction qui a pour finalité d'affirmer la présence de l'homme noir et de mettre en relief, sa spécificité culturelle. Ce faisant, les premiers écrivains africains donnent une image unilatérale et «unisexe» de l'Afrique, où l'homme détient les beaux rôles.

L'Africaine est ainsi, dans nombre de ces écrits, réduite, au meilleur à des fonctions décoratives, comme dans la poésie de la Négritude. Ici et là, l'on peut même rencontrer des femmes qui assument des fonctions valorisantes comme La Grande Royale de *l'Aventure ambiguë* (1961). *La Nouvelle romance* (1975) d'Henri Lopes se veut résolument «féministe» «La femme des temps modernes est née et c'est elle que je chante. Et c'est elle que je chanterai¹⁸». Cependant, qu'elle soit célébrée ou qu'elle agisse, cette femme-là demeure régie par ce

16 M. a. M. Ngal : *Giambatista Vico ou le viol du discours africain*, Paris, Alpha et Oméga, 1975, p.10.

17 Roland Barthes : *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, Seuil, p.140.

18 Henri Lopes : *La Nouvelle romance*, Yaoundé, CLE, 1975, p.5.

que Shoshana Felmann appelle «la figure centrale de l'homme»¹⁹. Prendre la parole pour l'Africaine revient ainsi, pour parler comme Roland Jaccard, à prendre le pouvoir et se (ré)approprier, non seulement le discours sur l'Afrique, mais aussi et surtout, le discours sur l'Africaine. L'écriture d'Angèle Rawiri, comme celle de ses consœurs de la même génération, se veut un discours d'urgence qui a pour finalité de contrebalancer le discours univoque de son congénère.

Cette prise de conscience est perceptible dès le premier texte de l'auteure. La parution du premier roman de l'écrivaine en 1980 s'apparente déjà à une certaine subversion car, la littérature gabonaise écrite qui a alors une vingtaine d'années d'âge a été toujours le fait des hommes. *Elonga* advient ainsi comme une note dissidente dans un univers esthétique essentiellement masculin. Le contenu même du roman traduit à bien des égards, une conscience «féministe» avérée. L'image globale du «deuxième sexe» telle que cadrée dans l'histoire d'Igowo est loin d'être négative. La belle Ziza qui aurait pu se laisser entretenir par son amant et futur époux ne cède jamais au travers de celle que Calixthe Beyala appellera plus tard les «fesses coutumières». Bien plus, elle monte avec l'aide d'Elombo, une autre battante, une entreprise qui fait vivre dignement des dizaines d'autres femmes.

«Ziza Couture» qui est aussi un projet culturel, permet graduellement aux clients des deux sexes de s'imprégner de la mode vestimentaire africaine originelle et participe de ce fait à la réappropriation et l'adaptation de la culture africaine dans un univers en grande mutation. Cet ambitieux projet s'inscrit ainsi en droite ligne des préoccupations d'une Werewere Liking pour qui la libération et le développement de l'Afrique et de l'Africain passe nécessairement par une promotion et une diffusion sans faille des biens symboliques du continent.

Lorsqu'on parle de domination, c'est la culture que les autres nous vendent en réalité : une façon de s'habiller, de consommer les

19 Shoshana Felman : *La Folie et la chose littéraire*, Paris, Seuil, 1978, p.139.

produits... La bataille économique c'est d'abord une bataille culturelle. Si les gens n'arrivent pas à avoir une image culturelle à vendre, il ne peuvent rien vendre²⁰.

Femme d'action, la compagne d'Igowo est aussi une « femme de tête. » L'intellectuelle modéliste et couturière n'hésite en aucune occasion à théoriser et à affirmer la place qui doit revenir à la Ntsépolonaise dans le chantier de la construction d'une Afrique moderne. Ses démonstrations toute de clairvoyance et de lucidité expliquent et justifient les difficultés que rencontrent aussi bien la femme rurale que la citadine, l'intellectuelle que l'analphabète, la célibataire que la mariée, dans cette société dont les règles, comme dirait Montaigne, ont été faites sans elles, et sans doute contre elles (*Elonga*, 48 et sqtes). Contrairement à certaines de ses congénères²¹, elle inscrit ainsi les changements positifs attendus dans le registre des priorités qui incombent aussi bien aux hommes qu'aux femmes.

Le deuxième roman d'Angèle Rawiri projette de l'Africaine une idée plus précise et reluisante encore. Dans ce roman à la troisième personne focalisé sur l'héroïne, le personnage autour duquel se construit l'intrigue, est une femme. Toula est ainsi l'initiatrice (actant sujet) et la bénéficiaire (actant destinataire) de toutes les actions qu'elle entreprend. Cette mise en première ligne de la femme ne se limite pas au niveau dramatique. Les discours des personnages contribuent activement de cette action méliorative. Bien qu'intellectuellement moins nantie que Ziza ou Emilienne, Toula s'approprie son corps et le gère à sa guise. Ses relations avec Ipképé ou Elangwé participent de cette gestion autonome de son corps²². L'héroïne est loin

20 Entretien accordé à David Ndachi Tagne, *Notre Librairie n°99, Littérature camerounaise*, Paris, CLEF, 1989, p.195.

21 Pour Calixthe Beyala, par exemple, l'Africain est la source de tous les mots de sa congénère. Lire *Lettre ouverte d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.

22 La possession, l'appropriation et le contrôle du corps féminin est un volet très important du combat de la femme en général. Dans le champ africain, on peut ainsi consulter l'ouvrage d'Odile Cazenave, *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, l'Harmattan, 1996 ou et la série d'articles sur le corps féminin.

d'avoir servi de monnaie de change dans une quelconque transaction entre hommes. Le personnage d'Angèle Rawiri, contrairement à Juliette de *Trois prétendants... un mari* (1964) de Guillaume Oyno Mbia ou de Kany de *Sous l'orage* (1966) de Sédou Badian, ou même de Ramatoulaye de *Une si longue lettre* (1981) de Mariama Bâ, possède son corps et en jouit librement. Elle est ainsi libre d'épouser Angwé parce qu'elle l'aime. La protagoniste joue ainsi, sans surprendre le lecteur attentif, les premiers rôles dans ses premiers rapports sexuels.

Approche-toi, dit Toula [à Ipképé]... Toula s'empare résolument de ses lèvres. Ipképé qui se laisse faire se rapproche lentement d'elle. Ses bras restent posés sur le lit. Au moment où la langue de Toula se met à fouiller sa bouche, Ipképé sursaute et s'agrippe à la jeune femme tout en cognant les pieds l'un contre l'autre. Sans retirer sa bouche et sans relâcher son étreinte, Toula prend ses mains et les caressent tendrement. (*G'Amérakano*, 100)

Émilienne semble, au premier abord, manquer de cran par rapport à Toula, sans doute parce qu'elle se pose beaucoup de questions. Cependant, le dernier roman en date d'Angèle Rawiri renferme plus de femmes que les deux premiers réunis. Il s'en dégage ainsi une galerie étendue de portraits qui rendent mieux compte que les autres textes, de la condition et du statut de la femme dans la perception de l'auteure.

Dans l'enfer conjugal que vit l'héroïne de *Fureurs et cris de femme*, Eva sa sœur et Antoinette sa belle-sœur, font office de conseillère et de confidente. À Émilienne outrée par les comportements particulièrement irrévérencieux de son époux et de sa belle-mère, Eva prescrit modération et diplomatie : « [Quelles que soient les raisons, n'essaie jamais d'affronter ta belle-mère] » (*Fureurs*, 39). De même, elle n'hésite pas à amener l'héroïne chez le féticheur afin de soigner sa stérilité

« De l'aliénation à la réappropriation » Afrique francophone » de B. Rangira Gallimore, « Le corps-langage dans le roman maghrébin et antillais » d'Odile Caze-nave et « Le retour de mères dévorantes » d'Eloïse A. Brière dans *Notre Librairie* n°117. *La parole aux femmes*, Paris, CLEF, 1998.

secondaire et ainsi ramener son mari volage au foyer. Antoinette, quant à elle, est horrifiée par le projet d'Eyang et le fait savoir : « Je trouve ignoble que tu te mettes à comploter pour l'éviction d'Émilienne de son foyer conjugal » (*Fureurs*, 54). À l'instar de Soukeyna dans *Un chant écarlate* (1981), Antoinette reviendra plusieurs reprises à la charge afin de dissuader sa mère de mettre à exécution ses diaboliques machinations. Malheureusement, les efforts des Colombes de l'Arche seront annihilés par ceux des disciples de Mars.

On aura compris que d'autres femmes qui prennent part à l'action de *Fureurs et cris de femmes* font partie des forces antagonistes qui entravent la réalisation du projet de l'héroïne. L'incompétente secrétaire d'Émilienne complotte avec Joseph pour « arracher » l'époux de sa patronne. De plus, la prétendue « cousine » de l'époux irresponsable se rapproche perfidement de la Directrice des Affaires Administratives de la SNEBA afin de tirer des enseignements confidentiels qu'elle utilisera plus tard pour forcer Joseph à quitter définitivement sa compagne légitime. Elle est d'ailleurs servie par les manœuvres machiavéliques d'Eyang qui subordonne la pérennité du mariage de son fils et d'Émilienne à la naissance d'un garçon dans le foyer et surtout à la soumission totale de sa bru à tous ses desiderata.

La première rencontre entre Eyang et sa future bru fut d'ailleurs loin d'être cordiale. Après avoir exposé devant la fiancée sidérée de son fils les défauts des membres de son clan qui, à ses yeux, sont « tous malades dans leur tête » (*Fureurs*, 14), le grossier personnage conclut sa diatribe en menaçant son fils de malédiction si ce dernier ne met pas immédiatement terme à ses relations avec Émilienne : « Si c'est bien moi qui t'ai fabriqué et t'ai porté dans ce ventre pendant neuf mois, avait repris la mère en donnant plusieurs fois de grands coups dans son abdomen, je t'interdis de revoir cette personne » (*Fureurs*, 14). Quand on sait que la mégère habitera plus tard sous le même toit que la bru agonie, il est aisé d'imaginer le climat qu'il fera à la maison. Sans vergogne, la vieille sorcière accusera ainsi Émilienne effondrée et meurtrie d'être à l'origine de la mort de son unique enfant enlevée et assassinée par des brigands.

Cependant, Eyang dont le vœu le plus ardent est d'évincer Émilienne de son foyer n'est pas insensible aux honneurs. Elle met momentanément du bémol à sa haine contre la fille de Rondani le jour où celle-ci fait un passage remarqué à la télévision nationale lors d'une conférence organisée par l'ONU. La marâtre en tire une satisfaction sans borne : « [Tous ceux qui la connaissent, elle, Eyang, ne tarderont pas à la féliciter [...] Elle ne passera pas inaperçue] » (*Fureurs*, 163). Cette action aura d'ailleurs valu à Émilienne la seule journée d'entente cordiale avec sa belle-mère. Cette dernière, afin de manifester sa reconnaissance à sa bru de lui avoir permis de « [se targuer d'avoir une belle-fille aussi instruite et respectée] » (*Fureurs*, 163) lui prépare, pour une fois, « [le plat d'aubergine qu'elle aime tant] » (*Fureurs*, 164), en bénissant son fils d'avoir eu « [de la chance d'être mariée à une grande dame] » (*Fureurs*, 164). La brusque effusion d'émotion d'Eyang à l'égard de sa bru atteste du goût exacerbé de celle-ci pour les honneurs et le pouvoir. Il serait toutefois erroné de penser que l'évidente connivence observée entre les forces centrifuges de *Fureurs et cris de femmes* pour contrer les actions d'Émilienne est désintéressée. En fait, qu'elle s'appelle Dominique ou Eyang, chacune lutte exclusivement pour ses intérêts propres.

Contrairement à un certain féminisme qui explique exclusivement les malheurs du « [beau sexe] » par l'action de l'homme²³, Angèle Rawiri semble affirmer que la femme est l'un des plus grands obstacles sur le chemin de sa quête pour une meilleure condition. Les êtres comme Eyang et Dominique sont ainsi loin d'être des adjouvants de l'Africaine dans tout processus qu'elle pourra engager contre la société patriarcale. À l'opposé d'Eyang et Dominique qui sont d'une grande loquacité, Émilienne fait preuve d'une discrétion proverbiale. Sa propension aux monologues intérieurs ou « [stream of consciousness] » en est une conséquence probable. Toutefois, à l'occasion, la fille de Rondani ne s'empêche jamais d'exposer ses points de vue. Les explications explosives qu'elle a avec sa mère quand celle-ci lui signi-

23 « [Tout est sa faute] », crie Calixthe Beyala dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Stock, 1987, p.6.

fié son désaccord pour son mariage avec Joseph, en sont une illustration éloquentes. «La fille des années 80» (*Fureurs*, 17) réfute point par point tous des arguments de ses compatriotes aux mentalités rétrogrades —dont Rondani— qui, sous des prétextes fallacieux, empêchent les jeunes de se marier. Elle conclut sèchement son propos : «Je me marierai avec Joseph envers et contre tous» (*Fureurs*, 18).

L'unique ambition déclarée de l'héroïne est révélée dès la deuxième page du roman : «Il lui faut, quel que soit le prix qu'elle devra payer, reconquérir son mari qui lui échappe» (*Fureurs*, 10). L'action multidimensionnelle de la jeune femme s'oriente autant vers son époux que vers les parents de celui-ci. Émilienne traite avec la plus délicate des gentillesse les nombreux neveux de son époux qui encombrant sa maison, malgré leur comportement souvent désobligeant. De même, la bru bafouée se fait insensible aux paroles acides et aux actes odieux d'Eyang. Elle ne se reconnaît aucun droit tandis qu'elle assume tous ses devoirs et même au-delà, pour faire plaisir à «son» homme. À l'égard du mari qui laisse passer aucune occasion de la houspiller, la femme accablée fait preuve d'un attachement à toute épreuve. Ainsi, elle accueille à bras ouverts le Don Juan après trois semaines d'absence injustifiée au foyer conjugal. Elle accepte même, pour les besoins d'une cause qui lui est étrangère, de jouer les faire-valoir lors d'un dîner d'affaires avec un mari qui l'a exclue de sa vie.

Cependant, en dépit de son indiscutable réserve, Émilienne rompt le silence pour prendre la parole et reprocher vertement à Joseph sa double vie. On sait que tout au long du roman, l'héroïne ne se conçoit jamais autrement qu'en tant que mère et surtout en tant qu'épouse. Mais, au terme de ce qui ressemble bien à son Chemin de Croix, elle décide de se passer du statut tant désiré d'épouse, en renvoyant Joseph et Eyang de sa maison. Aussi l'enfant dont elle est enceinte au terme de mille humiliations et sacrifices naîtra-t-il dans un foyer monoparental où la femme joue le rôle de chef de famille, fonction traditionnellement dévolue à l'homme. Cette situation nouvelle qui confère à la femme un rôle prépondérant (et prestigieux) au sein de la

famille, pourrait paraître inattendue et surtout incongrue de la part d'un être qui, comme Flo de *Rencontres essentielles* (1969) de Thérèse Kuoh-Moukoury, n'aura longtemps vécu que pour le mari et pour l'enfant qu'elle espérait avoir de lui. Mais, l'on doit de se rendre à l'évidence que cette situation finale n'est que le terme logique d'un cheminement psychologique et social que l'auteure a subrepticement et graduellement imprimé à ses créatures dans toute son œuvre narrative en général et dans le dernier roman en particulier.

Mieux que les autres personnages féminins de l'écrivaine, Émilienne jouit d'une situation sociale très au-dessus de la moyenne des autres Kampanais. Elle est en effet la Directrice Administrative de la SNEBA, une grande entreprise publique qui s'occupe du logement des agents de l'État. Aussi ses revenus sont-ils supérieurs à ceux de son époux. Bien mieux, par le biais de sa maison de fonction dont l'employeur paie le personnel domestique et d'autres commodités, c'est la fille de Rondani qui loge son époux, contrairement aux habitudes séculaires qui veulent que l'homme, le chef de famille, «*ābrite*» son/ses épouses et ses enfants. Joseph vit ainsi une situation fort inconfortable à ses propres yeux, et humiliantes à ceux de sa mère et des autres proches. D'où ses incessantes bouderies, ses nombreuses crises de jalousies et, sans doute, ses infidélités. En effet, le fils d'Eyang se trouve désarmé devant Émilienne tandis qu'il se sent tout-puissant face à Dominique qui lui doit tout. Ce premier tabou transgressé, la créature d'Angèle Rawiri va plus loin en commettant un double scandale quand elle exerce des voies de fait sur la personne de sa belle-mère. En effet, comme le lui rappelle Eva, en début de roman, la belle-mère et les aîné(e)s sont sacrés et méritent vénération au Kampana comme dans d'autres contrées africaines.

L'analyse des «*rôles*» de la femme chez Angèle Rawiri aura révélé quelques portraits significatifs. Elombo, Rosalie, Eva et Antoinette représentent la douceur et l'altruisme, Eyang, l'égoïsme et la fatuité, tandis que Dominique conjugue l'intérêt et le vice. Quant à Ziza et Émilienne, elles symbolisent le courage, la dignité, l'abnégation et l'opiniâtreté. Des «*caractères*» généralement reconnus à l'homme

sont ainsi attribués aux femmes. En un mot, autant que leurs congénères mâles, les femmes chez l'écrivaine gabonaise, possèdent incontestablement des défauts, mais aussi d'immenses qualités.

Contrairement aux textes masculins et à nombre de textes féminins africains où le personnage féminin qui assume un rôle de premier plan exécute en réalité des rôles conçus par l'homme (et à son profit), Elombo, Toula, Eyang, Dominique et Émilienne sont, à des degrés divers, initiatrices et bénéficiaires de l'action dans les romans. L'initiative d'Émilienne de se passer de l'homme et la violence exercée sur les «fesses coutumières» telles que Eyang, couronnent ainsi une véritable subversion par apport à l'image traditionnelle du «sexe faible» et postule la nouvelle que l'artiste voudrait construire.

Aussi bien au niveau des techniques d'écriture qu'à celui des idées, les textes d'Angèle Rawiri se trouvent, comme dirait un personnage du *Fils d'Agatha Moudio*, «au carrefour des temps anciens et modernes.» La lecture d'*Elonga, de G'Amérakano (au carrefour)* et de *Fureurs et cris de femmes* révèle que, bien que l'expression tienne à la fois du récit oral traditionnel et de l'écriture occidentale ou d'inspiration occidentale dont la créatrice est héritière, celle-ci se caractérise en plus par des techniques qui dépassent les modèles de référence. Tandis que la temporalité narrative des deux premiers romans apparaît comme une tradition que la romancière a reprise à son compte, *Fureurs et cris de femmes* est un cas original qui ne rappelle aucun modèle connu.

Quant à l'espace, il ne revendique aucune parenté incontestable ni avec la tradition orale, ni avec le roman occidental. Sa production aussi bien que sa consommation s'oppose même radicalement à celle en œuvre dans les écrits des Africains de la première génération. Unique ou multiple, l'espace dans toute l'œuvre est ainsi essentiellement un cadre fort restreint d'où les protagonistes ne sortent presque jamais. Or comme on le sait, dans la littérature orale par exemple, «on

voyage inlassablement²⁴. De même, ici contrairement à *Maïmouna* ou au *Cercle des tropiques* ou aux *Frasques d'Ebino*, l'espace urbain et l'espace rural, pas plus que les villes «africaines» et «européennes» des métropoles, ne s'opposent nécessairement.

L'intégration dans le roman d'autres types de discours, oraux ou écrits et littéraires ou fonctionnels, apparaît comme une revendication par l'écrivaine de sa double appartenance aux univers littéraires africain et occidental. Ce même désir d'assomption consciente et équilibrée de ses legs, semble présider au cheminement de la conquête de la place nouvelle que l'Africaine, aux yeux de l'artiste, doit occuper dans le champ social en mutation. La relation inlassable des amours malheureuses de la femme résignée de *Rencontres essentielles*, d'*Une si longue lettre*, de *Vie de femmes*, de *Sous la cendre le feu*, etc., n'a réussi qu'à inscrire l'émergente écriture féminine africaine dans le registre de la presse du cœur²⁵ alors que les revendications tonitruantes et souvent excessives et peu lucides d'une Calixthe Beyala²⁶ qui fait de l'Africaine la sainte victime innocente de son congénère foncièrement incapable de générosité et d'amour, n'auront contribué, quant à elles, qu'à conforter les stéréotypes que le patriarcat véhicule sur le «sexe faible».

Mettre en évidence les forces aussi bien que les faiblesses de l'Africaine dans son processus de rectification et d'amélioration de son image que semble avoir engagé l'auteure, hisse finalement le «beau sexe» au rang de l'humanité «normale». Cette situation est, en fait, une avancée importante, aussi bien par rapport à la conception ancestrale qui veut que la femme soit un être de seconde zone que par rapport aux positions de certaines féministes contemporaines qui font de l'autre moitié de l'humanité, des «êtres meilleurs ou pires que les hommes» comme dirait La Bruyère. En refusant ainsi d'opposer sys-

24 Mohamadou Kane : «Sur les formes traditionnelles du roman africain», *Revue de la littérature comparée* n°XLVIII, 1974, p.556.

25 Pius Ngandu Nkashama : «L'autobiographie chez les femmes africaines», *Notre Librairie* n°117, Paris CLEF, 1994, p.130.

26 Lire à cet effet, *Lettre ouverte d'une africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995.

tématiquement la femme et l'homme dans sa quête, Angèle Rawiri donne à penser, comme Werewere Liking dans *Orphée Dafric*, que le combat pour l'émancipation de l'Africaine se fera avec l'Africain (et non contre lui), où il est perdu d'avance.

Au bout du compte, les techniques d'expression littéraire, au même titre que les contenus idéologiques, participent chez Angèle Rawiri, de l'assomption conséquente du triple héritage que l'artiste dépasse et enrichit dans sa quête d'autonomisation effective de l'Africaine et métonymiquement de l'Afrique. La maîtrise des incertitudes présentes et futures, semble ainsi dire Angèle Rawiri, ne passe ni par la traduction, ni par la transposition des modèles anciens au présent. Au contraire, elle est conditionnée par un ressourcement dynamique aux valeurs positives du passé, suivi de son adaptation cohérente à la modernité à laquelle elle doit rester ouverte.

Note sur l'auteur

Titulaire d'un doctorat en littérature comparée, Pierre FANDIO enseigne la littérature comparée francophone à l'université de Buea au Cameroun. Il a publié un certain nombre d'articles dans les revues scientifiques d'Amérique du Nord, d'Europe et d'Afrique, notamment, *LittéRéalité* et *Dalhousie French Studies*, *Bulletin Francophone de Finlande*, *Palabres*, *Voices*, *Orées* et *Epsa Moto*. Il a participé au *Dictionnaire des œuvres littéraires négro africaines d'expression française au sud du Sahara, Vol. II*, 1996. Ses recherches actuelles portent sur l'institution littéraire en Afrique.

CINQUIÈME PARTIE

UN ÉCRIVAIN, AHMADOU KOUROUMA

**L'écriture à l'intersection des signes
dans le roman d'Ahmadou Kourouma,
*En attendant le vote des bêtes sauvages***

Nora-Alexandra KAZI-TANI
Université d'Alger

Écrire pour les générations actuelles c'est
devoir s'enraciner dans l'héritage de la
traditions, transcender celle-ci, la violenter
jusqu'à déboucher sur la scène actuelle¹.
«On sait que l'ordre social doit, pour une
part sa permanence au fait qu'il impose des
schémas de classement qui, étant ajustés
aux classements objectifs, produisent une
forme de reconnaissance de cet ordre, celle
qui implique la méconnaissance de l'arbi-
traire de ses fondements²».

Lire Kourouma c'est pénétrer de plein pied dans le chantier d'écriture de l'artiste bilingue et multiculturel, se livrer aux enchantements de la *bi-langue*³, à la mosaïque des interférences, au rajeunissement des techniques d'expression car l'écriture du bilingue n'est pas forgée

1 A. Aude, «La jeune poésie marocaine», in *Le Monde*, 17 décembre, 1971.

2 P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire*, Fayard, 1982, p.149-151.

3 A. Khatibi, *Amour bilingue*, Montpellier, Fata Morgana, 1983, p.11.

dans un moule pré-construit, c'est un espace en expansion, en perpétuelle genèse, et c'est aussi un véritable palimpseste. Être né et vivre à la confluence des langues et des cultures, signifie s'épanouir à partir de la différence, avoir la traduction « dans le sang ». *En attendant le vote des bêtes sauvages* le prouve amplement.

Malgré le fait qu'il s'inscrit dans la modernité par son sujet et par l'esthétique du fragmentaire, ce texte intéresse surtout par son écriture métisse créée à partir d'un triple travail de traduction de la langue maternelle vers celle d'expression, de l'oral vers l'écrit, de la langue de tous vers l'idiolecte personnel. Comme dans *Les soleils des indépendances* et *Monné, outrages et défis*, le lecteur perçoit cette « navigation » traduisante des codes d'une langue ou d'un registre vers d'autres codes, dès le paratexte où s'inscrit indéniablement la marque du style de Kourouma, violence incitative du titre qui promet des révélations extra-ordinaires, puis traduction d'une vision du monde spécifique dans la fulgurance et la splendeur poétique du montage de proverbes qui forment la *Table des matières* et qui constituent les titres des micro-récits. S'amorce ainsi l'enracinement du texte dans un espace géographique et culturel africain ainsi que le protocole de lecture inspiré de la littérature orale traditionnelle, explicitement repris dans l'ouverture, chaque récit se déroulera à la fois comme **un spectacle** car le récitant s'accompagne de musique, de chants et de danses pour faciliter la mémorisation en stimulant l'écoute, et comme **une palabre** il fera de la sorte que le public puisse participer activement au « dialogue » qui se nouera autour des problèmes brûlants d'actualité, cela va apaiser la tension née des conflits sociaux et aura un effet cathartique...

C'est dans cette sorte de préambule que se met en place un *espace d'écoute* qui constitue le premier métissage puisque le texte prend l'allure d'une caisse de résonance pour la voix du narrateur en tant que trace du corps, accompagnée du non-verbal des communications en direct, mimique, gestuelle, cris, regards, danse, intonation, suggérés par l'écriture à partir de ses propres ressources (graphiques, syntaxiques ou sémantiques) points de suspension, italiques, majus-

cules, phrases interrogatives, exclamatives, sous-entendus ou parenthèses explicatives) qui signalent la rupture syntagmatique et projettent en premier plan la «voix» de l'énonciateur. Cette «sonorisation» du texte s'amplifie au fil du récit dans la dynamique du «dialogue» avec le public, dialogue où on peut trouver presque toutes les formes de traduction⁴ mais la navigation de la langue source vers la langue cible est sensible surtout dans les réflexions sur la rhétorique des griots, dans la traduction de l'ethno-texte, de bribes du discours de l'opinion publique et dans le recours constant à l'autonymie, présente dès l'ouverture. En effet, selon la tradition, le griot commence par saluer l'assistance en désignant son auditoire : d'abord le dictateur de la République du Golfe, le président Koyaga, nom traduit par une apposition, «le chasseur», puis les «sept plus prestigieux chasseurs du pays» et le Ministre de l'Orientation, Macléδιο, qui interviendra assez longuement dans le récit comme narrateur. Pour se présenter lui-même, le griot emploie un terme malinké : ce mot est non seulement «cité» puisqu'il est détaché du contexte par des italiques mais traduit et expliqué :

Moi, Bingo, je suis le *sora* je louange, chante et joue de la cora (...) Je suis le griot musicien de la compagnie des chasseurs (...). L'homme à ma droite, avec la flûte s'appelle Tiékoura (...) Retenez le nom de Tiékoura, mon apprenti répondeur, un initié en phase purificatoire, un fou du roi (...). Un cordoua (...) se permet tout et il n'y a rien qu'on ne lui pardonne pas.

Et s'adressant à Koyaga :

Je dirai le récit purificatoire de votre vie de maître chasseur et de dictateur. Le récit purificatoire est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste.

4 À la page 242 il y a même une transcription suivie de traduction : «Les mânes... fouilli tè kèrèmassa mi lalo (le grand guerrier qui triomphe de tous les obstacles)»

Le sora rappelle aussi quelques règles du genre : le récit sera organisé en « veillées ». De chacune « sortiront des proverbes qui seront évoqués au cours des intermèdes⁵ ». Cette mise au point souligne le lien entre le sujet et le genre choisi et rappelle l'importance de l'organisation et du rythme, structures fondamentales de l'équilibre existentiel dans la vision du monde traditionnelle. La répétition est toujours générative : elle impulse une marche en avant. Quand il y a rupture d'interdit et qu'elle ne se manifeste plus, l'équilibre se rompt. Elle ne peut être rétablie que si elle est purifiée et débarrassée des énergies maléfiques par la parole agissante, en public, celle qui se présente comme une confession et qui est accompagnée de chants et danses rituels qui la relient à l'intemporel.

Le donsomana apparaît donc comme un genre où l'histoire se mêle à la légende voire au mythe mais dans le roman de Kourouma, la présence d'un « Répondeur » qui peut tout se permettre et la traduction autonymique transforment souvent la geste en parodie. Nous apprenons que la « purification » à laquelle est soumis Koyaga est destinée à l'aider à retrouver ses objets fétiches égarés, en même temps que leurs gardiens, après le dernier coup d'état : la pierre aérolitique de sa mère, sorcière célèbre, et le Coran magique du marabout-guérisseur, Bokano.

Par ailleurs, la traduction au service de la parabase assure la primauté de l'énonciation d'abord pour des raisons esthétiques. C'est le cas des traductions plaisantes, clins d'œil culturels remplis de sous-entendus qui doivent éveiller l'attention en faisant rire. En parlant de la manière dont le père de Koyaga, « paléo » d'origine et champion des « luttes initiatiques appelées *révélas* » était devenu « firaillier sénégalais », le narrateur note :

Ce fut un regrettable quiproquo sémantique (...) Les Français (...) ne cherchaient pas des lutteurs. (...) Malheureusement, dans le langage des montagnards, c'est le même vocable qui dit bagarre, lutte et guerre (...) Tchao sut la différence entre guerre et lutte quand, dans les

5 A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Seuil, Coll. Points, 1998, p. 9-10.

tranchées, son régiment fut soumis à un brutal et assourdissant pillonnage de l'artillerie allemande⁶

Et pour railler les membres de la Conférence nationale qui festoyaient, sûrs d'avoir éliminé le dictateur, pendant que celui-ci les anéantissait à l'aide de l'armée, la «voix» du sora rappelle ces vérités anciennes□

C'est celui qui ne connaît pas la vipère des pyramides qui la prend par la queue⁷

Le pouvoir est une femme qui ne se partage pas. Dans un bief, il ne peut exister qu'un hippopotame mâle⁸.

La traduction quelque peu fantaisiste de certains arabismes comme «Allah (la lueur)»⁹, «Les ascaris, les soldats indigènes»¹⁰ qui désigne ici l'armée de la République du Grand Fleuve, «l'achoura, le jeune expiatoire»¹¹ se situent au même niveau, de même que le recours à la noologie pour railler la compétence du marabout en matière de divination□

Il connaissait dix arts divinatoires□ le *yi-king*, la géomancie, la cartomancie, les runes, la cafédomancie, l'encromancie, l'acutomancie, la grammatomancie, la cristallomancie et la radiesthésie¹².

Ces pointes de gaieté sont souvent assombries, par la dysphorie générale qui noie l'ensemble du roman dès le paratexte et la page d'ouverture. Un donsomana de «purification» ne doit pas faire rire puisqu'il doit étaler les crimes et les excès d'une dictature.

6 *Ibid.* p.13 et 14.

7 *Ibid.* p.366.

8 *Ibid.* p.110.

9 *Ibid.* p.53.

10 *Ibid.* p.230.

11 *Ibid.* p.290.

12 *Ibid.* p.61. Le mots soulignés sont des créations de Kourouma□ les «runes» et la «radiesthésie» n'ont rien à voir avec la divination.

Pour passer d'un registre à l'autre dans la réflexion sur le pouvoir dictatorial, Kourouma choisit une esthétique baroque où le métissage joue le premier rôle parce qu'il permet une très grande liberté d'expression. C'est d'abord la mosaïque linguistique qu'on perçoit le français est enrichi d'emprunts et de traductions du malinké, de latinismes¹³, et, dans les passages où le marabout entre en scène, d'innombrables arabismes. Il y a ensuite un mélange de tons admiratif pour la lutte du peuple vietnamien¹⁴, très «vert», presque vulgaire pour railler les mœurs des dictateurs ou les croyances désuètes du plus grand nombre¹⁵, ironique voire sarcastique pour dévoiler les fondements des idéologies et les clichés racistes, en général.

Mais c'est dans le mélange des genres que s'épanouit le plus librement l'activité traduisante de Kourouma. C'est l'autonymie qui lui permet les effets d'expression les plus saisissants. Il passe ainsi de la chronique réaliste à la fantaisie la plus débridée avec une étonnante aisance. Dans tout le récit de vie de Maclélio auquel est dédiée la troisième veillée, autour du terme malinké «nôrô», qui désigne ce «qui détermine et explique le devenir et la prédestination de chacun de nous¹⁶» se tisse un métatexte autonymique qui fait de ce terme et de celui qui lui est étroitement associé «l'homme de destin», une véritable locomotive narrative car il relance sans cesse le récit passant du réel au merveilleux et au fantastique et inversement.

En attendant le vote des bêtes sauvages a malgré cela une indéniable valeur documentaire. Des pages d'histoire servent de toile de fond à la représentation des dictatures africaines. Certains dictateurs sont nommés¹⁷, d'autres décrits de façon si transparente que malgré les pseudonymes accompagnés parfois de traductions très cocasses¹⁸, dont les affuble le narrateur, on les reconnaît sans peine. De même sont représentés avec une grande minutie et un regard lucide, l'orga-

13 *Ibid.* p. 288, 332, 367, 379.

14 *Ibid.* p. 32, 33, 34.

15 *Ibid.* 38, 39, 42, 48, 158, 159, 215, 238...

16 *Ibid.* 125, 126.

17 *Ibid.* p. 140, 160, 161, 287, 332.

18 *Ibid.* p. 213 «Boussouma (puanteur de pet)».

nisation et le déroulement d'un putsch, d'une Conférence nationale, la crise économique qui débouche sur les journées insurrectionnelles de la République du Golfe dont l'évocation n'est pas sans réveiller des échos pénibles chez les lecteurs qui ont vécu ce genre d'événements¹⁹.

Pour désigner l'espace de son récit, Kourouma se sert d'un oxymoron : il s'agit de l'Afrique, « *de loin le continent le plus riche en pauvreté et en dictatures* ». Une phrase qui rythme comme un leitmotiv l'ensemble des veillées met l'accent sur le temps historique :

C'était l'époque où les pays africains étaient plus connus par le nom de leur dictateur que par leur propre nom²⁰

Saisis dans la dynamique des relations néo-coloniales où les puissances étrangères « supervisent » le naufrage des états africains dans l'anarchie politique, le confusionnisme idéologique²¹ et les droits de l'homme confisqués au profit des Guides, ce qui n'est pas sans rappeler *Les crapauds-brousse* de Tierno Monémbo, *La vie et demie* de Sony Labou Tansi ou *Le Pleurer-Rire* de Henri Lopes, les dictateurs de Kourouma ont ceci de particulier qu'ils se ressemblent comme deux gouttes d'eau en dépit de leur naissance, leur religion, leur éducation, leur idéologie, leur vécu quotidien. Un métatexte parodique décapant souligne d'une manière répétitive cette ressemblance. Maîtres absolus de régimes totalitaires, ils ne croient pas à l'homme, ils mêlent la politique à la religion et à la magie faisant preuve d'étonnants syncrétismes puisqu'ils gouvernent en fonction de « *la foi en l'islam* », « *au socialisme* » et des pratiques traditionnelles africaines : « *maraboutages* », « *sacrifices* » et « *gris-gris* »²². Ils sont obsédés par la crainte de complots c'est pourquoi la principale institution de leurs états est la prison. Un des dictateurs a fait construire une prison spécialement destinée à ses parents et amis, dans le parc de sa résidence²³ : un autre

19 *Ibid.* p. 92 et 343.

20 *Ibid.* p. 377, 140, 149, 152, 160, 161...

21 *Ibid.* p. 110, 111.

22 *Ibid.* p. 205, 166.

23 *Ibid.* p. 202.

a doté la sienne d'une salle de torture avec des appareils ultra-modernes pour les détenus politiques²⁴. Koyaga semble pourtant les dépasser tous : il a réussi à éliminer un à un les ennemis dressés sur sa route et retourner à son avantage toutes les mauvaises situations au point que ceux-là même qui lui avaient enseigné les astuces du « métier » de dictateur, pendant son voyage initiatique, à savoir les plus « grands » dictateurs d'Afrique qui pourtant « *connaissaient tout ce qu'un dictateur africain sait monter pour escroquer*²⁵ » reconnaissent cette « supériorité » dont l'origine selon eux ne peut être que les objets fétiches dont ils essaient de s'emparer²⁶. L'occident même, qui avait refusé de l'aider lors des journées insurrectionnelles, le croyant fini, est complètement désarçonné devant l'aisance et la rapidité avec laquelle Koyaga reprend sa place apparemment plus fort que jamais. Cependant le secret de la force de ce Maître chasseur, qui au nom de la défense de l'état et de la démocratie assassine et émascule, selon « la tradition²⁷ », tous ses rivaux et qui « gouverne » sans rendre des comptes à personne, réside dans l'emprise qu'il a sur ses sujets grâce à la façon dont il manipule leurs esprits. Ces derniers sont persuadés que les mânes des ancêtres approuvent et protègent tous ses actes puisqu'il ressuscite après chaque coup d'état (dont on apprend par la suite qu'il est l'auteur), que ses crimes même les plus odieux restent impunis, qu'il est doué d'ubiquité et qu'il peut se métamorphoser selon son bon vouloir pour échapper à ses ennemis²⁸.

Cependant la représentation du dictateur ne suscite pas la frayeur mais la répulsion. Les excès, la violence, la mégalomanie de Koyaga à force d'être répétés de façon quasiment mécanique, sont réifiés et donc en quelque sorte, rejetés par le narrateur. Le seul frisson de ferreux qu'il crée chez le lecteur, c'est lorsqu'il rappelle la présence du dictateur dans l'ombre du récit, écoutant se dérouler le donsomana, silencieux et ricanant mais cela ne dure qu'un instant car le

24 *Ibid.* p.168.

25 *Ibid.* 276.

26 *Ibid.* p.376.

27 *Ibid.* p.100, 101, 116.

28 *Ibid.* p.71, 73, 89, 90, 291, 375.

personnage de Koyaga est sans cesse «*dé-réalisé*» par une adroite manipulation des pôles symboliques de la représentation afin de déboucher, avec la participation lucide du lecteur, sur une subversion cognitive du monde. Ainsi, toutes les ressources de la chronique, du fantastique et de la traduction sont mises à profit pour prouver que Koyaga n'est autre chose qu'un «*Dieu truqué*²⁹». Le sora enlève un à un les masques de ce personnage en commençant par celui de sa force et de son inviolabilité, la «*purification*» consistant alors en une entreprise de dévoilement, à l'intention du lecteur, de tous les artifices du discours monologique du pouvoir. Nous apprenons, par exemple, que les exploits de grand chasseur de Koyaga sont dus à sa carabine «*350 Remington magnum*³⁰» seule arme moderne de la région, qui venait droit de la guerre du Vietnam... Il est facile de deviner pourquoi c'est le dictateur qui gagne les compétitions de lutte qui l'opposent aux jeunes «*superchampions des champions*³¹» de la République du Golfe. Mais c'est dans la description de la commémoration du trentième anniversaire de son règne, dans une scène de détournement carnavalesque que le narrateur donne le coup de grâce au mythe de Koyaga : il nous apprend que s'il a pu rester debout pendant huit heures devant la foule qui défilait, avec ses «*kyrielles de médailles sur le plastron*», sa main droite au képi, «*comme un rônier dans la plaine, qu'aucun vent ne peut ébranler*³²», c'est parce qu'il s'était... dopé.

Cette mise à mort symbolique dans l'espace textuel tout comme les réflexions autonymiques de Kourouma sur la manière dont certains mots ont enrichi la langue des songhaïs du Niger, mots puisés d'abord dans l'Islam et désignant des puissances protectrices que les songhaïs ont ajoutées au culte des ancêtres et aux génies de la brousse, puis ceux servant à nommer les «*génies méchants de la colonisation*» et ceux «*menteurs des indépendances*³³», montrent bien que

29 Expression empruntée à l'excellente étude de A. Vuillemin, *Le dictateur ou le dieu truqué* (Klincksieck, 1989).

30 A. Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, op. cit. p.72, 76.

31 *Ibid.* p.326.

32 *Ibid.* p.340.

33 *Ibid.* p.149, 150.

pour Kourouma, la langue est parole vivante et le mot, **valeur** pour un ici et un maintenant qu'il partage avec le lecteur. Le recours fréquent à la traduction des proverbes, groupés par trois au début et à la fin de chaque récit, formes verbales frappantes et sémantiquement surdéterminées puisque formées à partir de signes qui renvoient aux mythes collectifs, enveloppe l'énoncé d'un halo poétique incontestable, l'ouvrant à la polysémie pour la mise en place d'une lecture paradigmatique selon un langage secret auquel le lecteur n'a accès que grâce à un effort de déchiffrement. «*Le proverbe est le cheval de la parole, dit le sora, quand la parole se perd, c'est grâce au proverbe qu'on la retrouve*³⁴». C'est en effet la maïeutique des proverbes qui nous aide à interpréter cette parabole du «chasseur». Loin de jouer simplement un rôle esthétique, loin d'être de simples clins d'œil culturels, ils fonctionnent comme des éléments phosphorescents, synthèses saisissantes après une séquence analeptique ou motifs anaphoriques d'une idée motrice. Ils forment les maillons d'une vaste métaphore filée dans laquelle est enchâssé le discours du narrateur, métaphore particulière qui ne signifie pas l'objet qu'elle représente mais le suggère par analogie. C'est autour d'une image centrale et obsessionnelle, celle de la chasse que gravite l'énoncé. À quel genre de chasse se livre Koyaga ? Le discours proverbial laisse entendre qu'il chasse d'abord le pouvoir en tant que liberté absolue mais par association d'idées il renvoie à des figures archétypales tel le grand chasseur Dionisos Zagréus³⁵ qui symbolise l'asservissement des êtres au besoin d'assouvir à tout moment leurs désirs. En effet, tout un lexique animalier qualifie Koyaga. Il ne possède pas une bouche mais «une gueule haletante» sa garde personnelle est une «meute de lycans», «encore appelés chiens sauvages» parce qu'ils sont dressés pour défendre leur maître avec férocité³⁶. Koyaga «chasse» également des opposants. C'est la règle du jeu politique comme le souligne le marabout : «La

34 *Ibid.* p.42.

35 J. Chevalier et A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, R. Laffont/Jupiter, 1990, p.214.

36 *Ibid.* p.71, 95.

*politique est comme la chasse, on entre en politique comme on entre dans l'association des chasseurs. La grande brousse où opère le chasseur est vaste, inhumaine*³⁷... Des images analogiques zoomorphisantes désignent l'ensemble des dictateurs qui voulaient s'emparer de la pierre aérolytique et du Coran magique, dans cette scène finale que le sora qualifie de «*spectacle apocalyptique*». Ayant comme toile de fond un immense incendie de brousse, autour de la résidence de Koyaga qui s'était fait passer pour mort après le dernier coup d'état, organisé pour éliminer de nouveaux opposants, une foule de chasseurs accourus pour l'enterrement, des paysans expropriés qui voulaient récupérer leurs terres, les dictateurs qui cherchaient les objets fétiches, tout ce monde «*chassait*» se livrant à la barbarie la plus totale parmi les bêtes, «*tous les genres d'animaux de l'univers*» qui s'étaient échappés de la réserve personnelle de Koyaga, affolées par l'incendie³⁸. Le Maître de chasse contemple la mêlée sûr de retrouver son pouvoir.

Et soudain, dans cette séquence finale, le titre du roman de Kourouma se dénote. Koyaga rêve depuis quelque temps à «*des élections présidentielles démocratiques*» il sait qu'il réalisera son rêve car «*si d'aventure les hommes refusent de voter*», «*des animaux sortiront de la brousse, se muniront de bulletins*» et le «*plébisciteront*³⁹». La véritable «*chasse*» du Dictateur est donc la chasse à l'homme, la «*chasse*» de ce qui est humain dans l'homme car c'est elle qui pérennise son pouvoir. Dans sa «*politique*», l'opium et le bâton sont les fêtes nationales accompagnées de festins, et la prison accompagnée de tortures et de mort. Comme on peut le constater, toute réflexion sur le pouvoir et son exercice pose corrélativement le problème de la liberté.

Liberté pour qui et pourquoi? Les journées insurrectionnelles montrent que, par moments, même dans une dictature, le peuple peut avoir accès à la liberté. Or, la dynamique de l'insurrection, prouve que la masse des insurgés, au début hétérogènes mais unis, se transforme

37 *Ibid.* p.183.

38 *Ibid.* p.376, 378, 379.

39 *Ibid.* p.381.

progressivement en «*bilakoros, des garnements incirconcis*⁴⁰», des non-initiés, des... sauvages qui agissent selon la loi de chacun pour soi. La barbarie grandissante de leur comportement⁴¹ les rapproche singulièrement de Koyaga. Leur faiblesse vient de leur manque de fermeté. Dès que le Dictateur est en danger, ils font preuve d'une audace excessive. Dès qu'il rétablit la situation, ils se transforment en «*bilakoros*», «*repentis*», et le «*griottent*⁴²» avec l'enthousiasme des «*lycaons*».

Cette image d'un peuple versatile, violent, servile et malléable est celle qui provoque le plus d'effroi dans le roman de Kourouma et on comprend que malgré la terreur qu'il inspire, le Dictateur exerce une véritable fascination sur les foules. Il est la preuve vivante que la volonté de puissance, c'est-à-dire le rêve de liberté absolue, enfoui dans les profondeurs souterraines de l'homme, peut se matérialiser. Ce n'est pas par hasard que le passage qui compare Koyaga à Ramses III, Alexandre le Grand et Soundiata Kéita⁴³ est répétitif. Les dictateurs meurent mais leur souvenir reste vivace et comme le phénix, ils renaissent sans cesse sous d'autres formes, dans d'autres temps, sous d'autres cieux. Tant que pour l'homme «**bien vivre**» signifie table mise, fête continue et assouvissement libre de ses désirs, il y aura des Dictateurs. Le discours du narrateur après avoir démystifié l'image du Père, s'attaque à celle du Fils et ce n'est pas étonnant que, dans la clôture, même le sora est obligé d'énoncer ses proverbes dans «*des aboiements*» pour se faire comprendre tandis que le répondeur «*marche à quatre pattes*» et «*imite la démarche et les cris de différentes bêtes*». Le lexique animalier est d'ailleurs présent dans la description des accessoires symboliques qui constituent l'accoutrement d'un cordoua comme le montre ce métatexte autonymique.

40 *Ibid.* p. 291.

41 *Ibid.* p. 350, 351, 357.

42 *Ibid.* p. 292.

43 *Ibid.* p. 351, 355, 376.

Chaque cordoua était dans son accoutrement effarant (...). Sur la tête un bonnet ayant comme visière un bec de vautour □ un bec de vautour pour signifier que tout homme est un cupide et un charognard comme le vil vautour. Et rien d'autre. Au cou, une calebasse pour mendier sa pitance, un gobelet pour boire, une cuillère pour manger et un gros os. Un gros os pour signifier que tout homme est aussi un chien errant en quête perpétuelle de sa nourriture. Et rien d'autre. Un sachet d'anti-poison pour ne jamais consommer ce qu'un homme peut t'offrir sans s'assurer qu'il ne t'empoisonne pas. L'homme n'aime pas son prochain et il ne lui, offre à manger que pour le supprimer. À sa ceinture une peau de singe avec la queue qui bat sur les fesses (...) pour signifier que tout homme est un péteur et pas autre chose. Quand il ne joue pas de sa flûte, des insanités, des balivernes (...) pour signifier que l'homme est un mensonger, un arbre de mensonges et de bêtises. Et rien, absolument rien d'autre⁴⁴.

On s'aperçoit aisément que l'énoncé débouche sur l'universel □ les dictateurs n'existent pas seulement en Afrique tout comme les foules qu'ils fascinent. Le donsomana est donc destiné à «purifier» les lecteurs à l'échelle planétaire, les lecteurs bilingues ou plurilingues en premier lieu.

En bon traducteur, Kourouma navigue avec aisance et sans culpabilité de langue à langue afin de dire pour le temps présent le «déjà-passé» qu'il traduit et mettre en garde contre une escalade de la dégradation de l'humain. Il ne donne pas de solution. En Africain de la vieille école, il sait que la solution d'un problème grave ne peut être l'œuvre d'un individu. Mais l'art peut, par sa «magie» réveiller les hommes, les unir, faire naître beaucoup d'idées et des paroles-actions. D'ailleurs la floraison du roman africain, au carrefour des langues et des cultures, montre bien que malgré les Partis uniques et les dictatures **on peut toujours organiser des palabres** lors des veillées «dans l'ombre d'une nuit africaine non bâtarisée⁴⁵» surtout dans cet espace de liberté qu'est la littérature.

44 *Ibid.* p.146.

45 A. Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Seuil, 1970, p.97.

Kourouma et «les gros mots»

Madeleine BORGOMANO

«Transposer» et «Traduire» apparaissent comme deux opérations largement indissociables, du moins dans le cadre de la littérature africaine. Car la «Traduction», passage d'une langue dans une autre, implique nécessairement une «Transposition», passage d'un système symbolique (en l'occurrence une culture), à un autre. Et cette transposition est aussi «Transcription» puisque les cultures africaines ont été majoritairement orales.

Ahmadou Kourouma, désireux de montrer que la mainmise linguistique sur l'Afrique, bien plus sournoise que l'oppression économique et politique, lui était pourtant inextricablement liée, a fait de la problématique de la traduction-transposition à la fois le «thème» central de ses romans et le ressort essentiel de son écriture. J'emprunte à une journaliste un titre qui résume à merveille ces questions : «Tous les mots de l'Afrique¹», formule qu'elle avait choisie pour un article sur *Allah n'est pas obligé*, mais qu'on peut étendre à l'œuvre toute entière.

1 Nelly Kapriélan, «Tous les mots de l'Afrique», *Les Inrockuptibles*, n°256, 12 au 18 septembre 2000, p.70-71.

Je ne rappellerai que pour mémoire, et rapidement, les modalités de ce thème dans les trois premiers romans, pour m'attacher plus en détail au dernier, *Allah n'est pas obligé*², dans lequel il subit des transformations significatives.

DE LA CRÉATION D'UNE LANGUE MÉTISSE À LA DÉNONCIATION D'UNE LANGUE BÂTARDE

Dans *Les Soleils des Indépendances*³, tout se situait au niveau de l'écriture et de la réception. Traduction et transcription étaient imposées par le décalage entre l'écrivain qui, disait-il, «pensait en malinké⁴», et son public virtuel qui l'obligeait à écrire en français. Insatisfait du «français classique», incapable de traduire la vision du monde d'un Malinké, Kourouma «fait sa case» dans la langue française qu'il «malinkise». Cette contrainte historique née de la colonisation a servi de terrain à l'émergence d'un langage métis particulièrement efficace et installé l'écrivain dans une position de passeur. On ne peut encore parler de «thème» : le problème de la traduction apparaît à peine dans le roman. Mais il est résolu pragmatiquement, en acte, au niveau du discours.

Plus de vingt ans après, dans *Monnè, outrages et défis*⁵, l'écrivain n'a plus le même besoin personnel de «traduire», même s'il lui faut toujours, comme à tous les autres écrivains africains, «transposer» un monde dans l'autre. Au niveau du discours, il choisit plutôt une autre forme de métissage en «transcrivant» les rythmes et les formes de l'oralité dans un roman, option qu'il conservera dans *En attendant le vote des bêtes sauvages*, en la rendant plus évidente, puisqu'il se plie à une forme orale beaucoup plus codée, le *donsomana*.

2 Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

3 Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil, 1968 (ici collection Point : Roman).

4 Entretien avec Bernard Magnier, Notre librairie, n°87, avril-juin 1987, p.12.

5 Ahmadou Kourouma, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Seuil, 1980.

Mais dans *Monnè, outrages et défis*, il avait surtout choisi de faire de la traduction le thème majeur de son livre, d'en dramatiser les problèmes et les écueils jusqu'à ce qu'il apparaisse comme un des pire *monnew* de la colonisation, la mise en place d'une véritable tour de Babel. Il ne s'agit plus alors seulement d'une question littéraire au niveau de l'énonciation. « Traduire », dans *Monnè*, devient aussi une « fonction cardinale » (pour conserver le vocabulaire de Barthes⁶) la charnière, le lieu et le moment où se joue le destin de l'Afrique. De là découle l'importance du rôle d'interprète. Adjuvant indispensable du Sujet colonisateur, l'interprète collabore à l'élaboration d'une langue « bis », non plus métisse, mais littéralement bâtarde (pour reprendre le terme de Fama). Il aide à donner naissance à ce langage dont Barthes (encore) dans « Grammaire africaine » écrivait qu'il n'a « aucune valeur de communication, mais seulement d'imitation », qu'il est chargé de « donner à un réel cynique la caution d'une morale noble » et que « les mots y ont un rapport nul ou contraire à leur contenu⁷ ». Bref, ce que *Monnè* nomme « mensonges » et qui est l'usage du langage le mieux partagé, ce qui prend aussi dans le texte les noms de « mythes », ou encore de « charabia » et de « salmigondis ».

*En attendant le vote des bêtes sauvages*⁸ montre alors les effets pervers de la langue de bois, transmise en « prêt à porter » par les colonisateurs. Les nouveaux pouvoirs nés des indépendances ont bien retenu la leçon de cynisme et en font leur profit.

Un regard inversé

Mais *Allah n'est pas obligé* opère, par rapport aux précédents romans, une inversion radicale. Il quitte le point de vue des puissants et adopte celui des défavorisés, des plus dépourvus de pouvoirs, les « enfants des rues ». La traduction reste une question centrale, mais

6 Roland Barthes, « Analyse structurale des récits », in *Communications*, n°8, 1966, repris dans *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p.21.

7 Roland Barthes, « Grammaire africaine », in *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, ici « Points », p.137.

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

elle pose tout autrement, et d'une certaine façon à l'envers, aussi bien au niveau du discours du roman qu'au niveau diégétique.

Le personnage principal, Birahima, qui est aussi le narrateur, naît et grandit dans un monde de soupçon où les mots ne veulent plus rien dire. Sa langue maternelle est le malinké. Mais il n'en est nullement imprégné comme l'était Fama, ou Djigui. Il ne lui reste, semble-t-il que des traces, des insultes et des jurons qu'il revendique comme une littérature identitaire

(...) Suis insolent, incorrect comme barbe d'un bouc et parle comme un salopard. Je dis pas comme les nègres noirs africains indigènes bien cravatés merde putain salaud J'emploie les mots malinkés comme faforo (Faforo signifie sexe de mon père ou du père ou de ton père). Comme gnamokodé (Gnamokodé signifie bâtard ou bâtardise). Comme wallahé (Wallahé signifie Au nom d'Allah). Les Malinké, c'est ma race à moi. (10)

Ces termes grossiers sont extrêmement récurrents dans son discours et en ponctuent fortement les articulations, devenant de véritables formules rythmiques, d'autant plus frappantes qu'elles sont, à chaque occurrence, accompagnées de leur traduction. Ces trois «gros mots», et, dans ce cas, «gros mot» peut s'entendre à la fois dans le sens annoncé dans le texte «mot savant, mot recherché», et dans le sens usuel du français «paroles grossières», blasphémement tout le sacré le père, la mère, et même Dieu. Bien sûr, on y reconnaît le langage peu châtié des enfants des rues (et pas seulement en Afrique). Mais leur reprise lancinante et leur traduction systématiquement répétée, insiste sur la démolition des repères et l'aplatissement des valeurs. Et ce sont eux qui ont le dernier mot, puisque le roman s'achève sur ces imprécations, une fois de plus dûment traduites «Faforo (cul, bangala de mon père) Gnamokodé (putain de ma mère)» (233).

Pour Birahima, ces grossièretés constituent même sa marque identitaire, car par ailleurs, il proclame haut et fort son acculturation «Moi depuis longtemps, je m'en fous des coutumes du village» (11). Les quelques années d'école ont fait de lui «une galette aux deux

faces braisées» (10) qui «connaît un peu mais pas assez», parle un français «approximatif» (11). Entraîné par la misère dans l'engrenage des «guerres tribales», il doit se débrouiller au Libéria ou en Sierra-Leone, où personne ne parle le malinké, ni le français, et où l'anglais est devenu pidgin. Simplement pour survivre, l'enfant doit affronter un véritable chaos linguistique. Alors, comme il hérite de quatre dictionnaires, son seul bien au monde, il en fait usage.

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires (...) Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre). (11)

Son récit, ou plutôt son blablabla, ses «salades» (9), va se trouver constamment entrecoupé de définitions censées être prises directement dans l'un ou l'autre de ses dictionnaires (en fait souvent transformées). À chaque instant, donc, une traduction est imposée au lecteur et la question se trouve ainsi de façon insistante, projetée au premier plan.

La transcription

La transcription, elle, reste à l'arrière-plan. Elle n'est évoquée qu'une seule fois, tout au début du récit.

Maintenant, après m'être présenté, je vais vraiment, vraiment, conter ma vie de merde de damné.
Asseyez-vous et écoutez-moi. Et écrivez tout et tout. Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses choses. Faforo (sexe de mon papa) (13)

Cette injonction, «*écrivez tout et tout*» met en place une situation énonciative d'un conteur, pas vraiment légitime, car «*un enfant poli (...) ne garde pas la palabre*» raconte sa vie à un écrivain public, ou bien à une sorte d'enquêteur dont il serait l'informateur. En somme l'écrivain (Kourouma) ne se donne pas comme «*auteur*», mais seulement comme scribe, et le livre tout entier ne serait qu'une transcription.

Cette humilité, même feinte, souligne bien à quel point «*tout est vrai*» et le roman n'est que témoignage.

La traduction envahissante

La question de la traduction est beaucoup plus complexe. Le choix d'un narrateur enfant est d'un langage «*pourri*» n'a rien de nouveau, ce qui ne l'empêche pas de rester très efficace, et l'on entend, certes, dans le roman de Kourouma, bien des échos divers, de *La vie devant soi* d'Émile Ajar⁹, du *Petit Prince de Belleville*, de *La petite fille du réverbère*¹⁰, de Calixthe Beyala et surtout *Soza Boy*, de Ken Saro Wiwa¹¹.

Mais dans cette situation, le recours systématique aux dictionnaires est un procédé assez nouveau et, en tout cas, fort subtil si on en observe de près le fonctionnement. Un procédé qui était très risqué, même s'il a contribué à faire le succès du roman.

Effet burlesque

Les définitions de mots, très nombreuses, (j'en ai relevé trois cent soixante-dix pour 220 pages de texte) et présentées entre parenthèses, ont surtout été remarquées pour l'effet comique voire burlesque, qu'elle produisent en faisant tomber la tension, souvent intense dans cette histoire sanglante d'une violence extrême. Ainsi, lors de la pre-

9 Romain Gary, Émile Ajar, *La vie devant soi*, Paris, Mercure de France, 1975.

10 Calixthe Beyala, *Le Petit Prince de Belleville*, 1992, *La petite fille du réverbère*, Albin Michel.

11 Ken saro Wiwa, *Soza Boy (Petit Militaire)*, Londres, traduction française, Paris, Actes Sud, 1998.

mière embuscade meurtrière rencontrée par Birahima et Yacouba sur la route du Libéria

(Yacouba) revient en criant toujours «grigriman, féticheur». «Makou», lui commandèrent les enfants-soldats en pointant le kalach dans son cul. (Makou se trouve dans Inventaire des particularités lexicales du français d’Afrique noire. Ça veut dire silence). Et il fit silence et s’arrêta au bord de la route, la main devant la partie honteuse. (60)

Ou bien encore

J’étais rouge de colère. Non... un noir comme moi ne devient jamais rouge de colère ça se réserve au blanc (...) J’étais crispé de colère, enragé. Les féticheurs sont des fumistes. (Fumiste signifie personne peu sérieuse, fantaisiste, d’après mon Larousse). Pour avoir consommé du cabri, il y avait là trois morts d’après les féticheurs. Sortir des conneries énormes comme ça. C’est incroyable (121)

Ou encore

la moto flambait et les corps qui étaient mitraillés, remitraillés, et partout du sang, beaucoup de sang, le sang ne se fatiguant pas de couler. À faforo ça continuait son manège, ça continuait sa musique sinistre de tralala. (Sinistre signifie sombre, effrayant, terrifiant).

Ou encore, à la fin du récit du «dépeçage» de Samuel Doe

Le vautour royal (...) vint lui arracher les yeux, les deux yeux des orbites. Le vautour royal rendait ainsi inopérante la force immanente de Samuel Doe et les pouvoirs immanents de ses nombreux fétiches. (Immanent signifie qui est contenu dans un être, qui résulte de la nature même de l’être). (145)

Le sarcasme, le comique sont des défenses indispensables pour affronter les horreurs «Je pratique l’humour d’abord pour me faire rire

moi-même et pour rendre supportables les horreurs que je suis amené à raconter¹².

Obstacle à l'émotion

Même si elle ne fait pas toujours rire, l'intrusion systématique des définitions a surtout pour effet évident d couper sans cesse le fil du discours. Donc d'entraver, voire d'empêcher, l'identification ou l'empathie avec le personnage, pourtant fortement impliquées par sa jeunesse et ses terribles expériences. Opiniâtrement, tout en racontant une histoire bouleversante, le récit paralyse l'émotion en se mettant lui-même en pièces, en se déconstruisant. Et cela par l'effet de la traduction. Ne serait-ce pas une façon de figurer, dans le mouvement textuel même, ce qui était déjà au cœur de *Monnè*, une énorme défiance envers le langage et tout autant envers le récit? Car les mots sont traîtres, et il faut une vigilance extrême pour les démasquer. Et le récit risque à chaque instant de «prendre» (comme on le dit d'une sauce), de se figer, de donner au réel une cohérence qu'il n'a pas. Il faut donc toujours le remuer, le disloquer, c'est en somme le rôle et la fonction de l'écriture. Mais ces retards et ces entraves irritent et arrêtent aussi bien des lecteurs.

Aide à la lisibilité

Pourtant, en même temps, cette irruption permanente de la traduction contribue aussi à la lisibilité du roman. L'auteur, malicieusement, reprend à son compte et intègre dans son texte ce qu'il rejetait jusqu'alors en notes de bas de page, et surtout, ce qui restait le propre des critiques, en particulier par l'usage des glossaires. Pour le lecteur «ordinaire, qui ne lit pas les ouvrages critiques et répugne aux glossaires, les définitions ont le mérite d'éclairer les termes africains et d'offrir, au fil du récit, une transposition culturelle minimale.

12 «Je suis toujours un opposant», entretien avec Alette Armel in *Magazine littéraire*, n°390, septembre 2000, p.102.

Certes. Mais toute cette quête de la lisibilité est aussi contrariée par un constat troublant : sur les trois cent soixante-dix parenthèses métalinguistiques, cent seulement expliquent des termes ou des sigles africains et une ou deux des termes pidgin, soit moins d'un quart. Toutes les autres définissent des mots français, ce qui, pour les lecteurs français, est évidemment une lourde redondance. Bine sûr, le but avoué est d'expliquer les « gros mots » français aux « noirs indigènes sauvages d'Afrique » (11). Mais on conviendra aisément que cette catégorie constitue un lectorat fort minoritaire, voire même improbable. Ainsi faut-il peut être chercher à ces traductions superflues d'autres justifications.

Le français aussi a besoin d'être traduit

On sent une véritable jubilation à souligner la pluralité de la langue française et le leurre de la francophonie éclatée en parlant presque étrangers les uns aux autres : langue orale et langue classique, français d'Afrique et « français important », etc. L'insolence de Birahima aboutit à une abolition des privilèges, assez utopique, d'ailleurs. Les langues, considérées comme égales, sont traitées de la même manière : le français lui aussi a besoin d'être traduit. Mais traduit non plus comme le faisaient les interprètes de *Monnè*, de façon tendancieuse et impérialiste, mais de manière aussi neutre et objective que possible. Un travail urgent de clarification qu'entame courageusement Birahima, porte-parole de Kourouma. Le dictionnaire, alors, garant d'une traduction en principe désidéologisée, est utilisé comme remède pour une longue maladie.

Le lexique de la mort africaine

À lire isolément l'inventaire des vocables traduits, quelques autres remarques s'imposent. À part les trois « gros mots » sans cesse retraduits, les autres termes ne sont traduits qu'une fois, et le narrateur, parfois, en les retrouvant précise : « je l'ai déjà expliqué » (65).

Cependant, deux ou trois mots sont retraduits, comme s'ils étaient particulièrement «gros». J'ai noté que c'était aussi les exemples que Kourouma reprenait le plus en cours de ses interventions orales : ainsi «gnama» (avec plusieurs graphies) est retraduit trois fois (12,99,201), chaque fois un peu différemment, comme si ces «ombres vengeresses des morts» (99) planaient particulièrement sur ce monde terrible. Dans le même registre de la mort omniprésente, l'action des «mangeurs d'âme» (27, 140) est aussi redéfinie plusieurs fois, de façon plus poétique que ne le fait le dictionnaire :

Les nègres noirs africains indigènes prétendent que des noirs africains se transforment la nuit en hiboux et prennent l'âme de leurs proches et vont la manger dans le feuillage des grands fromagers (...). (140)

L'expression «par sacrifices exaucés, ou approuvés» (42, 44, 104, 168) (les sacrifices sanglants, étant le seul moyen d'avoir la chance) est aussi retraduite. Au-delà d'un certain «exotisme» et d'une volonté d'information, ce qui insiste à travers ces répétitions, c'est, dans la disparition du sacré, la résistance des croyances magiques qu'exploitent habilement les innombrables charlatans et vendeurs de gris-gris qui peuplent le monde traversé par l'enfant. On l'a vu dans la définition des «mangeurs d'âmes», le roman se démarque assez souvent des dictionnaires pour proposer des définitions plus personnelles et souvent ironiques. Ainsi «ingérence humanitaire» est traduit : «c'est le droit qu'on donne à des États d'envoyer des soldats dans un autre État pour aller tuer les pauvres innocents chez eux» (138). L'équivalent du sigle «ECOMOG» devient «les forces d'interposition qui ne s'interposent pas» (190).

Ou bien encore, soulignant sobrement l'isotopie essentielle du roman : «rendre l'âme, c'est crever» (145).

L'auteur s'amuse un peu avec ces agaçantes incises. Le lecteur attentif retrouve des allusions discrètes aux livres précédents : «les bilakoros» (13, 37), le molosse (168), le lycan (187), les chasseurs traditionnels, les Kamajors (209). Certaines définitions successives et

rapprochées évoquent de petites scènes. Par exemple, p.46 à 49 «présage, funeste, augure, médium, sombre affaire, effroi». Ou bien «gbaka, convoi, rançonner, kid, faire le faro» (54, 55), «Frit, canaris, repas bien arrosé» (202), «putsch, dérive, junte, décamper» (206-207).

Très souvent, une forte distance, voire même une réelle discordance se fait jour entre la réalité et ses définitions.

Partout dans le monde une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injurie, frappe et menace la femme. Elle a toujours tort. C'est ça qu'on appelle les droits de la femme (34)

Aussi n'est-il pas rare que le conteur prenne quelques distances par rapport à ses fidèles dictionnaires, allant même jusqu'à les récuser. «Parfois, le petit Robert aussi se fout du monde» (74). C'est qu'il ne s'agit pas de sacraliser ces dictionnaires dont les définitions, après tout, ne sont pas non plus innocentes et figent aussi le processus de signification. Et l'usage même des dictionnaires n'est pas exempt de sarcasme, d'autant qu'il reste, évidemment une fiction. Car, bien sûr, tant de scrupules paraissent peu vraisemblables chez un si jeune enfant.

Aussi ne peut-on guère proposer que des interprétations hypothétiques. Cette utilisation explicite de la traduction suggèrerait-elle une prise de conscience collective de la nécessité de redéfinir des concepts? Ne constituerait-elle pas, en somme, une sorte de reprise des entreprises inabouties du passé?

Une reprise, en somme, du travail que devait faire le griot Djéliba pour «réapprendre les nouveaux noms des hommes et des choses» (*Monnè*, 40) et dont le projet avait avorté par la faute de Djigui? Et aussi, sous une forme modernisée, une continuation des tentatives balbutiantes (mais essentielles) des Conférences nationales, racontées à la fin de *En attendant le vote des bêtes sauvages* (338) et dont Kourouma ne cesse de souligner l'importance?

Elle manifeste, en tout cas, une volonté de ne plus se laisser faire. Reste à savoir s'il s'agit de la transcription d'une «vérité» ou d'un souhait utopique du seul Kourouma.

**La langue de la communication interculturelle.
L'exemple de «*Les soleils des indépendances*»
et de «*Monné, outrages et défis*»
d'Ahmadou Kourouma**

Adriana MORO

La langue des romans d'Ahmadou Kourouma, surtout celle de «*Les soleils des indépendances*¹» bouleverse le lecteur de langue française grâce à ses structures grammaticales et syntaxiques irrégulières, et donne l'impression aux africains francophones que l'écrivain a soumis cette langue à un procédé d'assimilation avec le malinké, sa langue maternelle. Si nous considérons la langue comme un système de signes² destinés à la communication et que le processus de communication se réalise tout au long de l'axe émetteur-code-message-récepteur, la langue de Kourouma n'a pas de code univoque. Elle se façonne à travers un double code de communication où la langue française représente le véhicule du message et la langue malinké

1 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, Paris, Eds. Du Seuil, 1970.

2 Voir Cours de linguistique générale, F. de SAUSSURE, Paris, Payot, 1982.

signe-signifiant intervient pour adapter la langue véhiculaire à la pensée malinké de l'écrivain.

Dans l'expression « l'ère des indépendances (les soleils des indépendances disent les malinké)³ », Kourouma assimile la valeur sémantique du mot « ère » à celle de « soleil ». De fait, il ne classe pas sa pensée à l'aide d'un signe⁴, mais il crée un lien entre deux signes. Et si d'une part, il explique la signification qu'il veut donner au mot « soleils », d'autre part il enrichit ce même mot d'une signification nouvelle qu'il puise dans sa langue malinké. Le message que Kourouma veut transmettre passe à travers le code linguistique de la langue française mais le rapport entre son imaginaire et ce code est double. L'écrivain est conscient que le syntagme « soleils des indépendances » serait mal compris s'il ne le juxtaposait à « ères des indépendances ». Ainsi explique-t-il aux lecteurs de langue française sa pensée liée à la culture malinké. Kourouma ne transmet pas mais interprète son message. Sa double culture lui impose d'analyser le contenu de ses idées, de rendre visible leur origine malinké et de les insérer dans le contexte linguistique français. L'écrivain fait intervenir la logique entre son imaginaire et sa langue d'écriture : il analyse, il explique, il se place entre ses deux cultures comme un interprète. Son rôle d'interprète est plus évident dans son deuxième roman : « *Monnè, outrages et défis*⁵. » L'auteur préface son ouvrage avec ce passage :

Un jour le Centenaire demanda au Blanc comment s'entendait en français le mot monnè. Outrages, défis, mépris, injures, humiliations, colère rageuse, tous ces mots à la fois sans qu'aucun le traduise « véritablement », répondit le Toubab qui ajoute : « En vérité, il n'y a pas chez nous, Européens, une parole rendant totalement le monnè

3 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p. 78.

4 F. de SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit. pp. 25, 26.

5 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, Paris, Eds. Du Seuil 1990.

malinké'. Parce que leur langue ne possédait pas le mot, le Centenaire en conclut que les français ne connaissent pas le monnew⁶.

Kourouma explique la signification qu'il veut donner au mot «Monnè» il le rapproche à «outrages et défis» dans le titre de son ouvrage pour créer un contact entre la langue malinké et française. Les signes signifiants gardent la diversité spécifique de leur langue d'appartenance mais la pensée de l'écrivain devient compréhensible par la présence d'un double code linguistique. Et d'ailleurs Kourouma confirme «j'avais voulu mettre simplement 'Monnè' (dans le titre), et mon éditeur m'a dit que les gens ne sauraient pas ce que c'est. Il aurait d'ailleurs fallu mettre un 'w'. Car le pluriel, en malinké se fait avec 'w'. Mon éditeur a suggéré alors de mettre le mot malinké et sa traduction. Mais comme je ne trouvais pas de mots français qui correspondent exactement au sens de 'Monnè' il a fallu inscrire deux mots au lieu d'un⁷. 'Monnè' et 'outrages et défis' ne reflètent pas une valeur sémantique identique dans la langue malinké et française. Les personnages imaginaires du Blanc et du Centenaire qui débattent sur la signification du mot 'Monnè', permettent à l'écrivain d'expliquer la complexité de ce mot. Il faut choisir plusieurs mots français pour ne lui donner qu'une signification vague et imprécise. Il représente l'intraduisible parce qu'il appartient à un contexte social et culturel qui n'a pas de correspondances ailleurs et l'auteur «conclut que les français ne connaissent pas le monnew». Chaque peuple bâtit une civilisation avec des caractères uniques que la langue définit par des mots eux-aussi uniques. Les deux codes linguistiques de Kourouma ne se rencontrent pas, la langue malinké garde une identité isolée et la langue française véhicule un message incomplet. Cette distance qui s'établit entre les deux langues serait un caractère spécifique du roman «Monnè, outrages et défis» parce que Kourouma dit «Pour avoir vécu longtemps hors de mon pays je n'arrivais pas à penser en

6 *Ibid.*, Préface.

7 Lise GAUVIN, L'écrivain francophone à la croisée des langues — Entretiens — Paris, Karthala 1997, p.159.

malinké. (...) Je ne me trouvais plus dans mon milieu. J'avais perdu le contact avec ce milieu. (...) Je n'arrive pas à me plonger comme je l'aurais voulu dans ce milieu. C'est-à-dire que je n'arrive plus à retrouver ce que j'étais lorsque j'écrivais 'Les soleils des indépendance'⁸. L'auteur s'aperçoit que sa pensée a perdu le contact direct et constant avec son milieu malinké. Elle n'a plus la puissance de créer les mots qui dépassent et confondent la diversité de ses deux codes linguistiques pour présenter la réalité sociale et culturelle multiforme de ses personnages. Les mots qui réalisent une synthèse sémantique entre le français et le malinké sont remplacés par les mots qui expliquent. L'auteur analyse le message qu'il veut donner, il fait recours au mot malinké pour rendre compréhensible le milieu humain qu'il décrit, mais ce mot fait partie de son patrimoine culturel par rapport auquel son expérience linguistique actuelle a pris une certaine distance. Il s'insère dans le contexte de la langue française comme un mot étranger.

Un vieux djigui (=au nom du suzerain Djigui). (Djigui signifie en malinké le maître solitaire, l'ancien chef de bande de fauves déchu et chassé de la bande par lui jeune rejeton devenu fort)⁹

Kourouma veut informer le récepteur de son message. Il donne au mon «djigui» les significations que l'on pourrait trouver dans un dictionnaire. «Djigui» n'est pas pour lui un signe signifiant mais un mot que sa pensée logique explique. Son contenu sémantique se révèle par la pluralité des mots, par le commentaire que l'écrivain en fait. «Djigui» transmet le message que Kourouma veut faire passer du malinké au français. Ce message fait ressortir les racines de la langue originaire de l'écrivain le malinké, mais le mot porteur du message exprime l'intention de rechercher son sens originaire plutôt que définir la pensée de l'auteur. Dans «Monnè, outrages et défis» le transfert de messages d'une langue à l'autre se réalise selon l'axe que

8 *Ibid.* pp.156, 159.

9 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.161.

l'auteur privilégie le malinké français, mais souvent celui-ci renverse son orientation en partant du français vers le malinké

Le vieillard tordit les lèvres dans différents sens, sans parvenir à prononcer le mot qui était intraduisible. (...) Réaction devint 'signi'y a son', ce qui pouvait se traduire par 'assoie-toi en attendant' ou 'hiriasson' ce qui, sans avoir un sens précis, renvoyait à un malheur passager à cause de la consonnance terminale 'son'¹⁰.

Le mot français «réaction» représente l'intraduisible pour la langue malinké. Le message ne peut pas être expliqué, il doit être introduit dans la langue choisie pour la traduction. L'écrivain se déplace de sa position d'interprète qui regarde ses deux codes linguistiques de l'extérieur pour réaliser un transfert logique de valeurs sémantiques d'un code à l'autre et retrouve son rôle de créateur de signes signifiants. Le mot français «réaction» devient pour un malinké «signi y a son» ou «hiriasson». Ce mot subit une transformation phonétique. L'auteur essaie d'établir son parcours linguistique du malinké au français il rapproche les phonèmes semblables dans les deux langues mais la nouvelle expression phonétique qui dérive ne reçoit pas le contenu sémantique du mot originaire français. La traduction du mot «réaction» a seulement lieu au niveau phonétique par analogie, tandis que le «signe signifiant» change complètement son contenu sémantique. Kourouma ne se considère pas comme un traducteur du malinké au français. Il dit à propos de la langue de ses romans «d'abord il faut penser dans la langue naturelle, sa langue maternelle, le malinké. Et ce n'est pas traduire, parce que traduire ce n'est pas cela. Il s'agit de refaire le cheminement, de retrouver comment on raisonne en malinké¹¹» «Penser» et «raisonner» représentent les limites entre lesquelles l'écrivain se déplace pour composer avec ses deux codes linguistiques.

10 *Ibid.* p. 270.

11 Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues — Entretiens — op. cit.* pp. 155, 156.

La langue malinké est l'expression originaire de la pensée de Kourouma et pour les personnages de ses romans elle devient le lien avec leur milieu, le code de communication façonné par la culture et par la société traditionnelle. Toutefois ce code s'associe, se mêle, se transmet à un autre code linguistique — la langue française qui elle aussi fait partie de la vie des malinké. Le français, langue d'écriture, reçoit des structures grammaticales et syntaxiques que l'auteur tire du malinké. Cette langue crée un domaine linguistique nouveau, elle produit des interférences et des changements à partir du rythme de la phrase française.

En martelant les mots de sa surprise il répondit¹²
 Devant le Balloda, sous l'arbre à palabre, l'attendait assis sur le trône,
 dans un habit d'apparat, Djigui¹³.
 Parce que n'était jamais revenu un seul des nègres que les blancs
 embarquaient, les Africains avaient fini par croire que les nombreux
 esclaves acquis étaient sacrifiés¹⁴.

Kourouma déplace les mots, les syntagmes à l'intérieur de la phrase et il produit une discontinuité, une rupture que l'on définit par la figure stylistique de l'anacolithe. La phrase acquiert un rythme saccadé qui n'appartient pas à la langue française. L'écrivain dit : « J'ai voulu en (des épopées orales) imiter le mouvement au point de vue du rythme, de la façon de présenter les choses¹⁵. » L'anacolithe est souvent présent dans la langue de « Les soleils des indépendances » et dans « Monnè, outrages et défis ». Et il ne s'agit pas seulement d'un rythme emprunté aux épopées orales comme l'écrivain affirme, mais qui fait aussi partie de la structure de la langue malinké. Dans l'ouvrage « La

12 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit., p. 74.

13 *Ibid.* pp. 18, 19.

14 *Ibid.* p. 23.

15 Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues — Entretiens — op. cit.* p. 156.

langue mandingue et ses dialectes¹⁶» Maurice Delafosse souligne que dans la composition de la phrase mandingue «l'on fait un fréquent usage de ces propositions participiales qui correspondent à l'emploi de ce que l'on appelle l'ablatif absolu en latin¹⁷». Le participe «l'en martelant» confirme cet usage. La structure typique de la phrase malinké dont Delafosse donne cet exemple «parce que chaque année les gens du pays brûlent les herbes dans la brousse comme il faut¹⁸» reflète le choix de Kourouma de commencer la proposition citée ci-dessus par «parce-que». La langue maternelle de l'auteur introduit ses caractères dans la structure de la langue française parce que «mon personnage (Fama), dit Kourouma «n'arrivait pas à ressortir, à paraître dans toutes ses dimensions. C'est seulement quand je me suis mis à travailler le langage que je suis arrivé à le saisir dans sa totalité¹⁹». L'écrivain essaie de créer une cohésion entre son imaginaire et son expression linguistique. L'un et l'autre ont une double identité. La langue française, véhicule de communication, ne peut pas définir complètement sa pensée, l'écrivain crée un langage métis pour transférer d'une langue à l'autre l'univers de la culture, de sa société malinké. Les phrases exclamatives sans verbe «Bâtard de bâtardise!», «Et puis les badauds²⁰» nous rappellent que dans la langue malinké une phrase peut être composée d'un seul mot et que «Ce mot peut être (...) une exclamation» dit Delafosse²¹. Et «une proposition n'ayant absolument rien d'exclamatif peut manquer de sujet ou de

16 Maurice DELAFOSSE, *La langue mandingue et ses dialectes* (Malinké, Bambara, Dioula), Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner, 1929.

17 *Ibid.* p.263. Maurice Delafosse cite cet exemple «lui allant à la campagne, la pluie tomba fortement.

18 *Ibid.* p.265.

19 Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues — Entretiens — op. cit.* 154.

20 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.9.

21 Maurice DELAFOSSE, *La langue mandingue et ses dialectes* (Malinké, Bambara, Dioula), op. cit. p.261.

verbe²² □. Kourouma nous donne les exemples de cette règle syntaxique malinké □

Du monde pour le septième jour de cet enterré Ibrahima □ Un regard rapide²³
 Puis une rangée de bougainvillées et le marché dans tous ses grouillements,
 vacarmes et mille éclats²⁴
 Regaillardi, le troisième matin se réveilla²⁵

La pensée malinké de Kourouma crée sa propre forme d'expression linguistique à l'intérieur de la langue française qui subit plusieurs changements structurels. L'écrivain fait un emploi transitif des verbes que la grammaire française considère comme intransitifs □

Baffi puait un Tiécora²⁶
 Elle (...) marcha la rigole²⁷
 L'homme à son tour hurla le fauve, gronda la tonnerre²⁸

Il manipule la forme pronominale des verbes □

Et les Dahomiens embarquèrent²⁹
 Allah s'excède de les guérir³⁰
 L'infécond (...) ne se fructifie jamais³¹

22 *Ibid.* p. 262.

23 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.* p. 11.

24 *Ibid.* p. 53.

25 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè outrages et défis*, *op. cit.* p. 14.

26 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.* p. 39.

27 *Ibid.* p. 51.

28 *Ibid.* p. 79.

29 *Ibid.* p. 89.

30 *Ibid.* p. 116.

31 *Ibid.* p. 27.

Il emploie des substantifs à la place des adjectifs □

Le matin était couleur petit mil et moite³²

Le même horizon harmattan³³

Au flanc de la petite côte latérite³⁴

Ou il fait un emploi adverbial des adjectifs □

Regarde fort³⁵

Les habitants croyaient dur comme du fer³⁶

Nous pouvons bâtir infin³⁷

Aussi crée-t-il des mots nouveaux, des néologismes □

Les deux plus viandés et gras morceaux³⁸

Le ciel harmattanesque³⁹

Grillottements de grillons de pisteur⁴⁰

Nous trouvons parmi les néologismes de la langue de Kourouma, les mots «maraboutage⁴¹», «maraboutait⁴²», «grioterie⁴³». Ces mots font partie du français parlé dans plusieurs pays de l'Afrique francophone et ils peuvent être considérés comme des africanismes. Pierre Dumont, dans son ouvrage «Français langue africaine⁴⁴» classifie la langue de Kourouma comme une variation du français d'Afrique, qui

32 *Ibid.* p.157.

33 *Ibid.* p.96.

34 *Ibid.* p.118.

35 *Ibid.* p.133.

36 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.23.

37 *Ibid.* p.133.

38 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.23.

39 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.47.

40 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.25.

41 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.66.

42 *Ibid.*

43 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.42.

44 Pierre DUMONT, *Le français langue africaine*, Paris, L'Harmattan, 1990.

représente pour lui une interlangue. Il définit l'Africanisme comme «la pratique collective d'une déviation phonique, morphologique, syntaxique voire même sémantique⁴⁵». Kourouma introduit dans son langage littéraire des néologismes qui font partie de l'usage collectif de la langue. Il reproduit dans ses romans le mélange linguistique complexe que la langue française est devenue dans les pays africains francophones. Sa langue française peut être considérée comme une interlangue, mais elle est surtout une interlangue littéraire, un outil de sa pensée créative. «Écrire comme moi je l'ai fait, demande beaucoup de travail» dit-il «il faut trouver le mot, la succession des mots pour trouver la pensée⁴⁶». Les transformations que l'auteur produit dans la langue française reflètent le procédé collectif d'africanisation de cette langue, mais elles sont surtout l'expression d'une synthèse créative de son imaginaire. Synthèse entre son univers malinké et ses deux codes linguistiques. Synthèse entre le français langue véhiculant sa pensée et le signe signifiant malinké qui compose avec le français mais il le transforme ou il lui attribue des valeurs sémantiques malinké. Parfois quelques-unes de ces valeurs rendent incompréhensible le mot français dans le contexte de la phrase□

Il y avait une semaine qu'avait fini dans la capitale Koné Ibrahima de race malinké ou disons-le en malinké□ il n'avait pas soutenu un petit rhume⁴⁷

Dans la phrase «avait fini dans la capitale» le verbe «finir» a une signification imprécise. Ce que l'auteur veut communiquer à son destinataire n'est pas évident. La remarquable analyse que Makhily Gassama fait de ce mot dans son ouvrage «La langue d'Amadou Kourouma»⁴⁸ nous révèle qu'en malinké «ābana» signifie «il a

45 *Ibid.* p. 120.

46 Lise GAUVIN, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, *op. cit.* 156.

47 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, *op. cit.* p. 7.

48 Makhily GASSAMA, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala, 1995.

fini, il est fini, il est mort⁴⁹». Une relation peut s'établir entre le contenu sémantique de «*ābana*» malinké et «*finir*» français. Cette relation nous permet de comprendre que le sens de la phrase «*il avait fini dans la capitale*» correspond à «*il était mort dans la capitale*». Kourouma emploie le verbe «*finir*» mais il pense à «*ābana*». «*Fama avait fini, était fini*» dit-il dans un passage du roman «*Le soleil des indépendances*». Il transforme le verbe finir en substantif «*Le coran dit qu'un décédé est appelé par Allah un fini*⁵⁰. Il transfère la valeur sémantique d'«*ābana*» dans le verbe «*terminer*» «*un vieillard également terminé*⁵¹». «*Finir*» et «*terminer*» ne sont que des expressions linguistiques auxquelles la langue française donne une forme d'écriture et le mot «*ābana*» transmet sa signification. Dans la langue de communication le malinké s'impose, il transforme la langue française en réceptacle vide pour s'en approprier. La phrase «*n'avait pas soutenu un petit rhume*» confirme l'intention de l'écrivain de transmettre à son récepteur le contenu malinké de son imaginaire à travers la langue française. Cette phrase suggère une signification qui se relie au verbe «*finir*» considéré comme la forme du signe signifiant «*ābana*». Il s'agit d'un dicton qui, avec les proverbes, fait partie de la sagesse populaire malinké. Il exprime une pensée énigmatique. De fait «*Le proverbe s'oppose à la parole claire, qui est 'dehors', il propose un sens qui est caché, qu'il faut déchiffrer dans les choses et les êtres*⁵²» dit Gérard Meyer dans l'introduction à l'ouvrage «*Proverbes malinké*». Parfois Kourouma explique la signification des proverbes. L'un des personnages du roman «*Monnè, outrages et défis*» dit «*agir comme si le maître venait de mourir signifie piller ou tuer avec cruauté et une danse d'interrègne est une bacchanale*⁵³». Le proverbe ne dit pas, mais il abrite une vérité ou une valeur morale qui dérive de l'expérience de vie d'un peuple. Son «*sens caché*» représente l'image de cette expérience et il suggère une réflexion

49 *Ibid.* p.127.

50 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.108.

51 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.273.

52 Gerard MEYER/Jean-Raphael CAMARA, *Proverbes malinké*, Paris EDICEF, 1985, p.12.

53 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.181.

philosophique. Le proverbe fait partie du patrimoine culturel collectif du peuple qui l'a créé. Kourouma explique le proverbe parce qu'il exprime un aspect de l'identité malinké qui ne peut pas être transféré, tel qu'il est, dans une autre culture. Toutefois dans ses romans les proverbes gardent le plus souvent un «sens caché».

L'hyène a beau être édentée, sa bouche ne sera jamais un chemin de passage pour le cabrin⁵⁴
 A vouloir tout mener au galop, on enterre les vivants⁵⁵
 le margouillat ne se taille pas de pantalons sans prévoir la sortie de la queue⁵⁶

Le proverbe s'insère dans la langue française comme un caractère de la culture malinké qui ne crée pas un rapport de communication avec la langue d'expression. Il véhicule une image obscure pour le lecteur de langue française. La pensée malinké de Kourouma s'isole et le français devient le code linguistique d'une culture étrangère. La langue se sépare de la pensée et elle communique seulement avec des récepteurs privilégiés ceux qui connaissent la culture malinké. Le message qu'elle véhicule est hybride il peut être compréhensible ou incompréhensible parce qu'il s'adresse à des récepteurs de culture différente. La culture malinké se place entre la pensée et la langue et elle impose sa propre orientation au message véhiculé au récepteur. L'écrivain émetteur du message juxtapose des mots malinké aux mots français.

Les indépendances ne tombent que ceux qui ont leur ni (l'âme) leur dja (le double) vidés et affaiblis⁵⁷

54 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.16.

55 *Ibid.* p.20.

56 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.180.

57 Ahmadou KOUROUMA, *Les soleils des indépendances*, op. cit. p.116.

La langue malinké et française créent un double code de communication pour véhiculer le même message. L'écrivain intervient sur le mot malinké pour en donner la traduction française entre parenthèse. Il veut faire comprendre son message mais il privilégie le mot malinké qui représente la synthèse entre la pensée et la langue — forme jaillie de son imaginaire. Parfois la langue française, véhicule de communication, ne rencontre pas la pensée de l'écrivain qui emploie le mot malinké pour s'exprimer, sans en donner la traduction.

Le «Talaba» d'honneur et de guerre résonna⁵⁸
Il n'avait pas fini de prononcer son alphatia⁵⁹

Les mots «Talaba» et «alphatia» gardent la même position que le mot «monnè» par rapport à la langue française. Ils sont intraduisibles parce qu'ils n'ont pas de correspondants dans cette langue. L'écrivain choisit de ne pas les expliquer, ainsi représentent-ils le signe signifiant et le véhicule de communication de sa pensée malinké et manifestent l'unité originare entre la langue maternelle et l'imaginaire.

Kourouma dit que sa connaissance de la langue «malinké n'est pas assez développée» et «un roman en malinké n'aura pas assez de lecteurs⁶⁰». La langue française est pour lui son véhicule de communication. Son imaginaire s'exprime par une langue d'emprunt qu'il modèle, parce que la pensée et la langue ne créent pas un rapport unique et la culture malinké s'insère dans ce rapport en produisant un double code de communication. Parfois les structures de ces deux codes s'assimilent et créent une structure linguistique nouvelle. L'écrivain lui-même s'insère entre ces codes, il analyse les mots ou la culture malinké pour expliquer leur signification à son récepteur de

58 Ahmadou KOUROUMA, *Monnè, outrages et défis*, op. cit. p.31.

59 *Ibid.* p.29.

60 Bernard MAGNIER (propos recueillis par), Ahmadou Kourouma, *Notre librairie* n°87, avril-juin 1987, Paris, p.12.

langue française. Parfois la pensée malinké impose à l'écrivain le choix d'une expression linguistique malinké. Il faut donc se demander à qui l'écrivain émetteur s'adresse-t-il ? Au lecteur de langue française ou au lecteur francophone de langue maternelle malinké ?

Rythme et parenthèses dans *Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*

Daniel DELAS
Université de Cergy-Pontoise

«Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique Noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre).»

Dès la troisième page du roman (le mot est sur la couverture du livre), le narrateur explicite la manière particulière de raconter qui va être celle de ce récit à la première personne. Dans les deux pages précédentes, il s'est présenté sur un ton très oral, très relâché :

«Et d'abord... et un... M'appelle Birahima. Suis petit nègre. Pas parce que je suis black et gosse. Non!! Mais suis p'tit nègre parce que je parle mal le français. C'é comme ça. (...) Si on parle mal le français, on dit on parle p'tit nègre, on est p'tit nègre quand même. Ça, c'est la loi du français de tous les jours qui veut ça.»

Nous voici donc bien avertis : la langue va jouer un rôle central dans ce récit des tribulations d'un enfant-soldat dans les guerres tribales qui ont dévasté le Libéria et le Sierra-Léone dans les années 90, guerres marquées par l'apparition de ces enfants-soldats, dérisoires et terrifiants à la fois. Il s'agit d'enfants souvent orphelins, dont les villages ont plus ou moins disparus et qui ont été recrutés et armés par les chefs de guerre pour servir de milices supplétives, chargés de tâches de police, de reconnaissance ou de nettoyage. Avoir dix ans, une kalachnikov, des uniformes trop grands et être jetés dans un maelstrom de fusillades, embuscades, guet-apens, exécutions, pillages, massacres en tous genres, comment cela se vit-il ? Comment ce réel incroyable peut-il être dit ou à tout le moins évoqué de manière crédible ? Telle est la question que s'est sans doute posée Ahmadou Kourouma dont on sait bien entendu depuis *Les Soleils des Indépendances* (1976) qu'il place les questions de langue au cœur de sa poésie romanesque en tant qu'écrivain africain francophone.

Comment parle un enfant africain ? La transposition que peut donner un romancier contemporain de sa parlure semble a priori dépendre de la connaissance qu'il a de la situation linguistique des pays francophones (ou anglophones ou lusophones) aujourd'hui et ladite situation linguistique est elle-même dépendante de la situation scolaire et de l'urbanisation. Partout l'école va si mal que l'enseignement des langues dites centrales comme le français est de mauvaise qualité, de nombreux exemples de pidginisation et de créolisation étant signalés par les linguistes. Quant aux ados des villes, ils développent des argots bilingues ou plurilingues issus des complexes situations plurilingues de la plupart des grandes villes africaines. Un romancier pourrait certes, songer dans un souci d'authenticité à recourir à ces parlures «vrais» mais il serait alors confronté à un

problème de traduction. La cinéaste française qui a tourné un film sur les bandes de jeunes d'Abidjan, en choisissant de les faire parler en «nouchi», *Harlem Bronx*, a du recourir à des sous-titres en français pour faire comprendre les dialogues. Ce qui n'est guère aisé pour un romancier qui, ne disposant pas comme le cinéaste d'images pour décrire et raconter, peut craindre un fort disparate, engendrant chez le lecteur un sentiment d'artifice, s'il insère des dialogues «authentiques» dans une narration et des descriptions en «bon français¹. Ou alors il faut pidginiser toute l'écriture.

GENÈSES

À la manière de Ken Saro-Wiwa dans son remarquable *Sozaboy* de 1985, «roman en anglais pourri», *a novel in rotten english*) auquel Kourouma n'a évidemment pas pu ne pas se référer puisqu'il s'agit de l'odyssée d'un soldier-boy, *sozaboy* dans les guerres du Biafra (1967-1970). L'auteur dans une préface a décrit en ces termes la langue utilisée : «La langue de *Pétit minitaire* est ce que j'appellerais de «l'anglais pourri», c'est-à-dire, un mélange de pidgin nigérian, de mauvais anglais et, çà et là, d'expressions en bon anglais ou même en anglais idiomatique. C'est une langue désordonnée et confuse. Résultat d'une instruction médiocre et de possibilités très réduites, elle emprunte volontiers des mots, des structures et des images à la langue maternelle, et à recours à un vocabulaire anglais très limité.». Donnons-en un exemple qui fera mieux comprendre la différence de poétique entre ce livre et celui de Kourouma :

«As Duzia was saying this thing, I am telling you I was shaking with fear. Because he have told me true true that one, my mama and my Agnes have already dead and two, if Dukana people see me they will

1 Mutatis mutandis, le problème s'est posé en des termes identiques aux écrivains de la créolité quand il ont tenté de faire parler en créole les personnages des dialogues tandis que la narration et la description restait en français. Les situations linguistiques de référence sont toutefois différentes.

kill me and bury me. Because if porson who does not know Dukana people hear this tory, they will just laugh and say that it is nonsense tory. But Dikana is not like that. The people are wicked more than. (pp. 180-181, Longman African Writers, 1994).

Donnons ensuite la traduction que donnent de ce passage Samuel Millongo et Amadou Bissiri dans l'édition française de ce roman (Actes Sud, 1998)

«Le temps que Douzia était là parler ça, je te dis que peur faisait que je tremblais. Parce que il m'a dit vrai vrai que, premier, ma maman avec mon Agnes ont mourri déjà et deuxième, si les gens de Doukana me voient, il vont me tuer pour me enterrer. Parce que si l'homme qui connaît pas les gens de Doukana entend ce façon zhistoire il va rire seulement et dire que zhistoire-là c'est connorie. Mais Doukana n'est pas comme ça dè. Façon les gens sont mauvais on peut pas parler même» (p. 305).

Qu'en pensez-vous? Dans une courte note les traducteurs disent qu'ils ont pris «pour l'équivalent du pidgin nigérian la variété du français qui a fleuri sur les rives de la Lagune d'Abidjan — et qui s'est largement répandue dans les pays limitrophes» (pp. 21-22). À mes yeux de lecteur la traduction française est excellente et donne une jubilation de lecture remarquable, à mes yeux de linguiste et de traductologue, elle soulève des questions importantes elle donne le sentiment de «surtraduire», comme si les effets obtenus Saro-Wiwa en anglais «pourri» étaient amplifiés et passés par une caisse de résonance. *Was saying this thing* est plus proche de l'anglais courant que *était là parler ça, have already dead* est un changement d'auxiliaire moins «barbare» que *ont mourri déjà, etc.* Qu'on ne croie pas que je cherche à critiquer les choix des traducteurs, non, ce que je cherche à montrer c'est que la moindre appropriation du français par les Africains des pays francophones par rapport à ce que les Africains des pays anglophones ont entrepris depuis plus longtemps rend plus agressifs, plus violents, plus provocateurs les écarts par rapport à une

norme du français académique. Les autorités françaises et à leur suite les autorités académiques des pays africains francophones ont adopté une attitude très défensive par rapport au bon français et les spécifications qu'il connaît en Afrique ont été et sont encore sous-estimées ou ignorées. Ce qui explique sans doute pourquoi les lecteurs français et les élites africaines qui lisent en français ne soient guère prêts à lire un « français pourri » qui, là où il existe, est encore clandestin, relégué dans les bas-fonds. N'y a-t-il pas là de quoi détourner un romancier en quête légitime d'audience, d'une transposition de manières authentiques de parler, qu'il s'agisse des enfants-soldats ou d'autres personnages peu instruits ?

Kourouma a commencé en matière d'écriture par un coup d'éclat puis est allé en s'assagissant, comme l'écrit Madeleine Borgomano : « L'un des traits les plus remarquables du premier roman de Kourouma, *Les soleils des indépendances*, était son usage audacieux et original de la langue française qu'il se plaisait à "plier", "distordre", voire même "casser", en la "malinkisant". On saluait la liberté et la créativité de cette appropriation et la réussite remarquable de l'entreprise. Dans *Monnè*, la langue de Kourouma reste encore un français mûri "sous le soleil d'Afrique", comme l'écrivait joliment M. Gassama, mais la malinkisation s'est nettement atténuée. *En attendant le vote des bêtes sauvages* a poursuivi cette évolution vers un assagissement². » Pourtant Kourouma n'abandonne pas son intérêt pour faire parler les gens d'Afrique dans leur français. J'en veux pour preuve que cette même année 1998 où il fait paraître *En attendant le vote des bêtes sauvages*, il donne une nouvelle pour un recueil de textes collectifs³ intitulée *Allah n'est pas obligé de faire juste toutes ses choses*. Ce titre préfigure évidemment celui du roman qui obtiendra succès et renommée ; il est d'ailleurs donné comme le titre « définitif et complet », dès le premier

2 M. Borgomano, *Des hommes ou des bêtes, lecture de En attendant le vote des bêtes sauvages, d'Ahmadou Kourouma*, Paris, l'Harmattan, 2000, p. 167.

3 *Les chaînes de l'esclavage, archipel de fictions*, ed. Florent-Massot / Association Euro-africaine, Paris, 1998, pp 245-257.

paragraphe du roman. L'histoire peut se résumer ainsi : une petite fille d'une famille pauvre, Salimata, est placée comme bonne à tout faire dans deux familles aisées de la bourgeoisie d'Abidjan. Elle raconte ce qui s'avère être un véritable esclavage dans son français à elle :

« Moi, je connais pas papier : je parle mal français. Je parle mal p'tit nègre : ce normal : mon école n'est pas allée loin. Cours élémentaire un. Je parle p'tit nègre pas pa'ce que je suis petite et nègre. Non. Quand on parle mal français on est russe ou américain, on parle quand même p'tit nègre. Voilà ».

Ce sont les termes exacts, à quelque modifications près, du second paragraphe du roman de septembre 2000. La filiation poétique est avouée. On trouve aussi dans cette nouvelle quelques autres procédés qui reviendront ensuite : de nombreux paragraphes sont ponctués d'une exclamation en langue vernaculaire : *Walahé*, certains mots ou expressions jugés difficiles du « bon français », sont appelés « gros mots » et traduits : « *J'étais inconsolable. Quand quelqu'un ne peut pas s'arrêter de pleurer on dit en bon français inconsolable* ». Par contre les expressions africaines comme « *Nous avons pris taxi wo woro* », ne sont pas commentées.

À l'évidence le parcours génétique d'*Allah n'est pas obligé* passe par un approfondissement et une systématisation du projet d'écriture de la nouvelle publiée dans *Les Chaînes de l'esclavage*. En même temps que le héros narrateur change de sexe et se déracine du tissu social de la vie quotidienne, les langues et les variantes de langue-supports du discours narratif se réfléchissent et se prismetisent. Comme si Ahmadou Kourouma, en réponse à une demande extérieure ou à un besoin interne, relisait de petits travaux d'écriture antérieurs et trouvait l'idée-force qui allait soutenir toute l'écriture du livre : nourrir explicitement la parole d'un enfant-narrateur, à trois sources langagières complémentaires, à savoir trois dictionnaires (quatre en réalité mais dont deux, le Petit Larousse et le Petit Robert se superposent sans être

fonctionnellement distingués) supposés être la source de trois types de gloses, glose des «gros mots» du bon français, glose des «gros mots» du français d'Afrique, cautionnés par l'*Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique*⁴, glose des «gros mots» de pidgin expliqués par le Harrap's.

Les parenthèses métalexicales

Voyons d'un peu près comment les choses se passent concrètement dans l'écriture avant d'en tirer quelques conclusions d'ordre poétique.

La glose de termes pidgin est presque inexistante, *small-soldiers* (44), *grigriman* (43), *kid* (55), *native* (73), *mandingo* (81) et c'est à peu près tout. Le troisième et le quatrième appartiennent à l'anglais standard et les trois autres ne figurent pas dans le Harrap's ordinaire. Cette référence dictionnaire est donc complètement fictive.

Les termes glosés à partir de l'*Inventaire du Français d'Afrique (IFA)* sont beaucoup plus nombreux, plus de cinquante : *faforo*, *gnamakodé* et *walahé* en tête puisqu'ils sont répétés comme des ponctuations rythmiques à la fin de nombreux paragraphes tout au long du livre, ensuite des termes utilisés plusieurs fois comme *gnama* («l'ombre qui reste après le décès de l'individu»), *bilakoro* («le garçon non circoncis»), *sacrifices exaucés* («la chance»), *canari* («la vase en terre cuite»), *ouya-ouya* («le vagabond»), *mangeur d'âmes* («l'auteur de la mort de quelqu'un»), *makou* (60 et 159) «le silence», *gnona-gnona* ou *djona-djona* (99 et 163 d'une part, 230 d'autre part) «le dare-dare», *djoko-djoko* ou *djogo-djogo* (67 et 165) «de toute manière» «coûte que coûte»), *bangala* et *gnoussou-gnoussou* (59 et 192) «les parties honteuses»), ensuite des termes utilisés une seule fois comme *koroté* (24) «le poison», *djibo* (24) «le fétiche à influence maléfique»), *refroidir le cœur* (28) «le apaiser le sentiment de colère»), *cola* (30), *septième et quarantième jours* (33), *palabre*

4 Cet ouvrage déjà ancien (1983) résulte d'enquêtes menées, état par état, sous l'égide de l'AUPELF/ACCT. Il a été réédité en 1988 par EDICEF.

(35), *bushmen* (36), *mouillage de barbes* (40) «bakchich», *appatam* (41) «construction légère), *touraco* (46) «oiseau de grande taille frugivore), *pied la route* (47) «marcher», *gbaka* (54) «car», *almamy* (78, «chef religieux»), *fourmis magnans* (96) «fourmis noires très voraces»), *écolage* (121) «frais de scolarité»), *Chi Allah la ho* (140) «que Allah le veuille), *doni-doni* (156) «doucement»), *se ceinturer* (157) «prendre la chose au sérieux»), *agir en garçon* (162) «en courageux»), *liriki* (174) «fric»), *cacabas* (189) «fous»), *concession* (195) «ferrain clos ou non servant d'habitation»), *nyamans* (200) «âmes vengeresses»), *paillote* (204) «construction légère»), *coadjuteur* (205) «adjoint à un féticheur»), *bele-bele* (216) «fortiches»). Vers la fin, la référence précise à *l'Inventaire* disparaît souvent, laissant place à une simple traduction entre parenthèses. Au lecteur de le référencer au bon dictionnaire! Comme si Kourouma craignait de laisser à la longue. Une certaine négligence apparaît aussi comme lorsque *rester bouche bée* est référé à *l'Inventaire* au lieu, de toute évidence, du Larousse ou du Petit Robert (159).

Considérons en troisième lieu les références aux dictionnaires Larousse et Robert. Elles sont censées donner les définitions des «gros mots» du bon français, pour le dire dans les termes de Birahima, «les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste», mots dont le sens échapperait au lecteur francophone africain standard. Les occurrences en sont beaucoup plus nombreuses que dans la catégorie précédente puisque j'ai recensé 239 parenthèses explicatives. Chiffre sujet à variation car, comme dans le cas des «gros mots d'africain, noir, nègre, sauvage», la précision de la référence va diminuant à mesure qu'on avance dans le roman, c'est-à-dire que si on rencontre souvent au début la forme définitionnelle complète «X signifie d'après Larousse Y, elle se réduit de plus en plus souvent à signifie (délimitation signifie marquage, bornage, 168) et même parfois rien «sans ambiguïté» (sans équivoque) avec donc des cas incertains comme *ma caboche* (ma tête) (233). En même temps que s'assouplit la rigueur scientifique, les définitions s'ouvrent de plus en plus à la

fantaisie, comme si l'auteur en avait un peu assez de ce corset métalexical et ne résistait pas au plaisir d'intervenir de manière un peu drolatique et personnelle. Quelques exemples en convaincront. Le terme *herniaire*, terme savant par excellence, est expliqué entre parenthèses (p. 216) en ces termes *celui qui a une grosse hernie au cul*, ce qui ne saurait être emprunté à quelque dictionnaire que ce soit. L'expression *bien arrosé* appliquée à un repas ne peut pas être définie par un dictionnaire français en ces termes *repas bien arrosé signifie repas au cours duquel on a bu beaucoup de bière de mil*. Ou bien quand, p. 159 le lecteur tombe sur des lignes ainsi rédigées : « Les enfants-soldats étaient en colère, rouges de colère (On ne doit pas dire pour des nègres rouges de colère. Les nègres ne deviennent jamais rouges : ils se renfrognent). Donc les *small-soldiers* s'étaient renfrognés. », il sourit. Le commentaire métalexographique s'élargit, dans le registre de l'humour et sans la dimension idéologique, aux réflexions de type anthropologique et poétique que Senghor par exemple avait initiées au temps glorieux de « Femme noire » en entreprenant de renverser les connotations que la langue française attache au couple adjectival noir/blanc. Que dire enfin du terme *diarrhéique* et de son commentaire p. 132 : « *diarrhéique* signifie celui qui est pressé par la diarrhée ». Certes le terme est dans le Robert dans son acception scientifique « qui est atteint par la diarrhée » mais la précision d'un *marcheur pressé* n'y est pas et renvoie aux premières pages du *Soleil des Indépendances*, à Fama marchant « au pas redoublé d'un diarrhéique »⁵.

Ainsi donc, pour conclure sur ce point, si le ping-pong métalexographique charpente de bout en bout le roman, clins d'œil, subversion humoristique des définitions, allègement du processus citationnel des définitions, agissent pour en varier le déroulement.

5 Ce n'est d'ailleurs pas le seul fonctionnement intertextuel dans ce livre puisque le début de *passé à Togobala* et fait revenir certains personnages des *Soleils des Indépendances* comme Balla le chasseur et renouvelle certaines scènes comme celle de l'excision (la p. 22 de *Allah* fait écho à la p. 34 des *Soleils*).

Des parenthèses rythmiques

Peu à peu se fait jour dans la compétence lecturale de vous et moi le soupçon que la justification avancée au début du livre — ce recours à des définitions de dictionnaires a pour fonction de permettre à divers types de lecteurs d'accéder à la compréhension du texte — est de pure convention. Un peu comme une couverture socio-linguistique politiquement correcte d'une poétique plus décapante, fondée sur l'installation d'une sorte de chambre d'échos, où chaque mot important résonne, amplifié jusqu'à l'absurde, décrédibilisant la valeur des mots. Car dans l'univers chaotique où évoluent l'enfant soldat Birahima et sont protecteur grotesque, le féticheur grigiman Yacouba, plus rien n'a de valeur, sauf peut-être la kalachnikov (ou le mot kalachnikov (?)), aucun mot ne peut être juste. La fonction métalinguistique de la langue, pour reprendre la terminologie de Jakobson, bourgeonnant dans ce livre comme un cancer du lexique, détruit le réel de la communication, c'est-à-dire son pouvoir de transmettre des émotions vraies⁶, transformant le Libéria et le Ghana en une sorte de théâtre de marionnettes, sanglantes à souhait mais néanmoins comiques. La langue s'est ainsi déréalisée au profit du rythme du discours qui porte, par toutes les formes d'écho métalexigraphique qu'il met en place, la signification profonde de l'œuvre.

D'autant qu'au delà du jeu métalexigraphique qu'on vient d'analyser, d'autres formes de répétitions interviennent. Répétitions-clausules de *Gnamakodé* et de *Faforo* qui ponctuent de nombreux paragraphes, oralisant le récit, le marquant comme conte conté. Répétitions-formulaires qui se déclenchent automatiquement à la manière du «Qu'allait-il faire dans cette galère?» des *Fourberies de Scapin* de Molière. Ainsi le *C'est la guerre tribale qui veut ça* revient-il à chaque fois (61, 76, 109, 115) qu'on approche d'un camp militaire de rebelles «limité par des crânes humains portés par des pieux». Loin

6 Mis en cause d'ailleurs par bien des penseurs. Si Fernando Pessoa aimait répéter que toutes les lettres d'amour sont ridicules, n'est-ce pas parce qu'il doutait qu'elles puissent communiquer les sentiments profonds de l'homme?

de chercher par la variété de l'observation une quelconque mimésis réaliste, Kourouma fait s'exprimer son narrateur en formules mécaniques. Tout se répète. Parfois sur quelques pages seulement, comme l'expression *fretins de bandits* répétée 10 fois en 5 pages (pp. 163 à 167), ou, de manière encore plus forte, dans le portrait (un peu longuet, p. 175-185) de Foday Sankoh, cet acteur totalement atypique et irrationnel des guerres sierra-léonaises. Une phrase apparaît d'abord en discours narratif ordinaire

Dès ce jour il s'en fouta de tout ce qui adviendra désormais il tient le Sierra-Léone utile (177)

s'y répète

Il tient le Sierra-Léone utile. Il s'en fout (177)

puis passe entre parenthèses pour ponctuer à 5 reprises le récit des agissements imprévisibles de ce personnage farfelu. Exemple supplémentaire de l'importance de la rythmisation parenthétique qui nourrit l'écriture de ce livre, rythmisation qu'on se gardera de décrire en terme de procédé, car ce terme utilisé par la stylistique laisserait croire qu'il s'agit de l'ornement stylistique d'un récit en quelque sorte prévalent non le rythme crée les personnages, ces personnages de papier avec lesquels l'imagination de chaque lecteur vibre. Car ce n'est pas du réel de la vie que nous rions ou pleurons mais de ce que nous en imaginons.

Ce n'est donc pas, à mes yeux, aller dans le bon sens que de dire, comme le fait Lise Gauvin⁷, d'une part que «le romancier cherche à accréditer une parole vive, celle d'un enfant tout juste rescapé de l'horreur humaine», en insistant sur une vision de «cauchemar sous un soleil d'enfer, un soleil qui n'arrive même pas à sécher les plaies de

7 «L'imaginaire des langues du carnivalesque au baroque (Tremblay, Kourouma)», *Littérature* n°121 (mars 2001), pp.101-115.

ces enfants-soldats, à la fois innocents et coupables, condamnés au pillage et au meurtre, de ces enfants drogués, violés et tués par la cupidité des uns et la bêtise des autres», pour conclure que, dans l'œuvre de Kourouma, c'est désormais «l'amplification et l'errance baroque, témoins et symptômes d'une Histoire inachevée». Ce genre de propos grandiloquents partent sans doute d'un bon cœur mais ce n'est pas avec des bons sentiments qu'on fait de la bonne critique, pourrait-on dire en adaptant les fameux propos d'André Gide. *Allah n'est pas obligé* n'est évidemment pas un roman réaliste et le travail d'écriture réalisé dans le jeu central des parenthèses métalexicales explicitant les «gros mots» n'a pas la moindre visée mimétique, il vise le comique, plus exactement le burlesque. C'est se prendre au piège d'une lecture «sérieuse» que de croire aux intentions pédagogiques qu'affiche Kourouma lorsqu'il donne les raisons pour lesquelles il va expliquer les gros mots, il ne s'agit pas «d'être compris de l'ensemble de la francophonie», comme le dit Lise Gauvin mais de discréditer, au sens propre, ces gros mots, incapables de dire un réel qui les dépasse. Comme Tierno Monenembo dans *L'Aîné des orphelins* nous montre un enfant décrivant par le sarcasme et l'humour noir le massacre des Tutsis par les Hutus au Rwanda, de même c'est par une mise en écho mécanique qui déréalise la portée des mots, qu'Ahmadou Kourouma se hisse à la hauteur de l'irréalité du réel de ces guerres.

L'œuvre ne naît pas de la véhémence d'un verbe pathétique mais de la capacité signifiante d'une forme pour animer d'un souffle burlesque des personnages pris dans les tournoisements d'un monde, certes sanglant, mais plus encore *farfelu*.

Farfelu, d'après mon petit Robert signifie, «un peu fou, bizarre, cocasse. SYN. Fantasque, loufoque». Malraux disait quant à lui «J'aime les musées farfelus parce qu'ils jouent avec l'éternité».

*L'Association Pour l'Étude des Littératures Africaine
(APELA)*

L'APELA a pour vocation de promouvoir l'étude des littératures du continent africain ainsi que des Caraïbes que ce soit dans le monde francophone, anglophone ou lusophone.

Elle organise en alternance un colloque et une journée d'étude.

Elle édite une revue ELA (Étude des Littératures Africaines) publiée à l'Université de Cergy-Pontoise, dans le centre de recherche Texte-Histoire (33, boulevard du Port 95011 Cergy-Pontoise Cedex Tel (33) 01 34 25 64 22).

Pour tout renseignement, contacter

Daniel Delas, Études Littéraires Africaines.
5, rue Broussais — 75014. Paris.

E-mail Damoel@aol.com

ou

delas@u-cergy.fr

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal □ 4^e trimestre 2002

Achévé d'imprimer sur les Presses de
l'Université Paul-Valéry MONTPELLIER III