



Université Félix Houphouët-Boigny



Université Alassane Ouattara



Université Péléforo Gon Coulibaly

# RILE

REVUE IVOIRIENNE DE LANGUES ÉTRANGÈRES



Volume 15, Septembre 2020

ISSN : 2076-6130

# DIRECTEUR DE PUBLICATION

## Klohínlwélé KONÉ

### COMITÉ DE RÉDACTION

*Klohínlwélé KONÉ*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*COULIBALY Daouda*, Professeur des Universités, u. Alassane Ouattara  
*SOUMAHORO Síndou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny

### COMITÉ DE LECTURE

*DJIMAN Kasímí*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*BAMBA Abou*, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara  
*BOUABRÉ Théodore*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*BROU Anasthasie*, Maître Assistant, u. Alassane Ouattara  
*DIARASSOUBA Sídikí*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*DRO Gondo Aurelien*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*JOHNSON K. Zamína*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONATE Síendou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONÉ Minata*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUA Méa*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUAKOU Koffi Mamadou*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUASSI Raoul*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*N'GUESSAN Germain*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*OBOU Louís*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*TESAN Lou*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny  
*TRA Bí Goh*, Maître Assistant, u. Félix Houphouët-Boigny  
*YÉO Lacína*, Maître de Conférences, u. Félix Houphouët-Boigny

### COMITÉ SCIENTIFIQUE

*ANNA Manouan*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*ANO Boa*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*AMANI Konan*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*CLAUDINE Raynaud*, Professeur des Universités, u. François Rabelais de Tours  
*DANIEL Rene Akendengué*, Professeur des Universités, u. Oumar Bongo, Gabon  
*E. A. Kaplan Suny*, Professeur des Universités, Stony Brook University, USA  
*FREDERIC Will*, Professeur des Universités, Mellen University, Iowa, USA  
*ÇADOU Henri*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*GNÉBA KOKORA Michel*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KONATE Yacouba*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*KOUI Théophile*, Professeur des Universités, u. Félix Houphouët-Boigny  
*MAMADOU Kandjí*, Professeur des Universités, u. Cheick Anta Diop de Dakar  
*MICHEL Naumann*, Professeur des Universités, u. de Cergy-Pontoise, France  
*ROGER Friedlein*, Professeur des Universités, Freie Universität, Berlin

## **Normes éditoriales de la revue RILE en conformité avec les normes du CAMES en Lettres et Sciences humaines.**

I.1. RILE ne peut publier un article dont la rédaction n'est pas conforme aux normes éditoriales (NORCAMES).

I.2. La structure d'un article, doit être conforme aux règles de rédaction scientifique, selon que l'article est une contribution théorique ou résulte d'une recherche de terrain.

I.3. La structure d'un article scientifique en lettres et sciences humaines se présente comme suit : - Pour un article qui est une contribution théorique et fondamentale : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction (justification du thème, problématique, hypothèses/objectifs scientifiques, approche), Développement articulé, Conclusion, Bibliographie. - Pour un article qui résulte d'une recherche de terrain : Titre, Prénom et Nom de l'auteur, Institution d'attache, adresse électronique, Résumé en Français, Mots-clés, Abstract, Keywords, Introduction, Méthodologie, Résultats et Discussion, Conclusion, Bibliographie.

II.1. Les articulations d'un article, à l'exception de l'introduction, de la conclusion, de la bibliographie, doivent être titrées, et numérotées par des chiffres (exemples : I. ; I.1. ; I.2; II. ; II.1. ; II.1.1 ; II.1.2. ; III. ; etc.).

II.2. Les passages cités sont présentés en romain et entre guillemets. Lorsque la phrase citant et la citation dépassent trois lignes, il faut aller à la ligne, pour présenter la citation (interligne 1) en romain et en retrait, en diminuant la taille de police d'un point.

II.3. Les références de citation sont intégrées au texte citant, selon les cas, de la façon suivante : - (Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur, année de publication, pages citées) ; - Initiale (s) du Prénom ou des Prénoms de l'auteur. Nom de l'Auteur (année de publication, pages citées). Exemples : - En effet, le but poursuivi par M. Ascher (1998, p. 223), est « d'élargir l'histoire des mathématiques de telle sorte qu'elle acquière une perspective multiculturelle et globale (...), d'accroître le domaine des mathématiques : alors qu'elle s'est pour l'essentiel occupé du groupe professionnel occidental que l'on appelle les mathématiciens(...) ». - Pour dire plus amplement ce qu'est cette capacité de la société civile, qui dans son déploiement effectif, atteste qu'elle peut porter le développement et l'histoire, S. B. Diagne (1991, p. 2) écrit : Qu'on ne s'y trompe pas : de toute manière, les populations ont toujours su opposer à la philosophie de l'encadrement et à son volontarisme leurs propres stratégies de contournements. Celles-là, par exemple, sont lisibles dans le dynamisme, ou à tout le moins, dans la créativité dont sait preuve ce que l'on désigne sous le nom de secteur informel et à qui il faudra donner l'appellation positive d'économie populaire. - Le philosophe ivoirien a raison, dans une certaine mesure, de lire, dans ce choc déstabilisateur, le processus du sous-développement. Ainsi qu'il le dit : le processus du sous-développement résultant de ce choc est vécu concrètement par les populations concernées comme une crise globale : crise socio-économique (exploitation brutale, chômage permanent, exode accéléré et douloureux), mais aussi crise socio-culturelle et de civilisation traduisant une impréparation socio-historique et une inadaptation des cultures et des comportements humains aux formes de vie imposées par les technologies étrangères. (S. Diakitè, 1985, p. 105).

II.4. Les sources historiques, les références d'informations orales et les notes explicatives sont numérotées en série continue et présentées en bas de page.

II.5. Les divers éléments d'une référence bibliographique sont présentés comme suit : NOM et Prénom (s) de l'auteur, Année de publication, Zone titre, Lieu de publication, Zone Éditeur, pages (p.) occupées

par l'article dans la revue ou l'ouvrage collectif. Dans la zone titre, le titre d'un article est présenté en romain et entre guillemets, celui d'un ouvrage, d'un mémoire ou d'une thèse, d'un rapport, d'une revue ou d'un journal est présenté en italique. Dans la zone Éditeur, on indique la Maison d'édition (pour un ouvrage), le Nom et le numéro/volume de la revue (pour un article). Au cas où un ouvrage est une traduction et/ou une réédition, il faut préciser après le titre le nom du traducteur et/ou l'édition (ex : 2<sup>de</sup> éd.).

II.5. Ne sont présentées dans les références bibliographiques que les références des documents cités. Les références bibliographiques sont présentées par ordre alphabétique des noms d'auteur. Par exemple :  
Références bibliographiques :

- AMIN Samir, 1996, *Les défis de la mondialisation*, Paris, L'Harmattan.
- AUDARD Catherine, 2009, *Qu'est-ce que le libéralisme ? Ethique, politique, société*, Paris, Gallimard.
- BERGER Gaston, 1967, *L'homme moderne et son éducation*, Paris, PUF.
- DIAGNE Souleymane Bachir, 2003, « Islam et philosophie. Leçons d'une rencontre », *Diogenes*, 202, p. 145-151.
- DIAKITE Sidiki, 1985, *Violence technologique et développement. La question africaine du développement*, Paris, L'Harmattan.

II.6. Des règles d'éthique et de déontologie de l'édition scientifique. L'équipe de rédaction de notre revue respecte l'éthique et la déontologie de l'édition scientifique. Elle veille à ne publier que des contributions scientifiques originales et de bonne facture. Pour y parvenir, elle respecte le cycle du travail éditorial et s'abstient de publier tout article dont les rapports d'instruction sont défavorables. RILE soumet la mouture finale à un logiciel anti-plagiat et s'il est avéré que l'article est à plus de 20% proche des phrases et idées d'autres travaux, sera simplement rejet. L'auteur de l'article ne peut demander le remboursement des frais d'instruction. En tout état de cause, la revue ne saurait être tenue pour responsable du contenu plagiaire des auteurs si celui-ci venait à ne pas être détecté par ses instructeurs et son logiciel.

## SOMMAIRE

<b>1. SANOU Fatou Ghislaine</b> : RELIRE <i>CRÉPUSCULE DES TEMPS ANCIENS</i> DE NAZI BONI. LA PROBLÉMATIQUE DU HÉROS ÉPIQUE.....	6
<b>2. MANDÉ Hamadou</b> : LE THÉÂTRE EN AFRIQUE : FONDEMENTS, ENJEUX ET PERSPECTIVES.....	18
<b>3. DIABAGATÉ Oumarou</b> : DE L'ENFERMEMENT RACIAL AU DIALOGUE INTERRACIAL : L'AVENTURE DE LA LIBERTÉ DANS <i>AN INSTANT IN THE WIND</i> D'ANDRÉ BRINK.....	32
<b>4. BELEMGNYGRE S. Nelly Maria</b> : VIOLENCES SOCIALES : LA DICTATURE DE LA FAMILLE DANS <i>NOS JOURS D'HIER</i> DE SOPHIE HEIDI KAM.....	45
<b>5. Klohlnwélé KONÉ &amp; TIÉMOU Dékao Fabrice</b> : ÉCRIRE LA CRISE IDENTITAIRE EN SOCIÉTÉ POSTCOLONIALE : UNE LECTURE DES MUTATIONS NARRATIVES DANS <i>TAIL OF THE BLUE BIRD</i> DE NII AYIKWEI PARKES.....	57
<b>6. NIANE Babacar</b> : LE WAÑÑ DANS L'ENSEIGNEMENT CORANIQUE AU SÉNÉGAL .....	71
<b>7. OKOU Eudoxie</b> : DRAMATIZING A MULTICULTURAL AMERICAN SOCIETY IN AMIRI BARAKA'S <i>THE TOILET</i> .....	80
<b>8. KOMENAN Casimir</b> : VALEURS DU PHÉNOTEXTE CHEZ J. M. COETZEE .....	95

---

Rile n° 15, Septembre 2020

RELIRE *CRÉPUSCULE DES TEMPS ANCIENS* DE NAZI BONI. LA  
PROBLÉMATIQUE DU HÉROS ÉPIQUE

SANOUE Fatou Ghislaine  
Laboratoire Littératures, Espaces et Sociétés  
Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)  
[sanoufaghi@gmail.com](mailto:sanoufaghi@gmail.com)

**Résumé :** En ouvrant la voie de la littérature burkinabè en 1962 avec son roman *Crépuscule des temps anciens* sous-titré *Chronique du Bwamu*, Nazi Boni donne à lire la mémoire orale de son peuple qui y tient une place importante. Il nous fait revivre une épopée africaine à travers la vie précoloniale d'un peuple en symbiose avec la nature et les ancêtres, et la bravoure du mouvement de résistance du Bwamu face à la pénétration coloniale. Térhé, son personnage principal, est un héros conçu sur le modèle épique. Le terme de héros, souvent galvaudé, recouvre des réalités très diverses mais qui renvoient à l'histoire de l'imaginaire. Par les valeurs qu'il défend, le héros est défenseur de son peuple et révélateur de sa culture. Nous montrerons ici les particularités de ce héros épique dans ses relations avec sa communauté et les configurations de ces rapports avec sa famille qui semblent opposées.

**Mots-clés :** roman burkinabè, figure héroïque, épopée, Histoire, famille

**Abstract:** By opening the way to Burkinabe literature in 1962 with his novel, *Crépuscule des temps anciens* subtitled *Chronique du Bwamu*, Nazi Boni gives to read the oral memory of his people who hold an important place there. He makes us relive an African epic through the pre-colonial life of a people in symbiosis with nature and ancestors, and the bravery of the Bwamu resistance movement in the face of colonial penetration. Terhe, its main character, is a hero designed on the epic model. The term hero, often overused, covers very diverse realities but which refer to the history of the imaginary. Through the values he defends, the hero is a defender of his people and a revealer of his culture. We will show here the particularities of this epic hero in his relations with his community and the configurations of these relations with his family which seem opposed.

**Keywords:** Burkina novel, heroic figure, epic, History, family

On a oublié aisément, en effet, qu'aux yeux  
d'un artiste, la notion de forme concerne tout  
autant la réalité sociale que l'œuvre d'art elle-même.  
Michel Zérafra, *Roman et société*, PUF, 1971.

### Introduction

Afin de rendre hommage au Professeur Louis Millogo, admis à la retraite, il nous a paru intéressant de nous remettre à la lecture de son ouvrage *Nazi Boni, premier écrivain du Burkina Faso. La langue bwamu dans Crépuscule des temps anciens* (2002). Comme le titre l'envisage, il y est question de l'importance de l'introduction de la langue bwamu dans le roman. Ainsi, cette plongée dans cet ouvrage nous a permis de nous rendre compte, après réflexion, qu'il reste encore des choses à dire sur le premier romancier de la littérature burkinabè et son œuvre. Partant de là, nous avons jugé opportun de revenir sur l'une des notions les moins étudiées dans le champ littéraire burkinabè, à savoir le personnage<sup>1</sup> (F. G. Sanou, 2016).

N. Boni imagine son récit à partir de la littérature orale faite de mythes, de légendes, de contes, de proverbes, de chants, de devinettes (B. G. Bonou, 1982) de laquelle se dessine le discours romanesque. Ainsi, la description et le souci de valorisation du passé se font à travers Térhé, figure héroïque de cet univers narratif. À travers lui transparaissent les valeurs que la tradition accorde au héros. Le lecteur découvre alors la thématique guerrière, l'héroïsme et la passion amoureuse de ce personnage. De même, la combinaison générique<sup>2</sup> insufflée au récit par l'auteur crée un imaginaire épique fascinant. Pour A. Kouvouama (2004, p. 282),

La littérature africaine francophone inscrit ses personnages dans des *espaces historiques fictionnels et imaginaires éclatés*. En effet, les œuvres romanesques révèlent l'autoreprésentation par l'écrivain de l'histoire. Il ne s'agit pas pour lui d'entreprendre d'écrire sur l'histoire comme totalité du cours des événements passés et présents, mais d'élaborer un autre récit fictionnel sur cette totalité du cours des événements.

De cette lecture, on peut constater que le personnage est un élément important avec une tendance, de manière générale, à faire prévaloir le collectif (racial, ethnique) au détriment de l'individuel (singulatif) chez certains romanciers. Dans ce roman justement, le poids de la société (représentée par les ancêtres, les aïeux) se fait sentir

---

<sup>1</sup> Une analyse pionnière est l'article de Boniface Gninty Bonou et Salaka Sanou, 1988, « Le Héros de roman burkinabè », *Annales de l'Université de Ouagadougou*, Ouagadougou : Imprimerie IMPRABURKINA, numéro spécial, Série A, p. 237-254.

<sup>2</sup> On pourra lire à ce sujet Louis Millogo, « La littérature orale dans la littérature écrite burkinabè : Un regard sur *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni » disponible sur <http://www.dutae.univ-artois.fr/biennale1999/04/043/04-millogo99.html> consulté le 28 février 2020.

sur le parcours du héros à tel point que celui-ci semble inhibé par ses actes de bravoure au détriment du fonctionnement de sa propre famille. Dans le chapitre neuf de son ouvrage précédemment cité intitulé « L'environnement social », L. Millogo (2002, p. 192) fait cette remarque : « Il est intéressant de noter l'influence, la primauté, le poids des ancêtres sur la communauté des vivants. Le souvenir d'une appartenance aux mêmes aïeux fait la cohésion du groupe. La fidélité à leur mémoire donne tout le dynamisme vital à la collectivité. »

Le parcours de Térhé amène à réfléchir sur la nature des relations familiales et leurs conséquences dans la construction de sa personnalité et la prise en main de son destin de héros. Quels rapports le héros entretient-il avec sa famille ? La famille est-elle responsable de ce qui arrive au héros ? Dans l'espoir d'atteindre le bonheur, comment assumer ces relations familiales ? Dans cette étude, la relation de famille sera analysée dans une perspective sociologique, plus précisément à travers la socialisation. Elle se définit comme le processus par lequel les hommes se transmettent leur patrimoine culturel, fortifient la personnalité des membres de la société en vue de les préparer à s'adapter au milieu social. Pour ce faire, la famille semble être l'un des plus grands facteurs de la socialisation. L'individu y construit son identité sociale initiale à partir des relations qu'il tisse avec les autres membres.

### I. Personnage, héros : quelle marge ?

Interroger *Crépuscule des temps anciens*, c'est donc analyser l'écriture de l'histoire, de la mémoire et de la société afin de montrer le rôle que joue la littérature dans l'affirmation des identités. Dans cette perspective, l'une des problématiques concernant la nature du personnage est la question de sa construction et de son identité au contact de la société qui l'entoure. Selon L. Goldmann, le groupe social véhicule une certaine vision du monde collective qui correspond à la situation historique qui la définit, en cela qu'elle exprime la conscience que le groupe a de lui-même. Autrement dit, à travers le concept de « vision du monde », Goldmann affirme qu'aux yeux du sociologue le comportement individuel n'est jamais individuel. Il est donc, plus ou moins implicitement, rattaché à une conscience collective. Pour lui, « on peut la définir comme l'ensemble des aspirations, sentiments et idées, qui, opposant un groupe donné à d'autres groupes, lui confère une identité. » (V. Jouve, 2015, p. 140). En pratique, le texte littéraire ne se contente pas de reproduire la vision du groupe mais elle lui donne une cohérence qui la développe pour le lecteur sous l'appréciation bien entendu de l'écrivain. Cela pourrait faire voir une limite à la proposition de Goldmann. Pour comprendre la manière dont le texte propose l'idéologie du groupe, on pourra s'intéresser aux personnages, donc à la société du texte, en considérant notamment les rôles sociaux qu'ils jouent. Pour ce faire, que retrouvons-nous de la réalité dans le texte ? Ou quel est l'enjeu de cette « réécriture » tel que le suggère V. Jouve (2015, p. 143) dans sa *Poétique du roman* ?

En abordant la figure du héros épique de laquelle naît la notion de personnage romanesque, il nous a semblé que le sujet n'avait plus d'importance de nos jours et que tout avait déjà été dit. Il n'était donc pas question de se réfugier simplement dans



le passé, mais de chercher des traces afin de se projeter dans l'avenir. L. Millogo (2002, p. 25) estime pour sa part que « Nazi Boni et ses héros, par leur action dans leur présent, assument leur passé dont ils se nourrissent pour construire l'avenir de façon délibérée. » Il est donc nécessaire de proposer un éclairage sur l'évolution et la signification des termes héros et personnage.

Le mot *personnage* apparaît en français à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, dans l'usage courant, personnage – ou du moins personnage principal – et héros tendent à se confondre. Sur le plan historique, l'avènement du premier ne peut se comprendre séparément de l'évolution du second. Dans les épopées antiques, le héros est un personnage hors du commun, soit de naissance, soit d'action (bravoure, habileté, ruse) dont l'aventure individuelle symbolise une quête collective. L'émergence du personnage romanesque viendra justement avec l'affaiblissement des valeurs du héros d'épopée puisque les enjeux deviendront plus personnels. Puis, à partir de la philosophie et de la psychologie, l'être est conçu de ce fait comme un individu avec ses qualités et ses défauts, des aspirations propres, quelquefois différentes de celles du groupe et pour cela il est souvent marginalisé.

Aristote a été le premier « théoricien » de la littérature à s'intéresser à la notion de personnage dans sa *Poétique* (1980). Son livre dévoile les caractéristiques d'une bonne tragédie en donnant la constance de la personnalité des êtres décrits. Il utilise le terme « héros » et présente le personnage en ces termes : « les personnages n'agissent pas pour imiter les caractères, mais ils reçoivent leur caractère par surcroît et en raison de leurs actions » (1980, p. 38). En réalité, Aristote considère le personnage comme accessoire et son existence est subordonnée à l'action.

Plus tard, au Moyen Âge, le mot personnage désigne le « dignitaire ecclésiastique » aujourd'hui disparu. Cette sémantique chrétienne issue des guerres de l'époque laisse place à la notion de « masque » du latin *persona* vers 1400. Au cours des siècles suivants, quelques auteurs ont abordé la question du personnage, D. Diderot notamment, dans le genre théâtral. Pourtant c'est véritablement au XX<sup>e</sup> siècle que le personnage devient une notion « théorique ». Dès les années 1920, les formalistes russes identifient le personnage comme une composante littéraire au même titre que le thème, la structure ou l'enchaînement d'actions, permettant de caractériser un genre (le narratif par exemple) ou un sous-genre (le conte par exemple). Cependant il faut attendre 1960 pour que ces recherches soient traduites du russe à l'anglais puis au français. Entre-temps, les défenseurs du Nouveau roman apportent leur conception du personnage. Divers dispositifs brisent l'unité des traits descriptifs, de manière à rendre difficile toute représentation anthropomorphique du personnage dans le récit. La remise en cause semble nécessaire pour ses partisans de dépasser le roman de personnages puisque la société est plus universelle. L'individu n'étant plus au centre des préoccupations, la conscience de maîtriser l'univers prend alors le dessus. Dès lors, le personnage devient un sujet insaisissable dans la fiction. Dépourvu de consistance, il lui manque même les attributs distinctifs de base identifiables tels que le nom.

Comme nous venons de le voir, le personnage, qui est un concept difficile à cerner, donnera naissance à plusieurs types de points de vue sur le sujet, notamment au travers du psychique, de l'histoire et de la culture. Le terme héros recouvre des réalités diverses qui renvoient toutes à l'imaginaire. Du héros épique au personnage de roman, nous retenons aujourd'hui que les termes « héros » au sens de héros épique et « héros de roman » ne sont pas synonymes, même si l'usage courant tend à les confondre. Si le premier accomplit des exploits parfois extraordinaires dans son parcours, le second, lui, cherche les voies de la réussite, d'où la confusion entre personne et personnage.

Ce survol rapide nous permet de dire un mot sur l'évolution de la notion dans le contexte de la littérature négro-africaine. Dans son approche sociologique du roman africain, S. O. Anozie (1970) y trouve trois modèles de héros. Le premier concerne les personnages intégrés dans la société traditionnelle qui semble s'opposer à l'idée d'individualisme, avec pour exemple Okonkwo dans *Le Monde s'effondre* de Chinua Achebe. Le deuxième type s'intéresse à l'aspect psychologique du personnage, pris entre société traditionnelle et modernisme. Il en résulte une certaine aliénation de l'être à l'image de Samba Diallo, dans *L'Aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, qui échoue dans la conciliation des cultures africaine et occidentale. Enfin, il cite les héros rebelles qui refusent l'autorité coloniale et celle des vieux chez des auteurs comme Mongo Béti, Ferdinand Oyono ou Sembène Ousmane. Ceux-ci finissent par déchanter face à l'incompatibilité de leurs rêves d'avec la réalité. En somme, le personnage est, malgré toutes ses mutations, le porteur des visions du monde marquant une société, d'une époque ou de l'Histoire.

L'auteur de *Crépuscule des temps anciens* revient sur le passé, sur les méandres du lignage, en tentant de faire la lumière sur un monde révolu et de reconstruire l'histoire d'une époque et d'un peuple. Dans son récit, N. Boni rend compte de trois siècles d'histoire du Bwamu. Il nous fait revivre une épopée africaine à travers la vie précoloniale en symbiose avec la nature et les ancêtres, et la bravoure du mouvement de résistance du Bwamu face à la pénétration coloniale. Le dernier chapitre du roman s'articule justement autour de la révolte des Bwaba en 1916. Dans cet exercice, il magnifie la mémoire des temps anciens pour les générations futures avant qu'il soit trop tard. Selon le mot de L. Kesteloot (2001, p. 238) dans *Histoire de la littérature négro-africaine*, ce roman est « la seule expérience convaincante d'exploration du monde traditionnel par le roman. » N. Boni était conscient de l'idée cruciale de sauvegarde et de valorisation du patrimoine culturel et oral des peuples comme le révèlent sa dédicace à son ami L. S. Senghor, chantre de la négritude, et l'avant-propos du roman (p. 18) :

Pour faire connaître un peuple d'Afrique noire, hormis la technique de la pure recherche scientifique, la meilleure consiste à le vivre, à le regarder vivre, à collecter ses vieilles traditions auprès de leurs conservateurs, les "Anciens" dont les derniers survivants sont en voie d'extinction, et à transcrire le tout sans rien farder.

Sans aucun doute, le personnage de N. Boni appartient à la première catégorie définie par Anozie comme le prouve son portrait.

## **II. Portrait de Térhé, héros épique de Nazi Boni**

En donnant une cohérence à un ensemble de genres oraux différents conçu comme un projet contre l'oubli, le roman de N. Boni repose sur le récit de l'Ancêtre retravaillé par une écriture fécondée par la présentation de la société et de la culture bwa. Sa création littéraire, si elle relate le destin d'un peuple, nécessite les illustrations de premier plan que constituent les protagonistes. Ces derniers apparaissent comme les figures de l'action à découvrir. En cela, le récit est un subtil mélange d'histoire, de légende, de merveilleux et de mythe. Il met en scène un personnage épique qui symbolise la société bwa avec ses valeurs et ses aspirations autour d'un idéal. Par les valeurs qu'il défend, le héros est un révélateur de la civilisation du Bwamu qu'il défend corps et âme. Il devient l'incarnation des valeurs sociales et culturelles de sa société dont il est le symbole. Ce qu'explique M. M. Diabaté (1973, p. 648) cité par U. Baumgardt et J. Derive (2008, p. 211) :

Reprenant un fait historique, elle [l'épopée] concentre, autour d'un personnage qui a marqué son temps, tout l'acquis culturel d'une société et d'autre part, elle attribue au personnage autour duquel elle se forme toutes les valeurs passées et présentes et constitue alors un lieu de reconnaissance et de distinction d'un peuple par rapport aux autres.

De son vrai nom Souroumantérhé, Térhé (pour les intimes), ce jeune homme d'une trentaine d'années est un être hors du commun décrit comme un guerrier qui a défendu son village contre les attaques de ses voisins et qui a résisté à l'avancée des Français. C'est un « géant à la carrure herculéenne, musclé et membru, parfaitement charpenté, il a une allure prestigieuse et martiale, le regard olympien, un port tout de noblesse, qui n'appartient qu'à lui » (p. 80). Par ces qualités physiques, il incarne les critères de beauté en vigueur dans le Bwamu comme le signale le narrateur en ces termes : « Au Bwamu, on admirait les hommes grands, beaux et forts ou petits de taille mais massifs et bien campés. Kya ne disposait d'aucun atout physique » (p. 61). Térhé est jeune et beau, suscitant l'admiration des uns, l'envie et la jalousie chez d'autres. L'auteur s'attache à le montrer « vrai », « réel » à travers la description de la vie sociale du Bwamu dont toutes les activités relatées sont vraisemblables : la danse, la lutte, la chasse, les cérémonies d'initiation, de mariage, les funérailles... Elles ne sont pas d'ailleurs spécifiques à ce seul village mais assez communes à tout le Bwamu (B. G. Bonou, 1982, p. 56).

Comme tout héros épique, il a, à son compte, une longue liste de brillants faits d'armes. Ses caractéristiques peu communes, ses qualités exceptionnelles, l'exemplarité de ses agissements lui confèrent le statut de modèle pour sa communauté et, par extension, pour le genre humain. En général, dynamisme et force physique sont des attributs reconnaissables au héros tandis que l'anti-héros ne dispose pas des mêmes

qualités : « On l'admire, on le contemple, de loin, on le montre du doigt. On applaudit à son honnêteté. » (p. 83). Avec son aptitude à accomplir des actes qui sortent de l'ordinaire, il provoque l'étonnement de son entourage. Son éducation dans cette société traditionnelle du Bwamu lui permet de vaincre ses ennemis. Même si ses victoires passent par le maniement des armes et ses exploits (il est champion de lutte, champion de tir à l'arc, champion de toutes les courses sportives, danseur incomparable), il faut souligner sa détermination, son courage et sa force physique et psychologique qui triomphent au cours des affrontements comme on le voit chez la plupart des héros mythiques ou épiques, à l'image d'Ulysse chez les Grecs ou de Soundjata Kéita chez les Bambara. Le sens de l'honneur et de la gloire de Térhé permet de déterminer des motifs épiques de la réputation de héros. Il est de la lignée des guerriers qui résistent dans l'Afrique ancienne afin de préserver leur héritage, leur territoire et leurs croyances.

En outre, il est l'époux de quatre femmes et l'amant de Hakanni. Tout le village est au courant de cette relation au point qu'il avoue à Hadonfi, sa quatrième épouse, que « la seule condition, avait-il souligné, requise de toute femme qui consent à unir sa destinée à la [sienne], est avant tout, l'acceptation de Hakanni dans [son] ménage au titre d'une épouse légitime, et à la déférence vis-à-vis d'elle » (p. 152). Impeccablement racée, Hakanni était une de ces filles à la vénusté éblouissante, aux traits fins, à la peau claire et délicate. Très nette, elle prenait trois bains par jour. De légers tatouages, pratiqués avec art, effleuraient discrètement son visage. Une coiffeuse de talent avait tressé ses longs cheveux luisant en « rangées de tiges de mil », mode en vogue, telle est la description qu'en fait le narrateur (pp. 65-66). Malheureusement la coutume ne peut accepter le mariage de Térhé et Hakanni. Ils sont de la même famille étant donné que l'arrière-grand-père maternel de Térhé et l'arrière-grand-mère paternelle de Hakanni étaient des cousins. Les deux amoureux se jurent fidélité l'un à l'autre dans un pacte de sang qui consiste pour chacun d'eux à s'inoculer le sang de l'autre dans ses veines.

Par ailleurs, dans la chronique de N. Boni, la vie du village de Bwan est rythmée par la rivalité entre Kya et Térhé. Térhé s'affirme au vu de toutes ses qualités comme le chef de sa classe d'âge qu'il conduit au pouvoir. Ainsi, avec lui, le Bwamu vit ses dernières heures de grandeur. Sa mort est difficile à accepter surtout à un moment critique où son peuple résiste contre la colonisation. Kya, celui que le lecteur peut considérer comme l'anti-héros, est plutôt « un homme petit, sec et nerveux, à la tête et au regard de fauve. Impulsif, il avait des réactions promptes. On le croirait mu par un courant électrique. » (p. 61). Il tue par plaisir, et finalement par habitude pour exprimer sa bravoure, lui dont le « seul nom semait la terreur » (p. 63), s'attaquant aussi bien au voisinage qu'aux ennemis. Même si on lui reconnaît des qualités de guerrier, son action n'honore nullement sa communauté. Son caractère démesuré que montre son orgueil le conduira à sa perte. Il périra dans une folle entreprise, celle d'attaquer seul tout un village.

On peut voir ici deux types de personnages en fonction de leurs actions : il y a les êtres sociables et les solitaires. Térhé est à mettre au compte des premiers au vu de ce qu'il rend comme service au peuple par son engagement à être le leader des jeunes et à vivre selon les prescriptions de la communauté. Ce qui lui vaut d'être admiré par tous, disons presque tous, puisqu'il est détesté par Kya, son cousin et rival, aidé de son père Lowan qui pratique la sorcellerie pour parvenir à ses fins. Ces deux personnages solitaires mettent tout en œuvre pour nuire au héros Térhé. Comme la fin des héros épiques est presque toujours tragique, l'histoire retient que ce type de figures n'a pas forcément que des adjuvants dans sa quête qui se termine le plus souvent par une mort prématurée. Le héros marque alors son époque et devient le symbole pour la communauté, participant à l'édification de son fonds culturel. Nous partageons le point de vue de Ch. Seydou (1982, p. 86) quand elle affirme que « l'épopée est le genre qui focalise le maximum de données culturelles pour les ordonner dans une forme précise répondant à une vocation à la fois sémantique et pragmatique. Celle de symboliser une identité et celle d'appeler à vivre cette identité au sein de la communauté qu'elle définit. »

Térhé, confronté aux forces maléfiques de Lowan, sera victime de son poison, en témoigne cette désolation du narrateur : « Pauvre Térhé ! Tu ne te figures pas que ta tête est mise à prix. Les Mânes de tes Ancêtres à toi, t'abandonneront-ils à la merci d'un ennemi aussi cruel, d'autant plus dangereux qu'ignoré ? Que penseraient les hanwa si elles apprenaient le sinistre dessein de Lowan ? » (p. 130). Lowan, préparant son funeste projet, sacrifie du même coup sa nièce Hakanni. En effet, « vers le premier chant du coq, il terminait son office en brisant, au nom de Hakanni, sa nièce, les récipients employés à préparer le repas infernal. Obtenir la mort subite de Hakanni et Térhé à quelques jours d'intervalle : ouh-houm !, quel beau coup, pensa-t-il ! » (p. 170). La disparition des deux amoureux établit un lien de solidarité profonde et intime, d'invulnérabilité jusque dans la mort<sup>3</sup>. Ils transcendent l'interdit de leur union-passion dans la vie pour la poursuivre dans l'au-delà ; une union marquée ainsi du sceau de l'éternité. La réalisation de leur destin devenu commun marque la sacralité du pacte du sang et prouve la puissance de leur amour.

Au final, les espoirs de Lowan de voir son fils à la place de Térhé s'effondrent : Kya est tué dans une bataille menée seul contre le village de Kéra. Après avoir empoisonné Térhé, Lowan périra lui aussi, châtié par le fils de sa victime. Le lecteur aura noté qu'entre les forces du bien et celles du mal, Hakanni se trouve liée aux deux rivaux. Sa mort et le frémissement des deux corps – elle avait demandé à être inhumée avec Térhé – lorsque le fossoyeur les réunit renvoie également à la tradition du merveilleux épique ainsi que le montre cet extrait : « Au petit jour, nouvelle clameur de douleur ! Nouvelles funérailles. On ouvrit le caveau où reposait Térhé et Hakanni fut inhumée à ses côtés. Le fossoyeur raconta qu'au contact réciproque de leurs corps, ils tressaillirent. » (p. 250).

---

<sup>3</sup> On pourra lire à ce propos l'ouvrage de Bomaud Hoffmann, *Les représentations hybrides de la mort dans le roman africain francophone. Représentations négro-africaines, islamiques et occidentales*, ibidem-Verlag/ibidem Press, 2014.

Sur le plan symbolique, le fait que le fils aîné de Térhé tue Lowan peut être perçu tel un simple acte de vengeance de prime abord, car *Térhé-Yaro* est « satisfait d'avoir assouvi sa vengeance » (p. 251). À la réflexion, nous pouvons y lire une défense des droits de son père, la prise de responsabilité d'un fils qui se doit d'honorer le sang et le nom du père, mais pas n'importe lequel : il s'agit ici d'un héros. Il est alors question de la survivance d'un héritage, d'où l'espoir de la perpétuation du patrimoine de guerrier. On peut le comprendre comme la défense du pays de ses ancêtres puisque les traces de la colonisation sont bien visibles et qu'il faut se battre pour préserver le territoire et ses valeurs. Il s'agit profondément d'un ancrage dans la culture de ses pères (malgré le crépuscule des temps anciens), le début d'une nouvelle ère avec ses réalités propres et ses acteurs. Comme Horus, *Térhé-Yaro* est le symbole de l'attachement du fils au père, le symbole de la victoire du bien contre le mal. C'est un ordre du monde à préserver. La continuité de la lignée est en marche et la transmission est un devoir impérieux. Et le narrateur de rappeler que « Térhé pouvait partir. Il était dignement remplacé. » (p. 252).

### III. Survivance du collectif sur la vie du héros ?

En général, la famille assure la cohérence et l'unité de la communauté. Par la teneur sociale et réaliste du roman, généralement analysée par les sciences humaines et sociales, N. Boni montre le fonctionnement social, politique et guerrier du Bwamu – aire culturelle de référence de l'écrivain – à travers Térhé. Comme on l'a vu, le modèle épique astreint les personnages à des actions empreintes le plus souvent de démesure, avec une part de drame, de destin, de mythe et d'Histoire. La marche circulaire du temps, éternel ressourcement dans l'origine, ne fait que répéter la tradition qui gouverne les actes de chacun. Les ancêtres, toujours vivants dans la mémoire et présents dans les invocations, inspirent et conseillent les habitants du Bwamu. Ainsi, les actes de l'individu se contraignent à l'idéal commun et prennent valeur d'exemple. L. Millogo (2002, p. 191) le précise ainsi : « L'homme ne peut et ne doit vivre seul. Il appartient à une communauté dans le temps et dans l'espace. La communauté temporelle remonte aux origines. » Et il poursuit plus loin en ces termes : « La famille s'élargit d'ailleurs jusqu'au village, la macro-organisation sociale par excellence chez les Bwaba. » (p. 192.).

Pour revenir aux questions sur les relations familiales posées dans l'introduction, la prééminence de la vie collective sur celle des individus induit une certaine vision de la vie. Comme le rappelle l'Ancêtre Gnassan devant l'assemblée de Bwan, « vous devez désormais vous comporter comme les moutons d'une même bergerie, qui entrent par la même porte, sortent par la même porte » (p. 45). J. Dérive (2002 : 140) nous rappelle cette vision communautaire de la vie traditionnelle : le héros épique est un héros fondamentalement socialisé. Un tel discours réserve logiquement des rôles de premier ordre aux héros qui se sentent, plus que quiconque, concernés par cette vérité du patriarcat ainsi que le fait remarquer le narrateur de *Crépuscule des temps anciens* : « Sans mot dire, les dents serrées d'émotion patriotique, deux hommes, deux héros, avaient suivi, du début jusqu'à la fin, la

péroraison : Kya le téméraire, et Souroumantérhé – Térhé pour les intimes – l'intrépide. » (p. 48). Néanmoins, la rivalité entre les deux hommes qui sont cousins ne laissera de place que pour l'un. C'est pourquoi la mission de Lowan est d'éliminer son neveu Térhé en faveur de son fils Kya.

Le projet d'unité ne va pas sans une distinction entre ce que l'individu veut faire et ce qu'il doit faire, l'harmonie entre l'âme de l'individu et celle du groupe. Ainsi, le héros apparaît à la fois inscrit dans les sphères publique et privée, tout en essayant de vivre selon les valeurs du groupe. Quelles configurations de ces rapports trouve-t-on dans son profil ? Au-delà de l'admiration du lecteur à l'égard de Térhé, il y perçoit l'image de la souffrance de l'être humain confronté aux coups du destin et aux entités hostiles. A priori on pourrait penser à deux visions du monde, celle du héros et celle de la communauté, où toute conciliation s'avèrerait impossible.

L'héroïsme dont parle N. Boni est un courage vrai doublé du sens élevé de responsabilité. Tous les obstacles qui paraissent insurmontables trouvent réponse chez Térhé, même si sa famille nucléaire risque d'en pâtir. L'espace de liberté de l'individu se confond avec la terre de ses ancêtres dans une symbiose naturelle. On comprendra au final chez Térhé que vivre pour le groupe c'est vivre pour lui-même, fût-ce au prix de sacrifices. C'est ainsi qu'on lui accorde de vivre son amour avec Hakanni au grand jour. La transgression apparaît ainsi comme une sorte de mise en scène de sa liberté personnelle. C'est pourquoi G. B. Bonou (1982, p. 56) estime que

l'amour entre Térhé et Hakanni n'est pas vraisemblable si l'on se situe à l'époque de ces deux personnages. Ils vivaient dans une époque où la coutume était respectée par tout le monde. Leur amour aurait pu être vraisemblable dans le contexte actuel car avec les transformations des mentalités, la coutume n'est plus strictement respectée.

N. Boni offre au lecteur de *Crépuscule des temps anciens* un personnage qui ne manque pas de vérité humaine. Même mort, Térhé triomphe de l'adversité par ses qualités puisque tout le Bwamu se souvient du don de soi dont il a fait montre et qui honore sa communauté, lui qui repose toujours dans la mémoire des hommes. Tous les héros ont en commun ce facteur d'unité sociale. Et « Maintenant le Bwamu est "cassé" » (p. 250) et comme le témoignent les paroles du vieux Gnassan, « sa mort serait la fin de la gloire du Bwamu, la fin de notre "soleil" de notre ère et l'avènement de nouveaux temps » (p. 245).

Le héros engendre un discours sur la métaphore de la résistance et fait appel à la conscience du lecteur, l'invitant à changer son destin et le cours de l'histoire. En revisitant l'« ancien temps » et les valeurs de la tradition, il s'agit du même coup d'une reconfiguration pour la modernité. Voilà certainement pourquoi l'auteur de *Crépuscule des temps anciens* inscrivait sa démarche dans une sorte de course contre le temps. S'il est vrai que les hommes n'ont pas la même façon de parler, qu'ils n'ont pas les mêmes croyances, il reste que la volonté de vivre libre peut leur être reconnue

comme dénominateur commun. Cette liberté leur exige donc le respect de l'autre et surtout de la nature et des ancêtres.

### Conclusion

Dans le récit de N. Boni, la fresque historique d'un Bwamu ancien en voie de disparition, de même que la « chronique d'une mort » préparée et annoncée au lecteur permettent de comprendre le rôle et la place du héros dans la société. Il y a dans tout héros épique de la démesure ; c'est un être exceptionnel qui a accompli des exploits extraordinaires, à ce titre il fait l'objet d'un culte de la part de sa communauté. C'est la mémoire de son geste qui lui confère une immortalité auprès des vivants. Les personnages ne sont plus seulement des êtres de papier, ils véhiculent du même coup une charge sémantique et référentielle.

Par ailleurs, chez N. Boni, il est donné priorité aux personnages en raison de leur rôle capital en tant que représentants de la vérité mémorielle dans l'agencement de ce dispositif. Ils prennent toute leur consistance selon la logique de leur action en lien avec la communauté, le groupe. L'auteur accomplit donc ici une tâche essentielle à la littérature, celle d'interroger le monde et ses discours en relatant le passé. L'acte d'écriture lui permet de concevoir les pistes du monde contemporain. Autrement dit, pour pousser les Africains à agir, N. Boni les renvoie à l'Histoire et à faire la part des choses entre les modèles (Térhé) et les anti-modèles (Kya, Lowan). *Crépuscule des temps anciens* ne saurait être lu comme une simple transposition de l'histoire du peuple bwamu. Il s'agit aussi et surtout d'une réalité humaine, voire contemporaine, transmise par devoir de mémoire. Ce roman participe en fin de compte de la prise de conscience individuelle du lecteur et celle collective de son identité, démontrant une fois encore que l'écriture vient sauver de l'oubli la parole évanescence des ancêtres.

### Bibliographie

- ARISTOTE, 1980, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, « Poétique ».
- ANOZIE Sunday O., 1970, *Sociologie du roman africain : réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, « Tiers-Monde et développement ».
- BAUMGARDT Ursula et Jean DERIVE (dir.), 2008, *Littératures orales africaines : perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala.
- BONI Nazi, [1962] 2000, *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine.
- JOUBE Vincent, 2015, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 4<sup>e</sup> édition.
- KESTELOOT Lylian, 2001, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF, « Universités francophones ».
- KOUVOUAMA Abel, 2003, « Imaginaire et société dans la littérature africaine francophone », *Hermès, La Revue*, n° 40, p. 280-286,



---

*Rile* n° 15, Septembre 2020

<http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2004-3-page-280.htm>,  
consulté le 14 février 2020.

MILLOGO Louis, 2002, *Nazi Boni, premier écrivain du Burkina Faso. La langue bwamu dans Crépuscule des temps anciens*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Francophonies ».

—— « La littérature orale dans la littérature écrite burkinabè : Un regard sur Crépuscule des temps anciens de Nazi Boni », <http://www.dutae.univ-artois.fr/biennale1999/04/043/04-millogo99.html>, consulté le 14 février 2020.

SANOU Fatou Ghislaine, 2016, *Le personnage de roman burkinabè entre mythe, histoire et fiction*, thèse de doctorat, Lettres modernes, Université Ouaga I Pr Joseph Ki-Zerbo.

SEYDOU Christiane, 1982, « Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine », *Journal of the Anthropological Society of Oxford*, vol. XIII, n° 1, p. 84-98.

---

*Rile* n° 15, Septembre 2020

## LE THÉÂTRE EN AFRIQUE : FONDEMENTS, ENJEUX ET PERSPECTIVES

MANDÉ Hamadou

Département de Lettres modernes  
Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)  
[mandehama@gmail.com](mailto:mandehama@gmail.com)

**Résumé :** Cet article analyse la situation du théâtre africain en s'intéressant particulièrement à ses fondements, ses enjeux et ses perspectives d'évolution. Tenant compte de la diversité de formes théâtrales et d'approches qui existent autour de la notion de théâtre africain, nous avons choisi d'axer cette réflexion sur le théâtre africain d'inspiration occidentale dont l'avènement remonte à la période coloniale. L'objectif étant d'en faire un état des lieux afin d'en dégager les perspectives de développement, l'analyse s'est appuyée sur la socio-histoire considérée par Gérard Noiriel comme « une boîte à outils » permettant d'explorer le passé pour éclairer les phénomènes contemporains. L'approche socio-historique a été renforcée par les théories postcoloniales qui s'intéressent spécifiquement à l'influence exercée par le passé colonial sur le présent des ex-colonies. Il s'est agi dès lors de s'interroger sur la situation de l'art théâtral africain depuis son avènement sous la période coloniale jusqu'à nos jours. Il ressort de cette étude que le théâtre africain a connu des fortunes diverses au cours de son évolution marquée par des tentatives de remises en cause de sa quête d'identité. Ce qui l'amène à faire face de nos jours à des défis majeurs de repositionnement et d'affirmation de sa liberté. Dans un tel contexte, la valorisation des ressources du patrimoine culturel africain ne pourrait-elle pas être une voie de salut et de renouvellement pour le théâtre africain contemporain ?

**Mots-clés :** théâtre africain, socio-histoire, quête de liberté, valorisation du patrimoine culturel

**Abstract:** This article analyzes the situation of African theater, paying particular attention to its foundations, its challenges and its prospects for development. Taking into account the diversity of theatrical forms and approaches that exist around the notion of African theater, we have chosen to focus this reflection on African theater of Western inspiration, the advent of which dates back to the colonial period. The objective being to make an inventory of fixtures in order to identify the perspectives of development, the analysis was based on the socio-history considered by Gérard Noiriel as "a toolbox" allowing to explore the past to shed light on contemporary phenomena. The socio-historical approach has been reinforced by postcolonial theories which are specifically interested in the influence of the colonial past on the present of the former colonies. It has therefore been a question of researching the situation of African theatrical art from its advent during the colonial period to the present day. It emerges from this study that African theater has experienced varying

fortunes during its development by attempts to question its quest for identity. This leads him to face today major challenges of repositioning and asserting his freedom. In such a context, could the enhancement of the resources of African cultural heritage not be a way of salvation and renewal for contemporary African theater?

**Keywords:** African theater, socio-history, quest for freedom, enhancement of cultural heritage

### Introduction

La question de l'existence d'un théâtre africain précolonial ne fait plus aujourd'hui l'objet d'un doute raisonnable au regard des travaux récents et des définitions actuelles du théâtre. En effet, pour C. Biet et C. Triau (2006, p. 7) :

Le théâtre est d'abord un spectacle, une performance éphémère, la prestation de comédiens devant des spectateurs qui regardent, un travail corporel, un exercice vocal et gestuel adressé, le plus souvent dans un lieu particulier et dans un décor particulier. En cela, il n'est pas nécessairement lié à un texte préalablement écrit, et ne donne pas nécessairement lieu à la publication d'un écrit.

Les pratiques dramatiques africaines telles que le Kotéba, le Concert-party, le folk opéra et bien d'autres sont suffisamment illustratives de cette réalité. À cela s'ajoutent des publications importantes comme celles d'Étienne Drioton (1954) et de Christiane Desroches-Noblecourt (1943) qui montrent que l'Égypte antique<sup>1</sup> a connu des expressions spectaculaires qui étaient des formes de théâtre antique à l'image de celles qui sont apparues plus tard dans l'antiquité grecque. C'est dans ce sens que C. Desroches-Noblecourt (1943, p. 167) écrit à ce propos que :

D'ores et déjà, ce travail constitue une très nette confirmation de ce double fait que tenaient pour avéré les archéologues, depuis les recherches de Sethe: d'abord que les historiens grecs s'étaient abusés en croyant et en affirmant que le théâtre était né dans leur patrie; et aussi que c'est une erreur de croire, comme on l'a fait trop longtemps, que l'Égypte ancienne avait cultivé tous les genres littéraires, sauf le théâtre.

Ces pratiques théâtrales africaines antiques et précoloniales étaient des arts conçus par l'Afrique et pour l'Afrique. Mais, entre ces formes anciennes et les pratiques modernes actuelles, il y a eu la colonisation qui a œuvré à étouffer les pratiques culturelles et artistiques traditionnelles, considérées comme primitives, afin de laisser les espaces aux arts importés de l'Occident. C'est dans ce contexte de négation culturelle que le théâtre sous sa forme occidentale a fait son entrée en Afrique.

---

<sup>1</sup> Bien que cela ne fasse pas l'objet d'une unanimité absolue, les travaux de Cheick Anta Diop, non encore unanimement remis en cause, montrent que l'Égypte Pharaonique était bien africaine.

Dans l'univers du théâtre africain actuel, mis à part quelques survivances de pratiques dramatiques traditionnelles, l'essentiel de ce qui est reconnu comme théâtre africain est le résultat d'un viol colonial dont les stigmates restent encore visibles. Le théâtre africain aujourd'hui demeure en grande partie un art métissé marqué par une influence des anciennes puissances coloniales francophones, anglophones ou lusophones.

Le théâtre africain est de nos jours un art à la croisée des chemins. Un art qui fait face à de multiples défis et enjeux qui méritent d'être bien cernés. En effet, depuis son introduction en Afrique sous la période coloniale jusqu'à nos jours, le théâtre africain d'inspiration occidentale a toujours fait l'objet d'une surveillance étroite de l'empire colonial. Si cette influence occidentale était perceptible à ses débuts, elle est devenue de plus en plus voilée avec le temps sans que cela ne réduise son impact sur le développement de cet art.

Il s'avère dès lors important d'analyser les mécanismes mis en œuvre par l'occident pour perpétuer sa main mise sur l'art théâtral africain qui fait pourtant face à de multiples enjeux de développement culturel.

Comment, dans un contexte caractérisé par une lutte d'émancipation permanente, le théâtre africain demeure encore, en grande partie, un art sous influence extérieure ? Comment cet art peut-il, face aux défis actuels, survivre et à se consolider ? C'est à ces questions fondamentales que nous nous sommes intéressés dans le présent article en faisant appel à la sociohistoire pour analyser les fondements et les enjeux de ce théâtre avant d'en esquisser des perspectives de développement.

La socio-histoire vise à mieux appréhender le présent à partir d'une analyse des faits passés et en s'intéressant entre autres aux relations de pouvoir qui peuvent être mis en évidence par l'étude des activités culturelles. Partant du fait que dans toute société humaine le passé conditionne le présent, la démarche du socio-historien vise à mettre en lumière l'influence de ce passé sur le monde contemporain. Ainsi, pour G. Noiriel (2008, p. 7), ceux qui détiennent le pouvoir de « définir les identités, les problèmes et les normes du monde social, imposent les enjeux que doivent prendre en considération tous les acteurs de la société ». La socio-histoire est surtout utilisée pour l'analyse des problèmes empiriques. Le choix de ses outils est fonction de l'objet d'étude. C'est la raison pour laquelle nous avons retenu cette approche de Gérard Noiriel pour analyser les fondements, les enjeux et les perspectives du théâtre africain d'influence occidentale. La perspective socio-historique est articulée ici avec les théories postcoloniales pour analyser les conséquences de l'influence coloniale sur le théâtre africain actuel. Le post-colonialisme s'intéresse également aux luttes d'influence permanentes et à la volonté d'assujettissement continu des anciennes colonies par l'ancien empire colonial.

## **I. Les fondements du théâtre moderne en Afrique**

L'histoire du théâtre « moderne » africain ou encore le théâtre « négro-africain » d'influence occidentale prend sa source dans la période coloniale. Après avoir été utilisé par les missionnaires pour les besoins d'évangélisation, il est devenu, entre les mains de l'administration coloniale, une arme de destruction massive des cultures africaines et un levier de promotion de la culture occidentale. J-P. Guingané (1987, p. 333) écrit à ce sujet que :

Plus que le théâtre religieux, le théâtre négro-africain nous apparaît comme ayant constitué, dans les mains du colonisateur, une arme redoutable de conquête, car il offrait aux Africains eux-mêmes, c'est-à-dire aux Africains dits « évolués », l'occasion d'affirmer leur appartenance à la société coloniale, et cela, souvent, en dénonçant, à partir de critères coloniaux, ce qu'ils considéraient comme étant les tares de la société traditionnelle.

Le théâtre africain colonial a été donc un art au service de l'idéologie coloniale qui en a fait un instrument primordial de ses politiques éducative et culturelle. Le colonisateur a, pour ce faire, exploité à son profit l'intérêt des Africains pour les arts de la scène. Son projet théâtral s'est inscrit dès le début dans une logique d'utilisation de cet art comme moyen d'acculturation et d'assimilation des peuples colonisés. C'est ce qui fait dire à S. Chalaye (2010, p. 1), analysant le théâtre moderne africain francophone des indépendances aux années 1990, que :

La notion de « théâtre africain », dès son origine est une forme d'expression théâtrale imitée des modèles classiques de référence, les modèles propices à transmettre les valeurs occidentales et tout particulièrement celles de la langue française. L'africanité de ce théâtre relevait alors d'un façonnage artificiel qui fasse apparaître les stigmates extérieurs d'une « esthétique nègre ».

### **I.I. Les tentatives d'émancipation thématique et idéologique des dramaturges africains**

Lorsque les vents des indépendances politiques ont commencé à souffler, les dramaturges africains ont saisi l'opportunité qui se présentait pour engager une action forte à travers le « théâtre historique »<sup>2</sup>. Ce théâtre a été pour eux le moyen d'expression d'un engagement politique et d'une volonté d'éveil de conscience des Africains par la célébration des figures emblématiques de la lutte contre la pénétration coloniale, l'exaltation du passé glorieux des empires africains précoloniaux et la consécration du combat pour les indépendances. Ainsi, les illustres conquérants africains tels que l'Almamy Samory Touré, Babemba, Lat Dior, Chaka Zoulou,

---

<sup>2</sup> Le théâtre historique s'est développé au cours de la décennie 1960-1970 simultanément dans les anciennes colonies françaises, mais à différentes périodes dans les anciennes zones d'influence anglaise telles que le Ghana (vers les années 1960) et au Nigeria (1970).

Béhanzin et les héros des luttes anticoloniales comme Patrice Lumumba, Amilcar Cabral et bien d'autres deviennent les personnages principaux de grandes fresques théâtrales dont la vocation était de recoudre les morceaux de la conscience des peuples africains, déstructurée par l'action coloniale. Les auteurs de ce théâtre africain, parmi lesquels Amadou Cissé Dia, Seydou Badian Kouyaté, Condetto Nenekhaly Camara, Djibril Tamsir Niane, Abdou Anta Ka, Jean Pliya, Cheick Aliou Ndao, Martial Malinda (Sylvain Bemba) et Bernard Dadié en Afrique francophone et J.B. Danquah, Michel Dei-Anang, Mohammed Ben-Abdallah, Martin Owusu, Wale Ogunyemi et Ola Rotini en Afrique anglophone (Ghana et Nigéria), ont utilisé les éléments de l'histoire pour réconcilier les Africains avec leur passé et leur culture. Cette posture de combat et de résistance adoptée par les dramaturges africains est en cohérence avec le sens de la responsabilité de l'homme de culture africain telle que le préconise F. Fanon (2002, p. 221) pour qui « L'homme colonisé qui écrit pour son peuple, quand il utilise le passé, doit le faire dans l'intention d'ouvrir l'avenir, d'inviter à l'action, de fonder l'espoir. »

En Afrique francophone, le théâtre historique a également marqué le rejet de l'idéologie coloniale qui avait dominé le théâtre de William Ponty. Mais ces velléités d'indépendance n'ont pas entamé la détermination de l'ancienne puissance coloniale à vouloir, à tout prix, garder un contrôle sur la production dramatique africaine. C'est ainsi que sous le prétexte d'œuvrer à la promotion du théâtre africain qui avait du mal à circuler à l'intérieur et à l'extérieur du continent, les institutions des puissances coloniales se sont subtilement donné les moyens de jouer un rôle de contremaître et de juge-arbitre de ce théâtre. Elles ont créé pour cela des cadres comme le Concours théâtral interafricain (radiophonique) qui, certes, ont aidé à une plus grande diffusion du théâtre africain en Afrique et en Europe, mais ont surtout permis aux anciennes puissances coloniales françaises et belges de reprendre en main les productions dramatiques africaines et d'en influencer fortement la destinée.

Les indépendances avaient suscité l'espoir d'une libération politique et économique du continent. Malheureusement, une décennie après leur avènement, la situation sociale, économique et politique demeure catastrophique pour les populations qui commencent à ne plus y croire. Les dramaturges africains ont alors opéré un changement d'orientation thématique pour s'attaquer à la mauvaise gouvernance et aux injustices sociales dont sont victimes les populations. Ce théâtre de « désenchantement » a révélé des dramaturges et des œuvres très critiques vis-à-vis des nouveaux pouvoirs politiques africains. Dans la sphère anglophone, Wolé Soyinka s'est fait, à travers un théâtre d'agit-prop, le chantre d'un théâtre critique à l'encontre des nouveaux dirigeants et Tundé Fatundé le promoteur d'un théâtre empreint d'engagement révolutionnaire.

Le théâtre est une puissante arme d'éveil des consciences et est à ce titre un enjeu de pouvoir. L'administration coloniale française qui en avait bien conscience s'est donné les moyens d'être l'instance qui allait déterminer le type de théâtre africain à promouvoir. Elle a ainsi travaillé à étouffer les expressions de liberté qui n'étaient

pas convenables à sa politique. La coopération culturelle a été utilisée comme un « cheval de Troie » à cet effet.

Les institutions des anciennes puissances coloniales ont usé de tous les subterfuges, allant même jusqu'à offrir des prix et des bourses d'écriture ou de création à certains dramaturges africains sous le couvert de cette prétendue « coopération culturelle » qui n'était rien d'autre qu'une manœuvre savamment montée pour conserver leur influence sur le théâtre africain. En effet, au nom de cette « coopération culturelle », des stages, des résidences artistiques et des bourses diverses ont été régulièrement octroyés à des dramaturges et à des metteurs en scène africains afin de mieux contrôler leur action. En plus de cela, des tournées de diffusion de spectacles français en Afrique et de spectacles africains en France ont été financées, dans le même objectif :

Aussi, une fois les Indépendances acquises, le théâtre s'est fait art d'ambassade pour les fonctionnaires de l'État français, art du dialogue politique et a permis la présence française par le biais d'une coopération culturelle (...). La relation est entièrement unilatérale, à aucun moment il n'est envisagé que les créateurs africains puissent partager une conception différente de l'approche dramaturgique et surtout développer des poétiques singulières. On a ainsi continué de façonner, comme l'avait initié Charles Béart, par des ateliers d'écriture et des stages de mise en scène « importés » un goût dramatique franco-africain, où chacun, de part et d'autre, retrouvait ce qu'il cherchait et, en même temps, goûtait à un soupçon de tradition africaine qui ne remettait pas en cause sa vision du monde et son idée académique du théâtre. (S. Chalaye, 2010, p. 2)

Ce subterfuge qui ne date pas d'aujourd'hui semble se poursuivre de nos jours sous de nouvelles formes telles que l'édition, les concours et les prix littéraires.

Au détour des années 1980, les dramaturges africains se sont engagés dans la quête d'un théâtre qui se déterminerait par son émancipation esthétique. Cette volonté d'autonomie fait suite au théâtre historique et au théâtre de désenchantement par lesquels ces dramaturges avaient déjà manifesté leur volonté d'indépendance vis-à-vis du théâtre ethnographique qui leur avait été imposé à William Ponty. Malgré une évolution notable dans ce combat pour la liberté qui s'est traduit par le choix de développer des thèmes en phase avec leurs convictions et les aspirations des populations africaines, le constat demeure que ces auteurs dramatiques continuaient à écrire selon les modèles occidentaux. Réagissant contre cette situation et refusant de continuer à exprimer leur art à travers les canons hérités de la colonisation, ils décident d'aller vers l'écriture d'un théâtre « plus africain » selon le terme de Niangouran Porquet, concepteur de la griotique. Cette nouvelle tentative d'émancipation portée par des dramaturges tels que Bottey Bernard Zadi Zaourou, Werê Werê Liking, Jean-Pierre Guingané, Prosper Kompaoré, Baba Koumaré, Souleymane Koly, Sénouvo Agbota Zinsou et bien d'autres encore a conduit à l'exploration des traditions africaines telles que le didiga, le rituel bassa, le théâtre endogène, le théâtre rural, le

kotéba, le conte africain, le concert-party, etc. C'est dans ce contexte que s'est développé, parallèlement au théâtre « des villes » ou des « salles » un théâtre d'intervention sociale qui s'exprime à travers des formes populaires (théâtre-forum, théâtre-débats, théâtre utile, etc.) jouées en espace ouvert et traitant de problématiques sociales, politiques en rapport avec les préoccupations des populations africaines. Ce théâtre est très souvent joué dans les langues africaines ou encore dans une mixité linguistique alliant langues africaines et langues coloniales. Cependant, la faiblesse du dispositif institutionnel de soutien à l'écriture et à la création théâtrale sur le continent ne va pas permettre à cette quête de se réaliser durablement.

### **I.2. La dépendance engendrée par l'appât du gain et de la notoriété**

La dépendance du théâtre africain vis-à-vis de l'ancien maître colonial était d'abord esthétique et idéologique. Avec le théâtre historique de la décennie 60-70 et le théâtre de recherche d'une esthétique africaine développé à partir des années 1980, les dramaturges africains francophones ont essayé sans un réel succès de se libérer du modèle occidental imposé. À ce propos, S. Chalaye (2010, pp. 2-3), écrit :

Cependant l'indépendance esthétique et dramaturgique de ce théâtre ne peut avoir lieu puisque l'aune de mesure reste le regard occidental qui définit l'africanité de ce théâtre et apprécie sa valeur dramatique, mettant l'aspect dramaturgique du côté d'un modèle occidental indépassable. (...) La relation est entièrement unilatérale, à aucun moment il n'est envisagé que les créateurs africains puissent partager une conception différente de l'approche dramaturgique et surtout développer des poétiques singulières.

Face à ces velléités d'indépendance, l'ancienne puissance coloniale lance une vaste initiative de récupération et de contrôle du théâtre africain en créant le Festival des Francophonies en Limousin qui a été un réceptacle et une plateforme pour les créations théâtrales africaines. Ce festival sert désormais de relais au concours théâtral interafricain pour offrir aux Africains un espace de rencontres et d'échanges. Très rapidement, Limoges devient la plaque tournante et la référence de la production théâtrale africaine. La participation au festival de Limoges avait des avantages financiers, médiatiques, professionnels. Elle conférait à des créateurs et à des compagnies qui ne bénéficiaient d'aucun soutien dans leur pays d'origine, des ressources financières à travers des contrats de diffusion, des opportunités de rencontres et de formation et une notoriété à l'échelle du continent.

Mais, pour être invitées à Limoges, les compagnies théâtrales africaines devaient d'abord satisfaire à certaines exigences du festival qui délégait pour cela des metteurs en scène français pour les aider à rendre leurs spectacles conformes aux attentes du public de Limoges.

Le Festival de Limoges va également favoriser l'assujettissement économique des dramaturges africains et de leurs compagnies théâtrales comme le confirme S. Chalaye (2010, p. 3) : « très vite ces compagnies vont entrer dans une étroite



dépendance économique avec les réseaux de diffusion extérieurs au continent ». Le théâtre africain va se retrouver dans un véritable engrenage : à la dépendance esthétique et idéologique s'ajoute celle économique.

### I.3. La rupture avec « la spécificité africaine » et l'aspiration à l'universel

De la décennie 1990 à nos jours, le théâtre africain a vu émerger une nouvelle génération qui s'est inscrite dans la suite de l'écriture de Sony Labou Tansi et qui s'est engagée dans la création théâtrale contemporaine. Les dramaturges de cette nouvelle vague entendent inscrire leurs œuvres dans le contemporain universel. Pour ce faire, ils tournent le dos à ce qui était jusqu'à ce moment considéré en Occident comme étant la spécificité africaine. Se posant en écrivains de la liberté, ils optent pour une écriture qui exclut les paysages de villages africains, les personnages collectifs, les danses, les tams-tams pour devenir plus austère, plus agressive, avec des personnages isolés et déshumanisés placés dans des lieux improbables mettant au premier plan l'absurdité de la condition humaine. Sciemment ou non, cette écriture éclatée qui cherche à surprendre et à perdre le lecteur ou le spectateur les rapproche du théâtre contemporain occidental et remet en cause cette liberté tant revendiquée. En rejetant leurs racines ancestrales et en poursuivant un universel obsessionnel, diffus et chimérique, ces dramaturges africains contemporains ne courent-ils pas le risque de se retrouver sans port d'attache et de se perdre eux-mêmes ? N'est-ce pas là encore une manifestation patente de leur complexe de colonisé qui pourrait faire penser à l'effet du syndrome de Stockholm<sup>3</sup> ?

A. Carré (2007, p. 1) répond en partie à cette question dans un article intitulé « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain » :

La problématique de l'identité qui traverse leurs œuvres se fonde sur un complexe d'infériorité : les écrivains effacent mal la cicatrice saillante de la période coloniale, bien qu'ils se revendiquent de la génération des Indépendances, libérée des questionnements identitaires imposés par la domination européenne. Certes, ces dramaturgies surprennent, refusent de mettre la colonisation au premier plan, s'opposent à toute approche normative de l'identité africaine, mais derrière chaque personnage se dresse le spectre de la colonisation.

Si certains de ces dramaturges vivent sur le continent africain, la plus grande partie des plus connus d'entre eux réside en Occident. Beaucoup d'entre eux sont des artistes doués, mais malheureusement embarqués dans un tourbillon qui les dépossède de leur identité et les maintient dans l'illusion d'une indépendance conquise.

---

<sup>3</sup> Le syndrome de Stockholm est un état psychologique dans lequel la victime prend en sympathie son bourreau et ne le perçoit plus comme un danger. Le terme Syndrome de Stockholm a été adopté en 1973 pour désigner le phénomène d'abandon de son identité par crainte de l'autorité.

Ce qui est commun au théâtre africain contemporain, produit à l'intérieur ou hors du continent, c'est l'influence occidentale. En effet, comme le confirme S. Chalaye (2010, p. 3) :

... même encore aujourd'hui un spectacle en Afrique n'a des chances d'avoir un devenir artistique que s'il est soutenu par des structures théâtrales européennes et des programmes d'action de Cultures France qui financeront une tournée internationale en dehors du continent, comme sur le continent.

Pris au piège des subventions et des facilités de diffusion, certains créateurs de théâtre africain se mettent, par mimétisme ou par nécessité, à fabriquer un théâtre clone du théâtre contemporain occidental. Ils se retrouvent en train d'écrire et de jouer un théâtre qui s'inscrit dans des réalités étrangères à l'Afrique et qui échappe aux publics du continent. Parfois, l'exil et l'éloignement géographique sont également à la base des transformations observés chez certains auteurs. Les lieux à partir desquels les auteurs écrivent peuvent avoir une influence certaine sur leur façon d'écrire et sur leurs centres d'intérêt. Une différence s'observe entre l'écriture de ceux qui sont restés sur le continent africain et celle de ceux qui se sont exilés en Occident comme le fait remarquer Alfred Dogbé dans une interview accordée à C. Konkobo (2016, p. 5) :

J'ai l'impression qu'il y a comme une coupure de plus en plus grande qui se fait entre les auteurs qui écrivent de France et ceux qui écrivent sur place. Les textes sonnent différemment. Je ne peux pas mettre concrètement le doigt sur la différence, mais il y a une différence. Il n'y a qu'à voir le style de quelqu'un qui a commencé à écrire ici en Afrique et finit par s'installer en France et continue d'écrire. On sent que le voyage, l'éloignement, laisse ses traces dans l'écriture.

Les uns se montrent plus conventionnels avec des textes qui portent des récits structurés tandis que les autres sont de plus en plus iconoclastes, anticonformistes et déploient une écriture « diasporique ».

Le théâtre contemporain africain se présente parfois comme une extraversion de l'art africain. C'est ce que relève P. Médéhouégnon (2010, p. 362) au terme d'une analyse de la dramaturgie de Koffi Kwahulé et de José Pliya :

L'analyse rapide qui a été faite des créations dramatiques de Koffi Kwahulé et de José Pliya a révélé le peu de liens qu'elles ont avec les préoccupations culturelles et le goût des publics nationaux africains et le fait que, de toutes les manières, les formes de théâtre susceptibles de servir de vitrines aux cultures africaines ne sauraient provenir de l'extérieur du continent africain, fussent-elles être des créations d'Africains de la diaspora.

Au-delà des créateurs africains de la diaspora, le théâtre contemporain africain dans sa grande majorité semble fonctionner comme un produit dérivé de firmes culturelles occidentales. Et, les dramaturges contemporains installés en Afrique

francophone n'échappent pas tous à leur emprise comme le montrent ces propos de Koffi Kwahulé rapportés par C. Konkobo (2016, p. 2) :

Le théâtre est comme le vin, c'est par rapport à un terroir qu'il se structure. Ce qui se fait maintenant en Afrique n'est plus destiné aux Africains. Étant donné qu'il y a une démission des gouvernants en Afrique par rapport à la culture, quel est de fait le ministère de la Culture des pays africains ? La France ; les financements viennent de la France.

Il apparaît clairement que le théâtre africain contemporain francophone se révèle comme étant totalement dépendant des institutions françaises.

Toutefois, il faut se garder de toute généralisation absolutiste, car le théâtre africain contemporain se caractérise aussi par une riche diversité linguistique, thématique et esthétique. C'est cela qui fait que malgré la chape de plomb que tentent en permanence de lui imposer ses maîtres néocoloniaux, il a su parfois se ménager des espaces de liberté pour exprimer son indépendance et certains dramaturges de la génération contemporaine tels que Camille Amouro, Alfred Dogbé, Ousmane Aledji, Kagni Alem et Aristide Tarnagda ont su utiliser des stratégies pour incorporer les racines africaines dans leurs œuvres. Ainsi, la convocation dans leur écriture de langues africaines, de citations toponymiques, d'espaces et de paysages ruraux et urbains africains ou encore de personnalités africaines leur permet d'assumer pleinement leur identité africaine sans cesser pour autant d'être « contemporain ». Et ces propos d'Aristide Tarnagda, interviewé par C. Japhet (2016) sur Radio Prague, confirment cela :

Je crois que tout théâtre, de n'importe quelle géographie, a une spécificité, car la source d'inspiration vient d'un lieu spécifique. Le théâtre burkinabè parle d'abord et s'enracine d'abord de là où nous vivons. De cette terre rouge, de ce pays où le courant se coupe, où il n'y a pas d'eau, où les gens sont extrêmement gentils et extrêmement politiques.

En s'inspirant de leur univers socioculturel, du fonds culturel africain et des rencontres artistiques, littéraires et humaines qui ont jalonné leur parcours, ces écrivains parviennent à construire des œuvres qui brisent les cloisons géographiques pour prendre une dimension mondiale.

Il existe par ailleurs sur le continent africain, loin des projecteurs de l'Occident, une importante production théâtrale diversifiée adressée aux publics des villes et des campagnes. Une production dominée par le théâtre populaire et le théâtre d'intervention sociale qui mobilisent des publics importants et qui assurent le dynamisme du théâtre en Afrique.

Contre le reniement colonial et malgré toutes les attaques subies, les dramaturges africains des premières décennies des indépendances se sont battus pour l'émancipation esthétique et politique du théâtre africain de la tutelle étrangère. Ce

combat semble avoir eu plus de succès en Afrique anglophone avec des dramaturges comme Wolé Soyinka, Nguji Wa Thiongo et bien d'autres.

Le constat qui peut être fait est que le théâtre africain né du viol colonial et qui a évolué sous l'étroite surveillance des puissances coloniales demeure un champ de lutte d'influence et de pouvoir. Les enjeux sont très importants et le principal défi à relever est lié à la capacité des Africains à réaliser ce sursaut salvateur qui permettrait à leur art de reconquérir sa triple indépendance, esthétique, économique et idéologique.

## **II. Les enjeux du théâtre en Afrique**

Les enjeux du théâtre en Afrique sont pluriels et touchent à la fois la culture, la politique et la société parce que l'art théâtral peut et doit jouer un rôle primordial dans la renaissance culturelle africaine. Le théâtre comme moyen de transformation sociale, culturelle et politique peut contribuer à accélérer le processus engagé en vue de l'atteinte de la finalité de l'Agenda 2063 de l'Union Africaine qui est l'avènement d'une « Afrique que nous voulons tous. ». C'est la raison pour laquelle l'Afrique doit œuvrer à se réapproprier son théâtre en le libérant de l'influence des puissances extérieures.

Cette libération exige une double révolution que le théâtre africain, surtout francophone, devrait opérer pour se reconnecter avec la culture et les publics du continent africain. Dans cette vaste entreprise, le théâtre en Afrique pourrait s'inspirer de l'exemple de l'antiquité gréco-romaine et travailler à la revalorisation des grands mythes africains. Les mythes cosmogoniques, théogoniques ou anthropogéniques foisonnent en Afrique et constituent une ressource inépuisable pour la créativité théâtrale.

Un théâtre qui n'a aucun ancrage culturel ne peut prétendre à aucune originalité ni à l'universalité si l'on considère que l'universel se construit à partir de solides fondements culturels. N'est-ce pas vrai que c'est la mythologie grecque qui a permis la gloire et l'universalité du théâtre antique ? La question qui se pose, ici et maintenant, est la suivante : comment le continent africain qui, malgré ses immenses potentialités, vit toujours dans une quasi-dépendance politique et économique vis-à-vis de l'Occident, pourrait trouver les ressources nécessaires à sa libération culturelle dans un contexte de mondialisation où la tendance est à l'uniformisation culturelle par l'écrasement des plus faibles ?

Il est clair que dans ce contexte particulièrement hostile, l'enjeu important est la survie des cultures africaines. Elle sera difficile à garantir tant que les Africains refuseront de s'assumer pleinement et continueront à accorder à d'autres la procuration implicite qui leur permet de parler en leur nom au concert des nations. C'est tout le sens de l'avertissement de Joseph Ki-Zerbo (2003, p. 8) pour qui l'Afrique doit s'assumer au risque de demeurer dans la perpétuelle dépendance et d'être un instrument au service des autres :

Il s'agit du problème de l'identité et du rôle à jouer dans le monde. Sans identité, nous sommes un objet de l'histoire, un instrument utilisé par les autres : un ustensile. Et l'identité c'est le rôle assumé ; c'est comme dans une pièce de théâtre où chacun est nanti d'un rôle à jouer. Dans l'identité, la langue compte beaucoup (...) Car les Africains ne peuvent pas se contenter des éléments culturels qui leur viennent de l'extérieur.

### **III. Les perspectives du théâtre en Afrique**

Malgré les contingences particulières qui entravent son développement, le théâtre peut jouer un rôle important en Afrique. Il est impératif que les acteurs à tous les niveaux (États, société civile culturelle, entrepreneurs et médiateurs culturels, créateurs, publics) s'impliquent à travers des actions multiformes et conjuguées qui permettraient à l'artiste de théâtre en Afrique de reconquérir son indépendance et sa liberté créatrice, en le libérant de toutes les entraves et en le rendant à nouveau maître de ses propres rêves et de son imaginaire créatif. Il faut donc veiller à ce que la créativité théâtrale africaine nourrisse les besoins de liberté, de justice et de développement des populations africaines. Cela, en donnant au théâtre en Afrique les moyens d'un renouvellement esthétique basé sur les ressources du patrimoine africain et mondial. Un soutien politique et économique structurant est indispensable pour permettre de renforcer les initiatives existantes, d'ouvrir des perspectives nouvelles par l'innovation et de réconcilier ce théâtre avec les publics africains. Le théâtre en Afrique pourrait ainsi retrouver son sens populaire en rompant avec l'exclusion élitiste et en jouant son rôle de moteur de développement cognitif, social, culturel, politique et économique.

Analysant les principales innovations dramatiques qui ont marqué l'évolution du théâtre moderne en Afrique francophone, P. Médéhouégnon (2010) conclut que les recherches sur le théâtre rituel, sur le conte théâtralisé et le théâtre d'intervention sociale (théâtre-débats, théâtre-forum, etc.) sont encore des pistes qui pourraient être explorées pour le renouvellement de la création théâtrale en Afrique.

Cette analyse vient conforter notre conviction que l'avenir de l'art théâtral en Afrique se trouve effectivement dans la valorisation des formes populaires et dans la reconquête des publics. Les mythes, légendes et autres traditions africaines ainsi que le quotidien des Africains constituent des réservoirs inépuisables pouvant nourrir la créativité par leur adaptation au contexte actuel tout comme les mythes de l'antiquité grecque ont nourri le théâtre à cette époque et ont engendré des œuvres majeures qui ont résisté au temps et qui nous touchent encore, après des milliers d'années d'existence.

L'endogène et l'ouverture au monde dans une relation de partage pourraient être le leitmotiv d'une action structurante qui se traduirait par une stratégie sectorielle du théâtre en Afrique centrée sur un investissement dans la recherche-formation-création-diffusion. Cette stratégie devrait absolument être une partie intégrante d'une politique culturelle globale et transversale.

### Conclusion

Le théâtre en Afrique a été depuis la colonisation un enjeu de lutte de pouvoir. D'abord entièrement contrôlé par le colonisateur qui a œuvré à évincer les formes traditionnelles en niant l'existence de pratiques théâtrales dans l'Afrique précoloniale, il a ensuite fait l'objet d'une pression permanente de l'ancienne puissance coloniale qui a tenu à empêcher que les Africains expriment leur liberté de pensées et exercent leurs droits sur leurs créations artistiques. Pour les colonisateurs et leurs descendants, le théâtre africain doit toujours servir la cause coloniale et néocoloniale. Malgré la résistance africaine, cette lutte d'influence reste toujours d'actualité.

Le théâtre africain est aujourd'hui un art à double face. D'une part un art populaire qui se développe au sein des communautés urbaines et rurales en Afrique, et d'autre part un art élitiste qui reste englué sous la gangue de l'ancien maître colonial à travers les financements qui font largement défaut dans les politiques culturelles des pays africains. La création théâtrale africaine reste un art sous contrôle de forces exogènes.

Le théâtre en tant que puissant moyen d'éveil de conscience, de communication et de médiation sociale et politique, est au centre d'enjeux importants dont l'issue du combat pourrait inverser les rapports de forces entre l'Occident et l'Afrique. Dans cette lutte de pouvoir et de reconquête de libertés confisquées, le salut de l'Afrique ne peut venir que d'une prise de conscience de ses populations et particulièrement de sa jeunesse qui sera amenée à influencer positivement l'évolution des politiques publiques africaines.

Nous retiendrons que, des premiers pas du théâtre en Afrique sous la houlette des missionnaires, à nos jours, le théâtre africain a été au centre de luttes d'intérêts antagoniques. C'est par sa capacité d'adaptation aux situations difficiles qu'il a pu survivre et se diversifier. Les nouvelles tendances observables de nos jours ne sont que le reflet de ces antagonismes. Leur juste compréhension pourrait permettre aux Africains de prendre les bonnes décisions pour à un rétablissement des équilibres rompus. L'Afrique pourra alors espérer des lendemains meilleurs dans un monde globalisé et en crise qui a certainement besoin de l'éclairage de l'art théâtral pour aider à promouvoir la justice et l'équité en plaçant l'humain au cœur de toute action.

### Bibliographie

BIET Christian, TRIAU Christophe, 2006, *Qu'est-ce que le théâtre ?* Paris, Gallimard, coll. Follio Essais.

CARRE, Alice, 2007, « La quête identitaire du sujet dans le théâtre contemporain africain », *Agôn* [En ligne], Dossier N° 0 : En quête du sujet, mis à jour le 20/02/2009, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=329>.

CHALAYE, Sylvie, 2010, « Quelle indépendance pour le théâtre africain francophone ? »

<http://africultures.com/quelle-independance-pour-le-theatre-africain-francophone-9858/>

DESROCHES-NOBLECOURT, Christiane, 1943, « Le théâtre égyptien », In Journal des savants, pp. 166-167, [www.persee.fr/doc/jds\\_00218103\\_num\\_4\\_1\\_2672](http://www.persee.fr/doc/jds_00218103_num_4_1_2672)

DRIOTON, Étienne, 1954, « La question du théâtre égyptien », In : *Comptes rendu de séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 98<sup>e</sup> année, N.I, pp. 51-63. [www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1954\\_num\\_98\\_1\\_10221](http://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1954_num_98_1_10221)

FANON, Frantz, 1961, 1968, 2002, *Les Damnés de la terre*, Paris, François Maspero, La Découverte/Poche.

GUINGANE, Jean-Pierre, 1987, *Théâtre et développement en Afrique*, Thèse d'État, Université de Bordeaux III.

JAPHET, Capucine, 2016, « Aristide Tarnagda : ce qui se passe au Congo est innommable ! » Cultures sans frontières, <http://www.radio.cz/fr/article/482027>

KI-ZERBO, Joseph, 2003, *À quand l'Afrique ? Entretien avec René Holstein*, La tour d'Aigues : Aube ; En bas.

KONKOBO, Christophe, 2016, « un théâtre contemporain africain, ou pas ? Entretien avec Alfred Dogbé et Koffi Kwahulé », *Africultures*. <http://africultures.com/un-theatre-contemporain-africain-ou-pas-4353/>

MBWANGI MBWANGI, Julien, 2015, « Qu'est-ce que le théâtre africain ? » *afrika focus*-Volume 20, n° 2, pp. 132-145.

MEDEHOUEGNON, Pierre, 2010, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours, historique et analyse de la dramaturgie en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Togo et au Bénin*, Caarec Editions.

NOIRIEL, Gérard, 2008, *Introduction à la sociohistoire*, Paris, La Découverte. <https://www.cairn.info/introduction-a-la-socio-histoire--9782707147233.htm>

UTUDJIAN, Saint-André Eliane, 2007, *Le théâtre anglophone du Nigéria, du Ghana et de la Sierre Leone : évolution des formes, des origines à la fin du XXe siècle*, Paris, Khartala, Coll. Lettres du Sud.

---

Rile n° 15, Septembre 2020

DE L'ENFERMEMENT RACIAL AU DIALOGUE INTERRACIAL :  
L'AVENTURE DE LA LIBERTÉ DANS *AN INSTANT IN THE  
WIND* D'ANDRÉ BRINK

DIABAGATÉ Oumarou

Doctorant

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

[oumaroudiabagate75@gmail.com](mailto:oumaroudiabagate75@gmail.com)

**Résumé :** Si le Noir, par les affres de l'histoire, a longtemps été confiné à un rôle de subalterne et a été victime d'une exclusion systématique, André Brink l'envisage sur le mode de la rencontre, de l'échange interracial. En questionnant la notion d'altérité, le romancier blanc entend rompre les barrières et aller au-delà du binarisme réducteur (colonisateur/colonisé) pour construire un discours universaliste qui dépasse les particularismes et autres préjugés raciaux. Il fonde son rapport à l'Autre sur le savoir et l'action. *An Instant in the Wind* (*AIW*) reste un roman marqué par les croisements de toutes les races dans une sorte de syncrétisme culturel et philosophique.

**Mots-clés :** Altérité, réflexivité, aliénation, identité collective, repli-identitaire

**Abstract:** If the black man, by the pangs of history has long been confined to a subordinate role and has been the victim of a systematic exclusion, André Brink considers him in the mode of encounter and interracial exchange. By questioning the notion of otherness, the white novelist intends to break down barriers and go beyond reductive binarism (colonizer/colonized) to construct a universalist discourse that transcends particularisms and racial prejudice. He bases his relationship with others on knowledge and action. *An Instant in the Wind* remains marked by the crossbreeds of all races in a kind of cultural and philosophical syncretism.

**Keywords:** Otherness, reflexivity, alienation, collective identity, identity withdrawal

### Introduction

Le terme « Autre » est dérivé du Latin « alter » et désigne celui qui est à la fois semblable et différent du Moi. En termes plus simples, l'Autre est un sujet pensant et conscient, qui éprouve les mêmes sentiments et émotions que le Moi. Il diffère du Moi néanmoins dans la mesure où il constitue une unité autonome et singulière qui se distingue complètement du Moi. Selon Sartre, l'Autre c'est le Moi qui n'est pas Moi. Au-delà de cette approche philosophique et de toutes les nuances qui peuvent entourer cette notion, l'Autre, chez André Brink désigne par-dessus tout l'homme dans toutes ses variantes tant au niveau des dissemblances et des analogies. En effet, Brink conçoit l'Autre au sens Sartrien comme « le sujet capable d'évaluer, d'apprécier ou de rejeter le Moi qui l'observe. » (Sartre, 1943, p. 45) De ce fait, Brink forge avec l'Autre une relation de réciprocité, d'interdépendance et d'échange mutuel.



Dans son roman *An Instant in the Wind*, objet du présent article, l'écrivain sud-africain blanc prend pour prétexte l'expédition malheureuse d'une jeune femme blanche issue d'une famille aisée du Cap pour construire sa conception de l'altérité mais aussi pour battre en brèche la théorie ethnocentrique et impérialiste de la supériorité de l'homme blanc, fils de la haute civilisation sur l'homme de couleur, le fils maudit de Cham<sup>1</sup> qui aurait vu la nudité de son père.

En effet, ce roman retrace l'histoire d'un couple blanc du Cap (Erik et Elisabeth Larsson) qui décide d'entreprendre une expédition à l'intérieur des terres sud-africaines alors inconnues des colons. Cette expédition tourne au fiasco. Le guide et les porteurs prennent la fuite laissant Elisabeth seule dans le désert. Son mari, parti à la recherche d'un animal ne revient pas le soir. Ayant suivi le convoi d'Elisabeth, Adam, un esclave marron se rapproche du chariot esseulé. C'est le début de la confrontation entre ces deux êtres que tout semble opposer. Elle est blanche, donc la maîtresse. Son éducation ne lui permet pas de rentrer dans une relation de respect mutuel et d'estime réciproque avec Adam qui est noir. Le respect mutuel finit par l'emporter sur les préjugés. Ils finissent par s'accepter. Commence alors un terrible voyage vers le retour où seul l'amour leur permet de survivre aux épreuves qui se dressent sur leur chemin. Ce roman est un médiateur dans la rencontre et la découverte de l'altérité.

Nous aborderons trois grands points dans notre approche littéraire de la thématique de la rencontre avec l'Autre. Dans un premier temps, nous porterons notre attention sur l'approche de l'Autre telle que mise en récit. Nous utiliserons pour ce faire les techniques de l'imagologie qui consistent à étudier et analyser les textes pour donner une image précise de l'Autre. Pour Daniel Henri Pageaux, l'imagologie qui est l'étude des images de cultures nous donne des outils qui permettent d'étudier et d'identifier les procédés d'écriture à partir desquels le narrateur élabore son discours sur l'Autre. Nous étudierons deux réseaux d'images qui sous-tendent le texte étudié : l'image du Blanc ou du colon et l'image du Noir ou du colonisé.

Dans un deuxième temps, nous nous intéresserons à proprement parler au parcours des personnages d'Elisabeth et d'Adam comme quête de soi. Nous analyserons les efforts déployés par ce couple mixte pour que s'opère la métamorphose psychologique, symbole de renaissance d'une nation victime de plus de trois siècles d'exploitation.

Enfin, dans la troisième partie, de manière plus large, il s'agira de montrer comment le respect de la différence de l'Autre peut constituer un véhicule stimulant de communication et d'harmonie raciale dans le jeu de la dynamique identité – altérité.

---

<sup>1</sup> Dans la Genèse, Noé s'enivre et s'endort nu. Son fils Cham le voit et ne le couvre pas, ce que font les deux autres fils. À son réveil, Noé maudit la descendance de Cham, en l'occurrence son fils Canaan et les descendants de celui-ci, voués pour l'éternité à être les serviteurs des autres (Genèse, 9). La politique raciste des Afrikaners a trouvé là sa prétendue justification biblique, affirmant que Canaan est l'ancêtre des Noirs.

## I. Le déni de l'autre, une surenchère idéologique

Analysant les facteurs qui influencent notre vision de l'Autre, Tzvetan Todorov résume dans sa préface à l'ouvrage d'Edward Saïd *L'orientalisme* la question de la conception de l'Autre de la manière suivante :

L'histoire du discours sur l'Autre est accablante. De tout temps les hommes ont cru qu'ils étaient mieux que leurs voisins ; seules ont changé les tares qu'ils imputaient à ceux-ci. Cette dépréciation a deux aspects complémentaires : d'une part, on considère son propre cadre de référence comme étant unique, ou tout au moins normal ; de l'autre, on constate que les autres, par rapport à ce cadre, nous sont inférieurs (T. Todorov, 1980, p. 8).

Cette tendance à déclasser l'Autre en fonction de ses propres critères et à lui dénier son droit à la différence, principe même de sa spécificité, voire de son existence est devenue de plus en plus le fondement des rapports entre êtres humains dans une société de plus en plus violente. Victime de cette relation problématique, l'Autre a souvent été considéré comme un danger menaçant contre lequel lutter et un ennemi juré à combattre. Dans *AIW*, la dichotomie raciale est plus expressive dans la mesure où l'on dénie au Noir son humanité. Le contact avec lui n'échappe pas aux préjugés racistes. Le Noir apparaît sous une forme caricaturale et son infériorité selon les esclavagistes blancs serait rattachée à des aspects théologiques. D'ailleurs, cette métaphore religieuse représente un aspect majeur de la construction de l'identité Afrikaner pour justifier l'oppression des Noirs. Selon cette interprétation nourrie à l'idéologie raciste, Dieu aurait créé la race blanche supérieure et la race noire servile. Nous comprenons dès l'entame du roman la méfiance d'Elisabeth lorsqu'Adam propose de l'aider : « You must go away. My husband will be back at any moment. He'll shoot you dead if he finds you here. I don't know what you've come for. I'm scared of you. » (p. 19)

### I.I. L'image du Noir

Il est difficile de trouver un qualificatif pour objectiver la charge oppressive voire cruelle que représente le système racial dans le roman de Brink. Si l'on interroge *AIW*, on note que l'une des motivations de l'esclave Adam semble être la volonté d'acquérir un visage et une voix, ce visage et cette voix que son maître Blanc lui refuse. En effet, pour le maître blanc, le Noir n'a pas de visage. S'il en a, celui-ci est lisse, transparent. Il n'a même pas de nom ou plutôt il porte celui que le maître lui donne pour se simplifier la vie. Adam, par exemple se défait de son nom Adam qu'il associe à l'esclavage et opte pour Aob, le nom attribué par ses ancêtres, symbole de liberté.

La simplification patronymique est étroitement liée à la cécité psychologique des Blancs. Elle équivaut à nier l'Autre. En effet, si l'Autre existe, sa souffrance et sa misère ont un début d'existence, l'injustice dont on l'accable aussi. En niant le Noir, le Blanc le rejette dans les limbes et peut ainsi jouir de ses privilèges sans mélange. Dans *A Chain of Voices*, Brink fait exprimer par son narrateur les conditions difficiles

de vie de la population noire. Les Noirs employés comme domestiques dans les fermes ne sont pas en mesure de mener une vie de famille normale. Galant décrit les difficultés liées aux tâches domestiques :

Gathering woods or dung-cokes. Feeding the chickens and keeping them out of the vegetable garden chasing birds in the wheat field and orchard in Summer. The sun blazing down until you can hardly see straight as you march up down beating a bucket with a stick and shouting yourself hoarse. (...)Your shirt sticks to your back like an old tough hide. (A. Brink, 1982, p. 38)

Ici, les rapports entre le Blanc et le Noir rappellent l'atmosphère Kafkaïenne. Le premier nie presque au second son humanité disqualifiant ce dernier à être son égal. Le Noir est un simple décor de l'espace dans lequel vivent les Blancs. En le réduisant à cette incapacité à s'exprimer, on nie son existence et toute idée de nouer des relations sur une base de respect mutuel. L'invisibilité que le dominateur lui impose permet de lui dénier la moindre valeur. Il est simple objet. Comme dans toute entreprise de domination et d'asservissement, il y a une volonté sournoise de la part de l'oppressé de faire en sorte que l'opprimé se sente étranger à lui-même et cesse de s'appartenir. La destruction des valeurs portées par le Noir entre en droite ligne de le déposséder de son identité. C'est justement pourquoi Jacques Chevrier parle d'aliénation car, à ses yeux, le maître vise, par un processus progressif d'asservissement du Noir, à sa négation :

L'aliénation telle que nous l'étudions ici est l'effet de la détermination à caractère oppressif qui, au lieu de permettre la réalisation de l'homme en correspondance avec son essence, le conduit à une réalisation en contradiction avec lui-même. La réduction de l'homme à une fonction, sa déshumanisation progressive influencent aussi ses relations individuelles avec l'autre qui n'est plus un autre individu mais essentiellement le représentant d'une certaine position dans aliénant. À la limite, cette aliénation est intériorisée par l'individu et déforme sa personnalité, la relation avec l'autre n'étant plus fondée sur une vraie réciprocité est alors envahie par le formalisme et la platitude. (J. Chevrier, 1974, p. 182)

Le Noir est associé à certains stéréotypes dépréciatifs : le diable, l'enfer, la saleté, la sexualité lubrique et débridée. Cette fonction est doublement commode puisqu'elle permet de tracer une rigoureuse frontière entre civilisés et barbares. Pour le fermier Hans De Klerk, Elisabeth est perçue comme une fille satanique par la simple reconnaissance de l'esclave Adam comme son mari. C'est justement pourquoi il les chasse nuitamment à coup de fusil. À ses yeux, cette union interracial sape les fondements de la société puritaine Afrikaner. Ce que Brink semble suggérer ici, c'est que Hans De Klerk ne juge pas le couple Elisabeth-Adam selon ses humeurs mais il le fait en se fondant sur la morale, la culture Boers et la croyance populaire selon un postulat raciste.

À propos de cette croyance populaire, André Brink accuse l'église réformée hollandaise de contribuer à perpétuer la situation dramatique du Noir en enseignant la résignation et la conception sélective de l'amour qui exclut l'homme de couleur. Le portrait que le Blanc dresse du Noir charrie des relents égocentriques et lui fait correspondre un état de bestialité qui finit par faire douter la victime d'elle-même. N'ayant donc plus de repères culturels, cette victime sombre dans l'atonie et retourne ses frustrations contre les autres marginaux de la société.

Dans *A Walk in the Night*, Michael Adonis (membre des skollies, une bande de jeunes désœuvrés) maltraite son propre frère croyant faussement transcender son statut de marginalisé. L'attitude de Michael Adonis est comparable à celle de ces subalternes colonisés décrite par Frantz Fanon qui, à défaut de s'en prendre à ses bourreaux préfèrent diriger sa haine contre les ressortissants de sa propre communauté.

### **I.2. L'image du Blanc**

Contrairement au Noir, le Blanc bénéficie d'une image angélique qu'il s'est lui-même construite dans sa stratégie de domination des peuples autochtones. Cette stratégie s'accompagne d'un discours idéologique qui vise à faire passer les inégalités sociales pour des données naturelles ou théologiques. Pour le maître d'Adam, les Noirs vivent en marge de la civilisation et il se doit, en tant que Blanc, de leur apporter la lumière. Le salut des Noirs réside dans la soumission aux Blancs.

À l'instar du maître d'Adam, le vieux Piet se croit investi d'une mission de civilisation. Ce devoir de civilisation qu'il s'assigne repose sur une somme de mythologies qu'il s'est lui-même construites afin de consolider la puissance supposée des Blancs. Il n'est donc pas étonnant qu'il s'inscrive dans une logique de dévalorisation de tout ce qui fait la fierté des Noirs qu'il a trouvés sur place. Si l'on se place dans l'état d'esprit de ce colon, on peut affirmer que son comportement n'est pas dénué de sens dans la mesure où la colonisation ne se satisfait pas seulement « d'insérer le peuple noir dans ses mailles et de vider le cerveau du colonisé de son contenu. Par une sorte de perversion de la logique, il s'oriente vers le passé du peuple colonisé, le distord, le défigure et le néantise. » (F. Fanon, 1961, p. 144)

Cette perception du sujet noir est incarnée dans plusieurs romans de Brink par des personnages qui sont de véritables négateurs de toute forme d'altérité. Incapable d'affronter la moindre expression d'altérité, le vieux Piet est décrit comme un personnage égocentrique qui se plaint et se complait dans l'idée illusoire de la glorification de la communauté à laquelle il appartient. Tout Blanc qui se lie au Noir perd de cette gloire collective et peut être disqualifié de toutes ces qualités reconnues au Blanc. Tel est le sort d'Elisabeth Larsson. Mais cette dernière a dépassé cette identité collective autocélébrative et se réconcilie avec elle-même et avec son prochain, cet Autre qui est un autre soi-même.

## **II. La rencontre avec l'autre : de l'initiation à la renaissance**

La rencontre avec l'Autre passe aussi par l'initiation. Dès le début du roman, l'on se trouve face à une série de quêtes dont les motivations, le but et le sens orientent

le lecteur vers le roman initiatique. Selon Léon Cellier, les récits initiatiques sont inspirés des initiations qui forment «un ensemble de rites et d'enseignements oraux qui a pour but la modification radicale du statut religieux et social de la personne initiée.» (L. Cellier, 1977, p. 309) Léon Cellier précise que l'une des caractéristiques du récit initiatique est de présenter un certain nombre d'épreuves et d'obstacles qui se déroulent sur un temps assez long et impliquent souvent des souffrances dont le personnage doit triompher et sortir grandi. Généralement le personnage (l'initié) sort toujours transformé dans sa façon de penser ou d'agir. Pour Paul Larivaille, pour que l'on soit autorisé à parler de parcours initiatique, il faut trois étapes : « l'Avant (état initial ou équilibre), le Pendant (transformation ou processus dynamique) et l'Après (l'état final, équilibre) ». (P. Larivaille, 1974, p. 387)

La même structure fondamentale du récit initiatique se retrouve chez Simone Vierne sur un déroulement en trois temps dont il faut envisager les caractéristiques récurrentes suivantes : la première étape sert à la préparation du novice. Elle consiste parfois à l'aménagement du lieu sacré où se déroulera l'initiation, ainsi qu'à la purification du myste<sup>2</sup>. C'est lors de cette première phase que le novice est placé à l'écart des profanes. Dans la deuxième phase intervient «la mort initiatique» (S. Vierne, 1987, p. 13). Elle est primordiale car on ne peut pas modifier un état sans l'abolir au préalable. En d'autres termes, il s'agit pour l'initié de subir ce que Niamkey Koffi appelle « l'épreuve de la mort, c'est-à-dire le transfert d'un monde à l'autre et inversement.» (N. Koffi, 1991, p. 13) Cette deuxième étape représente la traversée du monde de la mort dans lequel le myste a pénétré. Elle est constituée d'épreuves qui miment symboliquement la mise à mort. La mort initiatique à laquelle Simone Vierne fait allusion correspond à ce que les philosophes appellent une désindividuation du personnage, la renaissance à une nouvelle individuation :

Ce passage d'un monde d'individuation à un autre qui correspond à l'expérience pré individuelle d'un monde que Gilbert Simeone qualifie de métastable : un monde métastable est un monde habité de tensions, qui n'est encore stabilisé par aucun processus d'individuation. (G. Semondon, 1989, p. 18)

La troisième et dernière étape du scénario initiatique est celle de la renaissance «la venue au monde d'un être nouveau, totalement différent de celui qui avait entrepris la périlleuse quête initiatique.» (S. Vierne, 1987, p. 13). Dans la tradition africaine en général, l'initiation implique un apprentissage de deux ordres: d'une part, elle relève de l'acquisition de la connaissance dans la perspective de l'éducation générale, d'autre part, son champ d'application englobe toute la dimension sacrée du savoir et surtout des principes d'acquisition de ce savoir. À ce sujet, voici l'une des versions du processus d'initiation chez les Gouros, peuple de l'ouest ivoirien:

---

<sup>2</sup> Le myste (initié). Dans l'antiquité grecque, celui qui avait été initié aux mystères religieux par exemple aux mystères d'Eleusis, *Dictionnaire de la langue française*, p. 2116.

Initier, c'est entraîner celui qui est novice, c'est lui ouvrir les yeux de l'aveugle afin qu'il accède aux choses sacrées qu'il ignorait, étant situé dans le monde physique. Pour mieux comprendre le principe de l'initiation, il est important de savoir que pour nous les Gouros, comme pour tous les autres Noirs aussi, le monde dans lequel nous vivons possède deux dimensions: le visible, le physique auquel nous avons accès grâce à nos yeux physiques que Dieu nous a dotés.(...) Initier un être, c'est lui donner la clé, lui fournir le code qui dévoile les mystères entourant les êtres, les phénomènes et les choses. Cela confère à l'initié un statut particulier. Il est quelquefois considéré dans ces conditions comme un envoyé des divinités puisqu'il transite harmonieusement entre les deux mondes. (E. Tououi, 1999, p. 89)

Cette approche traditionaliste de l'initiation éclaire suffisamment l'idée que le monde traditionnel Gouro se fait de l'univers et des forces qui l'habitent. Dans *AIW*, Brink aborde la question de l'initiation dans une perspective de transmutation ou de métamorphose de deux personnages que tout semblait à priori séparer.

*AIW* met en relief le parcours initiatique des personnages d'Elisabeth Larsson et Adam Mantoor. Elisabeth perd son mari au cours d'une traversée du désert en charriot et se retrouve seule en plein milieu d'un territoire sauvage et hostile. C'est là qu'elle rencontre Adam Mantoor, esclave en fuite depuis plusieurs ans. Ces deux êtres que tout oppose décident de faire chemin ensemble pour rejoindre la civilisation. Le récit de ce voyage à deux constitue la trame narrative du parcours initiatique présent dans le roman.

Comme dans un parcours initiatique, les deux personnages connaissent une préparation. Ils ont été tous deux séparés de leur milieu d'origine. Elisabeth a quitté sa famille et a perdu son mari. Adam, quant à lui, a quitté sa pauvre mère, passée à tabac son baas (maître) avant de s'enfuir du Cap. Nous avons ici tous les éléments du parcours initiatique. La préparation ou l'état initial, pour reprendre respectivement les termes de Siméon Vierne et Paul Larivaille marque déjà la rupture avec le monde profane qui amorce l'initiation des personnages. Il faut noter que le parcours des personnages se divise en deux grandes périodes. D'abord, la première période se caractérise par la rencontre des deux protagonistes jusqu'à leur arrivée sur la côte près de la mer où ils connaissent des épreuves liées à un détachement de la civilisation.

Cette première grande période se traduit par une coupure totale avec la civilisation pour rejoindre les origines. La seconde partie se situe à partir du départ de la grotte pour rejoindre le Cap et la civilisation. Cette période se singularise par les épreuves les plus dures, une souffrance physique très intense. Par exemple, quand le soleil monte au zénith, Elisabeth marche très difficilement. Elle est pâle, la sueur ourle sa lèvre supérieure, de petites mèches de cheveux sont collées sur son front : « By the time sun was overhead she could hardly go on. Glancing at her, he saw her pale though the tan of her face, perspiration shining on her upper lip, thin wisps of hair clinging moistly to her forehead. » (p. 166)

Les deux personnages vont subir les épreuves comme la marche ou les ascensions montagneuses, la soif, « her throat felt parched and swollen, her tongue heavy » (p. 168). Les épreuves liées à l'élément aquatique symbolisé par les ruisseaux dans lesquels Elisabeth et Adam se baignent, le fleuve dangereux où un bœuf est emporté, l'épreuve de la mer sont autant d'épreuves qui jalonnent le parcours des deux personnages. Outre ces épreuves physiques, Elisabeth et Adam doivent surmonter les épreuves morales et psychologiques. Comment surmonter les interdits relatifs aux relations sexuelles dans un pays où la sexualité est sous surveillance, dans un pays où les relations sexuelles entre Blancs et Noirs sont passibles de la peine de mort ?

Dans le cadre de ce parcours initiatique, les protagonistes subissent, en outre, la tempête, l'épreuve ultime avant d'atteindre la grotte protectrice. C'est le lieu où s'opère « la transmutation de l'humain en divin » (J. Chevalier, 1996, p. 74) la renaissance, la nouvelle individuation du héros. Cette mort initiatique se traduit physiquement sur le corps de la jeune femme blanche. En effet, elle a beaucoup maigri. Quand Adam tient son corps contre lui, il peut voir qu'elle est pâle comme la mort. Il sent ses côtes sous sa peau douce et les dures arêtes de ses clavicules.

Pour Louis-Vincent Thomas et René Luneau, l'initiation participe d'un rituel, d'un processus qui met en mouvement l'individu, la société, le profane, le sacré, le réel et l'imaginaire. Selon eux, l'initiation vise non seulement la formation individuelle de l'homme (l'initié) mais aussi les modes d'accès aux normes du groupe social. Ils écrivent à ce sujet que « le rite initiatique est un ensemble complexe de techniques visant à humaniser (culturaliser et socialiser) l'être humain par le biais de la connaissance libératrice et des épreuves afin de l'orienter vers ses responsabilités d'adulte, de spécifier son statut et ses rôles. (L. Vincent Thomas, 2000, p. 214)

Au terme de son initiation, Elisabeth s'est libérée du monde profane pour accéder au sacré, elle s'est libérée de son corps pour accéder au spirituel. Cette transcendance spirituelle fait d'elle un être nouveau, né de nouveau et connecté aux deux mondes. Elle semble parfois ne plus occuper son corps. Elle s'élève bien plus haut dans les courants aériens, plus haut que les montagnes. Elisabeth débarque dans l'univers paradisiaque. Cette élévation spirituelle rappelle de toute évidence le poème *Élévations*<sup>3</sup> de Baudelaire dans lequel le poète français invite l'humain à se surpasser pour renaître et goûter aux délices de la liberté.

À l'instar de Baudelaire, André Brink, à travers *AIW*, nous exhorte à quitter le monde du bas, symbole du spleen pour s'élever vers les cimes de l'idéal grâce au pouvoir libérateur de la prose. Ce mouvement d'envol est l'expression même de la métamorphose du néophyte. Tout comme dans l'initiation, la renaissance a eu lieu. L'usage de l'expression « baptism » en témoigne. La boucle du parcours initiatique est bouclée et le voyage vers l'Autre peut être effectué en toute sérénité.

---

<sup>3</sup> Charles Baudelaire, poème extrait des *Fleurs du mal*, 1857.

### III. Le voyage vers l'autre, symbole d'auto-analyse et d'autoflagellation

Pierre angulaire du roman, le voyage vers l'Autre s'articule autour du principe de la réflexivité qui est un double processus d'auto-analyse et d'auto-compréhension fondé à la fois sur l'introspection et le frottement, c'est-à-dire l'écoute, le suivi et l'émulation avec l'autre. Ce principe de réflexivité est structuré selon un schéma de trois étapes : (la confrontation avec Autrui, la mort initiatique et finalement la résurrection et la redécouverte de soi.).

#### III.I. La découverte de l'Autre

C'est dans l'exil que l'homme s'éprouve, rentre en lui et se retrouve. Selon les récits bibliques et coraniques, Jésus et Mahomet retrouvent la mission à laquelle ils sont destinés en se retirant dans le désert et les montagnes. En s'exilant hors du Cap et de sa famille, Elisabeth trouve sa voie. Grâce à cet exil, elle se découvre et s'affirme. Elle démasque de l'extérieur le système et remet en cause ses enseignements et ses valeurs morales qu'elle estime désormais fausses et racistes. La rupture avec l'univers familial qui est généralement vécue comme une fracture affective et morale par certains personnages, Elisabeth la ressent comme un moment de libération et de construction personnelle.

Cet isolement est perçu comme une aubaine pour échapper au diktat des siens qui voient dans toute possibilité de changement une sorte de profanation et d'infraction des règles de la société puritaine. En s'extirpant du cocon familial, Elisabeth parvient non seulement à satisfaire son désir de fuite mais à pallier une crise personnelle : celle de trouver une réponse à un questionnement identitaire et de définir son Moi le plus intime.

Amenée à ouvrir les yeux, elle voit enfin l'Autre, séparée par sa couleur et évacué officiellement de l'humanité véritable. La révélation de l'altérité entraîne le retour à soi. Ici, ce voyage vers l'Autre qu'Elisabeth accomplit sert de hissage tant à Adam qu'à elle-même de sortir de son endoctrinement pour voir le monde avec un entendement nouveau. Sa façon d'appréhender son milieu connaît une évolution. Ayant grandi dans un environnement hostile au Noir, Elisabeth retrouve une seconde naissance, sa liberté et sa dignité de femme : « It's my life she said. I can't allow anyone else to dictate to me. I'm not just a woman. I'm a person » (p. 245)

La haine viscérale qu'elle éprouvait pour les Noirs s'estompe pour laisser émerger une relation plus affective basée sur la tolérance et l'amour. Ses propos élogieux à l'endroit d'Adam traduisent amplement sa métamorphose psychologique : « How can I leave here ? Even if you die in my arms tonight, I cannot abandon you. You stayed with me. You liberated me with blood. Till death us do part. (..) Now no longer slave. Man. My man, my own. » (p. 112)

Si Elisabeth ne voit plus l'Autre comme une menace et un obstacle à son épanouissement, elle ne veut pas non plus réduire son existence à une sorte de soumission à l'Autre. Elle refuse une existence du « Pour autrui », c'est-à-dire qu'elle ne se perçoit pas comme une marionnette créée de toutes pièces dont l'Autre peut se



servir pour assouvir des désirs qui aliènent sa liberté. Le dialogue avec Adam sonne comme une sorte de confession et confirme par la même occasion sa liberté de pensée : « For all the others I've been no more than a woman, a game, a toy. You're the first to whom I am a person. That is why I dare be a woman to you. » (p. 165) Les Blancs dans l'Apartheid croient être libres mais sont des victimes d'un système qui les aliène au plus profond d'eux-mêmes. On leur apprend à nier une part d'eux-mêmes, de leur liberté. Trop souvent la victime ne réalise pas son état de conditionnement par rapport au système et prend ses chaînes pour une chance, une libre volonté. Or ils ne font que reproduire un système qui les aliène autant qu'il leur apprend à aliéner la liberté des autres. Elisabeth rejoint ainsi une majorité de jeunes blancs qui s'efforcent de bâtir de nouvelles valeurs enracinées dans une solide connaissance de soi et à une acceptation sans condition de la différence de l'Autre.

Il en est de même pour son compagnon, l'esclave Adam. Il s'enfuit de la ferme pour échapper à son mal de vivre et à l'oppression sociale incarnée par un système qui l'enserme et le déshumanise. Sa métamorphose se traduit par le refus du nom attribué par le maître blanc. Il se défait de son nom d'esclave et prend officiellement Aob, le nom de ses ancêtres. Avec ce nouveau nom, il accomplit sa mission prophétique qui est de celle de libérer son peuple de l'esclavage. Ici, l'identité d'un individu est le socle, ce qui l'irrigue et le revigore. Elle demeure le nerf sciatique connectant l'individu à ses racines, son passé avec ses semblables. Elle assure une double fonction : celle de réguler le moi et de préserver l'unité de la communauté. Bref, ces deux personnages demeurent convaincus qu'ils sont capables d'éveiller les consciences sur le caractère aliénant de l'Apartheid et la nécessité de lutter ensemble pour la liberté et la justice.

André Brink se sert de ces deux personnages pour démonter les préjugés sur la hiérarchie des races. L'on note que dans le roman, les deux protagonistes n'ont réussi à s'accepter que grâce à un troublant face à face dans leur tenue d'Adam. C'est à travers leur corps exposé qu'ils s'analysent, se découvrent et s'acceptent. C'est en ôtant leurs habits, en aiguisant le désir naturel qu'Adam parvient à démontrer à Elisabeth la facticité des préjugés accolés à l'homme noir. A l'aide du corps, Elisabeth parvient également à s'affranchir de la morale puritaine du Cap pour se dévoiler. C'est une véritable renaissance que lui apporte la découverte de son conjoint. Elle exulte en ces termes :

I'm hungry for you. You may have me. That is the way it may have been. That is how it probably was. But nothing, she thought, was quite so difficult as the obvious natural. To walk about naked when you'd never dared to show an ankle in public. To transcend the thou-shalt-not of a lifetime, to discard an entire education, away of life as if it were irrelevant. (p. 112)

Ce recours constant vers l'Autre est omniprésent dans un roman comme *Le mur de la peste*. Le personnage principal affirme que « le chemin qui mène à soi passe par quelqu'un d'autre. » (A. Brink, 1996, p. 110). Dans cette perspective, identité et altérité deviennent deux notions complémentaires. Brink l'a si bien compris que ses

écrits se fondent essentiellement sur le rapport identité et altérité. L'altérité devient ainsi un concept important dans la littérature en général et dans la littérature sud-africaine en particulier. C'est justement pourquoi Pageaux affirme que « l'altérité constitue une des voies de la construction identitaire » (D. Pageaux, 1994, p. 144)

Cette orientation de la question de l'Autre apporte inévitablement une nouvelle dynamique dans une société en quête de repères. C'est justement cette réalité qui sous-tend la préoccupation du poète Ndebele au sujet de « la redécouverte de l'ordinaire ». Pour le poète, l'ordinaire postapartheid a besoin d'autres repères pour l'éclosion d'une culture globale, hybride et transculturelle. Il s'agit d'un ordinaire dont le dynamisme se fonde sur le rejet de toute idée de retour à l'Afrique du Sud des origines car une telle orientation signifierait le retour d'un nationalisme indigène au sein d'une société globale historique engagée dans un processus de contradiction positive et de transformation interne. Bref, la problématique de l'Autre dans la nouvelle Afrique du Sud doit être perçue en termes de dépassement des souffrances antérieures du Noir et de vision collective avec le Blanc pour l'avenir. L'ordinaire passe aussi par l'appartenance à l'Universel.

À l'image de l'Universel Senghorien qui n'est pas une particularité propre à un peuple donné, Brink conçoit la civilisation de l'Universel comme une œuvre collective, un banquet auquel sont conviés tous les peuples. Pour l'écrivain sud-africain, il n'est pas question pour une culture de se recroqueviller sur elle-même dans une sorte de ghetto et de sous-estimer voire supplanter les autres. Il incombe aux différentes cultures, au contraire, de s'assumer mutuellement et sur fond de symbiose et de reconnaissance réciproque. L'identité à construire doit certes s'enraciner dans les valeurs du terroir mais elle doit rester ouverte aux mutations du temps et de l'espace. Elle doit œuvrer à la réalisation d'un humanisme authentique parce que forte des apports de tous les peuples.

Dans cette perspective, aucune identité ne saurait s'affirmer dans le rejet de l'autre. C'est plutôt dans l'acceptation des autres identités que devient possible l'édification d'une identité dynamique. Ceci vaut aussi pour la conception des identités analysées à travers le prisme des théories postcoloniales, favorables à une mixité des identités :

Le roman postcolonial met en cause le principe monocentrique de l'identité, construit des territoires où sont réhabilitées les figures métissées et où s'expriment l'impérative demande de l'ex-colonisé longtemps réduit au statut de subalterne. (M. Christian, 2002, p. 146)

Ainsi, l'identité, au sens des théories postcoloniales, met en avant la notion de métissage et de brassage identitaire tout en s'éloignant de la théorie de la supériorité d'une identité sur une autre. C'est à travers une telle option qui suggère que l'identité soit en adéquation avec les mutations sociales que devient possible l'édification d'une identité dynamique en laquelle les Africains se retrouvent. Il s'agit de bâtir une identité ouverte et dynamique qui épouse l'ère du temps et de l'espace. Bien plus, il s'agit

d'abandonner les pratiques inhibitrices et de choisir l'identité qui promeut la liberté et la célébration du retour vers l'Autre.

### III.2. La résurrection ou la célébration du retour vers L'Autre

Le voyage d'Elisabeth vers l'Autre dans *AIW* se présente comme un élément créateur lui permettant d'atteindre un état de plénitude morale et de maturité. Les épreuves qu'elle traverse dans le désert lui font découvrir qu'elle doit se connaître elle-même. Se connaître, c'est avant tout apprendre à se voir dans son propre miroir, c'est-à-dire par ses propres yeux. La brèche ouverte dans la sphère confinée du moi à la suite de l'Autre (Adam) s'avère primordiale à l'effritement de ce moi fragile et miné par les préjugés. Sa résurrection sous une forme plus achevée et objective, en harmonie avec elle-même et avec ses nouveaux principes, la mène vers une vie de plénitude et de partage. Vivre sans autrui est donc impossible. Seul dans le désert, Elisabeth éprouve un besoin impérieux de contact avec l'Autre dont l'absence semble engendrer des fissures dans l'édifice de sa propre personnalité. En projetant cet univers d'amour interracial, André Brink nous fait partager sa vision de l'Afrique du Sud nouvelle qu'il veut multiraciale et démocratique.

#### Conclusion

Dans *AIW*, Brink donne à voir ses personnages dans le regard de l'Autre. Les personnages se présentent tels des archétypes conceptuels rhizomatiques. Ces personnages ont dû renoncer par la force des choses à la fixité de l'être. La richesse est dans la relation car ils ne peuvent se suffire à eux-mêmes car liés les uns aux autres et obligés de s'ouvrir d'autres imaginaires tels que la solidarité. L'on peut donc dire que Brink écrit essentiellement sur la tolérance. Il ne s'agit pas de tolérer l'Autre à condition qu'il nous ressemble ou qu'il accepte de vivre et de penser comme nous car il ne serait pas Autre. On peut vivre avec l'Autre sans le comprendre en respectant son opacité. C'est là le véritable respect de l'Altérité. En cela, Brink semble remettre en question l'adage sartrien selon lequel « l'enfer, c'est les autres. »

Chez Brink, l'Autre n'est pas à priori l'enfer, il ne l'est que dans la mesure où il révèle au Moi l'image de ses tares et de ses faiblesses les plus secrètes. La confrontation avec autrui est aussi et surtout une franche collaboration avec soi. C'est cela que Michel Houellebecq résume dans son roman *Plateforme* en ces termes : « c'est dans le rapport avec l'Autre qu'on prend conscience » (M. Houellebecq, 2001, p. 94).

Dans un contexte mondial en proie au repli identitaire, le voyage vers l'Autre s'avère en définitive un voyage de révélation intérieure, une plongée de soi permettant de se voir et de voir autrui. Dès lors, l'Autre devient un médiateur indispensable entre Moi et moi-même. Par le truchement de ces personnages, Brink tend à transcender toute orientation raciale dans son combat contre l'injustice. Il se garde de cacher les défauts de sa propre communauté, lesquels de toutes les façons se retrouvent chez les autres. Cette représentation met l'auteur au-dessus de tout soupçon manichéen. Son

écriture se fait le vecteur et l'écho d'une harmonie sociale et culturelle basée sur la découverte et l'acceptation de l'Autre.

#### Bibliographie

- BAUDELAIRE Charles, 1972, *Les fleurs du mal*, Paris, Gallimard.
- BRINK André, 1976, *An Instant in the Wind*, New York, Penguin Books.
- 1996, *Le mur de la peste*, London, Flamingo,
- CELLIER Léon, 1977, *Parcours initiatiques*, Neuchâtel, La Balconnière.
- CHEVALIER Jean, 1996, *Dictionnaire des symboles*, Paris, 1<sup>ère</sup> éd, Lafon.
- 1984, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- FANON Frantz, 1984, *Les damnés de la terre*, Paris, Éditions La découverte.
- HOUELLEBECQ, Michel, 2001, *Plateforme*. Paris, Flammarion.
- KOFFI Niamkey, 1991, *Analyse de l'esotérisme et du symbolisme dans Kaïdara de Ahmadou Hampaté Bâ*, colloque international sur le mythe dans la tradition orale négro-africaine, Abidjan, 11/12 Avril 1991.
- LA GUMA Alex, 1967, *A Walk in the Night*, London, Heinemann.
- LARIVAILLE Paul, 1974, *L'analyse (morpho) logique du récit*, Paris, Puf.
- MELON Christian, 1994, *La non-violence*, Paris, Puf.
- NJABULO Ndebele, 1988, « La nouvelle littérature sud-africaine ou la découverte de l'ordinaire. » *Littérature d'Afrique du Sud*, Traduction par Christine Delanne Abdelkrim, Europe n°707, Avril 1988, pp. 53-71.
- PAGEAUX Daniel Henri, 1994, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin.
- SAÏD Edward, 1980, *L'orientalisme: l'Orient créé par l'Occident*, traduit de l'Anglais par Catherine Malmoud, Paris, Seuil, 1980.
- SARTRE Jean-Paul, 1943, *L'Être et le Néant*. Paris, Gallimard.
- SEMONDON Gilbert, 1989, *L'individuation physique et collective*, Paris, Auber.
- THOMAS Louis-Vincent & LUNEAU René, 2000, *La terre africaine et ses religions*, Paris, L'Harmattan.
- TOUOUI Bi-Ernest, 1999, *L'humanisme dans la littérature orale africaine : Le cas des contes Gouros*, Thèse de doctorat du 3eme cycle, Université de Cocody.
- VIERNE Simeone, 1987, *Rite, Roman, Initiation*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble.

---

Rile n° 15, Septembre 2020

**VIOLENCES SOCIALES : LA DICTATURE DE LA FAMILLE DANS  
*NOS JOURS D'HIER* DE SOPHIE HEIDI KAM**

BELEMGNYGRE S. Nelly Maria

Laboratoire Littératures, espaces et sociétés (LLES)

Université Joseph Ki-Zerbo (Burkina Faso)

[bnellymaria@yahoo.fr](mailto:bnellymaria@yahoo.fr)

**Résumé :** L'analyse suivante part du constat que la gestion de la cité dans la pièce de théâtre *Nos jours d'hier* de la burkinabè Sophie Heidi Kam fonctionne selon une logique qui transparaît dans les échanges verbaux : celle du pouvoir de la famille. Il faut y noter, cependant, une déviation de sa finalité à travers les dialogues de deux personnages principalement : le soldat Tanguy (personnage principal), motivé dans sa lutte par ses devoirs de frère, de fils, de père voire de fiancé ; le chef, Zié (frère de Tanguy), qui se sert du même sens de la famille pour sévir et faire pression sur les consciences. Le rapport à la famille est ici source de conflit. Il y apparaît des formes de violences que des personnages s'imposent par devoir familial. Après avoir repéré les justifications de la violence que développent les personnages de la pièce, l'analyse a permis d'observer la vision pacifiste que l'auteur insuffle à son œuvre.

**Mots-clés :** violence, culture, interaction, théâtre, famille

**Abstract:** The following analysis starts from the observation that the management of the city in the play *Nos jours d'hier* by Burkinabè Sophie Heidi Kam operates according to a logic that is reflected in verbal exchanges: that of the power of the family. It should be noted, however, a deviation from its purpose through the dialogues of two main characters: the soldier Tanguy (main character), motivated in his struggle by his duties as brother, son, father or even fiancé; the chief, Zié (brother of Tanguy), who uses the same sense of family to crack down and put pressure on the conscience. The relationship with the family is a source of conflict here. There appear to be forms of violence that characters impose on themselves out of family duty. After identifying the justifications for the violence developed by the characters in the play, the analysis allowed us to observe the pacifist vision that the author infuses into his work.

**Keywords:** violence, culture, interaction, theatre, family

### Introduction

L'Afrique occidentale est aujourd'hui en proie au terrorisme et aux conflits inter-ethniques, conséquences d'un radicalisme anti Occidental. Ce sentiment, très exagéré au sein de ces groupes armés, est exprimé dans des discours extrémistes qui désignent l'Occident comme l'auteur de tous les maux que vit l'Afrique et toutes les autres anciennes colonies. Ces groupes savent tirer sur la corde du patriotisme et de la

religion pour parvenir à leur fin. Ainsi, dans le texte théâtral ici analysé, les valeurs sociales défendues par les personnages à travers leurs discours permettent une projection sur les intentions cachées derrière ce patriotisme extrême. Selon Cathérine Coquery-Vidrovitch (1992, p. 128), ce concept de famille et de patrie servait à maintenir un équilibre social dans le temps précolonial. L'historienne fait vite de différencier tribalisme et ethnicité qui, selon elle, était « une organisation sociale [qui] correspondait à un certain niveau des forces productives regroupant une série d'unités familiales/noyaux de production en un ensemble culturel historiquement situé et rassemblé, qui se reconnaissait comme tel... » Résultat de processus complexes de peuplement, ces regroupements s'efforçaient d'effacer les clivages car

la référence à un patrimoine commun et le sentiment d'interdépendance qui reliaient entre elles les cellules de base justifient l'idée [...] d'un « nationalisme ethnique » ; car les structures lignagères jouaient alors pleinement leur rôle, assurant et traduisant un relatif équilibre entre le système sociopolitique, l'organisation de la production et des échanges, et le modèle idéologique et culturel. » (C. Coquery-Vidrovitch, 1992, p. 128)

De nos jours, par le fait de la colonisation qui a contribué à exacerber des « solidarités » transversales, c'est le tribalisme qui a pris le dessus.

Tout individu va se référer à une série d'appartenances qui l'enserrent et le sécurisent : à son village, à sa famille, à sa religion, à sa langue, à son lieu de résidence, bref à son groupe d'origine. Certains pôles sont susceptibles d'exercer une influence déterminante : ainsi l'ethnie ... (C. Coquery-Vidrovitch, 1992, p. 387)

Ces concepts socioculturels sont repris à leur compte par des leaders afin de rallier les populations à leur cause. La pièce de théâtre *Nos jours d'hier* de la dramaturge burkinabè Sophie Heidi Kam, qui raconte une rébellion aux allures de génocide, en est une illustration. La gestion de la cité qu'elle évoque fonctionne selon la logique de la suprématie de la famille. Cependant, ce postulat socioculturel ne revêt pas le même intérêt chez des deux personnages principaux. Quelles finalités ces personnages donnent-ils à la notion de famille ? La dramaturge partage-t-elle la même vision du rôle à donner à cette micro organisation sociale ?

Pour notre étude, nous nous appuyerons sur l'analyse de contenu telle que la présente Jean Marie Privat et Marie Scarpa (2011, p. 5) :

[Elle] s'occupe des valeurs, des idées et des représentations sociales repérables dans les textes de littérature de quelque facture qu'ils soient. Le texte est alors tenu pour un matériau sociologique dans lequel le chercheur cherche des significations localisables.

Ces valeurs, idées et représentations sociales seront localisées à l'aide de l'approche stylistique du langage dramatique de Pierre Larthomas (1980).

Notre étude va donc consister à relever les différents sens que les personnages donnent au concept de famille. Il va s'agir aussi d'observer l'évolution que va subir cette représentation collective de la famille vers l'idéologie que véhicule l'auteure.

## **I. Le concept de famille dans l'œuvre**

*Nos jours d'hier* raconte l'histoire de deux amis d'enfance, Zié et Massiri, qui se rebellent contre le pillage des ressources de leur pays par les étrangers. Une divergence de moyen de lutte va les opposer, ensuite. Zié choisit la voie des armes et Massiri préfère la voie pacifique. De là, Zié, par vengeance, entreprend le massacre des proches de Massiri, avec l'aide de son frère Tanguy. La pièce est subdivisée en cinq moments. Dans le premier, Tanguy donne des ordres à d'autres soldats au téléphone. Il règne dans cette scène une atmosphère de guerre ; le second relate la rencontre de Tanguy et de son ex-fiancée Wendy. Cela fait six ans qu'elle est sans nouvelle de lui. Elle lui annonce la naissance et la mort de leur fils pendant son absence. Le moment 3 est un dialogue entre le chef Zié, le soldat Tanguy et Wendy. Zié y condamne Wendy à mort parce qu'elle est une Massiri. Tanguy à qui il ordonne de l'exécuter, s'y oppose. Pendant qu'ils s'affrontent, apparaît Massiri, un quatrième personnage dans le moment 4. Un règlement de compte violent s'engage entre Zié et lui, interrompu de temps en temps par Wendy qui tente de les raisonner et Tanguy qui commence à comprendre les enjeux réels de leur lutte armée. Cette scène prend fin avec l'attaque du camp de Zié par les hommes de Massiri qui va provoquer la mort de Tanguy. Dans le moment 5, le traumatisme causé par cette mort va pousser Wendy à la folie, Zié au désespoir et Massiri au remord.

Ce réseau de personnage fonctionne sur une conception commune des valeurs sociales à partir desquelles ils construisent les raisonnements qui transparaissent dans leurs dialogues. Les cadres sociaux de l'expérience individuelle qui permettent aux acteurs d'interpréter les situations de la même manière sont le cadre éducatif familial, le cadre ethnographique voire national. Par ce biais, ces acteurs ont, par exemple, une représentation commune de la notion de famille.

À la base, ce sentiment d'appartenance à une structure sociale solidaire doit contribuer au bien-être de l'individu. C'est ce que décrit la théorie du « care » qui « réintroduit la problématique du lien dans une nouvelle forme d'éthique des vertus où le sentiment – la sollicitude – est au premier plan. Il est construit sur la nécessité du maintien du lien et insiste sur l'interdépendance fondamentale des humains. » (J. Arènes, 2013)

### **I.I. La famille selon Tanguy**

Tanguy est un personnage dont l'action dramatique est dirigée par son sens élevé de la famille. Il tient à libérer les plus vulnérables du joug des plus forts (les Occidentaux) qui veulent accaparer sa mère-patrie. Ces vulnérables constituent sa famille.

### I.I.1. Du lien ascendant

Tanguy éprouve un attachement quasi maternel pour sa patrie. Cette affection égale celle qui le lie à sa mère biologique. Il la désigne comme sa mère à la page 72 : « La mère... Suis toujours d'accord qu'on la défende, la Mère ! » ; Il va jusqu'à la personnifier pour que l'analogie soit parfaite. Il se donne pour devoir de protéger cette mère qui a engendré son frère, son ex-fiancée, son fils dont il ignorait l'existence. Il met en avant ce lien filial quand il explique la raison de son combat à son ex-fiancé : « La mère ... notre mère à tous était en danger [...] Mon cœur de fils ne pouvait pas rester sourd [...] » (p. 61). La lutte intérieure qu'il a dû mener pour faire un choix entre protéger l'amour de sa vie et protéger la mère-patrie qui les a tous engendrés fut difficile. Cette lutte qui n'est pas achevée malgré le temps qui s'est écoulé ressurgit avec toute la passion qu'elle contient. Si l'on s'accorde que la ponctuation d'un texte est sa respiration et qu'elle en exprime les émotions, il est possible de saisir tout le trouble auquel est soumis Tanguy à travers sa réponse à Wendy au dernier paragraphe de la page 61 : les points de suspension y apparaissent neuf fois, preuves du dilemme de devoir choisir entre deux liens affectifs. Cependant, c'est la mère-patrie qui finira par l'emporter, elle qui est la macro-famille. Si elle est sauvée, la famille nucléaire qu'il aurait formée avec Wendy aussi serait épargnée. Il s'agit pour lui de sauver le tout pour sauver la partie. Quant aux points d'exclamation, au nombre de cinq, ils dévoilent la vive émotion que réveille en Tanguy son devoir manqué de père et de fiancé. Dix-sept points y viennent, en outre, marquer les multiples étapes qu'il a traversées dans sa quête de bien-être pour ses familles.

De manière analogique, ces deux mères constituent l'ascendance dont il se réclame. Son estime pour sa mère biologique est également manifeste lorsqu'il réagit avec émoi à l'évocation de son nom : « Zié, qu'est-il arrivé à mère ? » (p. 98). La possibilité qu'il lui soit arrivé quelque chose l'angoisse.

De la même manière, son grand frère Zié est un père à ses yeux. C'est au nom de sa foi en son frère, qu'il s'engage dans cette guerre. Il a cette même ferveur dans ces rapports avec cette autre famille qu'il a tenté de créer auparavant avec son ex-fiancée Wendy, ou encore avec l'actuelle fiancée Sokna.

### I.I.2. Du lien descendant

Ce que nous allons appeler lien descendant est à la fois celui que Tanguy entretient avec Sokna (sans oublier celui qu'il a entretenu avec Wendy dans le passé) dans l'intention de créer son propre foyer ainsi que les foyers qu'il voit se créer autour de lui.

Lorsqu'au début du moment 2, Wendy avait reconnu en ce soldat en faction son fiancé Tanguy qui l'avait abandonnée, celui-ci s'était s'évertuer à nier son identité. Il voulait échapper à ces cruelles retrouvailles. Il commença, cependant à se trahir lorsqu'il apprit l'existence d'un bébé : le sien. Acculé, en effet, par les détails de la naissance et de la mort de celui-ci, il finit par dévoiler son identité : « Wendy...Mon fils...Alex...Il...Est-ce qu'il avait mes yeux ? Ma bouche ? Une photo ? » (p. 61). Son



devoir de père et de fiancé a été plus fort que son envie d'échapper aux accusations de Wendy. Lorsqu'il s'est agi de la protéger de l'exécution décidée par Zié, il révèle son attachement par un choix lexical des plus explicites notamment à travers des pronoms possessifs : « C'est la mère de mon fils ! Ce fils que je n'ai pas connu ! Alex... Notre fils. Ton neveu, Zié ! Wendy, sa mère [...] Elle a couvé mon fils dans ses flancs. Alex... » (p. 83.). Cet élan humaniste qui le caractérise prévaut dans la relation qu'il entretient avec un de ses subalternes à qui il accorde une permission de visite à son nouveau-né (p. 35).

En effet, au-delà de sa profonde adhésion à la valeur de la famille et des liens qui en découlent, Tanguy se donne pour devoir de faire valoir cette foi autour de lui. Il veut réparer le monde dans lequel il vit. Le réseau complexe auquel il veut relier cette lutte est celle des liens humains, sociaux et familiaux. Il développe des stratégies pour maintenir ces croyances. Il satisfait les attentes normatives des autres pour faire valoir la suprématie de la famille. Pour cela, il excuse, par exemple, un premier soldat pour s'être rendu à l'enterrement de sa grand-mère sans permission (p. 34). Pour lui, et pour une partie de la société qu'il représente, la famille passe avant tout. Cela apparaît de manière tacite à travers toute la pièce. Dans le tohu-bohu du camp militaire qu'il dirige, il appelle sa nouvelle fiancée pour lui marquer son affection ; et comme si le destin s'acharnait à l'encourager dans ce sens, un personnage aux allures de messie s'évertue à lui clamer leur fraternité. Ce culte voué à la famille par Tanguy, prend un tout autre visage chez son frère Zié.

## **I.2. La famille selon Zié**

### **I.2.I. Les enjeux du lien familial**

Zié conçoit la famille comme une valeur sûre à l'instar de son frère. Il a conscience de l'impact des liens familiaux sur l'esprit de ses proches. Il en maîtrise les contours et s'en sert de manière habile. Ce personnage est caractérisé par un individualisme insidieux, ce qui l'oblige à user de subterfuges pour camoufler ses ambitions égoïstes sous une fibre familiale qu'il n'arrête pas de convoquer. Il évolue dans cette ambivalence entre l'envie de réaliser ses ambitions individuelles et l'envie de ne pas rompre le lien familial (ou social) avec les autres. Ces détours dont il se sert en mettant en avant la famille sont de plusieurs ordres. En premier lieu, la patrie est une concession qu'il doit gérer en chef de famille. Il prend donc la décision d'éloigner à tout prix les prédateurs (les Occidentaux) en lieu et place des autres membres de la cité : « [...] J'étais sur le point de remporter cette guerre ! D'unifier le pays ! De mettre au gnouf tous les rapaces qui font main basse sur les richesses de mon peuple ! » (p. 66) Son discours qui est à la première personne indique l'autoritarisme avec lequel il s'est approprié la lutte. Son ancien frère d'arme le lui dit sans détour : « Tu n'as pas su t'adapter, Zié [...] Aux aspirations du peuple. À son droit de choisir le régime qui lui convient, par la voie des urnes ! » (p. 94). En second lieu, il met en place les critères d'une fratrie (la sienne) dont les contours sont délimités par l'ethnie. Tous ceux qui ne s'y conforment pas sont déclarés « ennemis publics ». C'est ainsi que les Massiri,

famille de son ennemi juré Wassa Massiri, sont massacrés : « [...] je vous exterminerai un à un ! Toi, lui et tous ceux de votre région ! » (p. 69) Il ira jusqu'à établir une frontière entre la région de son ennemi et la sienne.

Zié reconnaît la toute-puissance de la famille et la considère comme un devoir absolu à assumer envers et contre tout. C'est « un fétiche » à ses yeux car cette conception fait partie des objets de son discours, construits comme « sacralisés, inattaquables, intouchables auxquels tous [doivent rendre] un hommage dévotieux... » (Angenot, 1989, p. 215) C'est un devoir qui inclue le sens du sacrifice pour chaque membre qui la compose.

### **I.2.2. Le lien familial, un poids à porter**

Le chef Zié condamne « sans autre forme de procès » (en référence à la fable de Jean de La Fontaine) Wendy Massiri dès qu'il aperçoit le nom de son ennemi juré sur ses papiers d'identité : « [...] C'est la sœur directe de Wassa Massiri. » (p. 65) « Toi tu serviras d'entrée et lui, de plat de résistance. » (p. 69.) Malgré les contestations de Wendy, celui-ci se braque et continue son raisonnement à la « loup » : « C'est donc quelqu'un des tiens... ». (p. 65) La fraternité qu'il établit entre celle-ci et son ennemi Wassa est donc intentionnelle. Il fait le rapprochement sans avoir, au préalable, cherché les preuves de son affirmation. Il n'en a d'ailleurs pas besoin. Un Massiri est un Massiri. Qu'il assume son statut et qu'il en périsse s'il le faut. Wendy l'a compris quand elle affirme : « Vous voulez un bouc émissaire... » Pour atteindre son but, celui de se venger de Wassa et de l'écartier de sa quête de liberté pour son peuple, il lui faut éliminer tous ceux qui sont liés de près ou de loin à celui qu'il considère comme un traître. Il se sert des liens humains de toute nature pour justifier ses actes : par devoir filial pour sa patrie, Zié s'oblige à commettre ces exactions. Il condamne Wendy à mourir par solidarité fraternelle. Pour l'intérêt supérieur de l'État, il s'oblige à couper le cordon ombilical avec sa mère (Nabintou Massiri, donc ennemie elle aussi) et la renie presque par le silence dans lequel il emmure ses origines. Enfin, au nom du lien fraternel qui l'unissait à son ami et que ce dernier a trahi, il crie vengeance. La suprématie de la famille est l'orientation vers laquelle Zié dirige ses actions quoique cela ne serve pas les intérêts des membres qui la composent. Pour lui, cette institution sociale est un fourre-tout dans lequel s'entremêlent amour et haine, ambitions et intérêts, sacrifice et responsabilité. Elle doit être utilisée comme un puissant instrument de maintien d'un pouvoir social. La faiblesse de sa conviction réside dans sa subjectivité puisqu'elle s'écarte des normes établies par sa société.

## **II. La représentation sociale de la famille**

Le sens commun doit se comprendre comme un ensemble de représentations collectives assurant le partage du même idiome rituel qui rend capable d'attribuer la même signification aux actions. Les participants à l'interaction (verbale et non verbale) interprètent ainsi les comportements de la même manière. Le sens commun doit être qualifié dans le même temps de sens pratique. Chacun sait se comporter en fonction

des exigences de la situation, exigences qui existent sous la forme d'attentes normatives. (C. Bonicco, 2007, p. 48). C'est en réponse à ces attentes que Wassa Massiri décide de changer de mode de combat, lui qui s'était engagé dans une rébellion armée avec son ami Zié contre l'impérialisme occidental. Il ne veut plus aller à l'encontre de l'aspiration à la paix de son peuple et implore Zié d'arrêter le massacre des siens qui ne sont nullement liés au conflit qui les oppose tous deux. A travers Massiri s'exprime la voix de la raison collective. Le sentiment d'une société qui dénonce l'absurdité d'un conflit clanique est très fort.

Au-delà de la passion idéologique qui l'anime, Wassa essaie de faire entendre raison à son ancien compagnon de combat : si étendre le conflit à tous les siens était logique, que doit-il faire de sa mère qui est une Massiri tout comme Wassa ? En effet, l'appartenance à une famille obéit à une logique complexe qui prend en compte la naissance et l'alliance. De par leur mère, Zié et son frère sont des Massiri ; « [...] Tout ce temps où vous exécutiez des Massiri, tu ne t'es pas souvenu que ta propre mère en est une ? Que ton sang est mêlé à celui des Massiri ? » (p. 98) De par l'alliance qu'il avait établi avec son ex-fiancée Wendy Massiri, Tanguy a également engendré un fils au sang mêlé. C'est un cercle concentrique qui ne permet pas une délimitation des liens familiaux.

Zié a conscience de ce sens de la famille et des alliances familiales propre à sa société. Elle a un horizon d'attente qu'il doit respecter. Il sait qu'il lui doit des comptes pour maintenir le rôle de « sauveur » qu'il s'est donné. Il a besoin de légitimation. En effet, il sait que cette interaction entre lui et cette société contribue à la valorisation de son identité individuelle, car il se sert de ce culte social de la famille à des fins personnelles. Il l'utilise pour rallier les autres personnages à sa cause. C'est la corde sensible sur laquelle il tire pour obtenir l'adhésion de son frère, où pour condamner la supposée sœur du rebelle. À ce moment, il réaménage régulièrement ce sens de la famille selon ses desseins. Il sait ce qui est attendu de lui : la justification de ses actions. Il s'efforce donc à incorporer les croyances collectives dans son action pour la réguler de sorte à maintenir le lien social qui justifie son rôle. Car à la suite de John Gumperz, nous affirmerons que « le cadre, le savoir d'arrière-plan propre à chaque participant [à l'interaction verbale], ses attitudes avec les autres participants, les postulats socioculturels concernant les rôles et les statuts, les valeurs sociales associées à diverses composantes du message jouent [...] un rôle décisif. » (Gumperz, 1989, p. 55). Un rôle décisif, en effet, dans la maîtrise de l'influence qu'il veut avoir sur les autres personnages de la pièce. Il défend autant les valeurs du patriotisme pour obtenir l'adhésion du peuple à sa cause. S'il a le peuple avec lui, il a le pouvoir. La fougue et la passion dont Zié fait montre dans cette lutte contre les impérialistes et ceux qui les soutiennent ne sont pas désintéressées. Il tente de dissimuler les incohérences de son discours sur l'adversité des groupes ethniques de son pays à travers des arguments factices.

Quant au personnage de Wendy, de toute évidence, il a été placé dans la pièce pour porter la conscience collective. Elle y dissémine une vision des rapports affectifs

qui relève d'une sagesse sociale. Elle confirme les valeurs sociales dans son comportement, les représentations collectives étant présentes dans sa conscience individuelle (C. Bonicco, 2007, p. 37).

En effet, elle met son devoir filial au-dessus de tout et tente de rejoindre sa mère à ses risques et périls car franchir la ligne de démarcation en portant le nom de l'ennemi public Wassa était très dangereux. Elle n'omet pas non plus de souligner l'affection que sa mère vouait à Tanguy.

Celle-ci lui avait donné un petit nom et lui offrait des galettes chaque matin. Dans le moment 2 de la pièce, Wendy détaille également les étapes de sa maternité : sa souffrance dans les rues de la capitale avec son fils dans son ventre, la mort de ce fils, son insistance à désigner sa maternité et la paternité de Tanguy (« Le BEBE dans MON ventre... Le cadavre de MON FILS. Cet ENFANT... NOTRE FILS... NOTRE ENFANT » (pp. 58-59) ; « NOTRE FILS, MON FILS » (p. 62) ; « ... En allaitant notre fils [...] je lui disais... ») Cette conscience sociale qu'elle représente ne cesse de relever cette interdépendance qui caractérise les relations humaines. C'est ainsi qu'il faut concevoir les relations humaines et plus encore, celles qui se tissent dans ce cadre restreint de la filiation. Elle confirme son rôle de conscience en rappelant le devoir familial au fil de son discours : le devoir de rendre heureux les autres membres de la famille, de protéger les membres de sa tribu, de leur rendre des comptes, de veiller à la quiétude de cette famille. Même dans sa crise de folie subite dans le moment 5 de la pièce, sa préoccupation concernait les retrouvailles de Tanguy qui venait de rendre l'âme et de leur fils Alex dans l'au-delà. Se reconnaîtrait-il ? Le rapport père et fils doit survivre à la mort. Qu'il soit filial ou parental, fraternel voire conjugal, les règles qui la régissent sont sans équivoques.

### **III. Idéologie ou militantisme culturel de Sophie Kam**

L'éducation familiale rencontre d'énormes difficultés de nos jours. L'archevêque burkinabè Anselme T. Sanon le confirme lorsqu'il affirme que « la crise identitaire est un trait de nos sociétés contemporaines : identité personnelle, identité familiale (généalogie, historique), identité ethnique (devoir de mémoire), identité culturelle et identité nationale. » (A. Sanon, 2003, p. 4). Il appuie son propos par une énumération des raisons qui justifie ce phénomène. Parmi ces raisons figurent « Les génocides perpétrés le siècle dernier, la hantise qui perdure dans le souvenir des peuples conscients. » (A. Sanon, 2003, p. 5). Cette crise identitaire affecte au premier plan les unités sociales de base que représentent les cellules familiales. Il n'y a plus consensus quant aux valeurs qui fondent une telle institution sociale. Si déjà l'autorité paternelle est devenue une chimère dans cette micro-société (Zié et son frère ont grandi sans père, Tanguy a été absent pour son fils, Wendy n'évoque jamais son père), les actions qu'accompliront ceux qui en sont membres en seront entachées. Les actions qui constituent le moteur de cette pièce sont le résultat des interprétations erronées que font Zié et Tanguy du rôle des membres d'une famille. Elles ont toutes conduit à une situation génocidaire. L'auteure, pour bien situer le contexte de son propos, évoque régulièrement l'Afrique dans son œuvre. Elle évoque les galettes chaudes de la mère de

Wendy, le paludisme - maladie répandue en Afrique, le pagne couleur indigo à nouer aux reins de la mère, le Bogolan –pagne traditionnel africain, la chasse aux margouillats et les lance-pierres, la potasse ; elle désigne le Nord comme l'ennemi en opposition du Sud (Afrique) qui est l'espace où se déroulent les actions. Elle met des expressions typiquement africaines dans la bouche de ses personnages « [...] ton frère est venu mettre du sable dans mon couscous » (p. 67). Le clou de ses allusions à l'Afrique réside dans le discours du chef de la rébellion : « Nous marchions au même rythme. Sur les chemins ouverts par les aînés. Lumumba. Nkrumah. Sankara... Nos pas suivaient leurs empreintes taillées dans la chair de nos sols... » (p. 93). L'histoire se passe sur le sol de ces panafricanistes qui ont marqué les luttes africaines jusqu'en 1987, date de décès de plus récent d'entre eux : Sankara. Elle est contemporaine et se situe donc dans cette Afrique où les valeurs humaines doivent être revues à la source : la famille. La dramaturge Kam est convaincue que c'est là que tout se joue, tout autant que Monseigneur Anselme Sanon : « En un sens doublement vrai, c'est au cœur du foyer que se joue l'avenir culturel de la nation. » (A. Sanon, 2003, p. 10).

Tout ceci explique son obsession pour la famille dans toute la pièce. Elle convoque les liens familiaux (frère, sœur, mère, fils, frangin, mon amour, les proches, veuf, orphelins, veuves, père, les tiens, famille...) 72 fois dans les répliques de la pièce, confirmant l'omniprésence de la famille au cœur des actions sociales telles que la politique. Du même coup, elle dévoile le double aspect qui en fait un couteau à double tranchant et qu'il faut utiliser avec prudence. À cet effet, elle rectifie le sens de la famille et de l'usage qu'il faut en faire pour une bonne gestion de la cité. Cela se confirme surtout dans le fait que son propos est régulièrement porté sur la critique des dérives sociales qu'elles observent autour d'elle. Elle le mentionne sans détours dans la note qu'elle a placée au début de sa pièce *Quand le soleil sourira à la mer* : « Et si derrière cette fêlure de nos sociétés sans distinctions, il y avait d'autres raisons ? Les guerres et les foyers de tensions par exemple ? Les dictatures qui accouchent des pratiques d'exercice du pouvoir au-delà de tout entendement... » (S. H. Kam, 2008, p. 12)

À partir de là, on peut établir un lien entre le concept de la famille, l'évolution des idéaux des personnages et la gestion de la cité. Les trois aspects sont des étapes successives vers l'objectif principal de Sophie Kam. Elle veut corriger la tendance de ses contemporains à justifier leurs actions, qu'elles soient politiques, militaires ou de l'ordre de l'individu, par cette valeur qu'est la famille. Ceux-ci manipulent les consciences pour que leurs actions, qui sont pour la plupart en inadéquation avec les attentes de la société, y trouvent leur sens.

En effet, ces dirigeants sont conscients du danger que représente une rupture totale avec les aspirations de leur société. Comme l'affirme encore Bonicco,

[Puisque] le contrôle social s'exerce par cette menace qui pèse sur ma dignité, je suis soucieux de rétablir une bonne image de moi et pour cela, je dois rassurer les attentes de l'autre. (C. Bonicco, 2007).

C'est ainsi que dans la pièce, le Chef tente de justifier ses actions militaires pour maintenir Tanguy dans son camp. « Tanguy ! Toi et moi, on est voués à l'amour passionnel du pouvoir ! Ouais. Le pouvoir pour redonner à ce pagné, son éclat et sa brillance d'indigo ! En mettant out, tous ces impérialistes et leurs valets locaux ! » (p. 77). Dans l'interaction verbale entre Tanguy, son frère Zié et Wendy à partir du moment 3 de la pièce, l'horreur de leur guerre leur est jetée en plein visage par la jeune femme. Et cela va modifier l'entendement que Tanguy a de son devoir de frère, de fils de la nation. Lui qui voulait laver le pagné sale de sa mère-patrie se rend compte qu'il s'était laissé aveuglé par l'obligation familiale qui le lie à son frère. Son regard va changer et l'orienter vers une introspection. Le concept de famille et les obligations y afférentes prennent une tout autre dimension à ses yeux. Le regret se fait sentir dans ses propos : « Quand tu es venu me chercher, j'étais convaincu que c'était toi qui avait raison... Sais plus. J'en sais rien... Nos armes ont changé de direction. Elles s'orientent vers ce peuple qu'on voulait défendre... » (pp. 72-76). Son rêve d'une vie meilleure demeure, mais la voie empruntée ne le convainc plus. Son frère Zié reste fidèle à ses convictions mais sort perdant sur tous les plans. Il perd la guerre, perd son frère et perd même le droit de mourir en combattant libre : il perd sa liberté si chèrement recherchée. Le mauvais usage qu'ils font tous deux de cette richesse culturelle les mène à leur déchéance. Tanguy meurt et Zié perd tout.

Un autre aspect non négligeable de cette pièce de théâtre reste la métaphore qui se dégage de cet entendement de la famille. Cette famille n'est rien d'autre qu'une représentation de la nation. Le discours de Zié accable l'Occident sans répit. Les « ennemis d'en face » ou en d'autres termes les occidentaux, sont ceux qui en veulent aux biens de sa patrie. Il en veut à Massiri d'être de connivence avec ses « complices du Nord ». (p. 67). De même que Edward Saïd, père fondateur des études postcoloniales qui aborde les discours coloniaux de manière binaire, Zié est convaincu de l'opposition radicale qui existe entre colonisateur et colonisé, occidentaux et africains, etc. Massiri, par contre, veut s'adapter au contexte. Il opte donc pour la stratégie. Il a conscience que l'option de l'hybridité sociale est la meilleure pour assurer un avenir radieux à son peuple. Il n'est pas constructif de mener une guerre sans merci aux occidentaux et à leurs alliés lorsque ces alliés s'avèrent être des frères. La société africaine postcoloniale dans laquelle ils vivent est le fruit d'un métissage qui entremêle les philosophies issues de différents continents. Il faut accepter cette ambivalence comme une nouvelle donne de la société africaine. À l'image d'Achille Mbembé, S. H. Kam s'oppose à la mise en accusation perpétuelle de l'Occident. « Selon A. Mbembé, le discours postcolonialiste sur l'Occident est une des modalités d'expression d'un malaise existentiel profond... » (A. Barro, 2009, p. 57) S. H. Kam adhère au « postcolonialisme africain [qui] dénonce et rejette toute instrumentalisation du passé africain, de l'identité africaine, parce que cela n'aurait qu'un seul aboutissement, la nostalgie des origines. En d'autres termes, il faut en finir avec la victimisation et le ressentiment. » (A. Barro, 2009, p. 57)

### Conclusion

Dans cette pièce, l'influence réciproque que les personnages exercent sur leurs actions respectives tire sa source du conditionnement socio-culturel auquel ils obéissent tous : l'appartenance à une famille. Cette appartenance est la clé de lecture qui permet de décoder les actions et les dialogues de la pièce. Au bout de l'analyse qui en est fait, il faut observer que les liens de famille sont une valeur sociale cardinale qui doit être maintenue dans le rôle qui lui est assigné. Ces liens sont parfois détournés de l'appréhension collective vers des interprétations erronées. Ils sont tantôt utilisés dans la perspective des attentes de la société (le sens de la famille doit engendrer des sentiments nobles tels que la fibre patriotique), tantôt dans le sens des intérêts personnels où c'est la violence qui s'impose. Ils ont subi toute une métamorphose dans la pièce de théâtre de Sophie Kam. Objet de conflit au départ, ils ont été présentés ensuite comme une valeur sacrée. Ce rapport humain devient une solution aux conflits armés. La condition pour y arriver est d'en faire bon usage.

L'analyse stylistique inspirée par Pierre Larthomas, combinée à l'analyse de contenu de Jean Marie Privat (& Ali.) a permis de dévoiler l'idéologie que l'auteur véhicule dans la pièce de théâtre. Le rapport au monde et aux autres que ses personnages principaux établissent sont erronés et sont rectifiés par le seul personnage féminin de la pièce. Le phénomène des conflits et des formes de violence nés de l'ethnocentrisme est encore récurrent en Afrique et répond aux réalités socio-politiques que vit la région ouest-africaine, région d'origine de l'auteure. Tous les acteurs sont interpellés à un partage des responsabilités.

### Bibliographie

- ANGENOT Marc, 1989, *1889. Un état du discours social*, Québec, Le préambule.
- ARENES Jacques, 2013, « Penser l'éthique de la famille et l'éthique du lien dans le contexte d'une culture moins soutenante », *ERES / Dialogue*, n° 199/1, pp. 107-117.
- BARRO Abdoulaye, 2009, « Le post-colonialisme africain : un miroir brisé », *Controverses*, n°11, pp. 55-67.
- BONICCO Céline, 2007, « Goffman et l'ordre de l'interaction : un exemple de sociologie compréhensive », *Philonsorbonne*, n° 1, pp. 31-48.
- COQUERY-VIDROVITCH Catherine, 1992, *Afrique Noire. Permanences et ruptures*, Paris, L'Harmattan.
- GOFFMAN Erving, 1973, *La mise en scène de la vie quotidienne*, réédition, Paris, Minuit.
- GUMPERZ John, 1989, *Engager la conversation, introduction à la sociolinguistique interactionnelle*, Paris, Minuit.
- KAM Sophie Heidi, 2013, *Nos jours d'hier*, Ouagadougou, Céprocif.

---

*Rile* n° 15, Septembre 2020

- 2008, *Quand le soleil sourira à la mer*, Ouagadougou Découvertes du Burkina.
- PRIVAT Jean Marie et SCARPA Marie, 2011, « Présentation », *Pratiques 151-152*, Anthropologies de la littérature, pp. 3-6.
- SANON Monseigneur Anselme T., 2003, « Culture et identité nationale », *Culture, identité, unité et mondialisation en Afrique*, (dir.) Mahamoudou OUEDRAOGO/ Salaka SANOU, Presses universitaires de Ouagadougou, pp. 3-14.
- SPERBE Dan et WILSON Deirdre, 1989, *La pertinence. Communication et cognition*, Paris, les Éditions de Minuit.
- VION Robert, 1992, *La communication verbale, analyse des interactions*, réédition 2000, Paris, Hachette Supérieure.



---

Rile n° 15, Septembre 2020

ÉCRIRE LA CRISE IDENTITAIRE EN SOCIÉTÉ  
POSTCOLONIALE : UNE LECTURE DES MUTATIONS  
NARRATIVES DANS *TAIL OF THE BLUE BIRD* DE NII  
AYIKWEI PARKES

Klohinlwélé KONÉ

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)  
[nielfang@yahoo.fr](mailto:nielfang@yahoo.fr)

TIÉMOU Dékao Fabrice

Doctorant  
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)  
[dekaofabrice@gmail.com](mailto:dekaofabrice@gmail.com)

**Résumé :** Suite aux différentes mutations historiques, la fiction africaine met en lumière une esthétique de la rupture. Elle tente de sortir le sujet africain du schéma binaire d'une opposition entre tradition et modernité, afin de le définir par ses propres mythes. Ce projet scriptural envisage la construction d'une identité nouvelle de l'Africain. Cependant, cette modernité de soi n'est ni le reniement de l'autre, ni celui de sa tradition. Il est également l'acceptation de son temps, des inventions scientifiques et technologiques de son temps. Il s'agit d'une configuration plurielle qui prend en compte l'ailleurs et l'ici, une sorte de synthèse et d'ouverture au monde. Cette étude entend donc élucider cette question de l'identité problématique africaine, qui est en constante évolution dans un contexte postcolonial en crise, tel que révélé dans *Tail of the Blue Bird* de Nii Ayikwei Parkes.

**Mots-clés :** Identité, esthétique, rupture, modernité, postcolonial, crise

**Abstract:** Following the different historical mutations, the African fiction highlights an aesthetic of rupture. It attempts to take the African subject out of the binary pattern of an opposition between tradition and modernity, in order to define it through its own myths. This scriptural project intends to build a new identity of the African. However, this modernity of the self is neither the denial of the alterity, nor the one of its traditions. It accepts the assets of new inventions of science and technology. It is a plural configuration that takes into account the elsewhere and the here, a kind of synthesis and opening to the world. This study therefore intends to elucidate this issue of African problematic identity, which is constantly evolving in a postcolonial context in crisis, as revealed in *Tail of the Blue Bird* by Nii Ayikwei Parkes.

**Keywords:** Identity, aesthetics, rupture, modernity, postcolonial, crisis

Introduction

Le récit classique fait de plus en plus place à de nouveaux régimes narratifs qui se tiennent à califourchon entre tradition et modernité, autochtonie et cosmopolitisme, mode idiosyncrasique de narration et récit collectif. Le récit est devenu le lieu d'expérimentation de nouvelles normes narratives, de nouvelles thématiques et d'innovations stylistiques. Les nouvelles écritures africaines ont, en un mot, amorcé au cours de ces dernières décennies, une rupture scripturaire qui dérouté plus d'un lecteur pour s'adapter à un contexte sociohistorique instable. En d'autres mots, que ce soit au niveau de la forme ou du contenu, ces nouvelles écritures déconstruisent, déstructurent afin de suggérer un monde nouveau par une écriture novatrice.

Elles tentent donc de rompre avec les canons classiques occidentaux qui avaient régi la littérature jusqu'à ce jour. Il s'agit d'une écriture ambivalente et en rupture, en ce sens qu'elle pratique la surenchère du contenu et met à mal l'intrigue et l'identité du personnage dans le récit. Autrement dit, elle transgresse la simplicité et la linéarité qui caractérisaient l'écriture romanesque classique pour produire une esthétique « de choc » (B. Séry, 2014, p. 10) pour dire l'impossible monde postcolonial. Cette écriture crée, en un mot, une identité narrative protéiforme et décousue.

L'écrivain ghanéen Nii Ayikwei Parkes, écrivain diasporique, à la fois poète et romancier, est une figure emblématique de cette génération d'hommes de lettres qui font fi des frontières étanches des genres, qui prennent à la modernité ce qu'elle a à leur apporter et à la tradition ses valeurs spirituelles. Son roman, *Tail of the Blue Bird* (2009) est traversé par la question lancinante de l'identité de l'africain négociant sa propre modernité.

Cette étude entreprend d'analyser l'originalité de la stratégie narrative à l'œuvre dans *Tail of the Blue Bird*. Elle interrogera dans un premier temps la difficile définition d'une identité africaine en régime postcolonial. Elle analysera dans un deuxième mouvement l'originalité de la stratégie narrative déployée et finira par suggérer implicitement les voies de construction d'une modernité identitaire assumée.

Elle sera ainsi conduite à l'aune des acquis de la théorie postcoloniale dont les théoriciens des études littéraires, Ashcroft, Griffiths, Tiffin ont systématisé les principes. Seront également convoquées les théories de penseurs comme Felwine Sarr, Georges Ngal, Michel Naumann dont les idées se tiennent par un fil conducteur : l'idée d'une esthétique de rupture pour rendre compte d'une société en pleine mutation.

## I. De l'identité problématique à l'instabilité scripturaire

La définition d'une identité africaine est devenue opaque dans le contexte postcolonial. L'écrivain lui-même ne parle plus à une communauté unie et intègre. En tant que produit de l'école euromoderniste, héritage de l'école coloniale, l'écrivain ne trouve pas son public dans une communauté ethnique, mais possède plutôt un public urbain, un véritable melting-pot ethnique et culturel. C'est donc à ce public indéfinissable qu'il adresse ce message littéraire. Chinua Achebe rend ainsi compte de

cette difficulté à définir son public par une question rhétorique : « Who is my community? ... In the very different, wide-open, multicultural and highly volatile society, known as modern Nigeria, for example, can a writer even begin to know who his community is let alone devise strategies for relating it ? » (Achebe, 1988, p. 40). Il semble donc ambigu pour l'écrivain de révéler l'identité réelle de sa communauté dans cet espace postcolonial éclaté, volatil, tant au niveau des classes sociales, des groupes ethniques que des allégeances idéologiques. En réalité, une partie de cette communauté est lettrée et l'autre analphabète dans la langue officielle, langue d'écriture de la littérature.

Le récit de Nii Parkes rend ainsi compte de cet éclatement spatial, temporel et culturel. Contrairement au schéma classique ou traditionnel d'une opposition du cadre rural et urbain, ici le village et la ville se chevauchent et s'entremêlent. La tradition n'est plus aux antipodes du modernisme car les villageois eux-mêmes sont gavés de gadgets électroniques et prennent plaisir à écouter les médias modernes de communication qui les mettent au même niveau d'information que les citadins. Tel est le cas de Yaw Poku le vieillard chasseur qui, malgré son état d'illettré écoute la radio « Sunrise FM from Koforidua » (p. 18), afin de s'enquérir des nouvelles de son pays. Diffusant dans plusieurs langues locales telles que le 'Twi', le 'Fanti', le 'Ewe', le 'Ga', cette radio constitue l'une des sources d'information les plus crédibles pour le chasseur-conteur. Ce fait démontre ainsi que l'on se retrouve dans une société "tradi-moderne" qui fait usage des nouvelles technologies d'information et de communication, et dans laquelle les deux mondes se rejoignent pour dire une civilisation et une identité nouvelles. Il s'agit d'une société instable à tout point de vue.

Les citadins aussi se retrouvent régulièrement au village pour se ressourcer. Ce retour aux sources dans le récit donne de voir un va et vient permanent entre ville et village. C'est le cas des policiers et des enquêteurs qui se retrouvent souvent dans le village de « Sonokrom » où ils passent de moments de récréation, accompagnés du chasseur-conteur. Ces enquêteurs sont attirés par les contes et proverbes de leur guide : le vieux chasseur. Le conte de Kwaku Ananse de la page 117 à la page 131 est apprécié par ceux-ci. « 'Your story is interesting', [...] 'I am interested in the musician' [...] 'Oh, I'll tell you everything; be patient » (T.B.B., 2009, p. 121). La bonne disposition des citadins à l'égard des acteurs du village, le plaisir qu'ils montrent à écouter les histoires narrées par le chasseur et surtout leur impatience à voir le dénouement de ces récits-contes du vieux chasseur démontre leur familiarité avec le cadre culturel et civilisationnel de l'espace traditionnel. Les personnages sont donc des sujets d'une identité plurielle dont la littérature rend compte par une langue hybride qui unit des univers et des récits plus qu'épars.

Au niveau purement linguistique, il faut noter que le personnage principal Kayo peut être considéré comme un « afropéen » (Placial, 2015, p. 199) qui voyage entre des univers linguistiques variés. Intellectuel chevronné, il parle avec aisance un anglais académique. Mais selon le milieu où il se trouve, il se retrouve à s'exprimer en pidgin ghanéen, puis, assez souvent, surtout au village pour son enquête à

communiquer en Twi avec les villageois. Polyglotte comme tous les autres personnages, il habite son monde éclaté par son dire tout aussi bien éclaté et divers. Le pidgin est son instrument de communication en ville, le twi pour son séjour au village et l'anglais académique et même le sociolecte scientifique une fois qu'il communique avec des collègues. À Sonokrom, au village, Kayo se conforme aux codes traditionnels et échange correctement en langue Twi avec les siens. À ce sujet, le vieux chasseur ne manque pas de signifier la politesse de Kayo qui est la résultante de sa bonne éducation traditionnelle. « Ei, Kwadwo ; you could tell his mother taught him well. When he came he greeted me as a senior man (not like the Sagie) » (p. 85). À ces interlocuteurs qui ne savent dans quelle langue s'adresser à lui, le jeune diplômé d'une université britannique rassure les villageois: « Garba, I don't care whether you speak pidgin, Twi or English » (p. 89). Ce passage révèle que Kayo a une maîtrise parfaite des trois registres linguistiques.

Il reflète donc l'identité linguistique plurielle du sujet africain postcolonial. C'est un tel sujet qui correspond au monde pluriel de la société postcoloniale réelle comme reflété dans la diégèse de *Tail of the Blue Bird*. Le critique Claire Placial résume si parfaitement ce caractère hybride de Kayo :

[D]ans sa capacité à se mouvoir dans tous les espaces romanesques, dans la capitale comme dans la brousse, en langue Twi comme en anglais, auprès des anciens du village comme des policiers corrompus, [Kayo] est une image du roman même, dans son aspect choral et pluriel (Placial, 2015, p. 199).

En un mot, cette tendance de Kayo à se mouvoir aisément entre plusieurs espaces culturels et linguistiques est une expression de son identité moderniste qui tout en affirmant son ouverture au cosmopolitisme ne déroge pas aux codes de sa culture ancestrale. Par cela, il vient en quelque sorte établir une relation nouvelle entre l'homme africain postcolonial et sa tradition qu'il ne perd pas de vue. Une telle identité faite de compromis et d'ouverture tout en assumant sa culture locale met en crise une pratique de reniement culturel observé chez certains Africains en raison des complexes nés de la colonisation, entreprise de dénigrement du monde colonisé qui finit par faire certains colonisés de leurs valeurs. Cette identité met tout aussi bien en crise le repli sur soi, l'enferment sur ces propres traditions, attitude que l'on a pu observer chez certains nostalgiques de certaines pratiques de vie indigène que l'on ne peut retrouver que par nostalgie ou manque de réalisme. Cette littérature postcoloniale qui met en scène des sujets modernes consacre le monolinguisme des personnages d'un seul monde et d'une seule langue. Elle met surtout en crise l'opposition infranchissable entre tradition et modernité en vigueur dans la tradition littéraire antérieure. Par cette technique, Nii Parkes renvoie à ce qu'Ashcroft, Griffiths et Tiffin ont qualifié de "sociétés diglossiques".

[Sociétés] dans lesquelles une majorité de la population parle deux ou plusieurs langues, en occurrence l'Inde, l'Afrique [...] [et dans lesquelles] l'anglais a généralement été adopté comme la langue du gouvernement et du commerce, et son usage littéraire met en évidence des formes de variantes linguistiques les plus prononcées (Ashcroft et al, 2002, p. 38, notre traduction).<sup>1</sup>

Ainsi, à travers Kayo, le monde postcolonial peut être qualifié de "société diglossique" ou polyglotte. Par les phénomènes bien analysés par les théoriciens du postcolonial de l'« appropriation » et de « l'abrogation » (Ashcroft et al, 1989, p. 37), la société postcoloniale s'est approprié la langue anglaise, l'a façonnée à sa guise (ce qu'a donné le "pidgin") et l'a couplée avec la langue vernaculaire qu'est le "Twi". Il s'agit ici « d'adapter la langue adoptée, au besoin la changer pour s'y retrouver à l'aise, par l'introduction des mots, des expressions, une syntaxe, un rythme nouveau » (Sissao, 2013, p. 127).

La technique d'écriture, le choix des personnages qui animent l'intrigue, présents dans les nouvelles écritures africaines, en somme, cette littérature de rupture est à l'image du monde postcolonial dont elle entend rendre compte. Cette société se caractérise par son hybridité culturelle et linguistique (Ashcroft et al, 1989, p. 32) dans un univers intranquille et instable. Elle répond, en d'autres termes, au besoin du sujet postcolonial qui entend habiter son monde spirituel africain sans renoncer à la dynamique historique qui l'a mis dans une société globalisée et transnationale faisant de lui un citoyen du monde. Il nous faut dire à présent les techniques narratives déployées par l'écrivain pour dire cet univers et cette identité nouvelle et plurielle.

## II. Un récit feuilleton

Les innovations narratives seront analysées à travers une étude de la technique de l'enchâssement et de l'enchevêtrement puis par l'analyse de la pluralité des voix narratives qui créent une polyphonie qui est la technique appropriée pour dire l'Afrique plurielle postcoloniale. Ce faisant, rappelons que les grandes crises de l'Histoire impactent nécessairement les différents domaines de la vie des peuples. En effet, l'accession à l'indépendance politique et à la liberté affecte tous les autres domaines dans les sociétés anciennement colonisées. Elle libère toutes les pratiques des domaines d'activités. Elle libère, en un mot, la créativité. Albert Gérard soutient à ce sujet que

lorsqu'une société accède à un statut d'indépendance politique, marqué en outre par l'abolition des privilèges de race [...], sa littérature ne peut

---

<sup>1</sup> Texte d'origine: « Diglossic societies are those in which a majority of people speak two or more languages, for example in India, Africa (...) [and in which] English has generally been adopted as the language of the government and commerce, and the literary use of English demonstrates some of the more pronounced forms of language variances. » (Ashcroft et al, 1989/2002, p. 38).

manquer d'accéder, elle, à une troisième phase, au cours de laquelle la suppression de nombreuses contraintes extérieures libère une dynamique exubérante (cité par Georges Ngal, 1994, pp. 85-86).

De ce fait, l'art devient le lieu privilégié de l'expression de la liberté. C'est dans ce contexte que l'identité narrative dans le roman africain postcolonial rend compte d'une instabilité scripturale. Par exemple, l'intrigue du roman classique qui était reconnue par « l'unicité et la linéarité narratives » (Tite Lattro, 2011, p. 120) est désormais délinéarisée. Celle-ci fait maintenant appel à la conjonction de plusieurs micro-intrigues. Nii Ayikwei Parkes fait partie de ces jeunes écrivains initiateurs de cette écriture nouvelle où les retournements inattendus, flashbacks, récits oniriques et styles journalistiques côtoient le récit principal. Ce récit met également en relief des régimes épistémiques contradictoires comme science et fétichisme.

Dans *Tail of the Blue Bird* (2009), plusieurs historiettes s'entremêlent. Parmi cette diversité de récits, deux feront l'objet de cette étude. Il s'agit de deux usages d'un même récit entremêlé à d'autres microrécits. Le récit en question est celui de l'enquête, récit principal dans l'œuvre. Ce dernier est narré d'une part sur la base de la technique de l'intermédialité et d'autre part sur l'intertextualité. Concernant le mode d'explication intermédiaire qui est la présence d'outils médiatiques dans le récit, il faut noter que *Tail of the Blue Bird* met l'accent sur la scientificité des faits, la rationalité et la technicité. Il renvoie à un récit filmique avec des personnages tels que les policiers et Kayo, un médecin légiste "forensic pathologist" (p. 33). *Tail of the Blue Bird* est une histoire africaine moderne aux accents de films policiers dans la tradition des films hollywoodiens comme « les Experts », « CSI » (p.71) auxquels il est fait expressément référence dans le récit comme un clin d'œil intertextuel pour nous plonger dans un récit hollywoodien sous les tropiques. « CSI » qui signifie « Criminal Scene Investigation » met donc en exergue un contexte de la police criminelle. Ainsi, en interrogeant Kayo s'il a visualisé ce film policier, « Have you watched *CSI*? », l'inspecteur Donkor essaie de se rassurer de sa connaissance dans ce domaine en tant que médecin légiste. Par cette référence, le narrateur établit un pacte de lecture avec le lecteur dont la familiarité avec ce type de séries télévisuelles en vogue est plus que probable. Ce type de référence rappelle à dessein le caractère de monde globalisé dans lequel les personnages vivent. Nous regardons tous les mêmes séries télévisuelles à travers le globe et nous abreuvons ainsi à une seule et même culture faisant ainsi de nous une part de cet « homme unidimensionnel » que H. Marcuse (1964) décrit dans son essai.

Ce même récit inspiré des techniques médiatiques les plus récentes cohabite avec des récits de littérature orale comme les contes, légendes et autres récits mythologiques. Autrement dit, à ce type de récit scientifique est juxtaposé le récit oral du chasseur conteur créant ainsi une intertextualité et une hybridité de genres. En effet, d'une conception traditionnelle, il essaie de vérifier la causalité du débris humain qui a été découvert dans son village, Sonokrom. Selon Yaw Poku, la science a des limites dans l'appréhension du monde. « It is not everything we can understand, my

friend. [...] Your machine can be understood, so it can be tricked,' [...], 'but if you learn to watch a man, you can always tell what he's thinking' » (pp. 97-99). Cette affirmation prouve les limites de la rationalité face à certains phénomènes de l'existence. Cela montre également que la science et la technique peuvent échouer là où la tradition orale et culturelle réussissent. Tandis que la rationalité cherche à vérifier scientifiquement la causalité des faits, la tradition l'appréhende par un regard minutieux avec une connaissance parfaite des lois de la nature. C'est par cette méthode traditionnelle que le narrateur tente une fois de plus de résoudre l'enquête. Kayo ne rejette aucune piste épistémologique cherchant une explication avec les villageois et avec les armes de la science.

Ainsi, l'on constate deux modes d'explication du même récit, incarné par différents personnages. Il s'agit d'un côté, de Kayo le médecin légiste et les policiers qui se servent de la science, et de l'autre côté le chasseur-conteur qui se sert de l'oralité et d'explications quelques fois magiques ou mystiques. Ces deux récits renvoient à deux modèles opposés d'explication et de vision du monde selon Claire Placial.

Ces deux modèles de récit sont également deux modèles d'explication du monde qui renvoient à l'échelle du Ghana à une opposition capitale / brousse, et à l'échelle du monde à une opposition États-Unis / Afrique [...]. Les logiques discursives et fictionnelles s'opposent ainsi, construisant deux systèmes de vérité en opposition au sein de la diégèse, qui du reste permettent chacune une résolution de l'enquête (Placial, 2015, p. 197).

En clair, ce récit met en exergue une confrontation entre une Afrique traditionnelle et une autre euro-moderniste. Le premier récit reflète l'Afrique scientifique, produit de sa rencontre avec l'occident et incarné par la révolution industrielle, le développement scientifique et technique. Cette Afrique, suggère-t-on, serait à même de rivaliser avec le monde même si cet optimisme est biaisé par une élite politique corrompue sans un projet de société viable à long terme. Le message est plus que clair : tant que l'on en reste à la maîtrise de la science et de la technique, l'Afrique a son mot à dire avec une classe d'intellectuels qui ont été au contact de la science et de la technologie dans les universités les plus prestigieuses du monde. Mais une fois de retour au pays, ces jeunes diplômés se retrouvent confrontés au chômage et au chantage d'une élite politique qui entend les utiliser pour leur promotion politique.

En plus de ces deux modèles du récit qui s'enchevêtrent dans la diégèse, d'autres micro-intrigues s'imbriquent et fondent ce qu'on pourrait qualifier de « zapping constant » (Tit Lattro, 2011, p. 122). En effet, d'autres récits se mêlent au récit principal sans que celui-ci s'achève. Ils interviennent et entrecoupent les premières histoires contées. Ce faisant, le récit nous renvoie à l'image d'un feuilleton interrompu au moment où l'on s'y attend le moins, créant un suspens qui participe au "plaisir du texte".

Quelques illustrations suffisent pour justifier notre propos. Par exemple, de la page 117 à la page 131, l'histoire de l'enquête est interrompue pour laisser prospérer plusieurs autres récits d'un sous genre qui jure avec le récit classique. Des historiettes et autres récits de contre interviennent et font oublier l'enquête pendant de longues pages. Sur ces pages susmentionnées, le narrateur (chasseur-conteur) raconte l'histoire d'un cultivateur. Le nom de ce dernier se révèle à la page 121, c'est-à-dire « Kwaku Ananse ». Sans achever ce conte, le narrateur incorpore le récit d'un colon anglais qui résidait toujours au pays et celui du musicien « Tintin » (p. 120). L'histoire de Tintin reste inachevée et le narrateur nous renvoie une fois de plus au conte de Kwaku Ananse.

That same night, the musician, Titin, disappeared. Everybody thought, sɛbi, he was dead, but I will tell you the truth later. For now, as the wise ones say, one does not turn away from an elephant to throw stones at a small bird. The story I am telling you is the story of the *cocoa* farmer (p. 120).

Dans ce passage, l'usage du futur, « I will tell you the truth later » et du proverbe projettent le récit de "Tintin" dans un futur lointain pour faire place au plus important récit, c'est-à-dire le retour au conte de Kwaku Ananse. En outre, le narrateur abandonne l'histoire principale et plonge le lecteur dans une nouvelle histoire, celle de « Akosua Darko » (p. 121). C'est donc à travers ce « zapping constant » que le narrateur ramène le lecteur au récit central, notamment celui de l'enquête à partir de la page 132. Toutefois, il insère également le conte de "Yaa Somu", une brave femme à la page 153, avant de retourner une fois de plus au récit central à partir de la page 177.

Ainsi, nous pouvons noter que cette technique narrative complexifie la compréhension du récit. Le lecteur classique pourrait se rendre compte que le principe de l'intrigue unique n'existe plus dans le récit postcolonial. En d'autres mots, cette désintégration de l'intrigue renvoie au fait que le texte romanesque de la société postcoloniale peut faire l'objet de plusieurs lectures. En somme, il prouve, selon Klahinlwélé Koné, qu'« un écrivain ne raconte en réalité jamais une seule histoire mais plusieurs qui s'imbriquent les unes dans les autres » (Klahinlwélé, 2016, p. 184). L'écrivain postcolonial crée un univers romanesque discontinu au caractère instable et complexe. Il s'agit en un mot d'une écriture romanesque qui est à l'image de l'ère postcoloniale où la liberté et le droit sont donnés aux individus de se définir comme bon leur semble.

Aussi, cette discontinuité narrative ne se limite-t-elle pas à la superposition des intrigues. Elle touche également à l'identité des personnages et du narrateur. En d'autres termes, une autre particularité de cette discontinuité narrative se manifeste par le changement constant de l'instance narratrice. Les instances narratives, c'est-à-dire personnage et narrateur se confondent et se complexifient à leur tour dans l'intrigue. Chez Nii Parkes par exemple, le narrateur-dieu [ou] démiurge semble perdre son



identité et son intégrité au profit d'une instance narratrice plurielle, fluctuante et éclatée qui rend compte d'une véritable polyphonie narrative.

Il n'y a de récit que raconté. C'est un homme/femme qui raconte une histoire animée par des personnages que celui-ci fait parler également. Ceux-ci peuvent être de simples témoins des événements ou en être partie prenante, c'est-à-dire acteurs des événements qu'ils racontent. Dans ce contexte, ils peuvent être également perçus comme des narrateurs. Ainsi, contrairement au récit traditionnel qui met en scène un narrateur omniscient, le récit postcolonial nous familiarise avec un type de narrateurs nouveaux dont l'intégrité narrative et identitaire est mise en crise. C'est la pluralité des instances narratives qui présentent les événements selon des points de vue différents qui nous font parler de polyphonie narrative par laquelle il faut entendre une multiplicité ou pluralité de voix narratives dans un texte. Elle peut également faire référence à la pluralité des langues, cultures, idéologies etc., susceptibles de créer un texte.

Ainsi, dans le contexte de cette étude, l'on se focalisera sur la multiplication de l'instance narratrice. Pour ce faire, l'on empruntera les concepts de narration « hétérodiégétique et extradiégétique » de Gérard Genette (1983). Il s'agira, à travers ces concepts, de montrer comment dans *Tail of the Blue Bird*, le lecteur est confronté à un enchâssement de voix narratives. À cet effet, il faut noter que le narrateur dans l'œuvre est d'abord « hétérodiégétique » (Gérard Genette, 1983, p. 56). Selon Genette, il s'agit d'un narrateur qui, « avant d'ouvrir la bouche, est personnage dans un récit qui n'est pas le sien ; mais [...] ne raconte pas sa propre histoire » (*Idem*). Yaw Poku, le chasseur conteur est le prototype d'un tel narrateur. Bien qu'il soit le narrateur principal de cette histoire dans le récit, il n'y prend pas part. Il se contente de la raconter sauf à être partie prenante d'un monde de fantômes et d'esprits auquel les contes et autres récits imaginaires nous ont habitués.

Oh, and palm wine; (you know I don't play with my palm wine), palm wine ; he drank palm wine like a river drinks rain. So as I have said, he went and came like this until his beard and moustache swallowed his mouth (p. 123).

Deux faits attirent notre attention dans ce passage, à savoir l'usage du pronom de la troisième personne « he » et des parenthèses. Dans le premier cas, il faut comprendre que la troisième personne du singulier signifie que l'histoire racontée n'est pas celle du narrateur. Dans le second cas, l'ouverture des parenthèses et l'usage de la première personne du singulier « I » montrent que le narrateur s'invite dans le récit en faisant un commentaire « hors-diégèse » (Genette, 1983, p. 56).

Aussi, le narrateur « extradiégétique » (Genette, 1983, p. 55) ou omniscient intervient-il dans le récit. Tel est le cas dans le passage suivant: « Kayo and Garba listened to Opanying Poku as he led them towards the edge of the village. They each held one end of the rolled mat carrying the remains from Kofi Atta's hut » (p. 91). Ici, Kayo, Garba et Opanying Poku (le narrateur-chasseur) sont tous cités. Leurs

actions sont également relatées par un narrateur démiurge. De plus, l'usage des pronoms « he » et « they » tous deux troisièmes personnes du singulier et du pluriel, montre que le narrateur n'est pas impliqué dans le récit, tel que recommandé par une narration classique.

Comme on peut le constater, différentes voix narratives s'entremêlent dans la diégèse. D'abord, le chasseur-conteur est en même temps narrateur et personnage. Ce faisant, il a une position ambivalente dans le récit. Il est ensuite un narrateur qui se positionne comme acteur, c'est-à-dire impliqué dans les événements qu'il raconte. Enfin, la voix narratrice est omnisciente, dans la mesure où elle n'est ni personnage, ni acteur des événements dans le récit, mais un simple témoin. Cette dernière raconte uniquement les faits, gestes et pensées des personnages. C'est donc dans ce va-et-vient constant entre plusieurs voix narratives que se constitue la diégèse dans *Tail of the Blue Bird*.

Ce transfert de parole entre différentes voix narratives crée donc une distorsion dans l'intrigue toute entière. Autrement dit, elle complexifie la diégèse. Mieux, en tant que « l'organisateur et le gérant de l'histoire » (Madeleine Borgomano, 1985, p. 22), le dysfonctionnement, la duplicité et le dédoublement du narrateur dans le récit ne peuvent que créer une discontinuité et une rupture dans l'intrigue elle-même. Ce procédé narratif réfute, en somme, les normes de la narration homophonique recommandée par le récit classique et démocratise la voix narrative.

En plus de ces positions narratives disparates, la polyphonie narrative se manifeste également par des discours rapportés dans le récit. Le discours suivant est un exemple: « It was my grandfather, Opoku, the one whose hands were never empty, who told me that the tale the English man calls history is mostly lies written in fine dye » (p. 16). Le discours rapporté se perçoit par l'expression "who told me that" et montre que le narrateur n'est pas l'auteur de l'affirmation. Ce faisant, une double voix narratrice se révèle, notamment, la voix de Opoku et celle du narrateur. Cette « bivocalité » (Bakhtine, 1978, p. 145) renvoie aussi à une voix fragmentée et complexifie davantage l'identité narrative dans le récit.

En somme, ces nouvelles techniques narratives sont en contradiction avec celles des récits classiques basées sur la linéarité et l'homophonie narratives. Toutefois, il faut rappeler qu'elles ne sont que le fruit des mutations historiques comme précédemment indiqué.

[Autrement dit] si les discours littéraires se modifient dans et avec l'évolution des sociétés et de l'histoire, c'est que le statut de l'écrivain [...] son rapport global à la société s'est modifié ; et enfin, que la marche de l'histoire est un processus discontinu, une succession de discontinuités (Ngal, 1994, p. 14).

Ainsi, l'on peut conclure avec Felwine Sarr que c'est parce que « les sociétés africaines contemporaines vivent une crise liée à la viabilité des anciennes pratiques [...], qu'elles sont sommées de se réinventer pour faire face aux défis [...] qui

s'imposent à elles » (Sarr, 2016, p. 35). Cette réinvention de soi ne peut se faire qu'en se définissant par ses propres mythes et construisant sa propre modernité.

### III. De la modernité empruntée à la modernité de soi

L'emprunt systématique des modèles de civilisations prêts à être consommés n'est pas toujours profitable à la société qui se livre à cette attitude de paresse. Tel est malheureusement le cas des sociétés récemment sorties de l'expérience coloniale. En effet, celles-ci évoluent dans un espace-temps problématique, en ce sens qu'elles ignorent non seulement la culture héritée de la colonisation, mais également celle de leur terroir. Ces sociétés sont marquées, comme le dit Felwine Sarr, par « une tradition qu'[elles] ne [connaissent] plus vraiment et une modernité qui [leur] est tombée dessus comme une force de destruction et de déshumanisation » (*Idem*). C'est donc à travers cette identité à la fois instable et problématique que ces sociétés jadis colonisées, tentent de se construire une modernité. Il convient alors de s'interroger sur la possibilité d'une telle entreprise. La réponse à cette interrogation nous renvoie une fois de plus à Felwine Sarr, qui a tenté de faire des propositions prospectives à ce niveau.

La modernité africaine peut être perçue comme ce vécu immédiat individuel et collectif des Africains (la rencontre avec l'autre 'Orient, Occident' ... Les indépendances, l'époque postcoloniale et les transitions démocratiques). Elle est issue d'un double mouvement historique et psychosociologique. Elle est déjà là et pas à inventer. Elle est cependant porteuse de tendances contradictoires, toujours en négociation, il s'agit d'en saisir les représentations idéologiques et les imaginaires d'une quête d'un mieux-vivre ensemble qu'elle porte (Sarr, 2016, p. 38).

La modernité africaine est ainsi loin d'être une négation de la tradition ou la simple appropriation de celle héritée des événements historiques. Elle n'est pas, non plus, un rejet de cette dernière ou un retour indiscriminé aux sources. Elle est plutôt la formation d'une société "tradi-moderne", un univers de pluralité en rapport avec le contexte global. Il s'agit donc d'une société nouvelle qui adapte ses traditions et sa culture aux mutations socio-politiques, culturelles, scientifiques et technologiques, en rapport avec de nouveaux enjeux sociétaux. Elle assure à cet effet les acquis de la modernité occidentale sans toutefois perdre son âme afin de créer, comme le dit l'essayiste, « ce nouvel espace de significations, cette fois-ci fondée sur ses cultures et ses fécondes onto-mythologies » (*Ibid*, p. 28). Somme toute, la science, le journalisme, les médias et la technologie sont mis côte à côte avec les mythes africains afin de concevoir un présent et un futur propres à l'homme africain.

Le récit dans *Tail of the Blue Bird* illustre bien l'image d'une telle société tradi-moderne, société opaque, de confrontation et de négociation, ouverte au monde. À titre illustratif, il révèle la scientificité occidentale dans un univers traditionnel

africains. L'enquête policière qui est menée dans le village de Sonokrom se base sur les techniques médiatiques et scientifiques du film policier américain dénommé Les Experts « CSI » (p. 71). Le récit nous renvoie à cet univers filmique américain avec un champ lexical qui lui est adapté. « Forensic pathologist »<sup>2</sup> (p. 33), « PRCC »<sup>3</sup> (p. 37) « CID »<sup>4</sup> (p. 67), « CIS »<sup>5</sup> (p.71), « PDJ »<sup>6</sup> (p. 105) etc., autant d'acronymes qui nous ramènent à la science, à l'administration anonyme et impersonnelle du capitalisme tardif, ainsi que de l'univers des films hollywoodiens. Ainsi, cette délocalisation de la scientificité dite occidentale dans un univers narratif et traditionnel africain justifie bien la société tradi-moderne. Il est question ici d'une Afrique traditionnelle à qui les réalités du monde moderne et postmoderne ne sont pas étrangères. Ces réalités dites occidentales cohabitent avec les mythes et traditions africaines dans un univers tout aussi traditionnel. Tel est également le cas du vieillard chasseur-conteur dans le récit. Ce dernier joue un rôle prépondérant auprès des experts venus mener l'investigation. A ceux-ci le vieux chasseur apporte de précieux conseils et une aide appréciable sans que sa naïveté n'échappe à l'œil critique de l'esprit moderne du narrateur.

Cela nous sort donc d'un contexte où l'Europe constituerait l'unique centre de gravité du monde pour positionner l'Afrique, tel que le disait Maboula Soumahoro, comme « le monde ou l'un de ses laboratoires » (Soumahoro, 2017, p. 181). Les crimes commis dans un cadre de village peuvent être résolus avec les meilleures armes de la science. Mais pour démêler le mystère comme il en existe dans la société africaine, l'aide d'acteurs locaux influents peut être précieuse. Deux modes épistémiques rentrent en contact, s'affrontent et donnent une solution aux problèmes de l'heure. Cette collaboration et juxtaposition est donc le lieu d'une configuration de la modernité africaine, modernité à la fois autonome et protéiforme. Il s'agit, somme toute, d'une Afrique qui se forge une identité en se focalisant à la fois sur l'autochtonie et le cosmopolitisme.

## Conclusion

Cette étude a permis de comprendre comment d'une identité en mutation de l'Africain, l'on est parvenu à une stratégie narrative également ambiguë. En se basant sur *Tail of The Blue Bird* de Nii Parkes, elle a entrepris d'analyser la difficile définition du sujet africain dans un contexte postcolonial en crise. Elle a, par la suite, révélé l'originalité et l'esthétique de la rupture qui découle de cette mutation. Cette esthétique se manifeste par une identité narrative instable, l'enchâssement et l'enchevêtrement des intrigues et de l'identité de l'instance narratrice.

---

<sup>2</sup> Un médecin légiste

<sup>3</sup> Police Regional Coordinating Chief

<sup>4</sup> Criminal Scene Investigation

<sup>5</sup> Criminal Investigation Department

<sup>6</sup> Preliminary Jurisdictional Determination

Une telle esthétique vient d'une part subvertir et transgresser la tyrannie de l'écriture classique établie par des aires culturelles étrangères à l'Afrique, pour produire une écriture d'étourdissement mais novatrice. Elle vient en un mot, renouveler l'esthétique romanesque africaine qui veut dire une Afrique nouvelle et complexe. D'autre part, elle relève de la volonté des écrivains de la postcolonie de mettre en exergue l'état discontinu et instable de l'Afrique postcoloniale.

Enfin, l'étude indique la nécessité d'une réinvention de l'Afrique par la réécriture de son histoire afin d'aboutir à une identité africaine de soi. Cette identité se présente comme une modernité plurielle, protéiforme et large, qui n'exclut ni les valeurs et les technologies venues d'ailleurs ni celles de son terroir. Elle se construit à travers une sélection et une synthèse de l'autochtonie et du cosmopolitisme. C'est donc en acceptant cette juxtaposition de temporalités et d'épistémès de différents horizons que le sujet africain pourra se définir, non seulement en tant qu'être autonome, mais aussi en tant que sujet ouvert au monde.

### Bibliographie

- ACHEBE, Chinua, 1988, « The Writer and his Community », *In Hopes and Impediments, Selected Essays, 1965-1987*, Oxford-Ibadan, Heinemann.
- AMURI Maurice Mpala-Lutebele, 2012, « Esthétique du fantastique dans le roman africain subsaharien » *Interfrancophonies, Le fantastique dans les littératures francophones du Maghreb et subsahariennes*, n° 5, pp. 1-38.
- ASHCROFT Bill, GRIFFITHS Gareth, TIFFIN Helen, [1989] 2002, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literature*, London and New York, Routledge.
- BAKHTINE Mikhaïl, 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Moscou, Gallimard.
- BARTHES Roland, 1973, *Le plaisir du texte*, Collection "Tel Quel", Paris, Éditions du Seuil.
- [1953] 1972, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Éditions du Seuil.
- DABLA Séwanou, 1986, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan.
- GENETTE Gérard, 1983, *Nouveau discours du récit*, Collection Poétique, Paris, Seuil.
- GHYSELINC Jean *et al.*, 1985, *Variations sur le personnage*, Abidjan, CEDA.
- KLOHINLWELE Koné, 2016, « Du traumatisme à la révolution: Les aventures de la mémoire dans *The Revolutionaries* d'A.K.Armah », *Actes du colloque: Mémoire, oubli et réconciliation, Université Alassane Ouattara*, pp. 183-203.
- KRISTEVA Julia, 1970, *Le texte du roman. Approche sémiotique d'une structure discursive transformationnelle*, Paris, New York, Mouton Publishers.

- LATTRO Tite, 2011, « Lecture postmoderne de *La Folie et la Mort* de Ken Bugul », in *Le postmodernisme dans le roman africain. Formes, enjeux et perspectives*, COULIBALY Adama, ATCHA Philip Amangoua, TRO DEHO Roger (ed.), Paris, L'Harmattan.
- MANGA Celestin 2017, « Penser la famine et la peur », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, MABANCKOU Alain (ed.), Paris, Seuil.
- MARCUSE, Herbert, 1964, *L'Homme unidimensionnel : Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Boston, Beacon Press.
- NAUMANN Michel, 2011, *Les nouvelles voies de la littérature africaine et de la libération. (Une littérature « voyoue »)*, Paris, L'Harmattan.
- NGAL Georges, 1994, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan.
- PARKES Nii Ayikwei, 2009, *Tail of the Blue Bird*, London, Jonathan Cape.
- PLACIAL Claire, 2015, « Notre quelque part, un roman de Nii Ayikwei Parkes traduit par Sika Fakambi : la multiplication des lieux romanesques contre le "point de vue de nulle part". Nouveaux mondes, nouveaux romans. », Amiens, France, 2015, pp. 194 -203, <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01988652>, consulté le 21 janvier 2019.
- ROBBE-GRILLET Alain, [1963] 2013, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les éditions de minuit.
- SARR Felwine, 2016, *Afrotopia*, Paris, Éditions Philippe Rey.
- SERY Bailly Sery, 2014, *Mise en crise : Essais littéraires sur Bernard Dadié, Ahmadou Kourouma, Ayikwei Armah, Josette Abondio...*, Paris, L'Harmattan.
- SISSAO Alain Joseph, 2013, « Les rapports oralité/écriture ou l'inscription de l'oralité comme fondement de l'écriture de Kourouma » in *Création, langue et discours dans l'écriture d'Ahmadou Kourouma*, BOHUI Djédjé Hilaire (ed.), Paris, Éditions Le Graal.
- SOUMAHORO, Maboula, 2017, « Penser et écrire l'Afrique depuis la France d'aujourd'hui », in *Penser et écrire l'Afrique aujourd'hui*, MABANCKOU Alain (ed.), Paris, Seuil.
- TODOROV Tzvetan, 2007, *La littérature en Périel*, Paris, Flammarion.

## LE WAÑÑ DANS L'ENSEIGNEMENT CORANIQUE AU SÉNÉGAL

NIANE Babacar

Université de Thiès (Sénégal)

[bacarniane@yahoo.fr](mailto:bacarniane@yahoo.fr)

**Résumé :** Cette technique pour la mémorisation du Coran appelée *waññ* au Saloum et *boole* au Baol ou au Cayor est une science pédagogique créée par des *kaañ* (ceux qui ont mémorisé le Saint Coran) wolofs au Sénégal. L'objectif visé était de faire un recensement de fréquences, de ressemblances ou de dissemblances des mots et des phonèmes du Saint Coran. Ce fut la phase finale de l'enseignement coranique dans le pays. Pour aborder ce sujet, deux questions fondamentales se posent conjointement. Quelle est la méthodologie employée par les maîtres d'écoles coraniques traditionnelles du pays dans l'optique de mémoriser, et d'orthographier correctement le Coran malgré la défektivité de prononciation de certaines lettres pharyngales et laryngales ? Pour répondre à cette problématique, nous parlerons, d'abord, du concept du *waññ* avant de traiter ses points d'intervention.

**Mots-clés :** école coranique, enseignement, vocalisation, *waññ*, talibé

**Abstract:** This science called *waññ* in Saloum and *boole* in Baol or in Cayor is a pedagogical subject created by the *kaañ* (those who have memorized the whole Holy Qur'an), Wolofs of the country. The objective of this subject was to enumerate the occurrences, resemblances or differences of words and phonemes in the Qur'an. It was the crowning achievement or final step in the qur'anic teaching in Senegal and has played a key role in the promotion of religious adobes called *daara*. *Waññ* as a pedagogical subject allowed teachers as well as students to write from memory the sacred text of the Qur'an and if ever they happened to lose track of verses, to be able to find the ordering of the sequences.

**Keywords:** qur'anic scholl, teaching, vocalization, count, student

### Introduction

Au XIXe siècle, le *waññ*, un support pédagogique a marqué l'école coranique sénégalaise. Il était une science par laquelle les maîtres comme les talibés se servaient dans le but de régler leurs difficultés relatives à la prononciation de certaines lettres arabes. Cette technique d'enseignement était appelée aussi en milieu wolof *boole*. (Kandji E., 1995, p. 12). Elle permettait d'écrire de mémoire tout le Livre Sacré sans la moindre faute malgré l'imperfection de prononciation.

Cet art inventé par les maîtres d'écoles coraniques du pays et qui constitue un patrimoine culturel important avait vécu jusqu'aux années 1980. Grâce à l'importance accordée à la propulsion de l'enseignement coranique, les maîtres-enseignants appelés

*seriñ daara* avaient si tôt songé à créer une méthode leur permettant de mémoriser le Saint Coran et de pallier leur déféctuosité de prononciation. (Ndiaye, 2005, p. 40)

Alors, en tant que support pédagogique, le *waññ* avait parcouru tous les foyers du Sénégal jusqu'à une période récente de l'histoire. Pour une science de cet ordre, Cayor et Saloum étaient deux régions qui occupaient le devant de la scène, par excellence, dans ce domaine. Les talibés venaient de tous les horizons du pays dans le but d'assurer leurs humanités coraniques ou de parfaire leur niveau d'études. Il constituait, jadis, la phase finale de l'enseignement coranique.

Pour parler de ce sujet, nous tâcherons, d'abord, de traiter le *waññ* en tant que support pédagogique ainsi que ses éléments constitutifs. Nous aborderons, ensuite, les points d'intervention relatifs à cet art pédagogique.

## I. Le *waññ*, un support pédagogique dans l'enseignement coranique

### I.1. Définition

*Waññ* est un mot wolof qui signifie, en français, compter, car de par cette science, les maîtres-enseignants comptaient la fréquence des mots, des syllabes et des versets. Les ressemblances et les dissemblances avaient été également prises en compte. L'objectif était de régler, à l'écrit, certains problèmes d'ordre grammatical, morphologique, orthographique, phonétique ou autres, afin de transcrire impeccablement le Coran.

Abordant ce sujet, El hadj Rawane Mbaye a démontré que :

Le *waññ* est un recueil de toutes les combinaisons permettant à l'élève qui réussit à réciter le Coran par cœur de pouvoir l'écrire sans aucune faute d'orthographe, ni oubli de signes conventionnels, et ceci sans la moindre connaissance de la grammaire. Il lui permet également quand il récite d'en trouver facilement la trame si jamais il lui arrive de la perdre. Le texte est en wolof seulement avec quelques mots poulars, le nom des nombres surtout. (1976, p. 36)

El hadj Moussa Fall (1995) a démontré que cette science de *waññ* est devenue une discipline indépendante apprise par ceux qui ont désiré mémoriser le Coran et de l'écrire sans recourir à un quelconque livre. Il importe de souligner que le *waññ* était élaboré par des spécialistes qui écrivaient des livres dont le volume équivaldrait à celui du Coran ou à peine. Ce genre de livre est appelé en milieu wolof *doll* ou *wayndare*. Les maîtres ainsi que les élèves l'apprenaient par cœur pour pouvoir s'en servir lors de la rédaction. C'est, d'ailleurs, dans cet ordre d'idée qu'on peut lire :

Ainsi, au XIXe siècle, l'école coranique sénégalaise était marquée par un enseignement dénommé *waññ* en tant que support pédagogique. Il était une science par laquelle les maîtres comme les talibés se servaient afin de venir à bout de leurs difficultés liées à la prononciation de certaines lettres dites pharyngales ou de la catégorie des *sîn* (*giir u siin*). Il était encore une technique



leur permettant d'écrire tout le Livre sans faute malgré l'imperfection de prononciation. (Niane, 2012, p. 5)

En abordant l'acceptation du *waññ*, Mamadou Ndiaye écrit :

Ils (les maîtres d'écoles coranique) créèrent, après plusieurs lectures approfondies du Coran, et à l'issue, d'observations réfléchies et attentives, des règles destinées à faciliter la mémorisation. L'ensemble de ces règles forme une science de *waññ*. Elle serait ainsi appelée parce qu'elle recense systématiquement les fréquences d'un mot ou d'une expression dans le Coran, ce terme signifie littéralement compter. (1985, pp. 48-49)

Dans cette science de *waññ*, l'alphabet arabe ou certaines lettres de l'alphabet avaient une autre appellation utilisée par les pensionnaires des *daara*. Ainsi, les maîtres d'écoles coraniques, pour une meilleure compréhension, avaient jugé nécessaire de faire des allusions afin de pallier la défectuosité de prononciation. Les lettres concernaient surtout celles dites pharyngales ou laryngales.

### I.2. L'alphabet arabe imagé et les voyelles en *waññ*

Pour traiter cette question du *waññ*, nous nous suffisons seulement des lettres qui ont connu une appellation d'ordre local. En tant que discipline élaborée par des maîtres pour l'apprentissage du Coran, le *waññ* permettait également à certaines lettres de l'alphabet arabe d'avoir une empreinte typiquement locale de la part des marabouts-enseignants. Le but était de mieux véhiculer le message. Pour cela, les lettres dont la prononciation était défectueuse avaient une seconde appellation d'où *siin juróom ñaar* (les sept lettres qui se prononcent comme *sîn*).

Parmi ces lettres, on peut énumérer de manière succincte les suivantes :

ث *t* : fricative alvéo-dentale était *comboñ*. Il perd ici son nom de *ñatti tomb* ou *ñatti pepp* (trois points) ;

ذ *d* : fricative inter dentale sonore, cette fois-ci, au lieu de lire *deel ju tooy*, se lisait *laañ* ;

ز *z* : sifflante sonore donnait *ngeen* au lieu de *raa siin* ;

س *s* : sifflante sourde se lisait *gele* du wolof et *jorngel* du poular au détriment de *siin su wow* ;

ش *š* : pré palatale sourde était *mbocoor* et non *siin su tooy* (Samb, 1983 : 17) ;

ص *š* : sifflante sourde emphatique avait pour nom *reedu* au lieu de *saareedu* ou *sadara* ;

ظ *z* : occlusive dentale sourde emphatique se lisait *daru* ou *ndoddax* au détriment de *taa tank ju tooy*. En parlant de *ž* (ظ), David Cowan dit: « *It is often confused with d (ض)* » (1963, p. 4). Mais, pour Vincent Monteil (1963), le phonème caractéristique de *dâd*, il passe généralement à l'1 : *cadi juge musulman* devient *alkali* comme en espagnol *alcade*.

Il s'y ajoute, d'autres qui avaient subi le même sort. On peut en citer :

ɛ : fricative pharyngale était *njonnoor* ou *njommoor* ;

Ě ĝ : fricative vélaire sonore était appelé *nganj*. Ce mot *nganj* est un nom wolof qui servait d'indigo et qu'on trouve jusqu'à présent au Saloum. Entité administrative, il regroupe les régions actuelles de Kaolack et de Kaffrine. Indigo tinctorial ou Indigotier est un arbuste dont les feuilles servent à préparer l'indigo. Il était le moyen par lequel la teinture des habits était faite avant l'arrivée des nouvelles fabrications dans la région. Cette lettre porte le nom de *nganj* grâce au point diacritique. Comme l'indigo change la couleur et que le point le change d'acception, le ĝ porte le nom par métaphore. Cependant, il était de deux sortes : *nganj-nit* (*nganj*-homme) que les saloum-saloums utilisaient pour la teinture et *nganj nak* (*nganj*-vache) qui servait de clôture autour des potagers.

◦(*h*) : glottale fricative était *gumaalo* et non *halkubeer*. Si ce *hâ* était isolé, on l'appelait *haageen*, *hâ* pourvu d'une queue. Parlant de la classification de l'alphabet wolof, Amar Samb (1983) a montré que le *h* est fréquent dans le parler du Saloum et dans quelques interjections comme « *hée* » ! Souleymane Faye (1996) en traitant cette lettre *h* dans son « Micro-dico » lui emboîte le pas en donnant en guise d'illustration l'exemple de « *hay!* »

Avec le *waññ*, seules ces lettres traitées ci-dessus avaient eu une connotation particulière à notre connaissance. Pour le reste de l'alphabet, la lecture était identique à la première. Même si nous avons jugé nécessaire de nous limiter aux foyers d'enseignement coranique dirigés par des Wolofs, il serait intéressant de signaler que l'alphabet arabe imagé n'était pas seulement le propre des *daara* wolof. (Sall, 2017, pp. 44-46)

S'agissant des voyelles en milieu wolof, les maîtres-enseignants utilisaient *maska yet* pour désigner à la fois le *fatha* ou le *kasra*. Ces derniers se distinguaient par les expressions suivantes : *maska kaw* et *maska suuf*. (Ka, 2009, p. 161). Pour le *damma* et le *sukûn*, ils se lisaient respectivement *lonk* et *neck*. Alors, ces voyelles devenaient consécutivement en science de *waññ*, *sawru* pour dire *fatha*, *goote* qui signifie *kasra*, *lewru*, en allusion avec la lune pour dire *damma*. Même si cette voyelle était nommée *lewru*, elle ne ressemble pas tout à fait à la lune. Le *sukûn* était appelé *suudu* qui veut dire chambre en poular. Mais, en fait, dans ce contexte, la ressemblance laisse à désirer.

À l'instar de l'alphabet et des voyelles, les sourates ont été baptisées. Nous tenterons d'aborder quelques-unes pour montrer qu'elles sont tantôt une altération, tantôt un diminutif du nom de la sourate ou bien une appellation typiquement locale.

### I.3. Les sourates, les chiffres et les signes numériques en *waññ*

La plupart des sourates du Saint Coran avaient été baptisées, déformées ou abrégées en milieu wolof. Cela était dû à la défektivité de prononciation de certaines lettres surtout lorsqu'elles sont en position médiane.

La sourate *al-Baqara* était *mbër* ou *mbër njaay*, en allusion à un grand champion de lutte de par sa longueur. Ce jeu était l'activité ludique la mieux pratiquée d'alors. On l'appelait aussi *laan* qui est une déformation d'*al-A'wân*. Le Coran servait parfois de *laawaan* pour les talibés. Ces derniers se divertissaient surtout avec ce Livre Sacré qui comporte beaucoup de règles de *waññ* qu'ils chantaient avec un ton mélodieux. C'est dans cette veine que Aliou Ndiaye écrit : « Ceux-ci s'adonnaient au *waññlu* : joute oratoire sur la place publique au cours de laquelle on compte au rythme du tam-tam le nombre de fois qu'un terme est répété dans le Coran. » (2001 : 24). *Waññlu* est constitué de *waññ* et du suffixe *lu*. Donc, les suffixes servent à fixer des bases verbo-nominales. (Fal, 1991, p. 19)

En outre, *laawaan*, c'est une pratique que certains talibés se livraient, jadis, à des fins folkloriques. De cette pratique, beaucoup de cadeaux leur étaient offerts et des chèvres ou des moutons avaient été égorgés à leur honneur. Comme son nom l'indique, les maîtres faisaient du compte pour chiffrer les règles de *waññ*. Ces dernières s'appelaient en wolof *doom* (fils) dans le jargon des *kaañ* (ceux qui ont mémorisé le Coran).

Par ailleurs, si les chiffres utilisés excédaient dix (10), ils faisaient recours à l'équivalence des lettres numériques. Ainsi, à titre d'exemple, le chiffre 12 était transcrit *yabun* (بب), le *ba* (ب) valant 2 additionné à *ya* (ي) valant 10. D'après Cheikh H. Kane, alors, en faisant appel à ces chiffres, l'enfant qui avait achevé ses études coraniques récitât de mémoire le Livre Saint entouré d'un auditoire de savants réputés en matière de sciences coraniques. (1962, p. 95)

En outre, pour la ponctuation des versets se trouvant dans le Saint Coran, des points ou des signes numériques voire conventionnels étaient employés pour les déterminer. Pour marquer la fin du verset, il y'avait l'intervention des trois points. Si les deux points étaient à la même hauteur, le troisième était au-dessus. Chaque cinq versets étaient représentés par le signe dit *xumus* et chaque dix versets par celui nommé *jimbe*. L'origine de ce mot reste encore ignorée. Même si *xumus* serait une altération du mot arabe *khamsa*, il faut dire que la signification réelle de *khumus* est 1/5.

Après des lectures approfondies du Livre Sacré, des maîtres d'écoles coraniques ont dégagé des règles de *waññ* ayant trait à la grammaire, à la morphologie, à l'orthographe, ou autre. Même si l'objectif était de lever les contraintes liées à la prononciation de quelques lettres arabes, il fallait également noter une certaine carence des études relatives à la grammaire arabe dite *Nahw* lors de cet enseignement-apprentissage.

## II. Les points d'intervention du *waññ*

### II.I. Au plan grammatical

Certaines règles de *waññ* enseignées dans les *daara* reflétaient l'absence de l'enseignement de la grammaire arabe pendant l'étape de la mémorisation du Saint Coran. Elles recoupaient, d'habitude, à l'annexion, au pluriel externe masculin ou féminin, aux articles définis et indéfinis ou bien comme tant d'autres. Donnons en

guise d'exemple : « *Sirâti taara yatt : as-sirâti as-sawiyyi, Tâhâ ; 'an as-sirâti, Muumin ; ilâ sawâ'as-sirâti, Njombaan.* » (Diop, s.d, 37). Selon cet auteur, les mots *sirât* définis et dont la dernière lettre est vocalisée au *kasra* sont comptés à trois reprises dans le Coran. Le mot *taara* employé signifie épouse-esclave que Vincent Monteil (1964) considère comme une femme réduite à la condition de concubine. Ce terme wolof équivalait à l'article défini contrairement à *bañ taara*. À en croire Codou Mbassy Ndiaye (1982), l'indéfini est aussi marqué par "ena" précédé d'indice. L'accent gambien la pousse à dire "ena" au lieu "enn" comme le disent les wolofs en général. Exemple : *jenn, benn, wenn,...*

Pour les maîtres du *waññ*, l'article défini était *taara* ou *jam taara*. Donnons en guise d'illustration : « *Salâmu jam taara yatt : Mataha* ». (Diop, s.d, 37). Ce terme (*Mataha*) est une abréviation qui désigne la lettre initiale de chaque sourate C'est pour dire que le mot *salâm* (la paix) déterminé et vocalisé au *damma* est compté à trois reprises dans le Coran. Ils se trouvent respectivement à *Maryam, Tâhâ* et *al-Haşr*.

En arabe, la grammaire (*an-Nahw*) est définie comme étant l'ensemble des règles qui interviennent pour étudier les différentes sortes de cas à la fin d'un mot. Dès lors, au Sénégal, les voyelles étaient rebaptisées. Ahmadou Dème de Diourbel (s.d) écrit : « *Ġay bañ taara juroom yaar, Ġayba sawru, yaar : laan, hujurât, Ġaybu lewru : yatt (Hunaka), Hûd, Nahli, Kahfi, Ġaybi goote : Fâtir, 'alâ Ġaybihî : jinni.* » C'est pour dire que le mot *Ġayb* indéterminé est compté à sept reprises.

L'idéal était d'attirer l'attention du talibé à l'analyse du mot *Ġayb* qui peut être vocalisé différemment. S'il est indéterminé et vocalisé au *fatha*, il se trouve dans deux sourates : *al-Baqara* et *al-Hujurât*. S'il est vocalisé au *damma*, on le trouve à : *Hûd, an-Nahl* et *al-Kahf*. Vocalisé avec *kasra*, il se trouve à *Fâtir* et à *al-Jinn*. Si certaines règles étaient comptées sur le plan grammatical, d'autres étaient dégagées sur les plans morphologique et orthographique pour servir de support de cours aux talibés et aux maîtres-enseignants.

## II.2. Au plan morphologique et orthographique

Inhérente à l'enseignement de la grammaire (*an-Nahw*), la conjugaison (*as-Sarf*) faisait également défaut dans certains *majâlis* (foyers religieux). Il est dérivé du verbe *jalasa* qui veut dire s'asseoir et parce que les maîtres ainsi que les talibés s'asseyaient à même le sol durant les cours. Ainsi, pour pallier cette insuffisance à l'écrit, plusieurs règles avaient été élaborées. Dans le livre de Falilou Diop (s.d) cité plus haut, on peut lire : « *'alu lewru yatt : yus'alu lewru yatt : tēnk am mooy laqaba, lanbi, qasas, bayân; yas'alu lewru yaar : tēnk am mooy saqi, sâla, qiyâm ; wa lanas'alu bajjob saba'.* »

Après avoir expliqué les raisons de la composition de ce livre, l'auteur originaire du Mbakol dit que la syllabe *'alu* au *lâm* vocalisé avec *damma* se trouve à six reprises dans le Livre. *Yus'alu*, dont le *yâ* est au *damma* se trouve dans trois sourates : *al-Anbiyâ', al-Qasas* et *al-Bayân*. Par contre *yas'alu* dont le *yâ* est au *fatha* y figure à deux reprises. Il se trouve dans deux sourates que sont : *al-Ma'ârij* et *al-*

*Qiyâma*. Et, *wa lanas'alu* qui est unique dans son genre (*bajjo*), se trouve à la sourate *Saba'*. Pourtant, la seule différence est l'intervention des deux formes (passive et active) avec une différence de sujet au dernier cas.

Toutefois, on peut indiquer que, quel que soit le cas, c'est le verbe *sa'ala* conjugué au présent de l'indicatif avec le même pronom (3<sup>e</sup> personne du singulier). Mais, le dernier est à la première personne du pluriel. Pour la conjugaison, l'exemple qu'il faut donner encore est celui de Falilou Diop (s.d) qui dit : « *Ranna sadd sab' : la'akfuranna yaar: imraan, njoogu, lanakfuranna: hanka, wa lanasbiranna: buraama, walayansuranna:haji, la'astaġ firanna laka: limti* »

Même si, à l'oral, la gémation faisait défaut, il faut signaler qu'à l'écrit, tel n'était pas le cas totalement. Alors, les *nûn* géminés appelés *nûn at-tawkîd ath-thaqîl* précédés d'un *ra* selon l'auteur est au nombre de sept, *sab'*. Il était le plus souvent alterné avec le signe numérique *habun* (هَب). Pour la sourate *Ibrâhîm*, si certains l'écrivaient comme tel, d'autres préféraient employer à sa place le mot *buraama* qui est une appellation locale.

Par conséquent, les verbes de ce *waññ* étaient consécutivement *kafara, sabara, nasara* et *ġafara* qui se terminent par un *ra*. Ce *tawkîd ath-thaqîl* est marqué par l'intervention d'un *nûn* sanctionné par un *šadda* et un *fâtha*. Par contre, pour marquer le manque de gémation les maîtres de cette matière utilisaient le mot *jam-jam*. Ainsi, Babacar Biteye (s.d) affirme : « *la'alâ jam-jam yatt: la'alâ hudan yaar: haji, saba ; la'alâ khuluqin: qalam.*»

L'on remarque dans ce passage que selon l'auteur, il existe dans le Coran trois *la'alâ* qui ne sont pas géminés : *la'alâ* accompagné de *hudan* qui y figure à deux reprises. Il se trouve dans les sourates : *al-Hajj* et *Saba'*. Celui qui est accompagné de *khuluqin* se trouve à la sourate *al-Qalam*. Mais, il faut dire que ce mot n'est pas à géminer. C'était seulement pour le différencier de *la'alla* qui se confondait à peine avec *la'alâ* sur le plan de la prononciation. A l'instar des remarques d'ordre grammatical et morphologique, d'autres avaient été notées au plan orthographique.

S'agissant du Texte coranique, on constate que l'écriture était d'une orthographe particulière. Dès lors, on peut rencontrer un mot qui peut s'écrire de deux manières différentes sans aucune variation du sens ou de la prononciation. L'exemple qu'on donne est celui dégagé par des maîtres qui, après plusieurs lectures du Coran, ont présenté des remarques pertinentes. Pour cela, disaient-ils : « *'imra'atun juróom yaar fum andeek jêkër am toj bopp am* ». Cela veut dire que le mot *imra'a* qui signifie épouse doit se soumettre à son époux. Cette soumission appelée *toj bop am* en wolof signifie *tâ ouvert* (ت).

Cependant, dans d'autres cas, le mot *'imra'a* prend sa forme initiale qui s'écrit avec un *tâ marbûta*. C'est toujours dans ce même ordre d'idées qu'il faut insérer les mots comme *rahma talli* (avec un *tâ ouvert*) et *rahma bankaân* (avec un *tâ fermé*) ; ainsi que *ni'ma talli* et *ni'ma bankaân*. Le qualificatif *talli* était parfois alterné à *taa joor*. C'est dans cette perspective que Ahmadou Dème (s.d) de Diourbel avance : « *Sunnata taa joor juróom : jenn Lanfaal, yatt Fâtir, jenn Ġâfir.* » On constate que

*sunna* à travers ces lignes, s'écrit d'une manière particulière par rapport à son orthographe traditionnelle. Pour lui, le mot *sunna* qui s'écrit avec un *tâ* ouvert vocalisé avec un *fatha* figure à cinq reprises : une à la sourate *al-'Anfâl*, trois à la sourate *Fâtir*, et une à la sourate *Ġâfir*.

### Conclusion

En sommes, cette science appelée *waññ* au Saloum et *boole* au Baol ou au Cayor est une discipline créée par les *kaaŋ* wolofs du pays. Il offrait l'opportunité de faire un recensement de fréquences, de ressemblances ou de dissemblances des mots et des phonèmes du Saint Coran. Le *waññ* constituait des livres parfois aussi volumineux que celui du Coran selon chaque spécialiste en la matière.

Cette technique pédagogique en tant que discipline pour écrire de mémoire le Coran, présente des avantages. Elle permettait aux maîtres et aux élèves de retrouver la trame si toutefois qu'ils leur arrivaient de la perdre. Elle était également le seul moyen pouvant guider le talibé à orthographier correctement le Coran malgré l'imperfection de prononciation de certaines lettres pharyngales ou laryngales.

Cette science de *waññ* qui constituait le couronnement ou la phase finale de l'enseignement coranique au Sénégal, avait joué un rôle de premier plan à la promotion des foyers religieux appelés *daara*. Elle avait participé à la préservation et à la multiplication des exemplaires du Coran dans le pays. Il faut rappeler qu'à l'époque les livres coraniques édités n'étaient pas à portée de main. Le *waññ* commença à perdre son lustre d'antan à cause du développement de l'enseignement arabo-islamique qui avait pris une autre envergure de taille avec la formation d'une nouvelle élite ou d'intellectuels diplômés des pays arabes.

Bref, c'est un patrimoine historique et religieux légué par les *kaaŋ* wolofs. Son impact transcendait les frontières des *daara* parce que sur le plan social, certains proverbes ou énigmes wolofs étaient corollaires aux enseignements de cette technique de mémorisation du Saint Coran.

### Bibliographie

- BITÈYE B. (sans date), Document de *waññ* non publié.
- COWAN D., 1963, *Modern Litterary Arabic*, Lagos, Islamic Publication Bureau.
- DÈME A. (Sans date), Document de *waññ* non publié.
- DIOP F. (sans date), Document de *waññ* non publié.
- FAL A., 1991, *Alphabétisation en wolof : guide orthographique*, OSAD, Dakar.
- FALL E. M., 1997, *at-Ta'lim al-'Arabî fi as-Sinigâl 1960-1995 (L'enseignement arabe au Sénégal 1960 – 1995)*. Mémoire de Maîtrise du département arabe non publié, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Dakar.

- FAYE S., 1996, *Dictionnaire manuel français-wolof*, « Micro-dico », Belgique, Communauté française.
- KA Thierno, 2009, *Ecole de Ndiaye-Ndiaye Wolof (1890-1990)*, Dakar, IFAN.
- KANDJI E., 1995, *Dawr al-Kattâb fî at-Tarbiyya wa nashr al-Lugha al-ʿArabiyya (Le rôle de l'école coranique à l'éducation et à la diffusion de la langue arabe)*. Mémoire de l'Ecole Normale Supérieure de Dakar (FASTEF) non publié, Dakar.
- KANE C. H., 1962, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard.
- MBAYE E. R., 1976, *L'Islam au Sénégal*, Thèse de 3<sup>e</sup> Cycle non publiée, Université de Dakar, Dakar.
- MONTEIL V., 1964, *L'Islam noir*, Paris, Seuil.
- 1963, Sur l'arabisation des langues négro-africaines, In *Genèse Afrique*, vol. II. N° 1.
- NDIAYE A., 2001, *L'Islam au Jolof du jihad de Ma Ba Jaxu à la mise en résidence surveillée de Ahmad Bamba à Thiéyène (1865-1912)*. Mémoire de Maîtrise du département d'histoire non publié, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Dakar.
- NDIAYE C. M., 1982, *Description syntaxique en wolof de Gambie*, Dakar, NEA.
- NDIAYE M., 1985, *L'enseignement arabo-islamique au Sénégal*, CRHACI, Istanbul.
- NDIAYE O., 2005, *Safahât min târikh as-Sinighâl ʿabra al-ʿUsûr (Des pages de l'histoire du Sénégal à travers les âges)*, Caire, Khattâb.
- NIANE B., 2002, *La Technique du waññ dans l'enseignement coranique au Sénégal, l'exemple de Mbakol et de Diamal*. Mémoire de D.E.A du département arabe non publié, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Dakar.
- SALL, M. Y., 2017, *Mesure de l'arabophonie du Sénégal*, Dakar, Presse universitaire de Dakar.
- SAMB A., 1983, *Initiation à la grammaire wolof*, Dakar, IFAN.

---

Rile n° 15, Septembre 2020

DRAMATIZING A MULTICULTURAL AMERICAN SOCIETY IN  
AMIRI BARAKA'S *THE TOILET*

OKOU Eudoxie

Doctorante

Université Alassane Ouattara (Côte d'Ivoire)

**Abstract:** Within the realm of black struggle for liberation from racial oppression, Amiri Baraka's *The Toilet* (1967) purports to teach that one must ignore binary oppositions which divide society, to move toward a reconciled community. The scope of this article is to show that to foster and create a harmonious relationship in a given society; people have to go beyond pre-established barriers, represented in *The Toilet* as the gap between the black dialect and the national American language, as well as the hetero and homosexuality divide. *The Toilet* teaches American people of all races to forget the ongoing struggles for a peaceful American society.

**Keywords:** Racial oppression, multicultural society, language, dialect

**Résumé :** Dans la lutte pour la libération de l'oppression raciale des noirs, *The Toilet* (1967) de Amiri Baraka enseigne que l'on doit ignorer les oppositions binaires qui divisent la société afin d'évoluer vers une communauté réconciliée. L'objectif de cet article est de montrer que pour créer et développer une relation harmonieuse dans une société donnée, les individus doivent aller au-delà des barrières préétablies stigmatisées dans *The Toilet* par le fossé entre le dialecte noir et la langue nationale Américaine ainsi qu'entre l'hétérosexualité et l'homosexualité. *The Toilet* montre l'oubli des luttes constantes pour une société Américaine pacifiée.

**Mots-clés :** Oppression raciale, société multiculturelle, langue, dialecte

### Introduction

Through the promotion of an aesthetic of its own, the Black Arts Movement purports to help Blacks gain in dignity and pride, and emphatically eulogizes black unity as a means to promote courage and resoluteness. Its corollary, Black Nationalism is a race-centered, self-deterministic ideology view of black politics. It flourishes in surroundings of sustained marginalization of Blacks by a white power structure, and stipulates that Blacks must split any relations with white people that raise notions of black inferiority and white superiority. Imamu Amiri Baraka is among the most important vocal spokespersons for the Black Arts Movement of the 1960s.

Charismatic founder and leader of the Black Revolutionary Theater, Amiri Baraka is among the most well-known, powerful, and prominent voices of social protest theater in the 1960s and early 1970s. He was not only an artist but also a social activist, cultural theorist, and key player in the social liberation movements of black masses. He is acclaimed as a playwright. Borrowing from the theories of Antonin



Artaud's "Theater of Cruelty," Baraka envisioned an antistructural, confrontational black theater that would push the audience to take action. In his 1965 manifesto of the Black Arts Movement, "The Revolutionary Theater," published in his *Home: Social Essays* (1966) Baraka stubbornly declares: "The revolutionary theater should force change. It should be change." (1966, p. 210) It becomes clear that he makes little to no distinction between the theatrical aesthetic and the social upheaval of the turbulent time of the sixties. His artistic innovation serves to political changes in favor of his people. Amiri Baraka's Black Revolutionary Theater (BRT) during the '60s and '70s offers greatest examples of social protest theater during an important and tumultuous historical moment.

The revolutionary theater needed to be born out of the destruction of former stereotypes created by a system that had destabilized African Americans and their culture. *The Toilet* deals exclusively with the Black male experience in North America. Black English is used in this one-act-play as a way to embrace a distinctly black American identity. First of all, it mentions that Black English obeys a system of grammatical rule, and then reflects Black English style, suggesting the point of view of the masses, their way of looking at life, and a method adapting to their life realities. This article delineates Baraka's *The Toilet* stressing its contribution to reconcile American people. It is entitled: "Dramatizing a Multicultural American Society in Amiri Baraka's *The Toilet*".

*The Toilet* provides positive images of black Americans, and offers some solutions to social problems confronting their community. This article construes this play in terms of its representation of and relationship to the political and economic situation of Blacks: a Marxist task with a focus on race. Reacting to a set of thoughts elaborated by a white dominating society against underclass black people, the black masses develop defiant attitudes that bring about change and revolution. The notions of hegemony and class are, therefore, avoided in this play. Subsequently, this article lays emphasis on Marxism to scrutinize *The Toilet*; it is a theory according to which a text reflects the society that has produced it, and sets against the dominance of a high class.

Based on the theories of Karl Heinrich Marx and Friedrich Engels, Marxist criticism views literary works as reflections of the social institutions out of which they are born. This article maps the encounter of Marxism and black radicalism which are two programs for revolutionary change. It is concerned with the race struggle that black activist writers embrace to express their strife in order to overcome white American domination. Of the many kinds of Marxism this article refers to Black Marxism whose concern is black struggle. It, essentially, refers to Cedric Robinson's *Black Marxism: The Making of the Radical Tradition*. (2000)

Dramatizing a multicultural American society in *The Toilet*, Baraka suggests the destruction of language barrier, describing two variants of English and Black English as an emblem of reconciliation of languages. Thus, he represents a

heterogeneous American community in which there is a multiplicity of cultures without hierarchy and crossing identity boundaries.

## I. Destruction of language barrier

### I.I. Describing two variants of English

The first section of this article deals with the semiotic exchange occurring within the dramatic world of *The Toilet* as well as the functions of language at large in the drama. In fact, according to Keir Elam's *Semiotics of Theater and Drama* (1980, p. 136): "it is the discourse level of the drama – the dialogic exchange of information-bearing utterances which constitutes, at the same time, a form of interaction in itself – that is most immediately present to the spectator or auditor." *The Toilet* promotes Black Vernacular English as a genuine language recognized as a language in its own right. It is almost written in this dialect of English.

HINES. (To HOLMES) Man, this cat's in here pulling his whatchamacallit.  
HOLMES. (To LOVE) Yeh. Damn, Love, why don't you go get Gloria to do that stuff for you.  
LOVE. She-et. (Grinning.) Huh. I sure don't need your ol' lady to be pullin' on my joint. (Laughs. HOLMES begins to spar with him.) (I.i.38)

This dialog not only shows that Baraka's play is written primarily for a black audience but also allows the white audience, through the use of vernacular language resonant with the rhythms of black speech patterns, to appreciate and learn about the creativity of black culture. This conversation reveals the linguistics competence of the three characters mentioned that is, the mastery of the rules of the Black Vernacular English in question.

The way of speaking of these black characters is informed by their culture. Considering Geneva Smitherman's *Talkin and Testifyin: The Language of Black America*, "Black English, then, is a language mixture, adapted to the conditions of slavery and discrimination, a combination of language and style interwoven with and inextricable from Afro-American culture." (1977, p. 3) Black language is not totally different from Standard English since, it is the combination of African and American languages. Given that Blacks share in the consensus language of the American mainstream, a word's meaning is sometimes the same for black and white people. Take the word "bad" in Perry and Ora's statements:

PERRY. Goddamn; that cat's always going for *bad*. (I.i.48)  
.....  
PERRY. That goddamn Big Shot had to show how *bad* he was. (*Toilet* I.i.50)

For black and white peoples, bad refers to negativity, unpleasantness, and distastefulness. Thus, considering semantics, Black English and Standard English are not separated. Barbara F. Grimes's *Ethnologue: Languages of the World*, (1996) and

Charles Frederick Voegelin and Florence Marie Voegelin's *Classification and Index of the World's Languages*, (1977) two reference books on the languages of the world, catalogue Black English as a dialect of English. Virtually all the words used in Black English could be clearly identified in Standard English too, and most of the former grammar is the same as that of the latter. (Pullum, 1999, p. 44)

*The Toilet* represents Black Vernacular English (BVE) because as a dialect of English it deserves respect and acceptance; it has a set of rules of grammar and pronunciation like any language. It shows that Black English, exactly as Standard English, uses the copula which is according to Geoffrey Keith Pullum's "African American Vernacular English Is Not Standard English with Mistakes", "a technical term for the auxiliary verb that takes the forms: be, been, being, am, is, was, and were." (1999, p. 45) BVE characters use grammatical rules which are not totally different from Standard English at a number of points. To some extent, they are massively similar. According to strict rules, in Black English, the use of the auxiliary verb 'to be' signifies that the event reported in each utterance is recurring. For instance, the copula cannot be dropped as it can be noticed in Foots and Hines' utterances:

FOOTS. Well, what the hell am I gonna do, beat on the guy while he's sprawled on the floor. Damn, Ora *you're* pretty lousy sonofabitch.  
HINES. Man, Big Shot'd stomp anybody in any damn condition. He likes it when *they're* knocked out first, especially. (I.i.54)

Foots' sentence, "Damn, Ora *you're* pretty lousy sonofabitch," shows that he calls attention to Ora's frequent awful behavior. The recurrence of his manner justifies Foots' use of the copula. The following dialog exemplifies his assumption:

ORA. (Punches HOLMES who's still being held by LOVE) I'm gonna punch you, you prick. Hold the cocksucker, Love.  
LOVE. (Releasing HOLMES immediately) I ain't gonna hold him so you can punch him. (I.i.41)

This dialog shows that Ora is eager to beat his classmate when he is defenseless that is, when the latter is immobilized by someone else. This awful attitude explains the use of the copula in Foot's utterance as well as the information delivered by Hines' speech act. In addition to affirmative sentences, among other rules, the copula is used not only in negative sentences but also, when it is in the past tense, when it is infinitival and has the base form "be":

ORA. How come I'm wrong, huh? You know goddamn well that skinny cocksucka over there (at FARRELL) *ain't* got no business down here. He *ain't* gonna do a damn thing but stand around and look. (I.i.46)  
.....  
ORA. No hell. I punched the bastid right in his lip. But *he was* making so much noise we thought somebody'd come out and see us so Knowles and Skippy

took him in the broom closet and I cut down the stairs. The stupid bastid  
*was* screaming and biting right outside of ol' lady Powell's room.

HOLMES. Did anybody come outta there?

ORA. You think *I was* gonna stay around and see? She and Miss Golden after  
me anyway. (I.i.41)

.....  
ORA. (Without turning around) Yeh (giggling), this *must be* your momma's  
house. (I.i.37)

The use of the copula in Black English respects some strict rules which are similar to Standard English. *The Toilet* illustrates that the copula at the end of a phrase is always accented, and so it is always retained at the end of an expression. It is also compulsory when it is first-person singular (*am*). (Pullum, 1999, p. 46)

FOOTS. I'm pushed! There's no reason to stay here. I can't fight the guy like  
*he is*. (I.i.54)

.....  
FOOTS. That goddamn Van Ness had me in his office. He said *I'm* a credit  
to my race. (Laughs and all follow.) He said *I'm* smart-as-a-whip (imitating  
Van Ness) and should help him to keep all you unsavory (again imitating)  
elements in line. (I.i.51)

In addition to the use of the copula in black speech, the avoidance of consonant clusters is shared with Standard English. The contraction of *Love* in the following utterance suggests that Standard English and Black Vernacular English have the tendency to avoid consonant clusters in common:

LOVE. Yeh, what the hell is Perry doing bringing Farrell down here with 'em?  
Shit. (I.i.44)

Love uses one of the numerous "rules operating throughout BEV [Black English Vernacular] which reduce consonant clusters." In his *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, the linguist William Labov accurately explains that "standard English and most Indo-European languages" share the avoidance of consonant clusters. (1972, p. 98) In black characters' words, there are contraction acts to reduce sentences and avoid consonant clusters. A superficial glance might suggest that black characters leave consonants off the ends of words inaccurately; but it is not so simple. Voiced stop consonants, which are produced with vocal-cord vibration like *b*, *d*, and *g*, are usually omitted if they are preceded by another consonant of the same voicing. (Pullum, 1999, p. 50) For this reason, voiced stop *d* drops after voiced *l* in 'old' which is pronounced ol' in Love and Hines words:

LOVE. She-et. (Grinning.) Huh. I sure don't need your *ol' lady* to be pulling  
on my joint. (Laughs....) (I.i.38)

HINES. Damn if I know. I think he's still in Miss Powell's class. You know if he missed her class she'd beat his head, and then get his *ol' lady* to beat his head again. (I.i.39)

In these utterances, black characters are endowed with a linguistic competence. Their mastery of the grammatical rules of Black Vernacular English is a fact. As a result, *The Toilet* promotes this dialect as a well-formed set of rules of pronunciation and grammar. It highlights the shared semantics and grammatical rules among other things, the use of the copula and the avoidance of consonant clusters. Thus, it confirms Black Vernacular as a variety of English language which pervades the dramatic world in question in Amiri Baraka's play. It eulogizes this English dialect, showing that it successfully combines African language and a foreign language.

### I.2. Black English: Emblem of Reconciliation of Languages

Amiri Baraka uses Black English to help potential readers to look at it objectively and appreciate its merits so that it can be considered as an emblem of reconciliation of languages. He highlights its close relation to a language of much higher prestige, Standard English. Pullum clearly shows that black communications and Standard English are "two very closely related languages." (1999, p. 41) *The Toilet* shows that Blacks succeed to forge a genuine culture on the basis of two previously different cultures. It displays the interconnection of Black English and Standard English which are two variants of the English language. For instance, the term "*baby*" in Ora's words has a real colored ring. According to Claude Brown in *Manchild in the Promised Land* (2012), this female address used by a black man to identify a male addressee means: "Man, look at me. I've got masculinity to spare." To display the meaning of black masculinity, it has to be said with strength in men's voices. (2012, p. 153)

ORA. (Bending over as if to talk in KAROLIS' ear) Hey, *baby*, why don't you get up? I gotta nice fat sausage here for you. (I.i.50)

.....  
ORA. (Looking over his shoulder...grudgingly having to smile too) I'd rub up against your momma too. (Leaning back to KAROLIS.) Come on, *baby*...I got this fat ass sa-zeech for you! (I.i.51)

.....  
ORA. (To PERRY) Fuck you, tar *baby!* (I.i.52)

Using a female address term with a male, Ora does not add a word in the English vocabulary rather, he gives to a preexistent word a new meaning according to the tone of his voice and this attitude enriches the whole American community. In America, Black English style is situated in African surroundings. From a strictly linguistic standpoint, it is noticed that West African languages are tone languages: speakers rely on the tone with which they utter syllables, sounds, and words to transmit their meaning. Whereas English is relatively limited in its use of the features

of tone to indicate meaning; African languages have a very multifaceted, highly sophisticated classification of tone. American English speakers of African descent are caught between their native African tongue which is a tone language, and the toneless English language they were obliged to adopt. Thus, they apply the abstract African concept of tone to English. (Smitherman, 1977, p. 135)

Black American language has its source in African surroundings. At their arrival in the New World, Africans had their language that they adapt to English in order to communicate with white people and slaves. African slaves brought with them their way of behaving, their languages and their means to exchange information as well. This is what Cedric J. Robinson's *Black Marxism: The Making of the Radical Tradition* suggests, saying that:

The cargoes of laborers also contained African cultures, critical mixes and admixtures of language and thought, of cosmology and metaphysics, of habits, beliefs, and morality. These were the actual terms of their humanity. These cargoes, then did not consist of intellectual isolates or deculturated Blacks – men, women, and children separated from their previous universe. (2000, p. 121)

Cedric Robinson sheds the spotlight on the double consciousness of American people of African descent. He suggests that black culture and black language as well reconciles two previously opposed cultures and languages. To show that black people does not reject Standard English as an oppressive language, George uses it with Black English Vernacular in the same discourse:

GEORGE. Because there wasn't a goddamn reason in the world for you to hit Donald like that. (Going to help FARRELL up.) Damn, Ora, you're a wrong sonofabitch, you know that? (I.i.48)

George alternates Standard English and Black Vernacular English. This quotation lays emphasis on black people's double consciousness and cultural hybridity. The use of black language in Baraka's play shows that black people do not pay attention to the linguistic profiling which disfavors Black Vernacular English rather, they preserve their language. Black characters speak sometimes Standard English to depict that Blacks decide freely to maintain their contacts with white people despite past sufferings:

HINES. Boy, if you kick me, you'll die just like that...with your skinny ass leg up. They'll have to build you a special coffin with a part for your leg.  
HOLMES. (Backing away, and then turning on HINES. Laughing) Let's get this sum'bitch, Willie.  
HINES. (Backing away, now kicking and swinging...but just timing blows so they won't strike anyone) Goddamn, Johnny Boy, you a crooked muthafucka. You cats think you can mess with the kid? (I.i.39-40)

The first Hines' speech act displays his mastery of Standard English, and his last utterances depict black semantics. The struggle against racial domination is transferred in the insistence to preserve Black Communications. This dialog demonstrates that black speakers have their own distinctive and worthy contributions to make to American life and culture. *The Toilet* describes the avoidance of linguistic struggle for the happiness of the whole American society. Far from wishing an amalgamation of different cultures in the United States this play portrays a rich community where languages are interconnected and do not exclude each other. It represents the black cultural reality outlined years ago in Du Bois' "Strivings of the Negro People":

One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this strife, – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self. In this merging he wishes neither of the older selves to be lost. He does not wish to Africanize America, for America has too much to teach the world and Africa. He does not wish to bleach his Negro blood in a flood of white Americanism, for he believes . . . that Negro blood has yet a message for the world. He simply wishes to make it possible for a man to be both a Negro and an American without being cursed and spit upon. (1897, pp. 194-195)

The nationalist feeling of the black American described by Du Bois in his "Strivings of the Negro People" is clearly dramatized in *The Toilet*. Baraka's play is useful and relevant to the lives and daily struggles of black people against racism. Black English is then the sign that black people succeed to go beyond the binary opposition between black and white people to form a reconciled and healthy American society. It suggests the inner strength of the black people who does not reject its language despite the prestige of the national standard language. Consequently, *The Toilet* refers to the American society as a rainbow that is, a community consists of different types of people.

## II. Heterogeneous American community

### II.I. Multiplicity of cultures without hierarchy

American society is constituted by different cultures; *The Toilet* describes a multicultural community which does not disfavor a minority. It does not proclaim some discourse to be the norm nor dismiss alternative ones in order to avoid the "struggle of human discourses" as it is outlined in Kienpointner Shi-xu's *Discourse as Cultural Struggle* (2007, p. 7). *The Toilet* represents an American society in which every individual is free to speak the language of his choice. It describes an American society without the oppression based on the seemingly demeaning difference of black language. As such, this play is the counter-factual interpretation of multiculturalism.

Baraka dramatizes the cherished dream of a heterogeneous United States which encompasses a multiplicity of cultures without hierarchy. According to Molefi Kete Asante's *An Afrocentric Manifesto: Toward an African Renaissance*: "This multiplicity of cultural centers revolving around respect and equality is the only viable future for the United States. In some ways, this could be a model for the world where we know the nearly 2000 ethnic groups will not disappear but could live in a peace where there is mutual respect." (2007, p. 37) Baraka's dramatic work portrays a free society in which black speakers can freely speak standard or nonstandard English without being oppressed or rejected by black or white community. Black students are not offended by their instructor because they are Black Vernacular speakers:

FOOTS. That goddamn Van Ness had me in his office. He said I'm a credit to my race. (Laughs and all follow.) He said I'm smart-as-a-whip (imitating Van Ness) and should help him to keep all you unsavory (again imitating) elements in line. (I.i.52)

Van Ness does not mind the specific language of black students; he does not order them to abandon the language that singularizes their people. He rather cares for the physical violence of Footh's mates. In like manner, Farrell the unique white student of the play understands Blacks' conversation and does not try to correct their presupposed mistakes since he does not have a mistaken assumption about Black Vernacular English. Black characters do not hide their language to Farrell while the latter is not destabilized by this in-group language:

HINES. Donald Farrell? What the hell's he doin' down here? *Where the hell is Fooths?* (I.i.44)

.....  
ORA. How come I'm wrong, huh? You know goddamn well that skinny cocsucka over there (at FARRELL) *ain't got no business down here. He ain't gonna do a damn thing but stand around and look.* (I.i.46)

Although black speakers know Standard English they choose to speak freely and fluently their own language. *The Toilet* dramatizes black people's dream to be in an American community in which Blacks are free to speak the language of their choice. It displays the same idea as Molefi Asante's *Afrocentric Manifesto* according to which to be black is to use the language of black people, "to express the most progressive political, cultural and ethical interests, that, in a racist society, must always be for human liberation and, thus, against all forms of oppression." (2007, p. 154) Black speech has always been seen as different. Traditionally, it is a demeaning difference. Baraka dramatizes Black Vernacular English, restricted formerly to the black masses and unknown or denied by others, to be rediscovered and understood. *The Toilet* depicts the everyday speech of millions of people in mainly segregated black communities. Baraka does not care the fact that white people ways of talking are exalted as standard and does ignore that the language of other ethnic minorities is



mentioned as deviant. (Pullum, 1999, p. 40) His play shows that Black English speakers cross boundaries of the black community first, and of the different American cultures second.

In Western society, individual choice is highly valued. For instance, the United States was founded on the principles of individual liberty, personal privacy, and equality. Such principles ensure that each individual is free to make the most intimate decisions free from governmental interference and discrimination. This is evident in Hazel Rose Markus and Barry Schwartz's "Does Choice Mean Freedom and Well-Being?" (2010). Liberty to have choice is clearly dramatized in *The Toilet* since; black students freely use African American Vernacular English at school. The most interesting element is that Farrell, the unique white character of the play, is not puzzled by this dialect. Inside the black community or else, among black characters, he does not behave as the dominant and superior figure. Obviously his presence does not impede them to speak easily and continuously Black English.

This play maintains that American society cannot be divided by the gap between black and white, or/and the binary opposition between minority and majority. It suggests that difference must not lead to the division of a given society but on the contrary it must lead to enrich society; be it culturally or economically. The dramatization of different languages and sexual orientations represents the overcoming of all antinomies for the common ideal of American peoples. From this vantage point, this article demonstrates that the obvious variances of language and identity which divide the Americans can be resolved within the multicultural American society.

## II.2. Crossing Identity Boundaries

Amiri Baraka's *The Toilet* proposes ways by means of which racism can be overcome. On the whole, it pinpoints a multicultural American society where ideas and competence compete, without alienating a given minority to the profit of a dominant majority. Far from praising minority sexual orientation, such as homosexuality, it mentions the diversity of sexual orientations. It promotes freedom of choice seemingly indispensable for a wealthier society. *The Toilet* leads people to understand and why not accept the life choice of an individual even if, one does not share it. Through homosexuality it dramatizes the concept of freedom cherished in the fight against racism. Seen in this way, this play infers that the survival of the American cultural diversity depends upon forging a new means to build alliances above and beyond petty issues like language interwoven with culture and sexual orientation.

*The Toilet* refers to the collective rationality of black Americans requiring that they pursue peace. It dramatizes the very figures of freedom itself. Beyond the pleasure principle, the issue of freedom identifies the political experience of black masses. Baraka's play insists on Blacks' freedom of choice which is quite central to leading a good and happy life; mentioning that the role of freedom, in helping them

to achieve what they may value, is perspicuous. It sheds light on the conditions for Blacks' free development and activity under their own control; so that the intrinsic importance of their actions is attached to having choices. The characterization of Blacks' freedom is epitomized by homosexuality. The purpose of this sub-section is not to prove whether or not homosexuality is right or wrong, rather it presents the latter as the embodiment of freedom of choice. It pinpoints Baraka's vision of freedom relating to the negation of oppressive authorities.

Amiri Baraka typifies the progressive view of homosexuality. He indicates that "it is a normal variant in the human condition and that homosexual behavior is natural." (*The World Book of Encyclopedia*, 1990, p. 293) This progressive view of homosexuality is reinforced by a psychiatric analysis that Nathaniel S. Lehrman's "Homosexuality: Some Neglected Considerations":

In the United States, homosexuality was considered an illness or perversion until 1973, when the American Psychiatric Association decided to remove homosexuality from its list of mental disorders, without morally judging it as sin or crime. Thus, homosexuality could be seen as an acceptable alternate lifestyle. The definitional change helped to make homosexuality, once a felony, respectable. (2005, p. 80)

The homosexuality of Karolis is suggested by the following speech acts; the first alludes to fellatio, the second refers to sodomy while the third directs attention to the public expression of gay sexual orientation:

ORA. (Bending over as if to talk in KAROLIS's ear) Hey, baby, why don't you get up? I *gotta nice fat sausage here for you.* (I.i.50)

.....  
ORA... (Leaning back to KAROLIS) Come on, baby... I *got this fat ass sa-  
zeech for you!* (I.i.51)

.....  
PERRY. (Laughing) *The letter Karolis sent Foots telling him he thought he  
was "beautiful" ... and that he wanted to blow him.* (I.i.56)

The sausage is a phallic food related to male sexual powers. Ora's masculinity coupled with his proposal of a "nice fat sausage" to his male friend undermines his reference to the homosexuality of his addressee Karolis. (I.i.50) His words allude to the devouring of sausage meat and obviously to oral sex. His obscene offer of "fat ass" (I.i.51) draws the attention to anal sex enjoyed by gay people. Given that Footh and Karolis are both men, the content of the letter sent to Footh shows that Karolis is attracted to him and undeniably has a homosexual orientation. (I.i.56)

The assumed homosexuality of Karolis (I.i.56) dramatizes the Utopian notion according to which "we all love to be flattered and to please ourselves with our own notions." (Thomas More, *Utopia* I2) This attitude represents the black community as a people made up of persons who admire themselves. Karolis' homosexuality

suggests that the first experience of Blacks with white people had been negative so they tend to turn to their own culture to preserve it and avoid amalgamation. As a matter of fact from a behaviorist's explanation for homosexuality, delivered in Joanna Barnecka, Kinga Karp, and Mie Lollike's typescript *Homosexuality*, if the first sexual experience had been negative the person would tend to turn to the opposite sex. (2005, p. 10) Under the veil of a revolutionary dramatic fiction, the talk in *The Toilet* is intensely earnest and abounds in practical suggestion.

Homosexuality portrays Blacks' freedom of choice which favors their well-being. It portrays a convenient way of living to escape the danger and tension of an insupportable life. It describes a free black nation. To move from the state of nature, the black homosexual character lives upon what belongs to him without wronging others. Homosexuals cross barriers which confine them within a frame that sometimes makes them unhappy. The black homosexual character, Karolis, lives as he will. In social relations, the issue of homosexuality is generally avoided, and if not, there is an atmosphere of indignation and revulsion around it. (Barnecka, Karp, and Lollike, 2005, p. 46) Individuals in advance take for granted that all the people around them are heterosexuals, so *The Toilet* characterizes homosexuality to depict the diversity of sexual orientations.

Karolis is not influenced by the disapproval of other characters about his sexuality. Homosexuality is then his identity. Despite threat and even physical violence, Karolis, the main male homosexual of the play does not change his mind; he is not just convinced of his choice but he is also ready to defend it. He is ready to fight for his sexual orientation "using only this caution that no pleasure ought to be pursued that should draw a great deal of pain after it" (Thomas More, 2017, p. 62):

KAROLIS. Yeh. That's what I'm going to do Ray. I'm going to fight you.  
We're here to fight. About that note, right? The one that said I wanted to  
take you into my mouth... (I.i.59)

It is important to realize that the point here is not to praise same sex desire as the rightful sexual orientation; rather this sub-section presents homosexuality as a free choice independent from the general tendency of heterosexuality. Karolis then, successfully bans conformism and lives the way he wants rather than following the choice of the dominant heterosexual majority. Homosexuality portrays that construing an action as a choice is a mechanism by which Blacks realize their sense of independence and freedom, working at their happiness. Referred to as a choice, same sex desire is depicted as essential in enabling people to have the opportunity to live the kinds of lives they want. Homosexuality is discussed in this article as convenient choice for the ease and recovery of the black Americans sickened by the evils of racism.

Through homosexuality, *The Toilet* maintains that Blacks' choices enable them to control their destinies and to come close to getting exactly what they want out of any situation. Given that, choice is indispensable to autonomy, which is basic to well-being; it is what enables black people to tell the world, who they are and what

they care about. Every choice they make is a testimony to their autonomy since; they act according to their inclinations. Baraka's work consequently, portrays that "Americans live in a political, social, and historical context that values personal freedom and choice above all else, an emphasis that has been amplified by contemporary psychology." (Hazel Rose Markus and Barry Schwartz, 2010, p. 344) The idea that Blacks are in control of and responsible for their own actions is pervasive and very highly valued since, people are understood to be free individuals who are or at least should try to be liberated from the confinements of history, other people, and society.

Love between people of the same sex is something taboo; it is represented in *The Toilet* to stress the freedom of choice by means of which the oppressed homosexual minority overcomes the persecution inflicted upon them by the dominant heterosexual society.

Characterizing homosexuality, *Toilet* represents loving blackness as political resistance to amalgamation.

#### Conclusion

This article shows that Amiri Baraka's one-act-play entitled *The Toilet* first performed in 1964 dramatizes a hypothetical multicultural American society in which language and identity boundaries are crossed. My point is that people have to go beyond pre-established barriers to fill the gaps in societies, to avoid or stop struggles of minorities represented by black characters and homosexuality. Its focus is on language and sexual orientation. Obviously, there is no reconciliation without prior struggle. To solve the problem of discrimination about race, this play depicts Black English as a means to reconcile black and white people. This language shows that black masses do not entertain constant struggle against white domination. It is not typically an African language totally different from American English.

Blacks share in the consensus language of the American mainstream. A word's meaning is either the same for black and white people, or changes according to the abstract rules of tones they brought from Africa. Displaying black language and homosexuality, Baraka represents the end of clashes in America, as well as some means to avoid barriers and internal and external confinement. He depicts then Blacks' freedom of choice inside and outside their own community. He moves people to not be offended by the life choice of others but rather to respect it. Above all, he portrays the creativity of the masses that merge African language and American language to form a genuine language which deserve respect. Thanks to this combination the United States constitutes a cosmopolitan society.

Amiri Baraka displays a Black Aesthetic whose revolutionary ideology serves as a means of effecting political and social change and aspires to the more monumental and idealistic task of affecting the masses of black people with a new sense of identity. This article interprets *The Toilet* in terms of its representation of the cultural reality of Blacks and its relationship to the political and economic situation of Blacks: a

Marxist task with a focus on race. Of the many kinds of Marxism this article refers to Black Marxism whose concern is black struggle against racial subjugation. This theory is stressed in Cedric Robinson's *Black Marxism: The Making of the Radical Tradition*. (2000)

*The Toilet* is a fictional work that has to be distinguished from reality; it describes a remotely possible world. The necessity of studying Baraka's play is sound since, it displays ways by means of which people can go beyond pre-established barriers to fill the gaps in societies. He depicts a counter-factual relationship between dominant groups and minorities that respects the personal freedom of each individual. He reminds the audience of such boundaries within societies shaped by gender, ethnicity, class, life-style etc., which have to be crossed.

#### Bibliography

- ARTAUD Antonin, 1958, *The Theater and Its Double*. Trans. Mary Caroline Richards, New York, Grove, *Google Book Search*. Web. 13 Dec. 2014.
- ASANTE Molefi Kete, 2007, *An Afrocentric Manifesto: Toward an African Renaissance*, Cambridge, Polity Press.
- BARNECKA Joanna, KINGA Karp, and MIE Lollike, 2005, *Homosexuality*, TS. U of Roskilde.
- BROWN Claude, 2012, *Manchild in the Promised Land*. Nathan McCall. Rev. ed., New York, Scribner. *Google Book Search*. Web. 13 Dec. 2016.
- DU BOIS William Edward Burghardt, 1897, « Strivings of the Negro People », *Atlantic Monthly*, 80, pp. 194-195.
- ELAM Keir, 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen.
- GRIMES Barbara F. (ed.), 1996, *Ethnologue: Languages of the World*, Dallas, Summer Institute Linguistics.
- JONES Leroi, 1967. *The Baptism and The Toilet*, New York, Grove.
- 1966, « The Revolutionary Theater », *Home: Social Essays*, New York, Apollo Editions, pp. 210-215.
- LABOV William, 1972, *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*, Philadelphia, U of Pennsylvania P. *Google Book Search*. Web. 15 Feb. 2014.
- LEHRMAN Nathaniel S., 2005, « Homosexuality: Some Neglected Considerations », *Journal of American Physicians and Surgeons*, 10.3, pp. 80-82.
- MARKUS Hazel Rose and BARRY Schwartz, 2010, « Does Choice Mean Freedom and Well-Being? », *Journal of Consumer Research*, 37.2, pp. 344-355.
- MORE Thomas, 2017, *Utopia*. Trans. Glibert Burnet. *Feedbooks*. Enhanced Media Publishing, 27. Web. 03 Nov. 2017.

---

*Rile* n° 15, Septembre 2020

- PULLUM Geoffrey Keith, 1999, « African American vernacular English Is Not Standard English with Mistakes », *The Workings of Language*. Ed. Rebecca S. Wheeler, Westport CT, Prager, pp. 39-58.
- ROBINSON Cedric J., 2000, *Black Marxism: The Making of the Radical Tradition*, Chapell Hill, U of North Carolina P.
- SHI-XU Kienpointner M. (ed.), 2007, *Discourse as Cultural Struggle*, Hong Kong, Hong Kong UP. *Google Books Search*. Web. 23 Jan. 2015.
- Smitherman, Geneva, 1977, *Talkin and Testifying: The Language of Black America*, Boston, Houghton Mifflin. *Google Book Search*. Web. 2 Jan. 2015.
- The World Book of Encyclopedia* 1990. Vol 9, Chicago, World Book.
- VOEGELIN Charles Frederick & Florence Marie Voegelin, 1977, *Classification and Index of the World's Languages*, New York, Elsevier.

## VALEURS DU PHÉNOTEXTE CHEZ J. M. COETZEE

KOMENAN Casimir  
Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)  
[casimirkomenan@yahoo.fr](mailto:casimirkomenan@yahoo.fr)

**Résumé :** Chez J. M. Coetzee, les valeurs du phénotexte procèdent d'une innovation typographique, où s'opère un déploiement de macro-valeurs relatives à la syntaxe, au verbe et à la sémantique. Celles-ci se déclinent sur des micro-valeurs diverses. Un phénotexte gréviste généré par un archetexte intégré, et une phénotextualité prégnante et ductile causée par un intertexte fécond, démontrent la force syntactique. La grandeur verbale se décline sur un phénotexte métaphorique à outrance et un phénotexte scriptible créé par une non-clausule. La cote sémantique est promue par un phénotexte violent, thérapeutique et cathartique, ainsi que par un phénotexte ésotérique et lumineux.

**Mots-clés :** Archetexte, aspects, innovation, intertexte, métaphores effrénées, non-clausule, phénotexte, scriptible, valeurs

**Abstract:** In J. M. Coetzee's novels, the values of the phenotext proceed from a typographical innovation, where takes place a display of macro-values related to the syntax, the verb and the semantic. These are divided into several micro-values. A gravid phenotext generated by an integrated archetext, and a pregnant and ductile phenotextuality caused by a fecund phenotext, demonstrate the syntactic strength. The verbal greatness falls into an all-out metaphoric phenotext, and a scriptible phenotext created by a non-closure. The semantic price is promoted by a violent, therapeutic and cathartic phenotext, as well as by a dark and luminous phenotext.

**Keywords:** All-out metaphors, archetext, aspects, innovation, intertext, non-closure, phenotext, scriptible, values

### Introduction

Pour renouveler le roman, J. M. Coetzee brise le moule de la typographie conventionnelle, et publie des proses dotées d'un phénotexte inédit, qui permet de postuler que celui-ci est marqué par des valeurs, qui le rattachent à la fois au nouveau roman et au roman postmoderne. Les spécificités littéraires du phénotexte sont tellement prégnantes que le lecteur herméneute se demande comment les valeurs phénotextuelles se manifestent dans les ouvrages de l'auteur sud-africain. Il s'interroge également sur les raisons de la valorisation du phénotexte romanesque dont le traitement particulier autorise à le qualifier d'innovateur. L'objectif de l'étude est de

montrer comment les procédés d'écriture utilisés mettent en lumière les valeurs du phénotexte dans les romans sélectionnés. Pour ce faire, il convient de définir les mots « valeurs » et « phénotexte ».

Pour Kwaterko et al (2002, p. 792), la « "valeur littéraire" désigne plus précisément l'appréciation des œuvres selon les jugements esthétiques, en fonction de critères qui font qu'on les classe comme belles ou non ». Les « valeurs » du phénotexte se réfèrent donc à l'examen de ses « qualité[s] formelle[s] » (Kwaterko et al, 2002, p. 792), qualifiées de « points valeurs ». (Jouve, 2001) Défini comme « une structure [qui] obéit à des règles de communication [et qui] suppose un sujet de l'énonciation et un destinataire » (Kristeva, 1974, p. 83), le « phénotexte » est explicitement décrit comme « le phénomène verbal tel qu'il se présente dans la structure de l'énoncé concret ». (Barthes, cité dans Nicolaï, 2017, p. 14) Autrement dit, c'est tout simplement le texte physique, le texte typographié, le texte imprimé. Le terme « phénotextualité » (Mongrain, 1998, p. 55 et p. 105), relatif à une potentialité du langage écrit, sera utilisé comme une variante graphique du substantif « phénotexte ».

« La rigueur [scientifique et] la volonté de comprendre et de faire comprendre, d'aimer et de faire aimer » (Brunnel, 2001, p. 100), les romans de Coetzee, imposent que soient convoquées comme théories critiques la narratologie de Gérard Genette et la sémiotique de Tzvetan Todorov et de Julia Kristeva. Celles-ci permettront de dégager les valeurs littéraires, originales, humaines, sociales, politiques, esthétiques, référentielles, éthiques et culturelles, qui caractérisent le phénotexte chez Coetzee. L'analyse s'articulera autour de trois sections connectées aux trois aspects syntactique, verbal et sémantique du (phéno)texte littéraire énoncés par Todorov: 1-La Force Syntaxique, 2-La Grandeur Verbale, et 3-La Cote Sémantique.

## I. La Force Syntaxique

La Force syntaxique est le premier méga-atout du phénotexte. Elle révèle une composition qui se présente sous deux micro-valeurs : un phénotexte gréviste créé par un architecte intégré et un phénotexte ductile généré par un intertexte fécondateur.

### I.I. Un Architecte Intégré, un Phénotexte Gréviste

L'architecte intégré crée un phénotexte gréviste, où la qualité compositionnelle d'un roman comme *Disgrace* se mesure à l'aune de la combinaison d'une multitude d'architectes littéraires dans le genre roman, notamment la coprésence des architectes poésie, théâtre, cinéma, musique et opéra. Ici, l'intergénéricité est bénéfique au sens où cette littérarité enrichit la phénotextualité qui devient architecturalement hétérogène. L'hétérogénéité genrologique apparaît comme un aspect de la génétique romanesque, c'est-à-dire le processus même par lequel la prose coetzeeienne est élaborée et produite. Travail créatif soumis au tribunal d'une critique généticienne fondée sur le procédé compositionnel de la mixité des genres littéraires et culturels, *Disgrace* du généticien Coetzee révèle une composition romanesque enrichie avec des extraits poétiques de William Wordsworth (« They are still on Wordsworth, on Book 6 of *The Prelude*, the poet in the Alps » (Coetzee, 1999, p. 21)), et de Lord Byron (« Byron the man



found himself conflated with his own poetic creations – with Harold, Manfred, even Don Juan ». (Coetzee, 1999, p. 31)) De surcroît, deux passages du poème “Lara” (“He has told them to read ‘Lara’. His notes deal with ‘Lara’. There is no way in which he can evade the poem.”) (p. 32), apparaissent aux pages 32 et 33.

Le genre théâtre est également présent dans la scène, où David Lurie assiste à la répétition d’une représentation théâtrale dépeinte ainsi: “*Sunset at the Globe Salon* is the name of the play they are rehearsing; a comedy of the new South Africa set in a hairdressing salon in Hillbrow, Johannesburg.” (Coetzee, 1999, p. 23). Les genres musical et cinématographique n’échappent pas au rassemblement des genres littéraires et culturels. Les termes « the piano », « Classics or jazz », « He puts on more music : Scarlatti sonatas, cat-music” (Coetzee, 1999, p. 15), révèlent l’intégration du genre musique dans le phénotexte romanesque ; quand les phrases « He slips a cassette into the video machine. It’s a film by a man named Norman McLaren. » (p. 14), « Sitting side by side they watch », « It is a film he first saw a quarter of a century ago » (Coetzee, 1999, p. 15), justifient le recours au cinéma comme artifice scriptural. L’opéra, un genre théâtral chanté, traverse le roman qui devient une prose théâtralisée, musicalisée et illustrée dans cette phrase: “What he wants to write is music: *Byron in Italy*, a meditation on love between the sexes in the form of a chamber opera.” (Coetzee, 1999, p. 4) L’« esthétique du mélange des genres » (Tro, 2005, p. 10), ou encore l’« esthétique transgénérique » (N’da, 2003, p. 59), est un procédé caractéristique des nouvelles écritures que sont le nouveau roman et le roman postmoderne. Baptisée architextualité intégrée, l’intergénéricité, une technique de tissage syntaxique, transforme *Disgrace* en un phénotexte protéiforme recevant et intégrant en son sein d’autres genres littéraires (Bakhtine, 1978, p. 142). Ce polymorphisme né de la volonté des écrivains de s’affranchir du canon générique conventionnel (N’da, 2003, p. 59), a permis à Coetzee de réaliser une hybridité architextuelle.

Chez Coetzee, le « mélange des genres dans la discoursivisation romanesque », (N’da, 2003, p. 59), ou encore la mise en discours du phénotexte en prose, se manifeste également dans *Dusklands*, *In the Heart of the Country*, *Life & Times of Michael K* et *Age of Iron*. L’insertion de la nouvelle dans *Dusklands* fait de cet ouvrage un roman nouvelliste composé de deux longues nouvelles respectivement intitulées « The Vietnam Project » (pp. 1-50) et « The Narrative of Jacobus Coetzee » (pp. 51-121). Intégrant la lettre dans leurs phénotextes romanesques, *In the Heart of the Country* (p. 112 ; p. 135, et p. 136), et *Age of Iron* deviennent des romans épistolaires. Fiction par lettres, où la protagoniste E. Curren écrit une missive fleuve à sa fille exilée aux USA, *Age of Iron* est n’est pas sans rappeler au lecteur *Une si longue lettre* (2006) de Mariama Bâ. Du fait de leur hétérogénéité architextuelle, *Dusklands*, *In the Heart of the Country*, *Age of Iron* et *Disgrace* peuvent être qualifiés de proses gravides car elles portent d’autres genres ; ce sont des romans PGM, c’est-à-dire des romans à Phénotextes Génétiquement Modifiés, leur génétique se caractérisant par une intégration architextuelle. Les architextes intégrés sont de véritables « gènes »

scripturaux, des ADN compositionnels qui vivifient le genre roman qui est ainsi présenté sous un plus bel aspect. Les romans de Coetzee révèlent, outre la grosseur et transfiguration générique et génétique de la phénotextualité, un intertexte fécond créateur d'un phénotexte ductile.

## I.2. Un Intertexte Fécondateur, un Phénotexte Ductile

Chez Coetzee, l'intertexte qui est « mosaïque de citations [...] absorption et transformation d'un autre texte » (Kristeva, 1969, pp. 84-85), devient un intertexte fécondateur générateur d'un phénotexte ductile parce que « d'autres textes [sont] présents en lui » (Barthes, 2002). La ductilité typographique est une propriété scripturale par laquelle le phénotexte fécondé s'étoffe et s'étire sans se rompre. L'élasticité du phénotexte est une valeur graphique qui atteste de sa capacité d'adaptation, sa souplesse formelle qui le rend capable de convoquer en son sein « des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux ». (Barthes, cité dans Nicolaï, 2017, p. 15) Grosse, généreuse et ouverte, *Disgrace* est une prose composée avec des références, des allusions et des citations d'auteurs tels que William Wordsworth (« For as long as he can remember, the harmonies of *The Prelude* have echoed within him ») (Coetzee, 1999, p. 13); (« 'I'm not so crazy about Wordsworth' » (p. 13)); de même que ceci (« They are still on Wordsworth, on Book 6 of *The Prelude*, the poet in the Alps. ») (p. 21)), Gustave Flaubert (« He thinks of Emma Bovary [...] *So this is bliss!*, says Emma, marvelling at herself in the mirror ») (Coetzee, 1999, pp. 5-6)), William Blake (« I like Blake. I like the Wonderhorn stuff. Wunderhorn ») (pp. 12-13), et (« "Do you remember Blake?" he says. "Sooner murder an infant in its cradle than nurse unacted desires?" ») ((Coetzee, 1999, p. 69)), Toni Morrison, Adrienne Rich, Alice Walker (« "We did Adrienne Rich and Toni Morrison in my second year. And Alice Walker." ») (p. 13); et Charles Dickens (« OF *EDWIN DROOD* there is no more sign. » (p. 114)). La phénotextualité de *Disgrace* s'enrichit davantage du fait de sa composition avec le phénotexte biblique (« *And ye shall be as one flesh.* » (p. 169) (Matthew 19: 5), et (« "No matter, he thinks: let the dead bury their dead." » (p. 185) (Matthew 8 : 22).

La phénotextualité élastique de *Disgrace* transforme la prose de Coetzee en un produit typographique à haute « valeur ajoutée », en ce sens que les extraits intertextuels étoffent la fiction de détails littéraires qui confèrent au texte imprimé réceptacle une verticalité (une profondeur sémantico-métaphorique) et une horizontalité (une profondeur lexico-phrastique). L'évocation des vers de *The Prelude* de Wordsworth (« we also first beheld/Unveiled the summit of Mont Blanc, and grieved/To have a soulless image on the eye. ») (p. 21), suggère que David Lurie est comparable à un « Mont Blanc dont le sommet est dévoilé » (« Unveiled the summit of Mont Blanc »). Grâce à la dissipation des nuages, Wordsworth, le poète dans les Alpes, découvre avec désillusion et déception que l'image de blancheur, de pureté du Mont Blanc, n'est qu'un leurre (« « 'The clouds cleared, says Wordsworth, the peak was unveiled, and we grieved to see it. » ») (p. 21). Les termes « and grieved » et « 'So. The majestic white mountain, Mont Blanc, turns out to be a disappointment. » (p.

21), révèlent davantage le désenchantement et la peine du poète parce que le sommet de cette gigantesque montagne n'est qu'une image sans âme, une simple figure sur la rétine (« Why grieve? Because [of] a soulless image, a mere image on the retina. ») (p. 21). A l'instar d'un « Mont Blanc dévoilé », David Lurie est démasqué par Melanie Isaacs qui découvre qu'il n'est en réalité qu'un fieffé pervers, un coureur de jupon, un personnage hautement immoral ; lui qui est censé incarner les valeurs morales et heuristiques du Temple du Savoir, et donc d'être une « montagne majestueuse », un « Mont Blanc » de l'univers académique, un enseignant-chercheur, un scientifique dépositaire de la science littéraire.

Le dialogue scriptural entre le phénotexte romanesque de Coetzee et le phénotexte poétique de Wordsworth génère une verticalité sémantique et métaphorique, de même qu'une horizontalité lexicale et phrastique qui enrichit la mise en phénotexte de *Disgrace* en la rendant plus copieuse. Concernant la profondeur horizontale, le nom du poète anglais n'est-il pas évocateur? Avec « Wordsworth », les « Mots » n'ont que de la « valeur », d'autant plus que le patronyme « Wordsworth » est composé des mots « Words » et « worth » qui signifient respectivement « Mots » et « valeur ». De même, chez Coetzee, la phénotextualité extensible et prolifique est une phénotextualité de valeur, de qualité esthétique inestimable. Tout comme la facette syntactique, la dimension stylistique des romans de Coetzee dénote un calibre linguistique et connote la grandeur verbale.

## II. La Grandeur Verbale

La Grandeur verbale, la deuxième méga-valeur du phénotexte, se matérialise par un phénotexte métaphorisé à l'excès et un phénotexte illisible causé par une non-clôture.

### II.I. Un Phénotexte Métaphorique à Outrance

En tant que métaphores paradigmatiques, c'est-à-dire des métaphores *in absentia*, où les comparés sont absents, le « gun » (fusil) du colonisateur Jacobus Coetzee, les « stones » (cailloux) (p. 144) de Magda, la « lantern » (lampe) du Magistrat (p. 7), le « jackal » (chacal) de Colonel Joll (p. 24), la « House of Lies » (p. 141) dépeinte par E. Curren, les « dogs » (chiens) de Lucy Lurie à la campagne (p. 78), le patronyme « Pollux » (p. 200), et l'enfant à naître de Lucy Lurie violée par trois Noirs dont Pollux (p. 204), sont tous des métaphores effrénées, démesurées. Elles peuvent être qualifiées successivement de métaphores balistique, rocailleuse et alphabétique, investigatrice, animalière, immobilière et mensongère, ornementale, cynophile et systémique, onomastique et polluante, et infantile et optimiste car elles figurent des valeurs négatives, positives et événementielles en Afrique du Sud de l'apartheid ainsi qu'en Afrique du Sud post-apartheid. Le « fusil » (« gun ») du colon Jacobus Coetzee représente l'arme de la conquête des terres des Noirs en Afrique du Sud pré-apartheid et de l'apartheid ; les cailloux (« stones ») de Magda le mode d'écriture et de communication avec des OVNI ; la lanterne (« a lantern ») du Magistrat un outil de travail, d'enquête, d'investigation sur les atrocités, les tortures

commises sur les barbares; le Colonel Joll le tortionnaire des barbares ; la « House of Lies », le système mensonger de l'apartheid ; les chiens (« dogs ») de Lucy Lurie les systèmes d'alarme, de défense et de sécurité des Afrikaners ; le nom « Pollux » la terreur, la violence et la délinquance sexuelles des jeunes Noirs en Afrique du Sud post-apartheid ; et l'enfant, le futur bébé de Lucy Lurie et de Pétrus, la paix, l'harmonie, la mixité raciale retrouvées dans la nouvelle Afrique du Sud.

Avec la profusion et la récurrence des métaphores paradigmatiques, le phénotexte s'étoffe de valeurs négatives et positives à telle enseigne que la phénotextualité romanesque devient un creuset de valeurs péjoratives et mélioratives. L'étymologie même du mot « métaphore », du grec *metaphora*, qui montre que le terme désignait, à l'origine, la notion de « transport », rend compte du phénomène de valorisation car elle exprime l'idée que des valeurs appréciatives et dépréciatives sont transportées dans une phénotextualité marquée stylistiquement. La langue anglaise métaphorisée à outrance devient alors synonyme d'une écriture innovatrice promotrice de valeurs d'équité, de justice, de paix et de développement durables. En réalité, par le « fusil », la « lanterne », « la Maison des Mensonges », « les chiens » des Afrikaners, le nom « Pollux », et l'« enfant/le bébé » de Lucy Lurie et de Petrus, Coetzee dénonce le système de l'apartheid, ses vestiges et ses corollaires de paupérisation, d'insécurité, de violences physique et sexuelle, et appelle de ses vœux l'avènement d'une Afrique du Sud multiraciale, égalitariste et démocratique.

Écrivain dissident et libéral, Coetzee ne condamne pas crûment le système de l'apartheid instauré par ses ancêtres sans prendre des gants stylistiques. Il s'y prend avec précaution grâce aux métaphores de la démesure qui créent un phénotexte rusé. Ruse de guerre, ou encore ruse de Sioux, la phénotextualité métaphorisée outrancièrement devient un instrument d'écriture avec lequel Coetzee ruse avec la censure de l'apartheid. C'est donc une autocensure avec laquelle l'auteur opte pour le « comment dénoncer », un acte d'honneur et de scripture pour échapper à la répression, cette épée de Damoclès qui menace les écrivains en butte aux lois de l'apartheid. Le phénotexte généré par l'usage des métaphores obsédantes dit l'indicible, l'indescriptible monstruosité de l'apartheid, et révèle la grande créativité artistique de Coetzee. C'est un pouvoir de création esthétique qui lui permet d'offrir au lecteur la possibilité de vivre en live l'horreur de la torture qui a lieu dans la « Dark Chamber », la « Chambre Sombre », ou encore la « Salle des Tortures ». Pour le critique, cela justifie la fascination du romancier pour cet espace obscur: « Le fait que la salle des tortures soit un lieu limite, en termes d'expérience humaine, et qui n'est accessible qu'aux seuls participants, constitue, pour l'écrivain, une raison supplémentaire de se sentir fasciné par elle ». (Sévry, 2007, p. 115) Fruit d'une imagination fertile, d'une créativité artistique, le phénotexte figuré à l'excès s'apparente à une hypotypose, une figure de style descriptive, vivante et impressionnante de la scène de torture représentée. Le phénotexte démesurément métaphorique est donc dénonciatrice de déshumanisation et promotrice des valeurs d'égalité et d'humanité dans les romans de

Coetzee. La phénotextualité se valorise aussi à travers une non-clôture, une non-clausule pourvoyeuse d'un phénotexte scriptible.

## II.2. Une Non-Clausule, un Phénotexte Scriptible

La non-clausule génère un phénotexte scriptible compréhensible par l'élucidation du mot « clausule ». Le vocable « clausule » a pour étymologie le verbe latin *claudere* qui signifie « clore ». Le terme « clausule » est utilisé en rhétorique pour qualifier la fin d'un poème. (Gardes-Tamine et Hubert, 2004, p. 37) Il s'emploie aussi pour désigner la fin des genres comme la pièce de théâtre, la pièce de nouvelle et le roman. Il a pour synonyme le terme « excipit », l'antonyme d'« incipit ». L'excipit et l'incipit désignent respectivement les dernières et premières phrases du phénotexte littéraire. (Genette, 1987, p. 44) Comment la présence d'un non-excipit, ou encore une non-clausule dans *Waiting for the Barbarians* rend-elle le phénotexte scriptible ? La description et l'analyse de quelques extraits aux pages 169 et 170 de *Waiting for the Barbarians*, éclaireront la lanterne du lecteur.

Ce descriptif non-excipientiel est significatif (« **I think**: 'I wanted to live outside history » (p. 169), « **I think**: 'I have lived through an eventful year, yet understand no more of it than a babe in arms.' » (p. 169), "**I think**: 'But when the barbarians taste bread, new bread and mulberry jam, bread and gooseberry jam, they will be won over to our ways.' » (p. 169); "In the middle of the square there are children at play building a snowman. » (p. 170)). Marqués aux pages 169 et 170 par un syntagme verbal comme « **I think** », une expression récursive cinq fois dans le phénotexte, et à la page 170 par la scène de la construction du bonhomme de neige, qui s'achève en ces termes (« This is not a scene I dreamed of. Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere » (p. 170)), ces symptômes non-excipientiels ne donnent aucune idée de la résolution du problème racial causé par le système de l'apartheid. Au contraire, le Magistrat rétabli dans ses fonctions émet des conjectures et cogite sur quelques questions relatives aux relations interculturelles entre l'Empire colonial (le système de l'apartheid instauré par les Afrikaners) et les barbares (les Noirs sud-africains). De la sorte, il pense : qu'il a toujours voulu vivre sa vie loin de l'histoire de domination politico-culturelle imposée aux barbares ; qu'à l'instar d'un bébé porté dans des bras, il ne comprend rien des événements socio-politiques vécus dans l'année ; que les barbares pourraient adopter la civilisation des Blancs s'ils goûtent à la nourriture culturelle blanche (« new bread », « the pacific grains »), sans laquelle ils leur sera impossible de vivre (« They will find that they are unable to live without the skills of men who know how to rear the pacific grains, without the arts of women who know how to use the benign fruits. » (p. 170)). En somme, la question de l'invasion des barbares dans l'Empire est une « guerre de Troie qui n'a pas eu lieu » (Giraudoux,

1935) ; l'attente de l'assaut final des barbares (« Waiting for the Barbarians » (« En attendant les barbares »), est apparue comme un gros poisson d'avril. A l'instar de Vladimir, Estragon, Pozzo et Lucky, des personnages d'*En attendant Godot* (Beckett, 1952), qui ont attendu en vain « Godot » (Dieu (?)), le Magistrat libéral, le Colonel Joll et l'Adjudant Mandel ont attendu vainement l'avènement du « Swaartgevaar » (le « péril noir), qui « menaçait » l'unité ethnique et raciale des Afrikaners.

Les dernières phrases du phénotexte de *Waiting for the Barbarians* (« This is not the scene I dreamed of. Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere » (p. 170)), montrent bien la tonalité d'absurdité, de stupidité et d'impasse avec lesquelles ce roman s'achève. Autrement dit, le lecteur a affaire à une fausse clôture, une non-clausule corroborée non seulement par la négation, le rejet de la scène ludique à laquelle assiste le Magistrat (« This is not the scene I dreamed of »), mais encore par le non-sens, le ridicule et l'égarement de ce dernier (« Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere. »). Ici, l'illisibilité se déploie, car contrairement au roman classique qui s'achève fréquemment par un ultime chapitre terminant l'œuvre; également à la différence des excipits modernistes marqués par une fin ouverte ; et aussi à la différence du roman expérimental qui a une préférence pour une multitude de dénouements envisageables (Gallix, 1998, pp. 144-145), *Waiting for the Barbarians* n'a aucune fin. Coetzee « feint de conclure son roman » (Bonnerot, 1983, p. 73), car il a recours à une « fin qui est une fausse sortie [et qui] termine [sa] fiction sur une fin banale, décevante ». (Bonnerot, 1983, p. 73) Le critique souligne que ce simulacre d'excipit est une caractéristique des romans contemporains: « Instead of the closed ending or the open ending, we get from them the multiple ending, the false ending, the mock ending or the parody ending » (Lodge, 1978, p. 87). Pour Lodge, il y a trois types d'histoire. L'histoire qui a une fin heureuse, celle qui a une fin malheureuse et enfin celle qui n'a ni fin heureuse, ni fin malheureuse, c'est-à-dire l'histoire qui n'a aucune fin, ou encore une histoire qui ne finit pas du tout : « And there are three types of story, the story that ends happily, the story that ends unhappily, and the story that ends neither happily nor unhappily, or, in other words, doesn't really end at all ». (Lodge, 1978, p. 87)

Les romans de Coetzee s'insèrent dans la troisième sorte d'intrigue, celle qui n'a aucun point final, aucun *telos*, c'est-à-dire terme et fin, selon le mot de Bonnerot. Cette troisième taxinomie révèle l'innovation qui s'opère dans la non-clôture de *Waiting for the Barbarians*, où règne non pas un phénotexte « lisible », mais un phénotexte « scriptible ». Dans *S/Z* (1970), Roland Barthes fait le distinguo entre le phénotexte « lisible » et le phénotexte « scriptible ». Tandis que le phénotexte

« classique » est un phénotexte « lisible », c'est-à-dire un phénotexte aisé à déchiffrer, à lire, le phénotexte « scriptible » force le lecteur à une tâche d'interprétation, d'investigation du signifié dans des types de phénotextes iconoclastes, bien que cet effort ne donne pas obligatoirement le résultat escompté. (Barthes, cité dans Yvernault, 2007, p. 71).

Avec un phénotexte « scriptible », illisible et incompréhensible pour les néophytes, *Waiting for the Barbarians* devient une « œuvre[s] ouverte[s] » (Eco, 1962, pp. 13-40), où le narrataire a affaire à une fiction non résolue et polysémique. La scriptibilité transformée en une spécificité axiologique « dialogique » (Todorov, 1981), oblige le lecteur à prendre une part active dans la reconstruction de la signification de la prose lue. Et pour cause, Coetzee ne fait pas de confusion entre la création romanesque autonome et le militantisme politique, comme indiqué ci-après :

Coetzee considère que l'entreprise romanesque doit conserver son autonomie, afin que par le biais de ses activités oniriques et métaphoriques, elle puisse faire porter sa protestation (toute l'œuvre en témoigne) au-delà d'une activité immédiate. C'est pourquoi on ne saurait la confondre avec un militantisme politique. Ses romans se situent donc bien dans un contexte qui a quelque chose de sud-africain, même lorsque l'un d'eux se déplace apparemment au cœur d'une Russie tsariste (*The Master of Petersburg*, (1994), mais ils se situent aussi au-delà, partout où les valeurs essentielles de l'humanité sont menacées, de sorte que finalement ils pourraient se situer n'importe où, ou n'importe quand. (Sévry, 2007, pp. 279-280)

Le phénotexte scriptible est porteur de « valeurs essentielles de l'humanité [en tous lieux où celles-ci] sont menacées ». La scriptibilité phénotextuelle remplit bien une fonction axiologique universelle par laquelle *Waiting for the Barbarians* transcende le réalisme narratif et les considérations politiques sud-africaines. A ce propos, Marie Luise Knott écrit ceci:

[...] Les romans de Coetzee ne font pas appel à une conscience politique, ce ne sont pas des récits réalistes. Pour lui, la littérature n'est jamais synonyme d'une appartenance à un parti ni même l'illustration de convictions. C'est pourquoi *En attendant les barbares* se termine sans message. (Knott, 2003, p. 2)

*Waiting for the Barbarians*, qui n'est pas un roman politico-réaliste par sa non-clausule génératrice de scriptibilité, s'inscrit dans « l'écrivance » (Barthes et Nadeau, 1980, pp. 39-41), c'est-à-dire « l'écriture » vraie, où la primauté est donnée à la question de l'énonciation (la forme scripturale, la langue, la manière d'écrire), au détriment du sujet, du contenu porteur de sens. C'est pourquoi « l'écriture [de *Waiting for the Barbarians*] prêterait attention à son environnement littéraire qu'elle

évoquera par ce jeu de [non-clôture et de scriptibilité] ». (Dabla, 1986, p. 224) « Ecrivancier », ou encore ouvrier de l'« écrivance », qui emboîte le pas au maître du *Pleurer-Rire* (Lopes, 1982, p. 254), Coetzee s'abstient de « s'imaginer révéler des vérités nouvelles », et fait sien l'adage qui dit qu' « il n'y a rien de nouveau sous le soleil », car il est conscient qu'il n'y a rien de nouveau à dire et à écrire, et que ce qui doit importer chez le romancier, ce n'est pas le « quoi dire », ou encore le « que dire », c'est-à-dire le fond, le message. Comme le nouveau romancier Robbe-Grillet, il convient que ce qui doit primer, c'est la manière de dire du prosateur : « L'écrivain n'a rien à dire : il n'a qu'une manière de dire ». (Robbe-Grillet, 1963, p. 51)

Cette « manière [atypique] de dire [d'écrire] », obéit à la scriptibilisation du phénotexte par le recours à une non-clausule, où les « fonctions traditionnelles (libération-pédagogie) du roman » (Dabla, 1986, pp. 219-220), ne semblent pas être les préoccupations de Coetzee. Car l'essentiel se trouve non pas dans les soucis sociaux, mais dans la beauté, la qualité de la forme. C'est pourquoi, à l'instar des ouvrages de Michel Butor et d'Alain Robbe-Grillet, *Waiting for the Barbarians* procède d' « une esthétique et [d'] une phénoménologie et non plus [d'] une morale et [d'] un débat moral » (Alberes, 1972, p. 11). Prose porteuse de valeurs humanitaires plurielles, *Waiting for the Barbarians* marque son appartenance au « nouveau roman africain [anglophone] » (Dabla, 1986, p. 231), une fiction (sud-)africaine d'expression anglaise qui n'est pas étrangère à une « ambivalence [...] à mi-chemin du formalisme et de la littérature édifiante ». (Dabla, 1986, p. 231) La « scriptibilité », l'« écrivance » et l'ambivalence phénotextuelles deviennent le fond d'une écriture innovatrice privilégiant l'agréable, le ludique, le beau, au détriment de l'utile, du nécessaire, de l'avantageux, du fonctionnel. Le jeu pourvoyeur d'ambivalences est le seul enjeu dans l'excipit de *Waiting for the Barbarians*, si bien que l'hypothèse suivante est avancée: « En fait, comme toujours chez Coetzee, les pages finales sont chargées d'ambiguïté ». (Viola, 1999, p. 36) La non-clausule dialogique créatrice d'un phénotexte illisible est génératrice d'un discours de doute, de remise en question (Cambarnous, 1997, p. 4), qui invite à creuser la question de la cote sémantique.

### III. La Cote Sémantique

La cote sémantique, la troisième méga-valeur du phénotexte, correspond à « l'idéologie du (phéno)texte », ou encore à ce que Vincent Jouve nomme « la valeur des valeurs » (Leclaire-Halté, 2001, p. 241), et se décline sur les micro-valeurs qualifiées de phénotexte agressif et purificateur, et de phénotexte obscur et éclairé.

#### III.I. Un Phénotexte Violent et Cathartique

Les exécutions, tortures et massacres dépeints dans *Dusklands*, *Waiting for the Barbarians* et *Disgrace* donnent naissance à un phénotexte violent, thérapeutique et cathartique. Dans *Dusklands*, ces phrases (« Sometimes in the lambing season baboons come down from the mountains and to please their appetite savage the ewes,



bite the snouts of the lambs, tear the dogs' throats open if they interfere" (p. 58); "Bushment [...] come in the night, drive off as many head as they can eat, and mutilate the rest, cut pieces out of their flesh, stab their eyes, cut the tendons of their legs. Heartless as baboons they are." (p. 58); « I held the muzzle of my gun against his forehead [...] I pushed the muzzle against his lips [...] The shot sounded as minor as a shot fired into the sand." (p. 104)), montrent bien la barbarie des babouins, des Bochimans, et la cruauté avec laquelle Jacobus Coetzee exécute Adonis, l'ex-serviteur traître qui a retourné sa veste et pris la décision d'élire domicile chez les Hottentots sauvages, lors de la première expédition du protagoniste au pays des Grands Namaquas.

Dans *Waiting for the Barbarians*, ces phrases (« Gripping his little knife of air he makes a curt thrust into the sleeping boy's body and turns the knife delicately, like a key, first left, then right. » (p. 11); "The grey beard is caked with blood. The lips are crushed and drawn back, the teeth are broken. One eye is rolled back, the other eye-socket is a bloody hole." (p. 7)), décrivent la violence physique avec laquelle le petit garçon et le vieillard sont torturés et tués par le tortionnaire Joll. Dans *Disgrace*, ce large extrait (« With practised ease he brings a cartridge up into the breech, thrusts the muzzle into the dogs' cage. The biggest of the German Shepherds, slavering with rage, snaps at it. There is a heavy report; blood and brains splatter the cage. [...] The man fires twice more. One dog, shot through the chest, dies at once ; another, with a gaping throat-wound, sits down heavily, flattens its ears, following with gaze the movements of this being who does not even bother to administer a *coup de grâce* [...] The remaining three dogs, with nowhere to hide, retreat to the back of the pen, milling about, whining softly. Taking his time between shots, the man picks them off. » (pp. 95-96)), dépeint l'agressivité aveugle avec laquelle les chiens (au nombre de six) de Lucy Lurie sont massacrés par le trio de malfaiteurs noirs.

Avec des babouins et des Bochimans qui font des carnages sur le bétail des ancêtres de Coetzee, avec la violence vengeresse de Jacobus Coetzee sur son ex-serviteur Adonis, avec les deux scènes de tortures du jeune barbare et de son oncle, et avec les tueries sauvages des chiens encagés dans le chenil de Lucy par les assaillants, les phénotextes de *Dusklands*, de *Waiting for the Barbarians* et de *Disgrace* deviennent des continuums violents par lesquels Coetzee exorcise le passé et le présent de son pays marqués par les brutalités, les tortures et les meurtres commis par les tenants de l'apartheid et aussi par les ex-dominés dans la période de la ségrégation ainsi que dans l'ère post-apartheid. Autrement dit, par un phénotexte violent, l'auteur se délivre d'un souvenir pénible et traumatisant. Ainsi, il opère en lui et en ses lecteurs une véritable thérapeutique, une authentique catharsis dans laquelle la psyché et la violence refoulées et oppressantes sont évacuées car exposées au grand jour.

En réalité, le déploiement d'un tel excès d'agressivité phénotextuelle est comparable à une ascèse créative, où Coetzee s'offre comme un écrivain et un ascète qui exhibe volontairement sa détresse psychologique, à travers une violence phénotextuelle excessive, en vue de s'élever à un idéal supérieur, par la suggestion implicite de la pratique de la non-violence et de la tolérance raciale. Conséquemment, exposer le lecteur à l'agressivité de la prose relève d'une pratique phénotextuelle expiatoire, réparatrice par laquelle l'auteur avoue sa culpabilité, s'accuse et accuse la collectivité afrikaner d'être moralement responsable de la torture et du massacre des Noirs sud-africains. La réalisation phénotextuelle violente devient dès lors synonyme d'une « violence épistémique » (Spivak, citée dans Nouvet, 1999, pp. 90-91), ou encore une « violence épistémologique [qui] a pour conséquence de [détruire et de] déstructurer l'identité subalterne [celle du colonisé] » (Tremblay, 2017). Ce qui est mis à nu, c'est la « True savagery » (Knox-Shaw, cité dans Attwell, 1993, p. 54), c'est-à-dire la « Vraie barbarie », un thème qui a d'ailleurs fait l'objet d'un ouvrage collectif consacré aux fictions de Coetzee (*J. M. Coetzee et la littérature européenne. Écrire contre la barbarie*. (Engélibert, 2007)).

L'exhibition d'une violence phénotextuelle thérapeutique et purificatrice se fonde sur les idéaux humanistes de Coetzee, un écrivain épris de justice et de dignité de la personne humaine. C'est pourquoi il a initié une rencontre entre romanciers blancs et noirs écrivant contre l'apartheid et ses effets sur les individus et la société sud-africaine. Un consensus sur la valeur dialectique, constructive et didactique du phénotexte violent est convenu afin que le lecteur ne retienne pas le côté négatif du phénotexte violent qui pourrait l'amener à reproduire la violence, ou encore à recourir à la force brutale dans son milieu de vie. Le narrataire doit capitaliser la violence phénotextuelle chez Coetzee pour se faire l'apôtre de la non-violence. Ici, un constat s'impose : l'auteur refuse la neutralité du discours (Dovey, citée dans Attwell, 1993, pp. 54-55) romanesque, car le phénotexte violent ne s'inscrit pas dans l'hypothèse wébérienne de la « Wertfreit », ou encore objectivité scientifique. Le phénotexte agressif, curatif et libérateur est non seulement transgressif et dénonciateur de la barbarie en Afrique du Sud de l'apartheid et en Afrique du Sud post-apartheid, mais aussi tranche avec le phénotexte pudique du roman de type balzacien. L'auteur valorise davantage le texte imprimé à travers le déploiement d'un phénotexte ésotérique et lumineux.

### III.2. Un Phénotexte Ésotérique et Lumineux

La non-clausule créatrice d'ambiguïtés et les métaphores paradigmatiques excessives et dénonciatrices de la barbarie de l'apartheid font du roman de Coetzee un phénotexte ésotérique/obscur et lumineux/éclairé. Le phénotexte romanesque s'obscurcit jusqu'à l'hermétisme, à tel point que, pour le lecteur non initié, sa signification est très difficile à démêler et à comprendre. C'est pourquoi les romans de Coetzee sont taxés de complexité :

Les romans de Coetzee constituent sans aucun doute l'œuvre la plus difficile d'accès venue d'Afrique du Sud, bien que deux auteurs (John Conyngham et Mike Nicol) aient essayé de marcher sur ses traces et de privilégier une écriture ouvertement post-moderne. (Viola, 1999, p. 121)

La complexité phénotextuelle peut soumettre le lecteur herméneute à une saisie globale approximative, simpliste et déformée, que le critique exprime en ces termes : « Devant la complexité des romans de Coetzee, il est clair qu'une appréciation générale entraînera nécessairement simplification et distorsion, d'autant que rien ne permet de prévoir les développements futurs ». (Viola, 1999, p. 121) Mais la langue anglaise s'opacifie pour faire éclore une phénotextualité esthétisante, pittoresque et truculente, à telle enseigne qu'on assiste à une « sophistication du discours romanesque ». (Howlett, cité dans Dabla, 1986, pp. 233-234). Le raffinement phénotextuel se manifeste par des écarts stylistiques, des « discordances » de style, un langage caractérisé par une grandiloquence qui confine au ridicule/à l'absurdité, qui dénote une érudition prétentieuse, ostentatoire et souvent superficielle et ésotérique. (Dabla, 1986, pp. 233-234) Le caractère ésotérique du phénotexte n'est pas la marque d'une imperfection scripturale, c'est au contraire l'indice d'une innovation artistique qui confère à la phénotextualité une envergure signifiante.

Cependant, de l'obscurité porteuse de significations plurielles, de la lumière surgit pour éclairer le phénotexte qui devient ainsi lumineux/éclairé, car il comporte un métadiscours, ou encore un métarécit mis en évidence à travers l'Historiographie, une sorte de Grand Savoir par lequel l'écriture postmoderne de Coetzee remet en question l'histoire, le discours colonial dominant mis en place par le système de l'apartheid. Par le phénotexte historiographique, Coetzee réexamine et conteste l'idéologie discursive colonialiste et ségrégationniste en Afrique du Sud. Ce Grand Discours qui légitime les traitements cruels (tortures et massacres) infligés aux Noirs est délégitimé avec l'Historiographie, un champ littéraire qui procède de la « Mathésis », la troisième force/valeur de la littérature après la « Mimésis » (force de représentation du réel) et la « Sémosis » (force relative au jeu avec les signes) (Barthes, 1978, pp. 17-18). Coetzee apparaît donc comme un historiographe, « un écrivain chargé d'écrire l'histoire » (Riot-Sarcey et Aron, 2002, p. 348). C'est un romancier qui « réécrit l'histoire » de l'apartheid afin de mettre en cause le discours impérial des Afrikaners, de dénoncer et de condamner la barbarie dans *Waiting for the Barbarians*.

Dans *Disgrace*, l'avènement de la « Nation Arc-en-ciel » (« Rainbow Nation »), corrobore l'hypothèse que le phénotexte lumineux est promoteur d'« Ubuntu », le terme de Desmond Tutu, qui signifie « humanité ». David Lurie, Lucy Lurie, Melanie Isaacs, et Petrus sont tous redevenus de véritables humains. C'est pourquoi la phénotextualité éclairée promeut « la valeur immuable des *studia humanitatis* [les « humanités »] ou les « études en science humaines » (Kempton, 2007, p. 39). Les nombreuses références aux auteurs classiques convoqués dans les romans étudiés suggèrent que les « humanités », les « classiques » et les « valeurs »

phénotextuelles riment. Le phénotexte éclairé promeut les « classiques » et les « humanités », à telle enseigne que Coetzee écrit que « le classique est l'humain ; ou, du moins, ce qui survit de l'humain. » (Coetzee, cité dans Kempton, 2007, p. 39). La renaissance du « classique » en chaque Sud-Africaine et Sud-Africain engendrerait l'avènement d'un « nouvel » être humain (Brink, cité dans Sévry, p. 369), façonné sur le moule de la philosophie de l'« Ubuntu », car il/elle incarne les valeurs philanthropes de l'interdépendance, du partage et de la solidarité.

### Conclusion

S'inscrivant dans le registre de l'évaluation « rationnelle du lecteur » (Picard, cité dans Dufays, 2019), car fondée sur un recul critique, l'étude sur les valeurs du phénotexte chez Coetzee révèle que les spécificités platoniques, éthiques et axiologiques du phénotexte romanesque se sont manifestées aux niveaux syntaxique, verbal et sémantique. La force syntactique expose un décroisement genrologique créateur d'un phénotexte gréviste, et un intertexte fécondateur pourvoyeur d'une phénotextualité ductile. La grandeur verbale se concrétise à travers un phénotexte outrancièrement métaphorisé et un phénotexte illisible causé par une non-clôture. La cote sémantique est mise en exergue par un phénotexte agressif, curatif et libérateur, ainsi que par un phénotexte hermétique esthétisant et éclairé par une historiographie contestatrice du discours impérial de l'apartheid. L'intergénéricité et l'intertextualité ont donné au phénotexte une épaisseur d'autant plus que la composition narrative s'est étoffée et bonifiée. Les phénotextes métaphorisés à l'excès, non-clos et scriptibilisés déploient une langue sophistiquée.

Les « valeurs-objets » (Heinich, cité dans Dufays, 2019) susmentionnés exemplifient l'acte d'écriture innovatrice avec laquelle Coetzee prend ses distances avec le roman balzacien, une prose classique jusque-là périmée. Coetzee est donc un qualicien de la poéticité, la littérarité, un nouveau romancier, un écrivain postmoderne, qui soumet le phénotexte du roman à un traitement nouveau avec une ossature syntaxique, des composantes linguistique et herméneutique renouvelées. Dans la thèse intitulée *Aspects de l'innovation dans l'œuvre romanesque de J. M. Coetzee. Renouveau du roman chez J. M. Coetzee* (Komenan, 2017), a été abordée la question de comment et pourquoi Coetzee écrit autrement le roman traditionnel, le révisé et met à mal ses principes sacro-saints. Chez Coetzee, le phénotexte innové et revalorisé est une réponse à l'appel qui proclame que « chaque roman doit inventer sa propre forme », puisque « les formes [romanesques] vivent et meurent » (Robbe-Grillet, 1963, p. 114), à l'instar des êtres vivants.

### Bibliographie

- ALBERES René Marill, 1972, *Métamorphoses du roman*, Paris, Albin Michel.
- ATTWELL David, 1993, *J.-M. Coetzee. South Africa and the Politics of Writing*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.

- BA Mariama, 2006, *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal.
- BAKHTINE Mikhaël, 1981, *Le Principe dialogique*, Paris, Seuil.
- 1978, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard.
- BARTHES Roland, 2002, « Texte (théorie du) », *Œuvres complètes* (O. C.), Tome IV, éd. Eric Marty, Paris, Éditions du Seuil, pp. 443-459.
- 1978, *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*, prononcée le 07 janvier 1977, Paris, Éditions du Seuil.
- 1970, *S/Z*, Paris, Seuil, collection « Points Essai ».
- BARTHES Roland et NADEAU Maurice, 1980, *Sur la littérature*, Grenoble, PUG.
- BAYARD Pierre, 2009, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Les Editions de Minuit.
- BECKETT Samuel, 1952, *En attendant godot*, Paris, Editions de Minuit.
- BONNEROT Luce et BAS Georges, 1983, *Le roman et le théâtre en Grande Bretagne 1976-1980*, Paris, Didier Erudition, collection « Etudes Anglaises. Cahiers et Documents 6 ».
- BRUNNEL Pierre, 2001, *La critique littéraire*, Paris, PUF, Coll. « Que sais-je » n° 664.
- CAMBARNOUS Anne, 1997, *Le chant du cygne, la voix féminine de J. M. Coetzee*, Thèse de Doctorat, Université de Pau et des Pays de l'Adour.
- COETZEE John Maxwell, 1999, *Disgrace*, London, Vintage.
- 1990, *Age of Iron*, New York, Penguin Books.
- 1983, *Life & Times of Michael K*, London, Secker & Warburg.
- 1980, *Waiting for the Barbarians*, London, Secker & Warburg.
- 1977, *In the Heart of the Country*, London, Secker & Warburg.
- 1974, *Dusklands*, London, Secker & Warburg.
- COQUIO Catherine, 2007, « “Comme un chien”. Coetzee et Kafka », ENGELIBERT, Jean-Paul (dir.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, Collection « Interférences », pp. 89-106.
- DABLA Séwanou, 1986, *Nouvelles Ecritures Africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris, Editions L'Harmattan.
- DUFAYS Jean-Louis, 2019, « Comment évalue-t-on les textes littéraires ? », *Recherches et Travaux* [En ligne], mis en ligne le 20 juin 2019, page consultée le 27 mars 2020. URL : [http : journals.openedition.org/recherchestravaux/1605](http://journals.openedition.org/recherchestravaux/1605).
- ECO Umberto, 1962, *L'œuvre ouverte*, Paris, Le Seuil.
- ENGELIBERT Jean-Paul (dir.), 2007, *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences ».

- GALLIMORE Rangina Béatrice, 1997, *L'œuvre romanesque de Calixthe Beyala : Le renouveau de l'écriture féminine en Afrique francophone sub-saharienne*, Paris, L'Harmattan.
- GALLIX François, 1998, *Genres et catégories du roman britannique contemporain*, Paris, Armand Colin.
- GARDES-TAMINE Joëlle et HUBERT Marie-Claude, 2004, *Dictionnaire de la critique littéraire*, Paris, Armand Colin/SEJER.
- GENETTE Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Editions du Seuil, collection « Poétique ».
- GIRAUDOUX Jean, *La guerre de Troie n'aura pas lieu*, Québec, BeQ (la Bibliothèque électronique du Québec), collection Classique du 20<sup>e</sup> siècle, Volume 3 : version I.0, [beq.ebooksgratuits.com/classiques/Giraudoux\\_La\\_guerre\\_de\\_Troie\\_n'aura\\_pas\\_lieu.pdf](http://beq.ebooksgratuits.com/classiques/Giraudoux_La_guerre_de_Troie_n'aura_pas_lieu.pdf), page consultée le 09 avril 2020.
- JOUVE Vincent, 2003, « Voix et valeurs », *Narratologie*, n° 5, *Nouvelles Approches de la voix Narrative*, Paris, L'Harmattan, pp. 79-97.
- 2001, *Poétique des valeurs*, Paris, PUF, collection « Ecritures ».
- KEMPTON, Adrian, 2007, « « Donner une voix aux morts ». L'antiquité classique dans l'œuvre de J. M. Coetzee », *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », pp. 27-40.
- KNOTT Marie Luise, « Coetzee face aux barbares », <http://www.monde-diplomatique.fr/2003/11/KNOTT/10654>, page consultée le 06 septembre 2005, pp. 1-4.
- KOMENAN Casimir, 2017, *Aspects de l'innovation dans l'œuvre romanesque de J. M. Coetzee. Renouveau du roman chez J. M. Coetzee*, Berlin, Éditions Universitaires Européennes.
- KRISTEVA Julia, 1974, *La révolution du langage poétique*, Paris, Édition du Seuil.
- 1969, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil.
- KWATERKO Jozef et al, 2002, « Valeurs », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, QUADRIGE/PUF.
- LECLAIRE-HALTE Anne, 2001, « Poétique des valeurs, Vincent Jouve, Comptendu d'Anne Leclaire-Halté », *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, n° 111-112, Paris, PUF, coll. « Ecriture », pp. 239-242, [www.persee.fr/doc/prati\\_0338\\_2389\\_2001\\_num\\_111\\_1\\_2435](http://www.persee.fr/doc/prati_0338_2389_2001_num_111_1_2435), page consultée le 31 mars 2020.
- LODGE David, 1978, *Changing Places*, Harmondsworth, Penguin Books.
- LOPES Henri, 1982, *Le Pleurer-rire*, Paris, Présence Africaine.

- MAGNAN Lucie-Marie et MORIN Christian, 1997, *Lectures du postmodernisme dans le roman québécois*, Québec, Nuit blanche Editeur, Collection « Littérature ».
- MONGO-MBOUSSA Boniface, 2002, *Désir d'Afrique*, Collection Continents noirs.
- MOURALIS Bernard, 1985, « Un carrefour d'écritures : « Le devoir de violence » de Yambo Ouloguem », *Nouvelles du Sud*, N° 5, Ivy, Editions Silex, pp. 63-74.
- N'DA Pierre, 2003, *L'écriture romanesque de Maurice Bandaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris, L'Harmattan.
- NICOLAI Robert, 2017, « Dynamique sémiotique, signifiante et mise en signification : des 'acteurs de la communication' à la 'corporité de l'humain' », [academia.edu/35067221/Dynamique semiotique signifiante et mise en signification des-acteurs de la communication à la corporité de l'humain](http://academia.edu/35067221/Dynamique-semiotique-signifiante-et-mise-en-signification-des-acteurs-de-la-communication-a-la-corporite-de-l-humain), pp. 1-39, page consultée le 30 mars 2020.
- NOUVET Claire, 1999, « Gayatri Spivak : une éthique de la résistance aphone », *Etudes littéraires*, vol. 31, n° 3, pp. 87-98.
- RIOT-SARCEY Michèle et ARON Paul, 2002, « Historiographie », *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, QUADRIGE/PUF.
- ROBBE-GRILLET Alain, 1963, *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard.
- SEVRY Jean, 2007, *Littératures d'Afrique du Sud*, Paris, Éditions Karthala.
- 1992, « Comment dire l'indicible ? Des littératures écartelées ? », *Sortir de l'apartheid*, Paris : Éditions Complexes, pp. 99-117.
- TODOROV Tzvetan, 1981, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Editions du Seuil.
- TREMBLAY Guillaume, 2017, « L'expérience subalterne : conscience et violence épistémologique dans l'écriture de l'histoire », [histoireengagee.ca/experience-subalterne-conscience-et-violence-epistemologique-dans-lecriture-de-lhistoire](http://histoireengagee.ca/experience-subalterne-conscience-et-violence-epistemologique-dans-lecriture-de-lhistoire), page consultée le 11 avril 2020.
- TRO Deho Roger, 2005, *Création romanesque négro-africaine et ressources de la littérature orale*, Paris, L'Harmattan.
- VIOLA André, 1999, *J. M. Romancier sud-africain*, Paris, Montréal, L'Harmattan, collection « L'Aire Anglophone ».
- YVERNAULTY Martine, 2007, « Les formes du texte et l'impossible lecture dans *En attendant les barbares* », ENGELIBERT, Jean-Paul (dir.), *J. M. Coetzee et la littérature européenne. Ecrire contre la barbarie*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, collection « Interférences », pp. 55-71.