JOFFS

JOURNAL OF FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES

REVUE D'ÉTUDES FRANÇAISES ET FRANCOPHONES

NO.1 (2022)

JOURNAL OF FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES (JOFFS)

Revue d'études françaises et francophones (REFF)

NO. 1 (2022)

UNIVERSITY OF GHANA/UNIVERSITÉ DU GHANA
DEPARTMENT OF FRENCH/DÉPARTEMENT DE FRANÇAIS

ISSN-L: 2955-7879

JOURNAL OF FRENCH AND FRANCOPHONE STUDIES (JOFFS)

Revue d'études françaises et francophones (REFF)

NO. 1 (2022)

Editor
Augustine H. ASAAH

COLLEGE OF HUMANITIES
UNIVERSITY OF GHANA

ISSN-L: 2955-7879

© Department of French, School of Languages, College of Humanities, University of Ghana

All rights reserved

PRESENTATION/PRÉSENTATION

FOCUS AND SCOPE

A peer-reviewed bilingual periodical of the Department of French of the University of Ghana, Legon, *Journal of French and Francophone Studies (JOFFS)* publishes quality papers in the following domains:

i. Didactics of French as a second/foreign language
ii. French linguistics
iii. Francophone literatures
iv. French literature
v. Media arts, films and cartoons in French
vi. Communication Studies in French
vii. Translation Studies
viii. Interpretation Studies

ÉNONCÉ DE MISSION

Journal of French and Francophone Studies (*JOFFS*), périodique universitaire international, est soumis au principe de l'évaluation en double aveugle par les pairs. Il publie des articles de qualité dans les domaines suivants :

i. l'enseignement du français langue étrangère/ seconde
ii. la linguistique française
iii. les littératures francophones
iv. la littérature française
v. les arts médiatiques (genres acoustique, cinétique, photonique, etc.) d'expression française
vi. les sciences des médias et de la communication en français
vii. la traduction
viii. l'interprétation

EDITORIAL BOARD/COMITÉ DE RÉDACTION

Augustine H. ASAAH ..... **Editor/ Rédacteur**
Professor, Department of French
School of Languages, College of Humanities
University of Ghana, Legon, Ghana
ahasaah@ug.edu.gh

Sewoenam CHACHU ..... **Assistant Editor/Rédactrice adjointe**
Senior Lecturer
Department of French
School of Languages, College of Humanities
University of Ghana, Legon, Ghana
schachu@ug.edu.gh

Abdoulaye IMOROU ..... **Assistant Editor/ Rédacteur adjoint**
Senior Lecturer, Department of French
School of Languages, College of Humanities
University of Ghana, Legon, Ghana
aimorou@ug.edu.gh

ADVISORY BOARD/COMITÉ SCIENTIFIQUE

Helen A. YITAH ..... **Chair/ Présidente**
Professor, Department of English
Dean, School of Languages, College of Humanities
University of Ghana, Legon, Ghana
hyitah@ug.edu.gh

Aly SAMBOU ..... **Member/Membre**
Maître-Assistant (CAMES)
Université Gaston Berger, Saint-Louis, Sénégal
aly.sambou@ugb.edu.sn

Fatoumata KEITA ..... **Member/Membre**
Maître-Assistante (CAMES), Département d'anglais
Université des Lettres et des Sciences Humaines, Bamako (ULSHB)
fatoumatakeita808@gmail.com /fatoumatakeitafr@yahoo.fr

Rissikatou Moustapha BABALOLA ..... **Member/Membre**
Maître de conférences (CAMES)
Université d'Abomey-Calavi
rissikatouba@gmail.com

Justo Bolekia BOLEKA ..... **Member/Membre**
Profesor de Filología Francesa
Universidad de Salamanca, España
bolekiaj@usal.es

David K. N'GORAN ..... **Member/ Membre**
Professeur de littérature francophone et comparée
Université Félix Houphouët-Boigny, Abidjan, Côte d'Ivoire
nkdavid2001@yahoo.fr

EDITORIAL ASSISTANTS/ASSISTANTS DE RÉDACTION

Mensima K. **APPIAH-THOMPSON**
emappiah-thompson@st.ug.edu.gh

Dormenyo Aku **ANAGLATE**
danaglate@st.ug.edu.gh

Joshua Shamo **ABBEY**
jsabbey@st.ug.edu.gh

ADDITIONAL INFORMATION

Publisher: Department of French, School of Languages, College of Humanities, University of Ghana, Legon)

Frequency of publication: Once a year

Languages of publication: English or French

Mode of publication: Online

Nature of publication: *Gratis* Open Access (OA) journal

Time for submission: All-year round; always ongoing

Publication fees: Nil, i.e. no charges whatsoever for publication, review, handling, overheads and administrative work

E-mail address: joffs@ug.edu.gh

Website: https://www.ug.edu.gh/french/journal-french-and-francophone-studies

Twitter: joffs_ug
Facebook: Journal of French and Francophone Studies
Instagram: joffs.ug
Postal address: Editor, *Journal of French and Francophone Studies*
University of Ghana,
College of Humanities, School of Languages
Department of French
P. O. Box LG 207
Legon, Accra
Ghana

Office location: DF/MLD 108, French/Modern Languages Main Building, University of Ghana,
Legon, Accra, Ghana

INFORMATIONS SUPPLÉMENTAIRES

Éditeur : Département de français, École des langues, Collège des humanités, Université du Ghana, Legon

Fréquence de publication : Annuelle
Langues de publication : Français et anglais
Mode de publication : En ligne
Nature de la publication : Gratuit et en libre accès
Période de soumission des manuscrits : Tout au long de l'année
Frais de publication : Aucun frais de publication, aucun frais lié à l'évaluation, au travail administratif ou autres.

Adresse email : joffs@ug.edu.gh
Site web : **https://www.ug.edu.gh/french/journal-french-and-francophone-studies**
Twitter : joffs_ug
Facebook : Journal of French and Francophone Studies
Instagram : joffs.ug
Adresse postale : Editor, *Journal of French and Francophone Studies*
University of Ghana,
College of Humanities, School of Languages
Department of French
P. O. Box LG 207
Legon, Accra
Ghana

Adresse du siège : DF/MLD 108, French/Modern Languages Main Building, University of Ghana,
Legon, Accra, Ghana

TABLE OF CONTENTS/TABLE DES MATIÈRES

SECTION I: RESEARCH ARTICLES/ARTICLES DE RECHERCHE

Pratiques langagières et représentations dans la chanson camerounaise. Quelle dynamique pour quel(s) enjeu(x) ? 1
Basile Difouo

Améliorer la communication orale en classe de langue : les perspectives didactiques des futurs enseignants et des professeurs de l'École Normale Supérieure de Somanya, Ghana 30
Jonas Kwabla Fiadzawoo
James Kofi Agbo
Mawuwoe Akou Athiley

Styles ou stratégies narratives du traumatisme dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala 53
Harmony E. Ibiam
Richard Oko Ajah

L'explicitation dans *La Flèche de Dieu*, version française d'*Arrow of God* de Chinua Achebe 72
Jummai Kasham Makpu

Presse et Covid-19 au Cameroun : de la communication gouvernementale en période de crise sanitaire 95
Dorothée Béatrice Ndoumbe

La présence des médias dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi 119
Mathusalem Nganga-Mienanzambi

Women in Pre-colonial Francophone African Drama: A Reading of Jean Pliya's *Kondo, le requin* 140
Stella O. Omonigho

Chiasme violent pour un double espace criminogène dans *L'amas ardent*, conte tunisien 159
Clotaire Saah Nengou

SECTION II : CRITICAL REVIEWS/COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Le féminicide et la question du brutalisme contemporain : Un compte-rendu critique de *J'ai regardé le diable en face* de Maud Tabachnik..... 185
Jean-Hugues Bita'a Menye

Littérature *at large* : L'idée de littérature avec Mohamed Mbougar Sarr et Alexandre Gefen..... 191
Abdoulaye Imorou

Pratiques langagières et représentations dans la chanson camerounaise. Quelle dynamique pour quel(s) enjeu(x)?

Basile DIFOUO
Chargé de cours
École normale supérieure de Maroua/ Université de Maroua, Cameroun
Courriel: basiledif@gmail.com

Received: 22/11/21 **Accepted:**05/07/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Dans un contexte essentiellement multilingue et multiculturel, produire une œuvre d'art et avoir de l'effet sur le public visé implique un travail sur le fond et sur la forme. C'est aussi savoir déployer le(s) code(s) afin de garantir la communicabilité du texte vis-à-vis d'un auditoire cosmopolite. L'artiste musicien camerounais n'en est pas épargné. Il fait face à la double nécessité de communiquer efficacement et de produire une œuvre suffisamment esthétique pour conquérir les mélomanes. Les analyses menées sur la base des théories de l'imaginaire linguistique et de l'hypoculture prennent appui sur une dizaine de titres d'auteurs différents (quatre). Il en ressort que le contenu de ces textes de chanson exhibe de la part des auteurs le recours à la pluralité linguistique, dans l'optique d'intéresser une cible assez élargie. En outre, il s'observe en guise de corolaire un discours épilinguistique dont la finalité est, au minimum, double.

Mots-clés : langue, musique, imaginaire, culture, idéologie

Abstract

In a predominantly multilingual and multicultural context, producing a work of art and having an impact on the target audience involves substantial work on both content and form. It is also knowing how to deploy the different codes in order to guarantee the communicability of the text to the cosmopolitan audience. The Cameroonian musician artist thus faces the double need to communicate effectively and to produce a work sufficiently

aesthetic to conquer music lovers. Based on theories of hypoculture and linguistic representations, the analyzes of a dozen titles by different authors (four) followed the method of textual investigation. It turned out that artists make use of linguistic plurality in order to interest an audience as varied as possible, with the corollary of epilinguistic discourse whose purpose is, at least, double.

Keywords: language, music, imagination, culture, ideology

Introduction

La montée en puissance des nouvelles technologies a eu un impact incontestable sur l'art de manière générale. Dans le domaine littéraire par exemple, le support physique du livre qui a toujours servi de lien entre l'auteur et le lecteur, entre l'auteur et le critique, s'est aussitôt confronté aux outils numériques plus accessibles. L'art musical, en revanche, pour son aspect réceptif peu contraignant, a saisi cette opportunité pour connaître une avancée plutôt honorable. En réalité, les gadgets numériques facilitent plus l'écoute que la lecture, et le processus d'achat est tout aussi moins rigide. Et, en tant qu'art, la musique transmet, à travers le monde entier, des modes de vie, des idéologies et accompagne la dynamique sociale, politique, culturelle, esthétique, etc. Au Cameroun, pays essentiellement multilingue et multiculturel avec à peu près trois cents langues, l'artiste musicien doit relever des défis complexes. Nous nous proposons, dès lors, d'analyser quelques chansons de quatre auteurs **:** Koppo, Kareyce Fotso, Dynastie le Tigre et Mr Léo. À l'image de leurs homologues et de la société dont ils sont quelquefois le reflet sur divers plans, ces auteurs laissent apparaître, dans leur discours, une cohabitation entre les langues et les cultures en contact : le français et l'anglais pour la culture occidentale, d'une part, et les langues ou cultures camerounaises de l'autre. Le problème qui se pose a ainsi un double volet : l'hétérogénéité et l'instabilité du facteur-code dans la chanson en ce début du vingt-et-unième siècle au Cameroun. En effet, quelles sont les spécificités linguistiques de la chanson camerounaise ? Comment les auteurs de ces chansons se représentent-ils les multiples langues en

contexte ? Comment expliquer la dynamique observée ? Et pour quel intérêt ? Outre les précisions théoriques et méthodologiques, la présente étude aborde la pluralité linguistique de la chanson au Cameroun, les représentations de type linguistiques à la fois réalistes et mythiques qu'elle voile et les principaux enjeux de celles-ci.

Contexte d'étude, cadrage théorique et méthodologie

Situé en Afrique centrale, le Cameroun est un pays qui a hérité de deux langues officielles à l'issue de la période dite coloniale : le français et l'anglais. À proprement parler, ce pays d'environ cinq cent mille kilomètres carrés de superficie, après la domination allemande de 1884 à 1916 (période baptisée « sous protectorat », pendant laquelle l'allemand était l'unique langue autorisée pour l'enseignement, la communication officielle et toute autre situation), a été placé respectivement de 1922 à 1945 puis de 1945 à 1960 « sous mandat » et « sous tutelle » de la France et de la Grande Bretagne. Ceci justifie amplement le choix des deux langues européennes au détriment, faut-il le déplorer, de la kyrielle de langues autochtones. À titre de rappel, le Cameroun est l'un des pays d'Afrique et du monde au foisonnement linguistique assez impressionnant **:** environ trois cents langues (dont certaines ont certes des rapprochements remarquables). Bien plus, pour des raisons propres aux situations de multilinguisme que nous occultons ici car plus ou moins évidentes, d'autres langues se sont développées pour faciliter la communication : le pidgin-English, le camfranglais… Aussi, l'émetteur, quel qu'il soit, fait face à un challenge: adapter son intention de communication au contexte, à son public-cible (récepteur) voire à la langue qui s'impose, celle qui est relativement favorable à tous ces paramètres. La chanson, à plusieurs titres, étant un prétexte de communication, impose aux musiciens en contexte camerounais des choix pour le moins embarrassants, complexes. Ceux retenus pour la

présente étude, à savoir Koppo[1], Kareyce Fotso[2], Dynastie le Tigre[3] et Mr Léo[4], sont tous de la jeune génération et, pour des raisons de représentativité, sont issus de trois des quatre grandes aires géographiques et (relativement) culturelles du Cameroun. Sémasiologique, la démarche, dans le présent article, a consisté à partir des faits de langue (signifiant) pour aboutir aux effets (signifié) qu'ils induisent : observation, isolation, examen (investigation textuelle) et interprétation des usages impliquant les représentations langagières et/ou la dynamique de la langue

Le recours à une théorie sociolinguistique telle que l'imaginaire linguistique (Houdebine-Gravaud, 2002) s'explique par le fait que celle-ci s'articule autour de la relation entre le locuteur et sa langue, la manière dont il la perçoit et les pratiques qui lui sont propres. En outre, l'hypoculture (Dia, 2004) se charge d'idiomes et de représentations culturelles y afférentes. À travers ces choix épistémologiques, les textes de musiques sont examinés sous le prisme des attitudes linguistiques qui s'en dégagent, du discours épilinguistique dont la particularité est de mettre en exergue la perception que le locuteur se fait de la langue, le type de relation qu'il entretient avec elle. Ils permettent également d'appréhender l'influence qu'une langue antérieure (L1, L2, L3…) peut avoir sur la pratique d'une autre, nouvellement acquise, impliquant *de facto* la part du culturel dans un tel mécanisme. Pour ce qui est de la méthode d'enquête et d'exploitation des données, l'« investigation textuelle », comme le suggère Ardeleanu (2000), est privilégiée. Il a été

[1] Né à Yaoundé en 1976, Patrice Simon Minko'o Minko'o, de son nom d'artiste Koppo, est essentiellement rappeur et emploie quasi exclusivement le camfranglais (parler jeune) dans ses chansons. Il est aussi acteur et animateur.

[2] Kareyce Fotso est née Sidonie Thérèse Motio Fotso en 1979. Originaire de l'Ouest, elle grandit dans la région du Centre. Elle est compositrice, auteure et productrice ; fait en plusieurs langues (entre autres, le français, l'ewondo, l'anglais, le ghomala' et le fulfuldé) du folklore, du jazz, du bikutsi…

[3] Dynastie le Tigre, de son vrai nom Biyong Edimongo Cédric, est né en 1991 à Ebolowa dans le Sud. Il est compositeur, auteur et interprète ; il joue plusieurs instruments et se déploie en divers rythmes : makossa, bikutsi, afro-jazz, rap… Il chante aussi bien en français, en anglais, en bulu (sa langue maternelle) qu'en pidgin-English.

[4] Mr Léo, quant à lui, est né en 1990 à Buea dans la région du Sud-Ouest. À l'état civil, il s'appelle Fonyuy Leonard Nsohburinka. Il fait de l'afro-pop, du hip-hop, du gospel, entre autres. Il chante en français, anglais, pidgin-English…

essentiellement (et brièvement) question de se procurer des textes accompagnant les chansons des auteurs choisis pour la circonstance **;** de les explorer et d'en isoler selon les critères préalablement définis les extraits révélant directement ou indirectement les phénomènes langagiers ciblés tels que les représentations, la dynamique, les influences de toutes sortes, etc. L'objectif majeur aura été de les analyser et d'en dégager les enjeux saillants, susceptibles de contribuer à l'avancée des acquis dans le domaine de l'imaginaire linguistique.

De la pluralité linguistique dans les textes de musique au Cameroun

D'entrée de jeu, la chanson camerounaise de nos jours est un véritable tremplin pour l'épanouissement des langues et des cultures présentes et pratiquées dans la société tout entière. À la croisée des chemins, on retrouve une multitude de codes dont les statuts sont suffisamment variés : langues nationales, langues officielles, langues étrangères, langues vernaculaires, etc. Une coexistence qui serait, pour le moins, délicate. À ce sujet, Ozele Owono (2003, p. 111) affirme qu'au Cameroun, le statut de langue officielle dont se parent le français et l'anglais « est nécessairement affecté par la prise en compte des langues nationales ». Et, comme elles sont appelées par l'histoire à cohabiter dans la solidarité et la complémentarité, toutes ces langues « expérimentent concrètement le concept de partenariat linguistique ». En parfaite harmonie avec cette thèse, Onguéné Essono (2012, p. 137) soutient l'idée selon laquelle, malgré la pléthore de langues locales observées au Cameroun, le français et l'anglais, de manière concordante, imposent leur hégémonie. Ces deux codes importés sont à la fois langues secondes, langues officielles, langues étrangères et, de plus en plus, langues maternelles : une inaliénable prépondérance. « Ce pays aux 300 langues, poursuit Onguéné Essono (2012, p. 137), est un cas atypique, le français et l'anglais y étant les seules langues officielles et d'origine étrangère qui, à la radio, à la télévision

nationale et même dans la population cosmopolite des villes, ne laissent aucune place aux langues identitaires ».

Il se trouve, par ailleurs, que les recherches dans les domaines de la linguistique et de la sociolinguistique au cours des dernières décennies, en contexte camerounais particulièrement, ont davantage mis l'accent sur les phénomènes relatifs au code (aspects lexical, morphologique, syntaxique, stylistique…), lésant quelquefois d'autres facteurs tout aussi importants, à l'instar du sujet parlant, qu'il soit émetteur ou récepteur. La présente réflexion se propose, dès lors, après exploration des paramètres essentiellement codiques dont les interférences, de se focaliser plus loin sur le type de rapport qui se tisse entre ces deux facteurs majeurs de l'acte de communication (sans en exclure d'autres), et la manière dont cela peut influer sur l'un et sur l'autre, voire sur le macrocontexte qui les entoure.

Comme révélé ci-dessus, au Cameroun, de manière imposante, la cohabitation linguistique accorde un privilège non négligeable aux langues étrangères. En ce qui concerne particulièrement les productions musicales des quatre auteurs présentés plus haut, les langues qui se côtoient sont les suivantes : le français, l'anglais, le pidgin-English, l'ewondo, le duala et le ghomala', sans ignorer le camfranglais qui est un mélange de langues importées et de langues locales, pratiqué davantage en milieu jeune. En termes d'interférences linguistiques proprement dites, aucun texte de ce corpus n'est monolingue. Tous sont bilingues, trilingues ou tout simplement multilingues. On a donc affaire à une hybridité langagière qui se manifeste sous plusieurs configurations : français-anglais, français-pidgin-English, français-ewondo, français-ghomala', français-camfranglais, français-anglais-pidgin-English, français-anglais-ewondo… Pour mieux assimiler ce phénomène et faire ressortir l'esprit du locuteur que voile ou exhibe cette cohabitation, observons cette occurrence :

> Mais ce qui me wanda avec ce vieux papa / Lui il passe son temps dans les chambres d'hôtels / Avec les petites filles

> qui n'ont que 16 ans / Abomination oh, satan est tombé / (Yé *! Il est tombé comme du n'importe quoi)*.
> If you kill your brother today / Your brother go kill you tomorrow / If you give the love oh /He go gi you the love tomorrow. / That is true.
> Tu veux que les gens te fassent du bien / Apprends aussi à faire du bien aux autres / Tu veux que les gens te disent merci / Apprends aussi à dire merci aux autres […] / Car l'homme ne reçoit que ce qu'il donne aux autres / On appelle ça donc la loi de la nature. (Dynastie, « Mani Kaaka », 2016)

A priori, l'extrait de cette chanson de Dynastie le Tigre (ou Dynastie) affiche un bilinguisme français-anglais, les deux langues dites officielles. Néanmoins, on réalise tout aussi que l'anglais employé ici n'est pas « authentique » sur le plan normatif. Le discours du chanteur est, en effet, affecté par le camfranglais et le pidgin-English. Si dans la dernière strophe de cet extrait prédomine un français au style plus ou moins rigoureux, les deux premières sont faites d'un métissage linguistique impliquant au minimum quatre codes : camfranglais-français-anglais-pidgin. En réalité, tandis que certains vers obéissent aux canons normatifs d'un anglais académique (*If you kill your brother today*), le premier est en camfranglais (*Mais ce qui me wanda avec ce vieux papa*) ; et quelques-uns en pidgin-English (*He go gi you the love tomorrow*). Pour mieux cerner ce phénomène, il n'est pas superflu de prendre en compte les origines ethno-géographiques de l'artiste, à savoir la région du Sud (l'une des dix régions qui forment le Cameroun sur le plan administratif), contenue dans la partie francophone du pays. Le français est pour l'auteur la principale langue de scolarisation, lui qui a pour première langue de socialisation le bulu. Et, par conséquent, le recours au niveau moyen de la langue ne pose pratiquement aucun problème de norme patent. Or, en vue d'atteindre un public beaucoup plus large, le camfranglais, l'anglais et le

pidgin-English sont convoqués. Pour des raisons évidentes, leur maîtrise s'avère beaucoup moins originale et conforme. Tout cet hybridisme langagier donne lieu à une syntaxe nouvelle, un écart par rapport à la norme linguistique établie, c'est-à-dire une révision des acquis stylistiques classiques dont l'instigateur est effectivement le sujet chantant.

Il se pose parallèlement un problème inhérent au contexte d'énonciation de la chanson camerounaise. Les exigences linguistiques sur les plans lexical, morphologique, syntaxique, sémantique et stylistique se veulent complexes et variées. L'innovation multiforme relative à chacun de ces aspects vise non seulement un enrichissement de l'art, mais aussi une nécessité pour l'auteur d'imposer sa marque personnelle sur l'espace marchand musical ; en dépit du risque d'incommunication qui résulterait de la pluralité linguistique. Par ailleurs, on observe dans cette occurrence que, d'une langue principale à une autre, le message reste, à une différence près, le même. En d'autres termes, le texte s'assimile à un corpus de traduction et, de ce fait, revêt une portée didactique indéniable auprès du mélomane dans la mesure où il lui transmet un message plus ou moins instructif et cultive chez ce dernier le désir de pratiquer les deux langues. Cette orientation chez Dynastie est érigée en règle ; elle fait partie de ses choix stylistiques majeurs. Raison pour laquelle la quasi-totalité de ses chansons, à l'image de celle qui suit, en sont le reflet :

> Si tu aimes vraiment ta femme, / dis le lui sans cesse car les femmes sont nos bébés aussi. / Magno wo, Woooh Magno Wo é / I love you girl, because you are the most beautiful, number one in life. I don't know / Ma femme (Tcho) elle est très belle, beauté Africaine *(Xavelie oh).* (Dynastie le Tigre, « Ma femme », 2013)

Le plus souvent, en effet, les textes de cet auteur sont trilingues suivant le schéma français-anglais-bulu. Si la traduction n'est pas forcément littérale d'une langue à une

autre, l'esprit ou l'intention communicationnelle est largement rapprochée de part et d'autre. Le titre « Ma femme », comme on peut s'en douter, rend hommage à la femme au foyer ; une interpellation de la gent masculine qui, selon Dynastie, doit mieux prendre soin de la mère de l'humanité. L'extrait ci-dessus insiste, en différentes langues, sur cet amour dont l'homme doit couvrir et couver la femme. Elle mérite une protection inconditionnelle et permanente. Grâce au multilinguisme, une plus large cible reçoit le message sans forcément partager les compétences hétérolangagières du chanteur.

Parallèlement, son homologue de souche anglophone, Mr Léo, présente dans ses chansons un bilinguisme pidgin-English-français. Et tout naturellement, le premier code est plus authentique, tandis que le second est relativement peu conforme :

> Je reste debout toujours avancé / Je ne saute pas les pas / Car tomber, déconner et merder, / Moi j'en ai marre / J'ai bien visé. La belle a décollé / Nobody stopam / Nobody turning my limo to kéké / Bad man no come when I dey dey / Me and my guys shut it down / Beaucoup des années, gonna see me around / Let them know / Nobody run me down, I say let them know / Il y a des hauts et des bas mais je ne laisse pas tomber / Let them know *(*Mr Leo, « Partout », 2017)

Le caractère bilingue de cet extrait met en évidence plusieurs phénomènes : comme observé plus haut, il y a inéluctablement un souci d'élargissement de la cible du message à travers l'emploi des deux langues ; mais il se trouve également que le locuteur institue une syntaxe mixte. Il ne se contente pas juste de proposer deux versions successives du même message à l'aide des phrases et paragraphes distincts. Il va au-delà en optant pour l'alternance codique, ce qui entraîne une syntaxe et un style nouveaux : *Beaucoup des années, gonna see me around /Let them know*. Par ailleurs, notons que les origines anglophones de cet artiste justifient en grande partie

l'authenticité et la prédominance du pidgin-English : *Nobody stopam/Bad man no come when I dey dey*. En revanche, et tout logiquement, la norme du français au plan strictement linguistique est moins rigoureusement appliquée. Le fait pour l'auteur d'avoir reçu une éducation en langue anglaise justifie cette qualité du français ; et la finalité du recours à la langue française n'est autre que la quête d'un large auditoire. Alors, ce qui importe davantage n'est guère le caractère académicien du langage. C'est plutôt l'intelligibilité du message véhiculé : *Je reste debout toujours avancé/Je ne saute pas les pas*. Mendo Ze (1981, p. 67) estime à ce propos que l'appropriation du français est due aux particularismes qui naissent de l'influence des langues souches : soit parce que les personnes traduisent littéralement certaines tournures dialectales, soit parce qu'elles commettent des incorrections difficiles à classer, ou parlent d'une manière typiquement africaine. Toujours est-il qu'il s'agit de la rencontre de deux ou plusieurs habitudes linguistiques distinctes. Un phénomène identique s'observe dans la deuxième chanson du même auteur, ce qui réconforte l'idée selon laquelle il s'agit d'un choix, d'une intention manifeste :

> If you sabi say suffer di pay / Na for Yahweh / If you carry belle my sister / I beg no troway / I know say e no easy / Mais on va gérer eh / Mon bébé e no easy / Mais on va gérer […] / S'il y a la chop pour un / Il y a la chop pour tous / Même si c'est un bout de pain / On partage entre nous (Mr Leo, « On va gérer », 2015)

Au vu de ces occurrences, le texte de musique chez Leo s'appuie principalement sur le pidgin-English ; recourt à la langue française et finit par faire ressortir le camfranglais. Le tout forme une hybridité langagière qui résulte d'un mélange entre le français, l'anglais, le pidgin-English et, parfois, les langues locales camerounaises. Autrement dit, tant qu'il y a à manger pour une personne, il y en a pour plusieurs, pour tous les autres, l'esprit de partage et de solidarité aidant. De tous

les quatre artistes musiciens dont nous analysons les œuvres, Koppo demeure le principal adepte et praticien du bilinguisme français-camfranglais :

> Si tu vois ma go, dis lui que je go / je go chez les watts nous falla les do / la galère du Kamer toi-même tu know / Tu boulo, tu boulo mais où sont les do / Mon fr*ère je te jure, je suis fatigué /* j'ai tout fait j'ai tout do pour chasser le ngu*é* / J'ai wash les voitures : il n'y avait pas moyo / J'ai toum le / chaussures, il n'y avait pas moyo […] / Alors j'ai tchat que c'est trop, il faut que je go […] / Quand tu such la *télé tu vois que chez les watt /* Est-ce qu'on suffer *même du* ngué […] / Dès que je tombe là-bas je hold un bolo / Promener les chiens, moi je vais bolo / Laver les cadavres, moi je vais bolo. (Koppo, je go, in Je go, 2005)

En termes de chanson, l'écriture de Koppo sur le plan linguistique s'apparente à celle de ses homologues à travers cette rencontre des cultures. Dans cet extrait en camfranglais, il raconte un projet d'immigration, une aventure périlleuse pour laquelle il est prêt à prendre tous les risques, compte tenu du manque d'emploi – ou rareté – dans son pays. Mais un locuteur ordinaire n'est pas en mesure de saisir ce message s'il ne s'initie audit code, car très distant de la langue française dans sa forme standard. Une meilleure maîtrise de celle-ci ne faciliterait pas une saisie saine du message véhiculé car, comme évoqué plus haut, certaines langues locales sont présentes (*toum*, *ngué*, *moyo*…), en plus du fait que les mots empruntés à l'anglais sont, pour la plupart, mal orthographiés ou mal prononcés (« *watt », /wat/* ; pour « white », /wait/). Les langues étrangères, quoique langues officielles au Cameroun, sont vernacularisées et réadaptées comme le souligne Manessy (1994, p. 15) pour qui il s'agit, là, de l'ensemble de tous les phénomènes qui se produisent dès qu'une collectivité de locuteurs « prend une conscience suffisamment nette des liens qui existent entre ses membres, des intérêts qui les unissent et des attentes communes pour

être portée à se singulariser par son comportement langagier ». Manessy situe ainsi la dynamique linguistique dans le cadre des principes d'automatisme sociohistorique et socioculturel fondés sur certaines exigences comme l'intercommunication, l'extériorisation des sentiments profonds du sujet ou divers autres phénomènes culturels. Étant donné qu'il s'agit ici de l'art musical, la quête de popularité n'est pas à négliger.

Dans certaines chansons, les auteurs, plus attachés aux cultures locales, privilégient un bilinguisme qui met en valeur le partenariat entre les deux langues officielles/étrangères et les langues camerounaises. Kareyce Fotso et Dynastie le Tigre en font partie. Les deux occurrences ci-dessous l'illustrent convenablement :

> [a] Mama oh, même si le lomdje est fini / Reste avec nous, ta famille est ici / Reste avec nous, choucho mama oh / *Pie kung'ho mama oh, Ho dan la mama oh / Reste avec nous / Pie Kung'ho Pie kung'ho reste avec nous.* (Kareyce Fotso, « Pie Kung'ho », 2014)
>
> [b] *Yam ma medim me zong, / A mama philo yam ma medim me zong / (gachi gachi gachi gachi) / Ma dzo nne, yam ma medim me zong / A mama philo yam ma medim me zong / Je m'adresse à mes frères Africains / Vous dites que le paradis c'est ailleurs /* Battez-vous pour que votre continent aussi devienne un paradis / Alors je me battrai pour mon vert rouge jaune. (Dynastie le Tigre, « joue-moi le Medndjang », 2015)

Il y a plusieurs années, Bitja'a Kody (2001), s'appuyant sur une étude menée par la SIL et Grimes (1996), démontrait que le Cameroun compte en principe deux cent quatre-vingt et trois (283) langues différentes. Il les répartit en quatre groupes, suivant leur statut et le nombre de sujets parlant : quatorze langues éteintes ; soixante-douze langues *résiduelles* avec moins de mille locuteurs actifs ; cent quatre-vingt-trois

langues *minoritaires* avec mille à cent mille locuteurs natifs/ actifs et, enfin, seulement quatorze langues *majoritaires* dont le nombre de locuteurs natifs/actifs va au-delà de cent mille. En revanche, on a en face, le français et l'anglais – et relativement le pidgin-English – qui réunissent chacun, à des degrés différents certes, plus de deux millions de locuteurs actifs, quoique non natifs pour la grande majorité. Évidemment, les données ont évolué en deux décennies, accentuant le phénomène. Toujours est-il que cela révèle une minorisation des langues camerounaises, réduites à des emplois familiaux, intra ethniques et, dans le meilleur des cas, véhiculaires au niveau de certaines grandes communautés. Le traitement qui en est fait n'honore ni les peuples autochtones ni les cultures qu'elles véhiculent. C'est pourquoi Bitja'a Kody (2001) conclut que les langues nationales sont réduites à un usage oral, grégaire et, parfois, familial. Leur fonction emblématique n'est exploitée qu'à des fins politiques qui, du reste, sont ponctuelles et spontanées ; car « aucune de ces langues n'est utilisée ni par l'administration, ni dans la presse écrite, ni dans la publicité, ni à la télévision nationale, ni dans l'enseignement formel, ni dans les campagnes d'alphabétisation financées par le budget de l'État » (Bitja'a Kody, 2001, p. 2). D'où la nécessité pour les artistes musiciens, instance de normalisation grâce à la nature de leurs œuvres et à l'effet sur la masse de locuteurs, de leur accorder une place moins intime, de leur permettre d'avoir une ouverture au monde devenu un seul et même village.

Quelle que soit la nature du bilinguisme, quelles que soient les langues pratiquées par le chanteur, quel que soit le degré de boycott des règles établies, aucune institution n'est habilitée à émettre et/ou faire appliquer une censure sur le plan linguistique. Tant que les mélomanes accueillent favorablement une chanson/un album, le succès se généralise et, plus, les récepteurs se multiplient. Plus ce public est large (à l'intérieur ou à l'extérieur du territoire national), plus les langues locales se révèlent au monde malgré les restrictions et les barrières

institutionnelles. Par ailleurs, la rencontre des langues et cultures entraîne chez le sujet parlant/chantant quelquefois un sentiment d'embarras. Diop (2018, p. 27), en s'appuyant sur les œuvres du romancier Boubacar Boris Diop, conclut qu'il s'agit d'un « auto-traducteur » qui

> N'est comparable ni à Beckett ni à Kundera, pour prendre de grands exemples d'auteurs bilingues dont l'œuvre s'est réalisée dans deux langues et deux cultures. Les rapports conflictuels que Beckett entretenait avec sa langue maternelle n'ont rien d'équivalent chez Boris Diop. Si, dans le cas de Beckett, il y a eu « conversion » au français – et par conséquent une importance plus grande accordée à cette langue d'adoption qui lui a permis de prendre une plus grande distance par rapport à son hypoculture, et d'exprimer avec plus de netteté sa vision du monde –, dans celui de Boris Diop le français fait partie d'un héritage colonial avec lequel, bon gré mal gré, l'auteur compte, dans un pays souverain. Ici, il n'y a pas de conflits signalés. Il y a en revanche le refus d'un héritage qui voue l'héritier à la marginalité, à une « périphérie » perpétuellement en mal de reconnaissance par le « centre ». D'où la tension qui caractérise l'écriture de Boris Diop romancier en langue française. Tension et non souffrance.

L'auteur, à dessein, met un accent particulier sur la dichotomie tension/souffrance, suivant l'approche de Chancé (2000) pour qui le climat dans lequel règne le sujet africain, en raison du double choc linguistique et culturel, est plus celui d'une atmosphère tendue que d'un état de peine au sens premier.

Dans l'extrait de chanson [a], Kareyce Fotso, à l'image des deux chanteurs précédents, se sert de plus d'un code : un bilinguisme français-ghomala' pour le cas échéant qui vise à instaurer une syntaxe originale. Subtilement, la chanteuse fait fondre la syntaxe du français dans celle du ghomala' : *Reste avec nous, choucho mama oh/Pie Kung'ho Pie kung'ho reste avec*

nous. Cette figure symétrique français-ghomala' et ghomala'-français garantit la fluidité sémantique qui demeure relativement intacte. Le récepteur, sans forcément en avoir l'intention, finit par s'imprégner de la langue/culture du sujet chantant. L'énoncé [b] fait ressortir un phénomène quasi identique chez Dynastie le Tigre. La langue et, par ricochet, la culture revalorisée cette fois est celle de la région du Sud. L'intention de ce chanteur est plurielle : la revalorisation de la culture et de la langue maternelle ; la quête d'une cible plus importante dans la mesure où plusieurs récepteurs monolingues y trouvent leur compte ; la promotion de l'intégration nationale voire sous-régionale au vu du large espace géographique sur lequel est pratiquée ladite langue.

À propos de cette ambition relative à l'élargissement de la sphère culturelle en vue d'une meilleure intégration, certains auteurs de chansons vont au-delà de leurs trois premières langues de socialisation, à savoir la langue maternelle et les deux principales langues officielles. Dans les textes de Kareyce Fotso, le ghomala', le français et l'anglais se côtoient majoritairement certes, mais il arrive également qu'elle emploie les langues d'autres aires culturelles camerounaises telles que l'ewondo, le duala et le fulfuldé. L'énoncé ci-après en est une parfaite illustration :

> Ndolo ooo, Ndolo comment ça va ? / A ndolam mulema mwam, ndolo comment ça va ? / Aaaahn ndolo, Sweet baby, ndolo / Ya mela langwea ***té*** mba / Chakatakata ***bébé !*** Chakatakata bébé ! / Na bina ye pon wa ndutu / Nde biya na ye pè mba ndutu / Na na pote etumi na wa é / Mulema mutiti pon mba. (Kareyce Fotso, « Ndolo Comment ça va », 2014)

À travers un style dont la spécificité réside dans la fusion syntaxique des systèmes linguistiques en présence, elle montre que la langue ne saurait être une barrière ; que le multilinguisme doit être davantage une richesse qu'une source de division ou

de repli clanique. Toutefois, il est primordial de relever que la chanson camerounaise, dans son essence poétique, a conservé les critères stylistiques plus ou moins classiques. Un peu plus observables chez Koppo que chez ses homologues, rimes, assonances et allitérations rythment parfaitement et de manière constante les textes et en assurent une certaine régularité stylistique :

> Mollah je wanda, je m'étonne
> Que dans nos ways de francophones
> Consto les gens raisonnent better le french que l'Eton
> Ils speak avec des mots, comme des bigs dicos
> Pour flasher bindi gos, tout ça pour chou comment ils know
> On chat que c'est trop, today na today […]
> Tu joues les chics, c'est la panique
> Les dogmatiques, les pragmatiques
> *Énigmatiques, emblématiques, eucharistiques* (Koppo, « Gromologie », 2017)

Plusieurs sonorités sont permanentes et répétitives dans cet extrait du titre *Gromologie* de Koppo : a, o, é… La rime est régulière dans le texte et, en plus, à l'intérieur de certains vers, elle s'impose pour assurer le rythme, avec une sorte d'hémistiches : *Consto les gens raisonnent/better le french que l'Eton//Ils speak avec des mots,/comme des bigs dicos*. Autrement dit, le style de cet auteur oscille entre conformisme et innovation.

Dans ses pratiques réelles, la chanson au Cameroun permet de mieux appréhender le caractère hétérogène de la société, de la culture et du code de communication. La norme de ce dernier matérialise ainsi sa dynamique. En sorte que, comme le souligne Djoum Nkwescheu (2000, p. 303),

> le français parlé au Cameroun s'est profondément libéré de la norme du français. Dans le domaine suprasegmental, le français camerounais possède une structure qui se démarque de façon saisissante de celle du modèle de

référence et ceci de façon quasi homogène que toute l'étendue du territoire l'applique sans considération de la langue maternelle du locuteur.

Les auteurs compositeurs, face à l'inertie du pouvoir politique qui devrait reconfigurer le visage linguistique du pays et mieux valoriser les langues locales, ont choisi d'exprimer leur génie à travers leur art. De telle manière que les œuvres qui découlent de leur muse sont parsemées de sonorités, de termes, de styles et de structures propres à leurs langues maternelles, propres à leur façon de penser et de voir le monde, à celle de la société tout entière dont il sont indiscutablement le porte étendard.

Des images (représentations) au mythe métalinguistique

Le discours musical camerounais actuel, en plus du fait d'être le théâtre de l'expression de la pléthore de langues en contexte et des cultures y afférentes, donne lieu à l'expression axiologique, aux jugements de valeur divers : l'imaginaire linguistique. À l'aube des sciences linguistiques, plusieurs outils théoriques sont proposés en vue de faciliter l'interprétation des énoncés discursifs. La plupart d'entre elles s'inscrivent dans la catégorie des théories dites structuralistes. Toutefois, à partir de la deuxième moitié du XXe siècle, certains théoriciens, à l'instar de Benveniste et Ducrot, vont, non sans reconnaître le mérite de leurs prédécesseurs, insister davantage sur la prise en compte de l'émetteur, du contexte ou du récepteur. Plus tard, Houdebine-Gravaud (2002, p. 13) proposera, à la suite de Martinet, une approche liée essentiellement aux attitudes et représentations linguistiques émanant du discours des sujets parlant en situation réelle de communication. Elle soutient, à cet effet, qu'une classification des différents aspects de l'imaginaire linguistique permet « de regarder de façon plus précise les attitudes des sujets et surtout, dans une optique de linguiste ayant un objectif descriptif et explicatif ». Pour Ngalasso-Mwatha (2010, p. 22),

c'est l'ensemble des « images et représentations que le locuteur se fait de la langue et de ceux qui la parlent ».

L'observation/étude des paroles de la chanson camerounaise, à travers les titres choisis pour la présente réflexion, affiche, explicitement et implicitement, d'importantes images relatives aux langues utilisées. Observons une fois de plus un extrait de la chanson de Koppo au titre évocateur *Gromologie*. Rappelons que le terme *gromologie*, en soi, est un jugement de valeur vis-à-vis des pratiques linguistiques, donc une représentation mentale de la langue. Il est formé à partir de trois morphèmes: *gros*, *mot* et *-logie* (logos). Comme groupe nominal, *gros mot* renvoie à un lexique relevant d'un langage soutenu et dont la compréhension n'est ni aisée ni évidente pour un locuteur de niveau élémentaire. À ces deux lexèmes est adjoint le suffixe *-logie* qui signifie étude, *science*, mais aussi *habitude* ou *manie*. Il faut également noter que, contrairement aux règles relatives à la formation des mots en langue française (composition, dérivation…) seule la phonologie est prise en compte ici et, par conséquent, plusieurs phénomènes linguistiques se croisent dans le même lexème. Bref, tout comme le titre, le contenu de la chanson trahit une attitude évaluatrice vis-à-vis de la langue parlée, le français en l'occurrence :

> Mollah je wanda, je m'étonne / Que dans nos ways de francophones / Consto les gens raisonnent better le french que l'Eton / Ils speak avec des mots, comme des bigs dicos / Pour flasher bindi gos, tout ça pour chou comment ils know / On chat que c'est trop, today na today / Alors, cela veut dire quoi / Cela veut dire que hein / Si tu ya mo les gos des mots / C'est comme des mots pour un chameau / Alors gars, dès que tu speak / Tu joues les chics, c'est la panique / Les dogmatiques, les pragmatiques / *Énigmatiques, emblématiques, eucharistiques* […] / C'est la redynamina, la redysamina, / La redynamisation des bindi mots de base […] / Même les white qui sont les katika du french (papa !) / Ne use pas dans les divers tous

> ces mots qu'ils tench / Mais toi le bantou, le négro ex-colonisé / *À peine mondialisé, tu veux déjà whitiser* / Avec les Robert et all les dictionnaires de grand-mère, / Mon frère pose le cœur à terre / Le long crayon devant le peuple, ne waka pas avec le peuple […] / Les tonneaux vides aussi jouent déjà les doctas / Les systémiques, médianimiques / Macaroniques, neurasthéniques, cyclothimiques... (Koppo, « Gromologie », 2017)

Pour une analyse efficiente de cet extrait, il importe d'en traduire (relativement) une partie **:**

> Mon frère, je suis surpris, je m'étonne / Que dans nos affaires de francophones / Les gens emploient constamment mieux le français que l'éton (une langue locale) / Ils se servent d'un langage soutenu, comme de grands dictionnaires / Pour épater les petites filles, tout ça pour exhiber leur haute maîtrise / On trouve que c'en est trop, aujourd'hui c'est aujourd'hui […] / Si tu aimes les filles au langage soutenu / C'est comme des mots pour un chameau / Alors, dès que tu parles / Tu joues les meilleurs, c'est la panique…

Le constat est évident : l'artiste fustige la pratique inappropriée et à des fins inavouées du français acrolectal, c'est-à-dire particulièrement soutenu, avec un vocabulaire recherché : « dogmatiques », « pragmatiques », « énigmatiques », « emblématiques », « eucharistiques ». Indépendamment du contexte, selon l'auteur de la chanson, certains usagers camerounais de la langue française veulent montrer à quel point ils ont la maîtrise du code, question de fragiliser, selon la situation d'énonciation, l'interlocuteur. Le français est non seulement un outil de convoitise mais aussi un véritable atout. L'intention, à n'en point douter, est de faire naître une sorte de mythe autour de soi, de s'élever, de s'auto-valoriser, de se survaloriser devant un public peu averti. Dans la même optique, et pour avoir mené une enquête auprès du public estudiantin

sur les représentations du français, Djeghar (2009, p. 195) conclut qu'il s'agit, pour eux, « d'une langue de l'estime, de la promotion sociale, du savoir, de la culture… Les représentations des enquêtés montrent avec force [leur attachement] à la langue française qui peut favoriser leur réussite ». On observera, dans l'occurrence à venir qu'à la limite, l'émetteur en fait un outil de séduction des jeunes filles qui, prises d'admiration, se contrôlent moins et succombent sans retenue à son charme, lui le parolier. Koppo estime que c'est un abus. D'ailleurs, il s'indigne du fait que les Camerounais qui empruntent une langue aux Blancs négligent leurs propres langues parce qu'ils veulent concurrencer ces derniers. Cette quête effrénée d'un langage châtié, d'un style ''redynamisé'', entraîne des créations linguistiques par dérivation ou par composition à partir des mots parfois inexistants : « médianimiques », « cyclothimiques », « redysamina », entre autres.

Koppo n'est pas pour autant l'unique artiste camerounais de la nouvelle génération qui attribue des images diverses aux langues importées. Kareyce Fotso et Dynastie le Tigre ne sont pas en reste dans la mesure où, de manière plus ou moins explicite, ils émettent un jugement de valeur au sujet de la langue **:**

> [a] Moi je connais pac-ler français (français) / Je connais pac-ler française (française) / Ngue je connais pac-ler français (français) / Ngue je connais pac-ler française (française) / Solange ne pak-le même pas français / Tsuiiippps. (Kareyce Fotso, « Pacler Français », 2010)
>
> [b] Je voulais naître là où on dit good morning, / Je suis plutôt né là où on dit mbolo / Wayoo oh (éééée eeeeh) / Alors à la fin des fins, je suis plutôt fier d'être ce que je suis / Je suis fier d'être Africaiiiinnn. (Dynastie le Tigre, « joue-moi le Medndjang », 2015)

Le titre « Pacler Français » qui, en 2010, a révélé la jeune Camerounaise à l'univers culturel à travers la planète fait

ressortir également dans sa globalité une évaluation de la langue, ce qui laisse apparaître le type de perception qui s'en dégage. L'artiste fait prévaloir, comme son homologue, sa maîtrise de la langue française comme atout face à un conjoint qui a préféré une rivale. Donc, le critère de choix de la femme, aux yeux de l'homme, ne repose guère sur les paramètres liés à l'état physique ou comportemental, mais davantage sur la capacité de la jeune fille à pouvoir parler français. Elle prend soin de rappeler à son ancien conjoint que la nouvelle partenaire, sa rivale, Solange en l'occurrence, a un énorme handicap : *Solange ne pak-le même pas français.* Il se dégage de l'occurrence [a] un phénomène étroitement lié aux questions de représentations ; propre, d'une part, aux contextes multilingues et, d'autre part, à l'acquisition des langues secondes ou étrangères : l'insécurité linguistique. Pour Francard (1997, p. 171-172), il s'agit justement de « la manifestation d'une quête de légitimité linguistique, vécue par un groupe social dominé, qui a une perception aiguisée tout à la fois des formes linguistiques à acquérir qui attestent sa minorisation et des formes linguistiques à acquérir pour progresser dans la hiérarchie sociale ». Le sujet, en fonction de son propre imaginaire ou de celui des autres, éprouve/manifeste/ constate ainsi la gêne de « mal » parler une langue donnée ou de n'en avoir la moindre maîtrise.

En outre, la particularité phonétique de certains lexèmes permet à la chanteuse de revendiquer et de valoriser son appartenance à la macro-ethnie bamiléké de l'Ouest Cameroun dont les langues locales ont une influence palpable sur la pratique orale de la langue française. Il s'agit notamment de la difficulté liée à la prononciation des phonèmes tels que /r/, qui n'occupent généralement pas certaines places dans la structure phonologique de certains mots dans les langues locales de l'Ouest-Cameroun ; notamment avant les sons /l/, /t/… Ce phonème est remplacé, dans certains contextes, par /k/ : *soc-ti* pour « sortir », *chek-che* pour « cherche » ou encore *pak-le* pour « parle ». Ce discours laudatif latent à propos des langues et cultures locales ne passe

point inaperçu.

Dans la même perspective, Dynastie le Tigre, en [b], bien qu'ironiquement, regrette d'être né là où on dit « mbolo » en guise de bonjour, donc au Cameroun et plus précisément dans la région du Sud où se parle le bulu. Il aurait souhaité voir le jour là où la salutation matinale se fait grâce à la langue de Shakespeare, « Good morning » ; donc en Grande Bretagne, aux États-Unis.... Toutefois, cet autre mythe linguistique est une simple dérision, une simple prétérition car le message subliminal que l'auteur veut réellement transmettre en est le contraire. Il demande à la jeunesse africaine de ne plus regretter ses origines en miroitant sans cesse un *eldorado* au-delà de l'atlantique ; les richesses sont présentes et florissantes sur le continent ; il faut juste savoir les valoriser et en tirer profit. De tels propos à valeur essentiellement axiologique et subjective, selon Canut (1996, p. 350), « caractérisent les représentations des sujets sur les langues et pratiques langagières, repérables à travers les discours épilinguistiques. [Ils rendent] compte du rapport personnel que le sujet entretient avec la langue ».

L'auteur de *Gromologie*, après avoir fustigé l'attitude condescendante des « savants africains» et de leurs imitateurs dont la principale ressource est le langage soutenu (ou ce qui en tient lieu), valorise une spécificité langagière locale à son tour. Il s'agit notamment du camfranglais qui, pour les moins scolarisés, demeure une perle : son acquisition est aisée car ne nécessite pas un apprentissage scolaire, elle se passe de manière informelle, au bord de la rue. D'ailleurs, cette variante linguistique pour le moins exotique revêt une valeur inestimable aux yeux de ses pratiquants car elle leur permet de créer et de maintenir une distance avec l'Européen **:**

> Mais camfranglais nous gui les points plus que jamais / Car avec les popoh mots du kwat / Même les white ils tcha l'avion pour venir ici au mboa écouter le vrai toli / Voici alors le corrigé de la gromologie / Les mapaniques, les ngwelmatiques (parlez encore) / Forgetmatiques,

> morontoïques, maboyalique... (Académiciens) / Les njokafiques (je connais), mougoulitiques / Kongossaïques, kwakwatoyiques. (Koppo, « Gromologie », 2017)

À partir du vocabulaire élémentaire du camfranglais (« mapan », « maboya », « njoka », « mougou », « kongossa », « kwakwato » …), le sujet parlant forme des mots nouveaux par dérivation et arrive à attirer la curiosité des chercheurs européens, non sans s'en vanter, selon l'auteur Koppo. Il fait d'ailleurs un clin d'œil aux langues ivoiriennes d'où il tient la racine de l'une de ses néologies : *kwakwatoyiques*, de *kwakwato*, synonyme de *kongossa* (ce qu'on dit d'autrui en son absence ; la personne qui en est adepte) en camfranglais et dans certaines langues locales.

Il se trouve ainsi que, dans l'imaginaire de certains artistes musiciens, tout comme dans celui de nombreux sujets parlants en général, se développe une panoplie de représentations, aussi mélioratives que péjoratives. Suivant l'angle d'observation et l'intérêt du locuteur-juge, divers mythes se construisent. Tandis que Kareyce Fotso fait du français une langue de convoitise et de charme, Dynastie le Tigre feint de banaliser les cultures et langues africaines au profit de celles de l'Occident, évidemment pour davantage faire valoir l'inverse d'une telle vision. Quant à lui, Koppo s'indigne contre les attitudes condescendantes de certains adeptes de la « bonne maîtrise » des langues importées. Il trouve en les langues africaines et en les cultures y afférentes un trésor à promouvoir et à valoriser à son juste prix. Pour lui, au-delà des langues officielles et des langues africaines, celles fabriquées et exploitées spontanément par la jeunesse dans la rue méritent aussi leur place dans l'échiquier linguistique international. En clair, les pratiques académiciennes ne sont pas les seules à pouvoir nécessiter un certain intérêt chez les chercheurs. Toute forme de langage, authentique ou approximative, nécessite une attention minutieuse.

De toutes ces analyses, il découle que les pratiques langagières en contexte revêtent incontestablement des intentions

qui vont très souvent au-delà de l'évidence. Obreja (2011, p. 117-118), dans ce sillage, a fait le constat selon lequel « la langue n'est donc que ressource ou matière brute qui se manifeste à travers l'acte de la parole, différemment pour chaque usager ; car celui-ci ne s'exprime pas par des mots isolés, mais par ses propres représentations qui engendrent des mots. [Le langage est une] création de chaque usager, conformément à ses visions sur la réalité et à ses capacités cognitives et relationnelles ». Bref, la musique camerounaise contemporaine donne lieu à une exhibition de l'esprit et des désirs ontologiques des sujets pratiquant. Et ce sont ces représentations qui déterminent les enjeux du multilinguisme ambiant en contexte.

Enjeux de la pluralité et de l'imaginaire linguistiques dans la chanson camerounaise

Diop (2010, p. 8) présente l'hypoculture comme « un ensemble d'idiomes avec leurs représentations culturelles ». En tant que principal véhicule de toute culture, la langue en assume la permanence et la transmission. Au Cameroun où cohabitent près de trois cents groupes culturels et presque autant d'unités linguistiques, la nécessité de trouver des stratégies de pérennisation s'impose avec acuité. Le risque d'extinction à court, à moyen ou à long terme de la plupart des langues locales, fautes de locuteurs et de politiques favorables, interpelle l'artiste musicien. Ainsi, qu'il s'agisse de ceux qui composent leurs textes essentiellement en langue(s) locale(s) camerounaise(s) ou de ceux qui font appel au multilinguisme, l'objectif semble être le même, du moins, dans une certaine mesure. Si les langues camerounaises sont peu standardisées, si elles sont lésées dans le système scolaire, si elles sont de plus en plus phagocytées par les langues dites officielles (devenues langues maternelles dans certains milieux urbains), si elles voient au fil des ans leur nombre de locuteurs se réduire, l'un des recours indéniables demeure la promotion à travers le discours musical qui, jusque-là, atteint encore une cible relativement large dans le temps et dans

l'espace. La mise en valeur de cet enjeu culturel de la pluralité linguistique dans les chansons camerounaises se résume dans cet extrait de *Joue-moi le Mendjang* de Dynastie le Tigre :

> Mais je suis plutôt né là où on danse le Makossa, / Là où on danse le Ndombolo, là où on danse l'Assiko, là où on danse le Bikutsi, / Là où on danse la Mangambeuh / Là où on danse le Meringue, là où on danse l'Assikooo. / Alors à la fin des fins, je suis plutôt fier d'être ce que je suis / Je suis fier d'être Africaiiiinnn / Fier d'avoir ma culture alors DJ / Joue-moi çaa. / Joue-moi le mendjang. (ndjang) (Dynastie le Tigre, « joue-moi le Mendjang », 2015)

Le lexique multiculturel et multilingue qui prédomine, et qui concerne non seulement l'espace national camerounais mais le macro-espace africain, révèle clairement cette noble intention nourrie par l'artiste, à savoir protéger, promouvoir, valoriser et pérenniser les spécificités socioculturelles et linguistiques africaines/camerounaises. Une problématique particulièrement à l'ordre du jour avec l'avènement depuis 2016 de la crise sociopolitique dite anglophone qui secoue vigoureusement les deux régions éponymes du pays. Une commission du bilinguisme et du multiculturalisme a d'ailleurs été mise sur pied dans l'optique de résorber ladite crise, mettant en lumière la part de ces facteurs.

Du point de vue sociopolitique, en effet, le rejet du monolinguisme au profit du bilinguisme, du trilinguisme ou du multilinguisme est un choix bien orienté chez les artistes musiciens. D'emblée, au vu du caractère parfois précaire et sensible de l'atmosphère sociale au Cameroun, pays dont l'intégrité nationale s'est détériorée et fragilisée au cours des dernières années, le bilinguisme français-anglais ou anglais-français (et, dans une certaine mesure français-pidgin-English) est un choix fait à dessein par les artistes pour promouvoir les langues majoritaires voire subjuguer, à leur manière, la crise ambiante. Notre corpus, de manière globale, montre que l'emploi

de ces deux langues officielles et de leurs variantes respectives est, pour le moins, intentionnel : cela trahit en effet leur désir de communiquer avec l'ensemble de la société, la quête d'une certaine union/fusion sociale. De même, la présence des langues locales et, de surcroît, l'emploi des langues relevant d'autres aires culturelles comme c'est le cas chez Kareyce Fotso, épouse cette philosophie d'intégration nationale.

Sur le plan idéologique, au cours de nos investigations, il s'est avéré que, par le biais de ses textes, le chanteur camerounais institue une langue tout à fait nouvelle, au style nouveau, qui est surtout mieux ancrée au contexte, à la culture et à la manière de penser ou de concevoir le monde par le moi ontologique et social de la population-cible. Cette nécessité d'indigénisation de la langue ne s'opère pas uniquement au gré des caprices statutaires des chanteurs. Elle correspond davantage à un souci relatif à l'art en général, et à la musique en particulier : la communicabilité des réalités contextuelles. Elle vise également la familiarité/l'adhésion auprès des mélomanes ; le succès de l'œuvre musicale en dépend. Autrement dit, ce phénomène est une métamorphose que subit la langue dans un contexte d'usage nouveau, qui dépend moins des usagers que des idées et des cultures à exprimer (Manessy, 1994). Les représentations exprimées çà et là montrent à quel point l'Afrique, le Cameroun en particulier, à travers ses chansonniers, « redynamise » les langues et les cultures.

Conclusion

En définitive, le texte de chanson au Cameroun, de nos jours, est indubitablement en adéquation avec les réalités sociopolitiques, idéologiques et culturelles. Non seulement, ces artistes manifestent le désir de s'approprier des langues occidentales et de promouvoir celles du terroir, mais également, l'intention d'embrasser les problématiques sociales à l'instar de celle qui sévit dans les régions anglophones du pays depuis 2016.

Dans les faits, on observe une alternance codique manifeste ; les pratiques réelles sont diverses et multiformes, avec une rupture évidente par rapport à la norme linguistique établie. Dans l'imaginaire, tout un mythe langagier prend corps et s'implante puis se construit de jour en jour. Très peu sont les chansons camerounaises qui se veulent monolingues ; la quasi-totalité se démarque par la présence de deux ou plusieurs langues. Le français, l'anglais, le pidgin-English, le camfranglais sont, entre autres, les codes qui partagent cet espace discursif artistique avec les langues locales camerounaises, aussi nombreuses qu'elles soient. En dépit de la variabilité des orientations idéologiques, socioculturelles ou politiques, des points de convergence s'observent. Les artistes posent les bases d'une nouvelle vision des langues et cultures. Il y a là, à n'en point douter, une substance majeure pour les penser et les repenser, voire les panser.

Références

Ardeleanu, S.-M. (2000). *Dynamique de la langue et Imaginaire linguistique*. Casa Editoriala Demiurg.

Bert, P. (2003). Le transculturel. Sémantique, pragmatique et axiologie. *La linguistique*, *39* (1), 119-133. http://mondefrancophone.com.

Bitja'a Kody, Z. D. (2001). Émergence et survie des langues nationales au Cameroun. *TRANS, Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, *11*. http://www.inst. at/trans/11Nr/Kody11.htm.

Canut, C. (1996). *Dynamiques linguistiques au Mali*. Institut d'Études Créoles et Francophones, Université de Provence, agence de Coopération culturelle et technique (ACCT). Didier Érudition.

Chancé, D. (2000). *L'Auteur en souffrance : essai sur la position et la représentation de l'auteur dans le roman antillais contemporain (1981-1992)*. Presses Universitaires de France.

Dia, O. (2003). *Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'une si longue lettre.* http://bibliocritaoi.auf.org.

Diop, P. S. (2018). Introduction à l'œuvre littéraire de Boubacar Boris Diop : du français au wolof. Études littéraires africaines, 46, 19-29. https://doi.org/10.7202/1062264ar.

Diop, P. S. (1995). *Archéologie littéraire d'un roman sénégalais : écriture romanesque et cultures régionales au Sénégal : des origines à 1992 : de la lettre à l'allusion*. Verlag für Interkulturelle Kommunikation.

Djeghar, A. (2009). Les représentations linguistiques et culturelles dans l'enseignement/ apprentissage du français langue étrangère. *Synergies Algérie, 5*, p. 191-198.

Djoum Kwescheu (2000). *Aspects prosodiques et phonématiques du français parlé au Cameroun*. Thèse de doctorat nouveau régime. Université Stendhal-Grenoble III.

Dynastie le Tigre. (2016). « Mani Kaaka » dans *La loi de la nature* Édition Deluxe. https://kamerlyrics.net

Dynastie le Tigre. (2015). « Joue-moi le Mendjang ». https://kamerlyrics.net

Dynastie le Tigre. (2013). « Ma femme » dans *Toto Piiii*, 2013. https:// kamerlyrics.net

Francard, M. (1997). Insécurité linguistique. *Sociolinguistique. Concepts de base*, 171-176. Mardaga.

Grimes, B. F. (1996). *Ethnologue*. 13e Édition. SIL Inc.
Houdebine-Gravaud, A.-M. (dir.). (2002). *L'Imaginaire linguistique*. L'Harmattan.

Kareyce Fotso. (2014). « Ndolo, comment ça va » dans *Mokte*. https:// kamerlyrics.net

Kareyce Fotso. (Avec Annie Anzouer, Annie). (2014). « Pie Kung'ho » dans *Pie Kung'ho.* https://kamerlyrics.net

Kareyce Fotso. (2010). « Pacler français » dans *Kwegne*. https://kamerlyrics.net

Koppo. (2017). « Gromologie » dans *Gromologie.* https://kamerlyrics.net

Koppo. (2005). « Je Go » dans *Je Go*. https://kamerlyrics.net

Manessy, G. (1994). *Le Français en Afrique Noire : mythe, stratégies, pratiques*. L'Harmattan.

Mendo Ze, G. (1981). Pour une **é**tude onomastique des romans de F. Oyono. *Annales de la FALSH*, *10*, 6-14. Université de Yaoundé 1.

Mr Leo. (2017). « Partout » dans *Partout* et « On va gérer » dans *The Love* Story, EP. https://kamerlyrics.net.

Ngalasso-Mwatha, M. (dir.). (2010). *L'Imaginaire linguistique dans les discours littéraires politiques et médiatiques en Afrique*. Presses universitaires de Bordeaux.

Obreja, C. (2011). Dynamique de la langue, Norme(s) et Créativité. Réflexions sur l'Imaginaire Linguistique. *ANADISS*, *12*, 121-139.

Onguéné Essono, L.-M. (2012). Innovation morphosyntaxique en presse écrite francophone : analyse de quelques emplois de la préposition dans les médias camerounais. *Le français en Afrique, 27*, 137-151.

Ozele Owono, J. (2003). *Déviances langagières ou appropriation linguistique ?* Le défi de la nouvelle norme africaine dans l'usage du français en Afrique. *Langues et communication, 2 (3)*, 111-122.

Améliorer la communication orale en classe de langue : les perspectives didactiques des futurs enseignants et des professeurs de l'École Normale Supérieure de Somanya, Ghana

Jonas Kwabla FIADZAWOO
Lecturer, Department of Language and Information Studies
University for Development Studies (UDS), Tamale, Ghana
E-mail: fiadzawoo@uds.edu.gh

James Kofi AGBO
Lecturer, Department of French
University of Ghana, Legon, Ghana
E-mail: jkagbo@ug.edu.gh

Mawuwoe Akou ATHILEY
Tutor, Department of French
Mount Mary College of Education
Somanya, Ghana
E-mail: mawuwoeathiley@gmail.com

Received: 19/01/22 **Accepted:** 15/07/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Le but de cette étude est de découvrir et de proposer des moyens appropriés pour améliorer la communication orale des futurs enseignants à l'École Normale Supérieure Mount Mary de Somanya au Ghana. Les participants à cette étude étaient de futurs enseignants en formation et des professeurs de l'école. Inspirée de la théorie d'Anderson (1983) du traitement de l'information chez les apprenants, l'étude a opté pour une méthode d'enquête descriptive et une approche mixte. Les instruments de recueil de données étaient le questionnaire et le guide d'entretien. 73 % des étudiants ont affirmé d'avoir utilisé des émissions de radio et des livres pour développer leur compétence orale. Cependant, certains participants ont affirmé avoir encore des difficultés à communiquer en français. L'étude suggère, entre autres, l'intégration des

nouvelles technologies de l'information et de la communication ainsi que de jeux de rôle dans les classes de langue.

Mots-clés : Didactique du FLE, futurs enseignants, compétence orale, opinions d'étudiants, analyse de contenu.

Abstract

The aim of this study is to discover and propose appropriate ways to improve the oral communication of prospective teachers at Mount Mary College of Education, Somanya, Ghana. The participants in this study were the trainee teachers and their teachers at the school. Inspired by Anderson's (1983) theory of information processing of learners, the study opted for a descriptive survey design and a mixed approach for data collection and analysis. The instruments used to collect data were the questionnaire and the interview guide. The quantitative data were statistically analyzed, while the qualitative data were used to provide didactic perspectives on the quantitative information. According to the results, the majority (73 %) of the students confirmed using radio shows and books to develop their oral proficiency. However, some participants confirmed that they still had difficulties communicating in French. These difficulties were attributed to insufficient knowledge of vocabulary, grammar, and pronunciation among others. The study suggests, among other things, the integration of new information and communication technologies in the language classroom so that students can explore various horizons of learning French, the teaching of pronunciation, and role-playing in the classroom to give support to prospective teachers' efforts.

Keywords: Didactics of FLE, future EFL teachers, oral proficiency, student opinions, content analysis.

Introduction

Outil de communication, la langue est très importante dans les affaires quotidiennes. Elle sert de véhicule à la communication et cela se fait sous deux formes : orale et écrite. Comme le note Saussure (1986), puisque la langue demeure un instrument de communication, son acquisition (orale et écrite) devrait être un fait prioritaire pour tous les membres d'une communauté. Ainsi, dans le cadre formel, il est essentiel d'acquérir ou de développer des compétences qui facilitent la communication orale et écrite dans la langue étudiée. En

d'autres termes, il s'avère nécessaire d'avoir la capacité de « comprendre, parler, lire et écrire » (Kuupole, 2005, p. 83) dans la langue cible, en l'occurrence le français.

La communication orale est une compétence indispensable dans l'apprentissage du FLE. Ceci explique sa place centrale dans le programme éducatif du Ghana ; notamment dans le programme des écoles normales. Selon la Curriculum Research and Development Division(CRDD) (2010), dans le processus d'enseignement du FLE, c'est l'oral qui précède l'écrit, notamment parce qu'il y prend une place essentielle dans les activités qui précèdent l'écrit. Pour Boyer (1990, p. 53), « la priorité des priorités, c'est l'oral ; aussi le travail sur le code écrit ne peut qu'être décalé, par rapport à l'acquisition de l'oral ». C'est dans cette optique que les apprenants qui optent pour le français au lycée sont évalués à l'oral à la fin de leurs études. Dans les universités et dans les écoles normales du Ghana la situation est la même ; l'oral y est toujours privilégié. Dans les écoles normales, à la fin de chaque semestre, les étudiants sont examinés également à l'oral.

Malgré ceci, des apprenants rencontrent toujours des difficultés en ce qui concerne l'oral. Par exemple, Fiadzawoo et al. (2021) ont révélé que beaucoup d'étudiants de Bagabaga College of Education prononcent des mots français avec des accents étranges qui entravent considérablement leur communication. Cela suggère que les étudiants n'ont pas la capacité de prononcer correctement certains mots en français et ne saisissent donc pas ce qui est dit en français pour faciliter la conversation. Nous considérons la compréhension orale comme une étape importante qui précède la prise de parole dans une interaction quelconque car pour s'exprimer, il faut d'abord comprendre le locuteur (Laval, Dardier et Laval, 2016). C'est pourquoi selon, Laparra (2008), afin de minimiser l'échec scolaire, il conviendrait sans doute de centrer le travail sur l'oral. Ainsi, la compétence orale fait partie intégrante du processus d'enseignement/apprentissage, surtout depuis l'avènement de

l'approche communicative. La compétence orale ne se limite pas à la maîtrise des règles grammaticales. Elle demande une bonne maîtrise du lexique et de la construction des phrases (Cuq, 2002).

Certains arguments relatifs aux causes des difficultés portent, entre autres, sur le manque d'approches adéquates de la part des enseignants et sur le choix inapproprié des activités de classe. En conséquence, les apprenants ne se sentent pas suffisamment à l'aise pour communiquer oralement en français (Yiboe, 2010 ; Kuupole, 2012). Par ailleurs, les efforts des apprenants doivent être récompensés. L'étude de De-Souza (2013), par exemple, a révélé comment les étudiants de l'Université de Cape Coast se servent de stratégies compensatoires pour pallier les manques lexicaux et syntaxiques qui bloquent leur communication dans la classe.

Les problèmes majeurs dans l'enseignement/ apprentissage du FLE concernant l'aspect oral sont liés à des méthodes et techniques peu favorables à l'appropriation de la langue (Kuupole, 2001 ; Yiboe, 2007 ; Yiboe, 2010 ; Kuupole, 2012 ; Laparra, 2008). Yiboe (2010, p. 340), par exemple, critique l'approche dictatoriale des enseignants. Selon lui, « les actes de communication ne sont pas encouragés en classe car ils sont considérés comme non nécessaires pour la réussite de l'examen ». Pour Kuupole (2012), l'approche du FLE est trop déficiente, insuffisante ou trop axée sur la compétence grammaticale au détriment des autres compétences. Quant à Laparra (2008), il affirme que les enseignants concentrent tous leurs efforts sur la maîtrise de l'écrit, n'accordant pas à l'oral la place qui lui est due. Pour lui, des échanges verbaux variés et gérés de manière démocratique sont une condition nécessaire à un enseignement réussi de l'oral. En règle générale, l'enseignement de l'oral reste le point faible de l'enseignement/ apprentissage d'une langue vivante (Kuupole, 2012, Cuq, 2003 ; Courtillon, 2003). Nous pourrions ajouter que le cas du FLE au Ghana n'y fait pas exception.

Quelles sont les difficultés rencontrées par les apprenants ? Pour Christoforou et Kakoyianni-Doa (2014), les apprenants sont inhibés en classe de FLE et n'osent pas toujours prendre la parole à cause de blocages en expression orale. Dans le contexte des écoles normales, Fiadzawoo et al. (2021) essaient de trouver la source des mauvaises prononciations chez les étudiants-enseignants à travers des enquêtes menées dans l'École Normale de Bagabaga dans la métropole de Tamale. Les résultats révèlent que les apprenants fournissent des efforts pour communiquer en classe de langue mais n'arrivent pas à trouver des liaisons appropriées ou à prononcer certains sons parce que ces sons n'existent pas dans leur langue seconde (l'anglais). Ce dernier travail montre que les étudiants-enseignants de l'École Normale de Bagabaga ont du mal à communiquer à l'oral en particulier au niveau de la prononciation. Cette nouvelle étude est centrée sur les futurs enseignants en troisième année à l'École Normale de Somanya. Les interactions avec ces étudiants ont également révélé que leurs problèmes sont liés à la communication orale, en particulier à la façon de parler avec succès en classe de langue. La présente étude cible la communication verbale et les difficultés rencontrées par les étudiants dans la communication en FLE. L'étude a tenté d'examiner les opinions des futurs enseignants qui sont les véritables partenaires de l'enseignement/apprentissage (Rubin et Thompson, 1994) et de certains enseignants de l'institution sur l'enseignement de la compétence orale dans la classe de français. Notre constat est que la plupart des études déjà effectuées pour trouver des solutions aux problèmes de communication orale des étudiants (Kuupole, 2001 ; Yiboe, 2007 ; Yiboe, 2010 : Kuupole, 2012) se concentrent particulièrement sur les méthodes d'enseignement mais pas sur la recherche de solutions à partir des points de vue des apprenants eux-mêmes. C'est dans cette optique que l'étude vise à chercher les avis des apprenants aussi bien que ceux des enseignants de l'École Normale de Somanya afin d'identifier leurs défis majeurs dans l'enseignement/apprentissage de

l'oral. La découverte des défis nous amènera à proposer des outils pédagogiques pour aider les apprenants à communiquer oralement en FLE. L'étude était guidée par les questions suivantes :

1. Quels sont les domaines spécifiques des difficultés au niveau de la production orale des futurs enseignants de l'École Normale de Somanya ?
2. Quelles sont les causes des difficultés en communication orale des futurs enseignants de l'École Normale de Somanya ?
3. Quelles situations inciteront les futurs enseignants à s'exprimer en classe de FLE ?

Fondement théorique de l'étude

Cette étude est ancrée dans la théorie du traitement de l'information, formulée par Anderson (1983). Selon Anderson (1983), les procédés de traitement d'information impliquent l'acquisition des compétences, dans ce cas, les compétences orales par les apprenants. Cela signifie que l'étude s'est concentrée sur le champ didactique qui s'articule autour du processus de construction des connaissances et des savoir-faire (par transmission, reproduction ou création originale).

Le domaine didactique de cette étude nous amène également à réfléchir sur le concept de triangle didactique (Brousseau, 1987) et de triangle pédagogique (Houssaye, 1988). Brousseau (1987) conçoit ce qui se passe en classe comme un triangle didactique et postule que le savoir en jeu dans la relation d'enseignement est un enjeu central qui a des implications spécifiques. Cela signifie que l'enseignement et l'apprentissage ne se déroulent pas au hasard, mais qu'ils visent des objectifs précis. En outre, dans son modèle de compréhension pédagogique, Houssaye (1988) définit tout acte pédagogique comme un espace triangulaire dont les sommets sont représentés par l'enseignant, l'apprenant et le savoir. Il ajoute que, derrière le savoir se cache le contenu de la formation : la matière, le programme à enseigner.

L'enseignant est celui qui transmet ou fait apprendre le savoir à l'apprenant. Quant à ce dernier, il acquiert le savoir grâce à une situation pédagogique. La communication orale est un savoir et plus spécifiquement du savoir-faire et du savoir-agir. C'est une compétence qui oblige l'enseignant à passer du paradigme des pédagogies magistrales à celui des pédagogies centrées sur l'apprenant ou sur l'apprentissage. C'est pourquoi pour améliorer la communication orale, il s'avère nécessaire de tenir compte également de ce qui se passe en classe, de la manière dont cela se fait, de la situation créée et de l'objet spécifique de la classe (Plane, 2015). Ainsi, cette étude se concentre à la fois sur les apprenants et leurs enseignants, les deux étant des partenaires dans la salle de classe.

Méthodes de l'étude

Cette étude a privilégié l'enquête descriptive comme démarches d'investigation et en fonction des objectifs envisagés, les données recueillies sont soumises à une analyse quantitative et qualitative. L'étude a donc opté pour l'approche mixte. L'approche mixte, selon Johnson et al. (2007, p. 123), est « un modèle de recherche qui implique de combiner les éléments d'une approche quantitative et d'une approche qualitative (points de vue quantitatif et qualitatif, collecte des données, analyse des données, technique d'inférences) à des fins de compréhension et de corroboration ». Pour Hodgkin (2008), une approche à méthodes mixtes combinerait les avantages des postures qualitatives et quantitatives. Alors que l'approche qualitative se concentre sur l'expérience subjective des individus, l'approche quantitative se focalise sur l'expérience mesurée, rendue objective par l'implication de plusieurs individus, dans leurs transactions avec l'environnement.

Le public d'enquête est composé des futurs enseignants et des professeurs de l'École Normale Supérieure Mount Mary de Somanya. Force est de noter que cette École créée en 1975 est la première institution de formation des enseignants de français au

Ghana. Cependant, à partir de 2002 sont établies d'autres écoles normales supérieures pour former des enseignants de français. Les étudiants choisis pour cette enquête étaient en troisième année de licence et suivaient une formation initiale en français de quatre ans. Ils ont été sélectionnés par échantillonnage raisonné sur la base de leur expérience de trois ans en classe de français à Somanya. Ces étudiants étaient au nombre de cent-six (106) et l'instrument principal de collecte des données était le questionnaire. Par ailleurs, trois professeurs ont été interviewés. Le questionnaire a permis de recueillir des données quantitatives sur les processus d'apprentissage de la production orale par les futurs enseignants tandis que les données qualitatives recueillies auprès des professeurs ont été utilisées pour étayer les perspectives didactiques des informations quantitatives.

Présentation des résultats

Les résultats sont présentés sous forme de tableaux accompagnés d'explications ou de discussions pour éclaircir les données recueillies par l'enquête.

Profils sociodémographiques des participants

Cette partie se consacre à la présentation des données sociodémographiques des participants et ces informations sont présentées dans le tableau 1.

Tableau 1 : Répartition des répondants par sexe

Sexe	Fréquence	Pourcentage
Femme	75	70, 8
Homme	31	29, 2
Total	106	100

D'après le tableau 1, les étudiants enquêtés étaient au total 106 et se répartissent en 75 femmes, soit 70,8 %, et 31 hommes, soit 29,2 %. Ce qui veut dire que parmi les futurs enseignants de la troisième année, les femmes sont plus nombreuses que les

hommes. Le résultat correspond à la situation démographique actuelle du pays où le nombre des femmes dépasse celui des hommes même s'il convient de ne pas oublier que les écarts sont moins importants.

Tableau 2 : Durée d'apprentissage du français

Durée d'apprentissage du français	Fréquence	Pourcentage
3ans	48	45,3
6ans	25	23,6
9ans	22	20,8
12 ans	11	10,8
Total	106	100

D'après le tableau 2, les enquêtés n'ont pas la même durée d'apprentissage du français. D'après le résultat, 48 futurs enseignants, soit 45,3 %, ont indiqué qu'ils ont appris le français pendant 3 ans. Cependant, on peut dire que cette information des étudiants n'est pas fiable car au Ghana, ils devraient obligatoirement faire le français au lycée avant d'être admis à l'École Normale Supérieure. En outre, 25 futurs enseignants, soit 23,6 %, ont indiqué qu'ils ont fait le français pendant 6 ans. Ensuite, 22 futurs enseignants, soit 20,8 %, ont affirmé avoir commencé à apprendre le français il y a 9 ans. De plus, 11 futurs enseignants, soit 10,8 %, ont aussi indiqué qu'ils apprennent le français depuis 12 ans. Ces résultats montrent que la situation de l'enseignement/apprentissage du FLE au Ghana est problématique. Tandis que certains étudiants sont débutants ou faux débutants en classe de français, d'autres sont déjà au niveau A2 ou B1. Par conséquent, la planification du cours de français, en termes de prospection et de stratégies d'enseignement, devient souvent difficile pour les enseignants. (Kuupole, 2012 ; Yiboe, 2010).

Tableau 3 : Fréquence des efforts pour parler le français en classe

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Oui	18	17,0
Non	11	10,4
Parfois	77	72,6
Total	106	100

Le tableau 3 indique que 18 futurs enseignants, soit 17 % des enquêtés déploient fréquemment des efforts pour parler le français en classe. En revanche, 11 futurs enseignants, soit 10,4 %, ne font pas d'efforts pour parler français en classe. Les 77 autres apprenant, 72,6 %, font parfois des efforts. Ces résultats amènent à penser qu'il faut créer des situations qui encouragent les apprenants à parler davantage français pendant les cours.

Tableau 4 : Interaction en classe de français avec qui communiquent souvent les participants

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Avec les professeurs	47	44,3
Avec des collègues	37	34,9
Avec des amis	22	20,8
Total	106	100

Le tableau 4 montre que ce sont surtout avec leurs professeurs que les apprenants ont l'occasion de parler en français. En effet, ils sont 44,3 % à échanger avec leurs professeurs contre 34, 9 % à discuter avec leurs collègues. En outre, seuls 22 % ont la possibilité de parler français avec des amis. Ces résultats montrent que les échangent entre les apprenants et les professeurs sont de première importance. Il convient donc que l'atmosphère en classe reste la plus conviviale possible pour encourager ces échanges comme le recommandent Krashen (1985) et Cazden (1985).

Tableau 5 : Efforts pour améliorer la communication orale Écoutez des programmes en français

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Oui	18	17,0
Non	22	20,8
Parfois	66	62,3
Total	106	100

Selon le tableau 5, 18 futurs enseignants, soit 17 % des enquêtés, ont répondu qu'ils écoutent des programmes en français pour améliorer leur compétence en français. En revanche, 22 futurs enseignants, soit 20,8 % des enquêtés, ont indiqué qu'ils n'écoutent pas de programmes en français. 66 futurs enseignants, soit 62,3 %, ont signalé qu'ils écoutent parfois des programmes en français. Les résultats impliquent que la majorité des participants font déjà des efforts pour améliorer leur communication orale en français et qu'ils ont besoin d'encouragement de la part des enseignants.

Tableau 6 : Lisez-vous des livres en français ?

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Oui	35	33,0
Non	12	11,3
Parfois	59	55,7
Total	106	100

En ce qui concerne le tableau 6, 35 futurs enseignants, soit 33 %, ont répondu qu'ils lisent des livres en français pour enrichir leur compétence orale en français. 12 futurs enseignants, soit 11,3 % des enquêtés, ont indiqué qu'ils ne lisent pas de livres en français, alors que 59 futurs enseignants, soit 55,7 %, ont signalé qu'ils en lisent parfois. Les participants qui ont indiqué qu'ils lisent des livres en français pour améliorer leur compétence

orale sont plus nombreux que ceux qui ont indiqué qu'ils n'en lisent pas. Comme le rappelle Addison (1709), les véritables puits de connaissance sont les livres parce qu'ils contiennent des trésors inestimables tels que la culture et le savoir. De son point de vue, la lecture est à l'esprit ce que l'exercice est au corps. Les interactions avec les enseignants corroborent les résultats des tableaux 5 et 6. Ils ont indiqué qu'ils étaient au courant des difficultés de communication orale des futurs enseignants. Cependant, ils ont également indiqué que beaucoup d'étudiants font des efforts pour lire en français ou écouter des programmes en français avec l'objectif d'améliorer leur production orale.

Tableau 7 : Difficultés à communiquer en français

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Oui	35	33,0
Non	12	11,3
Parfois	59	55,7
Total	106	100

Selon le tableau 7, la majorité des futurs enseignants, soit 55,7 %, ont parfois des difficultés à communiquer oralement en français, alors que 33 % ont affirmé qu'ils ont toujours des difficultés à communiquer oralement en français. En revanche, 12 futurs enseignants ont signalé qu'ils n'ont pas de difficultés à communiquer oralement en français. Ces données vont dans le même sens que les études d'Agbo et al. (2020) et Fiadzawoo et al. (2021) selon lesquelles une grande majorité des étudiants font face à certaines difficultés lorsqu'ils essayent de s'exprimer en français langue étrangère.

Tableau 8 : Domaines spécifiques des difficultés

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Grammaire	35	33,3
Vocabulaire	40	37,0
Prononciation	15	14,2
Peur de faire erreurs	10	9,4
Autres	6	5,7
Total	106	100

Le tableau 8 porte sur les domaines spécifiques des difficultés des futurs enseignants de l'École Normale Supérieure Mount Mary de Somanya. Selon les résultats, 31 répondants, soit 33%, ont indiqué avoir des difficultés en grammaire, alors que 40 futurs enseignants, soit 37,7 %, ont parlé de manque de vocabulaire. Pour 15 futurs enseignants, soit 14,2 %, les difficultés concernent le domaine de la prononciation. 10 futurs enseignants, soit 9,4 %, ont avoué avoir des difficultés liées à la peur de commettre des erreurs. 6 futurs enseignants, soit 5,7 %, n'ont rien indiqué. Ces résultats montrent qu'il y a beaucoup de facteurs à la base des difficultés des étudiants. Ils confirment l'étude menée par Fiadzawoo, et al., (2021) à l'École Normale Supérieure de Bagabaga.

Tableau 9 : Auto-évaluation en termes de production orale

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Sous la moyenne	27	25,7
Dans la moyenne	59	55,7
Au-dessus de la moyenne	17	16,0
Haute	3	2,8
Total	106	100

Le tableau 9 porte sur la manière dont les apprenants auto-évaluent leur niveau en production orale. L'auto-évaluation permet à l'apprenant de prendre conscience de ses forces, de ses faiblesses, de ses compétences et de son potentiel. Comme le notent Rubin et Thompson (1994), l'apprenant est le facteur le plus important dans le processus d'apprentissage. 25,7 % des futurs enseignants estiment être sous la moyenne en production orale. 59 futurs enseignants, soit 55,7 %, pensent être dans la moyenne. 17 futurs enseignants, soit 16 %, se placent au-dessus de la moyenne et 3 futurs enseignants, soit 2,8 %, disent avoir d'excellents résultats. Ces données suggèrent qu'une grande majorité des apprenants ont plutôt confiance en eux sur le plan de la production orale.

Tableau 10 : Techniques utilisées par les professeurs de FLE lors des cours oraux

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Questions et réponses	70	60,0
Jeux de langage	2	1,9
Jeu de rôle	18	17,0
Discussion	5	4,7
Idées de remue-méninges	11	10,4
Total	106	100

À cette étape, les opinions des futurs enseignants sont sollicitées à propos des techniques utilisées par les professeurs de FLE pendant les cours de production orale. 70 futurs enseignants, soit 60 %, ont indiqué que leur professeur recourt à la méthode des questions et réponses. 2 futurs enseignants, soit 1,9 %, ont affirmé que leur professeur utilise les jeux de langage. 18 futurs enseignants, soit 17 %, ont indiqué que leur professeur mobilise les jeux de rôle. 5 futurs enseignants, soit 4,7 %, ont parlé du recours à la discussion en classe. 11

futurs enseignants, soit 10,4 %, ont signalé que leur professeur opte pour les idées de remue-méninges. L'entrevue avec les professeurs confirme les informations des étudiants. Selon eux, chaque situation de classe exige un traitement différent. Ils mobilisent donc différentes approches lors des cours de production orale.

Tableau 11. Activités plébiscitées par les futurs enseignants

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Jeux de rôle	36	34,0
Jeux	20	18,9
Faire écouter des chansons françaises	10	9,4
Discuter sur les films qui ont été regardés	29	27,4
Débats	6	5,7
Présentations en petits groupes	5	4,7
Total	106	100

Lorsque l'on examine la répartition des activités en fonction des thèmes, on peut remarquer que 36 futurs enseignants, soit 34 %, ont indiqué préférer les jeux de rôle pour les cours de production orale. 20 futurs enseignants, soit 18,9 %, ont signalé que les jeux était leur activité favorite. Pour 10 futurs enseignants, soit 9,4 %, l'écoute d'audios (dialogues, chansons, etc.) l'emporte. 29 futurs enseignants, soit 27,4 %, se sont prononcés pour les vidéos sur YouTube. 6 futurs enseignants, soit 5,7 %, ont opté pour les débats. Finalement, 5 futurs enseignants, soit 4,7 %, ont choisi les présentations en petits groupes. Dans l'ensemble, on constate que les futurs enseignants préfèrent recourir aux jeux de rôle et aux vidéos pour apprendre le français en classe de FLE. Les trois professeurs qui

ont été interviewés ont d'ailleurs confirmé que les classes sont particulièrement animées lorsque des films sont projetés.

Tableau 12a : Temps consacré à l'enseignement de l'oral

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Suffisant	1	0,9
Insuffisant	105	99,1
Total	106	100

La question de savoir si le temps réservé à l'enseignement de l'oral est suffisant a été posée aux futurs enseignants. Le tableau 12a montre, sans ambiguïté, que les futurs enseignants pensent que ce n'est pas le cas. En effet, seul l'un d'entre eux (0.9 %) a répondu que le temps alloué à l'enseignement de l'oral était suffisant.

Tableau 12b : Donnez vos raisons

Réponses	Fréquence	Pourcentage
Le contenu du cours est trop chargé par rapport au temps qui lui est imparti	35	33,0
Parce qu'une fois par semaine n'est pas suffisant	25	23,6
Parce que nous n'arrivons pas à finir ce qui est prévu pour la semaine	15	14,2
Cela ne nous donne pas l'opportunité de faire des activités orales	20	18,7
Cela limite les activités qui peuvent nous aider à améliorer notre expression orale	11	10,4
Total	106	100

Le tableau 12b précise les raisons pour lesquelles les futurs enseignants pensent que le temps réservé à l'enseignement et à l'apprentissage de l'oral est insuffisant. 35 futurs enseignants, soit 33 %, ont indiqué que le contenu du cours est trop chargé par rapport au temps qui lui est imparti. 25 d'entre eux, soit 23,6 %, ont trouvé que ce n'est pas suffisant d'avoir un cours sur l'oral une seule fois par semaine. 15 futurs enseignants, soit 14,2 %, ont noté qu'ils n'arrivent pas à finir ce qui est prévu pour la semaine à cause de l'insuffisance de temps. 20 futurs enseignants, soit 18,7 %, ont affirmé que le temps imparti ne leur permet pas de faire des activités orales. 11 futurs enseignants, soit 10,4 %, ont souligné que le manque de temps limite les activités qui peuvent les aider à améliorer leur expression orale. Mais selon les enseignants, ce ne sont pas seulement les activités orales qui demandent davantage de temps.

Discussion des résultats

Il ressort clairement de cette étude que les étudiants et les enseignants sont unanimes pour dire qu'il n'y a pas assez de temps pour l'enseignement et l'apprentissage du français et que le programme est surchargé. Par ailleurs, il est également clair que la plupart des étudiants ont des difficultés à communiquer oralement en classe. Cette information donnée par les apprenants est également confirmée par les trois enseignants lors de l'entretien. Il reste que certains futurs enseignants essaient de surmonter leurs difficultés à leur propre façon, par exemple, en lisant des livres, en écoutant des audios et en regardant des vidéos. Cela signifie que les apprenants essaient d'être autonomes et de prendre des initiatives pendant leur apprentissage.

Ces démarches en vue d'être autonome sont indispensables pour l'apprenant. Comme le notent Rubin et Thompson (1994, p. 3), « tout dépend de lui. Comme apprenant de langue […], c'est lui qui est le facteur le plus important dans le processus d'apprentissage de la langue. » Ce n'est pas donc exagéré d'affirmer que pour pouvoir atteindre un certain

niveau d'aisance dans une compétence linguistique, un des éléments les plus importants est la prise de responsabilité totale de l'apprenant envers son processus d'apprentissage, car « les activités d'enseignement/apprentissage sont des activités d'aide à la construction des connaissances et non pas des activités de transmission des connaissances » (Legros et al., 2002, p. 28). Les apprenants doivent participer diligemment aux activités diverses. Cela signifie que la tâche immédiate de l'enseignant, en tant que pédagogue, en classe de langue est très laborieuse, exigeante et indispensable. Il doit répondre aux questions et trancher en cas de doute, animer la classe (donner la parole, mimer, etc.) corriger, évaluer le niveau des apprenants en utilisant le matériel pédagogique mis à sa disposition. Par ailleurs, il doit motiver les apprenants à communiquer en s'appuyant sur des activités et sur le matériel dont il dispose.

Cependant, les trois enseignants interrogés se sont plaints de l'inadéquation du matériel mis à leur disposition pour l'enseignement et l'apprentissage de l'oral. L'étude propose donc aux autorités scolaires et aux enseignants d'équiper les salles de classe afin de rendre l'atmosphère de l'apprentissage de l'oral plus favorable. Une autre action pour améliorer la compétence orale est l'organisation de scénarios (jeux et jeux de rôles) que l'apprenant pourrait rencontrer dans la vie de tous les jours. Il faut que ces scénarios soient les plus concrets possibles et qu'ils aient lieu dans une atmosphère de classe aussi sereine et coopérative que possible (Nation et Newton, 2008). Grâce à ces activités (jeux de rôle, théâtre, dialogues, etc.), on pourrait faire parler les étudiants en classe de langue. Cela signifie que l'organisation de cours magistraux dans lesquels l'enseignant devient le seul propriétaire du savoir n'a plus sa place dans la classe de langue ; il doit y avoir une interaction avec les apprenants dans une atmosphère de coopération. Selon Jean-Pierre (2008, p.106), l'interaction désigne « une action réciproque […], un échange interhumain où deux ou plusieurs intervenants s'influencent mutuellement, par leur rapport au

groupe par le dialogue, par l'approbation ou la contradiction ». De leur côté, les futurs enseignants ont également donné leur avis sur les films comme moyens efficaces de développer la compétence orale. Ils ont suggéré des débats fondés sur les films vus. Une telle opinion suggère que les salles de classe devraient être équipées d'outils high-tech qui favorisent l'interactivité et la collaboration entre les apprenants et entre ces derniers et l'enseignant. En d'autres termes, l'équipement des salles de classe en matériel informatique, audiovisuel et numérique devient indispensable pour l'enseignement de la compétence orale.

Finalement, la peur de faire les erreurs est un des facteurs, selon les participants, qui les empêchent de parler librement en classe. Les enseignants devraient donc rendre la classe de langue très conviviale et dépourvue de tension. Comme le suggère Krashen (1985), la motivation, la confiance en soi et plus généralement les émotions ont un rôle important dans l'acquisition d'une deuxième langue. En définitive, dans l'enseignement de la compétence orale, il serait plus pertinent de déterminer le contenu du contrat didactique défini et accepté après une négociation avec les apprenants en fonction de leurs niveaux de compétence. Il faudrait également adopter une approche plus pragmatique afin de mieux répondre aux besoins des apprenants. Il doit toujours y avoir une relation directe entre l'apprenant et la connaissance. Mais cette relation nécessite la présence d'un enseignant et la définition d'un objectif pédagogique. Le rôle capital de l'enseignant est de créer des scénarios pédagogiques pertinents pour sa classe, de mettre en œuvre des activités susceptibles de développer les capacités cognitives de l'apprenant. En somme, varier les stratégies d'apprentissage est certainement l'une des clés de la motivation et le signe distinctif de bons pédagogues et didacticiens.

Conclusion

Cette étude a examiné les perspectives didactiques des futurs enseignants et des professeurs de l'École Normale Supérieure Mount Mary de Somanya concernant la manière de renforcer la communication orale dans la classe de français. L'étude a pour objectif de trouver un moyen d'améliorer la production orale des futurs enseignants et aussi de leur donner des propositions didactiques pour les aider à s'exprimer en classe et en dehors de la classe. Cent six (106) futurs enseignants et 3 professeurs de l'école ont été impliqués dans l'étude. Une enquête descriptive et une approche mixte ont été mobilisées pour traiter du sujet. Les informations ont été collectées auprès des participants avec l'aide d'un questionnaire et d'un guide d'entretien. Les instruments ont permis une analyse quantitative et des analyses qualitatives qui ont aidé à étayer les perspectives didactiques des informations quantitatives. Les résultats ont montré que la majorité (73 %) des participants essaient de parler français en classe et utilisent soit des émissions de radio soit des livres pour améliorer leurs compétences linguistiques. Cependant, de nombreux participants (88,7 %) ont toujours des difficultés à communiquer en français. Ils affirment que leurs difficultés sont liées à un manque de vocabulaire, à des problèmes de grammaire et de prononciation, à la peur ou encore au fait que le temps alloué aux cours de FLE est insuffisant alors que le programme est surchargé. L'étude suggère, entre autres, l'intégration des TIC dans la classe de langue afin que les étudiants explorent différents horizons et stratégies d'apprentissage des langues ; l'enseignement à travers des jeux de rôle ainsi que la création d'une atmosphère favorable pour aider les futurs enseignants à communiquer davantage à l'oral. Les futurs enseignants doivent également être encouragés par les professeurs à lire et à écouter des enregistrements audios, notamment ceux de locuteurs natifs du français, pour améliorer leur prononciation des mots afin de leur faire reprendre confiance en matière de communication orale.

Références

Addison, J. (1709, 16-18 mars). From my own apartment, March 17. *The Tatler*, (147).

Agbo, J. K., Fiadzawoo, J. K., et Agama, J. A. (2020). Perceptions and attitudes of Secretaryship & Management Studies students towards teaching and learning of French at the Ho Technical University. *Nairobi Journal of Humanities and Social Sciences*, 4, 31-52.

Anderson, J.R. (1983). *The architecture of cognition.* Harvard UPress.

Boyer, H., Pendanx, M., et Butzbach-Rivera, M. (1990) : *Nouvelle introduction à la didactique du français langue étrangère*. CLE International

Brousseau, G. (1987). Études en didactique des mathématiques. IREM de Bordeaux.

Cazden, C. B. (1985). Social context of learning to read. Dans Singer, H., et Ruddell, R. B. (dir.). *Theoretical models and processes of reading* (pp. 595-610). International Reading Association.

Christoforou, N., et Kakoyianni-Doa, F. (2014). Blocages et stratégies en expression orale : le cas des chypriotes hellénophones FLE. *SHS Web of Conferences*, 8, 915-926.

Courtillon, J. (2003). *Élaborer un cours de FLE*. Hachette.

Creswell, J. W. (2009). Research design. Qualitative, quantitative, and mixed methods approaches. Sage.

Cuq, J. P. (2003). *Dictionnaire de la didactique du français langue étrangère seconde*. Clé international.

Curriculum Research and Development Division – CRDD. (2010). *Teaching syllabus for French. (Senior High School 1-3).* Ministry of Education, Ghana.

De Souza, A.Y.M. (2013). *Stratégie de compréhension écrite sur l'internet. Quelles approches Pédagogiques adopter pour développer l'autonomie des étudiants en FLE dans les Universités au Ghana* ? [Thèse de doctorat]. Université de Strasbourg / Université de Cape Coast.

Fiadzawoo, J. K., Attati, B. A., et Attati, F. (2021). Phénomènes d'interférences phonétiques en FLE chez les étudiants-enseignants en deuxième année de Bagabaga college of education, Tamale. *Akofena, 2*(6), 69-90.

Halte J-F., et Rispail M. (2005). *L'oral dans la classe (compétence, enseignement, activités).* L'Harmattan.

Hodgkin S. (2008), Telling it all: a story of women's social capital using a mixed methods approach. *Journal of mixed methods research*, 2, 296-316.

Houssaye, J. (1988). *Le triangle pédagogique*. Peter Lang.

Jean-Pierre, R. (2008). *Dictionnaire pratique de didactique du FLE*. Ophrys.

Johnson, R.B., Onwuegbuzie, A.J., et Turner, L.A. (2007). Toward a

definition of mixed methods research. *Journal of mixed methods research, 1*(2), 112-133.

Karsenti, T., et Savoie-Zajc, L. (2000). *Introduction à la recherche en éducation.* Éditions du CRP.

Krashen, S. D. (1985). *The input hypothesis: Issues and implications.* Longman.

Kuupole, D. D. (2012, 14 avril). *From the savannah to the coast lands in search of knowledge through the French language; a herd boys' tale*. [Conférence]. Conférence au Centre de langues, Université de Cape Coast.

Kuupole, D.D. (2005). À la croisée des méthodes communicatives. Un point de vue sur l'enseignement/apprentissage en français au collèges ghanéens. Dans Kuupole D.D. (dir.). U*se and acquisition of language and culture: effect on human society*, (pp. 82-89). Saint Francis Press.

Laparra, M. (2008). L'oral, un enseignement impossible ? *Pratique*, (137-138), 117-134.

Laval, V., Dardier, V., et Laval, C. (2016). La compréhension de l'intention d'autrui est-elle sous l'influence d'un biais négatif ? *Bulletin de psychologie, 2* (542), 117-126.

Legros, D., Maître de Pembroke, E., et Talbi A. (2002). Les théories de l'apprentissage et les systèmes multimédias. Dans Legros, D., et Crinon, J. (dir.). *Psychologie des apprentissages et multimédia* (pp. 23-39). Armand Colin.

Maurer, B. (2001). *Une didactique de l'oral. Du primaire au lycée*. Éditions Bertrand Lacoste.

McCaffrey, A. (1977). Parler en classe : une manière d'aborder la communication orale dans les classes élémentaires, de façon non-didactique. *Québec français*, 25, 33–39.

Nation, I. S., et Newton, J. (2008). *Teaching ESL/ EFL listening and speaking*. Routledge.

Paquet, M., et Karsent, T. (2020). Compétence en production orale et stratégie d'autorégulation : quel apport du portfolio numérique d'apprentissage. *Canadian Journal of Learning and Technology*, *46* (2). DOI:10.21432/cjlt27930.

Plane, S. (2015, 31 août). Pourquoi l'oral doit-il être enseigné ? *Cahiers pédagogiques*. https://www.cahiers-pedagogiques.com/pourquoi-l-oral-doit-il-etre-enseigne/.

Rubin, J., et Thompson, I. (1994). *How to be a more successful language learner.* Heinle & Heinle.

Saussure, F. (1986). *Course in general linguistics*. Open Court.

Savignon, S. J. (1991). Communicative language teaching: State of the art. *TESOL Quarterly*, *25*(2), 261-278.

Scheffler, I. (2003). *Le langage de l'éducation*. Klincksieck.

Searle, J. R. (1972). *Les actes de langage :essai de philosophie linguistique*. Hermann.

Yiboe, K. (2007). *Analyse des principes méthodologiques dans l'Arc-en-ciel, m*éthode de FLE au Ghana. [Mémoire de Master]. Université de Strasbourg.

Yiboe, K. (2010). *Enseignement/apprentissage du français au Ghana : écarts entre la culture d'enseignement et la culture d'apprentissage.* [Thèse de doctorat]. Université de Strasbourg.

Styles ou stratégies narratives du traumatisme dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou et *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala

Harmony E. IBIAM
Doctoral Student, Department of Foreign Languages
University of Uyo, Uyo
Nigeria
E-mail: harmonyibiam@gmail.com

Richard Oko AJAH
Senior Lecturer, Department of Foreign Languages
University of Uyo, Uyo
Nigeria
E-mail: ajrichard2000@yahoo.com; richardajah@uniuyo.edu.ng

Received: 28/10/21 **Accepted:**21/09/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Les petits-fils nègres de Vercingétorix et *Johnny chien méchant* de Mabanckou et de Dongola méritent d'être examinés sur le plan de l'esthétique sur laquelle leur message traumatique est construit. Nous adoptons la théorie onomastique et rhétorique pour interroger les stratégies textuelles, utilisées pour communiquer les expériences traumatiques des personnages. Nous admettons que les deux auteurs congolais sont unanimes sur la dramatisation textualisée de la violence congolaise, mais ils se distinguent individuellement par leur approche narrative et rhétorique. Le style de Mabanckou repose sur la remémoration intertextuelle et intermédiale et recourt à une analepse narrative qui offre un labyrinthe diégétique alors que le néologisme linguistique musicalisé construit sur des pathos rhétoriques définit l'écriture de Dongala. Les deux écrivains s'approprient deux styles majeurs – analepses rhétoriques et onomastique – leur permettant de radiographier la psychologie des personnages pour problématiser la guerre congolaise.

Mots-clés : Récits de guerre, trauma studies, onomastique littéraire, stratégies narratives, analepses rhétoriques

Abstract

Mabanckou's *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* and *Dongala's Johnny chien méchant* narrative strategies are worth examining to unveil the aesthetics on which their traumatic message is crafted. We adopt onomastic and rhetorical theory to interrogate the textual strategies deployed in communicating the traumatic experiences of the characters. Undoubtedly textualized dramatization of Congolese violence characterizes both texts, however, each writer is unique in his narrative and rhetorical style. While Mabanckou's style feeds on the process of intertextual and intermedial recollection and a narrative analepsis that offers a diegetic maze, a musicalized linguistic neologism built on rhetorical pathos defines Dongala's writing. The two writers appropriate two major styles – rhetorical onomastics and analepsis – allowing them to portray the psychology of the characters in order to problematize the Congolese war.

Keywords: War narratives, trauma studies, literary onomastics, narrative strategies, rhetorical analepsis

Introduction

Le style est un choix individuel dans le monde littéraire. Il peut révéler des idéologies artistiques de l'écrivain. Chaque auteur a son moyen de communiquer, critiquer et passer son information aux lecteurs. Selon Touré (2018, p. 241), « l'esthétique d'un texte relève des choix scripturaux de son auteur » et « l'écrivain travaille la thématique et le style de son texte en fonction de son inspiration ». Ce faisant, l'esthétique textuelle émerge naturellement des stratégies narratives et rhétoriques qu'adopte l'auteur en question.

La plupart des études sur les récits de guerre privilégient l'encadrement théorique qui interroge le traumatisme et la mémoire des victimes de guerre et négligent la question du style des romanciers de guerre et de l'architecture esthétique des récits. C'est le cas de Mengue-Nguema dans « La représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004) » (2009). Quant à Malonga (2006), lorsqu'il

s'intéresse au « phénomène de la marginalité » dans les œuvres d'Alain Mabanckou et d'Emmanuel Dongala, il propose une lecture de la situation de la femme en mobilisant la théorie féministe. Bien que ces thématiques soient essentielles dans les études littéraires, on ne doit pas négliger l'aspect esthétique. Dans la narration de *Les Petits-fils ngres de Vercingétorix* et de *Johnny chien méchant*, Mabanckou et Dongala se servent de perspectives et de styles différents qui méritent d'être étudiés. Il s'agit de stratégies narratives qui leur permettent de raconter leurs fictions de guerre et de démontrer l'étendue du traumatisme que subissent les citoyens pendant la guerre congolaise.

Il y a quelques études littéraires qui se consacrent aux styles de Mabanckou et de Dongala. C'est le cas, par exemple, de Vurm (2017, p. 115) qui souligne les stratégies du tragique et du comique qui produisent l'humour dans *Bleu Blanc Rouge* et *Black Bazar* de Mabanckou. Ukize (2013) et Schurmans (2016) proposent une étude approfondie sur l'intertextualité mabanckouienne. Touré (2018, p. 247) admet également que l'auteur « excelle dans l'insertion "titrologique" de romans mondialement connus » et Xiang (2020, p. 123) parle de son intertextualité. Bien que nous admettions l'existence d'éléments intertextuels et transtextuels dans son œuvre, nous allons nous intéresser davantage à l'intermédialité dans *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*. Il y a peu de revues critiques sur le roman de guerre de Dongala. Cependant, les études d'Adjadji (2017) et de Gnangui (2013) méritent d'être mentionnées. Elles discutent de la thématique des violences et des stratégies narratives d'écrivains franco-africains dont les textes traitent de la guerre et elles analysent l'onomastique dans *Johnny chien méchant*. Ce sont les éléments transculturels qui nous intéresse dans la création onomastique de l'auteur.

Dans la première section du travail, nous allons exposer les néologismes artistiques de Dongala pour illustrer comment ses anagrammes onomastiques révèlent ses idéologies artistiques et donnent des couleurs locales à son roman. La

section qui suit, nous la consacrerons au dispositif du flashback de Mabanckou. Enfin, nous nous intéresserons à l'intertextualité et à la transtextualité dans l'écriture des deux auteurs congolais.

L'onomastique, l'identité et le traumatisme dans *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala

L'onomastique est la science des noms propres. Pour étudier les noms, nous devons relier la linguistique, le postmodernisme et la littérature à la psychologie et à la sociologie, à la géographie et à l'histoire (Ashley, 2003, p. 13). Cette approche pluridisciplinaire des noms nous permettra d'en faire ressortir les significations. Les domaines de recherche les plus connus dans l'onomastique sont « la toponymie (les noms de lieux) et les anthroponymes (les noms de personnes), auxquels nous pouvons associer les noms de tribus, de peuplement, de cultes, de reliefs, de voies de communication, etc. » (Benramdane, 2012, p. 143). C'est de cette manière que cette section examinera les noms des personnages que Dongala utilise pour conduire son message. Un nom est plus qu'une simple étiquette et l'onomastique littéraire permet de comprendre les raisons pour lesquelles les auteurs optent pour tel ou tel nom (Butler, 2013, p. 3). Comme la motivation littéraire de Dongala est de parler de traumatisme dans un Congo déchiré par la guerre, il utilise des noms qui ne sont pas seulement effrayants mais aussi traumatisants comme « Lufua Liwa qui veut dire « Tue-la-Mort » ou mieux, « Trompe-la-Mort » » (2011, p.10).

Quand Johnny remarque que son nom, Lufua Liwa, n'est plus vraiment respecté, il décide d'en prendre un autre : « Désormais, je me ferais appeler Matiti Mabé, la Mauvaise Herbe. Mauvaise comme le diamba, le chanvre fort de chez nous qui fait tourner la tête et rend fou, mauvaise comme le champignon vénéneux qui tue ! Matiti Mabé ! » (Dongala, 2011, p. 11). Nous pouvons voir l'influence de la musique de jazz sur l'auteur dans le roman. Il incorpore des titres musicaux dans le choix du nom de son personnage principal, s'appuyant sur l'ensemble musical

congolais et français. Si « Trompe la mort » et « La mauvaise herbe » sont les chansons de Georges Brassens qui était célèbre en France pour sa musique poétique après la Seconde Guerre mondiale, « Matiti Mabé » nous rappelle la chanson phare de l'album de Bana Poto Poto et « Chien méchant » renvoie au catch congolais, au pseudonyme de Mbwa mabe (Chien méchant en lingala). Donc, quand ce nom a été raillé par les collègues de Johnny, il décide de prendre un autre nom parce que pour lui un nom n'est pas juste quelque chose d'ordinaire : « Oubliez Gazon ou Matiti Mabé. Maintenant, je m'appelle CHIEN MÉCHANT » (Dongala, 2011, p. 87). On peut émettre l'hypothèse que ces noms effrayants « Matiti Mabé », « Gazon », ou encore « Chien méchant », ont quelques effets psychologiques sur les jeunes porteurs parce qu'ils agissent comme des catalyseurs leur permettant de perpétuer leurs actes meurtriers sur les populations.

En outre, le texte nous fait comprendre que le chef du groupe militant qui s'appelait d'abord Pili Pili, ce qui signifie « piment », était très méchant et il torturait les gens avec du poivre. Alors, Johnny et son groupe qui trouvaient que ce nom manquait de caractère, ont pensé à des noms féroces comme : « Godzilla, Orang-Outan, Khadafi, Saddam Hussein, Milosevic, général Grenade, etc. » (Dongala, 2011, p. 10) qui sont des noms traumatisants. C'est Johnny qui est venu avec le nom qui éclate : « Giap ! » (p.11). Il s'agit d'un nom qui est féroce et qui fait s'évanouir l'ennemi. Ce nom n'est pas un nom normal ni un nom commun mais sa fonction dans le texte est de faire ressentir au lecteur la peur et la douleur enregistrée dans le roman. Les noms ne sont pas seulement des symboles culturels pour l'auteur, mais il s'agit aussi d'une construction linguistique qui révèle l'identité mentale des porteurs. Nous pouvons également dire que Giap vient du général Vo Nguyen Giap qui est un général vietnamien proéminent qui a combattu pendant la guerre du Vietnam (Giap, 1962). Il fait aussi allusion au général Giap (Jean-Marie Tassoua), l'un des chefs de guerre congolais qui est devenu par

la suite ministre de Sassou Nguesso. Bien que les noms tels que « Matiti Mabé », « Pili Pili », « Giap » renvoient à l'univers du Congo et de l'Afrique centrale, ils constituent aussi les éléments transculturels et référentiels du texte. Le but référentiel de ces noms d'enfants soldats est d'instiller la peur et la panique chez les gens. C'est pourquoi l'auteur utilise cette onomastique pour nous décrire le traumatisme des personnes qui sont à la merci des enfants soldats pendant la guerre du Congo.

D'une manière générale, les noms utilisés par les enfants soldats dans notre corpus sont combinés, forgés, transposés et appropriés. Cela nous amène à ce qu'on peut appeler « l'anamorphose et la métamorphose des noms » (Ajah, 2014, p. 53-54). Ce phénomène passe par la transformation totale ou partielle des noms. Ainsi, en abandonnant « Pili Pili » pour devenir « Giap », le chef des enfants soldats opère une hybridation de deux imaginaires culturels : africain et asiatique. Ce faisant, son identité culturelle est problématisée, donc fluide. On peut également citer le cas de « Male-lourd », un nom qui s'anamorphose du fait qu'il a un gros pénis. Avec satire, Dongala nous présente cette situation comme suit :

> Contrairement à Giap, sa chose-là fonctionnait très bien. Il parait même que quand elle était excitée, elle atteignait la grosseur d'une trompe d'éléphant ; elle devenait alors si lourde qu'il avait de la peine à la soulever tout seul, d'où le surnom de Male-lourd que lui auraient donné les femmes qui l'aidaient dans cette besogne (2011, p. 85).

L'auteur utilise l'anamorphose et la métamorphose des noms pour des effets esthétiques, dialectiques et argumentatifs. Ces noms ne disent pas seulement le traumatisme des victimes. Ils interpellent aussi le lecteur chez qui ils créent des images psychiques.

Pour ce faire, ces noms sont empruntés à plusieurs registres. Certains font référence à l'espace des dictatures politiques : Giap, Milosevic, Khadafi, Hussein, etc. D'autres renvoient au monde animal : mambas, lions, jaguars, tigres, etc. D'autres encore, font allusion à l'espace culturel mythique : Double Tête, Les Mata-Mata, Godzilla, etc. L'auteur recherche des effets « éthotiques et pathémiques » (Plantin, 2017, p. 71) afin de jouer avec les émotions du lectorat. Le récit de guerre de Dongala se situe ainsi dans la littérature persuasive qui vise à sensibiliser le monde sur les expériences traumatiques des Congolais. De plus, en mélangeant références locales et mondiales, Dongala donne au texte une dimension rhizomique, polysémique et transculturelle.

Si la modernité culturelle occupe une place importante dans l'écriture de Dongala, elle est encore plus prépondérante dans celle de Mabanckou. On peut découvrir dans son écriture « une modernité dont la caractéristique majeure est l'hybridité synthétique des formes esthétiques de la tradition africaine, du roman européen et d'autres genres artistiques comme le cinéma et le théâtre » (Semujanga, 1996, p. 97). Nous allons, maintenant, nous intéresser, à la dimension intertextuelle, transtextuelle et transmédiale de son récit, un récit qui recourt, par ailleurs, à l'analepse narrative.

Le retour en arrières dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* d'Alain Mabanckou

Alain Mabanckou utilise les flashbacks pour nous faire comprendre l'étendue du traumatisme des Congolais par suite de la guerre. Le flashback, connu aussi sous le nom d'analepse, est une technique utilisée par les auteurs qui permet à un personnage de retracer et de revivre une mémoire particulière (Jonnie, 2012). Dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*, Hortense revit le souvenir du tribalisme et de la tuerie dans son pays. Elle se rappelle comment elle, une Nordiste, a épousé un Sudiste. Dès l'incipit du roman, on peut voir qu'Hortense a déjà

quitté son mari et est partie de Batalébé. Elle est maintenant à Louboulou avec Mam-Soko. Mais le roman raconte ensuite, les raisons de son départ et la manière dont elle a rencontré son mari dans sa ville natale.

La plupart des autres histoires du roman sont aussi racontées à travers des flashbacks. On peut dire qu'Hortense est un facteur d'introspection pour tous les personnages du roman spécialement pour elle-même et pour Christiane. Elle leur donne l'occasion de penser à leur doux passé, à leur présent effrayant et à leur futur perdu, plein d'angoisses et d'incertitudes. Dans une sorte d'introspection, Hortense, comme le narrateur, raconte son histoire intérieure, elle déverse tout ce qu'elle a dans son esprit, les pensées et les sentiments. Son individualité se perçoit ainsi dans l'image mentale qu'elle forme d'elle-même (Heidarizadeh, 2015, p. 793). C'est la raison pour laquelle elle nous narre ce qui est arrivé à Christiane et à son mari Gaston, puis tout ce qui s'est passé entre elle et son mari Kimbembé.

Les flashbacks se nourrissent des souvenirs. Donc, la mémoire et l'histoire s'entremêlent. Comme elles s'articulent dans une histoire de guerre et de traumatismes, l'histoire n'est pas linéaire, elle devient disjointe parce que la mémoire elle-même est traumatisée. C'est pourquoi Caruth (Cité dans Rodi-Risberg, 2010) indique que le retour du flashback, comme une interruption, comme quelque chose avec une force ou un impact perturbateur, ne peut pas être pensé simplement comme une représentation, mais comme un traumatisme. Donc, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* est un « référent traumatique » (Rodi-Risberg, 2010, p. 38) ce qui, avec tous les flashbacks, indique une relation compliquée avec le souvenir du passé et la représentation temporelle. Weber (2010) est en accord avec cette assertion et c'est pourquoi elle soutient que : « À un niveau symbolique, cette bifurcation du texte représente une dichotomie du passé et du présent » (p. 35). Cette dichotomie du passé et du présent représentée dans le texte de Mabanckou montre le traumatisme de la guerre congolaise chez Hortense.

Il lui est ainsi très difficile de mettre en ordre ses pensées et ses expériences.

Toutes ces parties du texte et les retours en arrière nous font penser à une dissociation, qui est un bon ingrédient du traumatisme. Cette dissociation conduit à la répétition dans la narration des textes de traumatismes comme c'est le cas dans le récit de Mabanckou, dans lequel Hortense nous parle de son interdiction d'aller voir Christiane : « en effet, Kimbembé m'interdisait désormais de fréquenter Christiane » (Mabanckou, 2002, p. 42). Cette interdiction dont elle nous parle à la page 42 est aussi répétée à la page 192 où elle est racontée dans le détail. Hortense insiste sur la façon dont la dispute entre elle et son mari est liée au fait qu'elle voit Christiane. Cette répétition que Mabanckou utilise pour nous parler du traumatisme de la guerre congolaise à travers Hortense montre qu'il est nécessaire de raconter cette guerre. En effet, on constate que même les victimes survivantes ont du mal à parler de leur traumatisme, à guérir et à reprendre leur vie normale. Mihelakis (2010, p. 17) le confirme : « cette vision d'une mémoire cryptique se manifestant à partir de la compulsion de répétition laisse croire que le trauma s'oppose à tout acte de remémoration capable de retrouver le lieu originel de ce dernier. » Il s'agit de cette incapacité qui ne permet pas au souffrant traumatisé de raconter complètement son histoire. Ce faisant, son histoire devient disjointe, dissociée et non articulée. Ce va et vient constant dans le texte de Mabanckou incarne l'espace temporel du trauma de la guerre, du déplacement et de la haine familiale dont Hortense ne peut se dépendre.

L'intertextualité et l'intermédialité

Julia Kristeva introduit la notion d'intertextualité et l'attribue à Bakhtine (Tylwoski, 2011). Mais il y a plusieurs pionniers de l'intertextualité qui viennent d'horizons très divers dont Mikhaïl Bakhtine, Julia Kristeva, Laurent Jenny, Michael Riffaterre et Gérard Genette (Gignoux, 2006). C'est ainsi que Genette avance le concept de transtextualité. Selon

lui, la transtextualité renvoie à « tout ce qui met un texte en relation, manifeste ou secrète, avec un autre texte » (Mezioud, 2008, p. 20). Nous pouvons dire que *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* et *Johnny chien méchant* sont les textes transtextuels parce qu'ils ont des thèmes similaires, qui sont la guerre, le tribalisme, le massacre, le déplacement, la politique et ainsi de suite. Alors Genette identifie cinq types de transtextualité qui sont, l'intertextualité, la paratextualité, la metatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. C'est l'intertextualité qui nous intéresse ici. Plusieurs auteurs ont théorisé différents types d'intertextualité, Miola (2001) parle de l'intertextualité générique, une sorte d'architextualité qui décrit une relation qu'un texte entretien avec sa catégorie générique. Nos deux textes sont des textes du même genre, des romans africains venant du même pays.

Il y a une intertextualité basée sur ce que le public ou le lecteur apporte à un texte plutôt que sur ce que l'auteur a écrit. Cesare Sègre a appelé ce genre d'intertextualité « interdiscursivité » qu›il définit comme les relations que chaque texte, oral ou écrit, entretient avec tous les autres énoncés (ou discours) enracinés dans une culture correspondante et organisée idéologiquement, selon les registres et les niveaux (Miola, 2001, p. 22). Cela nous amène à signaler plusieurs citations dans les deux romans qui sont apparentés et ont le même sens. On peut signaler des similitudes dans les discours visant au lavage de cerveau et au recrutement de combattants :

> Faut-il laisser aux Romains du général Edou l'opportunité de nous jeter tous dans la fosse aux lions ? Je vous le dis, aucune âme du Sud ne sera épargnée (Mabanckou, 2002, p. 200).

> Il nous faut venger notre région […] car si nous ne faisons rien, ces rats puants de Mayi-Dogos nous tueront tous, nos femmes, nos enfants, nos poules et nos cabris (Dongala, 2011, p. 77).

Des propos comme « de nous jeter tous dans la fosse aux lions » (Mabanckou) et « ces rats puants de Mayi-Dogos nous tueront tous » (Dongala) disent la légitime défense et la vengeance interethnique. Cela correspond à la définition de l'intertextualité chez Kristeva qui la décrit comme « étant un processus indéfini, une dynamique textuelle, ou il est question de traces souvent inconscientes et difficilement isolables » (Mezioud, 2008, p. 13).

Il existe un autre type d'intertextualité qu'on appelle « les paralogues » (Miola, 2001, p. 23). Il s'agit de ces textes qui éclairent les significations intellectuelles, sociales, théologiques ou politiques d'autres textes. Cet éclaircissement significatif peut se trouver dans nos deux romans d'étude dans lesquels il y a des traces de réalisme magique. Cela se trouve dans le texte de Mabanckou. Il y a une personne qui est très forte dans la mesure où les balles ne peuvent pas pénétrer sa peau. Dans le texte de Dongala, nous apprenons que c'est le vêtement fétiche qui transforme les balles en gouttes d'eau :

> Il s'appelait Moussahou […] en pleine bataille, il se retrouva en face de plusieurs hommes armés jusqu'aux dents et qui tiraient dans sa direction […] mais les balles ricochaient contre sa poitrine, sans jamais lui causer même une égratignure. (Mabanckou, 2002, p. 218)

> En fait la vérité était que j'avais peur de ses gris-gris car je les avais vus fonctionner. Un jour qu'il avait oublié son gris-gris qui le rendait invisible, il s'était fait repérer par les Tchétchènes […] il avait réussi à s'échapper […] toutes les balles qui l'avaient touché s'étaient transformées en gouttes d'eau ! (Dongala, 2011, p. 9-10)

Ce réalisme magique est l'un des « paralogues » qui rendent nos deux textes semblables. La raison c'est que les

deux auteurs partagent le même point de vue mythologique. Cela concerne la définition de l'intertextualité de Genette : « de manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire, eidètiquement, et le plus souvent par la présence effective d'un texte dans un autre texte » (cité par Mezioud, 2008, p. 20). C'est pourquoi notre analyse pourrait solliciter, plus particulièrement, la notion de coprésence. Avec les exemples ci-dessus, nous pouvons voir qu'aucun texte n'est isolé : ces romans sont interdépendants et relationnels. C'est la raison pour laquelle Barthes (1977) parle de la pluralité et de l'interdépendance d'un texte donné. Cela peut se trouver dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* où l'auteur en commentant l'hypocrisie des Blancs dit :

> Ces mêmes poltrons qui, plus tard, allaient solliciter notre aide face à un pygmée nazi qui les terrorisait […] et les Nègres, moutons de Panurge depuis que le monde est monde, sont allés en masse pour servir de boucherie, de viande fraiche. Récompense ? Des médailles, des tombes, des impotents, des mutilés et puis c'est tout. (2002, p. 203)

Avec cette citation, on peut voir que *Le vieux nègre et la médaille* de Ferdinand Oyono a influencé sa critique de l'hypocrisie des Blancs. Dans ce roman, Méka reçoit une médaille pour avoir sacrifié ses fils pour aider les Blancs dans leurs guerres. Pourtant, le même jour, il est mis en prison par les Blancs qui venaient de le récompenser. Cette référence se rapporte au concept intertextuel de Barthes (1977) selon lequel tous les textes sont intertextes, relationnels et déjà lus. On peut en conclure que Mabanckou a intégré son expérience littéraire d'Oyono dans son œuvre romanesque. Mabanckou et Oyono partagent ainsi la même mémoire collective du colonialisme.

D'autres intertextes sont tirés de l'espace occidental. Mabanckou (2002, p. 118, p. 133) parle des *Méditations poétiques* de Lamartine, du *Petit Prince* de Saint Exupéry, de *La Peste*

de Campus, des fables de La Fontaine pour ne citer que ceux-ci. Le texte prend ainsi la forme d'un potpourri d'hommages aux écrivains français. De l'espace africain, il nous laisse voir une chronologie d'auteurs classiques comme Bernard Dadié, Birago Diop, Camara Laye, Aké Loba, Ousmane Socé (Mabanckou, 2002, p.119). Cette intertextualité omniprésente donne une dimension hétérogène au texte et une identité transculturelle à l'auteur qui a vécu en France et est actuellement aux États-Unis. En tant qu'intellectuel et écrivain, la connaissance littéraire de Mabanckou est énorme et c'est cette connaissance qui est mobilisée pour ces liens intertextuels. Cependant, son récit n'illustre pas seulement les connaissances livresques de l'auteur, il fait aussi l'étalage de ses expériences transmédiales.

Nous en venons au sujet de la transmédialité ou de l'intermédialité des textes de Mabanckou et de Dongala, concepts davantage appliqués aux récits graphiques (Rippl et Etter, 2013). Cet article abordera préférablement l'intermédialité. Nous ne nous intéressons pas au débat épistémologique sur le concept, mais plutôt à l'opérationnalité idéologique et esthétique du concept dans les romans de Mabanckou et de Dongala. L'étude de l'intermédialité en littérature se situe dans les processus intermédiatiques à l'intérieur des textes (Mangoua, 2014, p. 129). Il s'agira, alors, des présences, convergences ou interactions médiatiques dans les deux récits. Ces présences participent au dispositif artistique qui « est vu comme un réseau de moyens hétérogènes agencés de façon à produire, dans l'espace-temps donné des effets de sens sur le récepteur » (Corrons et al, 2017, p. 7). Notre tâche analytique est d'identifier et « de décrire l'ensemble des éléments intermédiatiques qui composent le texte observé », et d'examiner « les modes de présence et le fonctionnement des éléments intermédiatiques ; citations, références, allusion, parodie, pastiche » (Mangoua, 2014, p. 129-130).

Dans le cas mabanckouien, il ne s'agit pas d'une combinaison ou transposition médiale, mais de références

médiales (Rippl et Etter, 2013) qui décrivent l'allusion aux autres formes artistiques dans un texte littéraire. L'auteur mentionne des cultures matérielles telles que la « Buvette les Rapides » ou la guitare magique de Master ou Jerry Gerard, ou encore la fameuse danse Makolo pente. (Mabanckou, 2002, p. 76-77). Mabanckou (2002, p. 144) n'hésite pas à chroniquer des musiciens congolais ainsi :

> Nous dansons au rythme du tout-puissant OK Jazz de Franco, d'Afrisa de Tabou Ley Rochereau et des Trois Frères (Youlou Mabiala, Loko Massengo et Michel Boyibanda). Mes parents attendaient « les vieilleries » de l'époque de Wendo Kolosoy, du Grand Kallé, avant de se lancer sur la piste de danse.

Mabanckou évoque deux types de formes artistiques : la musique et la danse pour briser la monotonie de la narration de la violence. Ces références aux musiciens et danses congolais font partie des réminiscences du narrateur et nous indiquent l'ambiance qui définissait la détente congolaise. Les deux éléments intermédiatiques – la musique et la danse – sont aussi importants pour Dongala dans *Johnny chien méchant*, car il nous présente un potpourri de genres musicaux, de danses et de musiciens en disant : « Nous avions commencé par danser du rap, du makossa, du funk ; puis nous étions passée à la rumba, à Franco, à Papa Wemba, et à Wenge Musica » (Dongola, 2011, p. 197). Bien que cette intermédialité illustre la complémentarité des formes artistiques, elle indique également la nature mosaïque de l'identité africaine ou ce que Kalua (2017) appelle la réalité de notre altérité. L'évocation de ces éléments artistiques permet aux auteurs de présenter un autre aspect de la vie des meurtriers congolais pendant la guerre.

Les deux auteurs nous font aussi connaître le monde cinématographique, car ils nous parlent des films et des acteurs. Mabanckou fait une allusion aux films comme *Démolisseurs*, aux films de Karaté comme *Le Jeu de la mort* avec Bruce Lee et

Karim Abdul, aux films hindous comme *le Magicien de l'enfer* ou *Mandala, fille des Indes* ainsi qu'aux acteurs américains comme Clint Eastwood, James Brown et Fred Williamson. En ce qui concerne Dongala, l'intermédialité ne consiste pas seulement à créer des noms rythmiques ou symphoniques (Pili-pili, Lufwa liwa, Matiti Mabé, Les Mata-mata), une évocation directe de Jazz dans son écriture. Son personnage nous parle aussi du *Raid sur Entebbe* (Dongala, 2011, p. 41). Il s'agit d'un film d'Irvin Kershner, mis en scène en 1976 où un commando israélien affronte des terroristes pour libérer les personnes prises en otage en Ouganda. Cette histoire inspire Chien Méchant parce qu'il est question de la manifestation de la bravoure.

Tous ces éléments intermédiatiques qu'évoquent Dongala et Mabanckou signalent le rapport que leurs textes entretiennent avec leur environnement socioculturel pour participer à la création des significations culturelles, car une interaction des formes artistiques pour la cocréation des significations fait partie des préoccupations des études intermédiales (Bruhm & Schirrmacher, 2022). Cependant, l'introduction des épisodes musicaux et cinématographiques chez l'auteur permet de suspendre provisoirement la monotonie narrative de la violence et du traumatisme, de mieux illustrer la psychologie des agents de terreur, de mémoriser le traumatisme des victimes de guerre et de contempler comment la musique peut complémenter l'univers littéraire.

Conclusion

En étudiant les styles et stratégies narratives dans *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* de Mabanckou et *Johnny chien méchant* de Dongala, on constate que Mabanckou utilise des flashbacks et des répétitions et s'appuie sur des rapports d'intertextualité et d'intermédialité pour montrer le traumatisme du peuple congolais pendant la guerre. Dongala recourt à l'onomastique et à la rhétorique pour mettre en scène la psychologie des enfants soldats et la manière dont leurs

noms inspirent la terreur, la peur et la panique chez le peuple, provoquant ainsi des traumatismes. Dongala et Mabanckou insistent donc tous les deux sur les traumatismes dont sont victimes les populations pendant et après la guerre. En outre, les deux romans entretiennent des relations intertextuels et intermédiales entre eux et avec d'autres œuvres.

Références

Adjadji, A. G. (2017). *L'enfant et la violence dans le roman africain de l'ère postcoloniale : Identités-stratégies narratives* [Thèse de doctorat, Staats-und Universitatsbibliothek Hamburg, Allemagne].

Ajah, R. O. (2014). Nom, identité et postmodernité : Étude onomastique des œuvres migrantes de Tahar Ben Jelloun. *RANEUF*, 12, 45-63.

Ashley, L, R.N. (2003). *Names in literature*. Author house.

Barthes, R. (1977). The death of the author. Dans S. Heath (dir.). *Image, music, text.* (p. 142-148). Fontana.

Benramdane, F. (2012). Algérianité et onomastique. Penser le changement : une question de noms propres ? *Revue Algérienne d'anthropologie et de sciences sociales*, 57-58, 143-159.

Bruhm, J. et Schirrmacher, B. (dir.) (2022). *Intermedial studies: An introduction to meaning across media.* Routledge. http://doi.org/10.4324/9781003174288.

Butler, J. O. (2013). *Name, place, and emotional space: Themed semantics in literary onomastic research.* [Thèse de doctorat, University of Glasgow, Scotland]. Glasgow Theses Service. 2013ButlerPhD (gla.ac.uk)

Corrons, F., Garnier E., Gobbé-Mévellec, E., Lumière, E., Martinez Thomas, M., Mohring, A., Péran, B., Surbezy, A. et Yemsi-Paillissé, A-C. (2017). De la critique des dispositifs à l'intermédialité pour approcher les productions artistiques : bilan des travaux du séminaire. *Intermédialités.* 30-31. http://doi.org/10.7202/1049955ar.

Dongala, E. (2011). *Johnny chien méchant*. EDICEF.

Giap, V.N. (1962). *People's war, people's army.* Department of Defense Washington DC.

Gignoux, A. C. (2006). De l'intertextualité à la récriture. *Cahiers de narratologie. Analyse et théorie narratives*, 13, 1-8.

Gnangui, J. (2013). *Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne* [Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle-Paris III, France].

Heidarizadeh, N. (2015). The significant role of trauma in literature and psychoanalysis. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, 192, 788-795.

Jonnie, M. (2012). The importance of flashback. *Jonnie Marie's blog*. Jonniemarie.qwriting.qc.cuny.edu/2012/05/12/the-importance-of-flashback

Kalua, F. (2017). Intermediality: A paradigm for African identity in the twenty-first century. *Journal of Literary Studies*, *33* (1), 24-41.

Mabanckou, A. (2002). *Les petits-fils nègres de Vercingétorix*. Le Serpent à Plumes.

Mangoua, R. F. (2014) De l'intermédialité comme approche féconde du texte francophone. *Synergies Afrique des grands lacs*, (3), 127-141.

Malonga, A. (2006). Amour, guerre et marginalité : Alain Mabanckou et Emmanuel Dongala. Dans O. Massoumou (dir.). *La marginalité en République du Congo : contextes et significations* (p.13-23). L'Harmattan.

Mengue-Nguema, R. M. (2009). *La représentation des conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou* [Thèse de doctorat, Université de Cergy-pontoise, Paris, France].

Mezioud, B. (2008). *Analyse intertextuelle et interculturelle de* Tuez-les tous *de Salim Bachi* [Mémoire de magister, Université Mentouri de Constantine, Algérie].

Mihelakis, E. (2010). *Réécrire le trauma de l'avortement : Les armoires vides et l'événement d'Annie Ernaux* [Thèse de maîtrise, Université de Québec, Canada]. https://archipel.uqam.ca/3931/1/M11907.pdf.

Miola, R. S. (2004). *Seven types of intertextuality*. Manchester University Press.

Plantin, C. (2017). Types, typologies, arguments. *Revue TRANEL. Travaux neuchâtelois de linguistique*, 65, 67-78.

Rippl, G. et Etter, L. (2013). Intermediality, transmediality and graphic narratives. Dans D. Stein et Thon, J-N (dir.). *From comic strips to graphic novels* (p.191-218). Walter de Gruyter.

Rodi-Risberg, M. (2010). *Writing trauma, writing time and space: Jane Smiley's'* A thousand acres *and* the Lear *group of father-daughter incest narratives* [Acta Wasaensia, no. 229]. University of Vaasa. https://www.uwasa.fi/materiaali/pdf/isbn_978-952-476-320-2.pdf.

Schurman, F. (2016). Intertextualité et réorganisation des frontières littéraires dans la production romanesque d'Alain Mabanckou. *@nalyses. Revue des littératures franco- canadiennes et québécoises*, *11*(1), 238-264. https://uottawa.scholarsportal.info/ottawa/index.php/revue-analyses/article/view/1482.

Semujanga, J. (1996). Rhétorique de la critique littéraire africaine. *Tangence*, 51, 81-97.

Touré, F. C. (2018). Stratégies, audience et lectorat de la littérature diasporique ouest-africain. *Estudios románicos*, 27, 237-252.

Tylwoski, I. (2011). La conception du « dialogue » de Mikhail Bakhtine et ses œuvres sociologiques (l'exemple *Des problèmes de l'œuvre de Dostoïevski* [1929]). *Cahiers de praxématique*, (57), 51-68.

Ukize, S. (2013). *De la pratique intertextuelle dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou* [Thèse de doctorat, The University of Western Ontario, Canada].

Vurm, P. (2017). Le tragicomique, la migration urbaine et la couleur glocale dans *Bleu blanc rouge* et *Black bazar* d'Alain Mabanckou. *Etudes romaines de BRNO*, *38*(1), 113-122.

Weber, L. E. (2010). *Écrire le traumatisme : pour une étude de l'incompréhensible chez Soucy, Duras, Mavrikakis et Perec*. [Mémoire de maîtrise. Queen's University, Ontario, Canada]. QSPACE. https://qspace.library.queensu.ca/handle/1974/6119.

Xiang, W. (2020). Intertextualité dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou. *Synergies Chine*, 15, 123-237.

L'explicitation dans *La Flèche de Dieu*, version française d'A*rrow of God* de Chinua Achebe

Jummai Kasham MAKPU
Senior Lecturer, Department of Foreign Languages
University of Jos, Plateau State, Nigeria
E-mail: zabe85@gmail.com

Received: 27/10/21 **Accepted:** 07/03/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Dans leur étude comparative de la stylistique du français et de l'anglais, Vinay et Darbelnet identifient deux directions générales de traduction : la traduction directe (ou littérale) et la traduction oblique. La stratégie directe comprend trois procédés : l'emprunt, le calque, la traduction littérale. La traduction oblique regroupe quatre procédés : la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation. Ces quatre procédés obliques comportent une gamme de procédés stylistiques, comme l'explicitation, l'amplification, l'étoffement, la dilution, la généralisation, entre autres. L'explicitation consiste à rendre plus précis dans le texte d'arrivée (TA) ce qui est implicite dans l'original. Dans cet article, il est question d'identifier et de commenter les cas d'explicitation que nous avons pu repérer dans *La Flèche de Dieu* (*LFD*), version française d'*Arrow of God* (*AG*) de Chinua Achebe. Nous avons trouvé un nombre important d'explicitations valables, effectuées au bénéfice du lecteur français / francophone. Or, certains cas, quoique très peu, sont inutiles, voire redondants.

Mots-clés : Explicitation, texte de départ (TD), texte d'arrivée (TA), langue de départ (LD), langue d'arrivée (LA)

Abstract

Vinay and Darbelnet have identified two general translation procedures in their study of French and English stylistics: direct (or literal) translation and oblique translation. The direct involves borrowing, calque, literal translationwhile the second, oblique translation, consists of four processes: transposition, modulation, equivalence, adaptation. These four comprise of

a range of stylistic processes which, among others include, explicitation, amplification, supplementation (*étoffement*), dilution and generalisation. Explicitation has to do with being explicit, clarifying in the target text what is implicit in the original. This article aims at identifying and commenting on the cases of explicitation in *La Flèche de Dieu* (*LFD*), the French translation of Chinua Achebe's *Arrow of God* (*AG*). Our findings reveal significant instances of valid explicitation, done for the benefit of the target reader. However, there were a few cases which we deem unnecessary, thus redundant.

Keywords: Explicitation, Source (Text ST), Target Text (TT), Source Language (SL), Target Language (TL)

Introduction

Les sept procédés classiques de la traduction que proposent Vinay et Darbelnet (1977, p. 46-54) comprennent deux directions générales : la traduction directe (ou littérale) et la traduction oblique. La première comprend trois procédés : l'emprunt, le calque, la traduction littérale tandis que la deuxième s'avère nécessaire lorsque la transposition directe est impossible en raison des différences structurelles et métalinguistiques entre les deux langues en contact (langue de départ et langue d'arrivée. La traduction oblique regroupe quatre procédés : la transposition, la modulation, l'équivalence, l'adaptation. Ces quatre procédés obliques recouvrent des procédés stylistiques, comme l'explicitation, l'amplification, l'étoffement, la dilution, la généralisation, parmi autres. L'explicitation est donc un procédé stylistique indirect auquel le traducteur peut recourir pour surmonter des obstacles linguistiques empêchant la traduction directe.

En traduction, le traducteur a la tâche de faire correspondre l'implicite et l'explicite du message au profit des lecteurs de langue-cible. Très souvent, les traducteurs ont tendance à expliciter leur traduction afin de la rendre plus claire que l'original. Pour Vinay et Darbelnet (1977, p. 9), l'explicitation est un procédé « qui consiste à introduire dans la LA (langue d'arrivée) des précisions qui restent implicites dans la LD, mais

qui se dégagent du contexte ou de la situation ». Dans le même esprit, Nida (1964, p. 228) définit ce procédé comme "a shift from the implicit to the explicit status that occurs when important semantic elements carried implicitly in the source language may require explicit identification in the receptor language."

Pour Anthony Pym (2005, p. 29- 34), c'est :

> …when a SL [source-language] unit of a more general meaning is replaced by a TL [target-language] unit of a more special meaning; the complex meaning of a SL word is distributed over several words in the TL; new meaningful elements appear in the TL text; one sentence in the SL is divided into two or several sentences in the TL; or, when SL phrases are extended or "elevated" into clauses in the TL, etc**.**

Autrement dit, l'explicitation est le résultat d'un étoffement, consistant à introduire dans le texte d'arrivée (TA) des précisions sémantiques non formulées dans le TD pour plus de clarté. L'explicitation est donc perçue comme un ajout visant l'ajustement du message en vue de le rendre plus compréhensible et plus clair aux récepteurs ; c'est « un procédé d'adaptation au lecteur étranger. » (Lederer, 1998, p. 161). L'explicitation lui permet alors d'accéder au message du TD.

On voit donc que l'explicitation peut revêtir plusieurs formes. Wecksteen-Quinio et al. (2015, p. 62 - 63) en présentent quatre :

- Explicitation par étoffement, surtout des prépositions lors de la traduction anglais-français. Comme déjà évoqué ci-haut, l'étoffement sert aussi à apporter une précision à l'énoncé du TD en éliminant des ambiguïtés ; c'est « le renforcement d'un mot qui ne se suffit pas à lui-même et a besoin d'être épaulé par d'autres » (Vinay et Darbelnet, 1977, p. 109). Il s'agit aussi d'un type de transposition consistant à introduire

un syntagme nominal ou verbal pour traduire une préposition, un pronom ou un adverbe (Chuquet et Paillard, 1989, p. 14) ; le traducteur s'en sert également lorsqu'il « se voit contraint de traduire par plusieurs mots ce qui était exprimé de manière concise dans la langue de départ » (Hiernard, 2003, p. 49).

- Explicitation par rétablissement du référent : il s'agit de spécifier le référent qui est implicite ou qui existe sous forme de pronom dans le TD.
- Explicitation par hyponymisation (Wecksteen-Quinio et al, 2015, p. 62) : ce genre d'explicitation se manifeste par l'utilisation d'un terme plus précis que celui employé dans l'original ; c'est l'emploi d'un terme spécifique, un hyponyme, au lieu d'un terme générique, appelé un hypéronyme (Ballard, 1987, p. 62 – 65).
- L'incrémentialisation : D'après Ballard (cité par Wecksteen-Quinio et al) cette forme d'explicitation consiste à « introduire dans le texte, à côté du référent culturel reporté ou traduit littéralement, le contenu d'une note, description ou indice, qui explicite le sens ou la valeur du référent culturel » (2015, p. 62). On voit donc que ce procédé est employé au bénéfice du lecteur du TA en lui fournissant un indice explicatif (un mot ou un syntagme) concernant un élément culturel qui lui est étranger.

Dans le présent article, il est question de repérer et de commenter les cas d'explicitation sous ses formes variées dans *La Flèche de Dieu*, version française d'*Arrow of God* de Chinua Achebe traduite par Irène Assiba d'Almeida et Olga Mahougbé Simpson. Pour ce faire, nous nous inspirerons de la catégorisation de Wecksteen-Quino et al. que nous venons de présenter ci-haut. Les deux romans d'étude seront identifiés par les sigles *AG (Arrow of God)* et *LFD (La flèche de Dieu).*

Explicitation par étoffement et précision

AG p. 1 *"... the Chief Priest sat up every evening* ***waiting*****."**

LFD p. 11 « … *le Grand Prêtre devait veiller chaque soir* ***pour attendre son apparition.*** »

Il s'agit de l'apparition de la nouvelle lune. Le mot « *waiting* » est explicité dans la traduction « pour attendre son apparition » en précisant la chose attendue.

AG p. 42 "*The place where the Christians built their place of worship was not far from Ezeulu's compound. As he sat in his obi thinking of the Festival of the Pumpkin Leaves,* ***he heard their bell;*** *..."*

LFD p. 61 « *Les Chrétiens avaient bâti leur lieu de culte non loin de la concession d'Ezeulu. Alors qu'il était assis dans son obi, pensant à la Fête des Feuilles de Citrouille,* ***il entendit les cloches de leur église…*** »

La traduction explicite ce qui est sous-entendu dans *AG* avec une plus grande précision, d'où la traduction de *he heard their bell*, par « il entendit les cloches de leur église ».

AG p. 43 "*'****Oduche's box is moving,****' ...*"

LFD p. 62 « – ***La malle d'Oduche bouge toute seule****, ...* »

Une traduction littérale de la phrase anglaise tel que « La malle d'Oduche bouge », aurait été plat, sans intérêt, mais l'ajout de la locution adverbiale « toute seule » souligne la merveille d'une malle qui se déplace sans aucune aide humaine et rend la traduction plus précise et explicite.

AG p.71 "*'I slew the horse and* ***with the ram I cleaned my matchet,*** *...'*"

LFD p. 100 « *Je tuai le cheval et* ***sur la laine du bélier je nettoyai ma machette****, ...* »

Le syntagme « *with the ram I cleaned my matchet* » ne dit pas comment le narrateur s'est servi

du bélier pour nettoyer sa machette ; le lecteur se le demanderait mais la traduction le précise par « sur la laine du bélier ».

AG p. 80 "***The feeling of openness and exposure made him alert.***"

LFD p. 111 « ***La sensation que lui produisait le terrain découvert et exposé le rendit alerte.*** »

Il est question ici de la sensation qu'éprouve Obika en débouchant sur la nouvelle route qui relie Okperi à Umuaro. La traduction explicite en précisant la cause de cette sensation, c'est « le terrain découvert et exposé ».

De plus, le syntagme nominal « *The… openness and exposure* » n'indique pas que ces deux éléments décrivent le terrain de la nouvelle route ; or, la traduction précise ce qui est sous-entendu dans l'original par l'emploi du participe passé « découvert et exposé » et l'inclusion de « terrain ». Donc, « le terrain découvert et exposé » est plus explicite que *The feeling of openness and exposure*.

AG p. 95 " *'Ogbuefi Akuebue,* ***may you live, and all your people. I too will live and all my people.*** *…'*"

LFD p. 129 « *– Ogbuefi Akuebue,* ***que ta vie et celle de tous les siens soit longue. Que la mienne et celle de tous les miens soit également longue.*** »

Le souhait coutumier que prononce Ezeulu à l'intention de son ami Akuebue "… *may you live, and all your people. I too will live and all my people"* suppose la présence de l'adverbe, *long*; comme suit: "… *may you and all your people live long. I too and all my people will live long*. " Donc, ce qui est sous-entendu dans *AG* est explicité dans la traduction par l'amplification et la reformulation du discours original. Un procédé que nous trouvons adéquat pour la transmission du vouloir-dire de l'auteur.

AG p. 110 "'*It is* ***a great land****,' said Ezeulu, …*"

LFD p. 150 « – *C'est* ***une terre bien fertile****, dit Ezeulu …* »

La notion de *great* est précisée et rendue explicite dans la version française par « bien fertile ».

AG p. 111 "Two *gunshots had sounded in the neighbourhood* ***since Ezeulu came in****. Now a third went off.* "
LFD p. 151 « *Deux coups de fusil avaient retenti dans le voisinage* ***depuis qu'Ezeulu était chez son ami****. Ils venaient d'entendre un troisième.* »

La traduction dégage les éléments sémantiques des expressions de la LD : *since Ezeulu came in* devient plus explicite : « depuis qu'Ezeulu était chez son ami. »

Winterbottom instruit Clarke de ce qu'il doit faire à propos d'Ezeulu qui refuse l'offre de l'administration coloniale d'être chef :

AG p. 177 "*'****Leave him inside*** *until he learns to co-operate with the Administration.'* "
LFD p. 233 « – ***Gardez-le prisonnier*** *jusqu'à ce qu'il apprenne à collaborer avec l'Administration* »

La traduction, « Gardez-le prisonnier », rend explicite le contexte de la phrase, '*Leave him inside*.'

Clarke est autorisé à voir Winterbottom à l'hôpital, pendant cinq minutes seulement ; le Dr Savage écourte la visite et gronde Clarke :

AG p. 177 "*'I did say you were* ***not to talk****,' said Dr Savage, …"*
LFD p. 233 « - *Je vous avais bien dit de* ***ne pas lui parler****, dit le Dr Savage …* »

L'ajout de « lui » précise mieux que l'original le contexte de l'énoncé : Clarke ne doit pas parler à Winterbottom, vu son état critique.

AG p. 56 "*Words, words, words…*"
LFD p. 79 « *Des mots, des mots,* ***rien que des mots, …*** »

Winterbottom exprime son irritation et son mépris après avoir lu la note provenant du Lieutenant-Gouverneur portant sur la politique qui devrait gouverner l'administration coloniale britannique. L'étoffement du dernier *words* par l'ajout de la locution « rien que des mots », est un procédé adéquat car révélant mieux l'état d'esprit de Winterbottom.

AG p. 202 "*The festival thus brought gods and men together* ***in one crowd.***"
LFD p. 266 « *La fête réunissait ainsi tous les dieux et les hommes* ***en une seule et même foule****.* »

L'étoffement de *one* par l'ajout de « et même » aboutit au renforcement et à la mise en relief de *in one crowd*.

AG p. 228 "*Think of a man who … always goes to battle without a shield … Will he say to the guns and the arrows and the matchets: Hold! I want to return quickly to my medicine-hut and stir the pot and find out what has gone wrong …?* ***No***."
LFD p. 297 « *Songer à un homme, qui … va toujours sur le champ de bataille sans bouclier … Dira-t-il aux fusils, aux flèches et aux machettes : Attendez ! Je veux rapidement retourner dans ma case à gris-gris et remuer le canari pour voir ce qui ne va pas … ?* ***Non, il ne pourra pas dire cela****.* »

Au lieu de traduire littéralement le *No* de l'original qui clôt cette réflexion hypothétique assez longue sur Ezeulu, la traduction tâche d'assurer la cohérence de cette réflexion en amplifiant le *No* par un étoffement « Non, il ne pourra pas dire cela ».

Ezeulu vient d'apprendre la nouvelle de la mort de son fils, Obika, et il est complètement abasourdi. Or, cette mort n'est pas la seule cause du bouleversement, car, d'après lui :

> *AG* p. 229 "*Men had taken greater blows:* ***that*** *was what made a man a man.*"
> *LFD* p. 297 « *Des hommes en avaient supporté de plus terribles :* ***c'était ce genre d'épreuve qui*** *faisait d'un homme un homme.* »

Pour une raison de clarté, on évite de rendre *this* et *that* par « ceci » et « cela ». On a recours à des noms qui rappellent explicitement ce à quoi renvoient ces pronoms démonstratifs anglais.

Explicitation par rétablissement du référent

Rappelons que ce procédé consiste à spécifier le référent qui est implicite ou qui existe sous forme de pronom dans le texte original.

> *AG* p. 34 "*But* ***H. H****. gave him no chance.*"
> *LFD* p. 51 « *... mais* ***Son Excellence*** *ne lui en laissa pas le temps.* »

Par souci de clarté, le sigle H. H. est rendu explicitement dans *LFD* ; une traduction littérale du sigle aurait abouti au barbarisme. Ce sigle apparaît plusieurs fois et est rendu comme ci-dessus.

> *AG* p. 5 "*Did you enjoy* ***that****?*"
> *LFD* p. 52 « *Avez-vous aimé* ***ce livre*** ? »

Winterbottom demande l'avis de Clarke sur *La Pacification des Tribus Primitives du Bas Niger*, un livre que ce dernier lui a emprunté. Quelques pages auparavant, on voit Clarke chez lui en train de relire les derniers paragraphes du

livre mais l'auteur a interrompu cette scène pour introduire d'autres anecdotes. Maintenant, après la lecture, Clarke se rend chez Winterbottom avec le livre. Vu le temps qui s'est écoulé, l'auteur aurait pu préciser ce dont parle Winterbottom ; ce n'est que grâce à la réplique de Clarke que le lecteur anglophone peut saisir le référentiel de *that*. En revanche, les traductrices ont apporté une amélioration au TD en explicitant l'élément de la situation que l'auteur laisse dans l'ombre. On peut justifier ce procédé en se rappelant qu'en traduction, on « ne traduit pas seulement les mots, mais la pensée qui est derrière … » (Pym, 2005, p. 29-34).

> *AG* p. 55 "*... **H. M. G**. considers this policy…*"
> *LFD* p. 79 « *... **le Gouverneur de Sa Majesté** pense que cette politique ...* »

On rencontre pour la première fois les initiales, *H. M. G*. dans *AG*, l'auteur n'ayant fait aucune mention du terme auquel elles renvoient. Ces initiales seraient même inconnues de certains lecteurs anglophones, sans compter le lectorat francophone qui ignorerait les titres de la noblesse britannique. Nous trouvons donc louable la traduction explicite de ces sigles dans *LFD*. Cependant, signalons que la lettre « G » signifie *Government*, pas *Governor* selon la traduction ; alors les lettres *HMG* représentent *Her Majesty's Government*, littéralement, « le gouvernement de Sa Majesté », que l'on pourrait traduire tout simplement comme « le gouvernement britannique » (*Le Robert &Collins,* 2013).

> A*G* p. 56 "*They were all afraid of losing their promotion or **the O.B.E.***"
> *LFD* p.79 « *Ils avaient tous peur de perdre leur avancement ou **leur décoration.*** »

Ici encore, on constate l'emploi d'un sigle, *O.B.E*, dont la signification resterait obscure pour un lecteur mal informé

mais on peut déduire selon le contexte qu'il s'agit d'une sorte de récompense. Heureusement, les traductrices s'efforcent de le rendre explicite par une modulation du type le concret pour l'abstrait. Les lettres, O.B.E, représentent *Officer of the Order of the British Empire*, titre honorifique (*Le Robert & Collins*).

> *AG* p. 65 "'*Nobody has called your name in this,* ***ant-hill nose****.'*"
> *LFD* p. 90 « *– Personne ne t'a invité ici,* ***toi dont le nez est long comme une fourmilière.*** »

Obiageli s'adressant à son frère Nwafo lors de l'une de leurs disputes habituelles ; elle l'appelle par le sobriquet « *ant-hill nose* » (deux fois, *LFD,* p. 91) que les traductrices transposent en une phrase descriptive : « toi dont le nez est long comme une fourmilière. »

La déclaration du guérisseur lors de la purification coutumière d'une nouvelle mariée :

> *AG* p. 119 "'*... **whatever** your father might have brought upon you or your mother brought upon you, I cover them all **here**.'*"
> *LFD* p. 161 « *... **quel que soit le mal** que tu as pu hériter de ton père ou de ta mère, j'enterre tout cela par **ce sacrifice**.* »

Par l'inclusion du terme « le mal », *LFD* rend explicite *whatever*, ce qui est sous-entendu dans *AG*. De plus, le mot *here* de la phrase « *I cover them all* ***here*** » est explicité dans la traduction par l'emploi de « sacrifice »: « j'enterre tout cela par **ce sacrifice**. »

> *AG* p. 182 "*'Let us shelter under a tree for a while to see if* ***it*** *will diminish.'*"
> *LFD* p. 240 « *- Abritons-nous sous un arbre un moment pour voir si* ***la pluie*** *va se calmer.* »

Le pronom « *it* » est rendu explicite par son référent « la pluie ».

Explicitation par hyponymisation

Comme nous l'avons déjà signalé, il s'agit d'employer un terme spécifique, un hyponyme, dans la traduction, au lieu du terme générique utilisé dans le texte original.

AG p. 76 "*... the policy of* ***the Administration*** *...*"
LFD p. 106 « *... l'****Administration britannique*** *...* »

La version française qualifie l'administration dont il s'agit, ce qui est implicite dans *AG*. Les traductrices ont-elles inclus ce point de précision en tenant compte du lectorat francophone qui connaît un autre type d'administration ?

AG p. 126 "*'... It is fortunate that you and Obika have not set your minds on* ***it****.'* "
"*'But you know what Obika is,' said Edogo. He might wake up tomorrow and* ***want it****.'* "
LFD p. 170 « … C'est heureux que ni *Obika ni toi-même ne pensiez à* ***la prêtrise.*** »
« - *Mais vous connaissez bien Obika, dit Edogo. C'est bien possible qu'il se réveille demain matin et* ***veuille être Grand Prêtre****.* »

L'inclusion de « la prêtrise » précise bien à quoi renvoie le pronom *it* du TD. De même, le syntagme *want it* est rendu plus explicite par « veuille être Grand Prêtre ».

AG p. 77 "*... to supervise the* ***free but undisciplined crowd from Umuaro.***"
LFD p. 107 « *... pour surveiller* ***la foule libre mais indisciplinée des jeunes gens d'Umuaro.*** »

Il s'agit d'un groupe de jeunes hommes recrutés par l'Administration coloniale pour la construction d'une route. Cette explicitation dans *LFD* est un procédé positif puisqu'elle permet de préciser les constituants de la foule en question : des jeunes d'Umuaro, à la différence du TD qui ne fait pas cette distinction mais donne l'impression que les habitants d'Umuaro sont indisciplinés.

> *AG* p. 103 "'… *while the poor man was fighting the Germans in the Cameroons some smart fellow walked away with his wife* ***at home****.* "'
> *LFD* p. 140 « - … *pendant que le pauvre homme combattait les Allemands au Cameroun, un petit rusé,* ***en Angleterre****, s'est enfui avec sa femme.* »

La traduction rend explicite ce que l'auteur ne précise pas : « en Angleterre » pour *at home*.

> *AG* p. 157 "… *he was* ***wide awake.***"
> *LFD* p. 208 « *... il était encore* ***vivant****.* »

Le caporal Matthew Nweke s'inquiète de la survie de son fils souffrant des oreillons et se précipite vers la natte sur laquelle l'enfant est couché pour établir son état de vie. Vu cette situation, l'emploi de l'adjectif « vivant » s'avère plus pertinent et adapté à la situation que *wide awake* de l'original.

Explicitation par incrémentialisation

Il nous faut rappeler que cette forme d'explicitation consiste à fournir un indice explicatif à côté d'un référent culturel reporté ou traduit littéralement afin d'expliciter son sens ou sa valeur.

Akuebue renseigne Ezeulu sur la maladie dont souffre Ogbuefi Amalu :

> *AG* p. 112 "*'From what I saw ... I think it is aru-mmo.'*"
> ***'Please do not repeat it.'***"
> *LFD* p. 152 « *– Si j'en juge d'après ce que j'ai vu ..., je*

pense que c'est l'aru-mmo.
*- **De grâce, ne prononce pas ce mot une seconde fois !*** »

Il y a gain ici car la traduction emploie une tournure qui exprime de plus près le ton mystique et terrifiant transmis dans l'énoncé « *Please do not repeat it* ». Une traduction littérale comme, « S'il te plaît, ne le répète pas », aurait été trop plat et sans dynamisme.

Plus loin, l'auteur révèle par l'un des locuteurs que l'*aru-mmo* est « la maladie des Esprits » (*AG,* p. 112 ; *LFD,* p. 152).

D'autres stratégies d'explicitation

Ajout

AG p. 77 "*… his son would earn the same or greater honour.*"
LFD p. 107 « *… son fils accéderait **un jour** à cet honneur, ou même à un honneur plus grand.* »

Il est question de l'honneur et du prestige dont jouit Moïse Unachukwu grâce à sa connaissance de la langue du Blanc ; Ezeulu le souhaite pour son fils aussi. L'ajout de « un jour » est louable car il met en contexte ce souhait : dans l'avenir, quand son fils atteindra cette réputation.

AG p. 127 "*'Did he kill it? …'*"
LFD p. 171 « *– L'a-t-il **vraiment** tué ? …* »

L'ajout de « vraiment » rend explicite ce qui est sous-entendu dans *AG*.

AG p. 136 *'He is the Chief Messenger of the great white man, the Destroyer of Guns.'*
LFD p. 182 *– C'est le Messager Principal du puissant homme blanc, **que l'on a surnommé** le « Destructeur des Fusils ».*

L'ajout du relatif « que l'on a surnommé » sert à satisfaire un besoin d'expressivité que nous jugeons inutile.

> *AG* p. 138 "'… *when we open our mouths* ***we know the men from the boys.*** *…'* "
> *LFD* p. 185 « - … *quand nous ouvrons la bouche,* ***on distingue les enfants des hommes mûrs****.* »

L'ajout de l'adjectif « mûrs » dans la phrase « on distingue les enfants des hommes mûrs », ainsi que l'emploi du verbe « distinguer » pour *know*, servent à expliciter ce que suggère le locuteur lorsqu'il dit *we know the men from the boys*.

Le sort de celui qui provoque le Masque ancestral :

> *AG* p. 99 "*He would become an outcast, with no fingers and no toes… in other words,* ***a leper.*** "
> *LFD* p. 260 « *Il deviendrait un paria, privé de ses doigts et de ses orteils, … En d'autres termes,* ***il deviendrait un lépreux****.* »

Par souci de clarté, la traduction ajoute « il deviendrait » pour rendre explicite ce qui est sous-entendu dans le TD.

> *AG* p. 209 "*'… Let us wait for* ***an answer****.'* "
> *LFD* p. 274 « - ... ***Attendonc*** [sic] *donc* ***la réponse de la divinité****.* »

Le syntagme « la réponse de la divinité » est plus explicite que *Let us wait for an answer*, en précisant l'origine de la réponse attendue.

Amplification

Quelques traductions amplifiées explicitent le message original :

> *AG* p. 4 "*'Ezeulu!'* ***he shouted.***"
> *LFD* p.15 « *– Ezeulu !* ***dit-il en guise de salutation.*** »

L'amplification de *he shouted* par « dit-il en guise de salutation » s'avère valable pour mieux faire sortir la valeur de la locution originale.

AG p. 110 " '***Ezeulu!' he saluted***.
'***My son.'*** "
LFD p. 150 « ***– Ezeulu, dit-il en guise de salutation.***
- Fils, je te salue. »

La traduction explicite par l'amplification les répliques de salutation que la LD laisse dans l'ombre.

AG p. 6 "***… the sting*** *of the scorpion,*"
LFD p. 17 « … ***la piqûre très vénéneuse*** du scorpion … »

L'ajout de « très vénéneuse » plutôt que « la piqûre du scorpion », une traduction littérale, est une amplification louable car dégageant l'aspect néfaste de la piqûre d'un scorpion (***the sting*** *of the scorpion).*

AG p. 9 "… *his goats produce threes and his hens hatch nines.*"
LFD p. 20 « … *ses chèvres mettent bas par trois* à la fois *et ses poules pondent neuf œufs* ***le même jour.*** »

La tournure synthétique (typiquement anglaise) de l'original est amplifiée et rendue plus explicite par l'ajout des syntagmes adverbiaux « à la fois » et « le même jour ».

AG p. 20 "*'You have spoken the truth,'* ***said*** *Akukalia*."
LFD p. 34 « - *Tu as dit la vérité,* ***fit remarquer*** *Akukalia.* »

Ici, le sens de « *said* » est mieux dégagé par une amplification « fit remarquer » exprimée en aspect causatif (faire + infinitif) qu'une traduction littérale l'aurait donné ; car la réplique « Tu as dit la vérité » est la remarque d'Akukalia à la parole de son compagnon.

AG p. 34 "*... his aide-de-camp ... shook his watch and* ***listened for its ticking.*** "
LFD p. 51 « *... l'aide de camp ... secoua sa montre et* ***la porta à son oreille pour en écouter le tic-tac.*** »

Le verbe « *listened* » est amplifié par l'ajout du syntagme « porta à son oreille » pour rendre explicite ce qui est sous-entendu en anglais.

AG p. 40 "*It was only the incident of the sacred python that opened Ezeulu's eyes.* ***But that was later.*** "
LFD p. 59 « *Ce fut seulement l'incident du python sacré qui ouvrit les yeux à Ezeulu,* ***mais cela arrivera bien après ces événements.*** »

La construction anglaise « But *that was later* » est amplifiée dans sa version française pour en mieux faire ressortir le sens.

Winterbottom raconte à Clarke le cas de l'expédition militaire menée contre la communauté d'Abame pour avoir assassiné un Blanc :

AG p. 108 "… *the punitive expedition taught them a* ***pretty unforgettable*** *lesson.* "
LFD p. 146 « … *l'expédition punitive leur a appris une leçon* ***qu'ils n'oublieront pas de sitôt****.* »

La locution « *pretty unforgettable* » est amplifiée par une tournure analytique : « qu'ils n'oublieront pas de sitôt. »

AG p. 115 "*'****Go well****,' replied the others.* "
LFD p.155 « – ***Que Dieu accompagne tes pas****, répondirent les autres.* »

Ces mots sont adressés à Ezeulu qui prend congé de la foule se trouvant dans la case d'Amalu, le mourant. L'expression

locale « Go *well* » est rendue explicite dans la traduction par une amplification « Que Dieu accompagne tes pas. »

> *AG* p. 130 *"'... an* ***overblown*** *fool dangling empty testicles should forget himself because wealth entered his house by mistake; ...*"
> *LFD* p. 175 « *... un homme* ***plus qu'un idiot*** *faisant pendouiller des testicules vides s'oublie parce que la fortune est entrée dans sa demeure par erreur ; ...* »

L'adjectif « *overblown* » représentant une économie lexicale, est amplifié dans la traduction par une locution adjectivale « plus qu'un idiot ».

> *AG* p. 167 " *'Why did you not wait* ***till morning****?'*"
> *'We did not know whether you would be setting out for home* ***in the morning****,'"*
> *LFD* p. 221 « *– Pourquoi n'avez-vous pas attendu* ***que le jour se lève*** ?
> *Nous ne savions pas si tu te mettrais en route* ***le matin*** *pour rentrer ...* »

Le terme « *morning* » apparaît deux fois dans cette conversation. Pour éviter la même répétition, le syntagme « *till morning* » est traduit par une forme analytique, « que le jour se lève », au lieu de « jusqu'au matin ».

> *AG* 178 "*The two men* ***smiled their agreement.***"
> *LFD* 235 « *Les deux hommes* ***sourirent pour montrer qu'ils étaient du même avis.*** »

La locution resserrée du TD « *smiled their agreement* » subit une amplification dans sa traduction, aboutissant ainsi à une explicitation de l'original : « sourirent pour montrer qu'ils étaient du même avis. »

> *AG* p. 183 "'…*Why should anyone worry about* ***an old man whose eyes have spent all their sleep***?' "
> *LFD* p. 241 « - … *Pourquoi devrait-on se faire du souci pour* ***un vieillard dont les yeux ont tellement dormi qu'ils se sont vidés de tout sommeil*** ? »

La locution « *an old man whose eyes have spent all their sleep* » devient plus explicite par une amplification « un vieillard dont les yeux ont tellement dormi qu'ils se sont vidés de tout sommeil ».

> *AG* p. 185 "*'... the toad which lost the chance of growing a tail because of I am coming, I am coming.'*"
> *LFD* p. 244 « *... le crapaud qui a perdu l'occasion de pousser d'[*sic] *une queue, car il disait* ***sans cesse*** : 'J'arrive, j'arrive.' »

L'ajout de « sans cesse » renforce le sens répétitif de « J'arrive, j'arrive ». Un adage des habitants d'Umuaro :

> *AG* p. 192 "… *the noise even* ***of*** *the loudest events must begin to die down* ***by*** *the second market week.*"
> *LFD* p. 253 « *... les rumeurs* ***qui accompagnent*** *les événements les plus retentissants doivent commencer à se tasser après deux semaines de marché,* ***au plus tard.*** »

Une amplification est réalisée par le procédé de l'étoffement ; les prépositions *of* et *by* sont étoffées : *of*, par une proposition relative « qui accompagnent » et *by* est renforcé par un syntagme adverbial « au plus tard ».

> *AG* p. 194 "***But even the others had to have some defensive preparation rubbed into shallow cuts on the arm.***"
>
> *LFD* p. 255 « ***Mais les autres aussi devaient avoir une poudre pour les protéger. Afin de la faire pénétrer dans***

leur corps, on leur faisait de petites entailles dans le bras, et on y frottait la poudre. »

Pour mieux rendre l'idée exprimée dans *AG,* les traductrices adoptent le procédé de remaniement syntaxique, c'est-à-dire une reconstitution de l'ordre original. D'ailleurs, plus souvent, l'anglais est plus bref que le français, ce dernier ayant tendance à être plus long. Donc, on constate ici que c'est la clarté qui exige l'amplification (Vinay et Darbelnet, 1977, p. 185).

AG p. 195 "***The okwolo was a tall, unusual hut having only two side and back walls.***"
LFD p. 256 « ***L'okwolo était une case haute qui sortait de l'ordinaire. Elle n'avait que trois murs : deux latéraux et un à l'arrière.*** »

La phrase unique de l'original est développée en deux pour constituer une explicitation. De plus, « *hut having only two side and back walls* » est rendu plus concis par une concentration : « Elle n'avait que trois murs ».

AG p. 199 "*There was not much of a song in it.* ***But then*** *an Agaba was not a Mask of song and dance.*"
LFD p. 260 « Ça ne ressemblait pas tellement à un chant. ***Mais devait-on s'en étonner ?*** *L'Agaba n'était pas un Masque du chant et de la danse.* »

La traduction de *But then* par une interrogation rhétorique « Mais devait-on s'en étonner ? », constitue une amplification et une mise en relief de la nature du masque en question.

AG p. 210 "*It was not a* ***remote*** *argument which could end one way or the other and still leave the ground untouched.*"
LFD p. 276 « *Ce n'était pas une querelle* ***dont on pouvait se détacher****. Quand elle serait résolue, elle laisserait des*

traces profondes. »

Le syntagme relatif, « dont on pouvait se détacher », est une amplification de l'adjectif « *remote* » sous forme d'une traduction explicative. De plus, on voit que la phrase complexe originale est reformulée en deux phrases pour une raison structurale.

Après avoir mâché et avalé la kola qu'Ezeulu leur a offerte, les hommes titrés d'Umuaro expriment leur reconnaissance :

> *AG* p. 206 "*'... **may your stock be replenished**.'* "
> *LFD* p. 270 « - ... ***Dieu fasse que vos provisions en kola ne tarissent jamais***. »

L'énoncé « *may your stock be replenished* » est rendu explicite par l'amplification, surtout l'inclusion de « en kola ». Or, nous trouvons inutile l'ajout de « Dieu fasse », ce qui constitue une surtraduction. Une traduction littérale serait plus apte pour cette locution native comme « Que vos provisions en kola ne tarissent jamais. ».

> *AG* p. 226 "*The man who belittles the sickness which Monkey has suffered should ask to see **the eyes which his nurse got** from blowing **the sick fire.***"
> *LFD* p. 295 « *L'homme qui minimise la maladie dont le singe a souffert devrait demander à voir **comment sont devenus les yeux du garde-malade** qui a soufflé **le feu de la maladie***. »

L'expression « *the eyes which his nurse got* » subit une amplification aboutissant à une traduction plus explicite que l'original : « comment sont devenus les yeux du garde-malade ». De même, « *the sick fire* » qui relève de l'animisme, c'est-à-dire, prêter aux choses le comportement des personnes, est explicité dans la traduction comme « le feu de la maladie ».

Conclusion

Au bout de cette analyse exhaustive et, malgré le nombre restreint d'explicitations que nous avons jugé inutiles, donc aboutissant à des surtraductions, dans l'ensemble, les cas considérables d'explicitation et de ses variantes recensés dans *LFD* permettent d'éviter des ambiguïtés et de clarifier des notions obscures, capables de dérouter un lecteur ignorant. C'est une stratégie valide, adoptée au profit du destinataire du TA. Néanmoins, son emploi devrait être issu d'une décision réfléchie pour éviter toute explicitation redondante, celle qui, dans un contexte suffisant ou évident, apporte des éclaircissements sur l'implicite auquel le lecteur pourrait accéder sans l'aide du traducteur.

Références

Achebe, C. (1964). *Arrow of God*. (2nd ed.). Heinemann.

Achebe, C. (1978). *La Flèche de Dieu*. Traduit de l'anglais par Irène Assiba d'Almeida et Olga Mahougbé Simpson. Présence Africaine.

Ballard, M. 1987. *La traduction de l'anglais au français*. Nathan.

Chuquet, H., et Paillard, M., (1989). *Approche linguistique des problèmes de traduction*. (Édition révisée). Orphrys.

Duval, A., et Knight, L. S., (2013). (dir.). *Le Robert & Collins. Dictionnaire français-anglais, anglais-français* (3ème éd.). Dictionnaires Le Robert.

Hiernard, J-M. (2003). *Les règles d'or de la traduction : anglais-français, français-anglais.* Ellipses.

Lederer, M. (1998). Traduire le culturel : la problématique de l'explicitation. *Palimpsestes*, *11*, 161 – 171.

Nida, E A. (1964). *Toward a Science of Translating.* E.J. Brill.

Pym, A. (2005). Explaining explicitation, in K. Karoly & Á. Fóris (Eds.). *New Trends in Translation Studies.* In Honour of Kinga Klaudy. Akadémiai Kiadó, 29–34.

Vinay, J. P., et Darbelnet, J. (1977). *Stylistique comparée du français et de l'anglais.* Didier.

Wecksteen-Quinio, C., Mariaule, M., et Lefebvre-Scodeller, C. (2015). *La traduction anglais-français* : *manuel de traductologie pratique*. De Boeck Supérieur.

Presse et Covid-19 au Cameroun : de la communication gouvernementale en période de crise sanitaire

Dorothée Béatrice NDOUMBE
Chargée de cours
École supérieure des Sciences et techniques de l'information et de la communication (ESSTIC)
Université de Yaoundé II-Soa
Cameroun
Courriel : ndoumbedorothebea@gmail.com , dorothee.ndoumbe@uni-yaounde2.org

Received : 10/12/21 **Accepted :**11/08/22 **Published :** 31/10/22

Résumé

La survenue du Covid-19 au début de l'année 2020 a dévoilé différentes formes d'une communication gouvernementale au Cameroun engluée entre instantanéité, silence et cacophonie informationnelle, et ce, malgré l'existence dans le gouvernement d'un ministre de la Communication, porte-parole de l'action gouvernementale. Cet article interroge la gestion de la communication gouvernementale au cours des premiers mois de l'apparition du Covid-19, et sa prise en charge par les médias camerounais, afin d'en évaluer l'efficacité. Il prend appui sur le marketing gouvernemental et la sociologie politique pour questionner l'institutionnalisation, la légitimité et l'unicité de cette communication gouvernementale à partir des discours des membres du gouvernement et leur médiatisation. L'article aboutit à la conclusion que l'absence de cohésion, la non adaptation de la communication au contexte camerounais et le manque d'unité des messages et de la cohérence des discours gouvernementaux et institutionnels ont plombé cette communication gouvernementale. Ces dysfonctionnements font apparaître une action de communication d'apparence anecdotique dans laquelle les intervenants institutionnels ont surtout des ambitions personnelles.

Mots-clés : crise sanitaire, Covid-19, communication gouvernementale, discours médiatiques, Cameroun

Abstract

The occurrence of the Covid-19 pandemic which has raged in the world since the beginning of 2020 has revealed different forms of government communication stuck between instantaneity, silence, and informational cacophony, and this despite the existence in the Cameroonian government of '' a ministry of communication. The article questions the management of government communication during Covid-19, and its handling by the media, in order to assess its effectiveness. He also questions the legitimacy, institutionalization and unicity of this government communication based on the speeches of members of the government and the media.

Keywords: health crisis, Covid-19, government communication, media discourse, Cameroon

Introduction

La communication est au cœur du pouvoir politique (Gerstlé et Piar, 2016). ; c'est une activité essentielle qui permet de faire connaître une action, d'inciter l'adhésion et la compréhension des activités d'une organisation publique ou privée (Lavigne 1997 ; Libaert, 2018). Cette évidence a été perceptible au cours de la pandémie du Covid-19, crise sanitaire dont la gravité a induit de nombreux changements au niveau des activités aussi bien politiques, institutionnelles et communicationnelles. En effet, le coronavirus a placé au-devant de la scène médiatique des acteurs politiques qui ont été contraints de prendre la parole pour expliquer aux publics les risques liés à la maladie et les orientations données par l'État. Les médias écrits ont modifié leur agenda au fil des jours pour rendre compte de la crise sanitaire. Les médias audiovisuels ont également modifié leur agenda et certains ont été transformés en salle de classe virtuelle pour pallier le déficit de moyens techniques et technologiques des établissements d'enseignement secondaires et des familles pouvant leur permettre d'effectuer et de suivre des cours à distance. De nouveaux modes d'acquisition des connaissances et d'apprentissage ont donc vu le jour au Cameroun. Cette pandémie a modifié l'agenda des médias, qui devaient rendre publique, heure après heure, de l'actualité sur

la crise et des réactions du gouvernement camerounais. Les médias traditionnels, les médias en ligne et les réseaux sociaux numériques ont donc investi l'espace public de cette question avec pour ambition d'informer sur la maladie et de limiter la propagation de la pandémie en accompagnant l'action des acteurs politiques. En nous fondant sur le rôle de la communication gouvernementale[1] en temps de crise, notre travail étudie les modalités de mise en œuvre de l'activité communicationnelle du gouvernement camerounais pendant les trois premiers mois de la crise sanitaire afin de la mettre en exergue et d'identifier ses forces et faiblesses et d'apprécier son efficacité, son efficience et ses retombées.

Selon les théoriciens de la communication des organisations (Lavigne,1997; (D)'Almeida, 2018; Libaert et Westphalen, 2018) pour mieux communiquer avec les publics et établir une corrélation efficiente et efficace, une bonne communication gouvernementale doit s'appuyer sur une politique de communication qui procède d'une stratégie globale de la circulation de l'information visant à susciter l'adhésion de la population aux mesures qui sous-entendent la mise en œuvre du processus dont il est question. En abordant la question de la communication gouvernementale en temps de crise sanitaire, cet article ambitionne de saisir les types d'actions de la communication mis en œuvre par le gouvernement au cours des premiers mois de l'apparition de la pandémie. Il vise à analyser les processus de légitimation ou de délégitimation de l'action des membres du gouvernement impliqués dans la gestion de la pandémie afin de conclure ou non à une action institutionnalisée, concertée et unifiée (Lavigne, 1997). En partant de la sociologie du discours des médias (Esquenazi, 2013), l'article interroge sur : comment le discours médiatique a rapporté, expliqué et/ ou mis en scène la communication gouvernementale d'avril

[1] La communication gouvernementale « consiste à faire connaître, à travers les méthodes les plus compréhensibles par tous, les rouages, le fonctionnement et les formes d'intervention des différentes structures de l'État, pour que les habitants des villes et des campagnes puissent bénéficier des retombées d'un service public des plus efficients » (stratégie de la communication gouvernementale, www.fao.org

à mai 2020 ? L'hypothèse posée est que cette communication gouvernementale en temps de crise a manqué d'efficacité et de construction du fait non seulement de la nouveauté et de la typologie de la crise qui a plombé l'action gouvernementale. En effet, la naissance d'une crise nouvelle a pu plomber l'action du gouvernement à cause de l'absence au Cameroun, de modèles documentés dont les gouvernants auraient pu s'inspirer ; mais elle pourrait aussi s'expliquer par un manque de synergie, de cohérence et de connivence entre institutionnels.

S'inscrivant dans le domaine des Sciences de l'information et de la communication, l'analyse s'appuie d'une part sur les théories de marketing gouvernemental et celles plus classiques de communication publique et politique, pour analyser la communication des organisations du secteur public (le premier ministère et les ministères) en temps de crise. D'autre part, elle saisit la sociologie du discours médiatique pour « examiner les relations entre médias, publics et réalité à travers la trame symbolique que constitue le discours médiatique » (Esqenazi, 2013, p. 21). L'ancrage de l'analyse se fait sur le discours médiatique et sur ce point, l'analyse fait appel à la notion *d'identité discursive* et celle de *cadre médiatique*. L'identité discursive du média lui permet d'adopter une figure publique, une image constituée par ses différents publics, mais aussi par les personnages institutionnels auxquels le public peut adhérer. L'identité discursive « consiste donc pour un média à se distinguer de ses concurrents sans cesser de se conformer à la logique du champ » (Esquenazi, 2013, p.140). Selon Esquenazi (2013), le champ médiatique est quant à lui, l'ensemble des médias constituant l'environnement médiatique. L'identité médiatique est le capital symbolique qui marque l'engagement du journal et son implication dans l'actualité ; elle peut modifier la prise en charge des faits d'actualité par le média. Le cadre médiatique, quant à lui, est la manière distincte par laquelle l'entreprise médiatique structure l'expérience des faits. Il implique les lieux, les rôles, les comportements, les faits

et les preuves de leur discernement. Pour arriver à établir les liens entre tous ces éléments d'analyse, le corpus intègre de manière aléatoire, les contenus de la presse écrite, et il s'étend sur les mois de mars, avril et mai 2020. Plus concrètement, ce corpus est constitué de quinze (15) numéros de *Cameroon Tribune*, vingt (20) numéros du quotidien *Mutations*, dix-huit (18) du quotidien *Le Jour,* dix (10) numéros de l'hebdomadaire *Réalité Plus, Diapason six (6) numéros, deux, (02) numéros d'InfoMatin*, soit soixante-huit éditions de journaux de la presse d'informations générales et de diverses périodicités.

La méthodologie consiste en l'analyse du discours des éléments constitutifs des pages traitant du Covid-19 dans ces journaux. Elle part de la notion de « moment discursif »[2] pour mettre en évidence le moment et la manière dont l'objet de la crise devient dans et par les médias, un événement (Moirand, 2007, p.7) notamment par la quantité et la quantité des productions discursives. Le cadre théorique porte à la fois sur le marketing gouvernemental et la communication politique (Lavigne, 1997 ; Ollivier-Yaniv, 1997). Il s'appuie également sur les éléments de gestion de la communication de crise (Libaert et Westphalen, 2018). Le texte est organisé en trois sections : l'approche théorique sur laquelle repose l'analyse de la crise (I), la mise en œuvre de la stratégie de gestion de crise arrêtée par le gouvernement camerounais (II), l'évaluation de l'efficacité de la stratégie globale de gestion de crise et de la communication gouvernementale (III).

Médiatisation des crises et gestion de la communication gouvernementale : approche théorique

Dans cette section nous présentons le markéting gouvernemental, la communication politique et la communication de crise comme appuis théoriques principaux de l'analyse d'une communication gouvernementale en temps de crise.

Du marketing gouvernemental et de la sociologie du discours

[2] Moirand parle de moment discursif pour indiquer le moment précis où l'action est transformée en discours (2017)

politique

Pour la plupart des États, la communication publique ou institutionnelle, et précisément la communication gouvernementale, est très souvent gérée par le porte-parole du gouvernement ou alors par le ministre de la Communication comme c'est le cas au Cameroun, où, ce dernier est également le porte-parole du gouvernement. Quoiqu'il en soit, une bonne communication gouvernementale doit d'abord être organisée et pensée sur la base d'une stratégie gouvernementale globale. De manière précise,

> La communication du gouvernement (premier ministre et ministres réunis) correspond à des initiatives d'information et de diffusion auprès des populations. Elle a pour objectif de renforcer les liens par l'explication de l'action du gouvernement auprès de la population. Il s'agit d'informer des résultats de la politique du gouvernement relativement aux axes de décision politique qui ont été les siens. Les grands médias sont la technique de diffusion classique de la communication gouvernementale. (Lavigne, 1987, p.378)

Cette communication, dite aussi institutionnelle, peut être appréhendée selon, Ollivier-Yaniv (1997, p. 5), comme « un ensemble de messages diffusés le plus souvent au moyen d'outils de communication de masse, au nom de l'intérêt général » qui constitue, de ce fait, l'objectif principal de la communication institutionnelle. Les approches de l'analyse de la communication gouvernementale diffèrent en fonction des pays et des continents. En contexte nord-américain par exemple, « la communication publique [est] non seulement le fait des médias mais aussi des institutions, entreprises, mouvements et groupes qui interviennent sur la place publique » (Lavigne, 1997). Cependant, quel que soit le contexte, la communication gouvernementale vise

à établir une interrelation entre les différentes structures

> de l'État, entretenir un dialogue des plus fructueux entre l'administration et les différentes couches de la communauté nationale, en mettant en œuvre tous les supports y afférents, afin de faciliter la circulation de l'information et faire que la transparence et la bonne gouvernance se traduisent par des réalités concrètes. La réussite d'une telle opération passe nécessairement par un changement de mentalité et de comportement à tous les niveaux. (La stratégie de communication gouvernementale www.fao.org, chapitre VI,)[3]

Globalement, cette communication est un courant d'analyse de la communication publique. « Le concept, qui a pris son essor au tournant des années 90, renvoie cependant à des définitions très différentes selon les écrits. » (Lavigne, 1997, p.122). Pour certains chercheurs, comme Gortner, Malher et Bell Nicholson (1993), cités par Lavigne (1997),

> la communication est d'abord un moyen d'exercer du pouvoir. Pour les organisations publiques, la communication avec l'environnement est essentielle afin de pouvoir répondre aux besoins politiques, de pouvoir rendre des comptes, d'assurer la coordination avec les autres agences et les autres niveaux de gouvernement, en plus de s'assurer d'un support externe ». (Lavigne, 1997, p. 124)

D'autres auteurs ont émis des hypothèses sur la théorie du marketing gouvernemental dont les travaux précurseurs se situent autour des années 1980. Ils nous éclairent particulièrement sur la gestion de cette communication à l'heure du marketing de l'État. Bernier (1992b) a retracé la genèse de cette approche théorique. Il indique que c'est l'ouvrage de Permut et Mokwa (1981) qui, en premier a traité exclusivement de marketing gouvernemental. Lavigne (1997) nous apprend que sur la base des travaux de

[3] Consulté le 27 septembre 2020.

Kotler et Levy (1969) et Kotler (1972), le concept générique de marketing commercial a été élargi à des fins non commerciales et sera appliqué à la politique et au social. « Par la suite, des applications ont été étendues aux domaines social et politique » (Lavigne, 1997, p. 120). D'après Lavigne (1997, p.120-121), Bernier, en effet, définit ainsi ce concept :

> Ce marketing intègre le marketing des services gouvernementaux (1) et le marketing de l'exécutif gouvernemental. L'objectif général du marketing des services gouvernementaux à but non lucratif est, d'une part, de rendre accessibles à la population des services payés à même les taxes et, d'autre part, de modifier divers comportements des citoyens à l'égard de certaines habitudes, les encourageant à en prendre d'autres, plus conformes au bien-être de la société.

Cette définition de l'objet du marketing gouvernemental rentre en droite ligne avec l'objectif du gouvernement de faire connaître les mesures barrières édictées pour lutter contre la propagation du Coronavirus grâce au changement de comportement des populations qui pourrait, à terme, limiter la diffusion du virus. En effet, les institutions médiatiques sont les principaux acteurs de la production des faits d'actualité. Elles constituent donc ce qu'on appelle « le champ médiatique » (Esquenazi, 2013). Ce champ est confronté aux contraintes provenant d'autres champs, tels que ceux de la politique et de l'économie entre autres qui influencent le travail des médias (Esquenazi, 2013, p. 11). Dans la mobilisation de la sociologie du discours médiatique, les analyses considèrent les « produits des médias comme l'élément symbolique d'un processus associant des acteurs sociaux disparates. » (Esquenazi, 2013 ; p13) qui relèvent aussi bien du politique, de l'économie que du social ou du scientifique entre autres. L'objectif de la mobilisation de la sociologie du discours médiatique est non de saisir la signification du discours des médias notamment en

temps de crise, mais de comprendre « comment ils suscitent les interprétations, les appropriations et les dénégations » (Esquenazi, 2013). Plus précisément, pour ce qui est de la communication gouvernementale, on pourrait se demander avec Ollivier-Yaniv, si elle ne porte

> pas en germe le risque de sa potentielle incohérence, de son propre brouillage du fait même de la surabondance des messages et par là même, de celle des représentations - du travail - de l'État, des messages dont on rappellera en passant qu'il n'a pas le monopole. Plus généralement, comme le montre S. Decreton, la construction d'une cause d'intérêt général implique donc un investissement à long terme de l'État ». (1997, p.78)

Les théories de la communication de crise

Le Covid-19 a été au centre de la communication gouvernementale au Cameroun. La crise est considérée comme un changement soudain et brutal entre deux états, l'état normal et l'état de crise, ceci provoquant une rupture d'équilibre. Une fois qu'elle apparaît, si la crise revêt une dimension publique, elle est saisie par les médias comme l'indiquent Libaert et Westphalen (2018). Il est donc primordial d'agir dans l'urgence lorsque cette rupture d'équilibre survient. Ils précisent :

> Remporter le défi de la communication en période de crise, c'est avant tout savoir gérer l'état d'urgence ainsi créé. Car la précipitation est presque toujours maîtresse du jeu : le public, les internautes, les journalistes veulent de l'information « à chaud », des faits, des explications. L'entreprise, pour sa part, n'a souvent ni le temps, ni la capacité de fournir une analyse approfondie. Et pourtant elle doit faire face ! (Libaert et Westphalen, 2018, p.66)

Dans le processus de gestion de crise, ces théoriciens suggèrent également de doubler le regard que l'on porte sur les faits - la crise elle-même - par un regard sur les représentations

subjectives que ces faits génèrent (Libaert et Westphalen, 2018). Ils indiquent qu'il est également impérieux d'avoir un plan d'action qui synthétise et articule les mesures à mettre en œuvre pour gérer la crise et responsabiliser les différents acteurs de l'organisation. Ainsi, pour Libaert et Westphalen, on devrait constituer une cellule de gestion de la crise, déterminer les procédures et les actions internes, mettre sur pied les équipes de communication, formaliser les messages à diffuser, identifier les premiers contacts à solliciter (la presse, les instances professionnelles, les leaders d'opinion, etc.) (2018, p. 68). Libaert et Westphalen proposent en définitive cinq ripostes et actions possibles à une crise, que nous présentons dans le tableau ci-dessous.

Types de riposte	Actions
Silence	Ne pas réagir, ou délivrer le minimum d'informations
Offensive	Nier la crise, chercher à rencontrer l'opinion
Transfert	De responsabilité sur autrui (salarié, agence, fournisseur…)
Reconnaissance	L'entreprise avoue sa faute, collabore avec les médias
Discrétion maîtrisée	Lâcher progressivement des éléments d'information

Source : Libaert et Westphalen, (2018, p.7)

Pour le cas du Covid-19, l'analyse de la communication gouvernementale permet, entre autres, d'évaluer la mise en œuvre de ces modalités de riposte mais aussi d'identifier le processus de riposte mis sur pied par la communication publique et l'implication des médias à travers leurs contenus et leurs discours.

La communication du gouvernement camerounais face au

Covid-19

La communication du gouvernement du Cameroun pendant les premiers mois du Covid-19 va s'analyser en deux temps : la présentation de la stratégie de riposte mise en œuvre par le gouvernement et l'énoncé d'éléments formulés par la presse en réaction à cette stratégie.

Les actions de communication

Face au Covid-19, les premières actions communicationnelles du gouvernement ont donné l'impression qu'il existait une stratégie de communication visant à informer les populations de l'évolution de la pandémie au Cameroun.

Confirmation de la crise et création d'une cellule interministérielle

Les premiers cas du coronavirus sont déclarés au Cameroun le 7 mars 2020. C'est le ministre de la Communication, par ailleurs porte-parole du gouvernement, René-Emmanuel Sadi qui en a fait l'annonce au cours d'une conférence de presse conjointe à laquelle prenaient également part le ministre de la Santé publique, Manaouda Malachie, et le ministre de l'Élevage, des pêches et des industries animales, Dr Taïga. Au cours de cette conférence, le porte-parole du gouvernement a indiqué que

> Près d'une centaine de pays dans le monde ont déjà enregistré des cas de Coronavirus, y compris le Cameroun, dont les deux premiers cas confirmés sont, tout d'abord, celui d'un citoyen français, d'origine camerounaise, âgé de cinquante-huit ans [...] Et ensuite, celui d'une citoyenne camerounaise de trente ans, qui a été en contact étroit avec ce premier sujet contaminé. (Extrait de la déclaration de René-Emmanuel Sadi, ministre de la Communication et porte-parole du gouvernement du 7 mars 2020).

Toutefois, la communication du gouvernement s'est

surtout organisée autour du chef du gouvernement, le Premier ministre. Quant au ministre de la Communication, porte-parole du gouvernement, il a d'abord été relégué au second plan, puis réhabilité lorsque les dysfonctionnements sont apparus. En effet, une cellule interministérielle de gestion de crise, coordonnée par le chef du gouvernement, a été mise sur pied. Les principes de base de gestion d'une communication en temps de crise sont donc mis en pratique. La communication est fondée sur le besoin d'informer, d'anticiper, de prévenir et de vulgariser afin d'éviter les scoops et la circulation des Fake News. Une « stratégie de riposte » (C'est ainsi que le gouvernement a appelé son plan de riposte contre la pandémie) est présentée le 17 mars 2020 par le Premier ministre, Joseph Dion Nguté. Elle donne des précisions sur la situation et identifie les actions appropriées et prioritaires à mettre en œuvre. Elle donne lieu à la validation de treize (13) mesures barrières plus ou moins respectées. Une volonté de transparence et d'information du public est perceptible dans les déclarations du Premier ministre qui précise que : « 10 cas de personnes affectées par le virus ont été détectés dans notre pays et sont pris en charge par les services spécialisés. ». Cette information va accélérer les actions d'information sur la crise et multiplier les outils de communication.

Les outils de communication

Les outils de communication privilégiés sont, en plus de la conférence de presse, les points de presse ou les communiqués de presse signés par le Premier ministre ou les ministres. Après la signature du premier communiqué, le second, signé de Dion Nguté le 31 mars 2020, porte à la connaissance du public que le président de la République a décidé de créer un fonds spécial de solidarité nationale pour la lutte contre le coronavirus. On y voit la volonté d'attirer la sympathie du public et de lui montrer l'intérêt que le gouvernement porte à la protection de sa santé. Quelques jours plus tard, le Premier ministre informe une fois de plus le public, par un communiqué signé le 1er avril 2020

que les mesures de restriction prises par le chef de l'État le 17 mars 2020, dans le cadre de la lutte contre la propagation de la pandémie au Cameroun, sont maintenues pour une durée de 15 jours renouvelable en cas de nécessité. La communication médiatique (radio, télévision, presse écrite et cyberpresse) et la communication visuelle (affiches, banderoles, etc.) sont alors utilisées pour sensibiliser les populations à un changement de comportement.

Un accent particulier et plus important est mis sur la communication digitale, notamment les réseaux sociaux numériques (Twitter et Facebook). Ainsi, en plus du Premier ministre et du ministre de la Communication, le ministre de la Santé publique, Manaouda Malachie, a occupé l'espace médiatique par des points de presse quotidiens, puis des tweets quasi quotidiens par lesquels le public était informé de l'évolution de la pandémie. L'activité de communication gouvernementale a également été menée par d'autres ministres lors des conférences de presse conjointes (elles étaient diffusées en direct sur les ondes de la radiotélévision publique et rediffusées par le même canal et des organes de la presse privée) et auxquelles prenaient part le ministre de la Communication, René Emmanuel Sadi, le ministre de l'Élevage, des Pêches et des industries animales, Dr Taïga ; le ministre de la Recherche scientifique et de l'innovation, Dr Madeleine Tchuenté.

Les conférences de presse conjointes ont permis au gouvernement de se montrer solidaire et de donner l'impression qu'ils avaient une même vision et un même et un seul objectif. Sur la base de cette impression, la « une » du quotidien *Cameroon Tribune* du jeudi 9 avril 2020 annonce « Le Cameroun en ordre de bataille » contre le coronavirus. En effet, c'est lors des conférences de presse que les informations clés sont données par la commission conjointe : « l'arrêt temporaire des importations d'animaux vivants et des produits halieutiques frais ou congelés ou manufacturés produits dans les pays qui abritent des foyers actifs de la maladie » indique le journal en reprenant un extrait

du point de presse (*Cameroon Tribune*, 9 avril 2020). Le journal de service public rassure en précisant que la sérénité règne dans les hôpitaux et que ceux-ci sont équipés pour prendre en charge les malades du Covid-19. L'on en déduit qu'il existe une certaine collaboration entre le gouvernement et cette presse de service public. Cette stratégie de communication a probablement rassuré les populations attentives aux actions gouvernementales pendant la période critique de la crise sanitaire. Toutefois, quelques dysfonctionnements communicationnels ont été relevés dans cette riposte gouvernementale.

Les limites de l'action communicationnelle du gouvernement face à la pandémie

Le rituel communicationnel du gouvernement était connu. Le ministre de la Santé publique ou un de ses collaborateurs effectuait le point sur l'évolution du virus dans le pays. Cependant, les informations annonçaient toujours le nombre de personnes contaminées et décédées. Au bout de quelques semaines, les informations émises ont commencé à insister sur les bonnes nouvelles : « Sensible à l'orientation que vous avez souhaité donner à notre communication, je vais donc m'employer à ne publier simplement que des informations sur l'évolution de notre stratégie, les cas graves, les cas guéris, les décès et les mesures barrières » annonce le ministre de la Santé publique dans un tweet posté le 10 avril 2020. On assiste dès lors à une gestion participative de la communication de crise par le gouvernement. Cependant, certains médias en ont conclu que ces mesures visaient à cacher la réalité d'une situation probablement catastrophique. Le quotidien *Mutations* du 15 avril 2020 la qualifie de « Coronaphobie ». Il insinue que les chiffres sur le coronavirus font peur, d'où la volonté de les mystifier. *Le Quotidien Émergence* de la même date, quant à lui, estime qu'il s'agit d'un :

> jeu dangereux du gouvernement camerounais. Le choix

> politique qui peut avoir des conséquences perverses […] C'est une grande première mondiale, alors que tous les pays touchés procèdent autrement. C'est donc la preuve que la pandémie a été politisée, au grand dam de l'Oms dont le directeur général avait justement demandé de ne pas politiser cette maladie

En outre, la communication gouvernementale a été un mimétisme de la communication occidentale. On a d'ailleurs pu constater une confusion entre la communication et l'information dans l'action du gouvernement. Cette confusion a également eu un impact sur les actions communicationnelles de l'État. Si nous partons du primat de la communication sur l'information, nous pouvons affirmer que certains actes des membres du gouvernement ont pu prêter à confusion, et véhiculer un message contraire à l'objectif visé. Nous avons illustré ces aspects par la réaction de la presse lors du retour du président de l'Assemblée nationale (voir supra) et l'annonce de la repise des cours par les ministres en charge de l'Éducation de base et de l'Enseignement secondaire, sans l'accord du chef du gouvernement. Ces actions et même certains silences ont pu communiquer sur l'état d'esprit des membres du gouvernement dans le processus de gestion de la crise. En effet, si contrairement à la communication, l'information donne lieu à des contenus, elle est cependant soumise au principe de réalité, donc à l'alternative du vrai et du faux (on vérifie ou l'on réfute une information) (Bougnoux, 2001, p. 73).

On pourra également déplorer le silence du gouvernement face aux Fake News et l'absence des canaux de communication communautaires et multisectoriels pour informer un public qui n'a pas facilement accès aux informations diffusées dans les réseaux socionumériques. La communication gouvernementale du Cameroun pendant la crise est, en effet, calquée sur le modèle occidental dont les populations n'ont pas les mêmes acquis culturels que celles du Cameroun. En effet, la communication

occidentale s'appuie davantage sur les outils et canaux dont disposent les populations : radio, télévision, Internet, mails, réseaux sociaux, etc. Celles-ci ont un accès certain, rapide et instantané à l'information. Elles ne connaissent pas les difficultés d'accès à l'information, ni des problèmes de langues ou de zones d'ombre dans la diffusion et l'accès à l'information. Pourtant, le gouvernement camerounais n'a pas tenu compte des particularités linguistiques et la diversité culturelle de ces populations au moment de concevoir des messages et de choisir les canaux de diffusion. Ainsi, on peut se questionner sur l'impact de la mobilisation des réseaux sociaux numériques et de la communication médiatique dans la vulgarisation des messages de lutte contre le Covid-19 au Cameroun. Le pays compte environ 260 langues nationales et une bonne tranche de la population ne s'exprime pas clairement dans les deux langues officielles (français et anglais). Par conséquent, la communication médiatique aurait également pu mobiliser les radios communautaires, qui, elles, tiennent compte des réalités de chaque communauté dans la diffusion de l'information.

La gestion de la communication a ainsi donné l'impression d'une « cacophonie » dans la mesure où, les autorités ont cessé de parler d'une même voix. Par exemple, la ministre de la Recherche scientifique et de l'Innovation, Madeleine Tchuinté, avait, lors d'une interview, indiqué au sujet de la transmission du coronavirus que les chauves-souris étaient des porteurs sains qui pouvaient transmettre le virus. Ses propos avaient surtout jeté du trouble chez les populations au lieu de les rasséréner. Voici un extrait de sa déclaration :

> Ce que je disais, c'est qu'actuellement nous avons 200 cas. Si par malchance ce génome rentre avec la transmission inter-espèce, si ça passe par la chauve-souris nous sommes morts. Parce que nous avons 500 000 chauves-souris qui sont porteurs sains de Coronavirus. J'ai 1200 corona sortis des chauves-souris de la ville de Yaoundé

Les journaux, parmi lesquels *Repères,* avait raillé la

ministre au pied de sa « une » du 13 avril 2020 : « Le covid-19 étale l'incompétence de Madeleine Tchuinté ». Par ailleurs, les ministres de l'Éducation de Base (Minedub) et des Enseignements secondaires (Minesec) avaient signé un communiqué conjoint ayant fuité dans les réseaux sociaux, qui annonçait la reprise des cours le 20 avril 2020 (https://www.facebook.com/Covid19.Cameroon/) alors que la décision n'avait pas encore été prise par le chef de l'État.

Ces dysfonctionnements sont confirmés par le rappel à l'ordre du Premier ministre à ses collaborateurs dans une correspondance signée du Secrétaire général des Services du Premier ministre datée du 9 avril 2020, dans laquelle il avait également précisé la place et le rôle du porte-parole du gouvernement. Joseph Dion Nguté, en s'adressant aux membres du gouvernement, avait déclaré que « le ministre de la Communication doit être étroitement associé dans la mise en œuvre des initiatives médiatiques conduites par les administrations sectorielles. » La note du Secrétaire général des Services du Premier ministre insiste sur l'impératif, pour les administrations sectorielles, « de solliciter et obtenir formellement du chef du gouvernement les autorisations nécessaires avant de prendre des mesures à portée générale, de manière à éviter la cacophonie observée dans la communication sur cette crise sanitaire » (Extrait de la correspondance du Premier ministre du 9 avril 2020). Le Premier ministre remet ainsi en cause la légitimité de la prise de parole de ses ministres et confirme la place de porte-parole du gouvernement du ministre de la Communication. Cette réaction pourrait être comprise comme l'expression de sa volonté de limiter le manque de cohésion, de légitimité, et d'unicité de la communication gouvernementale au cours de la crise. On peut donc en conclure que les actions des membres du gouvernement ne sont pas concertées à la base à moins d'être présentées aux ministres comme des instructions ou des décisions à mettre en œuvre.

Cette sortie du Premier ministre sera médiatisée par

plusieurs journaux : le trihebdomadaire *Repères* titre le 13 avril 2020 : « Covid-19/Cacophonie gouvernementale : la colère du PM ». Le journal *La Nouvelle* du mardi 14 avril 2020 annonce en « une » : « Cacophonie gouvernementale : le PM recadre les ministres chauves-souris ». Le journal utilise aussi la raillerie et l'ironie :

> dans le souci d'éviter une sorte de diarrhée verbale gouvernementale au risque de heurter la sensibilité citoyenne, Joseph Dion Nguté invite les membres du gouvernement à faire preuve de retenue et de prudence lorsqu'il s'agit de se prononcer oralement ou sur écrit au sujet de cette pandémie.

Quant au journal *Le Point Info* du mardi 14 avril 2020, il met comme titre à une : « cacophonie gouvernementale : l'hécatombe ». Il établit ainsi un parallèle entre la communication gouvernementale sur le Covid-19 et une hécatombe. Cet élément pourrait être considéré comme une mise en évidence du manque de légitimité et d'unicité dans la communication gouvernementale.

Du cadrage médiatique de la communication gouvernementale : discours et postures

Le cadrage médiatique de la communication du gouvernement peut être saisi selon deux approches : les discours médiatiques de promotion et la critique ou le dénigrement des actions et des discours des acteurs.

Le manque de cohérence entre la communication gouvernementale et les actions des gouvernants

La stratégie de communication avait été annoncée par le ministre de la Communication lors de sa première prise de parole en date du 7 mars 2020. Si au départ tous les médias ont fait chorus pour encourager l'action du gouvernement et la

rendre visible, cette médiatisation s'est par la suite faite sous des cadres médiatiques mettant en évidence la presse publique et la presse privée. Certains journaux accompagnaient la stratégie de communication du gouvernement, d'autres en revanche n'ont cessé de présenter les manquements de cette démarche institutionnelle. Les titres de presse, sans être particulièrement alarmants, amènent à relativiser la gravité de la pandémie en ironisant sur la communication gouvernementale. Le quotidien *Mutations* fait sa « une » de l'édition du 30 mars 2020 sur « Les stars du bêtisier du Coronavirus au Cameroun ». Il peint les acteurs politiques camerounais, qui, face à cette pandémie, ont essayé de « protéger leurs avantages et leur poste » au détriment de la vie de leurs concitoyens.

Mutations relate, avec ironie, la manière dont le président de l'Assemblée nationale a enfreint les consignes de l'Organisation mondiale de la Santé et celles du gouvernement camerounais, pour se faire réélire à la présidence de l'Assemblée. « Cavaye Yeguie Djibril : Mon perchoir coûte que vaille ! », indique le quotidien après la reprise de fonction du président de l'Assemblée nationale sans respect de la quarantaine prescrite par le gouvernement alors qu'il rentrait d'une mission *à l'étranger*. De même, le ministre des Sports et de l'Éducation physique, malgré l'annonce des premiers cas de contamination au Covid-19 au Cameroun, avait tout de même décidé de maintenir le Championnat d'Afrique des Nations (Chan), du 4 au 25 avril 2020, en pleine crise sanitaire mondiale. D'ailleurs, cette décision de la tenue de cette compétition avait été prise de manière unilatérale par M. Mouelle Kombi. Le ministre affirmait pourtant que « les autorités camerounaises ont pris diverses mesures de riposte et mis en œuvre un plan efficace de lutte contre cette pandémie » (*Mutations* N°5057, du 31 mars 2020). Pour le journal, le ministre, guidé par « son désir obsessionnel, [il] va vite en besogne en affirmant qu'aucune mesure de fermeture des frontières n'a été prise ». Ces comportements « curieux » des membres du gouvernement et des assimilés sonnent comme

un dysfonctionnement et un manque de cohésion et d'objectifs communs. Les actions ne sont visiblement pas concertées. En outre, l'action de communication est diluée dans des actions individuelles qui, du reste, ne respectent pas les consignes et mesures édictées par le gouvernement.

Critique des actions et des discours

Le ministre de la Communication intervient pour informer le public du déploiement, à compter de sa prise de parole et pour la mise en œuvre du plan de communication gouvernementale. La collaboration avec la presse est mise en avant : « ce plan de communication interpelle tous les médias nationaux, tous les supports confondus, écrits, audiovisuels et cybernétiques, en vue d'une vaste campagne d'information, d'éducation et de sensibilisation, de la communauté nationale sur les enjeux vitaux liés au Coronavirus », précise René Emmanuel Sadi. Lors des rencontres avec la presse, il convie les médias nationaux et internationaux à mettre « à la disposition des populations, la meilleure information possible, sur le Covid-19, ce phénomène planétaire, qui déjà, commence à créer partout dans le monde, une véritable psychose qui n'a peut-être pas lieu d'être. » Il s'agit d'un extrait de la déclaration délivrée le 7 mars 2020 par le ministre de la Communication, René Emmanuel Sadi. Le document est disponible en ligne, (Conférence de presse final conjointe Mincom Minsante Minepia covid 19.pdf)

La priorité du gouvernement est donc principalement fondée sur la bonne information des populations à travers les médias. Quelques médias mis à contribution ont relayé les informations données quotidiennement par le ministre de la Santé publique et l'amplification est davantage faite à travers les réseaux sociaux. Les médias dans leur rôle d'information, d'éducation et de reliance sociale se sont alignés dans un premier temps derrière la cause gouvernementale. *L'Œil du Sahel* du 8 avril 2020, par exemple, fait savoir que « les médias donnent de la voix contre le Covid-19. ». Le journal affirme également que

dans les régions du Grand-nord, toutes les rédactions ont compris la gravité du risque Covid-19 pour la population et les médias en parlent tous les jours : « On le traite dans tous les genres. Même si jusqu'à ce jour, aucun cas positif n'a été enregistré dans le Grand-nord, la médiatisation autour de la maladie et ses conséquences ainsi que les gestes nécessaires pour y faire face, sont repris en boucle dans chaque médium. » *L'Œil du Sahel* fait dans l'article cité ci-dessus, le tour des trois régions septentrionales et rend compte des mesures prises par les médias pour accompagner le gouvernement dans cette action de riposte contre le Covid-19, surtout en cette période de propagation des Fake News, la multiplicité des modes de contamination, la fragilité du virus en milieu tropical, et les remèdes et potions miracles pouvant aider à la guérison. La stratégie gouvernementale a donc consisté en la mise en avant d'une certaine synergie entre l'action des membres du gouvernement, les faits, les postures et les discours véhiculés par les médias.

Cependant, de nombreuses incohérences sont apparues dans cette stratégie et la communication gouvernementale a fait l'objet de nombreuses critiques. Après la sortie médiatique de la ministre, les journaux ont fait savoir que Madeleine Tchuenté était « hantée par les chauves-souris. Au moment où le débat est axé sur le traitement possible contre le Covid19, la Minresi[ministre de la Recherche scientifique et de l'Innovation] est allée fouiller dans le nid de ses animaux », indique le journal *Mutations* N° 5057 *du 31 mars 2020*. Par ailleurs, la crise sanitaire sera une occasion pour les médias privés de revendiquer de meilleures conditions de travail et une meilleure collaboration avec l'État qui ne les intègrerait pas assez dans sa stratégie de communication. La « une » du journal *InfoMatin* du 13 avril 2020 exprime bien ce sentiment : « Covid-19 : Dion Nguté abandonne les médias privés. »

Conclusion

Au début de la crise sanitaire du Covid-19, la communication gouvernementale s'est bâtie sur les fondements de la gestion de la communication de crise, notamment avec la mise sur pied d'un comité interministériel (comité de crise), chargé de la gestion de crise. La communication institutionnelle s'est faite, au départ, de « manière transparente » par l'entremise de la communication du ministère de la Santé publique. Toutefois, cette transparence a eu des effets contraires et les populations ont décrié la qualité des informations qui mettaient l'accent sur la morbidité de la pandémie et moins sur les guérisons et la qualité de la prise en charge. D'autre part, les autorités elles-mêmes n'ont pas respecté les mesures gouvernementales. L'absence de cohésion, la non adaptation de la communication au contexte camerounais et le manque d'unité de messages et de cohérence des discours gouvernementaux et institutionnels ont abouti à une inefficacité de la communication gouvernementale. Celle-ci s'est avérée moins convaincante au fils des jours ; incohérente et approximative à certains moments ceci, à cause des prises de paroles publiques, non concertées, de certains membres du gouvernement. Ces dysfonctionnements ont permis de conclure que la communication gouvernementale a manqué de cohésion.

Par ailleurs, le caractère sensible de la communication est apparu de manière plus imposante notamment grâce aux différentes fautes commises par les acteurs (ministres, président de l'Assemblée nationale, etc.). Une action de communication d'apparence anecdotique comme les discours des ministres de la Recherche scientifique et de l'Innovation ; des Enseignements secondaires ; de l'Éducation de base ; des Sports et de l'Éducation physique, a déclenché des phénomènes de critiques potentiellement graves et fortement relayées par la presse. Le pilotage de la communication gouvernementale en temps de crise devrait donc s'effectuer en s'interrogeant sur le risque associé à toute action de communication car chaque prise de parole peut entraîner de la suspicion, de la raillerie ou de

la controverse. Le gouvernement camerounais devrait normer sa communication afin d'éviter les cacophonies observées. Cette normalisation de la communication gouvernementale en temps de crise devra également lui conférer un caractère plus unifié, plus légitime, plus authentique et mieux institutionnalisé. Si les balbutiements de la communication du gouvernement camerounais en temps de crise relayés par la presse de notre corpus peuvent se justifier par la nouveauté de cette crise et de sa gravité, il est important de relever qu'une analyse globale de toute la communication gouvernementale (interne, externe, cybernétique, médiatique, etc.) permettra de mieux saisir l'action globale de communication gouvernementale du Cameroun au cours de la pandémie à coronavirus.

Références

Bigaut, C. (1988). La communication gouvernementale. *La Revue Administrative, 41*(244), 371-378.

Bougnoux, D. (2001). Introduction aux sciences de l'information et de la communication.

Champagne, P. (1991). La constrution médiatique des « malaises sociaux. » *Actes de recherche en sciences sociales,* 90, 64-76. doi:https://doi.org/10.3406/arss.1991.2997

Champagne, P. (1999). La médiatisation des risques et l'espace public. *Actes de la 13è séance du Programme Risques Collectifs et Situations de Crise.* CNRS.

(D)'Almeida N. et Libaert, T. (2018). *La communication interne des entreprises*. 8ème édition, Dunod.

Esquenazi, J.-P. (2013). *L'écriture de l'actualité. Pour une sociologie du discours médiatique.* PUG.

Gerstlé, J. et Piar, C. (2016). La communication, l'information et l'exercice du pouvoir. Dans J. Gerstlé et C. Piar (dir), *La communication politique* (pp. 149-177). Colin. https://doi.org/10.3917/arco.gerst.2016.01.0149

Lavigne, A. (1997). La communication gouvernementale à l'ère de la gestion de type entrepreneurial et de la médiatisation de la politique : quelques repères théoriques nord-américains. *Quaderni,* 33, 119-130. (*L'État communicant, des formes de la communication gouvernementale*).https://doi.org/10.3406/quad.1997.1209

Libaert, T. (2017). *Le plan de communication : définir et organiser votre stratégie de communication*, 5ème édition. Dunod.

Libaert, T. et Westphalen, M.-H. (2018). *La communication externe des entreprises*, 5ème édition. Dunod.

Moirand, S. (2007). *Les Discours de la presse quotidienne : observer, analyser, comprendre*. PUF.

Ollivier-Yaniv, C. (1997). Avant-propos : *L'État communicant, des formes de la communication gouvernementale*. *Quaderni,* 33, 75-88. (*L'État communicant, des formes de la communication gouvernementale)*.

Ollivier-Yaniv, C. (2019). La communication gouvernementale, un ordre en négociation. *Revue française d'administration publique*, *171(*3), 669-680. https://doi.org/10.3917/rfap.171.0669

La présence des médias dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi

Mathusalem NGANGA-MIENANZAMBI
Enseignant-chercheur/Inspecteur itinérant, INRAP / Université Marien NGOUABI/ ESGAE
Brazzaville
République du Congo
Courriel : mathusal2000@yahoo.fr.

Received: 24/09/21 **Accepted:**07/03/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

Cet article se propose d'étudier la présence des médias et leur interaction dans *L'État honteux* de Sony Labou Tansi (1981). Ces médias, qui se rattachent le plus souvent au récit et aux personnages, s'intercalent presque de la même façon dans l'ensemble du roman et influencent considérablement l'écriture et l'imaginaire de l'auteur. S'appuyant sur l'intermédialité de Jurgen Ernest Müller, cette étude a la particularité de mettre en évidence l'interconnexion entre l'écriture de Sony et les différents médias (littérature, musique, radio, téléphone, photographie, etc.).

Mots-clés : Sony Labou Tansi, intermédialité, médias, personnages, pouvoir.

Abstract

This article examines the presence of the media and their interaction in Sony Labou Tansi's *L'État honteux* (1981). These media, which are most often linked to the narrative and the characters, are almost equally interwoven into the fabric the narrative and considerably influence the author's writing and imagination. Based on Jurgen Ernest Müller's intermediality, this study has the uniqueness of highlighting the interconnection between Sony's writing and the different media (literature, music, radio, telephone, photography, etc.).

Keywords: Sony Labou Tansi, intermediality, media, characters, power.

Introduction

S'interrogeant sur la valeur de l'écriture, Barthes (1972, p. 19) écrivait que « le choix, puis la responsabilité d'une écriture désigne une liberté ». C'est effectivement ce choix et cette liberté qui caractérisent l'écriture de Sony Labou Tansi, considéré comme l'écrivain le plus talentueux de sa génération et dont l'œuvre bouleverse et dérange, non seulement les formes d'écriture, mais irrite également le lecteur. S'inscrivant dans une période dominée par l'émergence d'une nouvelle culture où l'abondance des médias affecte la production littéraire, l'œuvre romanesque de Sony, qui n'échappe pas à ce phénomène, est fortement marquée par la présence des médias de tout genre. Les nombreuses recherches consacrées à son œuvre se focalisent plus sur la thématique et la stylistique. Il se trouve que la critique, en dehors des ouvrages de Mukala Kadima-Nzuji et Bokiba (1997) et de Diène (2011) qui font allusion à un ou deux médias, s'intéresse très peu aux études intermédiales dans son œuvre. Aussi, constatons-nous que *L'État honteux* ne bénéficie d'aucun traitement intermédial. C'est plutôt l'œuvre de ses compatriotes qui semble beaucoup plus attirer l'attention des spécialistes dans ce domaine. Pourtant, l'écriture de cet auteur prolifique « développe une interconnexion exacerbée de multiples arts, de multiples médias au point que l'on ne peut que constater que l'intermédialité constitue un paradigme » (Bonono, 2016, p. 37) dans son œuvre. *L'État honteux*, qui apparaît beaucoup plus comme un « enchaînement de complots, de dénonciations, de trahisons, de mesures de sécurité effrénées pour se mettre à l'abri des autres » (Ananissoh, 2013, p. 110), est au contraire un roman truffé de nombreux termes qui renvoient de manière significative aux dispositifs médiatiques.

Notre étude a ceci de particulier qu'il aborde la présence des médias ; lesquels se justifiant par les multiples éléments d'intermédialité qui jalonnent explicitement le texte et se rattachent le plus souvent au récit et aux personnages. Au regard de tout ce qui précède, la question suivante se pose : comment

s'opère la présence des médias et quel sens donne-t-ils au roman de Sony ? À cette question fondamentale, s'ajoutent deux autres : Quels sont les médias qui émergent dans le roman *?* Ont-ils une influence sur l'imaginaire de l'auteur *?* Pour répondre à toutes ces interrogations, nos hypothèses partent du constat que d'abord les médias s'imbriquent et s'intercalent presque de la même façon dans l'ensemble du roman et qu'ensuite ils influencent fondamentalement l'écriture de l'auteur. Pour vérifier la pertinence et l'efficacité de ces hypothèses, nous nous servirons de l'intermédialité comme cadre théorique afin de mettre en évidence les interconnexions entre le roman et les différents dispositifs médiatiques (la littérature, la musique, la radio, le téléphone, la photographie…). Considérée comme le prolongement de l'intertextualité, l'intermédialité désigne en effet le « fait qu'un média recèle en soi des structures et des possibilités d'un ou de plusieurs autres médias et qu'il intègre à son propre contexte des questions, des concepts et des principes qui se sont développés au cours de l'histoire sociale et technologique des médias » (Müller, 2000, p. 113). Notre but dans les pages qui suivent, est de montrer que la présence des médias dans le roman permet à Sony de rendre compte des réalités politiques africaines et mondiales.

De l'intertextualité à l'intermédialité littéraire

L'œuvre de Sony en général dont *L'État honteux* en particulier, renvoie constamment à d'autres écrits qui fécondent sans doute son écriture. En effet, plusieurs études montrent que son œuvre se rapproche de celle de Gabriel Garcia Marquez qui lui fournit « une sorte de matrice esthétique » (Ananissoh, 1997, p. 57). Ce rapprochement est aussi perceptible, comme nous le verrons plus tard, avec les nombreuses références aux noms, à forte connotation hispanique, présentes dans son roman. On y retrouve également de nombreuses allusions aux Écritures saintes notamment dans *L'État honteux* où plusieurs passages relatifs au périple de Martillimi Lopez sont

directement empruntés au Nouveau testament, notamment les passages où Martillimi Lopez, accompagné d'une foule en liesse avec des palmes, fait son entrée triomphale dans la ville. Ces emprunts à la Bible créent ce que Diène (2011, p. 265) appelle une « subversion de l'écriture biblique ». Analysant justement ce phénomène et l'engouement que l'auteur a pour la Bible, le même Diène (2011, p. 265) souligne : « Au regard de ses références aux Écritures saintes, il apparaît que la Bible est une sorte d'inspiration inépuisable à laquelle s'abreuve Sony. Elle féconde son écriture romanesque et l'arrose d'une génératrice de sens nouveaux ». Bref, tout ceci montre que l'œuvre de Sony est envahie par plusieurs références intertextuelles.

Ainsi, loin de nous focaliser sur l'intertextualité que l'on juge trop restrictive dans la production du sens, bien que l'une de « ses dimensions irrésolues de l'intertextualité concerne la place accordée au lecteur dans le phénomène de reconnaissance des liens entre des textes, alors même que le concept est théorisé de manière quasi synchrone avec un ensemble de travaux critiques portant sur le lecteur » (Neau, 2018, p. 49), nous opterons pour l'intermédialité, qui examine en effet les rapports que peuvent entretenir les media entre eux et les milieux dans lesquels ils évoluent. Cette approche est en fait l'outil théorique appropriée pour étudier la rencontre de plusieurs dispositifs artistiques et médiatiques ainsi que les supports de communication et divers genres. De ce fait, notre étude voudrait saisir la littérature comme un média à part entière, c'est-à-dire un dispositif artistique et donc un véritable « produit médiatique » dans le sens où l'entend Müller (2000, p. 113) pour qui, « un produit médiatique devient intermédiatique quand il transpose le côte à côte multimédiatique, le système de citations médiatiques, en une complicité conceptuelle dont les ruptures et stratifications esthétiques ouvrent d'autres voies à l'expérience ». En effet, la littérature en tant que média qui traverse et signe sa présence effectivement dans le roman de Sony Labou Tansi n'est pas un fait de hasard. Elle n'est pas non plus pas un phénomène étrange

pour l'auteur. C'est au contraire une obsession et une manière pour l'auteur d'étaler sa culture et ses connaissances littéraires pour agrémenter aussi bien son récit que son écriture. C'est pourquoi plusieurs genres littéraires s'imbriquent les uns aux autres dans le roman. En clair, toutes les références à la littérature qui foisonnent dans *L'État honteux* proviennent en grande partie des livres qu'il a réellement lus ou des noms d'auteurs connus du grand public que l'auteur a effectivement rencontrés. Ceci crée sans doute ce que Bokiba (1997, p. 260) considère comme un « un effet esthétique de surprise chez le lecteur peu habitué à cette pratique d'une portée essentiellement ludique et factice qui atteste de la dimension arbitraire de l'acte de nommer ». D'ailleurs, *L'État honteux* s'ouvre sur cette dédicace où figurent trois noms qui connotent bien l'importance de la littérature dans ce roman :

> À Ame La Yao, *H.*
> *Lopès et U. Tam'si.*
> Nous nous battrons pour que la liberté ne soit plus un mot beurré à la sardine.

Dans cette dédicace qui peut être considérée comme une épigraphe, on reconnaît le Togolais Améla Yao Edo et deux des compatriotes de Sony, à savoir Henri Lopes et Tchicaya U'Tamsi, tous hommes des lettres avec lesquels il a entretenu des bons rapports et des échanges littéraires très fructueux. À ces auteurs s'ajoutent d'autres qui deviennent des personnages du roman. Il s'agit entre autres de Marie Léontine Tchibinda et de l'écrivain mauricien Édouard Maunick. La première est convoquée dans le roman comme une artiste comédienne sous le nom de Maria Leontina Chi (p. 113) que Martillimi Lopez finit par aimer en la voyant danser. Quant au second, l'auteur l'évoque à travers les traits de « Edouardo Maunicka du journal *Demain ma hernie* **»** (p. 143), un personnage journaliste que Martillimi Lopez invite à lui poser toutes sortes de questions.

C'est certainement la présence de ces multiples noms fictionnalisés et hispanisés qui poussent Bokiba (1997, p. 259) à constater que « les personnages de Sony Labou Tansi portent souvent les noms de ses amis. L'auteur leur fait subir un travestissement souvent latinisant dont le voile diaphane permet tout de même d'en identifier l'origine ».

Les auteurs français ne sont pas en marge de cette création. On y trouve Émile Zola (p. 153), Simone de Beauvoir et Jean de La Bruyère que le lecteur peut reconnaître facilement dans ce jeu de mots onomastiques dont l'auteur détient le secret : « Simone des Bruyères ma petite du pays de Vauban » (p. 40). À ce stade, nous pouvons affirmer que l'insertion des noms d'écrivains est avant tout pour Sony, « une marque essentielle conforme à l'intérêt mimétique de créer **»** (Bokiba, 1997, p. 258) qui se poursuit avec d'autres emprunts littéraires.

De même, l'intermédialité littéraire signe également sa présence à travers l'évocation des mots « livre » : « J'ai tellement parlé dans mes livres, dans mes conférences, pendant mon petit mandat » (p. 125), « œuvre », « imagination **»,** « réalité **»,** « roman ». Ce qui créée vraisemblablement une véritable remédiation dans *L'État honteux,* roman où ce dispositif médiatique est clairement lié à l'auteur lui-même qui le rattache directement à *L'État honteux*. En effet, comme Jean-Jacques Rousseau, l'auteur porte lui-même un jugement sur son œuvre où dans une lecture bien attentive et attentionnée le lecteur comprend l'intérêt du romancier sur la littérature comme le rappelle l'avertissement qui se place juste après la dédicace évoquée plus haut :

> Le roman est paraît-il une œuvre d'imagination. Il faut pourtant que cette imagination trouve sa place quelque part dans quelque réalité. J'écris, ou je crie, un peu pour forcer le monde à venir au monde. Je n'aurai donc jamais votre honte d'appeler les choses par leur nom. J'estime que le monde dit moderne est un scandale et une honte, je ne dis que cette chose-là en plusieurs « maux ». Il n'y a

> que Dieu qui décide si un livre sera petit ou grand : mais mon livre à moi je me bats pour qu'il saute aux yeux. La vie n'est un secret pour personne. *L'État honteux* c'est le résumé en quelques « maux » de la situation honteuse où l'humanité s'est engagée (p. 5).

Dans cet avertissement que l'auteur adresse au lecteur plusieurs mots renvoient à la littérature. On comprend alors que le romancier, loin de vouloir justifier la liberté qu'il s'est donnée en adoptant une écriture qui transgresse de **«** manière profonde plusieurs niveaux de langage et des conventions essentielles de la communication » **(**Henry, 2012, p. 217), affirme au contraire sa volonté de *littéraliser* son roman et surtout de le transformer en une sorte de bibliothèque. C'est dans ce contexte qu'il entrepose des titres parfois fictifs pour décorer son texte. C'est le cas des titres des livres qui apparaissent tous à la surface du texte et lus par les personnages comme le magicien Merline Amarco de maman qui possède parmi ses « livres de chevet : *Les Jeux du salut, Onze Ans de pouvoir parlé, Les Libertés artificielles, L'Arrière Coup de grâce, Sous couvert de Dieu..., Il n'y a pas de fumée sans feu »* (p. 112). On retrouve également un titre de l'écrivain Diaz, auteur de *L'Enfer à bout portant* (p. 118), rappelant sans doute *L'Enfer, c'est Orfeo* de Sylvain Bemba, dont le narrateur cite même un extrait.

L'intermédialité littéraire apparaît enfin avec le théâtre auquel le narrateur fait énormément allusion. D'abord avec le champ lexical très varié composé des mots et expressions tels que « spectacle », « théâtre », « troupe », « El Commedia de la Outa **»**, ce dernier exemple rappelant sans doute la commedia dell' arte (p. 113). Ensuite avec les noms de deux personnages qui font référence à ce genre dans *L'État honteux*. En effet, comme un pacte amical, Sony attribue fréquemment à ses personnages les noms de ses amis. C'est le cas de la poétesse Marie Léontine Tchibinda qui devient dans le roman Maria Leontina Chi (p. 113), « la femme du maire de Yambi-City » et de Nicolas Bissi,

co-fondateur de Rocado Zulu, qui se cache sous les traits de Nicolas Laroux Bissi (p. 131), tous deux anciens sociétaires de la troupe théâtrale dirigée par Sony Labou Tansi.

Avec toutes ces références littérataires, nous pouvons affirmer que de l'intertextualité à l'intermédialité, il n'y a qu'un pas à franchir dans le roman de Sony. Son intégration dans le texte bouleverse non seulement les règles d'écriture, mais participe aussi **à** la construction des noms des personnages et à faire avancer le récit au même titre que les autres médias que l'auteur intercale, convoque dans son roman.

De la musique dans le roman

L'écriture romanesque de Sony est aussi marquée par la présence de la musique, média le plus dominant dans le *L'État honteux* de Sony. Le romancier accorde un intérêt et une place primordiale à ce dispositif artistique qui influence sans doute toute son écriture. En effet, *L'État honteux* qui démarre comme une fable pour relater l'histoire de Martillimi Lopez, brasse deux types de musique. D'abord, celle qu'apprécie Martillimi Lopez et où le peuple qui l'accompagne dans toutes ses manifestations l'imbibe de gloire. Ensuite, celle du peuple qui le combat. En effet, le chant joue un autre rôle, celui d'accompagner également le peuple qui insult**e** le président : « Ils chicanent, chantent et disent du mal de sa hernie, ils insultent Maman Nationale qui nous a donné un fils aussi honteux » (p. 42).

De ces deux types de musique, nous nous attarderons sur le premier parce qu'il émane à la fois du peuple et de Martillimi Lopez. Voyons comment cette musique se présente dans l'ouverture de *L'État honteux* où sa première présence est liée au personnage de Martillimi Lopez que la foule accompagne à la capitale avec des chants et des danses comme on peut le constater dans ce passage qui vient après l'incipit :

> « Nous le conduisîmes du village de Maman Nationale à la capitale où il n'était jamais venu avant, jamais de sa vie. Nous le conduisîmes au milieu des chants, des salves

> de canons, des vivats et des cris ; lui chantait l'hymne national, assis sur le dos de Moupourtanka son cheval blanc » (p. 7).

Ce passage qui s'attarde sur les honneurs montre que tout est musique dans ce roman. Pour Martillimi Lopez, il ne peut y avoir de cérémonies sans chants et danses. Les deux s'incrustent totalement dans le récit et se rattachent au personnage qui ne manque pas d'ailleurs de chanter l'hymne et de danser avec le peuple. À son arrivée au pouvoir, c'est un président que le « peuple chante et danse » (p. 25). Pour montrer son patriotisme et son attachement à ce peuple, son investiture est ponctuée de chants et de danses :

> Il descendit de tribune, vêtu des couleurs de la nation, souriant et fredonnant l'hymne national, les bras au ciel, les mains jointes, sans autre escorte que sa mère, Carvanso et Vauban, il traversa la foule en délire, au milieu des danses, inondé de fleurs de la patrie, avec nos enfants qui veulent toucher sa hernie, nos mères qui étendent leurs pagnes sur son passage, les vieux qui pleurent des larmes de joie : on va avoir un bon président vivat Lopez fils de Maman Nationale, vivat Carvanso ! Toute la capitale sentait la poudre de chasse, la sueur des danses et les rameaux : rue Zapalo, rue de Muerte, Grabanizar, Machiniez, place de la Passion. Il s'arrêtait pour manger et boire comme mange et boit mon peuple, il dansa les vraies danses de mon peuple (p. 12).

Tel est un messie, c'est bien l'image que l'auteur déploie pour évoquer les honneurs rendus à son personnage, le peuple clame ainsi ses louanges : « Nous chantions ses louanges. Nous étendions nos pagnes sur son passage. Il eut pour son entrée dans la capitale treize kilomètres de haies d'honneur, huit cent onze mètres de bérets rouges, trente de bérets verts… » (p. 8). Le lecteur est certainement surpris par la frénésie avec laquelle

le narrateur utilise la musique à chaque fois pour relater toutes les scènes spectaculaires où Martillimi Lopez apparaît. À cet effet, les musiciens doivent se surpasser pour le satisfaire. Pour cela, le narrateur choisit un discours répétitif où l'on voit apparaitre **à** plusieurs reprises les mêmes mots et expressions **:** « Et pendant qu'ils chantaient l'hymne national il se pencha à l'oreille de Carvanso » (p.13) ; « Nous avons chanté l'hymne national c'était beau comme un vrai feu de camp » (p. 71).

Le narrateur rapporte d'autres passages où le peuple et Martllimi Lopez lui-même chantent l'hymne national, certainement le chant qu'il affectionne le plus. Comme un véritable chef d'orchestre : « Il leur demande de chanter l'hymne à la femme qui jusqu'ici n'a été qu'une âme conne dans un corps con, mais chantons l'hymne à la femme dans sa vraie version pas dans la version instaurée par les ennemis de notre peuple » (p.83). Rendant toujours hommage à la femme : **«** Il la met sur ses épaules et part dans les rues en lui chantant les chansons de chez nous et l'hymne national. Il lui chante *La Marseillaise* et *La Brabançonne* air de mon enfance » (p. 152). Enfin, il poursuit sa partition en convoquant même son perroquet : **«** Narka mon perroquet chante l'hymne national. Pour rendre hommage à cette bête, Moupourtanka sera sacré 'Bête Nationale' » (p. 134).

La présence musicale dans *L'État honteux* est aussi fortement marquée par la reprise de nombreuses paroles des chansons que le narrateur reproduit sous formes de citations. Ces paroles de chansons qui envahissent totalement le tissu textuel peuvent être perçues comme un processus de création. Elles ne raccourcissent en aucun cas le récit. Au contraire, elles permettent au narrateur de l'avancer et de le rendre plus vivant comme on le voit à travers la reprise sur toute une page des paroles de la chanson de « Plazzinni Delaroux, un homme qu'on croirait français ce Delaroux, mais c'est l'homme du mélange des races gueule française, manières des États-Unis, démarche d'Arabe, figure de chez nous ; aujourd'hui il chante au jardin Oulanso-Mondia, dans un français très accentué » (p. 20-21).

Pour des raisons techniques, nous préférons reproduire les paroles de la chanson qui mettent en évidence cette scène où Martillimi Lopez se confond dans la foule :

> Je remets le téléphone à sa place. Je suis une féministe modérée, mais là, ç'en est trop. La déprime me guette. Je m'allonge sur le canapé et entame un dialogue avec mes hormones. Elles ne me rendent pas toujours service : non seulement elles me font souffrir quand elles sont mal lunées, mais c'est à cause d'elles qu'on me coupe la parole. On les a baptisées *soumission* sans mon accord (…). En revanche, je suis certaine que tous les grands de ce monde se sont agenouillés, au moins une fois de leur vie, pour embrasser le pied d'une femme qui en portait. Alors, mes hormones de féminité, je les garde ! Pour rien au monde je ne voudrais des testicules. D'ailleurs, il y en a qui se les arrachent pour promener leur torse poilu sur des talons aiguilles jusqu'au bois de Boulogne (p. 41).

Et dans cet autre passage :

[…] chante avec eux. Con de sa maman : il s'est entouré d'une bande de bandits. Mais lui chante :

> Si j'étais une petite petite souris
> J'irais creuser dans sa grasse hernie
> Si j'étais un petit petit chat
> J'irais chasser dans sa hernie
> Si j'étais une petite petite chique
> Je choisirais sa hernie...

Il chante le refrain avec eux. Son jean est tout boueux, sa lourde machine se balance dans sa musette au rythme de cette cadence ; ceux qui viennent chercher la boue pour l'amener à la future case reprennent la chanson (p. 42-43)

En somme, on s'aperçoit que ce roman qui s'ouvre sur la musique et la danse se referme également sur une note

musicale où Martillimi Lopez, accompagné certainement de la même foule, est reconduit dans son village tel qu'il était venu, « sourire aux lèvres, chant[ant] l'hymne national : viva Lopez, à bas Carvanso » (p.157).

Des dispositifs de communication dans le texte

L'État honteux de Sony imbrique et entretient plusieurs relations avec les dispositifs médiatiques relatifs à la communication orale, écrite et visuelle. Pour ce faire, le romancier intègre la radio, le téléphone, la lettre, la presse écrite et la télévision dans son texte. Tous ces outils et médias de communication bouleversent tant soit peu la structure narrative de son roman. En effet, il n'est pas rare de constater que l'espace narratif se partage entre une intrigue ou un discours fortement envahie par les dispositifs de communication. Plusieurs personnages de Sony, à l'instar de Martillimi Lopes, ont des goûts très subtils pour les médias et pour les dispositifs médiatiques. Ils sont de ce fait ce que Tro Deho (2014, p.176-177) qualifie judicieusement de « médiaphiles » ou de « médiamaniaques ». Ils poussent ainsi l'auteur à employer abondamment un vocabulaire spécifique lié à ces différents médias.

La radio

La radio bénéficie d'une large audience dans *L'État honteux*. Dispositif médiatique « essentiellement basé sur le son et destiné principalement à l'écoute » (Tchamba, 2012, p. 198), la radio est vue comme l'un des moyens de communication orale que l'auteur utilise comme un support d'information. Elle s'intègre facilement au tissu narratif. Les personnages l'utilisent et l'écoutent constamment si bien que le lecteur est souvent plongé dans des scènes où la radio relaie les informations. Nous avons ainsi repéré plusieurs allusions et références liées à ce média dans *L'État honteux* où la radio est mise en évidence comme un instrument de pouvoir et de contre-pouvoir par les personnages.

Considérée comment un instrument de pouvoir et de propagande, la radio est employée par Martillimi Lopez pour consolider son pouvoir : « il ne comprendra pas la position de la radio nationale ; je dois mille coustrani à Morna, il devait passer les prendre et comme il n'écoute jamais la radio nationale, il passera, on lui dira que je suis mort, il ne croira pas, mais ils leur diront d'aller écouter la radio, il haussera les épaules » (p. 122-123). Martillimi Lopez l'exploite aussi comme moyen de communication pour satisfaire sa « faim », c'est-à-dire sa boulimie sexuelle, il décide d'épouser « Flora et la Joconde réunies de cette manière » (p. 27), la fille aveugle et muette que lui présente ses lieutenants lors d'un rassemblement. C'est à la radio nationale qu'il court pour annoncer en direct à la population qu'il a pris la décision de l'épouser (p. 36).

Moyen de lutte ou de contre-pouvoir, la radio devient également un instrument de convoitise entre les partisans de Martillimi Lopez et les différentes rébellions qui tentent de le renverser s'acharnent à vouloir l'occuper ou la récupérer pour consolider leur position idéologique parmi tant d'autres comme nous pouvons le constater dans ces pages que nous rendons dans leur ordre d'apparition dans le texte : « Nous avons repris la radio » (p. 69) ; « l'ex-notre frère Jean de la Patio a pris les armes contre la patrie […] Il a pris la radio régionale de Novaya Cierta » (p. 91). Avec ces illustrations, on comprend que la radio soit un dispositif médiatique qui s'intègre parfaitement dans le tissu narratif sonyen comme un excitant et un stimulant que les personnages exploitent pour braver tous les obstacles qui les empêchent d'assouvir ou d'atteindre leur quête du pouvoir.

Il convient de souligner que les rapports entre les personnages de Sony sont aussi nourris de vérité et de mensonge. La même radio qu'ils convoitent est en fait un véritable dispositif de désinformation dont le rôle est de dire l'indicible comme en témoignent ces phrases que le narrateur fait entendre au lecteur : « ils te mettent un plomb dans le crâne et disent officiellement que tu as tenté de fuir. C'est cette version que la radio nationale

commentera, c'est elle que tes amis aussi commenteront » (p. 117-118). Et encore, « des autres la radio nationale dira qu'ils ont tenté de fuir, en réalité, ils ont vu leurs rognons simplement ; mais là-bas a-t-on seulement le droit de regarder plus loin que la radio nationale ? » (p. 118) ; « la radio nationale avait établi qu'il s'était suicidé dans sa cellule » (p. 119), « je lui disais de ne pas se mêler de ces choses-là », il ne sait pas le pauvre, il croit que la radio ne peut pas mentir » (p. 122) ; « Évidemment, la radio nationale qui prend notre peuple pour quarante millions de bambins a simplement annoncé que Yambo s'est suicidé dans sa cellule, mais moi qui ai vu, mes frères qui ont vu, nous avons horreur de la radio nationale » (p. 126).

Enfin, même si Martillimi s'insurge que le peuple n'écoute pas ses discours à la radio, elle demeure toutefois un véritable moyen d'information et de sensibilisation que l'auteur convoque dans des circonstances tout à fait particulières et intègre totalement dans la vie de ses personnages.

Le téléphone

Le téléphone est aussi présent dans le texte de Sony. Il est évoqué pour la première fois pour mettre en évidence l'intention de Martillimi Lopez d'appeler le cardinal, que la population enrichit en lui achetant des messes pour que Martillimi Lopez meure, pour venir célébrer son mariage : « il téléphone au cardinal Dorzibanso pour lui dire de vive voix que c'est toi qui me maries » (p. 38). Le téléphone s'imbrique dans le texte comme un dispositif de communication très prisé par Martillimi Lopez. On a l'impression que le narrateur l'utilise pour créer un second récit. Si bien que les conversations ou les échanges téléphoniques entre les personnages transforment le roman en un véritable espace des dialogues. De même, il transforme le récit en un autre discours second.

Sous la forme d'un dialogue direct que le narrateur intègre dans le récit, le téléphone apparait dans ce passage où on lui annonce la mort de Carlos Pedro : « Et le soir on lui téléphone

: mon colonel national votre frère Carlos Pedro s'est pendu, ah c'est trop fort » (p. 79). Il en est de même dans cet autre passage où le narrateur relate une attaque contre le pouvoir de Martillimi Lopez :

> À ce moment le téléphone sonne : et mon colonel national, l'ex-notre frère Jean de la Patio a pris les armes contre la patrie. Il marche sur la capitale. Il a fait sauter le pont Golbazdi et la gare de Fosio. Il recrute des civils en masse. Il a pris la radio régionale de Novaya Cierta (p. 91).

Puis, sous la forme d'un dialogue direct que le narrateur exploite volontairement comme des citations en retrait ou coupées du texte narratif accompagnées des commentaires où l'on retrouve le même Martillimi Lopes au commande ou donnant des ordres :

> Le téléphone sonne. Allô ma hernie écoute. Eh monsieur le Président Laure et La Panthère vient de faire sauter l'ambassade du pays de votre collègue. Il reste un moment sans mot dire. Sa hernie tremble de colère et de honte. Il fume un cigare complet avant de réagir. Merde ! Il concentre ses forces. Ah maman !
> — Au moins vous avez trouvé le corps du diplomate en chef ?
> — Mais monsieur le Président le diplomate en chef est vivant.
> — Ah c'est mieux vivant. Envoyez-le-moi à l'instant.

Quand Jean du Pays de mon Collègue arrive, lui se lève en signe de compassion. Mes condoléances. Mais sachez que vous y êtes pour quelque chose : quand je demande du fric pour consolider la sécurité, vous êtes pingres. À ce moment le téléphone sonne de nouveau : monsieur le Président, Laure et La Panthère vient de zigouiller toute la famille de maman votre tante nationale.

> — Mais qu'est-ce qu'ils foutent les tirailleurs ? Nom de Dieu qu'est-ce qu'ils foutent ? Mais je comprends : au lieu de garder la patrie, ils montent les femmes (p. 89).

Ces insertions, constatons-nous, donnent au texte les allures d'un récit oral où les personnages sont en véritable situation de communication :

> Ils atteignent la caserne Juando-Delpata, on lui permet le téléphone, ah quel pays
> — Allô !
> — Qui est à l'appareil ?
> — Ah bon... Très bien... Et Vauban ?... En fuite ? Qu'on me l'attrape : j'ai faim (p. 156).

Contre toute attente, la présence du téléphone dans *L'État honteux* passe par des conversations téléphoniques dont les répliques parfois intégrées directement dans le texte narratif ou isolées occupent une place importante dans la construction de l'intrigue et des personnages eux-mêmes sans pour autant interrompre le reste du récit. Sans aucun doute, la présence de ce média transforme l'espace narratif en une sorte de cabine téléphonique ouverte au public. Enfin, rapportées au style direct avec des tirets, toutes les conversations téléphoniques du roman tiennent compte des règles classiques relatives à ce média de communication oral avec des termes qui mettent en exergue la fonction phatique du langage.

De la lettre à la presse écrite

Comme les autres supports de communication, la lettre et la presse écrite sont également intimement liées au personnage de Martillimi Lopez ou à son activité politique. C'est lui qui rédige toutes les lettres pour inviter presque toutes les nations à prendre part à la cérémonie de son mariage : « il prépare lui-même les lettres d'invitation : la France, les îles Britanniques, le président des Russes, la Flamandchourie, le pape » (p. 37-38) et

trente-sept autres dirigeants, rapporte le narrateur, et signe une ordonnance que le jour des festivités de son mariage soit gravé dans les archives. C'est le même Martillimi Lopez en personne que l'on voit lire et « relire le brouillon de la lettre » saisie chez Carvanso (p. 55) ou « recevoir les lettres de créance du nouveau diplomate en chef du pays de mon collègue » (p. 60). C'est à lui que sont également destinées toutes les lettres de démission collective que rédigent « tous les démissionnaires de ma honte » (p.135), parfois « sur un bout de papier d'emballage plein de sauce, qui sent le beurre et l'oignon, griffonné au crayon de beauté » (p. 68) ainsi que celle des insurgés embastillés que « Lansa Marta fait signer […] à tout le monde » (p. 128). On s'aperçoit que la lettre joue un rôle important et se transforme en un récit au travers duquel le lecteur découvre au fur et à mesure les ambitions et les profonds secrets de Martillimi dans le roman.

Pour ce qui est de la presse écrite, elle jalonne le roman de Sony avec plusieurs occurrences le plus souvent associées à Martillimi Lopez. Elle colore ainsi l'imaginaire de l'écrivain et tisse de ce fait un lien très étroit avec le récit au travers des mots et expressions tels que « presse », « presse nationale », « presse internationale », « journal », « journalistes », « au su et au vu des journalistes » (p. 146). Voici d'ailleurs quelques références qui reviennent avec frénésie dans le texte : « Attention à la presse monsieur le Président » (p. 11), « Monsieur le Président attention à la presse des Amérindiens » (p. 71) ; « il fit venir les journalistes à l'hôtel des Carillons » (p. 140) ; « on ne peut pas faire ce qu'a fait Luis de Lamoundia qui prenait la nation pour les jambes de sa mère, et, devant la presse nationale, devant la presse internationale », (p. 149) ; « « convoque les journalistes, pour demain à huit heures » (p. 146) ; « il dit aux journalistes que messieurs il faut grandir » (p. 149) et «il fait ses valises en vitesse et s'en va à pied jusqu'à l'aéroport, pourchassé par la meute des journalistes qui lapident sa hernie avec leurs questions » (p. 155). En somme, toutes ces références intermédiales à la presse interviennent dans le texte, soit pour mettre en garde Martillimi

Lopez de se tenir avec délicatesse pour que les journalistes ne se moquent pas de son comportement et de sa hernie, soit pour inviter les journalistes à prendre part à l'une de ses multiples conférences de presse ou à ses meetings incessants.

La télévision

À l'intermédialité épistolaire et journalistique, s'ajoute le dispositif télévisuel. Si par exemple, la radio et le téléphone aussi bien que les autres dispositifs médiatiques sont utilisés dans le roman dans une perspective de conservation du pouvoir par Martillimi Lopez ou de lutte politique par ses opposants, la télévision apparaît quant à elle, comme un instrument inexploitable et un objet de crainte par les personnages. Elle est associée au récit pour rendre compte d'une manière fidèle de toutes les activités politiques réunissant aussi bien les dirigeants politiques que la population. C'est donc un média de communication visuelle qui complète ce que le narrateur n'aurait pas vu. Dans ce contexte, la télévision entretient un vrai dialogue interartial avec le récit. D'ailleurs, le premier message à la nation de Martillimi est transmis en direct à la télévision qu'il qualifie d'« ustensiles de télévision » (p.11). Il ne la supporte pas puisqu'elle le dérange. C'est malgré lui qu'il l'utilise pour s'adresser à la nation tout en dissimulant sa phobie : « Il fait sonner l'alerte. Allez me chercher les « ustensiles de télévision que je parle à la patrie » (p.103). Le narrateur précise que c'est par contrainte ou par souci de se justifier d'une situation qu'il convoque la télévision pour s'adresser au peuple : « Je vais passer à la télévision pour expliquer à mon peuple pour quelles raisons je ne peux laisser Darvanzo Manuel siffler la nation » (p.149). À maintes reprises, on le voit fustiger la télévision et traiter tous ceux qui y travaillent de « démons » (p. 17) parce que leurs « ustensiles de la télévision [sont] braqués sur sa littérature amère » (p. 32) et peignent souvent une mauvaise image de sa maman nationale « La télévision distribue d'autres versions du visage de maman folle » (p. 100). De manière générale, la

télévision déstabilise Martillimi Lopez et l'auteur s'en sert pour dévoiler ou pour révéler sans doute la réalité que le récit ne montre pas.

La photographie

La photographie signe sa présence dans *L'État honteux* avec un champ lexical, à savoir « photo » et « portrait ». Les deux termes sont repris respectivement deux et sept fois. Ils sont parfois employés ensemble comme on peut le constater dans les exemples ci-après : « Il voit là, bien posé sur la photo de cette fille, elle-même posée au beau milieu du lit » (p. 57-58) ; « pendant qu'il descend les photos de cette fille et celles de maman, il prend ses balais, il déchire le procès-verbal de la prestation de serment ! il déchire le décret qui me mettait à la tête du bordel des bordels, il déchire le portrait de vos mamans qui pendait à tous les angles du palais » (p. 59) ; « dans ma chambre à côté du portrait de maman, juste au-dessous du portrait de feu ma femme Atélu-Léa, morte pour la patrie » (p. 51) ; « même Carvanso veut le pouvoir. Il vient devant un portrait de lui » (p. 55) ; « des pots de moutarde avec mon portrait dessus, fabriqués par la famille personnelle de ma nouvelle belle-maman en Haute-Savoie » (p. 61) ; « sans moi qui ai obligé tous les commerçants et consorts à acheter des exemplaires de mon portrait quel argent vous auriez dans les caisses de la nation en ce moment, sans moi qui les ai obligés à acheter le portrait de Maman Nationale au prix que vous connaissez » (p. 139). Toutes ces photos décrites par le narrateur deviennent de véritables scènes que le lecteur visionne et contemple comme s'il les lisait. On comprend alors que « le décodage narratif étant sans conteste une des voies les plus satisfaisantes d'un pareil traitement » (Baentens, 2006), complète ce que la photographie, « produit mécanisé » de la réalité (Cossette, 2003), ne montre pas réellement.

De même, la description de toutes ces photographies dans le texte fait d'elles non seulement un véritable produit médiatique, mais crée notamment une ekphrasis, c'est-à-dire

une « description poétique détaillée d'une œuvre d'art pictural ou sculptural » (Spitzer, 1962, p. 72) ou mieux « la représentation verbale d'une représentation visuelle » (Heffernan, 1991, p. 297) que le lecteur saisit sans se poser trop de questions. En un mot, cette représentation des photos confirme sans doute l'importance de l'intermédialité dans le roman de Sony où les médias se recoupent et se complètent sans cesse dans le récit.

Conclusion

En somme, le rapport entre l'écriture de Sony et les médias est un fait visible et tangible. *L'État honteux* est un espace ouvert où tous les produits médiatiques analysés s'imbriquent et s'insèrent tous dans le même roman perçu au préalable comme un média de base. Ceci confirme les enjeux intermédiaux dans *L'État* honteux. On y identifie plusieurs éléments médiatiques qui transforment tant soit peu l'écriture de l'auteur. Ce dernier intègre dans son discours des dispositifs médiatiques pour dénoncer certaines réalités politiques aussi bien que les conditions existentielles de ses contemporains. Ainsi, l'intrication de la littérature, de la musique et l'imbrication de divers dispositifs de communication, le plus souvent liées au motif du récit et surtout au personnage de Martillimi Lopez, confère un caractère intermédial à son roman.

Références

Ananissoh, T. (1997). À propos de Sony Labou Tansi, lecteur de Garcia Maerquez. *Palabre*, *1* (3-4), 56-61.

Ananissoh, T. (2013). Sony Labou Tansi ou la « création carnassière. *Études littéraires africaines*, 35, 105–118. https://doi.org/10.7202/1021713ar

Baentens, J. (1972). Une photographie vaut-elle mille films ? *Protée 34* (2-3), 67-76.

Barthes, R. (1972). *Le degré zéro de l'écriture*. Le Seuil.

Bokiba, A.-P. (1997). L'identité dans les romans de Sony Labou Tansi. Dans Kadima-Nzuji, M et Bokiba, A.-P. (dir). *Sony Labou Tansi ou la quête permanente du sens* (p. 255-275). L'Harmattan.

Bonono, C. (2016). Roman historique et intermédialité : le cas des *Rois maudits* de Maurice Druon. Dans Fotsin Mangoua. R. (dir.). *Littérature, médias et technologies nouvelles* (p.37-58). Ifrikiya,

Cossette, J. (2003). Signes de l'autre : altérité et perception spatiotemporelle dans *Portraits d'après modèles* d'Andrée A. Michaud. Université du Québec à Trois-Rivières. http://depot-e.uqtr.ca/4525/1/000106816

Diène, B. (2011). *Henri Lopes et Sony Labou Tansi : immersion culturelle et écriture romanesque.* L'Harmattan.

Heffernan, J. (1991). Ekphrasis and representation. *New Literary History*, *22* (2) (printemps), 297-316.

Henry, A.-K. M. (2012). *Mythes et violence dans l'œuvre de Sony Labou Tansi*. [Thèse de doctorat, Cergy, Université de Cergy-Pontoise, France].

Müller, J. E. (2000). L'intermédialité, une nouvelle approche interdisciplinaire : perspectives et pratiques à l'exemple de la vision et de la télévision. *Cinéma : revue d'étude cinématographique, 10* (2-3), 105-134.

Neau, J. (2018). L'intermédialité aléatoire ou les rapports secrets entre cinéma et littérature. *Revue Traits-d 'Union*, *Fertilisations croisées dans les arts, médias et langues*, n°8, 46-57.

Sony, L. T. (1981). *L'État honteux*. Le Seuil.

Spitzer, L. (1962). The Ode on a Grecian Urn, or content vs. Metagrammar. Dans A. Hatcher (dir.). *Essays on English and American Literature* (p. 67-97). Princeton University Press.

Tchamba, J.-R. (2012). Interartialité, intermédialité et écriture théâtrale contemporaine au Cameroun.Dans Fotsin Mangoua, R. (dir), É*critures camerounaises francophones et intermédialité* (p. 173-206). Ifrikiya.

Tro Deho, R. (2014). Écriture et médias chez Emmanuel B. Dongala : entre intermédialité et médiaculture. Dans Atcha, P. A., Tro Dého, R. et Coulibaly, A. (dir.). *Médias et littérature : Formes, pratiques et postures* (p. 171-197). L'Harmattan.

Women in pre-colonial Francophone African drama: A reading of Jean Pliya's *Kondo, le requin*

Stella Onome OMONIGHO
Associate Professor, Department of Foreign Languages
University of Benin
Benin City
Nigeria
E-mail : stella.omonigho@uniben.edu

Received: 24/09/21 **Accepted:**07/03/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

La conception générale de la femme africaine, en particulier celle d'Afrique précoloniale, est qu'elle est marginalisée, dominée par les hommes. Elle est considérée comme une bête de somme, ne vivant que pour effectuer un travail de forçat et n'ayant que peu ou pas de voix dans la société. Elle est également considérée comme rien de moins qu'une esclave, soumise à un mariage précoce et forcé, opprimée et privée de ses droits. Cet article entend désabuser l'esprit des chercheurs de ces perspectives négatives et minimalistes en mettant en relief le portrait d'une femme africaine en Afrique précoloniale tel que présenté par quelques dramaturges historiques comme Jean Pliya avec son *Kondo, le requin*. Utilisant les théories postcoloniales et féministes pour interpréter ces textes, on peut dire que Jean Pliya présente un contre-discours et un récit qui représente la femme africaine comme une guerrière forte et un facteur déterminant dans l'intronisation des rois.

Mots-clés : femme africaine précoloniale, théâtre africain francophone, Jean Pliya, contre-discours, *Kondo, le requin*

Abstract

The general conception about the African woman especially in the pre-colonial Africa is that she is marginalized, dominated by the male folks, seen as a beast of burden, living only to carry out a work of a convict and

having little or no voice in the society. She is also seen as nothing less than a slave, subject to early and forced marriage, oppressed, and deprived of her rights. This paper intends to disabuse the minds of scholars of these negative and minimalist points of view by bringing into light the portrait of an African woman in pre-colonial Africa as presented by some historical playwrights such as Jean Pliya with his *Kondo le requin.* Using post-colonial and feminist theories to interpret these texts, it can be said that Jean Pliya presents a counter-discourse and narrative that represents the African woman as a strong warrior and a determining factor in enthroning a king.

Keywords: Pre-colonial African woman, francophone African drama, Jean Pliya, counter-discourse, *Kondo, le requin*

Introduction

As an integral part of every human society, women play different roles ranging from the biological to the socio-economic. However, when some intellectuals write about the African woman, they paint a disturbing image of an uneducated, relegated, oppressed and poor black woman, living under very miserable conditions and being marginalized by her husband and by society. Often emanating from the *tabula rasa* principle of colonial discourse, such representations are part of Eurocentric stereotypes that have constructed the rest from the West. However, this is a wrong assumption as African women are more than how the outside world sees them. In one of her Technology, Entertainment, and Design (TED) talks, Adichie (2018) warns against the danger of a single story. To her, the story of Africa is told from the Western point of view in their literature: "The single story of Africa ultimately comes, I think, from western Literature" (Adichie, 2018, p. 3). From Adiche's postulation, it can be inferred that the Eurocentric view of an African woman is a product of the effect of a single story. For her part, Mohanty (1984, p. 334) describes this as the "assumption of the West":

> Clearly Western feminist discourse and political practice is neither singular nor homogeneous in its goals, interests, or analyses. However, it is possible to trace a coherence

> of effects resulting from the implicit assumption of "the West" (in all its complexities and contradictions) as the primary referent in theory and praxis.

In the light of the foregoing, this paper seeks to provide the other side of the story on women in pre-colonial Francophone African drama, with illustrations mainly drawn from Pliya's *Kondo, le requin* (1981).

Redefinition of the pre-colonial African woman

Contrary to the wrong assumptions and negative perception of an African woman especially in the pre-colonial era, in many historical literary works by famous francophone authors, she is presented as a strong, loving, and caring person who willingly sacrifices her comfort for that of her children and community. Mention can be made of Nokan's *Abraha Pokou ou une grande africaine* (1970), Niane's *Sikasso ou la dernière citadelle* (1971) and Pliya's *Kondo le requin* (1981). A simple literal definition of an African woman is a woman born and bred in Africa, a woman usually of a dark skin with thick curly hair. However, this definition is rather shallow as it limits the African woman to only the color of her skin and her place of birth. The above definition is further limited because its inability to describe the African woman in terms of her hard-working status, dedication, resilience, and contribution to the development of the family and society at large. The definition also fails to account for the inter-mixture of ethnicities and races as not all African women have dark skin and not all of them reside in the continent.

A more comprehensive attempt at defining African woman is presented by *Opera News* (2021) for whom an African woman is

> beautiful, powerful, unique, feminine and authentic. She is phenomenally resilient, passionate in the pursuit of her dreams and inspirational in her drive to succeed;

> she is multidimensional seamlessly moving between the traditional and modern, the village and the city, the, home and the office. A true African woman is simply limitless.

Speaking from an Afropolitan perspective, Alpha (2015) contends,

> It is now widely accepted that for many people around the world, physical location and formal legal citizenship may not be the most salient forms of social, political or economic affiliation. As the process of globalization continues to expand, more and more people find themselves in one place, while their lives are structured and oriented by connections to one or several other places. Some of these 'places' are other nation states, such as an ancestral country of origin"

Following the above Afropolitan insights offered by Abebe, let us therefore redefine the term "African Woman' by referencing not only her gender but also her nature. An African woman is a woman from the African continent or from another continent but who has been assimilated into the African culture and society which is demonstrated by the ability to respect, care, love, and fight for what she believes in. She is committed to work for the survival of her loved ones. She is seen as the beauty of the land as sung by Senghor in his ode to motherhood in "Black Woman":

> Clothed with your colour which is life,
> with your form which is beauty!
> In your shadow I have grown up; the
> gentleness of your hands was laid over my eyes.
> And now, high up on the sun-baked
> pass, at the heart of summer, at the heart of noon,
> I come upon you, my Promised Land,

And your beauty strikes me to the heart
like the flash of an eagle.

Mariama Bâ and various African women writers have denounced this idealistic image of the African woman which does not correspond to the reality. With the agency of poetry, black poets claim to re-write the black history, falsified by the West, explore the black culture and past, and redefine the sensitive values of the cosmos. By celebrating the beauty of Africa and the enchanting charm of the black woman, the poets of negritude display what Mabana calls a prophetic mission and a mystical vision of/in the new world (Ajah, 2012, p.8).

In francophone African theatre, the African woman is not exactly what many Westerners think she is: embodiment of serfdom, oppressed or enslaved. Rather, she spontaneously accepts responsibilities, with her free consent, because most African societies have always placed women on a pedestal. Moreover, the succession to the throne in many pre-colonial African kingdoms was based on the matrilineal lineage. Accordingly, in francophone African drama, most playwrights who use female characters often depict the indispensability of the African woman in the African society. The African woman is represented as energetic, bold, strong willed, always determined to win a cause, committed to her beliefs and duties, outstandingly industrious, faithful to her family, considerably selfless, a defender of justice and ready to make sacrifices. She is equally very hospitable and non-demanding but prudent. She is known to be loyal to what she believes in and dutifully protects it. Her respectful and caring nature is often misinterpreted for weakness and for being oppressed but a true African woman hardly views her respect to her society or to her husband as a sign of oppression. On the contrary, she sees it as a sign of her dignity which is often reciprocated by the respect accorded to her by the society. In the play selected for this study, Pliya's *Kondo, le requin*, we shall study the African woman under multiple

dimensions using the post-colonial and feminist theories for the analysis. It develops one of the salient arguments of Kouagou (2018) that, contrary to the widely held view that African pre-colonial African women were weak, in Pliya's historical theatrical work, women played key roles as strong humans and compassionate beings in Dahomean society before its conquest by the French invader.

Post-colonial theory and feminism: Liberating silenced voices

Post-colonial theory is based on concepts of otherness and resistance "to 'colonial' power and its discourses that continue to shape various cultures" (Tyagi, 2014, p.45). On the other hand, feminist theory, in general, is about the equal rights of men and women politically, economically, and socially. In an eclectic manner, these two theories will be used to analyze Pliya's *Kondo, le requin* with the view of bringing to light the place of the African woman in pre-colonial francophone African drama. Post-colonial study and feminist theory have points of intersection and common preoccupations; both intend to recuperate lost voices, to reinstitute the battered images of the colonized subject and to project the existential essence of the colonized figure. These tendencies culminate in what is today referred to as "post-colonial feminism" which is concerned with "the representation of women in once colonized countries and in western locations" and it "exerts a pressure on mainstream post-colonial theory in its constant iteration of the necessity to consider gender issues" (Tyagi, 2014, pp. 45-46). It rejects the tenets of mainstream feminism because "it is fallacious to hope post-colonial females to be valued, appreciated and justified by the Western hands" (Mishra, 2013, p.129) With these theories, it is possible to posit that the representation of the African woman as relegated to the background, oppressed and voiceless in many literatures and critical works constitutes the fallacy of hasty

generalization. As will be demonstrated in this article, some African dramatic works show otherwise.

Kondo, le requin and post-colonial theory

According to Al-Saidi (2014), post-colonial theory deals with the reading and writing of literature in previously or currently colonized countries and explores the ways in which colonization has affected colonized people. Thus, post-colonial theory necessarily sheds light on *Kondo, le requin*, a play written on the invasion of colonizers in Dahomey, as colonizers came with the intention of distorting Dahomean culture and beliefs through the imposition of the culture of the western world on the people of Dahomey, now known as the Republic of Benin. Post-colonial theory further enhances our knowledge about the relationship between the colonizers and the colonized. When a people, who already have strong cultural beliefs and traditions are invaded by foreigners to inscribe inferiority upon the former's traditions, there certainly will be resistance. This was the case presented by Pliya in *Kondo le requin*, where the crown prince Kondo (who later became King Gbêhanzin) led a staunch resistance against the colonial master Bayol and his team from France. This confrontation later led to the war that culminated in the seizure of Dahomey by French troops, in the name of the Whiteman's burden and the "civilizing mission" of European imperialists.

The work demonstrates attempts by the colonized people to articulate their identity and reclaim their past in the face of that past's inevitable otherness. It is basically the study of the cultural legacy of colonization and imperialism with much focus on the human consequences of the control and exploitation of the colonized people. The colonized opposed the colonizers to recuperate and maintain the freedom of culture and identity. Pliya in his text *Kondo, le requin* depicts the resistance of the Dahomey people in so many ways. Just before the death of his

father the king, Kondo boldly asserts before the Frenchman Bayol:

> Vous manifestez une prétention imaginable en considérant Koutonou comme propriété de la France. N'étaient la maladie de mon vénérable père et ses recommandations expresses de vous ménager, je vous renverrais tout de suite d'Abomey. (Pliya, 1981, p.17)

> You express an imaginable pretension by considering Koutonou as property of France. Were it not the illness of my venerable father and his express recommendations to spare you, I would have sent you out of Abomey immediately (*My translation)

By this play, Pliya is trying to reconstitute and reconstruct the identity of the colonized in the articulation of the violation of the rule of Dahomey by the invasion of French colonizers who came to Dahomey under the pretense of trade and evangelization. Once again, Kondo, who prides himself on his descendance from panthers and also calls himself "le requin"(the shark), asseverates:

> Vous avez abusé de notre bonne foi. Est-ce pour nous déposséder que votre président nous a envoyé ces cadeaux ridicules ? votre président, comme vous dites, ne vaut sûrement pas un roitelet de nos contrées puisqu'il ignore les bons usages… (Pliya, 1981, p.17)

> You have abused our good faith. Is it for us to dispossess our rights that your president has sent us these ridiculous gifts? Your president, as you say, is surely not worth a wren of our countries since he ignores good practices ... (My translation)

Pliya's dramatic text is committed to post-colonial discursive reclamation as it questions the essence of Eurocentric colonial hegemony. The action of "déposséder" is enhanced by the "cadeaux ridicules" that the foreigners send to the indigenous people whose land and culture will definitely suffer from the European colonization of Africa. The dramatist traces the post-independence problem to Europe's colonial experiment in other lands that facilitated systemic subjugation and oppression of the colonized, including female subjects who suffered double colonization: sexist and political.

Feminism and women's domestic role

One of the legacies of colonization is the double subjugation of women to men and the imposition of subservient cultural, social, and economic roles on women. This position has, however, been rejected by many theorists. Notable among these are feminist theorists. The proponents of feminism seek to upturn the present structure of male-dominated societies with the intent of creating equality and equity between males and females in the society. Feminism has been categorized into the following: cultural, ecofeminism, libertarian feminism as well as material, moderate, gender, radical, Amazon, and separatist feminism. This paper will, however, rely on cultural and Amazon feminism together with motherism. To these will be added the womanist variant of feminism theorized by Walker (1983) to underline the roles of the Black woman in society.

The womanist variant of feminism acknowledges the abilities and contributions of black women while cultural feminism holds that although there are fundamental personality and biological differences between men and women, women should be celebrated for their peculiarity, especially with regard to kindness and care giving. The theory holds that these special abilities or differences possessed by women tend to make them better than their male counterparts in terms of providing leadership, care, support, and affection. Pliya appears

to corroborate the womanist feminist theory in his depiction of the roles of his female characters mainly as mothers, passionate companions, encouragers and as care givers in his play *Kondo, le requin*. Confronted with pain and oppression, an African woman is calm and encourages her wards to move on despite all odds. The caring nature of the African woman cannot be ignored. Some schools of thought may misunderstand it for weakness or for subjectivity, but this is the true nature of a typical African woman with a compassionate heart not only to her children but also to her husband. Pliya demonstrates this in *Kondo, le requin* when Djikada and Etchiomi, the two queens of Gbêhanzin, were caring for their husband who just had returned from the warfront and needed some water:

> Etchiomi va apporter de l'eau, s'agenouille, en verse un peu dans sa main, l'avale, puis présente le bol au roi qui boit. Djikada lui essuie la bouche, lui allonge les jambes, éponge la sueur à son front. Le roi semble rêveur. (Pliya, 1981, p. 46)

> Etchiomi brings some water, kneels down to pour a little into his hand, she drinks it, then presents the bowl to the king who drinks. Djikada wipes his mouth, straightens his legs, and sponges the sweat on his forehead. The king seems dreamy. (My translation)

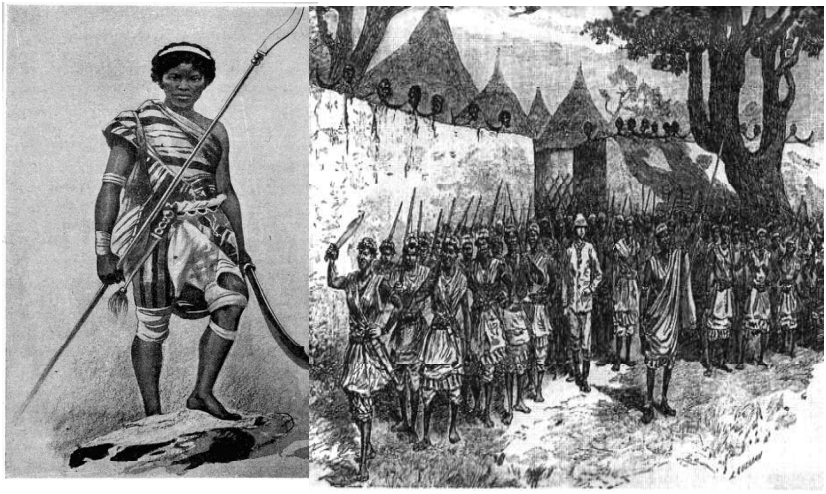
Not only do they nurture princes and future kings, they also offer sensual love, advice, and moral support to the king. In line with cultural feminism, Pliya celebrates the tender and supportive nature of the African woman in the dispensation of care and comfort to those around her. The Afrocentric feminist theory, according to Acholonu (1995, p. 3), is anchored on the matrix of motherhood which forms the basis of the African race and the central focus of African art, literature, culture, psychology oral traditions and empirical philosophy. From her

motherist perspective, Achonolu (1995, p. 3) represents the African woman as "the spiritual base of every family, community and nation". This is openly displayed in several works written by Blacks in the continent and the diaspora. Thus, the mother figure is celebrated in Senghor's poem, "Black woman," and Laye's *African child* with its famous nostalgic introduction "To my mother." Such celebrations are also seen in some short stories, novels, and drama pieces like *Kondo, le requin* where the playwright does not restrict his admiration for the African woman but brings it to light through the words of no less a person than King Gbêhanzin:

> Je ne méprise pas les femmes. Je les crois capables d'actes de bravoure et aussi de concevoir des idées justes sur les affaires du royaume. Je me souviens encore de l'héroïsme des quarante reines qui se firent enterrer vivantes avec mon glorieux père, parées de bijoux, sereines, sublimes. (Pliya, 1981, pp.21-22)

> I do not despise women. I believe them capable of bravery and also to conceive just ideas about the affairs of the kingdom. I still remember the heroism of the forty queens who were buried alive with my glorious father, adorned with jewels, serene, sublime. (My translation)

Another variant of feminism is the Amazon feminism theory. This theory seeks to establish equality between males and females. Unlike the theory of cultural feminism which aims at establishing superiority of women over men, Amazon feminism opposes gender discrimination, role stereotypes and biases against women. Amazon feminism is opposed to assumptions that men are superior to women or that women are passive, weak and physically helpless while men are stronger. Rather, the proponents of the Amazon theory perceive all women to be equal to men.



Élisée Reclus - Extrait de «L'Homme et la Terre»,96

In traditional francophone Africa, there were female warriors who dedicated their lives to the defense of their land and were as strong as their male counterparts. These women renounced motherhood and swore celibacy so as not to be distracted in any form in their duties as warriors. These women were known as Amazons who were fighters and defenders of the land. They went to war just like men to defend the African territory from being invaded by foreigners and foreign cultures. As valiant as they were, the women warriors of Dahomey offered strong resistance between 1889 and 1894 to the invading forces and were only defeated by the superior technology of the French. This important all-female contingent of warriors was supposedly established by an ancestor of King Gbêhanzin, King Agadja of Dahomey. They were known in Fon as *Agodjie, Ahozi* or *Minon.* Paquette (2021) considers them to be "the only documented female army in modern history." Their profile and exploits are not only confirmed by the Amazon feminist theory which projects women as physically capable as men but are also validated by Jean Pliya in his historical drama which is the focal point of this study. Pliya refers to them as Amazons. In the

second act during the enthronization of the new king, the chief female soldier comes up and declares to the newly crowned king:

> Gahou femme : (se prosterne) Père de l'univers ! Nous sommes l'armée des buffles, les farouches amazones, plus rudes au combat que les hommes. Quand nous brandirons nos fusils pour montrer à l'assaut des cités ennemis, les hommes n'auront plus qu'à cultiver les champs de manioc… Nous avons renoncé à la maternité et fait vœu de chasteté, mais nous sommes liés à la vie, à la mort, à notre coutelas. (Pliya, 1981, pp.26-27)

> Female Commander: (prostrates) Father of the universe! We are the army of buffaloes, fierce amazons, rougher in combat than men. When we wield our rifles to show the assault of the enemy cities, the men will only have to cultivate the fields of cassava ... We gave up maternity and vow of chastity, but we are bound to life, to death, to our cutlass (My translation)

According to Boakye (2018), the Dahomey warriors as the Amazons were also called were very brave and skillful in combat and the use of weapons. Their main goal was to outshine men in every ramification of life hence they took to celibacy to concentrate on their skills and assignments of defending the land. It was observed that because of the level of their dedication and commitment to the cause of the land, the king had more confidence in their loyalty and victory than in their male counterparts. This was especially so since the European soldiers, perceiving them as young women and ignorant of their skills, always hesitated to engage them in combat.

One could say that the Dahomey women warriors

were well depicted in the Black Panther film. which is about Prince T'Challa who emerges as the new king of Wakanda, an apparently poor African country. Upon the death of his father, Wakanda, although poor secretly extracts from its subsoil an all-powerful mineral, vibranium. However, this resource with miraculous virtues is coveted by two adventurers, the white arms salesman Ulysses Klaue and the black revolutionary Erik Killmonger, who also wants to take over the throne from Prince T'Challa. Under the identity of the mysterious Black Panther, the young King fights these two enemies, with the help of a CIA agent and members of the Dora Milaje, the female special forces of Wakanda.

Such also are Kpossou femme, captain of the Minon/ Amazons, and Gahou des femmes, general of the female warriors, and the Amazon Naga, portrayed in Pliya's play. Such also are the wives of King Gbêhanzin who participate actively in cabinet meetings and make very useful contributions to deliberations on the welfare and future of the kingdom of Dahomey. Historical figures of resistance and care, the female characters in Pliya's play, whether as commoners or aristocrats, demonstrate agency, resilience, and resourcefulness. The queens are also portrayed as lovers, caregivers, and most importantly determinants of what a child would be in future as they his/her first teachers in life. Appropriately, this multiple-award winning play on the historical resistance to colonial hegemony is dedicated by the author to the memory of his wife, Estelle, grand-daughter of the legendary king Gbêhanzin. In consequence, the resistance and Pliya's artistic representation of same reflect the tenor of post-colonial writing, as enunciated by Tyagi (2014), Al-Saidi (2014), and Adichie (2018).

Pre-colonial African woman as a leader and a strong/caring human

Charles Nokan in his play titled *Abraha Pokou ou une grande africaine* presents the story of a legend of the Baoulés in

Côte d'Ivoire. Queen Abraha Pokou single-handedly motivated her people to fight for liberation from oppression even when she has to lose her only child for the survival of the people. History has it that the story of the exodus of some people from the Ashanti in 17th century Ghana to present-day Côte d'Ivoire is the subject of a wonderful legend, that of Queen Pokou. Of Akan origin, the Baoulé ethnic group of Ivory Coast was founded by her at the center of the country, at the junction of the savannah and the forest area. Similarly, the Amazons and other female characters in Pliya's historical play are motivated by patriotism and a high sense of duty to dedicate and sacrifice themselves to the noble cause of the land.

One could go on and on with the discourse on the strength and respect accorded to the African woman even in the traditional African society as demonstrated by various African writers who see the meekness of the African woman not as a sign of weakness but of care, respect and dignity. Having portrayed with various theories that a typical pre-colonial African woman was well represented and respected in the pre-colonial African society, there is need therefore for scholars in African studies to look in-depth into history taking into cognizance various African countries, particularly in the pre-colonial Africa before leaping to any conclusion that pre-colonial African woman was marginalized. As a matter of fact, if there was any marginalization of the African woman in African history, it was during the colonial era upon the inception of colonial doctrines where slave masters (who definitely were westerners) treated women as sex objects meant for their sexual satisfaction. Over the years, several scholars especially in the western world misrepresent the African woman in their critical works. This may be because of the misconception and the presumptuous points of view impressed on them by either Africans themselves or western tourists/ writers who do not reside in Africa. These misconceptions are created by people who hardly understand and appreciate her culture but who depend on the information.

As rightly observed by Kouagou (2018), the portrayal of the Amazons in *Kondo, le requin* demolishes the prejudice of the African woman as weak. Fiercely, they resist colonial domination at the cost of their lives and demonstrate exemplary heroism. For all their ferocity, the Amazons of Dahomey were also compassionate beings. Paquette (2018) reveals:

> Researchers have spent decades combing through European and West African archives to craft a portrait (of the Dahomey women warriors) from the jottings of French officers, British traders and Italian missionaries.
>
> Yet a crucial piece of the Amazon legacy has been lost to the eraser of time and colonial rule: Their humanity.

Significantly, Nanlèhoundé Houédanou, a respondent of Paquette (2018), stresses: "My Amazon was gentle. She was known for protecting children." Clearly, military prowess and compassion were not mutually exclusive for the Amazons of Dahomey. Similarly, the queens in *Kondo, le requin* are at once powerful, formidable, and gentle. The portrait of women in the play then underlines the need to avoid the perils of a one-dimensional narrative. The post-colonial, motherist, womanist, and Amazon feminist dimensions to the play are thus brought to the fore. In many ways, the play is a counter-discourse.

This is a call then to African literary scholars not to be lured by a single story (Adichie 2018). Rather, they should look at a story from different angles in order to have a truer and diversified picture of a given situation or phenomenon before proposing theories that might be detrimental to a people and to homes. Intellectuals are meant to be builders and not agents of cultural destruction.

Conclusion and recommendations

The deployment of various theories (post-colonial, womanist, motherist and Amazon feminist) helps to reveal the

multi-dimensional presence of the pre-colonial African woman in Pliya's *Kondo, le requin* as a strong but caring human with a strong say and stake in the affairs of her kingdom. This is a far cry from the negative conception of the African woman as a subservient, miserable, and marginalized creature before the advent of colonialism.

In view of the discussion, arguments and discoveries presented in this study, the following recommendations are suggested to help writes and readers in Francophone African drama to contribute meaningfully and correctly the on the place of women in pre-colonial Africa.

- Africans in the diaspora and foreign authors need to collaborate with resident Africans before publishing their works to avoid misrepresentations of women in the African continent.
- Women in Africa are struggling to rise and occupy their positions once held in pre-colonial Africa in order to bring their skills and abilities to the fore in charting progress for Africa. however, patriarchy is much stronger now than ever. It is therefore important for African literary scholars to showcase the achievements of these women and present them as role models to the young generation.
- There is an urgent need for scholars, writers both Western and Africans to reject the single story of the African woman being portrayed by the West. According to Adichie (2018, p. 6) "when we reject the single story, when we realize that there is never a single story about any place, we regain a kind of paradise."

References

Acholonu, C. A. (1995). Motherism: The Afrocentric alternative to feminism. Afa Publications.

Adichie, N.C. (2018), "The danger of a single story, Ted talk transcribed in https://www.hohschools.org/cms/lib/NY01913703/Centricity/Domain/817/English%2012%20Summer%20Reading%20-%202018.pdf

Ajah, R. (2012). Migrant songs for mothers: Between motherism and auteothnography in Leopold Sedar Senghor's "Femme noire" and Prince Nico Mbarga's "Sweet mother." *Language, Literature and Cultural Studies*, *5* (1), 7-21.

Alpha A. (2015). Afropolitanism: Global citizenship with African routes. *OXPOL, The Oxford University Press Blog*, https://blog.politics.ox.ac.uk/afropolitanism-global-citizenship-with-african-routes/

Al-Saidi, A.A.H. (2014) Post-colonialism literature the concept of *self* and the *other* in Coetzee's *Waiting for the Barbarians*: An analytical approach. *Journal of Language Teaching and Research, 5*(1), 95-105.

Boakye, B. (2018). The legendary Dahomey Amazons are the real-life all-women's army in *Black Panther. Face2FaceAfrica,* January 23. https://face2faceafrica.com/article/the-legendary-dahomey-amazons-are-the-real-life- all-womens-army-in-black-panther

Kouagou, C. T. (2018). *Kondo le requin*, Jean Pliya*. Biscottes littéraires*, 11 septembre.https://biscotteslitteraires.com/kondo-requin-jean-pliya/

Laye, C. (1959). *The African child* (J. Kirkup, Trans.*).* Fontana. (Original work published 1953)

Mishra, R. K. (2013. Postcolonial feminism: Looking into within-beyond-to difference. *International Journal of English and Literature*, *4*(4), 129-134.

Mohanty, C. T. (1984). Under western eyes: Feminist scholarship and colonial discourses. *Boundary 2*, *12/13*, 333–358. https://doi.org/10.2307/302821

Niane, D. T. (1971). *Sikasso, ou La dernière citadelle*. Suivi de *Chaka.* P. J. Oswald.

Nokan, C. Z. G. (1970).*Abraha Pokou*, *ou Une grande Africaine*. P. J. Oswald.
Opera News. (2021). Experts have revealed some African countries with great wife materials. https://gh.opera.news/gh/en/sex-relationship/21fdafb78e8ed7d4ca90342cdc1118d6

Paquette, D. (2021). They were the world's only all-female army. Their descendants are fighting to recapture their humanity. *The Washington Post,* August 26. https://www.washingtonpost.com/world/2021/08/26/amazons-dahomey-benin/

Pliya, J. (1981). *Kondo, le requin.* CLE.

Senghor, L. S. (2021). Black Woman. https://allpoetry.com/poem/8594637-Black-Woman-by-Leopold-Sedhar-Senghor

Tyagi. R. (2014). Understanding postcolonial feminism in relation with postcolonial and feminist theories. *International Journal of Language and Linguistics, 1* (2), 45-50.

Walker, A. (1983). *In search of our mothers' gardens: Womanist prose.* Harcourt Brace Jovanovich.

Chiasme violent pour un double espace criminogène dans *L'amas ardent*, conte tunisien

Clotaire SAAH NENGOU
Associate Professor, Department of Foreign Languages,
Obafemi Awolowo University, Ile-Ife, Oyo State, Nigeria
E-mail: saneclo2012@gmail.com

Received: 01/10/21 **Accepted:**24/05/22 **Published:** 31/10/22

Résumé

L'univers imaginaire du conte a une fonction ludique et sa vocation est cognitive. *L'amas ardent* (2017) de Yamen Manai, bâti sur plusieurs nappes discursives, établit linguistiquement des entrelacs entre une humanité belliqueuse et la cruauté chez l'insecte. En se fondant sur la sémiosphère pour évaluer théoriquement le conte fantastique, l'étude explore l'espace manichéen de l'insecte qui enchâsse un autre espace réel, fresque manichéenne de l'intégrisme religieux. Dans cet enchevêtrement de nappes discursives, les données linguistiques débouchent sur l'anthropomorphisation de l'insecte et l'esthétique de la violence dans son fond et sa forme, produisant ainsi le chiasme violent suivant : « l'écriture de la violence et la violence de l'écriture ». Par ailleurs, le but principal de cette étude est de montrer que la narrativisation, par l'âpreté du vocable dans l'espace du texte, c'est la force verbale qui peint esthétiquement les images les plus ténébreuses du fondamentalisme religieux dans le monde actuel.

Mots-clés : violence sectaire ; anthropomorphisme ; chiasme ; conte ; sémiosphère.

Abstract

The tale, universe of the imagination, has a playful function and its vocation is to convey cognitive messages. *L'amas ardent* (2017) by Yamen Manai, establishes with several discursive layers, linguistic intertwining between a belligerent humanity and cruelty in the insect world. Based on the semiosphere, the study theoretically evaluates the fantastic tale by exploring

the Manichaean space of the insect, which enshrines another real space, a Manichaean fresco of religious fundamentalism. In this tangle of discursive layers, the linguistic data shows the anthropomorphization of the insect. The aesthetic of violence is a violent chiasm that produces, "the writing of violence and the violence of writing". The overarching goal of tis paper is to show that the narrativization by harshness of the word in the text space, is the verbal force that paints esthetically the darkest images of religious fundamentalism in today's world.

Key-words: sectarian violence; anthropomorphism; chiasmus; tale; semiosphere

Introduction

L'humanité si belle, gigantesque, ingénieuse est paradoxalement aussi ténébreuse qu'absurde, et elle aurait beaucoup à apprendre des plus petites créatures sous le soleil, le monde des insectes. Car leur univers aussi lilliputien qu'il paraisse, représente une mimesis du manichéisme du monde des humains, un duel entre le mal et le bien, le bon et la brute. En effet cet univers d'insectes est constitué d'espèces utiles à la biosphère ; mais il y fourmille aussi des espèces nuisibles. Cette proximité entre bien et mal va permettre à l'artiste de métaphoriser cet univers en projetant sur ces bêtes la psychologie humaine (sentiments, rêves, et émotions).

L'anthropomorphisme est une réalité poétique dans *L'amas ardent* (2017), un roman de Yamen Manai, lequel va personnifier l'abeille comme « fille » de l'apiculteur et métamorphoser les frelons d'Asie, (ennemis naturels des abeilles), transformés virtuellement en intégristes barbus. En quoi *L'amas ardent* est-il un conte ? Quelles sont les données scientifiques ou entomologiques caractérisant l'abeille et le frelon géant ? Comment l'univers irrationnel et fictionnel de l'insecte se présente-t-il dans ce conte ? Comment l'insecte est-il métaphorisé, quand on sait que l'anthropomorphisation de l'insecte permet d'enchâsser l'espace de la réalité humaine à l'intérieur du cadre fictif du monde des insectes ? En admettant que la fiction soit un trait pertinent au conte, comment évaluer et

illustrer à partir de ce roman, le discours de la violence physique et verbale dans l'espace manichéen et irrationnel de l'insecte ? En quoi consiste l'espace rationnel humain aux prises avec les soubresauts de la violence sociale due à l'arrivée des sectaires ? Quel est le code gnomique de ce conte ? Que nous enseigne-t-il dans le temps et dans l'espace ?

Cadrage théorique

L'espace du conte est conçu ici comme un élément romanesque de la violence que l'on peut explorer par la théorie de la sémiosphère. Ce monde est un lieu, un socle, un cosmos ou une sphère, où vivent et se déplacent des personnages humains et des bêtes, car c'est un ensemble de lieux qui encadrent l'action. Dans toute fiction, l'action se déroule dans un cadre spatial et temporel et il existe une relation entre des espaces qui sont emboités les uns dans les autres, ce qui entraîne une mise en abyme, car « l'espace existe avec le temps comme un duo consistant. Le temps est l'organisateur des principaux événements […] dans le monde réel comme dans la fiction romanesque », fait remarquer Shukman (1977, p.126). Quant à la théorie de la sémiosphère, elle définit la relation entre l'espace et la littérature comme un « espace sémiotique nécessaire à l'existence et au fonctionnement des différents langages […] Dans la littérature narrative par exemple, l'intrigue est un espace » (Lotman, 1990, p.23). La sémiotique est l'étude qui essaie de répondre à ce que sont les signes, les symboles, et ce, en traitant de leur interprétation. Lotman a inventé la sémiosphère par analogie avec la biosphère, l'atmosphère, l'hydrosphère. La sémiosphère, c'est le titre de la partie II citée dans « L'univers de l'esprit » [*Universe of the mind*] (1990, p.35) et contient des chapitres sur l'espace sémiotique. La sémiosphère est un espace mental plutôt abstrait, différent des études d'espace réels dans la littérature, la peinture, les films. Lotman (2005, p.107) écrit, « Nous avons dans l'esprit une sphère spécifique traitant des signes, une sphère assignée à l'espace clos. Dans un tel espace des processus de

communication sont possibles ». La description lotmanienne de l'espace ou de la sphère, est semée de métaphores. « Une sémiosphère est un espace dans lequel nous sommes immergés chaque fois que nous communiquons », c'est un espace délimité par une frontière imaginaire; par exemple une frontière entre amis/ennemis ; pauvre/riche ; beau/laid. Ainsi donc les lieux de la sémiosphère sont le résultat des projets métaphoriques ou des valeurs culturelles dans un espace géographique. La sémiosphère apparait sous la forme des « dichotomies spatiales » telles que l'opposition « centre »#« périphéries » ;« bien »#« mal » ; « ouvert »#« fermé » ;« haut »# « bas » ;« près »# « loin ». Conçues par l'imagination pour valoriser l'espace, ces notions sont appelées des « notions de cognition spatiales » projetées dans l'espace physique. Lotman insiste sur le fait que la vie religieuse et les valeurs idéologiques de la culture sont visibles dans la cognition spatiale et projetées sous la forme de « contraires sémantiques ».

Il apparait de tout ceci un système de relations spatiales. L'évènement provoqué par le protagoniste est représenté sous la forme de mouvement entrainant des changements de lieux. Illustrant ceci dans *L'amas ardent*, l'apiculteur (le Don) exaspéré par le vice en Arabie va changer d'espace, en quittant le Qafar un lieu qu'on dit saint, lieu de croyants et espace pieux, mais qui est tout aussi bien l'univers de la luxure, un terreau favorable à la gestation des extrémismes : l'intégrisme et le fanatisme religieux. Le Don s'enfuira vers Nawa au Maghreb, sa terre natale, un espace de convivialité, havre de paix et de coexistence pacifique. Mais il sera vite rattrapé par une cohorte d'intégristes venue d'Arabie. La perception mentale qui donne une signification à l'espace géographique va projeter sur Nawa, l'image d'une sphère du bien, opposée au Qafar, la sphère d'où proviendront les symboles du mal. Il s'agit donc d'après la théorie lotmanienne de contraires sémantiques, qui confirment bien que l'espace en tant que signe, porte une double signification.

En résumé *L'amas ardent* est un roman de Yamen Manai, qui s'inspire de la réalité de l'univers arabe et de celle du monde, aujourd'hui sous l'assaut du terrorisme international. Dans le récit-cadre, le protagoniste principal est un apiculteur (le Don) qui vit à la campagne au milieu de ses abeilles qu'il appelle affectueusement ses « filles », loin des autres humains qu'il fuit comme la peste depuis son triste séjour en Arabie. Mais il est vite envahi par d'étranges insectes détruisant ses ruches, et il combat pour protéger ses abeilles. À la suite d'une lutte mortelle qui oppose ses « filles » aux frelons, le Don doit repousser les assauts de ces frelons cruels mystérieusement entrés à Nawa. Des légionnaires islamistes sponsorisés par le Prince du Qafar se sont infiltrés au sein des formations politiques du paisible pays du Don (Sidi Bou) et de son petit village Nawa. « Le parti de Dieu » gagne du terrain et il est constitué de fanatiques aux prêches violents et des fondamentalistes, qui auraient par mégarde emporté dans leurs caisses de victuailles quelques nids de dangereux frelons d'Asie, une espèce très rare au Maghreb. Ces acariens s'échappèrent des caisses sorties du navire et se multiplièrent exponentiellement une fois rentrés dans leur nouvel espace vital à Nawa. Dans ces mêmes caisses, les islamistes avaient entassé beaucoup de cadeaux, des vivres, et vêtements pour appâter le peuple local. De plus, ils enseignaient une lointaine version de l'Islam, qui ferait, par la suite, des ravages au sein des populations à Nawa. Pour combattre ces frelons, des chercheurs universitaires iront au Japon ramener l'antidote, une autre espèce d'abeille, des « reines-mères » qui affronteront efficacement les frelons en introduisant de bons gènes codants, pour de bons réflexes dans la ruche. Car, les abeilles japonaises ont leur stratégie pour venir à bout des frelons géants. En effet solidaires, elles forment autour du prédateur, un « amas ardent » qui le brule entièrement. La trame s'achève sur une lueur d'espoir.

L'univers du conte et de la fable

Le conte se définit comme un récit d'aventures imaginaires, assez court alors que la fable est un récit souvent symbolique dans lequel l'imagination intervient. L'univers du conte ou de la fable peut être celui du merveilleux ou du fantastique. Conte et fable se côtoient la plupart du temps. « L'affabulation, c'est l'organisation méthodique d'un sujet en fable, c'est-à-dire en intrigue ou en trame imaginaire » (*Le Figaro littéraire* 1957, p. 121). On dit qu'il y a merveilleux dans une œuvre littéraire, lorsque le surnaturel se mêle à la réalité ; le surnaturel étant accepté par le lecteur dans les contes merveilleux (Rolle-Boumic 2015, p. 82). Le merveilleux est donc étymologiquement un effet littéraire provoquant chez le lecteur une impression mêlée de surprise et d'admiration. Le merveilleux survient dans un monde imaginaire qui le permet et qui l'accepte sans problème. En revanche, les récits fantastiques sont des œuvres d'imagination qui restent ancrées dans la réalité. On parlera ici du réel fictionnel qui se caractérise par l'intrusion d'un phénomène de la réalité à l'intérieur de la fiction. Ce phénomène ne touche pas à notre monde réel, mais il rompt avec la vision cohérente que nous en avons. En théorie, le fantastique met en scènes deux logiques opposées : une logique rationnelle et une logique irrationnelle (Rolle-Boumic, 2015, p. 80). Par exemple, le roman-conte de Manaï se retrouve dans le domaine du conte fantastique avec ces deux logiques.

Chiasme scripturaire dans l'esthétique du conte fantastique

Le chiasme est une figure de rhétorique formée d'un croisement de termes tels que, bonnet blanc/blanc bonnet (a, b / b, a). Les chiasmes généralement sont des figures de métataxe, c'est-à-dire des figures qui agissent sur la structure de la phrase, des figures de construction. Le chiasme est une *métataxe* par adjonction et par suppression (Groupe Ụ, 1970, p. 206). Nous notons à titre descriptif dans cette étude, le « chiasme violent » et le »'chiasme paisible » . Parlant de chiasme violent dans le cadre

précis de cette étude, on fait allusion à une anaphore du mot « violent » qui se répète en inter-croisement. Celui-ci va donner les anaphores suivantes: l'écriture de la violence et la violence de l'écriture ; autrement dit, la narrativisation de la cruauté et la cruauté du vocable choisi pour narrativiser ce thème. Il s'agit d'un roman du sang et de la violence dont le vocable usité au cœur de la narrativisation regorge de cruauté. Pour témoigner des événements sanglants, toute littérature qui exerce son devoir historique et social se sert de l'écriture, car comme l'écrit Barthes (1972, p.18), c'est un « acte de solidarité historique […] l'écriture est une fonction ; elle est le rapport entre la création et la société, elle est langage littéraire transformé par sa destination sociale, elle est la forme saisie dans son intention humaine et liée aux grandes crises de l'histoire ».

Le rôle de l'écrivain par l'écriture comme marqueur et témoin de l'histoire, a été nettement clarifié par un auteur algérien, Yasmina Khadra, dont le pays fut lui aussi victime de la saignée intégriste comme la Tunisie de Yamen Manai. En effet Khadra (2004) affirme : « J'ai fait mon devoir de mémoire, j'avais une tragédie sur les bras, il fallait la conjurer. Parler de son pays n'est pas dévalorisant. Contribuer à l'écriture de son histoire, c'est jalonner son avenir de repères salutaires ».

L'écriture de la violence « apparaît alors comme une façon de lutter avec des mots contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens. » (Ngalasso, 2002, p.73-74). Cette violence scripturaire devient ainsi l'apanage de plusieurs écrivains, pour le fait que la violence se soit imposée aujourd'hui comme mode d'expression sociale. « Les littératures du sud sont elles aussi convoquées par cette question qu'est la violence […] Beaucoup d'entre elles sont nées dans la tourmente de l'ère coloniale, dans la lutte contre le racisme et pour un accès à la dignité humaine » écrit Mondonoli (2002, p.3).

Le premier aspect du chiasme dans *L'amas ardent,* c'est l'écriture de la violence (a,b) ; l'aspect thématique ou le

fond, est perçu comme un espace où se manifestent des scènes horribles. Dans cet espace Nawien, les convictions religieuses sont imposées aux villageois dans la terreur. Ce chiasme exprime thématiquement la violence dans la sphère des insectes. Par ailleurs, l'autre pan du chiasme violent (b,a) ou la violence de l'écriture consistera dans la forme, à démontrer à travers l'exploration du réseau des signes dans l'espace du texte, comment l'écriture porte l'empreinte de la violence et comment elle devient le véhicule du message violent. Car les schèmes discursifs sont teintés de vocables agressifs et la structure du texte est en elle-même violemment découpée. Notons bien qu'au cours de cette analyse esthétique et stylistique, le fond et la forme ne se séparent pas. Car ces deux aspects s'entremêlent en s'associant dans la peinture pour obtenir un bon mélange de couleurs, qui véhicule au plus haut point l'image de la violence.

En effet en explorant l'univers du macro-signe (le texte), on voit bien la violence sur la structure de l'ordonnancement dans l'espace du texte de ce conte, qui parait très peu linéaire, fragmenté et mis bouts par bouts du fait des mouvements du personnage changeant d'espace et l'espace, de signification. Il s'agit des va-et-vient avec des suites digressives ou dysphoriques sur le fil harmonieux de l'action. Toute ces coupures renvoient à une sorte de roman de la mémoire, celui qui obéit au temps psychologique avec prédominance du vrac ou du désordre. Les procédés linguistiques de mise en évidence du thème violent sont les figures de discours, la métaphore, le parallélisme, la symbolisation, les codes de la sémiosphère et la technique narrative.

Mise en abyme du texte

La mise en abyme en littérature et au cinéma est aussi appelée l'histoire dans l'histoire. Cette étude présente un dispositif selon lequel un personnage se raconte ou raconte son histoire dans le cadre d'une autre histoire appelée récit-cadre. C'est aussi un terme qui renvoie à la pratique consistant à placer

l'image d'une plus petite échelle dans une échelle plus grande ou d'enchâsser un texte plus petit dans un texte plus grand, appelé le texte-cadre. Il existe souvent des parallèles entre deux images, deux espaces, qui sont utilisés pour révéler la vérité dans tous types de romans, pièces de théâtre, poèmes et films. La littérature moderne tend à incorporer de multiples schémas narratifs dans une même histoire telle qu'on le voit dans *L'amas ardent.*

Ces multiples nappes discursives sont discontinues, car ce sont des suites dysphoriques dues à l'introduction d'un corps étranger dans le fil euphorique du récit. Par exemple, dans *L'amant ardent*, au début du conte à la page 11, on décrit une scène bourgeoise dans l'univers d'Arabie où le Prince du Qafar, qui tire sa puissance du pétrole et du gaz, vit dans son somptueux palais, planifiant de déstabiliser d'autres peuples musulmans par la dissémination de l'intégrisme dans le monde. Bref il veut saper les jeunes démocraties : « Qu'y a-t-il de plus facile à détourner que la démocratie ? » se dit le prince du Qafar (Manai*,* p.18). Soudain apparait une rupture à la page 20 où interviennent l'univers fictionnel du Don et de ses abeilles à Nawa. Puis vers la page 38 arrivent en grande pompe des groupes sectaires d'Arabie. La page 96 est un flashback d'autrefois, un aperçu sur la vie du Don en Arabie, un espace qui lui évoque de mauvais souvenirs. À la page 113, le Don rechute dans la morbide réalité de l'occupation islamiste et de la mort mystérieuse de ses abeilles. Il recherche les coupables et même la solution à cette tragédie.

Le concept « manichéisme » vient du latin *Manichoeus* et du grec *Manikhaios*. Selon *Le petit Robert* (2011), c'est une croyance selon laquelle bien et mal sont deux principes fondamentaux et antagonistes de l'univers. C'est aussi une conception dualiste, et on parle de la vision manichéenne ou dualiste du monde. Dans *L'amas ardent,* l'espace fictif de l'insecte sert de récit cadre à l'espace manichéen des humains. C'est dire que le sujet rationnel du terrorisme international est

enchâssé dans celui de l'apiculteur avec son monde d'insectes dont l'intrigue est irrationnelle.

Identification scientifique et données entomologiques de l'insecte

L'entomologie est une partie de la zoologie qui étudie la vie et la morphologie insectes. L'espace fictionnel de *L'amas ardent,* nous communique des informations esthétiques et scientifiques sur l'abeille et le frelon géant d'Asie. Qu'est-ce que l'abeille ? L'analyse entomologique de l'abeille révèle chez elle des vertus telles que la pureté, l'innocence, l'instinct grégaire, la synergie, la vie collégiale et l'entraide. Elles possèdent un corps beau à regarder et si doux au toucher. La figure de parallélisme dans ce texte le rapproche à la douceur du pouce d'un bébé. Physiquement le corps métaphorisé et hyperbolique de l'abeille est « strié de lignes d'or et de miel tout dodu » (Manai*,* p.24). L'usage de la métaphore hyperbolique décrit l'abeille comme une espèce féérique, car elle est décrite avec « des pattes délicates légèrement velues et des ailles qui scintillaient tels des diamants quand le soleil inondait la campagne de Nawa. » Une des qualités de l'abeille qui est digne d'émulation chez les êtres humains, c'est le sens de la communication, la synergie, c'est-à-dire, la solidarité, car ensemble, les abeilles butinent les fleurs en symbiose. Dans la fiction, on peut « les observer se communiquer les meilleures adresses de fleurs » (Manai, p. 27). Il y a une classification des abeilles d'après les données scientifiques dans le texte : les abeilles japonaises (les *Japonica*) conquérantes des frelons prédateurs ; les abeilles européennes domestiquées, appelées *les Apis melifera* différentes des locales du pays Nawa qui sont les *intermissas* (Manai*,* p. 47). Sur le plan des épidémies, l'abeille par son reflexe collégial, mécanisme d'entraide et de solidarité, sait défendre farouchement la ruche contre le *varroa*, un parasite qui vampirise l'abeille, l'infectant de maladies contagieuses et mortelles ; menaçant de destruction, toute une ruche entière. Mais les abeilles ont un flair qui dépiste

facilement les nymphes parasitaires. C'est alors qu'à l'unisson, elles expulsent très tôt de la ruche les alvéoles contaminées : « Quand elles détectaient un ennemi sur le dos d'une adulte, elles s'employaient immédiatement à l'en débarrasser. Unissant leurs forces, elles l'arrachaient comme on arrache un pou de la tête, avant de l'évacuer *illico presto.* » (Manai, p. 18). L'abeille ainsi décrite est la métaphore symbolique de l'entraide dont le dur labeur produit, au bout du compte, du miel pur et bon, résultat de la bonne intelligence entre ces insectes. « L'abeille est métaphorisée en littérature, ou utilisée dans les contes et fables, pour mettre en évidence l'esprit collégial et coopératif », selon la note de Brian (2006, p. 84). C'est, à notre humble avis, cet esprit d'unité qui fait défaut à beaucoup d'humains.

La logique irrationnelle et imaginaire montre dans l'espace métaphorique du conte, le Don, un paisible éleveur au milieu de ces belles bêtes non-violentes (sauf pour se défendre), et qui ne font que du bien aux humains et à leur environnement. Pour les personnifier, l'éleveur les appelle affectueusement par une autre métaphore, « mes filles », vivant en paix et en confiance avec :« il vivait avec elles une relation fusionnelle et ne portait quand il les visitait aucune protection. Elles ne le piquaient jamais […] ses filles. C'est ainsi qu'il appelait ses abeilles. » (Manai, p. 26). Le Don enjolive ces bêtes : « Bonjour mes belles ! Alors vous cherchez une nouvelle maison ? » (Manai, p. 56) « […] elles le reconnaissaient et ne se défendaient pas quand il levait le toit de leur maison » (Manai*,* p. 122). Le substantif de « maison » est une métaphorique hyperbolique pour personnifier la ruche, habitat naturel de l'abeille ; il y a proximité et complicité entre homme et insecte, le Don et ses abeilles. Pour exagérer cette filiation, une perspective fusionnelle caractérise leur relation, et fort de cette complicité, le Don qui rêve se métamorphoser en insecte, se dit : « je me sens plus abeille qu'homme » (Manai*,* p. 20).

Pour l'aspect symbiotique, l'abeille fait du bien à l'homme dans son espace environnemental et l'homme le lui

rend bien, par des soins attentifs, des hommages gratifiants et de la courtoisie, gestes propres au paradigme de l'humain. Et même jusqu'à l'organisation sociale souvent désordonnée, extrêmement surpeuplée et chaotique devrait plutôt adopter en guise d'émulation : « Ce qui arrive quand un royaume d'abeille est surpeuplé. Une partie de ses habitants le quitte pour en fonder un nouveau » (Manai, p. 21). Ceci n'a rien à voir avec des ghettos humains, des milliers de bidon villes surpeuplées, où malgré la surabondance humaine dans l'espace, les hommes s'y entassent toujours comme un amoncellement d'ordures. Il existe aussi dans ce texte, la trinité homme-insecte-homme, une double symbiose et un autre procédé chiasmique pour préserver la biosphère des comportements humains « écocidaires » (un néologisme dérivatif de suicidaire).

En effet, cet autre chiasme plutôt paisible, va illustrer ici une relation de codépendance et de coexistence, où l'abeille donne de son miel à l'homme pour le nourrir tout en préservant l'environnement écologique. Puis l'homme, par un retour de et solidarité de gratitude, va protéger l'abeille contre des prédateurs et des maladies. La vie de l'homme dépend de celle de l'abeille, et vice-versa. Ainsi se construit la synergie écologique: « Plus d'abeilles, plus de pollinisation. Plus de pollinisation, plus de récolte. Plus de récoltes, bonjour la famine » (Manai, p. 172). La structure du chiasme paisible est dans cette paraphrase du texte : (a) Elles [les abeilles] veillaient sur (b) lui [l'homme], comme (b) lui [l'homme] veillait sur (a) elles (Manai, p.173). Si la vertu se trouvait du côté des abeilles, il valait mieux pour le Don de rentrer vivre à Nawa, son village, dans la sphère saine de l'abeille, au lieu de demeurer en Arabie, un espace religieux hanté par la luxure, la violence sexiste et la corruption. Si l'abeille est fidèle et soumise, l'homme par contre est infidèle, imprévisible, et félon. Le Don dit ceci : « Si fréquenter les hommes pouvait faire douter de Dieu et de sa finalité, de ses desseins, fréquenter les abeilles conduisait le Don à bien d'autres conclusions » (Manai, p.137). Mais le Don et ses abeilles, dans cet espace

paradisiaque, sont vite envahis par les frelons géants, d'étranges insectes venus d'Arabie. Qu'est-ce que le frelon d'Asie ?

La caractérisation entomologique classe le frelon d'Asie dans la catégorie des acariens. C'est l'ennemi traditionnel et le plus grand prédateur de l'abeille. En effet, il existe plusieurs types de frelons en Afrique, mais celui qui nous intéresse le plus est le type qui existe dans ce texte, le frelon géant d'Asie avec ses qualités d'agresseur et de dévastateur de la flore végétale. C'est un insecte ailé et gigantesque aux couleurs atypiques ; son corps a des proportions démesurées ; il est suffisamment gros pour être visible et audible à une centaine de mètres. Ce frelon a la taille d'un doigt, alors que « l'abeille était tout aussi petite qu'une phalange » (Manai, p. 117). Différent du frelon maghrébin généralement strié de jaune et de noir, le frelon d'Asie est presque totalement noir, avec une seule tache orange entre ses yeux et des anneaux de même couleur. D'après la métaphore hyperbolique du texte, ce frelon tout noir « est presque vêtu d'un habit funèbre » (Manai, p.118) Ce sont des insectes aux aspects extérieurs lugubres, que le Don qualifie de « monstres », car les grosses mandibules de ces acariens sont hyperboliquement comparées à des faucheuses (sorte de lames, faucille pour couper le blé) (Manai, p.131) C'est alors que les forces du mal vont se heurter aux forces du bien. Dans cette sphère conflictuelle, les insectes s'affronteront impitoyablement dans un combat épique. Les lugubres frelons géants d'Asie vont soudain envahir les ruches pour décimer toutes les « filles » du Don. Cet épisode va fendre l'âme sort qui s'abattait sur le Don : « Quand le drame survint, chacun s'en trouva affecté » (Manai, p. 28)

Par ailleurs, il faut rappeler ici la valeur morale dans les « dichotomies spatiales » (Lotman, 1990, p.172). C'est un espace dualiste où règnent le mal et le bien, mais le vice surtout y est pernicieux. Le Don découvrait, par-ci et par-là, les carcasses éparpillées de ses « filles » et il se posa une grande question : « Quel mal étrange avait foudroyé la ruche […]

coupant en deux des milliers de ses filles ? » (Manai*,* p.25) Cette découverte macabre met en évidence un champ lexical constitué de termes violents, empruntés au paradigme de la guerre et du terrorisme pour décrire des scènes atroces et insoutenables. En effet, des mots qualifiant les carcasses d'insectes de « corps », en hypertrophiant leur nombre, attribuent ainsi aux carcasses des caractéristiques de victimes humaines : « corps mutilés de […] ses filles » ; « elles étaient éventrées […] coupées en deux […] des corps gisaient de trente milles de ses abeilles […] la reine mortellement blessée » (Manai*,* p. 24). La force de la violence verbale va produire un puissant effet dans le discours narratif. La métaphorisation de cette fureur utilise parfois des termes de combat de l'aviation pour décrire la charcuterie : « le pilonnage était constant et à très haute fréquence … elles se faisaient harponner et promptement déchiqueter … » (Manai, p.124) (C'est nous qui soulignons).

L'usage excessif du vocable guerrier transfère ici un lexique de guerre d'aviation dans la cruauté animale. En effet, « Pilonner » est larguer des bombes, et le mot « harponner » est dérivé du harpon. Il y a hyperbole du dard de l'insecte, qui, par transfert de sens, devient un « harpon » de pêche ; une sorte de long javelot au bout acéré et très pointu, qu'on use pour transpercer les poissons lors de la pêche en rivière. C'est stylistiquement une immixtion du lexique de guerre et du crime humain dans cette bataille entre les insectes, et le carnage causé par ces frelons sera à l'image de la barbarie des extrémistes qui posent des bombes. Parti d'un univers de la quiétude et de la convivialité, l'on fait face soudain à un espace de lamentations, du fait de la découverte macabre qui endeuille l'apiculteur ; car on aperçoit un Don fondant en larmes face au désastre dans ses ruches : « le petit Béchir aperçut l'homme qui se lamentait à genoux devant les corps mutilés de nombre de ses filles » (Manai, p.21) Le Don pleure et des villageois qui passaient par-là, lui adressent leurs « condoléances » comme on le fait chez les humains éplorés. Cette marque de courtoisie démontre

l'ampleur de la personnification et de la métaphorisation de ces deux types d'insectes dans ce texte. Cependant, l'abeille n'est-elle que victime naturelle des frelons dévoreurs ? Il y a un troisième insecte qui viendra solutionner le problème de l'abeille.

L'amas ardent ou la synergie brûlante

La meilleure des défenses, c'est la contre-attaque, dit un adage populaire. Les abeilles se défendent toujours, mais elles sont peu offensives et pour ce faire, subissent de lourdes pertes. Pourtant elles ont aussi des dons naturels pour contre-attaquer et se battre afin d'éviter toute extermination de leur espèce par les acariens. Il faudra chercher le sauveur de l'abeille chez les cousines. Il s'agit d'autres abeilles appelées *Apis mellifera japonica,* une espèce de reine-mères venues du Japon, qui sont plus astucieuses que les abeilles ordinaires et plus entreprenantes que les frelons prédateurs. Elles sont l'antidote naturel contre les frelons géants, celles qui rétabliront un équilibre dans l'écosystème. En effet, cette espèce d'abeilles a bâti en elle des mécanismes de défense naturelle visant à cerner l'ennemi et à le carboniser. Il intervient ici l'esprit collégial dans la lutte pour la cause commune. Une vertu typique dans comportement des colonies d'abeilles, c'est l'union de toutes les petites abeilles qui fait la force et c'est par une action en synergie que les espèces venues du Japon détruisent le frelon, leur ennemi naturel. Le texte décrit les manifestations de cet « amas ardent » qui est le titre-thème du roman, en ces mots:

> L'amas ardent est une défense développée par les *apis mellifera japonica* contre les attaques des frelons géants. Quand les *Japonica* détectent la présence d'un éclaireur venu marquer leur ruche, elles l'encerclent par centaines puis l'encapsulent, formant de leur corps une boule dont il est le noyau. Elles vibrent alors collectivement, ailes contre ailes et font grimper la température de la boule à quarante-cinq degrés Celsius. Cette température est fatale

> au frelon géant. Au bout de quelques minutes, il meurt rôti au centre de l'amas ardent. Les abeilles quant à elles survivent jusqu'à quarante-huit degrés. (Manai, p.169)

Cette masse incandescente (la boule de feu ou l'« amas ardent »), est une métaphore symbolique qui suggère l'entente sociale, la solidarité et le courage par l'esprit de sociabilité pour vaincre l'adversité, car le message ici dit qu'ensemble, on finit par terrasser l'ennemi coriace.

L'espace fictionnel et irrationnel du conte qui met en scène l'abeille et le frelon est un espace-cadre conflictuel, la plate-forme qui favorisera l'insertion de l'autre univers fait de logique rationnelle, montrant les excès politiques et les travers de la religion dans la société des hommes. L'autre séquence narrative nous présente ainsi un espace fragmenté par des frontières imaginaires qui forment la dichotomie spatiale. L'espace géographique humain dans *L'amas ardent* est tripartite car il comprend l'espace oriental réel (Arabie) ; l'espace maghrébin fictif (Sidi Bou et Nawa) et l'espace asiatique (Japon). Les lieux sont couverts de valeurs morales : l'orient signifie la bénédiction, la piété, la droiture, et l'Asie signifie la patience, l'effort. L'Arabie, représentée par le royaume du Qafar, est une terre de pieux croyants; mais sous ce voile de l'Orient se cachent aussi l'hypocrisie, la vanité, l'ostentation et la mégalomanie qui cohabitent chez un prince politiquement dictateur, impérialiste, religieusement fondamentaliste, sexuellement pervers, avec trop de penchant vers l'alcool. Par ses frasques ou écarts de conduite, le prince est l'antithèse de toute la thèse puriste. C'est lui qui était censé servir de modèle et de faire respecter les maximes du Saint Coran, et pourtant il vit imbibé dans les vapeurs du narguilé (sorte d'opium), et est toujours noyé au cœur des bouteilles de luxueux vins. Pire encore, il est concupiscent, aime les mignonnes en plus des orgies sexuelles et les soirées indécentes. Le Don travaillait au palais comme serviteur de ce prince alors qu'il vivait en Arabie. Il y avait tout vu, bien

noté et enregistré les écarts de comportement dans la cour de ce dignitaire:

> Le prince et ses compagnons étaient allongés, narguilé fumant, et verres débordant d'alcool. Les femmes n'étaient plus en retrait (en cage) mais elles occupaient le devant de la scène. Ne cachant ni leur présence ni leur corps elles dansaient entre les hommes … la tente n'était en réalité qu'un luxueux cabaret oriental. (Manai, p. 109)

Ce prince machiavélique du Qafar, dans ses projets, voudrait exporter une forme très ancienne d'Islam aux quatre coins du monde, en commençant par l'implantation du « parti de Dieu » dans toutes les faibles démocraties :« Le Qafar nourrissait des ambitions sans limites […] les ambitions débordant les frontières […] les investissements foisonnaient […] de même que l'hégémonie exercée sur les pays voisins les plus fragiles » (Manai, p.16-17)

Il est évident d'après cet extrait que le Qafar était un pays impérialiste, exportateur d'intégrisme religieux sous couvert de charité et de bonnes œuvres distribuées aux villageois par des légions d'islamistes prêchant la « Fatwa » et l'amour. Pourtant dans cet espace d'Arabie chez ce prince et ses « saints hommes », les femmes sont victimes de violence sur le genre, limitées à des devoirs serviles ; vivant sous la menace de maximes religieuses et patriarcales, de fouets et même de sabres (pour couper les têtes), en cas de velléités révolutionnaires :

> Elles n'avaient pas le droit de se hasarder loin de leur tuteur […] Ainsi avaient légiféré des barbus hissés au rang d'Oulémas et telles étaient les lois au royaume […] et l'entorse aux lois pouvait facilement aboutir au spectacle d'un dos qui saignait ou d'une tête qui roulait. (Manai, p. 101)

La dichotomie spatiale oppose le « centre » riche à la « périphérie » constituée de pays pauvres. Dans ce cas, la robuste Arabie est un espace situé au centre, loin de la *plèbe* en périphérie. Pourtant le Don, en narrateur homodiégétique, en parle comme d'un espace où les hommes servent Dieu le jour et invoquent l'obscénité dès la nuit tombante. C'est pour cela que le Don s'était précipitamment enfui de ce lieu polluant, contagieux et controversé pour retourner dans son paisible village à Nawa. Car selon le texte, il fallait s'enfuir « loin de l'Arabie des faux religieux […] et des autoproclamés gardiens de la foi. » (Manai, p.113) Qu'est-ce donc Nawa, cet espace sympathique, à nul autre pareil ?

Nawa est une bourgade de Sidi Bou, un espace de la quiétude où vivent de modestes personnes conservatrices encore repliées sur elles. En effet, Nawa garde jalousement ses us et coutumes ; elle n'est peut-être pas un parangon de piété, mais elle sert *Allah* sans déranger le prochain, sans folie ni autres prétentions. Bref, il y existe un communautarisme et une symbiose écologique fait d'harmonie entre l'homme et la nature. Ce n'est pas du tout étonnant que cet espace soit propice aux abeilles qui y butinent paisiblement pour produire du miel pur : « l'environnement était idéal et un tel nectar était la juste récompense de cette harmonie entre l'homme et la nature… » (Manai, p. 125) Cet espace rustique mais convivial, paisible et simple, était soudain passé du bien pour verser dans le fanatisme, l'intolérance, la violence et la barbarie. Le Don fera la rencontre de ces islamistes gardiens de la foi et s'apercevra que Nawa était devenue sans transition, un espace pour la campagne électorale, convoité par des politiciens et politicards véreux, des aventuriers de tous poils, car des légions islamiques qui ont rejoint les campagnes électorales, militent sous la bannière du « parti de Dieu » avec des *modus operandis* précis. Entre autres, ils ont compris en premier chef que les besoins du ventre peuvent décider de la suite ; et d'abord, ils doivent distribuer des victuailles au peuple affamé et ensuite, les gaver de discours

lénifiants sur Dieu et la fraternité :

> Les coffres du pick-up étaient bondés de caisses de nourriture, de couvertures et de vêtements […] Dieu est Grand […] les Nawis répétèrent.
> -Approchez mes frères et mes sœurs servez-vous ! Ceci est pour vous […] »
> Quand viendra l'heure de voter, votez pour le Parti de Dieu. (Manai, p. 45)

Le nom de Dieu est un thème, une stratégie rhétorique pour obtenir l'adhésion des électeurs de Nawa. Dieu est même un emblème politique et les électeurs du village devenus appâts des islamistes, sont plus motivés par les exigences de leur ventre que par la vertu de leur conscience. Cette stratégie va donner la victoire électorale aux islamistes, et inaugurer pour les électeurs maladroits de Nawa, une véritable descente aux enfers. Car sitôt les élections gagnées, que les barbus mettront à exécution leur projet d'islamisation austère. Cela commence d'abord par des recrutements discrets de jeunes hommes arrachés à leurs familles pour ensuite être envoyés aux fronts sanglants du *Jihad,* guerre islamique appelée par euphémisme « la route de Dieu ». C'est une stratégie rhétorique pour voiler la face lugubre de la violence intégriste. La conversation suivante nous édifie à ce propos :

> À la fin de la prière, Daouda attendit le saint homme et se mit sur sa route…
> Daouda : Mon Cheikh, j'ai un ami […] Toumi […] Est-ce qu'il est venu vous voir pour prendre la route de Dieu ?
> Cheikh : Il y a beaucoup de jeunes gens qui viennent me voir pour prendre la « route de Dieu » […] si votre ami a pris le chemin de Dieu, alors béni soit-il. C'est pour vous que vous devez vous inquiéter. (Manai, p.115)

Ensuite des discours théologiques haranguant les foules de Nawis encore indécis, seront faits de prêches hautement

austères et métaphysiques qui véhiculent une certaine violence invitant les hommes au suicide pour la cause de Dieu, mourir pour Dieu. La vie ne vaut pas un sou, car seul Dieu compte :

> Si tu prends le chemin de Dieu, tu ne t'appartiens plus, tu lui appartiens et tu as un pied au Paradis. Tu n'es plus de ce monde […] tu n'appartiens plus à ta maison […] à ta femme […] à tes enfants […] Dieu t'appelle, tu as pris sa route, tu côtoies ses anges […] Celui qui ne prend pas le chemin de Dieu […] mes frères, sa voie est incomplète. (Manai, p. 82-83)

Après la discorde semée au sein des Nawis par des discours sectaires divisant cette paisible société en « bons » et en « mauvais » musulmans, on obtient une société où des croyants appellent d'autres croyants, des mécréants. Des crimes odieux vont se succéder pour éliminer des rivaux politiques, auteurs de contre-discours. Tout ce grabuge sera en vue d'imposer, par force, le règne des intégristes islamistes. Par exemple, à la suite de l'assassinat de Maitre Nazih, avocat au barreau et figure emblématique de l'opposition contre les islamistes, un militant d'opposition de l'assemblée s'adressant aux adversaires islamistes sur un plateau radiophonique, s'écrira : « Vous l'avez tué […] vous laissez prospérer la violence ! Vos Imams radicaux appellent quotidiennement au meurtre dans leur prêche ! » (Manai, p. 144).

Le mal dans cet espace humain est dépeint à grand renfort de formes verbales violentes. L'accoutrement, le profil et le faciès des intégristes frisent la terreur et n'augurent pas de sympathie. Car les islamistes sont rentrés dans l'espace vital des Nawis pour bousculer leur quotidien tout en imposant à ceux-ci leur croyance, leur style et leurs frocs. Par exemple la longue barbe peut transformer violemment l'apparence physique d'un individu. Aussi surgissent-ils partout des porteurs de barbe devenus méconnaissables. Le Don est surpris et dépaysé quand il rentre dans son village, car tout le monde y a changé. Les

intégristes ont imposé leurs lois aux hommes et aux femmes qui portent de longs voiles noirs. La couleur noire lugubre et criarde est très redondante et elle peut violemment choquer la vue et irriter l'œil humain. Le concept « noir » itératif, devient agressif et c'est une redondance qui sert à amplifier la violence par le ton agressif de la couleur. La logistique adjectivale dominée par la couleur noire qui s'impose symphoniquement dans le texte (drapeau noir, barbe noire). Cela va présager d'une atmosphère macabre.

En effet, la description des scènes d'embuscade terroriste, le massacre et l'hyperbolisation des détails de la tuerie, mettent en évidence l'extrême cruauté des groupes intégristes et terroristes tels que « la katiba », qui va massacrer des soldats gouvernementaux pris en étau dans une embuscade. La force violente de la scène donne fureur et frayeur au lecteur :

> Le guet-apens venait de se refermer sur les gardes-frontières […] une puissante mine artisanale explosa sous la dernière jeep du convoi […] le véhicule atterrit toit contre terre et devint boule de feu […] ils étaient une quinzaine d'hommes à vider kalachnikov et grenades sur les deux premières Jeep ; les assaillants avançaient vers la patrouille […] la canardant […] les armes automatiques crachaient la mort à haute fréquence. (Manai, p. 228)

La tuerie hyperbolisée décrit le réalisme cru dans cette scène de guerre asymétrique, presque similaire à la précédente scène de bataille entre les insectes dans l'espace-cadre ; mais à la seule différence que pour les hommes. L'arme qui décime est la kalachnikov, elle « crache la mort », et pour les seconds, ce sont « les mandibules » de frelons qui découpèrent les abeilles en pièces. Voici prélevé du texte, l'hyperbole de la violence lors du carnage des soldats : « chairs et os déchiquetés. Le pourpre sang inonda le sol » (Manai, p. 229). Du sang « inondant » le sol comme un fleuve qui inonde l'espace, c'est hyperbole de la quantité qui vient amplifier cette violence inouïe. Ensuite, les

blessés par la suite vont être achevés par un acte horrible et bestial :

> « L'Emir sortit une caméra et la mit en marche »
> Egorgez-les jusqu'au dernier
> Toumi et ses compères allongèrent les corps sur le ventre et sortirent leurs longs couteaux … » . (Manai, p. 229)

L'espace, naguère convivial de Nawa, fut ainsi troublé par la mort et la haine. Dans cette sphère paisible où des jeunes étaient de simples épicuriens (s'amusant ensemble et jouant aux cartes), il n'existe aujourd'hui que des monstres comme Toumi, le fanatique endoctriné qui est devenu un féroce égorgeur sous l'instigation des intégristes barbus venus du Qafar.

Considérant l'espace insectogène et l'espace humain, deux espaces enchâssés l'un dans l'autre et marqués par la dichotomie et la belligérance, on est en droit de se demander quels entrelacs est-il possible d'établir entre l'espace irrationnel violent de l'insecte dans le récit-cadre (discours fictionnel) et l'espace rationnel violent des hommes dans le récit enchâssé (discours rationnel)? Comment le conteur, à partir d'un sème commun, la violence, va-t-il user du code linguistique pour matérialiser l'enchâssement d'un espace dans l'autre ?

La mise en abyme va être facilitée par des techniques s'inspirant du code linguistique. La technique affabulatoire permet au conteur de personnifier l'insecte du bien, l'abeille (paisible comme le peuple innocent de Nawa) et l'insecte du mal, le frelon d'Asie (horrible comme les sectaires barbus venus du Qafar). L'anthropomorphisme tel qu'on va le voir est l'instrument qui forme ces entrelacs entre les deux espaces.

Les frelons d'Asie, insectes très rares au Maghreb sont entrés accidentellement dans Nawa, cette sphère paisible. Ils sortaient des caisses qui se trouvaient dans la cale d'un navire venu du royaume du Qafar, car ce même navire portait à son bord des légions de barbus qui débarquèrent. Remarquons que dans le mot « Qafar » il y a violence onomastique : la déformation

esthétique du nom réel d'un pays, le Qatar pour des besoins de fiction et de fabulation. C'est de ce cadre spatial fictif (le Qafar), que sont partis les frelons et les barbus islamistes. Les frelons ont des traits humains, caractéristiques de terroristes islamistes, barbus, violents et barbares. Cette projection anthropomorphique peut se lire ici : « une horde de frelons géants jaillissait entre les arbres, velus, de noirs vêtus, affichant en plein jour leurs intentions assassines… » (Manai, p.121). Ici, la personnification use de lexèmes du paradigme humain, et les traits anthropomorphisés proviennent des transferts de sens parfois violents :

- « horde » de frelon (comme des hordes de criminels) car on dit plutôt un « essaim » de frelon.
- frelons « velus », (c'est l'homme qui est velu ou barbu) l'insecte ou l'animal est poilu.
- frelons « vêtus de noirs » comme les islamistes habillés en longue tuniques noires ;
- frelons « assassins » et barbares comme les islamistes-égorgeurs, impitoyables assassins et barbares. Il est d'ailleurs dit à la page 129, « Ces frelons […] ces insectes barbares… » (on ne dit pas d'un insecte qu'il est « barbare », car cette violente adjectivation appartient au paradigme de l'humain).

La personnification attribue ainsi aux frelons les mêmes traits sinistres que ceux des intégristes barbus en établissant des sèmes communs entre ces deux types. Cette corrélation se réitère ici dans une caractérisation des frelons « barbus » et « hideux », ce qui vient amplifier le ton tragique et le fantastique dans ce conte : « Même l'apparition d'un frelon éclaireur à la barbe hideuse, ne gâchait pas la fête » (Manai, p.223). Cette analogie se confirme pendant l'interrogatoire musclé d'un professeur libéral par la police intégriste, lorsque le narrateur établit une proximité entre le policier barbu et un frelon: « les poings collés à la table, ses index se touchaient avec la frénésie d'un frelon claquant sa mâchoire… » ((Manai, p.205) (claquer la mâchoire est signe de violence et d'impatience et ce trait humain est prêté

ici à l'insecte). L'homme a une mâchoire, mais l'insecte a des mandibules. Il se dégage ici une association parfaite de traits entre frelons sauvages et policiers violents. Autant le narrateur donne aux frelons des attributs des fondamentalistes barbus, autant il donne aussi aux barbus des attributs du frelon (*vice-versa*). Le paradigme de la violence range syntaxiquement dans un même registre, tous les suppôts du mal et de la cruauté. On peut ainsi établir la syntaxe des adjuvants de la violence et obstacles à la paix dans l'espace du roman. Voici proposé le manichéisme expliqué par des éléments de la proxémie qui rassemble toutes les forces adjuvants du mal : les frelons géants+ Le prince + les politiciens du « Parti de Dieu » + les intégristes barbus + les miliciens + les policiers islamistes + les universitaires fondamentalistes. Cependant dans un autre paradigme les abeilles, quant à elles, sont des insectes du bien, assimilées aux « filles » du Don. Les adjuvants du bien constituent la syntaxe de toutes les forces positives. Ce sont : les abeilles de Nawa, « les filles » + le Don + les amis du Don + les abeilles du Japon (l'amas ardent) + le Professeur Tahar + Jannet + Daouda. Ainsi se présente la sphère manichéenne dans le roman où le bien et le mal sont en perpétuelle rivalité, car ceci est la représentation iconique du monde dualiste où nous vivons.

Conclusion

L'étude sémiosphérique du roman-conte, *L'amas ardent* de Yamen Manai, laisse voir deux mondes imbriqués, deux sphères marquées par le manichéisme, le bien et le mal. Grâce à une logistique stylistico-sémiologique, l'évaluation des signes met en évidence le réseau de la violence humaine enchâssée dans la violence animale. La syntaxe des personnages humains et des insectes personnifiés s'articule autour des adjuvants du bien et des adjuvants du mal. Ce qui montre bien qu'au-delà de l'exploration de l'espace sémiotique du texte, la sémiosphère est ici un modèle iconique de la dualité significative de l'univers. La métaphore de la violence, les techniques d'affabulation et

l'hyperbole des traits caractériels projettent aux yeux du lecteur des symboles du chaos social. La violence Narrativisée par la fable et l'intrigue du roman de Yamen Manai, la violence se présente comme le reflet de la crise politico-religieuse dans diverses régions du monde arabe devenues au fil des années des espaces de plus en plus radicalisés, étendant comme une hydre les tentacules de l'intégrisme coercitif partout dans le monde. L'univers conflictuel de l'insecte dans le conte écologique n'est qu'une mimesis de la sphère des humains, un espace fait de conflits politiques avec soubassements religieux. Toutefois, le modèle exemplatif de l'abeille reste la copie corrigée des insuffisances humaines. L'espace du texte est un macro-signe dont l'écriture symphonique (très peu linéaire, avec sa structure désordonnée, ses digressions, ses « flash-back » intempestifs, et ses camouflages), réussit malgré ce désordre, son pari esthétique d'associer la société du conte (espace fictionnel et illogique) et la société humaine (espace réel et logique). Car, par similitude il met dans une même assiette, comme Ravaivoson (2018) le fait remarquer, les « frelons dévoreurs et les maquisards égorgeurs ». Mais le code gnomique dans ce conte nous instruit que ce désordre apparent est en réalité bien ordonné, car au bout des méandres du texte se peaufine l'espoir de vaincre le mal en développant une stratégie. Les abeilles sont sémiotiquement la symbolique du peuple tunisien qui subit l'assaut de la violence sectaire et qui pourrait tout aussi bien se constituer en une boule de feu contre l'adversaire intégriste. Car tout comme cette boule de feu, cette incandescence solidaire (stratégie de l'insecte), la société tunisienne en particulier et celle de tous les pays du monde déstabilisés par l'hydre dévorante du terrorisme et de l'intolérance religieuse, doivent développer une stratégie, leur « amas ardent », pour venir à bout de la gangrène sectaire qui tue les humains au quotidien.

Références

Barthes, R. (1972). *Le dégré* zéro de l'écriture. Seuil.

Boumlic, R. M. (2015). *Le merveilleux et le fantastique en littérature*. Casden.

Brian, M. (2006). *Insects and human life*. Berg *Le Figaro littéraire* (sept 1957), 121.

Groupe Ụ. (1970). *Rhétorique générale*. Seuil.

Khadra, Y. (2004). Je n'appartiens à aucun cercle fermé... (interview). Propos recueillis par Bouziane Ben Achour. El Watan (18 mai), 17. https://www.algerie-dz.com/Yasmina-Khadra-Je-n-appartiens-a-aucun-cercle-ferme.html

Le Petit Robert (2011). Manichéisme.

Lotman, Y. M. (1990 a). Artistic space in Gogol's prose. *Russian Literature* Quarterly, 24,199-242

Lotman,Y. M. (1990 b).*Universe of the mind: A semiotic theory of culture*. Indiana UPress.

Lotman, Y. M. (1998). *Les langages de l'espace*. PUF.

Lotman, Y. M. (2005). *On the semiosphere*. Gnozis.

Manai, Y. (2017). *L'amas ardent.* Elyzad.

Mondonoli, D. (2002). Comprendre... *Notre librairie*, *revue des littératures du sud,* 148 (juillet-septembre : « Penser la violence »), 3.

Ngalasso, M. M. (2002). Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français. *Notre Librairie, revue des littératures du sud,* 148 (juillet-septembre : « Penser la violence »), 72-79.

Ranaivoson, D. (2018). La fable écologique et politique d'une Tunisie en quête de modèles. *Africultures* (29 janvier). http://africultures.com/fable-ecologique-politique-dune-tunisie-quete-de-modeles/

SECTION II : CRITICAL REVIEWS/COMPTES-RENDUS CRITIQUES

Le féminicide et la question du brutalisme contemporain : un compte-rendu critique de *J'ai regardé le diable en face* de Maud Tabachnik

Jean-Hugues BITA'A MENYE
Doctoral Student in Comparative Literature
University of Arkansas, USA
E-mail: hugues.menye@gmail.com

Received: 24/05/22 **Accepted:**22/09/22 **Published:** 31/10/22

« Quand il s'agit de mettre en pièces le corps des femmes, la mâle imagination atteint des sommets de perversité et de complaisances » (Tabachnik, 1997, p. 126). C'est ainsi que Maud Tabachnik, écrivaine féministe française et lesbienne assumée, justifie son choix d'émasculer des hommes dans son deuxième roman, *Un été pourri,* publié en 1994. Dans sa première œuvre à succès, ce sont des meurtres d'hommes qui constituent la matrice de l'investigation. Le lieutenant de police Sam Goodman est dépeint comme un beau gosse incapable de résoudre ces crimes. Pour fustiger la place marginale accordée aux femmes dans les romans noirs (voire leur représentation de victimes préférentielles des tueurs en série), Tabachnik fait subjuguer, manipuler et tuer des hommes. Il s'agit d'une stratégie politique qui lui permet de porter sur la place publique un sujet encore tabou dans de nombreuses sociétés, celui du féminicide. Dans *Un été pourri,* Sandra Khan, une journaliste lesbienne, tue pour venger sa petite amie morte, après avoir été violée. De fait, les violences sexuelles sur les femmes sont clairement le

sujet de l'écriture de Tabachnik, qui entraine ses lecteurs dans un permanent « pathos de la démolition et de la production, sur une échelle planétaire » (Mbembe, 2020, p. 8). En situant son premier roman en Amérique, symbole par excellence de la banalisation du crime et de la violence (Mesplède, 2007, p. 852), l'auteure pose les jalons d'une réflexion globale sur la production et la consommation de la violence, qui va bien au-delà des considérations de l'auteure sur les violences contre les femmes.

Cette réflexion sur les violences contre les femmes et le féminicide en particulier, est poussée à son paroxysme dans son ouvrage, *J'ai regardé le diable en face*, publié en 2005. Plutôt que les États-Unis et ses mégalopoles, Tabachnik entraine son lecteur au Mexique, pays plus connu pour ses nombreux cartels de la drogue que pour ses plages ensoleillées. Dans la ville industrielle de Ciudad Juarez dans l'État du Chihuahua, Sandra Khan, l'alter ego fictionnel de Tabachnik enquête sur les innombrables meurtres et disparitions de femmes recensés depuis près de deux décennies[1]. L'écrivaine s'appuie sur une série de faits divers pour construire un récit dans lequel elle fustige les nombreux féminicides commis à travers le monde. Le premier chapitre du roman, justement intitulé « Exposition », expose une femme nue devant une assistance masculine dont la surprise cache mal le désir. L'artiste griffe son corps avec un crayon, comme pour symboliser les multiples sévices trouvés sur les corps des victimes. Pour l'auteure, on est loin du regard masculin dont le désir parfois refoulé laisse place à la violence comme dans le premier roman de l'écrivaine, *Un été pourri*[2]. L'exposition, suivie de la litanie de noms des victimes et des sévices qu'elles ont subis, plonge le lecteur dans ce qui est pour Tabachnik (2005, p. 12) « peut-être le plus grand féminicide

[1] Le roman s'appuie d'ailleurs sur une série de meurtres et de disparitions qui a secoué la ville de Ciudad Juarez et tout le Mexique avec entre 1993 et 2008. Malgré l'intervention des autorités mexicaines et l'ingérence des organismes internationaux, ces meurtres et disparitions n'ont jamais été résolus.

[2] Le roman commence d'ailleurs par une agression sur une femme qui aboutit au meurtre de l'agresseur.

de notre fin de siècle ». Le choix du fait divers comme socle narratif du roman noir constitue la base idéologique et politique du genre. Malet et son fameux *120, rue de la gare* ont posé les jalons d'un genre dans lequel l'histoire contemporaine et la réalité quotidiennes nourrissent l'imagination de l'auteur. Malet s'inspire de l'Occupation allemande et contribue à créer un genre qui conçoit le crime comme la réflexion sur une époque marquée par la culture de l'accumulation à tout prix. Pons (1997) s'appuie sur une vision populaire de l'histoire, une vision axée sur les masses et leurs réalités, pour considérer le roman noir comme le futur de la littérature. C'est par son souci de résister aux politiques, à une vision globale de la société, aux stéréotypes que le roman noir se démarque des autres genres :

> Les romans noirs sont une littérature immédiate et engagée. Immédiate parce qu'ils nous parlent des banalités et des convulsions de notre monde […] Engagée parce que l'actualité, qu'ils reprennent et transposent sous forme romanesque donne lieu, de manière implicite ou clairement formulée, à des prises de position *politiques*. (Pons, 1997, p. 8-9)

Dans l'optique de se positionner contre le féminicide, Tabachnik adopte une perspective non-européenne, afin de susciter le débat sur un phénomène global et humain. La romancière situe son roman au Mexique, dans une région connue pour la violence entre les cartels de la drogue, et se focalise sur une série de crimes longtemps passés sous silence.

Car, au-delà des meurtres et autres disparitions des jeunes filles dans une ville malfamée pour ses cartels, la corruption des autorités locales et la violence tous azimuts, le roman de Tabachnik dénonce la nouvelle mécanisation des corps, non pas celle qui s'appuie sur le corps comme moyen de production des biens de consommation, mais plutôt celle qui désacralise le corps et, par extension, la vie. Le choix de la ville de Ciudad Juarez, de ses usines d'exploitation à bas coût ou *maquiladoras*, de ses

quartiers pauvres où s'entassent des milliers de paysans en quête de travail, renvoie à une atmosphère de constant rejet des plus pauvres et des plus démunis. Ce constant rejet constitue l'une des caractéristiques principales du brutalisme selon Mbembe (2020, p. 11) : « Le brutalisme est le nom qui est donné à ce gigantesque procès d'éviction et d'évacuation des vaisseaux et de vidage des substances organiques ». Le philosophe camerounais voit dans l'industrialisation à l'ère cybernétique la mise en place d'un système permanent d'évacuation continuelle de la vie et des ressources qui contribue àu maintien dudit. Le féminicide dans le monde, combiné aux guerres, à la criminalité sans cesse croissante dans les pays développés, à la crise des migrants et à la montée du racisme, démontre un accroissement des inégalités, une perpétuation de l'exploitation des plus démunis et de leur déshumanisation permanente : « L'universalisation de la condition nègre, le devenir-nègre d'une grande portion d'une humanité désormais confrontée à des pertes excessives et à un profond syndrome d'épuisement de ses capacités organiques» (2020, p. 12). Mbembe conçoit la surexploitation des plus démunis et l'indifférence générale concernant leur sort, dans un premier temps, comme le rappel de la condition du nègre, autrefois esclave et colonisé, et dans un deuxième temps, comme la manifestation d'un processus global de vidage de ce qui fait l'humain. La brève rencontre entre Fante Rosario, sa sœur Pépita et les tueurs en série Bike et José (Tabachnik, 2005, p. 167-173), rencontre qui se termine par leurs meurtres, illustre bien ce processus de vidage par la banalisation de la violence. Une banalisation de la violence que l'auteure n'hésite pas à attribuer à la culture occidentale et à sa propension à vouloir jouer les pompiers pyromanes. On a d'un côté les deux tueurs, Bike et José, fuyant les États-Unis, où ils sont recherchés, pour venir semer la terreur au Mexique. Leur violence sans limite fait écho au néolibéralisme débridé dont l'expansion incontrôlée se traduit par les *maquiladores,* ces unités d'assemblage dont les conditions de travail rappellent la condition nègre, celle

de l'exploitation jusqu'à l'épuisement. Mbembe (2020, p. 47) précise d'ailleurs que d'un point de vue non-occidental, le néolibéralisme abuse des corps des plus démunis dont le travail est la seule richesse : « Vu à partir des corps racisés, ce que l'on appelle néolibéralisme est, en réalité, un gigantesque dispositif de pompage et de carbonisation, comme le mineur, voleur d'une canette de bière à l'étalage, beaucoup n'ont pour seule source de revenus que leurs corps ». De l'autre côté, Tabachnik inclut des personnages dont le désir de combattre le mal ne change rien à la réalité. L'agent Ferrari de la CIA, représentant parfait de l'ingérence américaine et du maintien du pré-carré étatsunien en Amérique Latine, ou Sandra Khan, la journaliste redresseuse de torts dont la quête de vérité cache mal le sensationnalisme des médias contemporains, représentent cet Occident lointain. La journaliste américaine, convaincue de sa supériorité morale et de son sens inné pour la justice et l'égalité des sexes, débarque dans un enfer dans lequel s'entremêlent misère, drogue et corruption des élites politiques. En réalité, le machisme assumé des hommes qui se traduit généralement par un recours systématique à la violence contre les femmes cache mal cette atmosphère de décadence permanente et de peur qui jalonne le roman. Une angoisse profonde qui détermine le choix de la journaliste de transformer son article non pas en un réquisitoire contre les féminicides sur lesquels elle a enquêté, mais en un moyen d'exprimer son désespoir, et par extension, celui de l'auteure :

> Dans ce reportage, je ne parle pas des faits […], je rapporte juste mon angoisse, ma tristesse et la peur que j'ai ressenties tout au long de ces trois semaines. Angoisse et tristesse de croire que, malgré l'arrestation spectaculaire de ce monstre de Djemal et ses acolytes, rien ne change vraiment dans l'esprit et le cœur des hommes. (Tabachnik, 2005, p. 377)

Au bout de cette enquête aux allures de plongée dans

un univers dystopique, le roman de Tabachnik transcende le débat sur les violences faites aux femmes, entrainant une réflexion profonde sur le climat d'indifférence qui caractérise le néolibéralisme sous sa forme actuelle. On peut lire cet ouvrage comme un signal d'alarme destiné aux lecteurs du monde entier.

Références

Malet, L. (1943).*120, rue de la gare.* SEPE.

Mbembe, A. (2020). *Brutalisme.* La Découverte.

Mesplède, C. (dir.). (2007). *Dictionnaire des littératures policières*. Joseph K.

Pons, J. (1995). Le Roman noir, littérature réelle. *Les Temps Modernes,* 595, 1-15.

Tabachnik, M. (1994). *Un été pourri.* Gallimard.

Tabachnik, M. (1997) Remarques sur la non-place des femmes dans le roman noir. *Les Temps Modernes,* 595, 122-129.

Tabachnik, M. (2005) *J'ai regardé le diable en face.* Albin Michel.

Littérature *at large* :
L'idée de littérature avec Mohamed Mbougar Sarr et Alexandre Gefen[1]

Abdoulaye IMOROU
Senior Lecturer, Department of French
University of Ghana, Legon, Ghana
E-mail: aimorou@ug.edu.gh

Received: 07/07/22 **Accepted:** 19/07/22 **Published:** 31/10/22

Alexandre Gefen et Mbougar Sarr ont en commun une manière de saisir le temps présent et sa façon, bien à lui, de faire et de penser la littérature. Cette façon, Mbougar Sarr la pratique dans *La plus secrète mémoire des hommes* (2021) et Alexandre Gefen en fait la théorie dans *L'idée de littérature* (2021).

Le retour des belles-lettres

Avec *La plus secrète mémoire des hommes*, Mbougar Sarr signe le retour des belles-lettres, c'est-à-dire de l'idéal, de la perfection littéraire (Delon, 1990). L'inscription du roman dans les belles-lettres se devine dans la conception de la littérature que défendent nombre de ses personnages et dans le style adopté par son auteur. Cette inscription est, en outre, confirmée par sa réception.

La plupart des personnages écrivains du roman ont une conception plutôt romantique de la littérature. C'est ainsi qu'ils voient l'écriture comme un sacerdoce, comme un chemin qui se fait à genoux. La quête du livre essentiel qui est au centre du

[1] Cette note de lecture est également disponible sur le blog Chez Gangoueus au lien suivant: http://gangoueus.blogspot.com

roman participe également de cette vision. De même, on notera que les auteurs que T.C. Elimane a plagiés sont, pour la plupart, des classiques européens, américains et orientaux et renvoient donc à l'idée qui a longtemps dominé de ce qu'est la grande littérature. C'est d'ailleurs cette idée, cet idéal que défend Diégane Latyr Faye lorsqu'il refuse de faire publier le manuscrit laissé par T.C. Elimane et s'assure que personne ne pourra le lire en le jetant au fond du lac. Il vise ainsi à conserver la légende du génie mystérieux qui entoure l'auteur du *Labyrinthe de l'inhumain*, génie auquel, pense-t-il, ce manuscrit un peu décevant, ne rend pas justice.

Au niveau du style, Mbougar Sarr adopte, pour l'essentiel, une écriture des plus classiques. Il use parfois de phrases tellement soutenues qu'on en vient à oublier qu'après Molière et Hugo, il y a eu Céline, Gauz et Titeuf. Le vocabulaire est lui-même soutenu au point qu'on a parfois l'impression que le roman est rempli de vocables oubliés comme « entéléchie » et « peccamineux ». Tout cela confère au style un panache que les amateurs de belles-lettres ne peuvent qu'apprécier.

L'attribution du prix Goncourt confirme que ces amateurs n'y sont pas restés indifférents et ont su voir que *La plus secrète mémoire des hommes* est, du moins pour le moment, le grand œuvre de Mbougar Sarr. Mais la véritable confirmation vient des détracteurs, par exemple, de ceux qui estiment, sur une grande radio publique, que, dans tout le roman, il y a à peine trois pages à sauver. T.C. Elimane et Yambo Ouologuem le confirmeront : on reconnait un grand texte dans la férocité des critiques qu'il reçoit. Le cas de Mbougar Sarr est cependant légèrement différent. Ce n'est pas par racisme qu'on cherche à le discréditer. On se venge d'un auteur qui a fait mieux que ses écrivains préférés, ses petits protégés. Mais cela signifie aussi qu'on ne voit plus en Mbougar Sarr un écrivain africain – aujourd'hui, personne n'ose dire du mal de ces écrivains-là –, mais un écrivain tout court.

Grâce à ce qui serait hors littérature

Si *La plus secrète mémoire des hommes* relève, assurément, des belles-lettres, il comporte également des dimensions moins nobles ou, du moins, qui ont longtemps été considérées comme étant hors littérature. C'est le roman d'un jeune auteur africain. Nombre de liens intertextuels renvoient à la littérature de genre. Les liens intersectionnels vers la culture populaire ne manquent pas.

Le critère de la jeunesse de l'écrivain peut, en réalité, participer de la vision romantique de la littérature et nourrir la figure du jeune prodige comme ce fut le cas avec Arthur Rimbaud. Toutefois, au temps où se construisait le mythe romantique, l'idée d'un « jeune auteur africain » était tout simplement inconcevable. Il suffit d'ailleurs de lire les critiques dont *Le labyrinthe de l'inhumain* a été l'objet pour s'apercevoir que les choses avaient, à peine, changé dans la première moitié du XXe siècle. À un autre niveau, il a fallu attendre le XIXe siècle pour que le roman commence à gagner ses lettres de noblesse. C'est donc le livre d'une catégorie d'écrivain naguère déclassé et relevant d'un genre que Boileau méprisait que 2021 considère comme étant la quintessence du littéraire.

Les jeunes écrivains du cercle de Diégane Latyr Faye défendent une vision plutôt romantique de la littérature. Mais parallèlement, ils reprochent à leurs ainés de n'avoir pas regardé du côté du journal intime, de la science-fiction ou encore des correspondances, bref de n'avoir pas exploré la littérature de genre. D'une certaine manière, Mbougar Sarr exauce leurs vœux d'une littérature africaine plus inventive et ouverte. C'est ainsi que *La plus secrète mémoire des hommes* emprunte largement au genre du policier notamment à travers les enquêtes que mènent des personnages comme la poétesse haïtienne ou Siga D. en vue de retrouver T.C. Elimane, des personnages qui parfois s'imaginent évoluer dans de parfaites scènes de polar.

Au-delà des références intertextuelles explicites, le lecteur contemporain ne peut manquer d'établir des liens

intersectionnels avec la culture populaire mondiale, c'est-à-dire des résonnances auxquelles Mbougar Sarr n'a pas forcément songé. Ainsi le traitement du personnage de Siga D. fait penser à la pratique du fan service chère au manga et à l'anime, même si, au lieu d'un bout de culotte d'une jeune étudiante japonaise, c'est un bout de sein d'une auteure d'âge mûr qui est fugitivement montré au lecteur. De même, la quête de T.C. Elimane et de son livre essentiel fait, indubitablement, penser au *one piece* que poursuit Luffy ou au graal que maints aventuriers et archéologues recherchent dans les films d'aventures. Mbougar Sarr a également un sens du mystère qui rappelle les séries à suspens. Le lecteur est ainsi tenu en haleine par la question de savoir si c'est T.C. Elimane qui tue mystiquement les critiques qui ont mal interprété son roman ou si ces derniers se suicident, effectivement, les uns après les autres.

Le prix Goncourt 2021 est donc attribué au roman d'un jeune Africain, un roman qui a su parfaitement saisir l'air du temps. En effet, Mbougar Sarr a été habile à mobiliser à la fois les qualités des belles-lettres et celles de la culture populaire *mainstream*, à réunir autour de son texte les nostalgiques de Boileau et les adeptes du *binge watching*. Mbougar Sarr a compris que le monde change et l'idée de littérature avec lui.

Inventaire des extensions de la littérature

C'est cette idée de la littérature que Alexandre Gefen interroge. Son travail propose un inventaire des formes que prennent les extensions de la littérature, c'est-à-dire les domaines qui entrent aujourd'hui dans le champ de la littérature mais qui n'en faisaient pas partie. Cet inventaire commence avec une déconstruction de l'idée romantique de la littérature, cherche à être le plus inclusif possible et se fait à partir d'une position de neutralité.

La volonté de déconstruire l'idée romantique de la littérature apparait dès le paratexte. Ainsi le sous-titre, *De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, laisse entendre que

l'esthétique n'est plus le critère déterminant. La quatrième de couverture le confirme : l'idéal romantique de l'art pour l'art n'est plus, pas plus que ceux de l'écrivain solitaire, désintéressé mais sacré ou de la littérature intransitive et autotélique. La littérature se démocratise et comme l'indique la table des matières, elle s'étend de tous les côtés pour englober des domaines variés. Le livre démontre que la déconstruction est profonde. En effet, elle touche jusqu'à la notion même de genre littéraire. En effet, le classement en genres était en partie tributaire du critère esthétique, critère dont la pertinence est remise en cause.

Alexandre Gefen cherche à montrer l'ampleur des débordements en proposant un inventaire assez complet. Il rappelle ainsi que la littérature ignore désormais les frontières nationales pour se faire mondiale, qu'elle se donne de nouvelles missions notamment en se voulant thérapeutique et en allant, au-delà des êtres humains, se préoccuper de l'ensemble du vivant voire de l'inanimé. Il montre aussi que la littérature ne se contente plus d'exister dans le seul espace du texte imprimé. Elle se fait audio, numérique et intègre aussi les autres médias comme en attestent les études intermédiatiques (p. 177). Alexandre Gefen note que la littérature n'est plus le domaine réservé de quelques élus. Avec des plateformes comme Whattpad, FanFiction. Net ou encore Facebook, tout le monde peut faire littérature. En définitive, l'homme ordinaire devient écrivain et l'écrivain un homme ordinaire comme Gabriel Matzneff l'a appris à ses dépens (p. 241). On le voit, Alexandre Gefen ne se contente pas de sélectionner quelques domaines qui l'intéresseraient pour telle ou telle raison. Il cherche à embrasser l'ensemble des extensions de la littérature.

Son objectif n'est, cependant, pas de défendre les extensions contre l'hégémonie de la littérature restreinte. Il se propose simplement de saisir les « mutations de l'idée de littérature et de ses théories » (p. 40). La position de neutralité qu'il adopte ainsi est de première importance. Elle sort les extensions de la littérature du statut de curiosités littéraires pour

les constituer en objets d'étude à part entière, pour les consacrer.

Par la critique universitaire

En décrivant sans parti pris les mutations de la littérature, Alexandre Gefen met la critique littéraire universitaire face à ses responsabilités. Il indique que cette dernière ne peut plus se contenter d'ignorer des pans entiers de son objet d'étude. Elle doit traiter des extensions avec le même sérieux qu'elle traite de la littérature restreinte. Il montre l'exemple en adoptant une méthodologie rigoureuse. Il revient sur les approches qui étudient déjà ces extensions. Il en appelle à une critique littéraire plus inclusive.

L'idée de littérature est un ouvrage académique des plus rigoureux. Cela est particulièrement visible dans la méthodologie adoptée. Alexandre Gefen ne se contente pas d'une liste des extensions de la littérature. Chaque chapitre porte sur un domaine particulier : l'histoire, la géographie et la thématique pour les trois premiers. Avant de montrer comment le domaine s'ouvre actuellement à de nouvelles pratiques, Alexandre Gefen revient, d'abord, sur la manière dont il a été modelé à partir de l'idée romantique de la littérature. D'ailleurs, par soucis de clarté, il aura pris le temps, au niveau de l'introduction, d'expliquer comment la vision romantique s'est imposée et informe encore aujourd'hui nos approches littéraires.

Alexandre Gefen ne se contente pas de décrire les nouvelles formes que prend la littérature. Parallèlement, il dresse aussi un inventaire des extensions du domaine de la critique littéraire. Du moins, il montre que les nouveaux phénomènes sont déjà les objets d'approches académiques spécifiques. Ainsi, les études intermédiatiques s'intéressent aux liens entre le texte entendu dans son sens restreint et les autres médias (p. 177). Les emprunts à des théories issues d'autres sciences permettent de mieux saisir la manière dont le fait littéraire déborde de ses frontières classiques. À titre d'exemple, la critique emprunte à la théorie du sacre de l'amateur du sociologue Patrice Flichy

(2010) pour décrire la démocratisation de l'écriture (p. 249). Des méthodes comme celle du *distant reading* de Franco Moretti (2000) tentent de résoudre le problème de la taille impressionnante des corpus induite par la mondialisation de la littérature (p. 105).

Les ajustements *ad hoc* de la critique en fonction des spécificités de telle ou telle extension de la littérature ne sauraient néanmoins suffire. Alexandre Gefen invite à repenser la critique littéraire dans son ensemble. Il note ainsi que l'évolution de l'idée de littérature entraine une resémantisation des concepts. Par exemple, lorsqu'on parle de la beauté d'un texte, on renvoie désormais davantage à « l'intensité et la densité d'une description du monde » (p. 281) qu'à des questions d'esthétiques formelles. La nécessité dans laquelle se trouve la critique littéraire d'emprunter des théories aux autres sciences la conduit à devenir résolument transdisciplinaire. Cependant, il ne s'agit pas pour Alexandre Gefen de prescrire une nouvelle critique dont il définirait les formes et orientations. Il invite plutôt à explorer les « devenirs de la critique » ainsi que les « avenirs de la théorie » (p. 280).

Alexandre Gefen invite donc la critique universitaire à inclure les extensions de la littérature dans son objet d'étude. Il situe ainsi ces extensions sur le même plan que la littérature restreinte. Ce faisant, il institutionnalise une autre manière de voir la littérature, une autre idée de la littérature, une littérature décloisonnée. En cela, il ne fait pas autre chose que Mbougar Sarr lorsque ce dernier convainc l'Académie Goncourt et le grand public que la quintessence de la littérature se trouve dans un roman qui mélange belles-lettres et littérature de genre et qui est publié par un jeune Africain. Il n'y a plus à douter que la littérature sort des rangs, prend le large et devient véritablement générale.

Références

Delon, M. (1990). La Révolution et le passage des Belles-Lettres à la Littérature. *Revue d'histoire littéraire de la France*, 4-5, 573-588.

Flichy, P. (2010). *Le Sacre de l'amateur. Sociologie des passions ordinaires à l'ère numérique*. Seuil.

Gefen, A. (2021). *L'idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*. José Corti.

Moretti, F. (2000). Conjectures on World Literature. *New Left Review*, 1, 54-68.

Sarr, M. M. (2021). *La plus secrète mémoire des hommes*. Philippe Rey / Jimsaan.