



SOMMAIRE

Mariame Wane LY : Convergence 3P : pragmatisme, philosophie et pédagogie. Synthèse de la philosophie pédagogique de John Dewey

Mouhamed Abdou Latif MBENGUE & Abdoulaye NDIAYE: Flannery O Connor's *A good man is hard to find* and *The life you save may be your own*: a liminal reading beyond the binary paradigm of good versus evil

Abdou SÈNE : Female self-affirmation and self-fulfilment in Nwapa's *one is enough* (1981)

Marie GUÈYE : Commitment in society and religious (mis)interpretations in Zadie Smith's *White teeth* (2001) and *On beauty* (2005)

Vincent Yayo DANHO : Le prince Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : des honneurs à l'horreur

Serigne SÈYE: Métadiscours et personnages-narrateurs chez Boubacar Boris Diop: une aventure de l'écriture

Ndèye Astou GUÈYE : Aminata Sow Fall, *L'empire du mensonge* (2017) ou les prémices d'une société en décadence

Mouhamadou Moustapha SALL : La médiation interculturelle : identité hybride et posture postcoloniale dans le roman négro-africain francophone sur l'immigration

Mouhamadou Alpha Cissé : El Hadji Omar Foutiyou Tall, un homme de pensée et d'action

Mamadou FAYE : Jean Giono : des lettres anti guerre à l'amour de la terre

Raphaël LAMBAL : Imaginaire et réalité du mal chez Malraux (*Le miroir des limbes*)

Moussa SAGNA : *Trois femmes puissantes de Marie Ndiaye* : un regard hybride sur l'interculturel

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

ISSN 0850-1254

UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR

Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines

ARCIV

ARTS, CULTURES ET CIVILISATIONS



NOUVELLE SÉRIE

N° 51/A 2021

FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
DAKAR

ANNALES DE LA FACULTÉ DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES - DAKAR

N° 51/A - ARCIV

Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines

DIRECTEUR : Alioune-Badara KANDJI, Doyen de la Faculté

COMMISSION DES PUBLICATIONS

Alioune-B. DIANÉ, Président
Malick NDOYE
Djibril AGNE
Ramatoulaye DIAGNE-MBENGUE
Souleymane Bachir DIAGNE
Moussa DAFF
Cheikh A. DIENG
Babacar DIOP Buuba
Khady FALL
Mamadou KANDJI
Aboubacry-Moussa LAM
Amadou LY
Papa-Alioune NDAO
Geneviève NDIAYE-CORRÉARD
Djibril SAMB

Les *Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines* ont pour fonction essentielle de refléter la diversité et le dynamisme de la Faculté en permettant aux membres du corps enseignant de faire connaître les résultats de leurs recherches. Elles peuvent aussi accueillir des contributions de collaborateurs extérieurs.

Les manuscrits doivent être soumis en trois exemplaires accompagnés d'un résumé (de 15 lignes au maximum) en français et en anglais. Il faut également joindre aux textes une version électronique saisie sur P.C. (format RTF). Les manuscrits refusés ne sont pas renvoyés aux auteurs.

**Annales de la Faculté
des Lettres et Sciences Humaines**

1. LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ANGLOPHONE

CONVERGENCE 3P : PRAGMATISME, PHILOSOPHIE ET PÉDAGOGIE. ANATOMIE DE LA PHILOSOPHIE PÉDAGOGIQUE DE JOHN DEWEY

Mariame Wane LY

Université Cheikh Anta Diop -Dakar

ABSTRACT : The general orientations of pragmatist philosophy are rooted in ontological questions related to human condition. By making new pedagogy and experience the battleground of education, the pragmatists reconsidered the very foundations of philosophical thought and democracy. By granting the truth a temporary status, the pragmatist movement, John Dewey, particularly, offers a new status to our beliefs, to knowledge and education. The present study therefore lays the foundations for a reflection on educational and democratic frameworks as essential constituents in the construction of a new breed of citizen. Dewey's educational conception nourishes the precepts of the progressive pedagogy and foundational experience that puts the citizen at the core of the learning device. One of the major objectives of the present study is therefore to dig out the reflection around the notions of learning and access to truth. Through a cross-analysis of our aforementioned terms of reference, we aim to explore issues related to pragmatist and philosophical contingencies such as the pedagogical scheme that puts the learner at the intersection of several conceptual boundaries.

KEYWORDS : Pragmatism, pedagogy, philosophy, society, experience, learner, democracy.

INTRODUCTION

En 1872, un groupe restreint de penseurs américains inscrivent dans leur agenda scientifique l'expérience comme fondement des savoirs. Réunis autour du philosophe, sémiologue, logicien et astronome connu pour son génie, Charles Sanders Peirce (1839-1914), le Club métaphysique se fixe des objectifs ambitieux. Ce cercle regroupe d'éminents penseurs, comme William James (1842-1910), psychologue, Chaucey Wright (1830-1875), philosophe et mathématicien, Oliver Wendell Holmes (1809-1894), juriste et futur membre influent de la Cour Suprême des États-Unis, et bien d'autres. Tous, ou presque, anciens de l'Université d'Harvard, s'attèlent à revisiter les notions de vérité, de pragmatisme, de philosophie, de pédagogie et de tous les domaines possibles de la connaissance. Sous l'impulsion des idées évolutionnistes de Darwin (*L'origine des espèces* -1859), des travaux d'Alexander Bain sur la croyance comme habitude d'action (*Analysis of the Phenomena of the Human Mind*- 1878), ceux de William James (*The Principles of Psychology*-1890) et de Charles Sanders Pierce (*Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking*-1903), le mouvement pragmatiste propose une théorie de la connaissance aux accents résolument novateurs.

Philosophe et logicien, fils de mathématicien et lui-même formé dans cette discipline, Charles Sanders Peirce est reconnu comme l'un des fondateurs, avec William James, du pragmatisme qui a connu un essor considérable aux États-Unis. L'article de Pierce « Illustration of Logic of Science. The Fixation of Belief » paru dans *Popular Scientific Monthly* (1877) est considéré comme le texte fondateur du pragmatisme.

Penseur prolifique et encyclopédique, Peirce conteste la métaphysique ontologique qui prétend décrire le monde indépendamment de toute expérience et toute forme d'empirisme. Selon sa propre conception, tout processus est le résultat concomitant d'une pensée fondatrice et d'une situation déterminée par

notre rapport au monde. Dans son ouvrage intitulé *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking* (1903), Peirce perçoit le pragmatisme comme fédérant le contexte social et l'élaboration d'une nouvelle forme de méditer, de spéculer et de résoudre les équations, soit d'obédience scientifique ou existentielle.

Cependant, si Peirce crée le concept, c'est William James qui le popularise, tant dans sa conférence de 1898 « Philosophical Conception » que dans son ouvrage de 1907 intitulé *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking*. Fils du romancier et naturaliste Henry James, William James considère les travaux de Peirce, particulièrement *The Fixation of Belief* (1877), *How to Make Our Ideas Clear* (1878), *The Doctrine of Chances* (1878), *Deduction, Induction, and Hypothesis* (1878) comme étant les ouvrages qui consacrent véritablement l'acte de naissance du mouvement pragmatiste.

Selon Paul Henle, philosophe américain du XX^{ème} siècle, la pensée de James « est profondément américaine dans sa formulation et sa phraséologie ». Elle a profondément contribué à l'affirmation de la pensée américaine qui, dorénavant, refuse d'épouser les contours de l'esprit européen. Par conséquent, dès le début du XX^{ème} siècle, la conception pragmatiste commence à gagner de la notoriété dans le cercle des intellectuels. Cette notion, à l'origine un concept purement américain, devient au fil du temps une philosophie universelle de l'éducation. Pour les pragmatistes, une pensée n'a de sens que par ses implications concrètes et les idées ne sont que des instruments de la pensée. La vérité n'existe pas a priori, mais se dévoile progressivement par l'expérience humaine.

Le pragmatisme est donc une philosophie de l'éducation et de l'expérience humaine qui conteste une vision statique de la raison pour privilégier les processus à l'œuvre dans l'élaboration de la connaissance. Réfutant les systèmes et les vérités établies, le pragmatisme appréhende la théorie à l'aune de ses implications pratiques.

Tout naturellement, la pensée de John Dewey (1859-1952) s'inscrit dans le périmètre du mouvement pragmatiste. Psychologue, philosophe, instituteur puis professeur d'université, Dewey devient un acteur central du « pragmatisme américain ». Fondateur de la pédagogie « progressiste », il place l'expérience au cœur de sa pensée pragmatiste qui prend naissance dans le concept d'« enquête » (inquiry). Pour lui, toute connaissance a un statut « provisoirement définitif » qui requiert l'acceptation du principe de faillibilisme.

À la lumière des développements contenus dans ce qui précède, notre champ d'analyse tourne essentiellement autour de l'œuvre et de la vision de John Dewey. Ce dernier a subi l'influence du philosophe George S. Morris, idéaliste néo-hégélien. En 1884, il soutient sa thèse sur la psychologie de Kant. Il publie de nombreux ouvrages qui font de lui une référence en matière d'éducation nouvelle. Membre fondateur du syndicat des enseignants (Teacher's Union), ce grand penseur américain est le fondateur de la pédagogie moderne. Il remet au goût du jour le rôle social de la philosophie, de la place cruciale de l'expérience dans la pédagogie et de la réinvention de l'humanisme. Dewey est un philosophe considérable par l'immensité de son œuvre ; il publie *Reconstruction in Philosophy* (1919), *Human Nature and Conduct* (1922), *Experience and Nature* (1925), *The Quest for Certainty* (1929), *Art as Experience* (1934), *A Common*

Faith (1934), *The Theory of Inquiry* (1938) ou encore *The Theory of Valuation* (1939)

Parmi ses écrits sur la pédagogie, on retient essentiellement *The School and Society* (1899), *How We Think* (1916), *Democracy and Education* (1916) ou encore *Experience and Education* (1938). En somme, ce qui donne force à la pensée de Dewey, c'est la notion d'expérience. Bien avant Maria de Montessori, médecin et pédagogue italienne, et bien d'autres, qui sont en partie ses héritiers, Dewey fonde un mouvement pédagogique qui place l'expérience au cœur des apprentissages ; c'est en exécutant, en manipulant que l'enfant rentre pleinement dans le processus d'apprentissage, repérant dans ses besoins en cours l'absolue nécessité des savoirs humains. Selon ses propres termes, " *si la philosophie doit jamais devenir une science expérimentale, le point de départ en est la construction d'une école.* " (Dewey 1899:244).

Notre projet consiste dès lors à évaluer et à jauger les aspects théoriques et pratiques liés à la philosophie, à la pédagogie et au pragmatisme. Ainsi, dans le cadre du défrichage des notions citées, notre analyse s'appuie sur un attelage critique faisant appel à des contributeurs qui ont tous apporté une avancée significative dans le domaine. Robert S. Westbrook, historien du pragmatisme, a concouru, dans son remarquable article « John Dewey » (in *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée.1993*), à l'état des lieux de la philosophie pragmatique de Dewey. Dans l'appareil critique, nous convoquons également les travaux de Gérald Deledalle, philosophe français et professeur émérite des Universités, et de Richard Rorty, philosophe américain, un des représentants majeurs de la pensée pragmatique contemporaine.

Par conséquent, ce qu'il faut retenir, dans cette étude, c'est comment définir le rôle et la place du pragmatisme, de la philosophie et de la pédagogie dans notre expérience de vie et d'apprentissage. Le présent texte soulève donc la question de la filiation entre ces notions qui siègent au cœur de l'expérience humaine. Pour un philosophe pragmatiste comme John Dewey, nos représentations du monde et de nous-mêmes sont toujours susceptibles de révision, et souvent des mises à jour deviennent impérieuses.

Il serait donc intéressant de voir comment formuler une réflexion sur le pragmatisme en combinant des notions à la fois philosophiques et pédagogiques pour un large spectre d'élucidation conceptuelle du pragmatisme. En d'autres termes, comment articuler l'expérience philosophique et pédagogique au concept de pragmatisme? Les rares espaces de liberté conférés à l'apprenant, par la grâce de la pédagogie par l'expérience, permettent-ils de reconsidérer ou de porter un nouveau verdict sur l'éducation et les savoirs? Telles sont véritablement les questions auxquelles nous nous proposons d'apporter des éléments de réponse.

La jonction des notions de philosophie pragmatiste, d'apprentissage et de projet sociétal sustente ainsi les paradigmes qui constituent la charpente de cette étude structurée autour de trois axes. La première partie s'intéresse à la définition et au bornage conceptuel du pragmatisme, exercice peu aisé tant le « mouvement » pragmatiste recouvre un vaste spectre théorique. Pour ce faire, il est nécessaire de considérer la vérité et l'expérience comme étant une source d'orientation et de réflexion de cette partie.

Dewey amorce dans ses ouvrages un examen minutieux des questions philosophiques. Pour cela, la philosophie, objet de la deuxième partie, intègre la dyna-

mique pragmatiste dans une représentation pratique de l'existence humaine. Il est alors important, dans cette partie, de procéder à une analyse de la philosophie en tant que paradigme pédagogique. Enfin, la dernière partie, la pédagogie progressiste, est consacrée aux questionnements liés à l'apprenant et son milieu. Il faudra, ainsi, repérer et analyser les situations et les éléments majeurs qui constituent la politique pédagogique de Dewey.

1. L'orientation pragmatiste: aux confluent de la vérité et de l'expérience

L'individu, pris en étau par les contingences humaines et matérielles, doit nécessairement définir les conditions de son adaptation. Pour répondre aux injonctions de son environnement et de sa communauté, l'individu doit se soumettre à une réflexion pratique et non spéculative. Par conséquent, le mouvement pragmatiste reconnaît pour tout apprenant la capacité d'entendement par l'expérience et la capacité de discernement par la vérité. C'est ainsi que le concept requiert une connotation transversale dans la mesure où le pragmatisme embrasse tous les domaines de la connaissance humaine.

La caractéristique centrale de cette démarche est donc la mise à mort de tous les ensembles clos. Au lieu de figer l'homme, la nature, la science, et la société dans des sphères étanches et fermées sur elles-mêmes, Dewey propose de concevoir leurs relations dans ce qu'elles ont de mobile et d'évolutif.

1.1 Bornage de la vérité: temps et situation

Dans *The Fixation of Belief* (1877), Peirce pense l'enquête non comme une poursuite de la vérité en soi « *per se* » mais, comme un combat pour passer du doute inhibiteur à la sécurité d'une croyance qui prépare à un acte. Quant à William James, il accorde une place primordiale à la croyance, c'est-à-dire qu'il prône la mise en place d'hypothèses à expérimenter pour éprouver la vérité.

Ces pensées, fondatrices chez Pierce et James, sont également la clef de voûte du pragmatisme chez Dewey. Le pragmatisme de Dewey est donc avant tout une pensée du processus : dans la pensée et dans le monde, tout est continûment "*in the making*", c'est-à-dire, en « process », en cours. Déclinée de la sorte, la vérité devient transitoire: nos certitudes, nos repères moraux, esthétiques ou politiques ne peuvent constituer des données pérennes et impérissables. En effet, les données résultent de spéculations scientifiques ou philosophiques siégeant dans un cadre de renouvellement perpétuel. Selon la thèse du faillibilisme, on ne peut, en effet, accorder à une « *vérité provisoire* » le bénéfice d'une réalité fondée sur une correspondance avec un monde qui évolue. D'ailleurs, Dewey appelle « *interaction* » cette forme d'interférence entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'organisme et l'environnement, entre l'individu et la société. Le pragmatisme réhabilite ainsi la connaissance en tant qu'elle participe à la construction mutuelle du monde. (Le Breton 2008: 9).

1.2. La dynamique fondamentale de l'expérience: l'apprenant et le monde

En prenant le contrepied du concept d'expérience que les traditions empiristes et rationalistes préconisent, Dewey s'inscrit dans un parti-pris résolument pragmatiste. Pour les empiristes et les rationalistes, si l'expérience doit être simplement l'aspect pratique de la théorie, Dewey va plus loin. Pour lui, l'expérience doit être le rapport entre subir et agir, entre endurer une situation et réorienter sa vision et sa trajectoire, cette définition pouvant être appliquée

quelle que soit la situation (existentielle, politique ou pédagogique) : « *Cette connexion étroite entre faire et souffrir ou endurer forme ce que nous appelons l'expérience.* » (Dewey 1920:92)

Ce rapport est donc essentiel pour comprendre l'expérience dans son essence et sa dynamique. L'expérience apparaît ainsi comme le point de rencontre autour duquel la discipline (matière enseignée) et les aptitudes de l'apprenant peuvent être reconsidérées ensemble. Chez John Dewey, l'expérience transcende tous les procédés d'abstraction pour investir la prise directe avec la réalité. Ainsi, l'épreuve est source de découvertes aussi bien sur soi que sur le monde parce qu'elle implique l'élucidation des résultats et des effets de l'interaction qui la fonde. Dans ce sens, faire une expérience comporte une double signification : « *c'est participer à la constitution de l'objet aussi bien qu'à celle des méthodes pour examiner la situation sous divers angles pour la dépandre de ses caractères problématiques et agir sur elle.* » (Zask 2012:442).

L'épreuve est donc productrice non seulement de vérité, sous forme de savoir et de conscience, mais aussi d'individualité (celle du texte ou du contexte) et d'ipséité (l'ensemble des paramètres spécifiques à une personne, une chose ou une notion définies exclusivement selon leurs références propres). Mais, la vision de l'expérience chez Dewey est plus large que cette conception. En effet, pour lui, l'objet de l'expérience est essentiel et « *lui confère des caractéristiques spécifiques* » de sorte que s'établit entre l'individu et son environnement la réalité qu'il appelle « *une vaste zone de dialogue* » (Zask 2012 : 443).

Ainsi, chez Dewey, l'expérience s'inscrit dans une double conception ; d'une part, l'expérience n'isole pas l'individu mais le retient dans un contexte déterminé ; d'autre part, l'individu n'est plus embastillé dans les codes sociaux car, par son expérience et ses enquêtes, il les fait évoluer repoussant les frontières du savoir. Les réflexions de Dewey sur l'expérience et l'expérimentation, formulées dans *Experience and Nature* (1925) et *The Quest for Certainty* (1929) sont des essais qui posent la problématique de la philosophie et de la vie réelle.

2. Nourrir la philosophie de la vie

Sur le plan académique, John Dewey est influencé par deux grands penseurs et universitaires américains: le philosophe et éducateur George Sylvester Morris qui lui fait découvrir Hegel et G. Stanley Hall, philosophe et psychologue qui dirige sa thèse *The Psychology of Kant* (Deledalle 1998 : 161) à l'Université de John Hopkins.

En 1894, Dewey rejoint la nouvelle université de Chicago, et, influencé par le livre de William James, *Principles of Psychology* (1890), il abandonne l'idéalisme pour se rapprocher du pragmatisme. Il dirige le département de philosophie, de psychologie et d'éducation et fonde l'University of Chicago Laboratory où il expérimente ses idées en pédagogie, idées qu'il expose dans une série d'articles rassemblés dans son œuvre principale en matière d'éducation : *The School and Society* (1899). Dans cette compilation d'articles, Dewey illustre essentiellement la vision selon laquelle l'école doit être une communauté qui reflète la vie sociale, et permet, par l'éducation, de préparer une société démocratique.

La philosophie de Dewey est donc fondamentalement marquée par l'instrumentalisme, c'est-à-dire par la volonté de faire de la philosophie clas-

sique, qu'il considère comme liée à la classe dominante, un instrument d'ajustement au monde moderne.

La doctrine envisagée par Dewey à cette fin est ce qu'il nomme la théorie de l'enquête (*Logic: The principle of Inquiry* 1938) qui repose sur le concept selon lequel un changement de contexte entraîne inéluctablement des traumatismes ou difficultés d'adaptation qui doivent être résolus au moyen d'une enquête où diverses hypothèses sont envisagées. Par-delà, la période de maturité philosophique de Dewey commence véritablement avec son ouvrage *The Need for a Recovery of Philosophy* (1917), dans lequel il spécifie que la philosophie devrait d'abord se consacrer à des problématiques de l'homme en lieu et place de considérations épistémologiques et métaphysiques.

2.1 Philosophe pour résoudre

Le pragmatisme se sert ainsi de la philosophie comme moyen d'énoncer et de contourner les obstacles, en matière de vécu social ou de connaissance. John Dewey, à la suite de Peirce, insiste sur ce point :

D'un certain point de vue, le principal rôle de la philosophie consiste à rendre conscients, sous une forme intellectualisée, ou sous forme de problèmes, les chocs les plus importants et les troubles inhérents aux sociétés complexes et en mutation, en tant qu'elles ont affaire à des conflits de valeurs. (Dewey 1938 : 235)

D'ailleurs, Dewey, dans son ouvrage *The Need for a Recovery of Philosophy* (1917), juge que la philosophie doit être une plateforme de résolution des contingences humaines et non un espace dédié à l'épistémologie et à la métaphysique. En d'autres termes, les philosophes pragmatistes ne préconisent pas une représentation méditative de la connaissance, ils se focalisent plutôt sur ses implications. C'est ainsi que pour Peirce, le pragmatisme est synthétisé dans ce qu'on appelle la maxime pragmatique : « *Considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception.* ». (« Comment rendre nos idées claires », in *Revue Philosophique* - 1879.)

Ainsi, chez Dewey, la métaphysique est celle du « *process* » et d'une réalité pragmatique en perpétuel renouvellement. Cette métaphysique est loin d'être une conception irrévocable car elle évolue en fonction de son environnement. Ce cadre global, John Dewey l'explique et le justifie dans plusieurs ouvrages fondateurs d'une grande densité théorique. *Experience and Nature*, publié en 1925, est sans doute le plus "métaphysique" d'entre eux, et aussi le plus ardu. Il y développe sa conception d'une unité intégrée de l'existence : nos expériences de la nature ont lieu dans la nature. Cet agrégat de l'existence et de la nature aborde, à partir de ce premier ancrage, le statut de la connaissance, de l'art et de la philosophie.

Par conséquent, les philosophes pragmatistes se sont toujours opposés à la position « professionnelle » de la philosophie. L'ouvrage est, de fait, un véritable plaidoyer en faveur du doute fondateur pour l'ancrage de la connaissance dans de réelles situations. Selon Dewey, il n'y a qu'un monde ; celui qui fusionne l'individu (mental/spirituel) et son milieu (physique/matériel). Dewey pose ainsi les fondements d'une perspective situationniste et interactionniste sur le

monde social, soucieux des aspects créatifs qui figurent au cœur de l'expérience.

2.2. Philosophie et expérience

Le pragmatisme est une théorie de l'action qui se méfie des courants « intellectuels » indifférents aux effets des concepts qu'ils déploient. Dewey est un expérimentaliste, un pluraliste et un possibiliste. Il est opportuniste au sens d'un possibilisme et d'un expérimentalisme de la réforme sociale, délivrée des dévoiements de la croyance dogmatique, circonspecte quant à l'indétermination des actions et de leurs conséquences.

L'instrumentalisme de Dewey prend naissance avec son article intitulé *The Reflex Arc Concept in Psychology* (1896) dans lequel il conteste l'idée qu'une prise de conscience découle de manière univoque d'une stimulation de l'environnement. À cette façon passive de concevoir l'être humain, il oppose une vision plus active, reposant sur un processus d'interaction entre l'homme et son environnement. Il développe ce « naturalisme interactif » dans l'introduction de *Studies in Logical Theory* dans lequel il lie instrumentalisme et pragmatisme en se référant à William James. (Field 2005: 3).

Dans son ouvrage *Reconstruction in Philosophy* (1919), Dewey s'en prend aux philosophes qui, selon lui, se préoccupent plus de la philosophie pour elle-même que de ses retombées pour la société. Il concentre ses attaques à l'encontre de deux grands modèles philosophiques : l'empirisme logique qui devient par la suite la philosophie analytique et le modèle qui se focalise sur l'histoire de la philosophie. Aux historiens de la philosophie, il reproche une trop forte exégèse sans lien avec le présent. Pour Dewey, la seule question à se poser est la suivante : « *Que peuvent les professeurs de philosophie pour contribuer à la création d'un monde meilleur ?* » (Rorty 2002 : 15).

La reconsidération de la critique pragmatiste de l'intellectualisme et des différentes formes de carcans, la croyance en une essence variable des savoirs, mènent naturellement au carrefour d'une réflexion tournée vers la possibilité d'un nouveau paradigme en philosophie.

À travers une réflexion qui s'étend à la dimension historique de la reconstruction philosophique, à la raison, à l'éthique et à la philosophie sociale, les analyses de Dewey convergent toutes vers la protection de la démocratie qu'il considère comme une « expérimentation », à la différence des conceptions qui tendent à faire de l'individu et de l'État « *des entités en soi* ». Selon Dewey, en sa qualité d'être social et historique, l'homme a une pensée qui découle d'un processus communautaire et contextuel et non de processus isolés qu'il accomplirait tout seul « *dans sa tête* ». D'où la portée fondamentale du rapport entre la philosophie et l'expérience ancrées dans des situations existentielles et pédagogiques.

3. La pédagogie progressiste: entre apprenant et milieu

Lorsque Dewey arrive à Chicago en 1886, la ville compte de nombreux mouvements éducatifs progressistes : « la Société Herbart pour l'étude scientifique de l'enseignement, le Mouvement pour l'étude de l'enfant, le Mouvement pour l'éducation manuelle, le Mouvement hégélien de William Harris et le Mouvement du Colonel Parker ». (Deledalle 1995 : 9)

Par contre, la pédagogie de Dewey est considérablement marquée par son instrumentalisme qui veut que la pensée aide l'humanité à survivre et à accroître son bonheur. (Westbrook 2000 : 273). Sa philosophie est basée sur le refus du dualisme entre pensée et pratique et s'inscrit dans l'interaction des deux. Donc, pour Dewey, l'école a pour fonction de partir de l'expérience de l'enfant pour lui donner une direction à partir des quatre impulsions que sont : « *communiquer, construire, chercher à savoir et affiner son expression* ». (Dewey 1899 : 30)

Cette conception de Dewey se distingue des deux courants pédagogiques qui s'opposent vers 1890, à savoir les traditionalistes et les partisans d'une pédagogie « centrée sur l'enfant ». Aux premiers, il reproche de ne pas établir de liens entre ce qui est enseigné, les intérêts et les activités de l'enfant ; aux seconds, il reproche d'être trop centrés sur l'enfant et d'oublier la société et la réalité économique.

3.1. La pédagogie contextuelle

Dewey se situe à équidistance entre les deux courants pédagogiques traditionaliste et pragmatiste. Pour lui, il ne faut surtout pas « *traiter les intérêts et les capacités de l'enfant comme des choses significatives par elles-mêmes* » (Dewey 1899 : 102) car « *les faits et les vérités qui entrent dans l'expérience de l'enfant et ceux que renferment les programmes d'étude sont le terme initial et le terme final d'une même réalité.* » (Dewey 1899 : 99). Entre les deux réalités, se situe l'enseignant pour qui la pédagogie de Dewey s'avère exigeante. Selon Katherine Camp Mayhew et Anna Camp Edwards, enseignantes et membres actifs dans le développement et l'administration de l'École Dewey, co-auteurs de *The Dewey School. The Laboratory School of the University of Chicago* (1966), le rôle de l'instituteur/trice est comparable à celui d'Alice dans le roman de Lewis Carol *Alice aux pays des merveilles* (1865) ; celui(-elle)-ci doit allier l'imaginaire de l'enfant à celui du réalisme de l'adulte.

Dans son traité de pédagogie, *Democracy and Education* (1916), Dewey pose des questions de fond sur l'enfant et la société. Gerard Deledalle résume en quelques mots cette pédagogie: « *l'école n'est pas un moyen d'adapter l'enfant à la société des adultes, quelle qu'elle soit ; l'école est la société où l'enfant se prépare à la société qui sera la sienne demain* ». (Deledalle 1995 : 25).

Ainsi, selon la pédagogie de Dewey, la fonction essentielle de l'école est d'aider l'enfant à acquérir du « caractère », c'est-à-dire une « *somme d'habitudes et de vertus qui lui permettront de se réaliser pleinement* » (Westbrook 2000:281). Pour cela, il déconseille une école fondée sur la crainte et la compétition car elle fait perdre le sens du groupe au profit de desseins individualistes et égocentriques. Cette approche pédagogique conduit les élèves, déficients en résistance émotionnelle, à être dépouillés de leurs potentialités pour sombrer dans un état doublement réducteur d'handicap social et d'échec scolaire. L'école, au contraire, doit favoriser le sens social et démocratique en étant une communauté coopérative, c'est-à-dire « *une institution qui soit, provisoirement, un lieu de vie pour l'enfant, où l'enfant soit un membre de la société, ait conscience de cette appartenance et accepte d'apporter sa contribution* ». (Westbrook 2000: 281).

Par conséquent, la pédagogie de Dewey met l'enfant et ses activités au centre de ses préoccupations. Il repense la notion d'expérience en fusionnant expérience de vie et expérience d'apprentissage. Pour cela, la pensée pédagogique

de John Dewey met en relation la sphère théorique avec la dimension pratique, aspect sans doute le plus fécond de son travail. Pour lui, toute expérience vécue dans un domaine particulier a pour fonction d'enrichir le champ de nos expériences possibles.

3.2. École laboratoire ou éducation progressiste

Dans le but d'éprouver ses idées progressistes, John Dewey crée en 1896 une école-laboratoire au sein de l'université de Chicago, *l'University of Chicago Laboratory School*. Tout au début elle compte seize (16) enfants et deux (2) maîtres. En 1903, l'école voit ses effectifs décupler pour accueillir cent quarante (140) élèves, vingt-trois (23) instituteurs et dix (10) assistants. Dewey assigne à cette expérience pionnière deux objectifs : inciter les établissements d'enseignement primaire à la pratique de l'école nouvelle et mettre en place un centre de recherche pédagogique.

Les contenus de formation de cet établissement sont inédits. Les élèves sont répartis en groupes d'âge et les matières dispensées, toutes aussi originales, s'ordonnent suivant un schéma pédagogique déterminé : « *cuisiner, coudre, travailler le bois et utiliser des outils pour des actes de construction simples, et c'est dans le contexte et à l'occasion de ces actes que s'ordonnent les études : écriture, arithmétique, etc* ». (Westbrook 2000: 283). Selon Dewey, la participation effective des élèves est un aspect essentiel dans le monde de l'éducation. Fort de cette croyance, il inscrit dans son ouvrage *Democracy and Education* (1916) un précepte pédagogique qui fait l'économie de ses certitudes. En effet, pour Dewey, tant qu'on ne s'attache pas à créer les conditions obligeant l'enfant à participer activement à la construction personnalisée de ses propres problèmes et à concourir à la mise en œuvre des méthodes qui lui permettront de les résoudre (fût-ce au prix d'essais et d'erreurs multiples), son esprit ne peut être réellement libéré. (Dewey 1996: 79).

Par conséquent, pour Dewey, l'école expérimentale est d'abord « *une expérience d'éducation à la démocratie* ». L'esprit démocratique ne doit pas animer que les élèves mais aussi les enseignants qui doivent contribuer à la gestion des établissements. Sa méthode repose sur le « *hands-on learning* » (« apprendre par l'action ») où le maître est un facilitateur et où l'élève apprend en agissant. (Westbrook 2000: 279). Cette méthode est critiquée d'une part par les tenants d'une méthode « centrée sur les programmes » et d'autre part par ceux d'une méthode idéaliste « centrée sur l'enfant ». Pour Dewey, ces deux méthodes antagonistes fondent un dualisme entre l'expérience et les matières enseignées, dualisme dont il conteste le fondement. Si la méthode « centrée sur les programmes » rejette la référence à la conscience, et postule qu'il faut se centrer sur les objectifs pédagogiques et que l'on peut produire n'importe quel apprentissage à condition d'utiliser les techniques d'enseignement, la méthode « centrée sur l'enfant », elle, en vertu de la réalité psychologique, physiologique et sociale de l'enfant, fait de celui-ci la référence autour de laquelle l'enseignement doit s'organiser.

Bien entendu, dans l'école classique centrée sur les programmes, l'enfant apprend à lire, à calculer et à écrire, il apprend également la logique (dialectique, raisonnement) et rhétorique (persuasion), outils indispensables dans un monde cartésien en constante mutation. Cependant, dans l'école classique le maître est le « monarque » de la salle de classe. La subordination et la soumission à ses

injonctions sont des vertus scolaires plus importantes que l'initiative et l'indépendance de l'apprenant. La hiérarchie sociale qui caractérise la salle de classe reflète, à bien des égards, l'administration de l'école. Les élèves attendent du maître les orientations qui fondent leur conduite. Mais, ce dernier est sous la tutelle du directeur de l'école qui est sous l'autorité de l'État.

Sans surprise, Dewey s'inscrit à contre-courant de cette conception hiérarchique de l'enseignement. Son objectif consiste à fédérer dans un même espace recherche et application, université et école élémentaire. Appelé « l'école laboratoire », ou alors « l'école Dewey », le laboratoire de Dewey, véritable entreprise collective, est opérationnelle dès janvier 1896.

Son école-laboratoire est loin de l'autorité légale. Le maître est un guide et l'élève apprend en posant des actes concrets. Dewey assemble donc esprit et action, travail et loisir, intérêt et effort. Dans sa conception pédagogique, la science de l'éducation est celle de la formation du caractère. Lorsque l'expérience, sur laquelle repose les objectifs de l'éducation, est consignée dans des manuels, des encyclopédies, des atlas et des ouvrages du même genre, il est tentant d'observer ce matériel comme inerte, et de perdre de vue que sa fonction primordiale est d'être un catalogue répertoriant les actes d'apprentissage. Dewey reproche donc à l'école classique de ne pas prendre en compte la psychologie et les intérêts de l'enfant.

Il est à noter que l'instituteur est soumis aux conditions de vie et de travail ardues dans l'exercice de ses fonctions en raison d'une prise en charge insuffisante de ses obligations financières et matérielles. C'est la raison pour laquelle les syndicalistes sont constamment en lutte face à un pouvoir qui peine à honorer ses engagements en termes de satisfaction de leurs revendications. L'instituteur est un technicien chevronné, maîtrisant parfaitement les matières à enseigner aussi multiples que multiformes (Vivre dans son milieu, histoire, géographie, lecture, production d'écrits, mathématiques/ compétences, dessin...), mais il doit également être bien moulé en psychologie de l'enfant et bien préparé au maniement des méthodes pour mieux stimuler l'enfant à pouvoir s'imprégner de son milieu social et des contenus de cours.

À juste titre, la foi de Dewey en l'enseignant reflète sa conviction profonde, déjà exprimée dans les années 1890, que « *l'éducation est la méthode fondamentale du progrès et de la réforme de la société* ». Ainsi, l'école doit jouer un rôle décisif dans la formation de la personnalité de l'enfant au sein de sa société pour pouvoir contribuer à transformer la société dans laquelle il interagit. C'est ainsi que, dans un univers en constante mutation, le développement de l'enfant doit s'inscrire dans une finalité plutôt dynamique et non statique.

CONCLUSION

À l'évidence, plusieurs spécialistes du domaine philosophique marquent un immense intérêt académique à la réflexion liée à l'éducation. Ce faisant, il est possible d'établir l'existence d'« *une relation intime et vitale entre le besoin de philosopher et la nécessité d'éduquer* ». En effet, si la philosophie peut désigner la sagesse, il n'en demeure moins qu'elle évoque des problèmes relatifs à la praxis. Selon Dewey, la philosophie doit être autre chose que de vaines spéculations invérifiables, il faut qu'elle soit animée par la conviction que sa théorie de l'expérience est une hypothèse qui ne se réalise que pour autant que

l'expérience est effectivement modelée en accord avec elle. (Dewey 1916: 306-307).

En tirant la conclusion des développements précédents, l'on retient qu'enseigner est une expérience unique qui consiste à dispenser des savoirs permettant une prise en charge de notre humanité. Dès lors, le dialogue entre enseignant et apprenant s'inscrit dans une volonté de souder l'expérience humaine à une discipline déterminée. Ainsi, l'école laboratoire, véritable école expérimentale conçue par Dewey, démontre l'importance de l'expérience en tant que mécanisme d'expression pédagogique d'une conception philosophique. Une telle conception appelle à une abrogation de la dynamique de mémorisation et de compilation des connaissances pour une réponse aux injonctions existentielles.

Tout semble dire qu'avec John Dewey, les instruments fondamentaux comme la lecture et l'écriture, en Afrique subsaharienne, pourraient servir à enrichir l'ensemble des activités communautaires telles que l'approvisionnement en eau, les Mutilations Génitales Féminines, le mariage précoce, la construction d'un abri provisoire ou la scolarisation des filles. Le programme scolaire devient ainsi un moyen d'adaptation aux problématiques de la vie quotidienne. Cette vision pragmatique de Dewey conforte clairement sa conception de la correspondance entre le savoir et le savoir-faire, véritable éloge de la philosophie en tant que dispositif de résilience face aux objections de la vie.

Par conséquent, John Dewey n'est pas un philosophe vivant en vase clos et de surcroît coupé des problématiques et des contingences de son époque. Humaniste et pédagogue, il prône la conception philosophique d'une expérience humaine ajustant la vie concrète des enfants à tous les domaines de la connaissance. Comme William James, il pense que la passivité dans la formation des élèves ferme la voie à la liberté des citoyens.

En définitive, la pensée de Dewey est un véritable état des lieux de la connaissance en Amérique du début du XX^{ème} siècle. De fait, Dewey conteste l'existence de données pédagogiques figées et propose en lieu et place l'avènement d'un apprenant intrinsèquement social.

En tout état de cause, les travaux de John Dewey ont marqué pendant deux siècles les réflexions des plus grands spécialistes en matière d'éducation. Cette influence de sa pensée a contribué à la réforme chinoise de 1922 en matière d'éducation ; en Irak, il compte de nombreux disciples, dont Mohammed Fadhel Al-Jamali, éducateur, écrivain, diplomate et homme politique qui dirige, dès 1932, le *Higher Teachers's Training College*, laissant à la postérité de nombreux écrits sur l'enseignement et la formation en Irak.

Malgré la portée des réflexions de Dewey sur l'éducation et ses contingences, des reproches se font jour aux États-Unis dès la fin des années 1920. Bertrand Russell, l'un des fondateurs de la philosophie analytique, Prix Nobel de littérature en 1950, a étalé sa divergence avec Dewey pour affirmer « *qu'il (Dewey) juge une croyance par ses effets alors que moi je la juge par ses causes* » (Russell 1996: 736). Russell reproche également à Dewey « *une forte tendance quasi-hégélienne à dissoudre l'individu dans ses fonctions sociales, comme tout ce qui est substantiel et véritable en quelque chose de relatif et de transitoire* » (Russell 1996:737).

Mais ce qu'il faut surtout retenir, c'est que Dewey est avant tout un philosophe qui intègre d'emblée la pédagogie dans le cadre plus vaste de sa pensée philosophique. Selon Gérard Deledalle, « *Dewey est considéré comme le théoricien, le porte-parole, le représentant et le symbole de l'éducation progressive en Amérique et dans le monde.* » (Deledalle 1995:8). En tout état de cause, de nos jours, dans un contexte de Covid-19 où les précautions sanitaires secouent les modèles d'enseignement, l'ancrage constant dans la philosophie pédagogique de Dewey, qui exige une adaptation pérenne aux réalités exogènes, est une soupape de sécurité contre toutes formes d'impondérables. C'est justement cet ajustement permanent au monde moderne qui confère à la pédagogie de Dewey son caractère atemporel.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus

DEWEY, John. 1897. « My Pedagogical Creed » in *The School Journal*, LIV, Number 3 (pp77-80). Trad. Tsui Chen. *Mon credo pédagogique*. Paris: Vrin 1958 (1^{re} éd. 1931)

DEWEY, John. 1907. *The School and Society*. Chicago: Chicago University Press. Trad. *L'École et la société*. Traduction partielle dans *L'Éducation*, juin 1909 et décembre 1912

DEWEY, John. 1909. *Moral Principles in Education*. Cambridge: The Riverside Press Cambridge. .

DEWEY, John. 1910. *How we Think*. Trad. O. Decroly. *Comment nous pensons*, Paris, Flammarion, coll. « Bibliothèque de philosophe scientifique », 1925.

DEWEY, John. 1938. *The Child and the Curriculum*. Eastford: Martino Fine, Trad. *L'École et l'enfant*, Faber, 2004

DEWEY, John. 1915. *Schools of Tomorrow*. Trad. R. Duthil. *Les écoles de demain*. Paris, Flammarion, 1931.

DEWEY, John, *Essays in Experimental Logic*, Chicago, The University of Chicago Press, 1916.

DEWEY, John, *Reconstruction in Philosophy*. Trad. Patrick Di Mascio. *Reconstruction en philosophie* (1919), Paris, Éditions Farrago /Publications de l'Université de Pau, 2003.

DEWEY, John, *Democracy and Education. An Introduction to the Philosophy of Education*. New-York: Simon & Schuster International Reprint Edition ; trad. Gérard Deledalle. *Démocratie et éducation* (1916), Paris, Armand Collin et Nouveaux Horizons, 1990.

2. Ouvrages critiques

BOURGEOIS, E., « Expérience et apprentissage. La contribution de John Dewey » in ALBARELLO, L. ; BARBIER, J.-M. ; BOURGEOIS, E. ; et DURAND, M. (dir.). *Activité, expérience, apprentissage*. Paris: Presses Universitaires de France, 2013, pp. 13-38.

- DELEDALLE, Gérard. *L'idée d'expérience dans la philosophie de John Dewey*, vol. 1, Paris, Presses universitaires de France, 1967.
- DELEDALLE, Gérard. *John Dewey*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990.
- DELEDALLE, Gérard, *La philosophie américaine*, Paris, De Boeck Université, 1998.
- DELEDALLE, Gérard, *Introduction au livre de John Dewey : L'école et l'enfant*, Paris, Faber, 2004.
- DEBAISE, Didier (dir.), *Vie et expérimentation. Peirce, James, Dewey*, Paris, Vrin, 2008.
- FABRE, M., *Situations, problèmes et savoirs scolaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- FREGA, Roberto, *John Dewey et la philosophie comme épistémologie de la pratique*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- JAMES, William, « Talks to Teachers on Psychology: and to Students on Some of Life's Ideals », V (3), 1899, pp. 77-80.
- JAMES, William, *Logique, Théorie de l'enquête*, traduit par G. Deledalle. Paris, Presses Universitaires de France, 1967.
- JAMES, William, *Pragmatism : A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1907), New-York: Barnes & Noble, 2003.
- LEROUX, François, « Démocratie et expérience: introduction à la démocratie créatrice de John Dewey », *Horizons Philosophiques*, Volume 5, Numéro 2, 1995, pp 20-40.
- MAYHEW, K.C., EDWARDS, A.C., *The Dewey School. The Laboratory School of the University of Chicago*, New York, Atherton, 1966.
- PIERCE, Charles Sanders, *Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking* (1903), New-York, State University of New-york Press, 1997.
- PROST, Antoine et RENIER, Samuel (dir.), *Réformer l'école : L'apport de l'éducation nouvelle (1930-1970)*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 2012.
- RUSSEL, Bernard, *A History of Western Philosophy*. New York, Routledge Classics, 1996.
- ROZIER, Emmanuelle, « John Dewey, une pédagogie de l'expérience », *La lettre de l'enfance et de l'adolescence*, 2-3 (n° 80-81), 2010, pp. 23-30.
- SCHÖN, D. A., *The Theory of Inquiry: Dewey's Legacy to Education. Curriculum Inquiry*, 22 (2), 1992, pp. 119-139; trad. Gérard Deledalle. *Logique : la théorie de l'enquête*, Paris, Presses Universitaires de France., coll. « L'interrogation philosophique », 1993, 2^e éd. (1^{re} éd. 1967), 693 p
- SLEEPER, R.W., *The Necessity of Pragmatism: John Dewey's Conception of Philosophy*, Illinois, University of Illinois Press, 2001.

THIEVENAZ, Joris, « La théorie de l'enquête de John Dewey : actualité en sciences de l'éducation et de la formation », *Recherche et Formation*, 2019, 92 | 9-17.

TIERCELIN, Claudine, *Peirce et le pragmatisme*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Philosophies », 1993 / Réédition Collège de France (2013).

WESTBROOK, Robert S., *John Dewey and American Democracy*. New-York, Cornell University Press, 2000.

WESTBROOK, Robert S., « John Dewey », *Perspectives : revue trimestrielle d'éducation comparée*, Paris, UNESCO, 1993, pp. 277-293.

III. Sources en ligne

<https://www.universalis.fr/encyclopedie/reconstruction-en-philosophie>. Reconstruction en philosophie. Fiches de lecture. Un nouveau paradigme en philosophie. Jean-Pierre Cometti, professeur honoraire des universités. Consulté le 18 Juillet 2021.

<https://www.cairn.info/les-grands-penseurs-des-sciences-humaines--9782361063825-page-28.htm>. Nicolas Journet. Le triangle sémiotique in *Les grands penseurs de Sciences Humaines*. 2016. Pages 28 à 30. Consulté le 2 Août 2021

<https://www.jstor.org/stable/40897518>. Le développement du pragmatisme américain. *Revue de métaphysique et de morale*. T. 29, No. 4 (Octobre-Décembre 1922), pp. 411-430 (20 pages). Consulté le 18 Août 2021.

<https://www.youtube.com/watch?v=wMh1LYuZ3B4>. A. G. Rudd, Dean, college of Education, Washington state university. John Dewey: America's philosopher of democracy and his importance to education. Consulté le 22 Août 2021.

<http://www.tcrecord.org/PrintContent.asp?ContentID=3606>. Teachers' College Record. The Voice of Scholarship in Education. *The Project Method* by William H. Kilpatrick. 1918. Consulté le 4 septembre 2021.

FLANNERY O CONNOR'S A GOOD MAN IS HARD TO FIND AND THE LIFE YOU SAVE MAY BE YOUR OWN: A LIMINAL READING BEYOND THE BINARY PARADIGM OF GOOD VERSUS EVIL

Mouhamed Abdou Latif MBENGUE & Abdoulaye NDIAYE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

RÉSUMÉ : En tant qu'écrivaine du Sud, Mary Flannery O'Connor puise son inspiration à la fois du Sud d'où elle est originaire mais aussi, de ses croyances religieuses chrétiennes. C'est la raison pour laquelle ses écrits sont souvent lus sous un paradigme et un prisme manichéistes centrés sur la dichotomie entre le bien et le mal. Dans ses deux Nouvelles, *A Good Man is Hard to Find* et *The Life You Save May Be Your Own* publiées en 1955, elle met en scène des personnages qui luttent contre d'un côté, des démons qui tentent leurs âmes et les poussent vers le mal et de l'autre, des forces qui poussent vers des actions beaucoup plus salvatrices. Cependant, une analyse plus approfondie de ces nouvelles révèle une dimension plus complexe qui transcende cette dualité et met en exergue une approche liminale et une critique subtile et satirique de la société du Sud des États-Unis, tiraillée entre une tradition décadente et une modernité empreinte de défis.

MOTS-CLÉS : bien, mal, manichéisme, liminalité, salut, satire, société, tradition, modernité, changement de paradigme.

INTRODUCTION

One of the most common ways of interpreting Mary Flannery O'Connor's highly philosophical work has often been the recourse to Christian theology and its binary vision of the world as dominated by forces of good and evil. This interpretation pattern also known in O'Connor scholarship as the "judeo-christian" one, has been privileged by several critics and by O'Connor herself who defines her fiction as "an action of grace in a territory largely held by the devil". This binary paradigm also seems to provide a platform from which, O'Connor's characters and story lines are given their contours and trajectories. It also serves as a motive by which, O'Connor objects to her readers' attempt to view her stories from lenses other than the religious ones. Such readers are even, at times, denigrated and labeled by her as "monstrous readers."¹

However, as we operate a paradigm shift with a reading that goes beyond the binary lines of her fiction, we may easily see that there is more to her stories than this "judeo christian" binary worldview. Moving toward that direction, this article examines the liminal features as well as the representational elements of a decaying south, embedded in O'Connor's fiction. Focused on the writer's two major short stories: *A good man is hard to find* and *The lives you save may be your own*, the study examines these features as viable avenues from which, one can read, interpret and appreciate O'Connor's fiction. From there on, the study looks into the author's desire to provide a critical view at her native south depicted as a society torn between past and present, tradition and modernity.

1. Of liminality and liminal features in o'connor's work

In the two stories under scrutiny, the south is depicted in a liminal state where tradition confronts modernity. Liminality² as a concept, is used in anthropology,

¹ By that attitude O'Connor positions herself as both the author and the critical authority of her own fiction.

² Most commonly used in the field of anthropology, the concept of liminality refers to the transi-

literature, filmmaking, architecture and many more fields, to describe a transient stage, a temporary situation or space in which, one sits or stands to await something or someone. In essence, a liminal space is therefore a transitional one. It is a transient state, a moment in-between. The depiction that O'Connor makes of her native south is characteristic and typical of a past that is yet to go and a present that is not totally in. The characters are then plunged into these two worlds where their identity, values and core beliefs are constantly challenged by the difficult choices they have to make.

In *A Good Man is hard to find* for example, the character of the grandmother is haunted by the image of a plantation which she barely remembers having seen when she was young. Her search for that plantation will cause the car accident which eventually led to the killing of her entire family by a peculiar character named The Misfit. In the story, this plantation is the symbol of a certain southern tradition which has physically disappeared but keeps coming back by haunting people's minds. Thus, by mistakenly confusing the plantation with another one in Tennessee, the grandmother seems to be nostalgically clinging to an aristocratic southern culture, which The Misfit seems to reject. The reader gets a further glimpse at that nostalgia through the proximity between the grandmother and the character named Red Sammy Butts, a restaurant owner who, while chatting with the old woman, laments about the difficulty to find good a man in modern³ days.

But the grandmother's wrong choice and her subsequent encounter with The Misfit can also be read as an opportunity for O'Connor's omniscient narrator to reveal the real personality traits of the grandmother. Indeed, that encounter shows that the old lady's personality which, any hasty reader, would easily associate with wisdom and goodness, is much more flawed than that The Misfit whose criminal record would at first sight, easily classify as an evil person. Thus, The Misfit's personality traits display a conscious and qualitative soul, capable of providing a rationale to each of his actions.

Ultimately, and as we'll see it later, by that capacity to rationalize his evil actions, The Misfit emerges, as a more likable person than the grandmother⁴. But, taken together, the underlying traits of character of both The Misfit and the grandmother, testify to the complex nature of O'Connor's fiction. They testify to the author's concern for her native south and the impact of its modernizing

tional stage between the middle stage of rituals, when participants no longer hold their pre-ritual status but have not yet begun to transition to the status they will be when the ritual is complete. The concept was first developed in the early 20th century by anthropologist Arnold van Gennep and later taken up by Victor Turner. Beyond the field of anthropology, usage of the term has evolved to include cultural changes as well as rituals. Liminal stages often involve uncertainty where future outcomes once taken for granted, may be thrown into doubt.

³ The very fact that this comment became the title of the story is quite indicative of O'Connor's nostalgic tone. That conflict between tradition and modernity is further reflected on the recurrent misunderstandings and the clash of values between the grandmother and Baily's children.

⁴ Even though she has all the attributes of a character who symbolizes goodness, the grandmother will end up being less likable than the Misfit. As we'll see it later she will only emerge after a graceful character after she has gone through brutality and physical violence. That use of violence as a sort of "blessing in disguise" is quite illustrative of O'Connor's work. It further blurs the lines and renders her character even more complex.

face on the marginalized and most vulnerable members of society.

2. The Misfit and Tom Shiflet as critical voices and parodical figures

It is true to say that Connor's universe echoes the gothic writings of Poe and Faulkner⁵. Her works seek to show the dark and demonic side of men. In particular, it probes humans' capacity to do good or to succumb to the temptation of evil. It is in that line that *A Good Man is Hard to Find*, and *The Life You Save May be Your own*, give center stage to criminals and callous murderers who unscrupulously kill and seize the goods of other people. These figures whose consciences are torn between the desire to do good and the temptation of evil, emerge as critical voices which question and critique the disruption of southern traditional social order. These voices are those of The Misfit in *A Good Man is Hard to Find* and Tom Shiflet in *The Life You Save May be Your Own*. Their actions are dictated by internal power struggles which are the result of much larger social and existential problems. The names they bear are also quite illustrative of the internal struggles that they and their societies are going through.

In *A Good Man is Hard to Find*, The Misfit is presented as an escaped prisoner who crosses the path of a grandmother and her family composed of her son Bailey, his wife and their children. As they come across The Misfit, the grandmother instinctively becomes aware of the danger that lies ahead, but she remains confident that she will ultimately be able to touch the moral sensitivity of the fugitive. The latter is receptive to the moralizing discourse of the old lady but ends up by killing her and her entire family including her little grandchildren. Before this final act, both characters engaged into a dialogue and a liminal exchange which allow the reader to better grasp the dynamics at play within each of them.

Thus, while the grandmother's apparent goodness and morality are seriously questioned, The Misfit appears as if he was trapped between the demons of evil and the envy to repent and do good. The dialogue also reveals the egocentric and selfish nature of the grandmother and the conscientiousness and thoughtfulness of The Misfit's personality. The latter like Tom Shiflet in *The Life You Save May be Your Own*, is both a symbol of the south's moral decline and a parodic figure. Tom Shiflet's story is that of a one-armed man who arrives at a remote house where a widow lives with her deaf and mute daughter. At his arrival, Shiflet glimpses at a car parked inside the house and started to secretly covet it. After talking to the widow who spontaneously let him know that the car belonged to her deceased husband and that it was broken down and had not been used since her husband's death, Shiflet decides to repair the car. He manages to do so while helping the widow's deaf and dumb daughter to utter a few words. Gradually, Shiflet gains the lady's confidence who ends up by offering him her daughter as a wife and giving them the car for their honeymoon. By the end of the story, Shiflet abandons her young wife and runs away with the car.

However, while Shiflet's latter actions reveal evil forces at play within him, his

⁵ In almost all of his novels, Faulkner evokes the decline of a South by referring to its glorious past. The South in O'Connor's fiction is torn between moral chaos and the quest for redemption. The power of her evocation of the South, however, is such that one would have said that she lived through this post-war era.

words remain critical and even moralizing. That's why, he can rebuke the grandmother when she tells her that she cannot pay him for repairing the car: *Lady,*" he said slowly, "there's some men that some things mean more to them than money. (O'Connor 1955: 55). Shiftlet deplores people's obsession with money at the expense of nobler values and virtues. With this posture, Shiftlet like the Misfit, ends up being more than a mere symbol of evil, his voice will be a platform from which, O'Connor shows the break between tradition and modernity. Through him also, the writer laments about the loss of traditional values and she worries about the materialistic nature of the upcoming modern culture.

3. The south between tradition and modernity

Southern life before the civil war was quite characteristic of an agrarian and aristocratic culture⁶ which became the driving force of the American economy before the industrial revolution. The South then experienced prosperity long before the north and its economic progress was accompanied by a vibrant cultural development⁷. When the civil war broke out, the foundations of this southern culture will be seriously shaken. The defeat of The Confederate States' Army by the North will also be seen as a blow to the pride and glory of southerners.⁸ In the aftermath of the war and especially throughout the period of Reconstruction, the image of the South will be that of a region in crisis. Its socio-cultural foundations will be deeply shaken and the whole region will be in a constant state of turmoil⁹.

As a native of the south, Flannery O'Connor along with William Faulkner, has often been seen as the voice of a literature which not only echoes this transient state of southern culture after the Civil War but one that magnifies its glorious past while deploring its changing face. As such, O'Connor's writing is often tinted with nostalgia and her characters seem to be in search of a southern lifestyle that is no longer there, a past that they try in vain, to recreate. Besides, and pretty much like Faulkner, O'Connor seems to be highly preoccupied by the outrageous moral degradation of southern culture. Through a particularly gothic aesthetic, O'Connor's fiction seem to mirror the south as being caught between a glorious past, a chaotic present and an uncertain future.

⁶ With plantations where slaves worked all day long.

⁷ And a way of life which was unique to the people of the South.

⁸ This military defeat will also quicken the cultural and economic decay of the south. Consequently, most of its aristocratic families, will find it difficult to recover from it.

⁹ In *A Rose for Emily A rose for Emily*, Faulkner like O'Connor, portrays the south through the metaphorical representation of Mrs. Emily. A lady whose trajectory alone is illustrative of the social situation of a southern aristocracy which has lost its prestige and grandeur. The story revolves around the death of Miss Emily, a personal drama which Faulkner uses to show the way in which Miss Emily will deny the death of her father before finding herself isolated in her home until she meets a young man from the North with whom she will have a short romance before. Poisoning him and having sex with his corpse for many years. Miss Emily's story, is told by the community which helplessly witnesses the moral degeneration of one of the most iconic families of the South. Through the tragedy of this family, the South is depicted as falling from greatness to decadence. The relationship maintained between a living and a dead is also a metaphor used to indicate that Miss Emily like the South, refuses the present and seeks to cling to a past which is no longer there.

In *A Good Man, is hard to find*, that critical look at modernity can be perceived through the grandmother's unwillingness to go to Florida for vacation. Instead, she wants to go to a plantation. The image of that plantation in the character's mind is the symbol of a past which keeps coming back and haunting the present. It inhabits the grandmother conscience, causing her and her family to fatally come across a fatal danger symbolized by figure of The Misfit. The latter is also more than a simple embodiment of evil, he is also the bearer of a critical view on his society. His very criminal actions can be seen as ways of rejection of a modern society plagued by racism, class division and lack of justice.

Thus, throughout the story The Misfit will never forgive society for "unjustly" condemning him to jail and for making of him the criminal that he has become. He blames society for his marginality and his actions are almost aimed at avenge himself That's why, by the end of the story, his victimized discourse, his amnesia and apparent loss of the memory as to why he had been initially sentenced to jail, are presented as positive actions against a society that is presented as being unjust and unfair. As he puts it during his dialogue with the grandmother: *Does it seem right to you, lady that one is punished a heap and another ain't punished at all?* (O'Connor 1955 : 21)

The Misfit's marginality like that of Shiftlet does not prevent him from being critical and conscientious¹⁰. That's why, O'Connor's narrator, depicts him both as, a callous murderer and a conscious mind who is capable of reflecting on the social consequences of Jesus's resurrection of Lazarus: *Jesus was the only One that ever raised the dead, The Misfit continued, "and He shouldn't have done it. He's thrown everything off balance.* (O'Connor 1955 : 21-22.)

With such a discourse, The Misfit completely unsettles the grandmother who was looking for religious references that can appeal to The Misfit. Her own perception of the world becomes now completely blurred by the one of The Misfit and the shock makes her realize that she is doomed. It is only at that moment that she is able to perform an act of grace and do away with her selfish nature. She then approached the criminal with these words: *"you're one of my babies. You're one of my children"* (O'Connor 1955: 22).The grandmother's attitude demonstrates the inclination of human beings to act right in dangerous circumstances. As The Misfit ironically notices it: *She would have been a good woman, if it had been somebody there to shoot her every minute of her life.* (O'Connor 1955 : 23).

The recourse to violence and brutality as a sort of 'wake-up call' is also quite typical of O'Connor's fiction. Violence is often presented as a "blessing in disguise", a necessary and positive stage through which supposedly good characters and will go through before they can be aware of their own flaws. As Brianne Keith: remarks it: *O'Connor's startling acts of violence bring her characters to reality and prepare them to accept their moments of grace.* (Brianne Keith 2017 : 227).

By the common standards of any society, The Misfit would clearly be classified as a bad person, but a close examination of his personality reveals a more com-

¹⁰ That's why his record and reputation as a criminal does also not prevent him from viewing with critical eyes the racial violence and discrimination that prevailed in the South for long time.

plex character. Ultimately he is placed as a victim of an unfair criminal justice system, As his own discourse reveals it, his life has been a journey and he has been through a lot : *I was a gospel singer for a while...I been most everything. Been in the army service, both land and sea, at home and abroad, been twist married, been an undertaker, been with the railroads, plowed Mother Earth, been in a tornado, seen a man burnt alive once...I even seen a woman flogged.* (O'Connor1955:18)

On the other hand, the grandmother who initially symbolizes wisdom, turns out to be the embodiment of a certain southern hypocrisy. She keeps deceiving her family in order to satisfy her own personal desires. Thus, she only remembers to pray when she knows her life is in jeopardy. Through her character, O'Connor criticizes the hypocrisy of Southern Christians who turn to spirituality only in moments when they feel vulnerable. In this regard, the old woman of *The Life You Save May Be Your Own*, and the grandmother of *The Life You Save* can be placed in the same category. When the latter meets Mr. Shiftlet, she tries to learn as much about him as she can. When Shiftlet aside from being a wandering tramp, proved to be a hard-working man, she realizes that she has now a unique opportunity to marry off her deaf and dumb daughter. Examining such an attitude of her, O'Connor's narrator writes: "*She was ravenous for a son-in-law.*" (O'Connor 1955:57). So, behind her gentle manners and courteous attitude, she is quite capable of meanness¹¹. As she sharply replies to Mr. Shiftlet when he hesitates to accept her proposal to take her daughter as a wife: *Lemme tell you something: there ain't any place in the world for a poor disabled friendless drifting man* (O'Connor 1955: 61)

CONCLUSION

Mary Flannery O'Connor's fiction is unique in its capacity to account for the human soul, exposed to the temptations by both forces of good and evil. Its evocative power and its philosophical nature are also quite illustrative of the southern writer's desire to align her writings with her religious beliefs. *A Good Man is hard to find* and *The Life you save may be your own* are typical stories in which the binary Christian worldview is expressed in a vivid many. But the two stories are also quite reflective of the author's sensitiveness to his native South and its liminal state in which, tradition confronts modernity and vice faces virtue. A closer look at the two stories also reveals the author's desire to point to the complex nature of the human psyche and the failure of so called modern societies in shaping a world that is free from injustice and marginalization. By its unique capacity to rationalize the evil actions of marginalized people and its capacity to give them voice, O'Connors fiction remains particularly faithful to the author's critical stand against the core values of both modern and secular societies.

BIBLIOGRAPHY

- ARISTOTLE, *Poetics*, New York, Penguin Books, 1996, trad. Malcolm Heath
BRIANNE, Keith, *American Lit 101*, Massachusetts, Adam's Media, 2017
MELLARD, James M., 'Flannery O'Connor's Others : Freud, Lacan and the

¹¹ Both in her manipulative ways and her discourse.

Unconscious', in *American Literature*, Vol.61n°4 , December 1989, pp. 685-643.

O'CONNOR, Flannery, *A Good Man is Hard to Find and Other stories*, Boston, Hartcourt, 1955.

STEVIC, Philip, *The Theory of the Novel*, New York: The Free Press, 1967.

PRINCE, Gerald, *Narratology, The Form and Functioning of Narratives*, Berlin, Mouton Publishers, 1982.

BRIANNE, Keith, *American Lit 101*, Massachusetts: Adam's Media, 2017.

MORTIMER, J. Adler and VAN DOREN, Charles, *How to Read a Book*, New York; Simon & Schuster, 2014.

TZVETAN, Todorov, *La Notion de Littérature*, Paris: Editions du Seuil, 1987.

SHLOMITH, Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction, Contemporary Poetics*, London: Routledge, 1983.

CHANDLER, Heather, "Grace and Theology : A Necessary Discussion of Flannery O'Connor's", in *A Good Man is Hard to Find*, <http://harperacademyushistoryandlit.blogspot.com/2018/01/flannery-oconnor-analysis-ongood-man.html>, July 23 2021.

FEMALE SELF-AFFIRMATION AND SELF-FULFILMENT IN NWAPA'S ONE IS ENOUGH (1981)

Abdou SÈNE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

RÉSUMÉ : La représentation des femmes dans la plupart des romans d'écrivains masculins africains, publiés avant et après les indépendances, frustrèrent beaucoup d'intellectuelles africaines. Selon ces dernières, certains auteurs masculins n'ont pas dépeint, dans leurs écrits, une image juste des femmes. Pour ces intellectuelles, ces écrivains ont marginalisé et relégué la femme au rang de citoyenne de seconde zone. Ainsi, elles entreprirent, à leur tour, de produire des textes littéraires dans lesquels elles ont essayé de corriger ce qu'elles considéraient comme des insuffisances dans l'écriture masculine africaine. Parmi ces écrivaines, on peut citer Flora Nwapa qui, dans *One is Enough* (1981), traite de sujets tels que le genre, la sexualité, la tradition, le post-colonialisme, la modernité, la culture, la sociologie, la psychologie et le matérialisme dans la société nigérienne en particulier et dans les sociétés africaines en général. Se fondant sur le féminisme africain, le post-colonialisme, la sociologie et la psychologie comme théories, l'article analyse l'épanouissement et l'affirmation de soi par la femme dans *One is Enough*. Dans cette optique, l'étude se focalisera sur la conscientisation sur le droit de la femme de défendre son opinion et son intégrité physique. Le travail fait aussi la lumière sur la possibilité pour les femmes de s'épanouir en dehors du mariage.

MOTS-CLÉS : femme, épanouissement, affirmation, mariage, féminisme, post-colonialisme.

INTRODUCTION

With the introduction and spread of western education and Christianity in Nigeria, power relationships between men and women have changed considerably. Traditional norms and values have not been spared either by the change which began during the colonial period and gained more ground after colonialism and the Nigerian Civil War. Adeline Apena states that the Nigerian Civil War also known as the Biafra War (1967 – 1970) transformed social values and almost revolutionized gender relations and attitudes towards sexuality (284)¹. Among the social effects which Apena identifies is the emergence of a new breed of women who are very different from those often depicted in African male writings. In fact, in their literary production, African male writers very often marginalize women, urging Kumah (2000 : 6) to contend that :

As a consequence of the male-dominated literary tradition, many of the depictions of African women are reductive – perpetuating popular myths of female subordination. Female characters in male-authored works are rarely granted primary status – their roles often trivialized to varying degrees – and they are depicted as silent and submissive in nature².

Not only are female characters silent and submissive but wife beating, without retaliation in most cases, is also common in African male-authored novels. Ekwefi and Ojiugo in *Things Fall Apart* (1958), Agom and Nwadi in *Highlife for Lizards* (1965), Wangari in *A Grain of Wheat* (1967), Ahurole in *The Con-*

¹ Quoted in Mary D. Mears. "Choice and discovery : An analysis of women and culture in Flora Nwapa's fiction." Graduate Theses and Dissertations, 2009, p. 9, <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2099>

² Quoted in Catherine Mibenge. "The Depiction of Women by African Women Writers: Culture, Education and Power." p. 1, <https://www.researchgate.net/publication/304571182>.

cube (1966), Nyokabi in *Weep Not Child* (1964), Maram in *Buur Tilleen* (1972), Wanja's cousin in *Petals of Blood* (1977), etc. have all undergone this phenomenon.

Another thematic commonality of African male writings which characterizes female subordination is the paramount importance which is granted to marriage for a woman. In *Caught in the Storm* (1963), for example, Mama Téné tells her daughter: "A girl's noblest goal is her own home. Yes, her home, a husband and children. This is the greatest happiness." (52). Also, in Onuora Nzekwu's *Highlife for Lizards*, Udezue (Nwakego's father) is so keen on Nwakego and her fellow women teachers getting married that Nwakego asks her father: "Do you ever think, Father, that girls are good for anything else but marriage?" (190). Again, in Elechi Amadi's *The Concubine*, Okachi is distressed by the fact that: "she – an old woman – should still be enjoying the protection and joys of a husband while her daughter, a mere child, was playing the widow." (51). This great importance granted to marriage for woman can also be found in *Maimouna* (1952), *The Old Man and the Medal* (1956), *Things Fall Apart* (1958), *Three Suitors, One Husband* (1960), *Agatha Moudio's Son* (1965), *Chirundu* (1979), etc.

This misogynic portrayal of women frustrated some African women intellectuals who set out to write so as to depict a fair image of women. In order to deconstruct these two patterns of the literary production of African men writers, African women writers, in their novels, would give the woman the "freedom to express her thoughts fully and to convert them freely into action."³ These female writers also show women that marriage is not the only way, they "make their female protagonists burst the marriage institution when it becomes too subjugating."⁴ This is illustrated in *Efuru* (1966), *Second Class Citizen* (1974), *Woman at Point Zero* (1975), *The Joys of Motherhood* (1979), *So Long a Letter* (1979), *Kehinde* (1994). This can also be seen in *One is Enough* (1981) where Nwapa depicts female characters who are remarkable by their freedom of expression and who retaliate when their husbands beat them. Nwapa also presents Amaka, the heroine, who not only leaves her husband but refuses to remarry as well.

One may then wonder what inspiration women should draw from Amaka's uncommon choices. From an African feminist perspective, the article sets out to analytically cast light on female self-affirmation and self-fulfilment in Nwapa's *One Is Enough* (1981), which figuratively features the changes in social values, gender relations and attitudes towards sexuality in Nigeria after colonialism and the Biafra war. Defining African feminism, Cakpo-Chichi, Gbaguidi and Djossou state that: "... feminism is the woman's freedom to decide her own destiny, freedom from sex determined role, freedom from society's oppression and restrictions, freedom to express her thoughts fully and to convert them

³ Laure Clémence Cakpo-Chichi Zanou and al, "Amma Darko's Contribution in *Beyond the Horizon to Contemporary Gender Portrayals*", *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol.10, n° 1, March 2017, p. 113.

⁴ Chukwuma, quoted in Kasonde Angela Kapuka, "Feminist Voice in African Women Novels: Evidence from Flora Nwapa's *One is Enough*, Calixthe Beyala's *The Sun Has Looked Upon Me* and Tsitsi Dangarembga's *Nervous Conditions*," 2019, p. 35
<http://dSPACE.unza.zm/handle/123456789/6389>

freely into action."⁵ In other words, feminism advocates the woman's right to lead the life which she has chosen without any societal restriction based on her gender. It also advocates the woman's right to express her opinions and put them into practice freely.

To this end, using sociology, culture, psychology and postcolonialism, as theories and African feminism as literary criticism, the paper analyses the awareness-raising about women's right to defend their opinions and physical integrity. It also sheds light on the possibility for women to find fulfilment outside marriage.

2. Women's right to defend their opinion and physical integrity :

As stated earlier, female characters in most of African male-authored books are relegated to the second rank, contrary to male characters who play primary roles. Among the facts which illustrate this relegation of female characters are their silence and their passivity. Helen Chukwuma declares in this regard :

The female character in African fiction... is a facile lack-lustre human being, the quiet member of a household, content only to bear children, unfulfilled if she does not, and handicapped if she bears only daughters. In the home, she is not part of the decision-making both as a daughter, wife, and mother even when the decisions affect her directly⁶.

Juliana Nfah-Abbenyi also refers to the voicelessness and the submissiveness of women in most of African male writings when she declares that African male writers depict women as "*passive, as always prepared to do the bidding of their husbands and family, as having no status of their own and therefore completely dependent on their husbands*"⁷.

It is a completely different portrayal which one sees in *One is Enough* where there is a prominence of female voice and presence. Actually, Nwapa is, like her African women counterparts, in the dynamic of redefining the feminine presence, that is to say correcting the faulty image of African women in literary texts. According to Amouzou :

Nwapa does not believe a woman should be passive or voiceless. The female characters in her fiction do not exist only for the services they provide inside the home for their husbands and children. They count in significant matters affecting community and national life ; by doing so, Nwapa proceeds to a redefinition of the female gender⁸.

Thus, in her fourth novel, Nwapa presents female characters who speak their mind naturally and who even face male characters. For example, the heroine,

⁵ Laure Clémence Cakpo-Chichi Zanou and *al.*, "Amma Darko's Contribution in *Beyond the Horizon* to Contemporary Gender Portrayals", *op. cit.*, p. 113.

⁶ Quoted in Wanjiku M. Kabira & Amos Burkeywo, "Creating women's knowledge : A case study of three African women writers." *American Journal of Academic Research*, 1, 2016, A 25-A 37, <http://www.asraresearch.org/ajar-vol-1-no-1-2016/>

⁷ Quoted in Sarah Namulondo, "Imagined Realities, Defying Subjects: Voice, Sexuality and Subversion in African Women's Writing." *Graduate Theses and Dissertations*, 2010, pp. 4-5 <http://scholarcommons.usf.edu/etd/3435>

⁸ Quoted in Celestin Gbaguidi, "The Myth of Men's Supremacy in Flora Nwapa's *Women are Different*", *AFRREV*, vol. 12 (2), S/no.50, April 2018, p. 81, <http://dx.doi.org/10.4314/afrev.v12i2.8>

Amaka, is severely beaten by her husband, Obiora, on the second year of their marriage because she refused to yield in a dispute she was having with him. Her attitude deeply annoyed Obiora who could not bear his wife trying to win the argument over him in the sense that it was contrary to their social and cultural ideology, as the narrator points out : “*You did not argue with your husband. A woman who tried to win an argument over her husband was regarded as a ‘he’ woman.*” (Nwapa, 1981 : 26-27). However, post-colonialism (with independence and the Biafra War) was changing the times. Women were becoming more and more independent psychologically. So Amaka persisted, she knew she was right and could not accept to give up in front of Obiora simply because he was her husband.

In her literary text, Nwapa also calls on women to defend their physical integrity against masculine violence. Indeed, the lesson Amaka learned from the beating which she was subjected to was that never again would she let her husband or any other man beat her without retaliating. Therefore, to a newly married girl who was victim of physical violence by her husband, the heroine advised :

[...] be ready at all times to defend yourself. Never cry out when he is beating you, without finding something to retaliate. So I say fight back. Get a stick nearby. If he lands a blow on your face, get the stick and land a blow on his body. But I must warn you, never on his head or you might kill him. (1981 : 27-28).

To show the girl that the advice she was giving her was a solution, Amaka went on to give her the example of the so called philosopher who repeatedly beat his wife until the latter could bear it no more and stood for herself one day :

This academic cum philosopher for no just cause beat up his wife so mercilessly that this senseless beauty learnt her lesson fast. A day came when there was another fight. Before he pounced on her like a bull-fighter, she had this heavy iron rod which she landed on the man’s back. The man was on the floor and wept like a child. She called in an ambulance and the husband was taken to hospital. He was there for three months. Dare he beat his wife again ? (1981 : 28)

Once bitten twice shy, as the old saying goes. Yet, the fact that her husband beat her once has not mellowed Amaka. She is unable to keep quiet about the attitude of Obiora who has two sons by another woman and has married the latter without informing his first wife. So Amaka points an accusing finger at her husband, which can be taken as a warning as well : “*You have changed a good deal my husband. I too could change, you know.*” (1981 : 26). To Obiora who wanted to know what she meant, the heroine explained : “*Meaning that I could do a lot behind your back without your ever finding out.*” (1981 : 26). Through the exchange between husband and wife here, Nwapa reminds of the feminist struggle as “*the challenging of gender inequalities in social systems and institutions.*”⁹ The challenging of gender inequality is more stressed further when Obiora, very angered by his first wife’s answer, tells her : “*I am a man*” and Amaka replies : “*I am a woman*” (1981 : 26). This was the last straw for Obiora whose patience came to the breaking point. Therefore, he rushed to his

⁹ Ifi Amadiume, *Male daughters, Female Husbands. Gender and Sex in an African Society* (1987), London and New Jersey, Zed Books, 1998, p. 10

wife in order to beat her.

By retaliating against her husband's attack, Amaka backs her words with action. In fact, she has put into practice the suggestion she had made to the newly married girl, that is to fight back when her husband is beating her : "*Amaka dodged as her husband came after her bare-handed. Then she sprang up quickly and landed a heavy blow on her husband's chest with the hammer. He simply sprawled down on the toilet floor, unable even to cry out.*" (1981 : 29). The point is Nwapa believes that "*women have to stay strong...*"¹⁰ Again the Nigerian writer advocates this balance of power between husband and wife through the illiterate woman whose husband refused to give food money. When this woman got fed up with it all, she did not hesitate to hold his pocket in the street on his way to work and demanded what she rightly claimed. However, Nwapa has not failed to regret, via Amaka's mother's words, the fact that educated women would have the complex to act like the woman because of their 'education' :

"You must give me food money, this very day." Passers-by collected as usual in Onitsha streets. The man was embarrassed. He fought, but the woman was resolute. "Soup money, no soup money, no work." That woman did not go to school. If she had, do you think she would have had the face to fight on the street ? Of course not,' she went on, 'but she got what she wanted. Her husband was so ashamed that he wished the ground would open up and swallow him. That's it. That's what our men want these days. [...]' (1981 : 89)

Nwapa's call on women to defend their opinions and not accept to yield in order to satisfy other people is more pronounced through the heroine's refusal to get married with Father Mclaid (or Izu). Amaka makes it clear that she will not marry the priest though she enjoys being with him as her lover and has born him a set of twin boys. She "*had told him that she was not going to change her mind. She cherished the relationship all right, but marriage, no. She was through with it.*" (1981 : 135). Izu has difficulty understanding Amaka's attitude in a society where women yearn to get married. Uchendu illustrates this reality when she contends that an Igbo woman's "*great objective in life is marriage ; that a woman's glory is her children, and that to have children she must have a husband*" and "*That this is a chance she cannot afford to miss.*" (1965 : 53).¹¹ However, times were changing following the Nigerian Civil War and the independences and more and more women had new aspirations. For example, for many of them, the priority was to get educated, find an employment, therefore, acquire financial independence before turning to marriage.

With Amaka refusing Izu's marriage proposal, Nwapa questions and challenges the paramount importance that society gives to marriage for a woman. The Nigerian novelist does not incite women to reject matrimony but she indicates that women, from Amaka to her sister, Ayo, in addition to their mother, have begun to see marital union differently from the vast majority of the society. It is note-

¹⁰ Cakpo-Chichi *et al.* "Amma Darko's Contribution in *Beyond the Horizon* to Contemporary Gender Portrayals" in *Africology: The Journal of Pan African Studies*, vol.10, no.1, March 2017, p. 119.

¹¹ Victor C. Uchendu. 1965. *The Igbo of Southeast Nigeria*. New York : Holt, Rinehart and Winston. Quoted in Francisca Hadjitheodorou. 1999. "Women Speak : The Creative Transformation of Women in African Literature." [dissertation.pdf;sequence=1 \(up.ac.za\)](#) p. 50

worthy that Mclaid is young, handsome, has a high position in government and, therefore, is influential. These advantages, plus the fact that he is the father of Amaka's twin boys, should have pushed the heroine to accept his proposal without hesitating. Yet, she has not changed her mind. Even Izu's resort to Amaka's mother and her sister who are in favour of the marriage has not moved the heroine either. She tells Ayo : "*As a wife, I am never free. I am a shadow of myself. As a wife, I am almost impotent. I am in prison, unable to advance in body and soul.*" (1981 : 127). One can see here that a woman must not accept to be engaged in anything whatsoever against her will, she must not keep quiet when she has to express her opinion.

In *One is Enough*, Flora Nwapa has also demonstrated that it is possible for a woman to find fulfilment outside marriage.

3. The possibility for women to find fulfilment outside marriage :

As early as the third chapter of *One is Enough*, Flora Nwapa makes the narrator pronounce the main message in the novel. As a matter of fact, referring to the heroine, the narrator announces : "*She would find fulfilment, she would find pleasure, even happiness in being a single woman. The erroneous belief that without a husband a woman was nothing must be disproved.*" (1981 : 23-24). Still, concerning the message in her work, Nwapa herself, in an interview with Adeola James declares :

I think the message is, and it has always been, that whatever happens in a woman's life ... marriage is not the end of this world and childlessness is not the end of everything. You must survive one way or the other, and there are a hundred and one other things to make you happy apart from marriage and children¹².

The first courageous initiative which Amaka takes towards self-fulfilment is putting an end to her marriage in a society where a woman who leaves her husband is considered a bad woman and therefore submitted to psychological pressures. Nwapa makes sure the reader sees that this is not a light heart that the protagonist has taken this decision. The point is Amaka has been pushed to leave her marital home by the unfair attitude of her husband and her mother-in-law. Her only wrong is that after six years of marriage, she was not able to have a child.

To rebuild her life, Amaka went to settle in Lagos. In this town, she continued her activity as a contractor with the help of her brother-in-law (the husband of her sister Ayo) who put her in touch with an Aladji working at the Ministry. If the collaboration with this man has been very fruitful for the protagonist, it also marks a change process of the woman. To begin with, the Aladji gave Amaka a contract for the supply of toilet rolls worth ten thousand naira from which she earned three thousand naira. Then, he helped "*her secure more contracts and... in the execution of them.*" (1981 : 66). Besides, whereas it usually took people two or even three years to make their company registered in Lagos, Amaka had hers registered in a matter of days thanks to the Aladji. Finally, with the help of this man, the heroine bought a site where she store timber and blocks and where

¹² Quoted in Linda Kwatsha, "The portrayal of single women characters in selected African literary texts", <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v36i1.1209>, 2015, p. 3.

she later built a house. Her friend, Adaobi, couldn't help expressing her admiration : *"You have arrived. You are about to conquer Lagos."* (1981 : 68)

However, Amaka who was playing the virtuous wife no longer cared about chastity. In return for the contracts and the other favours from the Aladji, she slept with him. In an interview with Marie Umeh, Flora Nwapa states : *"I feel that every woman, married or single, must have economic independence."* (Umeh, 1995 : 26). Therefore, Amaka is determined to be economically independent but the novelist points out the obstacles which women in Lagos often have to face in order to achieve financial autonomy. So the heroine confides in her friend, Adaobi : *"You know Lagos. No man can do anything for a woman, even if the woman is the wife of a head of state, without asking her for her most precious possession – herself. I must confess to you. I have slept with the Aladji."* (67-68). On the other hand, in Lagos, Amaka has decided to abide by the advice of her mother. The latter urged her daughter to follow the example of her elder sister, Ayo, who did not hesitate to use a man to achieve independence.

In effect, Ayo left her husband when he *"came up with his pranks, she... got herself 'kept' by a Permanent Secretary whose wife went to the land of the white people to read books."* (33). In four years, not only did the Secretary give her four children but he also sent her to school to improve and she qualified as a teacher. When the man's wife came back in the fifth year, the man had bought a house for his concubine. So Ayo moved into her house with her children. Hence, Amaka's mother's question to the protagonist : *"In her position, what does she want from a man ?"* (33).

It is Ayo who enabled her younger sister to make Father Mclaid's acquaintance. Amaka's relationship with this priest is even more profitable than the one with the Aladji. Mclaid first put her in touch with a Brigadier who gave her a contract worth half a million naira and twenty-five of the amount was hers, which enabled her to pay back the dowry to her former husband and validate their divorce. Still, thanks to Izu, she bought a car and built a house in three months. In return for the favours which Izu does her, she also sleeps with him.

At this stage, one can see an illustration of Katherine Frank's statement in *"Women Without Men : The Feminist Novel in Africa"* that *"bottom power, sexual bargaining, prostitution are all woman's tool towards economic independence and selfhood."* (Frank, 1987).¹³ As far as Amaka is concerned, the reader cannot lose sight of her new socio-economic well-being which results from her relationships with the Aladji and Father Mclaid. She has bought a house, a car and she has a driver. Hence, the compliment of one 'Cash Madam' : *"Amaka, you are doing very well in Lagos. Congratulations."* (78). She also joins the 'Cash Madam' club and the fact that she gives her subscription to this club by cheque is another illustration of her very good financial situation. Amaka has neither a husband nor a child and yet she is happy thanks to her work, her friends, her economic independence. To her mother who wants to know if she is happy in Lagos, she answers : *"I am reasonably happy. I work hard and I have friends. Ayo is of course there, and she has introduced me to*

¹³ Quoted in Fatima Zahra El Arbaoui's "Barrenness as A Weapon for The Women Oppression in Flora Nwapa's *One is Enough*." *Journal of Narrative and Language Studies* – June 2018, Volume 6 – Issue 10, p. 72.

her circle of friends. So I am quite contented.” (85).

The protagonist’s position and her fortune have revealed her generosity. She helps her friend, Adaobi, in the execution of her contracts, enabling her this way to get enough money and build a house. Amaka’s gesture is all the more important as she made it possible for Adaobi, her husband, Mike, and children to move into their own house when Mike was ejected from his official residence, following the military coup. Actually, the heroine is useful to her community insofar as she shares her wealth with her friends and relatives : *“And so relatives and friends poured in and she gave them money, raw cash.” (116).* She makes no distinction though she is aware that among those who come to tell her their financial problems, she has enemies : *“Those who say nasty things about you are the very people who come to you with their monetary problems.” (116).* Therefore, Amaka only confirms Mike when the latter, celebrating the car which the woman had just bought, declared :

Your sojourn in Lagos
Has been a blessing
To you and to your friends (81).

Amaka is now respected by the very people who unfairly treated her with disrespect, namely Obiora and his mother, because she could not give birth. Yet, her inability to have a child is still there. Their change of attitude towards the protagonist is justified by her new position which makes Obiora desire her helplessly : *“...she has got a lawyer to start divorce proceedings. I don’t want that, Mother. I hear she is very wealthy now. She has built a house in Lagos, she owns a car and she moves in very high circles. She could be very useful to me. I want her, Mother. I am miserable without her.” (91-92).* As for Obiora’s mother who had labelled Amaka a prostitute and had opposed her son’s will to reconcile with the heroine, she is simply seduced when she sees her former daughter-in-law again : *“You look so well, my daughter. Lagos is kind to you” (95).*

Amaka’s mother has also changed attitude towards her daughter. It is noteworthy here that the older woman had told the younger one, after the second year of her marriage, to leave Obiora or to go to other men in order to have children. The mother was not pleased by Amaka’s refusal and was very pained when, four years later, her daughter came back home, pushed as she was to leave her marital home by her husband and mother-in-law. Amaka’s mother was merciless and blamed her daughter at length with harsh words. But now the old woman is respectful of the protagonist : *“Her mother had changed quite a bit. She was no longer harsh, and there was some respect in her voice when she spoke to Amaka now.” (84).* Amaka’s mother’s respect towards her daughter grows into pride after the latter eventually gives birth : *“She now had two lovely sons and wealth. What could be better than that ? She was very proud of her daughter and rightly so. Who wouldn’t be ?” (117).* The reader realizes that, in her quest for self-fulfilment, Amaka needed to procreate in a society where *“motherhood defines womanhood.” (Boyce, 1986 : 243)*

Despite the fact that she has given two sons to Izu, despite the latter’s high position in government, Amaka refused to marry him. She needs him as a lover but not as a husband. One marriage has been enough for her because : *“As a wife, I am never free. I am a shadow of myself. As a wife, I am almost impotent. I am in prison, unable to advance in body and soul.” (127).* It is true that her experi-

ence in Obiora's home justifies her unwillingness to get married again. But it is also clear that Amaka is doing very well without a husband. As a matter of fact, she has got two assets which women are urged to achieve in the novel : financial independence and children. Amaka's mother even considers her daughter a lucky woman for having achieved both because, according to their belief, a woman "either had children or...had money." (116). Through the heroine's refusal to yield to the will of her mother and sister and marry Mclaid, one can also see an illustration of Valerie Bryson's observation that : "*Women should be free to follow the career of their choice, and should not be forced into marriage through economic necessity*" (1992 : 56)¹⁴.

CONCLUSION

Flora Nwapa, in *One is Enough*, has shown the advent of new breed of Nigerian/African women, women who emerged after the independences and who are very different from those depicted in most African male writings. If the female characters of the majority of African male writers are silent or not often heard and are not included in decision-making, in *One is Enough*, they are prominent. The reader of Nwapa's fourth novel sees women who speak their mind freely and resist men physically. Amaka refuses to marry Izu despite the twin boys he has had with her and the urgings of her mother and sister to do so. The belief that a woman should not talk back to her husband or try to win an argument over him does not apply. Wife beating without retaliation, common in African male-authored novels, is challenged as well. The heroine refused twice to yield to her husband in a argument and, when he attacked her on the second dispute, she simply administered him a hammer blow which sent him on the floor.

The wife of the so called philosopher too, being fed up with her husband's frequent beatings, lands a heavy iron rod on his back. Besides, Mike, who keeps blaming Amaka, is silenced by his wife, Adaobi, who makes it clear that "*she was not to hear any more nonsense from him. So Mike was careful in conversation about Amaka and her twins.*" (113). The example of the woman who held her husband's pocket in the street because he repeatedly refused to give her food money is also illustrious in this regard.

Flora Nwapa has also demonstrated through her novel that a woman can be happy, fulfilled outside marriage. She has proved wrong the belief that a married woman is luckier than the single one. Amaka is filled with happiness in Lagos and yet she does not have a husband. Her happiness stems, on the one hand, from her economic independence which has given her very good living conditions and enabled her to move "*in very high circles in Lagos.*" (92). The protagonist even admits to her mother that she is quite contented. It is true that she has a lover (Izu) but when he went to Dublin, she did not feel his absence, she did not miss him. Her fellow 'Cash Madams' are also doing

BIBLIOGRAPHY

AKUNG, Jonas E., "The Western Voice and Feminist Criticism of the Nigerian Novel." *World Journal of English Language*, Vol.3, n° 1, 2013, <http://dx.doi.org/10.5430/wjel.v3n1p24>

¹⁴ Quoted in Kwatsha, L. "The Portrayal of Single Women Characters in Selected African Literary Texts" 2015, p.8 <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v36i1.1209>

AMADIUME, Ifi, *Male daughters, Female Husbands. Gender and Sex in an African Society*, London and New Jersey, Zed Books, (1987).

AMOZOU, Akoété, "Reconceptualizing Gender in Nigerian Literature: The Dynamics of Womanist Ideology in Flora Nwapa's Fiction." *Revue du CAMES Nouvelle Série B*, Vol. 007 No 1 (1er Semestre), 2006.

APENA, Adeline, "Bearing the Burden of Change: Colonial and Post-Colonial Experiences in Flora Nwapa's Women are Different." *Emerging Perspectives on Flora Nwapa: Critical and Theoretical Essays*. Ed. Marie Umeh. Africa World Press, 1998.

CAKPO-CHICHI ZANOU, L. C. and *al.*, "Amma Darko's Contribution in *Beyond the Horizon* to Contemporary Gender Portrayals." *Africology : The Journal of Pan African Studies*, Vol.10, No.1 ; 2017. <https://bec.uac.bj/publication/3768/Article>

CHUKWUMA, Helen, *Voices and Choices: Literature and Black Aesthetics*. Ed. Emenyonu, Ernest N. Ibadan : Heinemann Educational Books Ltd, 1990.

DIONE, Saliou & DIOP, Mamadou, "The Paradox of the Self in *A Nose for Money* (2006) by Francis Namjoh : Between Searched and Fractured Self." *International Journal of Arts and Social Science*, Vol.3, Issue 4, July-August 2020, <https://www.ijassjournal.com/2020/V314/41465752167.pdf>

DAVIES, Carole Boyce and GRAVES, Anne Adams, eds., *Ngambika: Studies of Women in African Literature*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1986.

EL ARBAOUI, F. Z., "Barrenness as A Weapon for The Women Oppression in Flora Nwapa's *One is Enough*", *Journal of Narrative and Language Studies*, June 2018, vol. 6, Issue 10. <https://www.nalans.com/nalans/article/view/94>

EMECHETA, Buchi, *Head Above Water*, London & Nigeria, Ogwugwu Afo, 1986.

GBAGUIDI, Celestin, "The Myth of Men's Supremacy in Flora Nwapa's *Women are Different*." *AFRREV*, Vol.12(2), S/No.50, APRIL 2018, <http://dx.doi.org/10.4314/afrev.v12i2.8>

HADJITHEODOROU, Francisca (1999). "Women speak : the creative transformation of women in African literature." <https://repository.up.ac.za/handle/2263/26938?show=full>

KUMAH, C., "African Women and Literature" in *West Africa Review* 2, 1, Africa Resource Centre Ltd, 2000, <http://www.westafricareview.com/vol2/Kumah.html>

KWATSHA, Linda, "The portrayal of single women characters in selected African literary texts", 2015 <http://dx.doi.org/10.4102/lit.v36i1.1209>

MEARS, Mary D., "Choice and discovery : An analysis of women and culture in Flora Nwapa's fiction", *Graduate Theses and Dissertations*", 2009 <http://scholarcommons.usf.edu/etd/2099>

MIBENGE, Catherine "The Depiction of Women by African Women Writers : Culture, Education and Power", 2007,

<https://www.researchgate.net/publication/304571182>

NAMOULONDO, Sarah, "Imagined Realities, Defying Subjects: Voice, Sexuality and Subversion in African Women's Writing", Graduate Theses and Dissertations, 2010, <http://scholarcommons.usf.edu/etd/3435>

NFAH-ABBENYI, Juliana, *Gender in African Women's Writing : Identity, Sexuality and Difference*, Bloomington, Indiana UP, 1997.

NWAPA, Flora, *Efuru*, London, Heinemann, 1966.

_____, *One is Enough*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1981

_____, *Women are Different*, Trenton, New Jersey, Africa World Press, 1986.

OLURUNTOBA-OJU, Omotayo & Taiwo, "Models in the construction of female identity in Nigerian postcolonial literature", 2013, <http://www.researchgate.net/publication/262510069>

UCHENDU, Victor C., *The Igbo of Southeast Nigeria*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1965.

UMEH, Marie, "The Poetics of Economic Independence for Female Empowerment: An Interview with Flora Nwapa", *Research in African Literatures*, Trenton, African World Press, vol. 26, n° 2, 1995.

**COMMITMENT IN SOCIETY AND RELIGIOUS (MIS) INTERPRETATIONS IN
ZADIE SMITH'S WHITE TEETH (2001) AND ON BEAUTY (2005)**

Marie GUÈYE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

RÉSUMÉ : Inscrits dans un mouvement de confrontation à la fois directe et indirecte entre les personnages, les romans *White Teeth* (2001) et *On Beauty* (2005) de Zadie Smith sont de véritables machines spécialement conçues pour mettre à nu les questions d'identité, de race et de culture. A la difficulté d'afficher et de dérouler convenablement son engagement en société s'est ajoutée la contrainte de la religion, avec ses nombreuses exigences et interprétations. Cet article est donc une analyse psychanalytique des personnages qui vivent dans ce que nous pourrions appeler une liberté à huis clos ou en demi-teinte parce que leur désir de liberté se heurte souvent violemment à la réalité de leur vécu quotidien qui n'est pas des plus simples. Si, dans la société en général, la pratique de la religion garantit la paix intérieure et offre une opportunité de ressourcement pour les individus, pour les jeunes en particulier, elle est une source certaine de motivation pour aller au-delà des moyens de survie que la société met à leur disposition.

MOTS CLÉS : relations, interactions, générations, conflit, confrontation, religion, société, famille, engagement.

INTRODUCTION

On Beauty (2005) and *White Teeth* (2001) are two major books written in a period of what we can call "silent revolution" that is different from what Gramsci called 'passive revolution' for, the thematic is considered as what constitutes the normal flow of things in life. Actually, social issues and religious beliefs are like artifacts that intend to regulate the lives of people. And Zadie Smith has decided to put them side by side in order to let us choose the direction that convene us the more as a virtue or a value. In both novels, commitment in society is diversely led. If in *White Teeth* (2001) there are activists with strong convictions materialized in more or less violent actions mostly in streets, in *On Beauty* (2005), the debate is more civilized and is held in a culturally balanced atmosphere. Religious (mis)interpretations have their origin and their persistence in the transmission of moral values on which first and second generations of migrants are keen on and would like to see new and third generation adopt. But the paradox takes place when the elders who claim to be religious are in contrast with religious precepts. For instance, Montague's sexual obsession toward Chantelle is outrageous and does not honor religion. Fortunately, the action of the Witnesses at the end of *White Teeth* is meant to restore the salvation mission of believers.

In this article, we first, intend to tackle the instability of characters that are deeply tangled in disorder, feud and fame because they do not control any development of the situations that concern them directly or indirectly. That is why facts in religion and failures in society will constitute our second and last point.

1. Between disorder, feud and fame

1.1 The strength of the weak man

In *White Teeth*, one character is particularly trapped between rise to power and commitment to community. The author is actually very sensitive to Millat's evolution. This character does not make the difference between personal devel-

opment and culturally established principles like religion, respect to elders, obedience to parents, and so on; what causes his descent into hell. The disorder that is dominating him is common to his generation but he is the one that experiences it the most. It is thus in this vein that Ernest Gellner asserted that “it became possible to have an acute sense of community and its role in human life, or *Gemeinschaft*, and yet at the same time, firmly repudiate the cult of history and any equation of full membership of humanity with the possession of a state-of-one’s-own” (1987: 51). His humanity is hidden by his weakness caused by social order. History does not exist for him; he ought to create his own story that will replace what people call history. Actually, all turns around him and consequently, he is at the same time a victim and a protagonist. His activism has caused him a lot of troubles because he is not understood by his parents. Therefore, and under the decree of his traditionalist father, he is definitely disadvantaged. He wanted to “get rid of everybody [...]. Blow up the whole world” (Hayden 2002: 30). He is the bad boy no one wants in his household except the Chalfens who are from now on, responsible for his education, his awareness in general. In *On Beauty*, Levi’s best friend, Choo, from Haitian background, is haunted by atrocious interpersonal relationships that continue to occur. Those regrettable events first happened in Haiti,

a country real close to America [...] where thousands of black people have been enslaved, have struggled, and died in the streets for their freedom, have had their eyes gouged out and their testicles burned off, have been machete and lynched, raped and tortured, oppressed and suppressed and every other kind of pressed [...] (Smith 2005: 354).

Those events took place in his homeland, in the period of slavery, and then, in the country he is living in now. In the mind of most of migrants, the land of immigration is supposed to relieve but not to add or aggravate pain. Actually, “he was overwhelmed by the evil that men do to each other; that white men do to black. How does the shit happen” (355)! This character, Choo, is affected by the persistence of evil in the lives of people, especially minorities. Bad memories are clashing violently in his mind. Evil is everywhere and it can be active at any time, and history is shown again and again, “the same old slavery. Nothing changes” (361).

A sort of discomfort and even rivalry is noted in the relationships between the families represented in both novels. There is a sort of stratification that makes comparison obvious. As far as couples are concerned, Zadie did not create an amalgam but put some characters like Irie, Victoria, and Zoora in a bad position of judgment and regret. Indeed, in *White Teeth*, the so-called harmony that is perceptible in the Chalfen family does exist neither at the Iqbals nor at the Jones. The uniqueness resides in the fact that the Chalfens are a reference whereas the others are nothing but perfect models of unsuccessful or falling lives in almost all respects. Children’s associating with that family was first a desire for helping them reach a certain number of objectives, but that noble commitment quickly turns into a quest for happiness and a refuge for them, from a harsh world. It seems that only the Chalfens’ fame could repair their lack of landmarks and clear up their misguided ways. In *On Beauty*, discomfort and disdain took place when Howard’s children (Zoora and Jerome) knew the extramarital relationship their father had with Victoria, the Kipps girl. Besides, the

two fathers are not in good terms and do show their rivalry at any occasion, even at the faculty assembly. The Belseys and the Kipps are generally disrespectful of moral values. Actually, too much liberty can be harmful when it is uncontrolled.

And for the most misguided boy, Millat, things are worsened when his father Samad decided to no longer admit him in his house. Millat's narrative of the issue to his host family, "Dad chucked me out, didn't he?" (Smith 2001: 341), informs us about the gravity of the situation in which he is. The character is now undergoing the consequences of his boisterousness and of his insolence. Even while speaking to his host family, he could not get rid of his arrogance. It was like a malediction that kept on pursuing him everywhere. The point is that, things that are strictly forbidden in his biological family are allowed in his host family. He became definitely the 'boss' in the Chalfens' yard. Anyway, if we follow Zadie's thread, the revolt had to happen, but at the right time, as when Levi and his friend Choo stole Mrs Kipps' famous painting and that Levi brought it home and hid it under his bed. And Afua Hirsh would say that "threatened identities don't fade away quietly; they become defensive, and fight back with new confidence, pride and desperation" (2018: 26). There is no more doubt that race and identity have introduced themselves on the pitch where a clash between ideologies and behaviors occurs.

The delay of the confrontation is meant to reach a high level of impact. The project of self-affirmation is thus furthered to that of coping with socially complex interactions due to individual or collective claims. Certainly, it might not be impossible for this generation to catch the good moment because of pressure from the street, from the elders, including the natives. Actually, as Montague put it objectively, "(...) these children are being encouraged to claim reparation of history. They are being used as political pawns- they are being fed lies (...)" (Smith 2005: 367). Fame will come only when these children learn to think and act by themselves; only when they will cease being tools one manipulates. But Montague might be mistaken because history is told and even lived differently generation after generation. As a matter of fact, awareness might rise and invite to action. And that is exactly what the children of both novels have successfully done, even though their interests are mostly different.

1.2 Generational considerations and gender impact

In *White Teeth*, the conflict is between generations, three generations or more. But when Millat Iqbal was taken away by his father and that he went to the Chalfens, it was the turn of mothers to get involved. The difference of interpretation is primordial in this kind of conflict. As a matter of fact, women are pillars of stability, defenders of peaceful family life, and providers of compassion, even though at the first contact, Joyce Chalfen missed the point by charging Alsana with the dismissal of Millat. Actually, the problem was neither Alsana nor her capacity to hold a family. Samad's hypocrisy and his pretention to be a good father exasperated Millat who did not beat around the bush to denounce such a behavior. In *On Beauty*, tensions, and precisely marital tensions, are not discussed in the presence of children, but these latter are not stupid. The only time Jerome faced his father Howard was justly when he decided to draw things to light when it comes to extra-marital relationship.

In *White Teeth*, in a running away perspective, Irie reached the house of her

grandmother. This time, the three generations are involved in a confrontation in distance. So, Constance, Clara and Irie are waging the battle of personality and ideology, as it were. But early in that kind of fake private conversation, Clara threatened her mother Hortence and asked her not to interfere with her family affairs :

Hortense, I don't want you filling her head with a whole load of nonsense. You hear me? Your mother was fool to it, and then you were fool to it, but the buck stopped with me and it ain't going no further. If Irie comes home spouting any of that claptrap, you can forget about the Second Comin' 'cos you'll be dead by the time it arrives (Smith 2001: 402).

The author depicts overtly the way culture including religion, is transmitted from one generation to another. Unfortunately, or fortunately, in *On Beauty*, the author has decided to lull the issue of religion by freeing those who are practising it, from any kind of judgment or interference with the lives of non-believers. But that does not mean that the lives of non-believers do not matter. They might be despised by society but not banned from God's love. To Clara, it is out of question for Irie to be drained in the canal of religion, where once inside, it is almost impossible for somebody to get rid of it. At any rate, Irie does not want to be embarked in religion. Her atheism is strengthened by Chalfenism. In a time, Clara felt trapped by religion. Those memories are just ineradicable. Religion, as deeply experienced by her parents, particularly her mother Hortence, surfaced again. That is the reason why, "she avoids Kilburn on a Saturday for fear of streetside preachers on their upturned apple crates" (Smith, 2001: 402). Clara's contempt rose up against her mother's fame. This latter did not want to change Irie particularly; she wanted to change the world by a vibrant testimony that could not leave anyone indifferent and hopeless. The demonstration at the end of the novel is located in the realm of sensitivity about freedom and the awareness of God's supremacy. To avoid the wrath of God on earth, men must abide by His law. To Hortence and her group of witnesses, time has come for them to stray from their torpor and enter into action that for sure, will make people redeem themselves. In *On Beauty*, religion does not sort anything out and is maintained in the shadow of earthly ideologies that some people consider as their religion while in *White Teeth*, religion is meant to participate in children's education and rectify imperfections or vices in society; what made Stuart Hall, a cultural theorist, state that "culture has taken our revenge on our failure to understand history" (2009: 27).

Children in *White Teeth* are victims of their desire for freedom and comfort. But one of them, Magid, experienced something special. After eight years spent in the homeland against his will, Magid was not shaken by any kind of pride or frustration. On the contrary, he kept on being that nice and clean boy. The only change that happened to him is related to his wish to be a physician. His position has nothing to do with that of his brother who promotes 'fundamentalism' in religion with his KEVIN (Keepers of the Eternal and Victorious Islamic Nation) movement. Magid, from Asia where he lived, had chosen a master, a guide for him to reach his objectives; and this, despite the disagreement of his parents. Indeed, his ambition went over frontiers and reconsidered co-operation and scientific exchange in general. His commitment to physics under the supervision of Marcus participated in the formation of his fame.

Magid's arrival at the Chalfens was the last thing one might think of because he was supposed to be a chief of tribe. As a matter of fact, the opposition the author has created here has worsened family relationships. And the Iqbal family is the perfect example of a family where there is no proximity, no friendly conversations like jokes, no picnics, in a word, no hobbies. Everything is sad, lifeless. That gloom is partly due to the gap between the couple. Indeed, Alsana and Samad have a complex understanding of personality, especially that fierce personality which does not accept difference in opinions and behaviors. Kiki justly reproached her husband Howard in *On Beauty*: "(...) you don't have any beliefs-that's why you're scared of people with beliefs, people who have dedicated themselves to something, to an idea" (2005: 392). Millat and Magid are twins but not accomplices; they are so different that it came a time when they even could not live together. In *White Teeth*, children are dispersed in different families mostly against their will (Magid and Millat have chosen the same family despite themselves). Their identity is no longer a matter of blood but a matter of coercion sometimes completed by a layer of choice. And choice has effects, as the philosopher Richard Holton said. Samad's statement "The children have left us, they are abroad, [...] They are strangers in strange lands" (Smith 2001: 429) is a lament deeply and helplessly experienced in a context of uncertainty and despair. How can children be strangers in their own land, their own country?

The problem is their new ideologies in a period of mutations. Indeed, children are gone because their direct environment has shown reluctance about their aspirations. As a result, "children find themselves in charge, adults discover their own sheer functionality. The fathers have a harassed, dazed look, following their sons like dim pets, carrying what has been passed back or dropped near them. The fathers are silent. The boys are having a 4,000-person conversation" (Smith 2002 : 13). Clearly, those who accept that new situation might be their collaborators and they do not hesitate to get in touch with them. And once the contact is done, they change the lives of people around them in the same way Magid has changed Marcus' life in the better. That boy who has come from nowhere has become in no time, Marcus' right-hand man. Marcus' fame under the concept of Chalfenism has become his key issue since the day he stepped in that weird household of scientists or perfectionists. At any rate, it seems that it is not good for strange people to live with ordinary ones and vice versa. That might affect their personality and cause their loss for good. The sociology of the moment does not allow the characters to make judgment and thus question their integrity.

The switch children operate as far as families are concerned, shows the complementarity that can exist between different family settings. Actually, it is only a matter of adaptation. Generally, the accommodation or the advantages that might be found in a specific family might not be available in another one, even though people might shun one another, as Millat shuns Magid because of religion and other ordinary things. Magid is neither a believer nor an activist like his brother Millat who is deeply immersed in the KEVIN (Keepers of the Eternal and Victorious Islamic Nation). Magid lamented sorrowfully by these words: "He marks me like Cain because I am a non-believer. At least not in his god or any others with a name. Because of this, he refuses to meet me, even to talk on the telephone." (Smith 2001: 433).

One of the strangest things in the novel *White Teeth* is when a child leaves his own yard where one can find everything that is necessary. Indeed Joshua, one of the Chalfens has turned things upside down in order to bring another meaning to them. Zadie wanted to underline that what is missing in one place can be found in another one and that we might be mistaken about families and interactions. In *On Beauty*, children do not intend to leave their family. They have good judgment on people outside their family setting. They have their idol and do not hesitate to get in touch with them. Paradoxically, Joyce, in *White Teeth*, thinks that his son Joshua needed attention and that's why he ran away to the Joneses. To her, this passage is common to all middle-class boys of his age. All families are important and are facing internal problems. The difference resides in the way of functioning and solving problems. But this truth is not sufficient for families to get back in good terms after the turmoils, in both books. An explanation is necessary to fix the mistakes and heal the scars. In this very situation, religion and society are the main assets which are directly involved.

2. Facts in religion and failure in society

2.1 Paradoxes in manners

“Britain has long been a land of startling paradoxes” (Akala 2018: 8). And the author of *White Teeth* got us deeper in that universe of paradoxes. In order to bring a short explanation to Millat's commitment in the KEVIN, the author is tempted by a moral compromise. Indeed, under the control of a critic, Zadie Smith informs us that “religious conversion was more likely born out of a need for sameness within a group than out of any intellectually formulated belief in the existence of an all-powerful creator” (2001: 446). The first interpretation we did until now about that young boy, Millat, must disappear because he turns out to be a seeker of harmony and confidence, at least in the KEVIN. Harmony and confidence are indeed reflected among Brothers in the KEVIN. However, in some occasions, the character can be ruthless either in words or in deeds: for example, when he talks to his parents; when he needs services; when he rushed at Joyce's the first time, and so forth.

Another thing is that, Millat's adhesion to the KEVIN was an accident caused by his friends on the one hand, and by an instinct of revolt, on the other hand. Actually, he is trying to be a normal person absolutely tended to religion. Fortunately, or unfortunately, they “do not deal in faith [...]. The Qur'an is a document of science; it is a document of rational thought” (450). That absurd definition of the Qur'an reconciles him with his subconscious and delivers him from adventurous idiocy. His trend to be a lunatic is conditioned by his furtive impulsions. Finally, nothing is true in his personality. For him to play his role of keeper, he must embody a fake personality to gratify his longing for credibility. In this sense, Zadie asserts that “Worst of all was the anger inside him. Not the righteous anger of a God, but the seething, violent anger of a gangster, a delinquent, determined to prove himself, determined to run the clan, determined to beat the rest” (450). By acting like that, Millat has put aside an important recommendation: “Do not transform yourself into a person you are not; do not mimic others [...]. Among the consequences of such behaviour are artificiality, unhappiness, and a destruction of one's entity” (Al-Qarni 2005: 38). Actually, we are in an uncertain posture when we commit to analyse all the paradoxes in

this character. He is unpredictable in everything he undergoes but he is far from being a fool. His determination is essential in his struggle against those forces which are not in accordance with Islam.

The mission of the KEVIN is to punish people who do not care of Islam or are working for its fall. And it is exactly the opposite that is occurring in *On Beauty*, with the Haitian Supporting Group. This group of immigrants is not against Islam but do not pay attention to religion, in general. These young people are entirely interested in “getting back what is [theirs]... Taking back what has been stolen from [their] people” (Smith 2005: 404). Their struggle is more centered on politics and takes into account responsibility. They have gone over the usual victimization and now, they need to know who is responsible for what. They claim reparation for all the atrocities their people had undergone. Finally, what they had managed to get back is that painting owned by Mrs Kipps they said to be stolen from Haiti.

The members of that group, the KEVIN, are classic products of a generation trying to bring new rules in society. However, their attempt does not simplify things. Their anger is nothing compared to the number of fragilities in the society in which they live in and belong to. In a society where people are cursed as Samad thinks, dialogue is almost impossible or if possible, it would be a dialogue of the deaf. Hopelessness has surrounded his spirit to the point where he has resigned himself and is now totally involved in God’s affairs. He has failed in life, especially in family life. However, he might succeed in the practice of religion and the respect of God’s law. He said: “Apparently he is willing, this is what I am told. I don’t know. I don’t talk with him any more than I talk with you. I am too busy at the moment trying to make my peace with God” (Smith 2001: 459). That is the only refuge he has found in that unbearable atmosphere of continual conflict. It was as if he were about to live the last moments of his life.

The level of the KEVIN’s commitment is beyond the understanding of ‘normal’ people. Actually, that movement is ‘livened’ by obscure ideologies that are not suitable for everybody, including peaceful people. Robert Miles and Malcolm Brown have undertaken to figure it out by underlining that “if group member is relevant, then we don’t see the world from the universal human perspective but from the perspective of a particular kind of human” (20) Those activists ‘are crazy enough to do what they believe is right. Crazy enough to start a war. There aren’t many people like that” (Smith 2001: 460-461). The first mission is to make people respect God’s prescription; that’s at least what they claim. But if we go further, we can notice that the KEVIN organization *In White Teeth*, is composed of fundamentalists, of lunatics who have misrepresented the Qur’an and have represented it in their own inclination. On the other hand, in *On Beauty*, the Haitians do not care about religious things and are seemingly less inclined to know about them. They have put Man in the core of their movement instead of God; which does not mean that they are not believers or do not recognize the existence of a supreme being.

By tackling this strong contrast in the KEVIN’s way of functioning, the author wanted to make us think about its modern equivalent that is terrorism. We are somehow all protagonists in this war on terror given that, finally, everything that is misconduct is rightly or wrongly attributed to terrorism. Consequently, it

is our duty to find the right weapons that might stop its ascent. Unfortunately, one can be aware of something bad but fails to stop it. It is a matter of being interested or not; of being involved or not. Anyway, more often than not, people do not make the difference between the very practice of religion and fundamentalism.

2.2 Hidden rules

The best analysis we can make here is that the members of fundamentalist religious organizations are people of weak or no faith who cannot help but hide behind religion to do their dirty business. Of course, they know the Qur'an (maybe by heart) but they are unable to convert it in due practice. In this vein, Abdoulaye Ndiaye asserts that "the most striking feeling is the awareness that the harsh realities of life may take over one's idealism. An innocent person can turn easily into another one who can behave badly" (70). Besides, they are too scatterbrained for that kind of docility. As a matter of fact, they are only 'Keepers' but not 'regular' Muslims. Regular Muslims pray five times a day, and do not eat pig as Magid does overtly, shamelessly.

Magid cannot hide his discomfort deriving from the lack of deference to Muslim prohibitions. With a relatively sincere feeling of guilt, he is particularly anxious about the evolution of his relationship with his brother Millat. Should he meet him or not? He does not want to make up his mind for, he is afraid of his failure in fixing things. He does not want society to put the blame on him unfairly. In any case, he is himself victim of that society. For instance, his work with Marcus has affected his relationship with his family. Actually, his family has gone apart because of misunderstanding, intolerance and lack of forgiveness. Those imperfections, started early in both novels, continue to make characters feel bad at ease as far as their personal development is concerned.

Religion, adopted by believers and simple activists, stands for the preservation of creation and recognizes one and unique Creator. The object of KEVIN's revolt is a response to the enterprise of one man trying to question God's work. Isn't that man created by God Himself? The reason why of this scandal is that society has failed to identify the true needs of its members. And Marcus' experiment on the mouse is the best example of that lack of satisfaction. The master of Man on nature and his longing for perfection has motivated such a project.

The failure of society in regulating Man's life, its lack of rules (there might be hidden rules) is brilliantly reported by brother Ibrahim, a converted Muslim and founder of the KEVIN Brothers. He is revolted because mankind does not respect God and that society is telling lies in order to unaware or loose people. His address is to speak out against the obstinacy of one man to question God's Creation. Actually, "There is a man who presumes to change, adjust, modify what has been decreed. He will take an animal an animal that Allah has created and presume to change that creation. To create a new animal that has no name but is simply an abomination" (Smith 2001: 479). Marcus and his 'Future Mouse' have added fuel on the fire. To the brothers, that is an unacceptable project and nothing, no one can refrain them from thwarting that insane enterprise. As a matter of fact, the abomination must be avoided by hook and by crook, according to the brothers' vision of God's creation.

In *On Beauty*, facts in religion are hidden by failures in society. Actually, failure, hopelessness and depravity are core points in the novel despite the good academic environment that constitutes essentially its framework. The only story that is told about religion in the novel is related to the Kipps family that appears to be the only people interested in God's affairs. In that family, it is a matter of culturally established way of life that must not be transgressed. The fact remains that, "on ne peut pas changer du jour au lendemain des institutions qui collent aussi fortement aux histoires nationales" (Bréchon 2011: 5). The practice of religion in that family is meant to not leave society without landmarks and to underline the place of religion in social life. The paradox is that, that family is far from being taken for granted to religion and the respect of its principles. But perfection does not exist in the practice of religion. After transgression and wandering in lost perspectives, religion is here to bring back hopes and trace clear perspectives. So, in a society where the mind is so perverted and where ideologies have overwhelmed the reason, religion cannot disappear even though modern society has decreed its demise. Actually, "la religion est donc beaucoup moins prégnante qu'autrefois institutionnellement et dans la réalité des vies quotidiennes. Mais elle est loin d'avoir disparu. Le religieux reste un secteur important de la société civile dont les Etats peuvent difficilement faire abstraction" (19). Based on historical facts and especially on divine revelations, religion is not changeable. On the contrary, people need to change or transform their lives. Religion does not impose itself to society but makes itself available. Referring to and abiding by religion must be profitable for all believers. Existentialist questions find their responses in divinely established and simple rules. The hidden parts of them are reserved for the agnostics because they are constantly questioning religion knowing that they will never have satisfaction.

CONCLUSION

Priority is given to religion because it is a source of virtue. As a matter of facts, in both books, religion has successfully or unsuccessfully faced personal convictions or ideologies. Actually, it seems that its role is limited to remind people of the way of life according to God. On the one hand, the message might be clear and life-saving, but could also be muffled by a hypocritical instinct (all the brothers are not serious in their commitment), on the other hand. If in *White Teeth* (2001) religion, promoted by a group of fundamentalist Muslims, and a group that claims to be Christian, is a ground of glory and pride, in *On Beauty* (2005), it has set its roots in a family that gives privilege to a sincere worship of God because there is no propaganda around the practice of religion. In this latter book, religion has lost its splendor because of the numerous misconduct situations and there is not any plan of restoration. In another perspective, in the way events or actions and counteractions are organized in both novels, characters are condemned to go further and ally identity with creativity so as to sort out the main hardship which is dissatisfaction in social and cultural fields.

We think that the author has not managed to reconcile religion with society because the former is dogmatic and the latter weak and instable. The opposition is meant to make each side measure the importance or the force of the other one. However, both concepts cannot help modeling spaces and circumstances for their accuracy and durability. Failure in society and religion is more experienced in *White Teeth* (2001) because of the centrality of the theme in the novel.

Actually, the author wanted to measure the impact of religion on young generations and its effect on those who are already involved in it, the elders. In both novels, generations are on permanent conflict on diverse basis. In a disordered world, the war of ideologies and leadership must take place in order to create new forms of interactions and set new strategies of individual defense.

BIBLIOGRAPHY

AKALA, Natives, *Race, and Class in the Ruins of Empire*. Great Britain. Two Roads, 2018.

AL-QARNI, Aaidh, *Do not be sad*. Riyadh. Second Edition. International Islamic Publishing House, 2005.

BRÉCHON, Pierre, « *Laïcité et Religions dans l'Union Européenne* ». UPEG, article publié le 11 mai 2011.

GELLNER, Ernest, *Culture, Identity, and Politics*. London. First published by Athenaeum Press Ltd, 1987.

POPE, Ged, *Reading London s Suburbs from Charles Dickens to Zadie Smith*. London Metropolitan University, UK. Palgrave Macmillan, 2015.

HALL, Stuart, 'At Home and not at Home': Stuart Hall in conversation with Les backs. *Cultural Studies*. Routledge. Taylor & Francis Group.23:4, 658-687, DOI: 10. 1080/09 502380902950963. Published online: 8 July 2009.

HAYDEN, Torey, *Beautiful Child*. New York. Harper Collins Publishers Inc., 2002.

HIRSH, Afua, *Brit(ish) : On Race, Identity and Belonging*. London. Random House Audiobooks, Vintage, 2018.

N'DIAYE, Abdoulaye, 'War Trauma in *Patches of Fire* by Albert French and *The Things They Carried* by Tim O'Brien'. *Mélanges offerts au Doyen Moctar BÂ*. Littérature et Civilisation.TOME 2. DIASPORA- ACADEMY PRESS. 2020, PP.69-83.

SMITH, Zadie, *On Beauty*, London, Penguin Books, first published by Hamish Hamilton, 2005.

_____, *The Autograph Man*, London, Hamish Hamilton, 2002.

_____, *White Teeth*, London, Penguin Books, 2001.

2. LANGUES, LITTÉRATURE ET CIVILISATIONS FRANCOPHONES

**LE PRINCE FAMA DANS LES SOLEILS DES INDÉPENDANCES
D'AHMADOU KOUROUMA : DES HONNEURS À L'HORREUR**

Vincent Yayo DANHO

Université Alassane Ouattara de Bouaké (Côte d'Ivoire)

ABSTRACT : The present reflection examines *Les Soleils des indépendances* from the specific angle of honour and horror. Centred around Prince Fama, the scenography of honour is in essence a principle that governs the life of the hero. The honour which he authoritatively wears in his finery and prestige leads to the wanderings, inconsistencies and viral deviation of the new world, embodied by the independence and its escorting trappings. Individual and collective decay ruins the vanities and vacuums of honour to give voice to a spectacularisation of horror. The description bases its relevance and strength on a textual and narrative rhetoric to which it associates an aesthetic intelligence that informs a kind of large-format image setting. The concrete expressionism of words cannot ultimately absolve the tragedy of the hero.

KEYWORDS : Fama, prince, honour, deviance, horror, tragedy

INTRODUCTION

Les ouvrages d'Ahmadou Kourouma, en de nombreux cas, créent un effet de mobilisation des regards et des sens. Ses héros sont asservis à une espèce de captation visuelle et sensitive sous laquelle ils incarnent, soit une image élogieuse, soit une figure abracadabrante, voire malsaine selon qu'ils sont présentés sous un angle positif ou négatif. L'analyste s'efforce ainsi de saisir l'aspect ou l'affect *significatif* de ces personnages, dont les apparitions ne font pas mystère d'une idéologie militante. Dans *Les soleils des indépendances*, en effet, le monde des indépendances apparaît comme la fin d'un univers authentique où les honneurs et la solennité des insignes semblent avoir fait place à l'horreur.

L'honneur présente ici une polysémie confligène. Néanmoins, le *Dictionnaire* de Furetière et le *Dictionnaire de l'Académie française* s'accordent sur le fait qu'il désigne toute reconnaissance sociale d'une attitude vertueuse¹. Cette reconnaissance peut prendre la forme volatile de l'estime publique et de la réputation, ou bien celle de l'octroi d'honneurs, c'est-à-dire de l'attribution de charges d'autorité et de pouvoir, entraînant l'attribution de privilèges matériels et de droits accrus de préséance.

Selon *Le Grand Robert de la langue française*, l'horreur est une « impression violente causée par la vue ou la pensée d'une chose qui fait peur ou qui répugne (souvent accompagnée par un frémissement, un frison, un mouvement de recul). (<https://www.lerobert.com>).

¹ Pour Furetière, le terme honneur signifie, entre autres, « témoignage d'estime ou de soumission qu'on rend à quelqu'un par ses paroles, ou par ses actions » ; « se dit en général de l'estime qui est due à la vertu & au mérite » ; « s'applique plus particulièrement à deux sortes de vertus, à la vaillance pour les hommes, & à la chasteté pour les femmes » ; « se dit aussi de la chose qui honore, qui donne de la gloire », etc. (Furetière A., *Dictionnaire universel contenant généralement tous les mots français tant vieux que modernes*, La Haye-Rotterdam, 1690, article *Honneur*). Dans le *Dictionnaire de l'Académie française* : l'honneur est : « action, démonstration extérieure par laquelle on fait connaître la vénération, le respect, l'estime qu'on a pour la dignité, ou pour le mérite de quelqu'un » ; honneur « signifie encore, Vertu, probité » ; « se prend aussi pour la gloire qui suit la vertu, pour l'estime du monde, & pour la réputation » ; « se prend aussi pour Dignité, Charge ; mais en ce sens il n'a d'usage qu'au pluriel » (*Le dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1694, article *Honneur*).

La présente contribution part du constat que les notions d'honneur et d'horreur affichent leur présence dans les textes romanesques africains à l'exemple de *Les soleils des indépendances*. Dès lors, des questions essentielles orientent et structurent la réflexion : L'honneur est-il un principe qui gouverne la vie du personnage-héros dans l'univers textuel romanesque ? Ce principe doit-il s'appréhender par son amarrage à la déviance ? L'honneur ne peut-il être pensé autrement que dans son rapport à l'horreur ? Si le rapport est établi, quels sont alors les mécanismes choisis dans le roman qui servent à créer l'effet d'horreur ?

Adossée à la sémiotique narrative et à la sociocritique, l'étude explorera quelques traits majeurs de l'honneur et l'horreur. Elle établira que le schème de l'honneur s'intègre dans la diégèse comme un principe qui régit la vie du personnage-héros. Elle montrera de plus comment Fama prospère sur l'autel d'un devoir d'honneur que le romancier aliène dans la tragicisation de l'horrible.

1. L'honneur : un principe de contenance et de gouvernement du personnage-héros

L'honneur mobilise dans *Les Soleils des indépendances* les meilleurs suffrages du lecteur. S'il s'applique à des personnages satellites dans *Les Soleils des indépendances*, il reste un principe moral primordial pour Fama. Les relations du personnage-héros avec son époque « l'ère des Indépendances (les soleils des Indépendances, disent les Malinkés) » (Kourouma 7-8) – tiennent des accointances solides avec la morale. Fama, qui ne comprend ni n'accepte son époque, ne se porte garant d'aucune analyse politique et historique, économique et sociologique. Il injurie, condamne ou s'enthousiasme. Il appréhende l'histoire en moraliste, selon les critères moraux qui procèdent des valeurs traditionnelles du peuple malinké.

1.1. Fama et les honneurs : entre conservatismes et jactance

Barthes écrivait : « Le propre du récit n'est pas l'action, mais le personnage comme nom propre » (13), du moins peut-on reconnaître à la fois cette donnée de fait qu'il n'y a pas de roman sans nom propre, et, empiriquement, un fonctionnement de lecture, le rôle décisif des noms dans ce que Jouve a appelé « L'Effet-personnage » (1992). Fama (ce nom signifie « roi », « chef ») a un besoin vital de considération et d'admiration. Quelques jours avant sa mort, il crie ce besoin aux hommes : « Regardez Doumbouya, le prince du Horodougou ! Admirez-moi...! ». (Kourouma 199). Il ne s'agit pas d'un défaut personnel d'orgueil : ce sentiment est le propre du chef, du héros, de se voir honoré, célébré. L'intrigue montre le héros saisi avec délectation les postures ou les scénarii de valorisation : « [...] ; il avait le palabre, le droit et un parterre d'auditeurs [...] » (Kourouma 13) et il apprécie avec volupté les salutations de ses vassaux : « Fama trônait, se rengorgeait, se bombait. Regardait-il les salueurs ? A peine ! » (Kourouma 113).

Les sentiments d'estime et de considération portés à Fama correspondent à un principe, celui de la dignité de la personne humaine et principalement de l'appartenance sociale. « Quelles que soient sa naissance et sa vocation, nul n'échappe au sentiment de la valeur de son propre être social ; nul n'échappe non plus au souci de la préserver [...] aucune société traditionnelle ne saurait se concevoir sans des liens d'honneur entre ses membres. Le souci d'honneur partagé est consubstantiel à tout lien social viable et durable ». (Drevillon et Ven-

turino, www.pur-editions.fr).

Or, dans la diégèse, celui-ci est remis en question par un métadiscours peu élogieux : « Un prince presque mendiant, c'est grotesque » (A. Kourouma, 1970, p. 11), « sous les soleils des Indépendances les Malinkés honnissaient et même giflaient leur prince » (A. Kourouma, 1970, p. 11) ou encore « Cette vie-là n'était-elle pas un soleil éteint et assombri dans le haut de sa course ? » (A. Kourouma, 1970, p. 29). En effet, la déconsidération, le mépris, l'humiliation, le déshonneur, la bassesse... bafouent l'honneur ou la respectabilité de Fama. Ce dernier se bat pour protéger son intégrité, c'est-à-dire garantir "sa sphère idéale" des menaces extérieures. Or, Fama ne peut garantir l'inviolabilité de son honneur sans s'en référer à l'altérité : « [...] en bon Malinké, que pouvait-il chercher encore ? Il [...] se déplaça [...] se pavana de sorte que partout on le vit ». (A. Kourouma, 1970, p. 13). L'inscripteur recourt aux verbes de mouvement "se déplacer", "se pavaner", à l'adverbe "partout" et au verbe de perception "voir", précédé de la locution conjonctive "de sorte que". Ils mettent en évidence le désir d'élévation de Fama, surtout si l'on s'en tient à la sémantique qui entoure les mots guillemetés. J. M. Belorgey (1991, p. 197) en déduit que « L'honneur est alors inséparable de l'espace public » ; il correspond à la "face", à « *La mise en scène de soi* » (E. Goffman, 1973), « c'est nous faire croire tels que nous sommes [en vue d'être reconnus] ». (F. Billacois, 1991, p. 79).

Par cette attache au désir de vivre ensemble, Fama revendique l'attention ou la dévotion des Malinkés et des non Malinkés. « L'honneur est étroitement lié à l'existence sociale » (A. Green, 1991, p. 39). L'opinion positive du groupe est une pièce importante du puzzle. Les honneurs de Fama, un authentique prince Doumbouya, équivalent alors à l'honneur ressenti, exigé et témoigné. J. A. Dilmaç (2014, p. 346) souligne que « l'honneur apparaît alors comme un principe tourné vers le soi : il constitue un ensemble de valeurs, mais aussi une moralité choisie par les personnes en vue de donner un sens à leurs actions, mais surtout de protéger leur intégrité ». Fama, en effet, jubilait « quand [...] les griots et les griottes chantaient la pérennité et la puissance des Doumbouya ». (A. Kourouma, 1970, p. 19). Animé de ces sentiments, Fama est en accord avec son personnage de chef, « car le héros se nourrit de poèmes et de musiques qui l'exaltent, sinon il s'adoucît et se suicide ». (A. Kourouma, 1999, acte I).

Pour mériter ces honneurs, Fama veille habituellement à la noblesse de son maintien. « Avec [...] des gestes royaux et des saluts majestueux » (A. Kourouma, 1970, p. 106), même s'il est parfois dérisoire, « dommage que le boubou ait été poussiéreux et froissé ! » (A. Kourouma, 1970, p. 106).

La narration permet de constater un autre fait : Fama ne perd jamais le sens aigu de la dignité de sa famille. À plusieurs reprises, on le voit marquer ce qui convient ou non à un Doumbouya : « un Doumbouya, un vrai, ne donne pas le dos au danger, se vanta-t-il » ; (A. Kourouma, 1970, p. 164). C'est pourquoi il est hors de lui quand « le petit douanier gros, rond, ventru, tout fagoté, de la poitrine aux orteils, avec son ceinturon et ses molletières », (A. Kourouma, 1970, p. 104), ne lui témoigne pas la considération attendue :

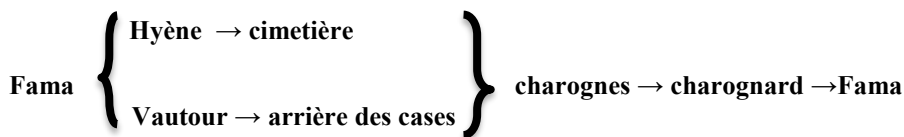
Le dernier village de la Côte des Ebènes arriva, et après, le poste des douanes, séparant de la République socialiste de Nikinai. Là, Fama piqua le genre de colère qui bouche la gorge d'un serpent d'injures et de baves,

et lui communique le frémissement des feuilles. Un bâtard, un vrai, déhonté de rejeton de la forêt et d'une maman qui n'a sûrement connu la moindre bande de tissu, ni de dignité du mariage, osa, debout sur ses deux testicules, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité! Avez-vous bien entendu? Fama étranger sut cette terre de Horodougou! (A. Kourouma, 1970, pp. 103-104).

Il se calme aussitôt quand on sait « distinguer l'or du cuivre » (A. Kourouma, 1970, p. 104) et reconnaître en lui « le descendant des Doumbouya ». (*Idem*). La reconnaissance vaut alors à Fama « les honneurs et les excuses convenables ». (*Idem*). Les honneurs de Fama peuvent se résumer selon (M. Biard, 2009) sous le vocable « d'honneur civique ». Il comprend toutes les civilités, mais aussi les éléments juridiques (tels le respect de l'Autre, celui de la dignité du personnage-héros). Loin d'être déraisonnable ou excessif, cet honneur pourrait alors être envisagé comme « promouvant la vertu » (F. Billacois, 1991, 79). Cet honneur dit « civique », porté par les individus dits « Honorables » (A. Kourouma, 1970, p. 100) dont Fama est le prototype, aurait son antithèse caractérisée par un autre type d'honneur, plutôt fondé sur la déviance.

1.2. L'honneur du prince ou le paradoxe de la déviance

Sous la plume d'Ahmadou Kourouma, le monde des indépendances apparaît comme la fin d'un univers authentique. Il est une dégradation de l'univers traditionnel. Pour exemple, Fama, le prince d'hier, connu sous l'appellation de *l'honorable*, ne se retrouve plus; non seulement, elles le dépossèdent, mais les indépendances suppriment les chefferies traditionnelles et réduisent les princes en « bande d'hyènes » (A. Kourouma, 1970, p. 9), de mendiants en quête de pâture. « Fama Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère, était un vautour [...] Ah! les soleils des Indépendances! » (A. Kourouma, 1970, p. 9). Fama est réduit à sillonner les foules anonymes, de funérailles en funérailles, à la recherche de sa substance. « Il marchait au pas redoublé d'un diarrhéique » (A. Kourouma, 1970, p. 9), bousculé par des badauds, « des badauds plantés comme dans la case de papa ». (A. Kourouma, 1970, p. 9). Il transpire, menace, injurie, couvert d'un vacarme incroyable de « klaxons, pétarades des moteurs, battements des pneus, cris et appels des passants et des conducteurs ». (A. Kourouma, 1970, p. 10). L'honneur dit "civilisé" est rangé aux calandres grecs, la norme civique est désavouée: celle-ci prendrait forme dans la retenue des comportements. L'honneur désigné, en revanche, est "barbare", destructeur, vil qui renverrait à un comportement qualifié de déviant, un pur paradoxe. D'où ce parallèle entre la description qui en est faite et cette célèbre réplique chère à Kourouma: « lui, Fama né dans l'or, le manger, l'honneur et les femmes! Eduqué pour préférer l'or à l'or, pour choisir le manger parmi d'autres, et coucher sa favorite parmi cent épouses! Qu'était-il devenu? Un charognard... ». (A. Kourouma, 1970, p. 10). Ce terme de charognard engendre, par analogie, un registre lexical des attributs de Fama. Devenu pauvre, il vit des largesses des amis des défunts dont on célèbre les funérailles. Son comportement le fait comparer à une *hyène* ou à un *charognard*. La représentation ci-contre donnée à titre illustratif est appuyée par un commentaire métanarratif.



L'hyène vit aux alentours des cimetières, les vautours planent à l'arrière des cases. Ici et là, sont des lieux de décomposition, des dépôts de "détritrus". Hyène, vautour et charognard connotent Fama, de même que *cimetièrre*, *arrièrre des cases* et *charognes* connotent à la fois des lieux de célébration de funéraires ou de naissance, lieux de prédilection de Fama. Les attributs ressortissent simultanément aux registres zoologique et minéral. Fama est donc condamné à la marginalité, il est un bâtard pour la société contemporaine. Personne n'estime lui devoir le respect. Le voilà arrivant en retard à une cérémonie funéraire : Fama essuie les sarcasmes d'un griot qui associe les Doumbouya, totem panthère, aux Keita, totem hippopotame. Proportionnellement à la réaction du griot, symbole du peuple malinké, D. A. Boadi, (2016, pp. 87-88) apporte des explications édifiantes :

Cette déchéance, cette sorte de *unfortunate end* ou de *badly end* entache profondément le tracé de l'itinéraire du héros romanesque [...]. Il perd ses artifices glorieux. Sa fouge et ses limitations l'auto-détruisent, car il n'a pas cette science des grands hommes qui génère la mystique de la surhumanité. Entre le peuple et lui, il y a toujours cette coupure qui intervient brutalement, cette cassure intervenant à un moment crucial et produisant l'incommunicabilité qui accélère l'échec, crée le revers, alimente les déboires.

« Ces diverses atteintes à l'intégrité physique (et même comportemental) *font partie du grand courant moderne de caricaturisation des personnages, [...] de leurs rêves impuissants, inarticulés* ». (Michel Vaïs, 1978, p. 197). La trajectoire de ces personnages-héros, notamment Fama, montre en définitive une démarcation totale avec « le schème épique de l'héroïté » (D. A. Boadi, 2016, p. 87) parce que l'honneur qui gouverne la vie du personnage est constamment sapé, souillé. L'honneur qui se met en place par la négativité va inexorablement à la catastrophe.

2. "L'honorable" Fama Doumbouya : au bout de la course, le folklore de l'horreur

Aloysius U. Ohaegbu (1974, p. 260) affirme cruellement que « Fama est fait pour être un raté ». Le héros de *Les Soleils des Indépendances*, par ses maladresses et ses inconséquences, semble se complaire à faciliter la tâche d'un destin qui le persécute. Il se montre lucide, mais n'agit pas de manière conséquente. La seule volonté qu'il marque est celle de franchir la frontière et de mourir. Mais, la mort de Fama laisse un sentiment d'horreur.

2.1 La représentation de l'horreur : monomanie et hollywoodisme

La narration proleptique de l'horreur campe avec éloquence et gravité la menace qui plane sur la vie de Fama : « Fama s'avança vers le côté gauche du pont. Le parapet n'était pas haut et sous le pont, en cet endroit, c'était la berge. Les gros caïmans sacrés flottaient dans l'eau et étaient prêts à s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya ». (A. Kourouma, 1970, p. 200). Selon D.

Mellier (1999, p. 147), l'horreur met en scène des « figures de l'altérité surnaturelles, monstrueuses, excessives » se trouvant à la source du phénomène. *L'Autre* se révèle être une menace physique et psychologique, comme en témoignent l'extrait susmentionné qui, toutefois, ne comporte pas la dimension surnaturelle dont fait mention Mellier. Dans ce récit préfigurant l'horreur, les agresseurs ne sont pas le produit de l'imagination de la victime : ils existent bel et bien. L'horreur se traduit alors par un inconscient paranoïaque, puisqu'Ahmadou Kourouma se mue en faiseur d'horreur et « développe une fiction où *l'Autre* n'apparaît que dans le cadre d'un antagonisme explicite ». (*Idem*). Par conséquent, les menaces sont actualisées par la confrontation à une entité malfaisante réelle : « les gros caïmans sacrés ».

La narration use de la figuration par l'utilisation d'une poétique du descriptif. Le récit donne à voir, il ne suggère pas. Ici, surgit le folklorique, le spectaculaire ou le spectaculaire. Les représentations descriptives semblent se réaliser par photographie, comme le fait remarquer (D. Mellier, 2000, p. 37) : « Cette visualisation par le texte doit suffire à donner [au lecteur] l'impression de [la] présence » effective de la menace, dont les propriétés sont intensifiées dans l'esprit du lecteur. « C'est dans la terreur que produit la "monstration" (terme qui joue de l'action de montrer l'événement spectaculaire du monstre) que l'univers du personnage s'effondre et que le lecteur s'abandonne au plaisir du pathétique ». (*Ibidem*, p. 31). À partir de là, il est alors possible de comprendre l'art de l'horreur comme un dispositif de dévoilement : « Fama s'avança vers le côté gauche du pont. Le parapet n'était pas haut et sous le pont, en cet endroit, c'était la berge. Les gros caïmans sacrés flottaient dans l'eau ou se réchauffaient sur les bancs de sable [...] ». (A. Kourouma, 1970, p. 200).

Le dévoilement s'observe à travers certaines phrases caractéristiques : « *Fama s'avança vers le côté gauche du pont* » (1), « *le parapet n'était pas haut* » (2), « *les gros caïmans flottaient dans l'eau ou se réchauffaient sur les bancs de sable* » (3) et l'expression « *en cet endroit* » (4). Dans l'élément (1), le sens premier du verbe « s'avancer » est : "se porter en avant", son sens au second degré est : "se hasarder" qui, à son tour, signifie "se rendre dans un endroit où l'on peut courir un danger". « Le côté gauche du pont » (1) mentionné au détriment de "côté droit" indique que l'endroit précisé présenterait des risques. D'où l'évocation de l'élément (4) « en cet endroit ». Dans l'élément (2), un mot attire l'attention de l'analyste : « parapet ». Ce mot a pour contenu sémantique : "mur à hauteur d'appui destiné à empêcher les chutes". La négation montre qu'il n'est pas dans sa position la plus élevée, la probabilité de survenue du dommage, c'est-à-dire la mort, est donc énorme. L'élément (3) matérialisé par les termes clés, tels que « caïmans », « flottaient » et « se réchauffaient » sont aussi couverts de signification. Le *caïman* est un monstre antédiluvien, mangeur d'hommes ; *flottaient*, du verbe flotter, a pour sens dénoté "rester à la surface de". Il s'oppose à l'expression « rester en profondeur ». Le verbe *se réchauffaient* a pour infinitif *se réchauffer* : il signifie "redonner de la chaleur à son corps". Il convient d'entendre par le mot chaleur "vigueur" en vue de passer à un acte. Le champ lexical des mots ou expressions clés pris, sémiotiquement et sémantiquement, se recoupe et se complètent dans la description. Ils désignent la mort.

Force est d'admettre que le mystère n'a pas sa place dans une séquence de dé-

voilement. En effet, la tâche de Kourouma apparaît tout autre. En modifiant l'état d'attente du lecteur, l'écrivain s'assure que ce dernier n'appréhende plus le dénouement de la scène comme un événement inconnu, mais qu'il l'anticipe plutôt, imaginant l'horreur dont il sera témoin. Des procédés rhétoriques s'adjoignent en outre aux stratégies textuelles dans la description de l'horreur.

2. Raconter Fama : une rhétorique de l'horreur

La mort de Fama est volontaire. Il se jette toutefois dans le fleuve en étant assuré que les caïmans « n'oseront s'attaquer au dernier représentant des Doumbouya » (A. Kourouma, 1970, p. 200). Malheureusement, il eût plus de mal que de peur : « Fama escalada le parapet et se laissa tomber sur un banc de sable. Il se releva, l'eau n'arrivait pas à la hauteur du genou. Il voulut faire un pas, mais aperçut un caïman sacré fonçant sur lui comme une flèche. Des berges on entendit un cri [horrible] ». (*Ibidem*). Kourouma recourt notamment à la comparaison.

- *un caïman sacré* est ce qui est comparé : **le comparé**,
- *une flèche* le mot qui fait image : **le comparant**,
- *comme* : **l'outil de comparaison**,
- *le point commun* n'est pas exprimé, il est à déduire du comparant : montrer une direction, le long de la ligne, pour attaquer mortellement.

Grâce aux indices de dévoilement, l'auteur avait peu à peu préparé le lecteur à une scène d'horreur et de dégoût. En effet, les passages descriptifs insistent sur la visibilité des éléments représentés, amplifiant du coup la répugnance de la scène : « Un coup de fusil éclata : d'un mirador de la république des Ebènes une sentinelle avait tiré. Le crocodile atteint grogna d'une manière horrible à faire éclater la terre, à déchirer le ciel ; et d'un tourbillon d'eau et de sang il s'élança dans le bief où il continua à se débattre et à grogner ». Cette explosion de sang et cette excitation criminelle de reptiles géants saisis dans une scène de gourmandise macabre constitue un pic scénarique où horreur et fantastique informent un spectacle tragique.

Le dévoilement des choses a requis principalement l'emploi des termes excessifs : *éclata, grogna d'une manière horrible, déchirer le ciel, tourbillon d'eau et de sang*.... Ces amplifications traduisent le paroxysme de l'horreur et le lecteur devient le témoin impuissant d'une scène horrifiante. Le narrateur ne se prive pas de la décrire : « Fama inconscient gisait dans le sang sous le pont. Le crocodile râlait et se débattait dans l'eau tumultueuse [...]. Fama gisait toujours sous le pont. Le caïman se débattait dans un tourbillon de sang et d'eau ». (A. Kourouma, 1970, p. 201). Ces phrases comportent des groupes de mots redondants inscrits dans une formalisation récurrente, anaphorique à la limite : *Fama gisait, sous le pont, le caïman (crocodile) se débattait, sang*, non sans omettre la charge sémantique de l'adverbe *toujours*. Ces considérations s'adossent à ce que Mellier appelle « le fantastique de la représentation »² rattaché ici à l'horreur, où apparaît une esthétique de l'extériorisation et de l'excès.

Pourtant la fusillade était arrêtée. Les gardes frontaliers de la république

² Dans son ouvrage *La littérature fantastique*, Denis Mellier reprend cette catégorisation en remplaçant le fantastique de la représentation par le fantastique de la présence. Bien que l'analyse de ces catégories reste sensiblement la même, Mellier renomme quelques éléments étudiés en regard de chacune de ces tendances : la stratégie ou programme textuel dans le fantastique de la représentation devient l'enjeu dans le fantastique de la présence et l'écriture dans le premier type de fantastique a dorénavant pour nom la poétique dans le second.

de Nikinai, drapeaux blancs dans les mains, vinrent relever Fama qui avait été atteint sous la partie du pont relevant de leur juridiction. Ils le transportèrent dans leur poste ; leur brigadier l'examina : il était grièvement atteint à mort par le saurien. [...] . Une douleur massive, dure, clouait sa jambe, tout son corps était devenu un caillou, il ne se sentait vivre que dans la gorge où il devait pousser pour inspirer, dans le nez qui soufflait du brûlant, dans les oreilles abasourdies et dans les yeux vifs. **Fama avait fini, était fini.** On en avertit le chef du convoi sanitaire. (A. Kourouma, 1970, pp. 202-203-204).

Le narrateur informe du décès du prince Fama. Mais la brutalité de sa mort, causée par le saurien (caïman), est atténuée par l'usage du verbe *finir*. L'euphémisme emploie des termes adoucis pour désigner une réalité cruelle : « Un malinké était mort » (A. Kourouma, 1970, p. 205). La mort de Fama laisse les habitants du Horodougou, les chiens, les bêtes fauves et les caïmans dans une profonde affliction, laquelle est matérialisée par des pleurs de la population, hurlements aux morts, rugissements et grognements d'animaux.

Tout le Horodougou était inconsolable, parce que la dynastie Doumbouya finissait, les chiens qui les premiers avaient prédit que la journée serait maléfique hurlaient aux morts, toutes gorges déployées sans se préoccuper des cailloux que les gardes leur lançaient. Les fauves répondaient des forêts par des rugissements, les caïmans par des grognements, les femmes pleuraient (A. Kourouma, 1970, p. 202).

L'horreur dans *Les soleils des indépendances* se perçoit à travers la représentation des actions. Il ne suggère pas l'indicible. Il mise donc davantage sur le visible et le tangible. Par une description détaillée des événements, ici assimilable à une sorte d'hyperréalisme, l'auteur décrit Fama comme un point de mire, une bête de foire qu'il se donne le plaisir douloureux d'exposer à l'écran, précisément un écran de cinéma. Pour saisir mieux l'impact de cette mise en image grand-format chez Kourouma, le lecteur tiendra compte *a priori* des observations de Désiré. A. Boadi (2016, pp-83-84) :

La description n'est plus simple énonciation, mais devient langage, c'est-à-dire un code, un montage systémique. L'expressionnisme abstrait des mots laisse place à une discursivité théâtralisée, à une sorte de mise en cinéma, de mise en image grand-format, de spectacularisation du discours romanesque.

Il renchérit :

Cette forme de mise en spectacle réfère plus encore à l'hypotypose en tant qu'elle fait vivre la scène par l'humour grinçant, le grotesque, le farfeluesque, l'ironie déchéante, le comique noir, etc. L'assimilation à l'hypotypose procède en effet de l'énumération des détails concrets et frappants que l'on moule dans un folklore d'animation de mots vivaces et scénarisables qui donnent à voir l'objet décrit. (*Idem*, p. 84).

À la frontière séparant la Côte des Ebènes et la République socialiste de Nikinai, Fama subit l'affront de n'être pas reconnu comme prince du Horodougou. La monomanie de l'honneur a viré à un aveuglement sacrificiel dont la symbolique induit l'universalité sociale de l'horreur.

3. Fama, une tragédie universelle

Les personnages ont un destin dramatique ou sont directement responsables du dénouement tragique : dans *Les soleils des indépendances*, les initiatives du protagoniste sont la cause indirecte, à première vue, de sa mort. Mais, la compréhension au second degré de cette mort est facilitée par une verve prophétique faite de longue date :

Fama partait dans le Horodougou pour y mourir le plus tôt possible. Il était prédit depuis des siècles avant les soleils des Indépendances, que c'était près des tombes des aïeux que Fama devait mourir ; et c'était peut-être cette destinée qui expliquait pourquoi Fama avait survécu aux tortures des caves de la Présidence, à la vie du camp sans nom ; c'était encore cette destinée qui expliquait cette surprenante libération qui le relançait dans un monde auquel il avait cru avoir dit adieu. (A. Kourouma, 1970, p. 193).

Fama sait qu'il est perdu, mais il va jusqu'au bout de son destin qui est de disparaître de ce monde qui le refuse. C'est un monde dont il ne veut plus et sur lequel il ferme les yeux en quittant la capitale « Fama referma les yeux et sommeilla ». (*Idem*, p. 194). Le jusqu'aboutisme de Fama opère dans l'œuvre comme un leitmotiv et une négation des valeurs bourgeoises dominantes sous l'ère des Indépendances. Dans la prison de Mayako, en priant profondément et très souvent, il s'était résigné, il avait fini par accepter sa fin, peu importe les circonstances. La mort est donc une solution pour être délivré de son angoisse existentielle. « Il était prêt pour le rendez-vous avec les mânes, prêt pour le jugement d'Allah. La mort était devenue son seul compagnon ; Fama avait déjà la mort dans son corps et la vie n'était pour lui qu'un mal ». (*Idem*, p. 193).

En clair, Fama se conduit, selon cette trajectoire, en véritable héros tragique. Sa fin, misérable et glorieuse à la fois, fait de lui un héros vaincu. Ce scénario qui campe un héros de la défaite constitue une dominante majeure de l'écriture romanesque africaine contemporaine. Le personnage-héros selon D. A. Boadi (2016, p. 87) est « en déphasage total avec la lecture de l'héroïque rituelle » telle que l'expose R. Martel (1972, p. 11) pour qui « Le héros vient de la multitude, lui donne l'exemple du courage [...]. En contrepartie, le héros reçoit de la *multitude une puissance fantastique* » qui lui ouvre royalement « les vannes de l'épiphanie glorieuse ». (D. A. Boadi, 2016, p. 87).

Dans le roman africain contemporain, le scénario des fins tristes ou tragiques, la récurrence des histoires qui finissent en pointillé ou qui finissent mal, édifient à contre-courant des trajectoires héroïques anti-épiphaniques : ici le Mal l'emporte sur le Bien. Cette déchéance noircit considérablement la trajectoire des héros romanesques et constitue ainsi un choc pour le lectorat africain frustré par la contre-publicité de l'héroïque. Réécrire le héros sous une perspective de décanonisation semble ne pas aller dans le sens souhaité par R. Bourneuf et R. Ouellet (1972, pp. 47-48) : « Le roman peut surprendre, voire tromper l'attente du lecteur, mais il faut surtout que l'histoire se termine bien pour satisfaire et sauver la morale [...] ». Le romancier devrait écrire une bonne histoire qui tiendrait son lecteur en haleine, qui lui ferait connaître, à la fin, les plaisirs et les vertiges de l'immersion fictionnelle. L'épilogue inverse est plutôt servi au lecteur dans *Les soleils des indépendances*.

Fama s'est battu pour l'indépendance parce que l'avènement des temps nouveaux devait lui permettre de retrouver sa puissance de chef ou sinon d'accéder d'une manière quelconque au pouvoir et en jouir de ses privilèges. Il n'obtient rien de tout cela. Son histoire remet au goût du jour les difficultés d'ordre matériel, psychologique, et même religieux qui rendent sensible l'inadaptation du personnage aux réalités de l'époque nouvelle. Fama est un héros qui se heurte à un monde incompréhensible. Ce sentiment en lui-même est facteur de désarroi tragique : « Tant qu'il y aura le sentiment d'aliénation, l'écrivain rappellera le vieux temps, le temps mythique pour ainsi dire où l'homme se sentait un dans un monde cohérent dépourvu d'antagonismes. » (A. U. Ohaegbu, 1981, p. 116).

Face aux nouvelles réalités, Fama est un homme en fuite. Mais, telle une fatalité, le nouveau visage de l'Afrique hante sa conscience et son parcours narratif en souffre le martyr. Fama incarne une image inaugurale, celle d'un personnage déconnecté du nouvel ordre politique, symboliquement en retard par rapport aux événements. « Aux funérailles du septième jour de feu Koné Ibrahim, Fama allait en retard. Il se dépêchait encore, marchait au pas redoublé d'un diarrhérique. Il était à l'autre bout du pont reliant la ville blanche au quartier nègre à l'heure de la deuxième prière ; la cérémonie avait débuté ». (A. Kourouma, 1970, p. 9). L'odyssée de Fama est un non-sens, une dystopie eschatologique. À partir de là, s'amorce son odyssée à travers un monde qu'il ne comprend pas jusqu'à cette barrière de la frontière qui se dresse absurdement devant lui, le prince du Horodougou, et dont il ne peut pas davantage comprendre la signification :

Un bâtard, un vrai, un déhonté de rejeton de la forêt et d'une maman qui n'a sûrement connu ni la moindre bande de tissu, ni la dignité du mariage osa, sortir de sa bouche que Fama étranger ne pouvait pas traverser sans carte d'identité ! Avez-vous bien entendu ? Fama étranger sur cette terre de Horodougou ! [Le monde est-il renversé?]. (A. Kourouma, 1970, pp. 103-104).

En dernier lieu, le tragique de l'inadaptation est collectif, celui de toute une population. Avec le personnage de Fama, *les soleils des indépendances* extériorise à un niveau perceptible. Fama est la figure hypostasiée du mal de vivre et de l'impossible alchimie du changement, les difficultés de vivre les mutations de l'ère des indépendances. La tragédie subie par le prince Fama rappelle les contradictions sociales d'une époque que l'on retrouve au travers des vécus des populations de la Côte des Ebènes dont les représentants romanesques pourraient être, entre autres : Okonkwo, Méléoudouman, etc.

À travers le destin d'Okonkwo, un notable de son clan, Chinua Achebe évoque le choc culturel qu'a représenté pour les autochtones l'arrivée des Britanniques. Presque coupés de l'extérieur, les habitants de la forêt équatoriale pouvaient imaginer un monde à leur image, fait de multiples dieux, de culte des ancêtres, de rites et de tabous. L'irruption des Européens et de leur religion, le christianisme, bouleverse toutes les croyances traditionnelles, d'où le titre du roman *Le monde s'effondre*.

Méléoudouman, dans *La Carte d'identité* de Jean-Marie Adiaffi, est un prince agni requis à se présenter au bureau du commandant de cercle, Kakatika, pour attester de son identité en raison d'un doute sur le document produit. Faute

d'avoir pu, séance tenante, administrer la preuve de son identité, le prince est molesté et jeté en prison, fers aux poings. L'arrestation puis l'emprisonnement de ce prince qui incarne une autorité et un pouvoir évidents dans son milieu culturel, suscite l'émoi et la consternation de son peuple, car celui-ci voue une véritable vénération à la royauté. Finalement, le prince Méléoudouman a été innocenté. Mais, au-delà du microcosme africain, le malaise s'étale au macrocosme, c'est-à-dire l'univers extérieur au petit monde, voire toutes les sociétés traditionnelles mises en présence des contraintes modernes et contemporaines et qui vivent un sort similaire.

CONCLUSION

Ahmadou Kourouma assigne en définitive à l'héroïsme problématique de Fama un tracé narratif dont le crédit idéologique procède des boulimies matérielles, des tensions psychologiques et des radicalismes religieux d'une société africaine réfractaire aux innovations socio-politiques de l'après-indépendance. *Les Soleils des indépendances* s'affilie en effet à un plan diégétique où l'émotion du lecteur est assujettie à la tragédie des personnages désarticulés, au fondamentalisme culturel des Anciens et à la désillusion collective. Kourouma réinvente principalement l'opposition entre la tradition et le modernisme en désavouant les monolithismes et les clichés du jeu des acteurs. Le récit porte, en particulier, ses enjeux et ses priorités sur les dividendes politiques (les nouveaux pouvoirs), sociologiques (les nouvelles classes sociales) et philosophiques (les nouvelles valeurs).

Le sens de l'honneur est désormais une vue de l'esprit et la dignité n'est plus d'école. Fama quitte sa posture élogieuse et aliène son existence dans une errance macabre. Le héros perd ses insignes d'essence et opte plutôt pour un nihilisme moral et une fronde irrévérencieuse. Cette transmutation scabreuse de la figure héroïque prend sa force dans une scénographie de l'horreur où les descriptions sont vives, amplifiées et portées à un haut niveau de cruauté.

Des stratégies textuelles et des procédés rhétoriques informent ainsi une science de la représentation, voire un art visuel marqué par un réalisme truculent et un discours austère dont les largesses témoignent d'une tragédie universelle : « Fama est un authentique héros tragique dans la mesure où toute une société riche de traditions meurt avec lui [...] ». (A. Kourouma, 1985, p. 185). Ainsi le roman de Kourouma rejoint « l'universelle condition humaine » d'André Malraux³.

BIBLIOGRAPHIE

ALOYSIUS, Umannakwe Ohaegbu, « Autour de l'évocation du passé dans la littérature africaine », *Présence francophone*, n° 23, automne 1981.

ALOYSIUS, Umannakwe Ohaegbu, « Les Soleils des Indépendances ou le

³- *La Condition humaine* est un roman d'André Malraux. Dans ce roman, Malraux définit ses personnages comme des types de héros en qui s'unissent la culture, la lucidité et l'aptitude à l'action. Mais ne sont-ils pas également plongés en permanence dans la boue de la condition humaine, alternance de grandeur et de déchéance ? Kyo se suicide dans l'espoir d'une fusion fraternelle. Mais cet espoir est illusoire. Tout le tragique de la condition humaine est là. L'angoisse eschatologique se double dans l'impossible dépassement de soi, de l'appréhension face à sa propre conscience. La vie est absurde, et l'homme incapable de savoir qui il est. N'y a-t-il pas corrélation entre les faits décrits et l'histoire de Fama ? (Nous soulignons).

- drame de l'homme écrasé par le destin », *Présence africaine*, n° 90, 1974.
- ANO, Boadi Désiré, « Roman africain postcolonial et nouvelles formes d'héroïté : entre hyperréalisme caricaturesque et contrecoups de l'anti-épique », in *Revue de Littérature & d'Esthétique Négro-Africaines*, vol 2, n° 16, 2016, pp.76-90.
- BARTHES, Roland, *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, "Points", 1981.
- BELORGEY, Jean-Michel, « Grandeurs et servitudes de la transgression », *L'honneur. Image de soi ou don de soi : un idéal équivoque*, Paris, Autrement, 1991, pp.190-199.
- BIARD, Michel, « Anne Simonin, Le déshonneur dans la République. Une histoire de l'indignité 1791-1958 », *Annales historiques de la Révolution Française* [En ligne], 357 juillet-septembre 2009, mis en ligne le 09 décembre 2009, [URL: http://journals.openedition.org/ahrf/10665](http://journals.openedition.org/ahrf/10665), DOI : <https://doi.org/10.4000/ahrf.10665>, consulté le 15 janvier 2021.
- BILLACOIS, François, « Flambée baroque et braises classiques », *L'honneur. Image de soi ou don de soi : un idéal équivoque*, Paris, Autrement, 1991, pp. 69-81.
- BOURNEUF, Roland, Ouellet Réal, *L'univers du roman*, Paris, PUF, 1972.
- DREVILLON, Hervé & VENTURINO, Diego, « Penser et vivre l'honneur à l'époque moderne », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011 ; www.pur-editions.fr, consulté le 3 février 2021.
- DURAND, Stéphanie, « Aux origines de la littérature fantastique et de la littérature d'horreur : le roman gothique », *Solaris* 159, vol. 32, n° 1, été 2006.
- GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Editions de Minuit, Tomes 1et 2, 1973.
- GREEN, André, « L'honneur et le narcissisme », in GAUTHERON M (dir), *L'honneur. Image de soi ou don de soi : un idéal équivoque*, Paris, Autrement, 1991, pp. 37-52.
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, Collection « Écriture », 1992.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Le diseur de vérité*, acte I, 1999.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.
- LITTRE, Emile, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1874.
- MARTEL, Rémy, *La foule*, Paris, Larousse, 1972.
- MELLIER, Denis, *La littérature fantastique*, Paris, Seuil, 2000.
- MELLIER, Denis, *L'écriture de l'excès : fiction fantastique et poétique de la terreur*, Paris, H. Champion, 1999.
- NICOLAS, Jean-Claude, *Comprendre Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Seuil, 1985.
- RAABE, Juliette, « Légitimités et tabous du roman d'horreur », *Actes du col-*

loque Les Mauvais genres, Liège, Éd. du C.L.P.C.F, 1992.

ROBERGE, Martine, *L'art de faire peur: des récits légendaires aux films d'horreur*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

VAÏS, Michel, *L'écrivain scénique*, Paris, PUQ, 1978.

**MÉTADISOURS ET PERSONNAGES-NARRATEURS CHEZ BOUBACAR
BORIS DIOP : UNE AVENTURE DE L'ÉCRITURE**

Serigne SÈYE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

RÉSUMÉ : Dans cet article, le métadiscours présent dans les œuvres romanesques de l'écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop est analysé dans le but de souligner l'importance qui y est accordée à la question esthétique. À travers une démarche à la fois narratologique et textuelle, l'auteur décrit la multiplication des foyers narratifs qui autorise plusieurs instances de l'énonciation à donner leur point de vue sur la régie du texte. Tout cela fait des romans de Boris Diop des lieux d'exploration de l'action créatrice par des narrateurs et/ou personnages-écrivains qui se positionnent en doubles de l'auteur lui-même.

MOTS-CLÉS : Métadiscours, personnage-écrivain, roman africain, métatexte.

INTRODUCTION

La veine idéologique qui a été la tendance dominante aussi bien dans la pratique littéraire africaine que dans sa théorie avait imposé, depuis la publication des premiers textes francophones subsahariens, un point de vue s'intéressant essentiellement à la thématique des œuvres. Les auteurs, soumis à l'engagement et à l'urgence des luttes sociales et politiques, avaient centré l'intérêt de leurs opus sur le contenu, faisant ainsi le bonheur d'une critique sociale et historique du roman africain. Même si l'émergence d'Ahmadou Kourouma sur la scène littéraire avec *Les Soleils des Indépendances*¹ avait posé avec acuité la problématique de la langue littéraire, il faudra attendre encore pour que la question esthétique devienne le centre d'intérêt de quelques auteurs comme le congolais Georges Ngala avec son *GiambatistaViko ou le viol du discours africain*². C'est, cependant, la publication de *Le Temps de Tamango*³ de l'auteur sénégalais Boubacar Boris Diop en 1981 qui va constituer le véritable acte de naissance de cette tendance romanesque. Ce roman va, en effet, déplacer l'intérêt de la lecture romanesque sur des questions d'ordre esthétique tout en servant d'illustration aux idées de l'auteur. Dans ce texte et les autres qui vont suivre, le débat esthétique sera pris en charge par le métadiscours qui, par ses modalités et ses manifestations à l'intérieur du texte, fait de l'œuvre romanesque de Boubacar Boris Diop un grand essai critique sur la littérature. Nous donnerons au concept de métadiscours le même sens qu'Andrée Borillo qui suggère que «le métadiscours serait en quelque sorte du métalangage présent dans du discours : soit il porterait sur les signes eux-mêmes - leur forme, leur sens - pour les expliciter, les définir, soit il mentionnerait des énoncés pour les mettre à distance, les rapporter à une autre source etc⁴». Il s'agit donc de tous les éléments discursifs qui attribuent la fonction de régie aux narrateurs de Diop en ce que ces derniers commentent et expliquent le fonctionnement du récit.

Dans cette analyse, nous préciserons qui sont les instances narratives prenant en

¹ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1972.

² Georges Ngala, *GiambatistaViko ou le viol du discours africain*, Paris, Alpha Oméga, 1975.

³ Boubacar Boris Diop, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

⁴ Andrée Borillo, « Discours ou métadiscours? », *Métalangue, métadiscours, métacommunication*, DRLAV n°32, 1985, p. 49.

charge le métadiscours dans les romans de Boubacar Boris Diop avant de voir en quoi l'espace métadiscursif constitue un laboratoire littéraire qui présente les constituants d'une écriture spéculaire et autoréflexive. Tout ceci pour prouver que l'opération de création littéraire demeure chez Diop l'exploration d'une *terra incognita* par un écrivain qui se lance dans une véritable aventure de l'écriture.

1. Les instances narratoriales du métadiscours

Les critiques qui tentent, par tous les coups, de débusquer la figure de l'auteur dans son œuvre présentent différents artifices narratifs pouvant mettre le lecteur sur la piste du créateur du texte. On décèle même souvent dans celui-ci des indices qui concourent à la configuration biographique des auteurs, faisant du roman une sorte de récit de vie. C'est ainsi que la communication textuelle intersubjective de Maurice Couturier a fini d'asseoir théoriquement la présence de la figure de l'auteur dans l'œuvre romanesque. Pour ce théoricien de la littérature, en effet, le romancier moderne « se camoufle tout en s'affichant sous les traits d'un figurant »⁵. Ce qui fait donc du métadiscours un poncif de la littérature moderne car il apparaît, dans la plupart de ses acceptions, comme un énoncé émanant de l'auteur qui, par plusieurs procédés, tente d'interférer dans la narration, refusant de fait sa mort déclarée par les tenants du formalisme.

Même si ce viol des terres sacrées du texte peut porter un grand coup au principe de l'objectivité littéraire, le métadiscours, demeure, pour des écrivains comme Boubacar Boris Diop, un moyen de construire une absence-présence au cœur de l'espace textuel, justement par le biais de cet être de papier qu'est le figurant que décrit Couturier.

1.1 Le jeu métatextuel des personnages narrateurs

Dans les œuvres de notre corpus, constitué des romans de Boubacar Boris Diop, plusieurs personnages peuvent être considérés comme incarnant ce rôle de figurant qui atteste de la présence de l'auteur dans le texte. Ce sont des personnages qui, non seulement sont passionnés de littérature, mais s'amuse aussi à user d'un discours sur l'œuvre littéraire, de manière générale, et sur celle en train de se faire en particulier. C'est ainsi que Ndongo Thiam, le héros de *Le Temps de Tamango*, n'hésitera pas à faire référence aux prétentions littéraires du Narrateur du roman dont lui-même est le personnage principal : « Si c'était la nuit, le Narrateur qui prétend rendre compte de tous mes faits et gestes pourrait écrire : « Et N'Dongo s'enfonça dans la nuit". J'aurai alors l'air mystérieux des Martiens. Mais nous sommes encore loin de la nuit... »⁶.

Cependant l'illustration la plus parfaite de ce parti-pris pour le métadiscours demeure la création originale que Diop a faite d'un personnage (figurant pour user du terme de Couturier) qui est mis en scène comme le représentant légitime du narrateur : il s'agit tout simplement de celui qui est nommé « le Narrateur » dont l'histoire est narrée par un autre narrateur dans les parties du roman intitulées « notes sur » la 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} partie. Ce personnage, ce figurant, est désigné parfois à la 3^{ème} personne du pluriel par une autre instance narrative qui a

⁵ Maurice Couturier, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 14.

⁶ Boubacar Boris Diop, *Le temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981, p. 67.

rassemblé et qui tente d'expliquer au lecteur, les différentes notes laissées par ce fameux narrateur dans son entreprise d'écriture de l'histoire de son ami Ndongo. Le Narrateur est donc censé être celui qui a écrit *Le Temps de Tamango*, en tout cas dans sa partie diégétique (1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} partie) qu'on peut distinguer de sa partie métadiscursive (les notes du Narrateur).

On a d'autres figurants qui dissertent sur l'écriture littéraire dans toutes les autres œuvres de Diop. Il en est ainsi de Lat-Sukabé qui fait voir au lecteur non seulement les conditions de création des contes de Khadidja mais également les choix narratifs de la narratrice et le contenu des histoires qui naissent de son imagination. Mansour Tall dans *Les Traces de la meute*, Nguirane Faye dans *Les Petits de la guenon*, le Colonel Asante Koroma dans *Kaveena*, Njeeme Paj dans *Bàmmeelu Kocc Barma*⁷ font également des commentaires sur la genèse et la confection de l'œuvre où ils ont une position intradiégétique. Cette instance figurante, créée pour aider à la reconfiguration de l'auteur, est souvent incarnée par des personnages qui, en plus d'une présence active dans la diégèse, assurent également un rôle de narrateur qui fait de leur présence même un fait métaleptique. Car, il faut le dire, chez Diop, c'est surtout la métalepse que Gérard Genette définit comme «une intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique»⁸ qu'on peut percevoir comme l'une des manifestations les plus évidentes du métadiscours. Ces personnages sont tous des énonciateurs d'un je narratif qui, à plusieurs occasions, prend le pas sur la narration à la 3^{ème} personne. Ce « je », très souvent dominateur, s'hypertrophie pour annihiler la présence de toute conscience objective et ainsi assurer la primauté de la subjectivité du texte. L'illustration est donnée par le passage suivant de *Le Cavalier et son ombre* où le narrateur évoque les surprenants choix littéraires de sa compagne Khadidja: «L'idée lui était soudain venue, un jour, de nous mettre, elle et moi-même, au cœur de sa parole en se faisant passer pour un homme»⁹. Cela confirme la volonté des narrateurs de Diop d'être parties prenantes de l'histoire en train de s'écrire.

On peut avancer donc que les narrateurs principaux de tous les romans de Diop s'expriment partiellement ou entièrement, ponctuellement ou tout le temps, à la 1^{ère} personne du singulier: Ismaila Ndiaye et Ndella au début et à la fin de *Les Tambours de la mémoire*¹⁰, Raki, la narratrice principale de *Les Traces de la meute*¹¹, Lat-Sukabé, celui de *Le Cavalier et son ombre*, Nguirane Faye de *Les Petits de la guenon*¹², le Colonel Asante Koroma dans *Kaveena*¹³ et Njéeme Pay dans *Bàmmelu Kocc Barma*.¹⁴ Il en est ainsi pour le Narrateur de *Le Temps de Tamango*, qu'on retrouve parfois dans la partie des notes, emprunter la 1^{ère} personne aux autres personnages, créant ainsi une alternance grammaticale lourde de sens et de conséquences pour la grammaire générale du récit. Cela est plus vrai encore si le personnage est détenteur d'un double je narratif, c'est à dire s'il

⁷ Bubakar Bóris Jóob, *Bàmmeelu Kocc Barma*, Dakar, EJO, 2017.

⁸ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.

⁹ Boubacar Boris Diop, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997, p. 78.

¹⁰ *Id.*, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

¹¹ *Id.*, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

¹² *Id.*, *Les Petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009.

¹³ *Id.*, *Kaveena*, Paris, Philippe Rey, 2006.

¹⁴ Bubakar Boris Jóob, *Bàmmelu Kocc Barma*, *op. cit.*, 2017.

use de la 1^{ère} personne pour lui-même et pour un autre personnage qui, par ce moyen, devient aussi narrateur du récit. Ainsi Lat-Sukabé, personnage-narrateur de *Le Cavalier et son ombre* est porteur d'un 1^{er} récit qui retrace des événements de sa vie avec Khadija et son séjour dans la ville de l'Est à la recherche de sa dulcinée et d'un second récit, celui de Khadija, qui comprend, entre autres, une mise en abyme du roman (qui s'intitule *Le Cavalier et son ombre*) et d'autres micro-récits¹⁵. Si Lat-Sukabé assume la double charge que lui confère son statut de narrateur intradiégétique dans le récit 1^{er}, il est totalement absent du récit second¹⁶ où Khadija demeure la narratrice principale tout en étant absente de la diégèse. C'est d'ailleurs en voulant transgresser les frontières, quitter sa posture de narratrice et devenir elle-même personnage de ses contes qu'elle va tomber dans un processus de déliquescence mentale irréversible. Nous retrouvons un procédé similaire dans *Bàmmeelu Kocc Barma* où Njéeme, narratrice principale s'exprime avec un « je » qui, par le biais du discours direct, inclut un autre « je », celui de son ami Kinne Gaajo. Ces récits de différents niveaux narratifs s'imbriquent par le croisement des « je » du narrateur qui portent le discours littéraire de l'auteur étant donné que les interventions et les commentaires de leurs énonciateurs sont de véritables arguments d'une poétique.

Ces narrateurs principaux sont également secondés dans leurs tâches narratives par d'autres figurants du récit à qui ils laissent volontiers la conduite de celui-ci. Ces autres narrateurs, antécédents de la troisième personne du singulier, usent également de la première personne comme pour donner leur point de vue sur le récit dont ils sont des personnages. Les deux époux narrateurs de *Les Tambours de la mémoire* sont parfois accompagnés par des voix narratives moins nettes comme ce narrateur extradiégétique qui, en introduisant une précision de Ismaïla, réintroduit celui-ci dans la diégèse et le relègue au rang de personnage: « Ismaïla fait observer ceci. "Selon toute probabilité le destinataire de cette lettre ne l'a jamais reçue" »¹⁷.

La multiplication des voix narratives à la première personne attribue au texte une forme dialogique reposant sur un schéma de communication dont l'objet demeure la littérature et les sujets, les personnages. Ce qui fait des œuvres de Diop de véritables lieux de débats sur la création littéraire avec l'éclatement et l'entrecroisement des voix narratives qui disent un moi multiple par lequel s'expriment les différentes voix de l'auteur. C'est donc ce jeu subtil de regards croisés que les différents personnages-narrateurs échangent sur leurs récits respectifs qui configure le métadiscours de Diop. L'émiettement des voix narratives peut être perçu comme un procédé de brouillage qu'il utilise pour mieux se faufiler entre les personnages et parvenir, de ce fait, à semer le lecteur. Il devient parfois même laborieux de déceler les fils de ce tissu narratif très complexe qui donne une idée du travail que l'auteur a abattu sur le texte mais aussi sur celui qui attend le lecteur et surtout le critique littéraire. Nous en avons la parfaite illustration avec *Les Traces de la meute* qui superpose quatre niveaux qu'on peut schématiser ainsi: un narrateur A (Kaïré) crée des fables sur un personnage du

¹⁵ Ce sont, en fait, des contes que Khadija a créés et que son compagnon restitue au lecteur.

¹⁶ La volonté de la conteuse de faire de lui un personnage de ses récits ne sera pas effective dans les récits enchâssés dans le roman.

¹⁷ *Les Tambours de la mémoire*, op. cit., p. 147.

nom de Baay Galaay (1^{er} récit); un narrateur B (Diéry) ayant entendu le récit du narrateur A le rapporte à un troisième actant en y adjoignant la vie à Dunya du narrateur A (naissance d'un second récit); le narrateur C (Mansour) rapporte le récit du narrateur A et celui du narrateur B, assaisonnés d'événements relatifs à leurs vies et à son existence propre pour confectionner un troisième récit destiné à la narratrice principale (Raki) qui condense tout pour le restituer au lecteur (4^{ème} récit qui correspond au livre qu'on a entre les mains). Dans cet exemple, à chaque fois que le récit passe d'un niveau narratif à un autre, il gagne plus d'épaisseur et transforme le narrateur du niveau précédent en personnage-narrateur qui n'est pas du tout avare en commentaires sur le procès d'élaboration et la forme du récit qu'il rapporte. Chaque récit devient une imbrication d'éléments diégétiques (sur la vie d'un des narrateurs) et de passages métadiscursifs indiquant ses conditions de réception, de production et même parfois de réception. De plus, tous ces narrateurs occasionnels sont eux-mêmes objets de narration, c'est à dire leurs aventures sont racontées par quelqu'un d'autre. Ils deviennent ainsi intradiégétiques et homodiégétiques dans des aventures qui ne sont pas toujours liées et qui, dans le cas des récits faits par Kairé, appartiennent à un monde totalement différent.

Un autre élément entre aussi en jeu: il s'agit du genre qui devient un moyen de dissociation de l'écrivain (ici un homme) et du narrateur (précisément narratrice, une femme) mais aussi moyen de complexification jusqu'à l'embrouillamine de la constitution énonciative de l'œuvre. On est ainsi devant un méli-mélo narratif qui est présent aussi dans *Le Temps de Tamango* où Boubacar Boris Diop, tentant de brouiller les pistes de la narration, laisse penser que c'est Kader, l'ami de Ndongo qui prend en charge le récit tout en faisant croire tantôt que c'est Ndongo lui-même, tantôt le rapporteur-éditeur des notes ou encore un autre personnage (celui qu'on appelle le Cadre) et même un narrateur extradiégétique¹⁸.

Les idées de Diop sont donc non seulement illustrées par des œuvres, mais elles sont exposées et défendues par des personnages qu'on peut facilement reconnaître comme les interprètes, voire les doubles de l'auteur. Les interventions intempestives des narrateurs diopiens témoignent d'une volonté parodique car elles créent un effet «d'hypertrophie du discours narratorial»¹⁹. Au-delà du fait que cette exubérance narrative configure un narrateur envahissant, pesant et imposant, elle provoque un retrait du discours diégétique qui cède désormais le pas au métadiscours.

1.2. La figure de l'écrivain et le romancier vicaire: deux avatars de l'auteur

Au regard de la riche littérature qui érige le fait métadiscursif en procédé de création, on peut constater que les auteurs trouvent également en la personne du personnage-écrivain un allié de taille dans leur entreprise métacritique en ce qu'elle leur fournit les moyens esthétiques de créer une duplication de leur personne. Tout en feignant la variation et en donnant l'impression de créer une image autre que la sienne, l'auteur ne fait qu'introduire ses propres aspirations et ses inquiétudes de créateur. Cela n'a pas échappé à André Belleau pour qui: «le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et un dédouble-

¹⁸ Au chapitre 4 de la 3^{ème} partie.

¹⁹ Daniel Sangsue, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987 p. 9.

ment de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature»²⁰. Chez Diop, ce dédoublement s'opère donc à l'aide de personnages-narrateurs jouant un rôle actif dans la diégèse. Ils achèvent la représentation de la figure auctoriale, s'ils incarnent en même temps, de manière littérale, une figure d'écrivain dans le roman. En effet, les personnages-narrateurs de Diop postulent le plus souvent au statut d'écrivain, soit qu'ils tentent de le devenir effectivement ou bien ils s'adonnent à l'écriture d'un récit destiné à un absent. Ils jouent ainsi une fonction métacritique²¹ en permettant une certaine scénographie de la création littéraire dans le texte rendue possible parce que «le héros écrivain est en situation d'écrire et de réfléchir sur le phénomène esthétique avec ses propres modalités»²².

On peut d'ailleurs s'amuser à reconfigurer la figure de l'auteur tout au long de ses récits à partir des prises de position des personnages écrivains. Ces derniers font toujours de l'écriture littéraire l'un de leurs soucis premiers, en tout cas, à un certain moment de leur vie. C'est ainsi que Nguirane passe de la posture du simple correspondant qui laisse des carnets à un petit-fils absent à celle de l'écrivain professionnel quand il interpelle ses collègues écrivains. Dans *Les Traces de la meute*, c'est Mansour Tall qui assume la paternité d'une grande partie du récit lui qui avoue à Raki ses ambitions littéraires déçues, sa carrière littéraire avortée. On note une forte présence de Ndongo dans la partie diégétique (1ère, 2ème et 3ème partie) et la partie métadiscursive du texte (Les Notes du Narrateur). Sa présence continue dans les deux parties s'explique, peut être, par le fait qu'il est non seulement acteur de l'histoire mais aussi figure d'écrivain et même narrateur qui se permet de juger l'activité littéraire de son ami, le Narrateur Kader.

Ces personnages auteurs qui s'essayent pour certains à la prose (Ndongo et Nzé Nikiéma), au conte (Khadidja et Kaïré) et au théâtre (Mansour Tall) ont quelque chose en commun: ils ne verront jamais leurs œuvres publiées. Certains comme Ndongo auront du mal à en achever une. C'est pourquoi, confrontés très souvent à la solitude et au dépérissement, ces personnages jettent un regard sans complaisance sur l'activité d'écriture. Figures négatives et parfois antihéros, ils tentent par l'écriture de trouver une porte de sortie et sont porteurs d'un regard désabusé et plein de lucidité sur les questions littéraires. Ils jettent les bases d'une relation fusionnelle entre l'auteur et son œuvre en faisant du texte le lieu de leur rencontre difficile ou de leurs multiples rendez-vous manqués. Incarnant parfois des figures d'écrivains maudits, ils mettent l'œuvre littéraire et sa création au centre de leurs préoccupations. Leurs échecs littéraires et leurs hésitations sont autant de moyens de jauger de la pertinence des idées esthétiques qu'ils tentent de mettre en pratique. Ils font voir ainsi les inquiétudes de l'auteur africain devant les défis d'une révolution esthétique qui devient aussi pressante que la révolution politique. Ils sont donc des éléments de dénotation de la fiction qu'ils aident à comprendre et à saisir au moment même de sa conception.

²⁰ André Belleau, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1980, pp. 22-23.

²¹ Car la seule présence de la figure de l'écrivain suffit pour créer un effet métacritique.

²² Josias Semujanga, « Écriture romanesque et discours métacritique dans *Giambattista Viko* Mbwil a Mang Ngal », *Études littéraires*, vol.30, n°1, 1997, p. 167-178.

Acteurs de la narration, ces personnages écrivains permettent de saisir avec plus de netteté le regard de l'auteur sur soi et son rapport à l'activité littéraire.

Toutefois, si le lecteur entre en possession de ces récits, il le doit souvent à la perspicacité d'une autre figure, celle du romancier-vicaire. Celui-ci qui se veut éditeur du livre ou des documents laissés par le personnage-écrivain apparaît donc comme le dernier maillon de la chaîne avant le lecteur. Il joue un rôle de scripteur et d'intermédiaire entre le véritable auteur de l'histoire et le lecteur. Il est ainsi un réceptacle et un transmetteur d'histoire à raconter, un acteur et un témoin de la création littéraire. C'est une figure d'une coprésence: de soi et de l'autre, d'un récit premier et d'un récit second, de l'énoncé et de l'énonciation, de l'œuvre et de sa genèse. Il agit souvent par effraction car il accomplit un acte transgresseur en publiant le récit. Transgression parce qu'il n'était pas souvent le destinataire du texte et qu'il publie ce qui devait demeurer dans la sphère privée.

Ainsi, si on ne sait rien des circonstances qui ont permis à l'éditeur des notes de *Le Temps de Tamango* d'entrer en possession des documents qu'il organise et commente, on sait par contre comment Ismaïla et Ndella ont reçu, de la part d'un inconnu qui se révélera plus tard être Doumbouya (un des gens de Wissombo, le village rebelle de la reine Johanna), un paquet contenant les affaires de Fadel qui constitueront la base de la reconstitution qu'ils vont faire pour mettre à la disposition du lecteur un texte fini. Concernant Raki, c'est par les investigations personnelles qu'elle mène et les entretiens avec Mansour Tall qu'elle parvient à rédiger le texte. Pour le colonel Asante Koroma, il s'agit du procédé plus classique du manuscrit trouvé, lui qui, ayant découvert le cadavre de l'ancien président Nzo Nikiéma, est tombé, dans la maison abandonnée, sur des papiers sur lesquels le défunt chef d'État avait griffonné des mots, en somme une lettre destinée à Mumbi pour se disculper de l'accusation qui fait penser qu'il aurait tué sa fille²³ Kaveena.

Ces romanciers-vicaires font tous un travail d'agencement et de régie, de reconstitution (scientifique et objective disent-ils souvent) qui attire l'attention essentiellement sur la gestation et la forme de l'œuvre littéraire. Diop construit de ce fait un «mensonge romanesque»²⁴ quand il cherche à se dérober de ses récits tout en y demeurant par le biais d'avatars textuels que sont les personnages narrateurs, les personnages écrivains et les romanciers-vicaires

2. L'espace métadiscursif: un laboratoire littéraire

L'analyse dans les romans de Diop des différents passages métadiscursifs laisse voir que l'auteur écrit en référence à la même «arrière pensée esthétique»²⁵ que celle que le Narrateur avait décelé dans la déroutante écriture de Ndongo Thiam. Le métadiscours devient ainsi pour lui le lieu d'illustration d'une poétique et le moment d'exhibition d'une méthode.

²³ La fille de Mumbi.

²⁴ Couturier, cité par Jean Sob, *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Paris, Éditions A3, 2007, p. 101.

²⁵ Le Narrateur parlant de la divagation systématique que N'Dongo érige en procédé d'écriture fait ce commentaire: «il m'est en effet impossible de supposer que son univers romanesque lui échappe à ce point; tout ce désordre doit être dicté par quelque arrière-pensée esthétique qu'il importe de découvrir », *Le Temps de Tamango*, p. 141.

2.1 L'exposition d'une poétique

La mise en avant de personnages-narrateurs qui parlent et s'occupent de littérature ne laisse aucun doute sur les intentions de l'écrivain sénégalais. Il suffit d'un minimum d'attention aux lecteurs de ses textes pour se rendre compte qu'en réalité Diop profite de la fiction pour exposer et illustrer une poétique révolutionnaire qui, depuis son premier opus, a initié une entreprise audacieuse et originale de déplacement de l'intérêt du roman africain francophone (puis de langue nationale) vers la matérialité du texte. La hantise du métadiscours chez les personnages fait du texte de Diop un roman expérimental d'un nouveau genre dénué des intentions scientifiques des naturalistes du XIX^{ème}. Jean Sob ne s'y trompe pas d'ailleurs quand il nous dit : « Tel est donc le credo littéraire de Boubacar Boris Diop. Pas de remèdes à proposer à la société, pas de conseils à prodiguer à qui que ce soit, rien que des recherches stylistiques et l'expérimentation des techniques d'écriture... »²⁶.

L'écrivain sénégalais devient, de ce fait, le théoricien d'une écriture révolutionnaire et subversive qui rejette les conventions romanesques allant jusqu'à ériger le refus du roman comme genre en procédé de création. Les personnages-narrateurs de Diop tournent même en dérision certaines fonctions principales de la narration comme la posture omnisciente ou la narration hétérodiégétique souvent mises à mal dans le récit. La plupart des romanciers vicaires et même le Narrateur des Notes se refusent à faire de la littérature, arborant souvent une casquette d'historien ou tout simplement de scientifique visant la reconstitution rigoureuse de faits véridiques : « [...]le Narrateur se défend vivement de faire de la littérature. Contrairement à ce qu'on pourrait croire, il n'a même pas essayé de romancer des événements historiques réels »²⁷, nous dit le rapporteur des notes.

Le texte de Diop se fonde donc sur sa propre destruction, car il sape les fondements du roman et nie jusqu'à son existence même pour offrir du nouveau. C'est un récit fondateur et novateur qui réclame pour l'écrivain africain le droit d'engendrer des mythes littéraires et d'en user. C'est ce que nous apprend un personnage-narrateur annonçant le destin littéraire que Kaïré, l'inventeur des fables de Baay Galaay, réserve à ses récits: «Kaïré faisait offrande de sa création de fiction à quiconque voudrait plus tard prolonger son existence et lui donner à partir de son propre vécu, de ses colères et de ses espoirs, tel visage ou telle allure »²⁸.

Le métadiscours diopien déroule ainsi un véritable processus d'élaboration d'une théorie du récit africain qui est expliquée en même temps qu'illustrée, qui fait sauter les principes de la narration classique et qui s'interroge sans cesse au gré des publications de l'auteur. Ainsi, les « Notes du narrateur » exposent le programme esthétique de Boubacar Boris Diop, une poétique et une conception de la littérature. Elles constituent le manifeste littéraire d'un jeune auteur qui, dès sa première publication, espérait créer une nouvelle tendance dans la littéra-

²⁶ *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop, op. cit.*, p. 53

²⁷ *Le Temps de Tamango, op. cit.*, p. 38.

²⁸ Boubacar Boris Diop, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993, p. 235. L'auteur lui-même a procédé de la même manière avec le personnage de Tamango comme Kaïré l'a fait avec celui de Baay Galaay.

ture africaine. Manifeste qui ne peut trouver place que dans l'espace textuel spécialement aménagé pour le métadiscours, c'est à dire les notes du narrateur. Le récit de l'auteur sénégalais postule ainsi la fondation d'une esthétique et exprime une rupture avec l'orthodoxie littéraire classique et même avec la tradition littéraire africaine où le métadiscours borde souvent le récit, car se limitant aux parties liminaire et clausulaire. En effet, s'il peut être amené à interpeler très souvent ses auditeurs, le conteur traditionnel ne fera jamais de longues élucubrations sur la forme du récit qu'il est en train de faire. Cette nouveauté dont on parle chez Diop trouve surtout son illustration la plus parfaite dans la place du métadiscours dans l'espace du texte et dans la typographie. Dans *Le Temps de Tamango*, la fiction et le métadiscours forment deux entités totalement distinctes, totalement séparées dans le roman. La fiction se trouve dans les 1^{ère}, 2^{ème} et 3^{ème} parties. Le métadiscours, mis en italique après chacune de ces parties, dans les « notes sur... » permet de convertir l'histoire diégétique en simple artifice anecdotique ou au moins à la mettre au même pied d'égalité que la narration. On est avec Diop en face d'une œuvre hybride qui met sur le même plan fiction et discours sur la fiction et parfois même minimise la diégèse au profit du discours métacritique. Donc, s'il profite des interstices du récit pour révéler sa pensée esthétique, l'auteur peut aussi aménager de longues phases de commentaires qui lui permettent d'exposer clairement la conception de son art.

Même si on n'a pas une séparation aussi nette entre fiction et métadiscours dans les autres romans de notre corpus, on y note une alternance entre récit des événements et commentaires sur l'énonciation, sur l'écriture. Cette volonté de sortir des sentiers battus par ce type de procédé fait qu'on peut voir les romans de Diop comme des exemples d'antiroman dans le sens où l'entend Saul Yurkiévitch pour qui « un mélange dissonnant »²⁹ fait, entre autres, d'amalgame d'histoire et de discours, constitue le principe structurant de ce type de récit.

Le métadiscours est ainsi le lieu d'une pratique qui se décrit, les possibilités esthétiques qu'il suggère étant en même temps montrées. D'ailleurs, dans *Kaveena*, c'est au moment où le narrateur personnage affirme que « nul sang pourri ne suinte désormais de [ses mots] »³⁰ que le macabre disparaît d'un récit qui se veut, à partir de cet instant, moins noir.

2.2. Un discours de la méthode

La poétique décrite par le métadiscours s'appuie sur une méthode que les personnages-narrateurs de Diop expliquent ou suggèrent afin de montrer tout le travail littéraire abattu pour la confection de l'œuvre. Boubacar Boris Diop s'adonne à une mise à nu du procédé en indiquant au lecteur le matériau d'élaboration du texte ainsi que sa genèse. Chez lui, les commentaires métadiscursifs peuvent porter sur le texte qui est en train de s'écrire, sur le travail de l'écrivain en général ou sur les écrits d'un autre écrivain afin de constituer un véritable discours de la méthode qui expose le parcours emprunté par le texte et les règles qui régissent sa création. Certains passages des « Notes du Narrateur » peuvent d'ailleurs être assimilés à ceux d'une préface auctoriale avec ses « fonctions

²⁹ Saul Yurkievitch, « Les avant-gardes latino-américains: rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in *Les avants Gardes littéraires au XXème siècle*, Vol. II, Budapest, Weisgerber, 1984, p. 1084.

³⁰ Boubacar Boris Diop, *Kaveena*, op. cit., p.34.

cardinales» que sont, entre autres, la présentation du contrat de lecture, les indications de contexte et les déclarations d'intention³¹. Le rapporteur des notes s'adresse directement au lecteur pour lui présenter le contrat de lecture, la nature et la forme du récit en train de se lire avant de lui expliquer le contexte littéraire de sa genèse. C'est fait sous la forme d'une mise en garde du lecteur qui sonne comme un avertissement ou une sorte d'avant propos. Le Narrateur explique sa méthode éminemment scientifique et positiviste basée sur la documentation et l'enquête.

Dans *Les Tambours de la mémoire*, Ismaïla Ndiaye prend la peine d'expliquer, avant tout, la méthode utilisée avec Ndella pour mettre au propre le texte de Fadel Sarr. Ils ont fait surtout un travail de forme, de toilettage qui les a conduits à « supprimer certains passages incompréhensibles »³² : « Par souci d'objectivité nous avons préféré mettre en forme les cahiers posthumes de Fadel. Plus précisément nous avons mis au propre le brouillon de ce qui aurait sans doute été son autobiographie »³³. Par souci de clarté et d'objectivité, ils décident de mettre la forme du texte au service de l'objectivité en éliminant systématiquement les passages qui ne sont pas en rapport avec le sujet du roman (la vie de Fadel et celle de Johanna) prenant de fait le contrepied de Ndongo et de Nguirane qui érigent la digression en procédé de création fécond.

Dans *Les Tambours de la mémoire* où le métadiscours encadre en quelque sorte l'histoire, ses marqueurs sont disséminés dans le premier chapitre et vers la fin du roman (29^{ème} et 31^{ème} partie). Ici, on ne note pas à proprement parler de réflexion esthétique, mais on retrouve l'exposition du *modus operandi* des deux narrateurs-personnages, la précision des conditions dans lesquelles ils ont reçu le texte, la liste des constituants du récit original et une anticipation sur la réception de l'œuvre qu'ils écrivent.

Le métadiscours, qui est mis en avant par les personnages-narrateurs, décrit les traits caractéristiques de cette écriture dont le signe principal est la confusion comme le montre le rapporteur des «Notes du Narrateur» qui reconnaît la probabilité que le lecteur exigeant «soit fort irrité de n'avoir pas compris certaines choses»³⁴ et comme le suggèrent aussi les nombreuses occurrences dans les propos de Nguirane Faye qui use des mots «vagabonder», «digressions», «incartade», «divagations» et «obscur récits»³⁵ pour décrire les contours de son récit. Le vocabulaire de l'errance utilisée à cet effet démontre tout le caractère discontinu et parfois sybillin des récits proposés. Il apparaît alors que l'écriture de Diop porte les stigmates d'un dérapage bien pensé que le métadiscours accueille et exhibe. Dérapage compris comme dérive, déroutage, glissement, dépassement de la mesure et profération de propos choquants et qui peut reposer sur le fragmentaire³⁶ en fonctionnant comme un des indices d'une écriture de l'extravagance, de l'excentricité, de la parodie et même de l'auto-destruction. Ainsi, des fragments de Ndongo qui appliquent ce procédé suivent

³¹ Jean Sob, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, op. cit., p. 99.

³² *Les Tambours de la mémoire*, op. cit., p. 49.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Le Temps de Tamango*, p. 39.

³⁵ Termes qui renvoient à l'incompréhension, à l'errance physique et intellectuelle.

³⁶ Une des parties de *Les Traces de la meute* s'intitule d'ailleurs « fragments de la fable ».

automatiquement les commentaires du Narrateur comme pour servir d'illustrations, de preuves matérielles à la proposition esthétique décrite. Les dérapage et digression apparaissent aussi dans ce passage de *Les Traces de la meute* où Mansour, l'un des narrateurs-personnages, nous apprend que Diéry Faye (un autre narrateur intradiégétique-homodiegétique) avait l'habitude dans le récit des aventures qu'il fait de « s'arrêter longuement sur des détails insignifiants pour les développer à loisir »³⁷. Il nous dit également qu'il « se montrait extrêmement elliptique » et qu'il avait tendance à « s'égarer dans des considérations sur l'Afrique du Sud », à « laisser libre cours à ses fantaisies »³⁸. Lui-même appliquait, un peu à contrecœur, dans son travail d'écrivain, une méthode de travail qu'il assimile à une « totale confusion »³⁹.

De la même manière, Diéry, tentant de comprendre les raisons des nombreux arrêts que faisait Kaïré qui créait le suspense en remettant la suite de ses histoires au lendemain, attire en même temps l'attention du lecteur sur les caractéristiques que sont l'anachronisme et l'invraisemblable : « Je crois plutôt qu'étant condamné à imaginer des épisodes chaque jour plus délirants, il lui fallait de temps à autre prendre un peu de recul, au moins pour éviter les anachronismes non délibérés et quelques erreurs flagrantes que même le droit à l'invraisemblance ne peut faire admettre ».

Confusion, dérapage, désordre, ellipse, discontinuité...voilà les maîtres-mots de l'écriture diopiennesur lesquels ses personnages-narrateurs essaient d'attirer l'attention du lecteur qui découvre au moment où il lit le texte les principaux procédés qui conditionnent son existence. D'autres exemples illustrent toute l'importance qui est donnée à des procédés dont la combinaison favorise une hybridation qui témoigne de la volonté de rendre le texte confus par le biais, par exemple, du réalisme et de la dérision qui sont, nous apprend Raki, les caractéristiques de la narration de Mansour Tall : « Paa' Mansour a pris sa revanche en misant sur la seule épaisseur du réel et en traitant par la dérision ses nombreux rendez-vous manqués avec la fiction, avec son propre imaginaire »⁴⁰.

Dans *Le Cavalier et son ombre*, en outre, le récit est caractérisé en même temps qu'il se fait par Lat-Sukabé qui décrit la genèse et la maturation du récit de sa concubine tout en nous apprenant que « les histoires qu'elle improvisa [...] furent [...] assez plates »⁴¹. Par la technique de l'enchâssement, il donne justement dans les lignes qui suivent un exemple de ces histoires plates à travers un conte que la narratrice avait intitulé « le sourire perdu de Ghudra ». Lat-Sukabé nous apprend également une autre particularité du récit qu'il restitue par ces mots: « je suis bien placé pour savoir à quel point Khadidja avait déformé la réalité. Presque pas un seul mot de vrai dans tout ce qu'elle avait raconté et pourtant tout était si profondément juste »⁴². En faisant remarquer l'altération de la réalité qui oriente les récits de la narratrice Khadidja, Boubacar Boris Diop témoigne de la nécessité chez l'auteur de laisser libre cours à une imagination débordante qui demeure paradoxalement l'indice le plus visible du réalisme dans le texte.

³⁷ *Les Traces de la meute*, op. cit., p. 152.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, 151.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 265.

⁴¹ *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 60.

⁴² *Ibid.*, p. 94.

C'est précisément la méthode que Boubacar Boris Diop a mise en œuvre pour écrire *Le Cavalier et son ombre* qui raconte le génocide rwandais de 1994 dans une perspective onirique faite de transformation et d'altération de la réalité des faits⁴³. Cela permet, entre autres, de mettre au centre de l'œuvre les rapports entre auteur, réalité et fiction.

Ainsi, on voit que les hésitations et les changements du projet littéraire de Khadidja correspondent en réalité au projet littéraire de Diop qui vise à procéder à une réécriture de la mémoire, si on en croit, en tout cas, ce que révèle Lat-Sukabé. Ce dernier décrit le programme esthétique final de la conteuse qui entend « prouver que l'histoire de [leur] pays était une infâme succession de trahisons et de lâchetés, dont il ne reste aujourd'hui que des mensonges éhontés »⁴⁴. Ce personnage-narrateur nous apprend qu'il y avait cependant de la « grandeur et de l'espoir dans la fable »⁴⁵ de la narratrice, introduits, il est vrai, de manière involontaire. Ce qui résume le procédé mis en jeu pour écrire ce roman : écriture hybride qui associe une vision pessimiste et chaotique du réel à l'espoir incarné par l'enfant mythique Tundé.

3. Une écriture autoréflexive, spéculaire et orientée vers le lecteur

Nous pensons comme Jean Sob que Boubacar Boris Diop est le grand initiateur de la phase autoréflexive de la littérature africaine. Il met en scène des procédés de réflexivité du texte dont le but « est de rappeler au lecteur la matérialité de l'œuvre, le texte comme réalité »⁴⁶. Il présente un récit spéculaire qui se réfléchit au moment où il se construit. Chaque fragment métadiscursif devient ainsi le reflet d'une écriture qui se cherche, qui avance comme par tâtonnement, mais un tâtonnement réfléchi dans tous les sens du terme. L'œuvre devient ainsi un miroir car elle fait rejaillir sur elle-même sa propre image et celle de l'écriture. Par la grâce de la mise en abyme qui, par les jeux métaleptiques qu'elle permet, participe à la mise en scène du texte littéraire, par la présence de personnages écrivains et de romanciers vicaires, l'auteur regarde sa propre image. Image réfléchie qui lui renvoie les objets de son discours. Son texte, nourri par un impératif métadiscursif, se transforme ainsi en récit spéculaire⁴⁷ qui use de procédés réflexifs pour se mettre en scène et orchestrer les éléments de sa propre production.

L'écriture autoréflexive que construit Diop, telle une allégorie, favorise la représentation concrète de ses fantasmes littéraires et de ses idées théoriques. En adoptant une multiplication des instances du métadiscours, l'œuvre se transforme en un miroir à changement de visée qui varie les angles de vue sur l'écriture de l'auteur de manière progressive. Elle se prend elle-même pour objet tout en faisant rejaillir sa lumière sur d'autres objets analogues qui lui permettent de mieux se distinguer. Concrètement, les textes de Diop se transforment en récits où les narrateurs parlent de littérature et de créations romanesques en convo-

⁴³ L'auteur reconnaîtra plus tard avoir fait des erreurs avec cette lecture simpliste du génocide rwandais faisant croire à une histoire millénaire d'ethnies qui s'entretient.

⁴⁴ *Le Cavalier et son ombre*, op. cit., p. 121.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 123.

⁴⁶ Jean Sob, *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, op. cit., p.157

⁴⁷ Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

quant, entre autres, des références intertextuelles qui participent également au jeu métadiscursif car les intertextes, convoqués par l'auteur, l'aident à jauger de sa capacité créatrice en rapprochant son opus de celui d'autres écrivains car on est chez Diop « dans l'infini d'une littérature qui se contemple dans l'inertie (in)satisfaite de son propre discours »⁴⁸.

Les commentaires de Lat-Sukabé sur la méthode et les différentes formes prises par le récit de Khadidja au fur et à mesure que ce dernier se construit nous apparaissent comme un procédé autoréflexif qui aide l'auteur à jeter un œil critique sur sa propre création. C'est ce qu'a essayé de suggérer Alioune Diané parlant d'un des ouvrages de Diop : « À chaque moment de son écriture le roman exhibe les signes de sa réussite, pose les conditions de possibilité de sa continuation et aménage de fréquentes pauses intérieures à travers lesquelles, il évolue son procès de production »⁴⁹. L'écriture qui s'expose et se dévoile ainsi devient un personnage au même titre que le narrateur et le narrataire intradiégétique. Le métadiscours permet, vu sous cet angle, une scénographie du discours littéraire, une mise en scène de l'énoncé où le texte devient la vedette, la star du spectacle qui se donne.

Boubacar Boris Diop affiche, par personnages-narrateurs interposés et par le biais du métadiscours, une volonté d'anticiper sur les réactions du lecteur et interroge les mécanismes de réception du récit en train de se faire. Le texte décrit le processus de sa propre création en dessinant une trajectoire qui conduit le lecteur de sa condition de production à sa réception en passant par son élaboration et sa publication par une tierce personne, le romancier-vicaire. Ainsi, le métadiscours, en se reposant sur une coprésence du narrateur et du narrataire, oriente le récit vers sa réception et instaure ainsi le dialogisme comme l'un des fondements de la communication littéraire. C'est ce qui va expliquer chez Diop toute l'importance accordée à la figure du destinataire premier du texte. Comme l'attestent les craintes de Ndella sur la réception du texte produit avec Ismaïla qui la poussent à présenter le texte fini à Aïda⁵⁰, les personnages-narrateurs ressentent le désir de soumettre un lecteur-cobaye au test de la lecture. De la même manière, le Colonel Asante Koroma, conscience régissant le texte de *Kaveena*, anticipe sur la réaction de Mumbi à la lecture de certains passages de la lettre laissée par NzoNikiéma.

Ainsi, Boubacar Boris Diop fournit les clés herméneutiques du texte au lecteur pour qu'il profite de tous ses avantages. C'est cette possibilité offerte par le métadiscours que semble décrire Ousmane Adama Dia pour qui :

au delà de la performance narrative, c'est sur les mécanismes mêmes de la lecture romanesque que le métadiscours, nourri par le dialogisme, oriente le sens et les enjeux du texte. La compétence verbale du narrateur conditionne, modalise et construit la lecture tout en déjouant les effets de sens

⁴⁸ Alioune Badara Diané, « Écriture, mémoire et subversion : les (en)jeux de la création esthétique dans *Les Tambours de la mémoire* », *Revue du Groupe d'Études Linguistiques et Littéraires*, Hors Série 01, *Boubacar Boris Diop : une écriture déroutante*, Avril 2014, Gell, Université Gaston Berger de Saint-Louis, p. 111.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 100.

⁵⁰ Sœur de Fadel, l'auteur du texte premier que les deux narrateurs ont réécrit.

que le lecteur projette sur l'économie générale du roman⁵¹.

C'est seulement de cette manière que la participation du lecteur à la confection du texte et de son sens peut être effective. C'est ce que prouve le comportement de Lat-Sukabé devant les récits de sa compagne : « je ne peux donc aider Khadidja qu'en restant ouvert à tous ses enchantements. L'essentiel est de ne pas être dupe moi-même »⁵². Le lecteur peut donc soutenir la confection et la conduite du récit; il est le continuateur d'une œuvre qui est toujours fragmentaire, inachevée et qui ne peut se compléter que par son concours, sa participation active.

Boubacar Boris Diop élabore ainsi, par le truchement du récit spéculaire, auto-réflexif, un véritable projet d'éducation du lecteur africain à la réception critique⁵³ en lui enjoignant de porter toujours son attention sur la matérialité du texte, sur l'arrière-pensée esthétique dont parle le Narrateur de *Le Temps de Tamango*. Le texte, saturé de littérature, concentre désormais ses efforts sur le contexte d'énonciation et les stratégies mises en œuvre par le narrateur pour créer un nouveau pacte avec le lecteur faisant ainsi des indications de régie et des appels aux compétences du narrateur de véritables fonctions métadiscursives.⁵⁴ Au-delà de la littérature, l'œuvre romanesque de Diopinterroge la langue et la société; c'est une écriture qui prend les mots à leur piège, qui prend le mot au mot parce qu' étant un haut lieu de théorisation et de mise en œuvre de l'irréfléchi, de l'imaginé. L'auteur explore jusqu'à leurs limites les mots, la littérature et les signes pour susciter les nouveaux défis esthétique et militant qui interpellent ses paires africaines.

Il faut signaler aussi que cette littérature autoréflexive donne l'occasion à Diop de participer à l'élaboration d'un patrimoine littéraire universel décloisonné dont la réalisation est rendue possible par l'inachèvement de l'œuvre, préalable pour une esthétique toujours novatrice et moderne.

Boubacar Boris Diop veut nous avertir et nous montrer qu'une posture d'écrivain analogue à celle de la conteuse Khadidja mène inéluctablement au désastre et à l'anéantissement. Cette relation entre Khadidja et son auditeur invisible est une allégorie de la situation de l'écrivain africain de langue européenne. Les différents choix narratifs de la conteuse sont des manières de dire la violence et le diktat subis par l'écrivain obligé d'adapter son récit et condamné aux spéculations les plus folles sur l'identité de son public. Cette exclusion de l'auditeur du champ de communication est une anomalie, vu de la tradition littéraire africaine où le texte ne se conçoit jamais en l'absence d'un auditoire. C'est d'ailleurs la composition de celle-ci qui dicte la durée, la forme et parfois même le contenu du récit. Le métadiscours est donc présent pour servir d'avertissement sur les risques d'une littérature qui se complait dans le monologue et qui exclut la par-

⁵¹ Ousmane Adama Dia, « Dialogisme et quête du sens dans *Jacques le fataliste* de Diderot: le statut du métadiscours », in *Revue Sénégalaise de Langue et de Littérature*, Nouvelle série n°4-5, 2013, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, p. 242.

⁵² *Le Cavalier et son ombre*, p.110.

⁵³ *L'impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, op. cit.

⁵⁴ Françoise Van Rossum-Goyon, « Des nécessités d'une digression: sur une figure du métadiscours chez Balzac », *Revue des Sciences Humaines*, N°XLVIII, 1979, p. 99.

icipation de l'autre.

CONCLUSION

Ainsi Boubacar Boris Diop nous offre non un modèle de création mais plusieurs manières de procéder qui sont autant d'aventures de l'écriture qui retracent les différentes étapes d'une errance esthétique. L'écriture, par le biais du métadiscours, devient ainsi une exploration, une expérience empirique et une expérimentation qui donne l'occasion à l'écrivain d'aller à la découverte d'un autre monde essentiellement littéraire.

L'écriture de Diop, tout comme sa lecture, prend la forme d'une énigme et d'une errance sans fin ; elle dérouté et laisse le lecteur et le critique pantois. Les figures de destinataires invisibles ou absents témoignent de ce mystère qui constitue l'atmosphère générale de ces textes. Ce qui crée la première césure avec la tradition littéraire africaine orale qui ne conçoit jamais l'énonciation littéraire sans la présence physique de l'auditeur dont le lecteur moderne n'est qu'un avatar.

Les jeux métatextuels créés par la présence vivante et manipulatrice des narrateurs de Diop trahissent l'intention parodique de l'auteur qui entend représenter une écriture subversive et novatrice conçue comme sa participation à l'élaboration d'un grand discours romanesque africain. Le métadiscours, supplantant l'histoire diégétique, fait des œuvres de Diop des textes qui retracent une aventure de l'écriture désormais mise en lumière au détriment d'une écriture de l'aventure.

BIBLIOGRAPHIE:

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif. Essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Montréal, Presses Universitaires du Québec, 1980

BORILLO, Andrée, « Discours ou métadiscours ? », in *Métalangue, métadiscours, métacommunication, DRLAV n°32*, 1985, pp. 47-61.

COUTURIER, Maurice, *La Figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.

DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DIA, Ousmane Adama, « Dialogisme et quête du sens dans *Jacques le fataliste* de Diderot: le statut du métadiscours », in *Revue Sénégalaise de Langue et de Littérature*, Nouvelle série n°4-5, 2013, Université Cheikh AntaDiop de Dakar.

DIANÉ, Alioune Badara, « Écriture, mémoire et subversion : les (en)jeux de la création esthétique dans *Les Tambours de la mémoire*, Boubacar Boris Diop : une écriture déroutante, *Revue du Groupe d'Etudes Linguistiques et Littéraires*, Hors Série 01, Avril 2014, Gell, Université Gaston Berger de Saint-Louis.

DIOP, Boubacar Boris, *Le Temps de Tamango*, Paris, L'Harmattan, 1981.

Diop, Boubacar Boris, *Le Cavalier et son ombre*, Paris, Stock, 1997.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, 1990.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Traces de la meute*, Paris, L'Harmattan, 1993.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Petits de la guenon*, Paris, Philippe Rey, 2009.

- DIOP, Boubacar Boris, Kaveena, Paris, Philippe Rey, 2006.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- JOOB, Bubakar Bóris, BàmmeeluKoccBarma, Dakar, EJO, 2017.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, Paris, Corti, 1987.
- SEMUIJANGA, Josias, « Écriture romanesque et discours métacritique dans *Giambatista Viko Mbwil a MangNgal* », in *Etudes littéraires*, vol.30, n°1, 1997.
- SOB, Jean, *L'Impératif romanesque de Boubacar Boris Diop*, Paris, Editions A3, 2007
- VAN ROSSUM-GOYON, Françoise, « Des nécessités d'une digression: sur une figure du métadiscours chez Balzac », in *Revue des Sciences Humaines*, N°XLVIII, 1979.
- YURKIEVICH, Saul, « Les avant-gardes latino-américains: rupture de la permanence ou permanence de la rupture », in Weisgerber, *Les avants Gardes littéraires au XXème siècle*, Vol. II, Budapest, 1984.

**AMINATA SOW FALL, L'EMPIRE DU MENSONGE (2017) OU LES PRÉMICES
D'UNE SOCIÉTÉ EN DÉCADENCE**

Ndèye Astou GUÈYE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

ABSTRACT : Senegalese society, nowadays, is witnessing the loss of the cardinal social values that, so far, have helped shape men and women of high quality. This loss was caused many drifts in a universe where lie has become a tolerated practice. On the contrary, it has become an integral part of our daily life. All that, inescapably, gives rise to the early beginnings of a society falling into decadence.

KEY-WORDS : Decadence, education, lie, early beginnings, Senegalese society, values.

INTRODUCTION

Fidèle à sa vision du monde et des choses, Aminata Sow Fall dont les ouvrages reflètent l'universalité de l'humaine condition se livre dans son roman, *L'empire du mensonge*, à une mise en garde sur les dangers d'un phénomène qui étend de plus en plus ses tentacules dans la société sénégalaise, et, au-delà, dans le monde : le mensonge. Défini par le *Dictionnaire encyclopédique* (1980 : 814) comme une « Assertion contraire à la vérité faite dans le dessein de tromper », le mensonge, autrefois source de mépris, n'est plus condamné de nos jours.

Bien au contraire, il a établi ses quartiers au niveau de toutes les composantes de la société d'où le titre de ce roman "L'empire du mensonge". L'usage de cette périphrase hyperbolique renseigne sur l'ampleur du phénomène. En effet, aucune entité sociale n'est épargnée. C'est la raison pour laquelle Aminata Sow Fall, qui, dans ses écrits, reste toujours ancrée dans son environnement social et culturel, déclare : « Quand j'écris, je mets le doigt sur certaines tares et le lecteur est naturellement amené à rechercher les solutions » (Kiba, 1979 : 16-17) tire sur la sonnette d'alarme.

Il s'agit, bien sûr, de création romanesque. Mais le diagnostic d'Aminata Sow Fall est sans complaisance. Alors, nous insisterons particulièrement dans cette analyse sur la perte des valeurs qui marque une société en marche vers sa perte. À partir de ce moment, une série de questions nous interpellent : comment en sommes-nous arrivés là ? Quelles sont les conséquences résultant de cette situation ? Quelle dynamique faut-il créer pour faire preuve de résilience face à ce phénomène ?

Notre hypothèse de recherche est d'examiner les manifestations des prémices de cette décadence. Voilà les éléments qui vont être analysés : la perte de valeurs sociales cardinales, les conséquences résultant de ladite perte et la dynamique appropriée pour arrêter le processus de ce déclin. C'est au travers, principalement, de ces points que nous allons examiner les prémices d'une décadence de la société sénégalaise dans *L'empire du mensonge*.

Pour ce faire, nous nous appuyerons sur la narratologie. La réflexion va s'articuler autour de trois parties. La première sera consacrée à un diagnostic de la société sénégalaise. Quant à la seconde, elle analysera les conséquences de la perte de valeurs suprêmes. La troisième et dernière partie s'attèlera à réfléchir sur les voies et moyens idoines qui permettraient de mettre un terme aux si-

gnaux indicateurs d'une décadence de la société sénégalaise.

1. Un diagnostic de la société sénégalaise

Qu'est-ce qu'une valeur ? Le *Dictionnaire encyclopédique* (1980 : 1322) en donne la définition suivante : « Principe idéal auquel se réfèrent communément les membres d'une même collectivité pour fonder leur jugement, pour diriger leur conduite ». Les valeurs sont de plusieurs types, mais cette partie de notre étude s'intéresse aux valeurs sociales cardinales, ou valeurs morales, de la société sénégalaise. Aussi, est-il nécessaire de souligner que ces valeurs qui, jusqu'ici, ont présidé à sa bonne marche et qui sont, entre autres, le respect des Anciens, la solidarité, la générosité, la dignité, l'honneur, la probité, l'honnêteté disparaissent de plus en plus de nos jours. Et Sembene Ousmane de corroborer cette situation, à travers son roman intitulé *Le Mandat* (Sembene, 1966) qui lui donne l'opportunité de dresser un portrait d'une société sénégalaise où « l'honnêteté est un délit ».¹

C'est ce que confirme le diagnostic de la société sénégalaise, posé par Aminata Sow Fall dans *L'empire du mensonge*. La perte de ces valeurs, citées ci-dessus, est évoquée à maintes reprises dans ce roman où le récit s'ouvre sur une réunion bien particulière. En effet, « chaque dimanche à quatorze heures pile depuis quinze ans » (Sow Fall, 2017 : 9), Sada et ses amis, la « compagnie du dimanche » (p.10) se retrouvent autour d'un repas : « *Soupe kandia* »² qui se termine toujours avec l'« annonce de la première tournée de « l'ataya », ce thé voluptueux qui, comme un rite, doit clore le temps du repas en scellant dans les cœurs le symbole d'une fraternité exemplaire, sincère, généreuse » (2017 : 17-18). C'est alors l'occasion pour les différents membres de la « compagnie » d'échanger en toute convivialité sur l'actualité nationale.

Rappelons que ce roman possède une unité sous-tendue par une mise en scène qui permet à Aminata Sow Fall de rendre l'intrigue vivante. Elle use de la focalisation interne lorsqu'elle se sert de ses personnages pour faire passer ses messages, c'est souvent le cas avec Sada, qui est le personnage principal du récit. Ce dernier, à l'image de la plupart des citoyens sénégalais, est victime de mensonges de la part des hommes politiques. Un ami d'enfance, Macoumba, qui est devenu ministre de la République, l'invite à une cérémonie de pose de la première pierre d'une « Université Internationale d'Excellence » : cette invitation est l'élément modificateur du récit. En effet, d'après Claude Bremond (1981 : 69) : « Pour que cette amorce de récit se développe, il faut que cet état évolue, que quelque chose advienne qui soit propre à le modifier ».

Sada répond favorablement à l'invitation car, en homme intègre, pétri de valeurs sociales suprêmes, il veut participer au développement de son pays et il explique :

Macoumba comptait sur ma présence et celles d'autres invités que je ne connais pas. Une manière de démontrer, exemples à l'appui, que la fatalité de la misère n'existe pas. C'est dans le sens de mes convictions, vous

¹ « Ousmane Sembene ou l'art de se jouer du destin », in *Revue Africultures*-76, avril 2009, africultures.com/ousmane-sembene-ou-l-art-de-se-jouer-du-destin-8514/ document consulté le 30/06/2021 à 08 :56

² *Soupe Kandia* : Sauce à base de gombos et d'huile de palme.

le savez tous. J'ai pensé pouvoir donner l'espoir à la centaine de jeunes qui étaient là-bas et rêvaient sans doute d'un avenir enviable (2017 : 16).

Mais cela soulève l'ire de toute la « compagnie du dimanche », comme en attestent ces propos de Coumba : « Ils t'ont piégé ! C'est le financement qui intéresse ce crétin et ses comparses ; pas ces jeunes ! Comme avant, ils vont détourner le fric, sans mauvaise conscience. Ils n'ont pas de cœur. C'est odieux » (2017 : 16). Coumba est l'amie de l'épouse de Sada, qui se nomme Yacine ; elle est indignée par le comportement malhonnête et le manque de patriotisme de ces hommes. Alors, vexé et déçu, Sada affirme :

J'aurais pas dû le faire. J'aurais pas dû. C'est vrai. Macoumba avait tellement insisté en m'invitant à cette cérémonie. Cartons d'invitation, appels téléphoniques répétés. L'évocation de notre enfance. Nos espiègleries. Nos bêtises. Nos joies aussi ! Dans la débrouillardise, la précarité... et la violence parfois, sous nos yeux. Notre chance d'avoir échappé aux pièges de ce milieu impitoyable... et d'être devenus ce que nous sommes grâce à la vigilance de nos parents (2017 : 15-16).

Le passage ci-dessus révèle à quel point ces hommes politiques usent du mensonge pour parvenir à leurs fins et, ce faisant, font fi des valeurs telles que l'honnêteté, la probité, la dignité, le respect de la parole donnée. Macoumba a mis en place tout un plan d'action pour atteindre son objectif. D'abord, il use d'un champ lexical qui traduit un sentiment d'attachement pour Sada avec les expressions suivantes qui sont, par ailleurs, des phrases nominales : « L'évocation de notre enfance », « Nos espiègleries », « Nos bêtises » et « Nos joies aussi ! ». Ensuite, sur le plan syntaxique, il emploie des pauses nombreuses, par le biais de la ponctuation, et cela a pour effet de rendre le rythme du récit haletant ; de ce fait, il maintient une sorte de suspense.

Acculé, Sada finit par répondre favorablement à l'invitation de Macoumba. Néanmoins, il se rend très vite compte qu'il a été victime de la ruse perfide de ce dernier, qui l'a manipulé. Comme en témoigne l'emploi de l'expression anaphorique « J'aurais pas dû le faire », qui ouvre le monologue intérieur dans lequel Sada évoque ses regrets devenus obsessionnels ; et ce faisant il est « à la fois l'agent de l'énonciation et son responsable » (Maingueneau, 2014 : 193). Rappelons que « Le modèle implicite qui gouverne notre représentation habituelle de la parole est celui où le locuteur est un être unique et identifiable » (2014 : 193).

Aminata Sow Fall fait également usage de la focalisation zéro, quand elle prend elle-même la parole : c'est le cas, lorsqu'elle affirme : « Jadis honni, vomé, dégradant, considéré comme la mère puante de toutes les formes de décadence morale, le mensonge, doucement, longuement, sûrement, s'est insidieusement ancré dans les habitudes » (2017 : 125). Cet extrait relate comment le mensonge est parvenu à s'établir dans la société sénégalaise. Nous relevons une gradation ascendante dans l'emploi des adjectifs qualificatifs « honni, vomé, dégradant ». Cela est renforcé par une autre gradation ascendante avec l'usage des adverbes « doucement, longuement, sûrement ». À ce titre, Patrick Bacry (1992 : 170) définit ainsi la gradation : « Une série de plusieurs termes différents mais de même nature et ayant même fonction grammaticale, juxtaposés ou coordonnés, et exprimant à des degrés divers à peu près la même idée, que l'accumulation de termes voisins est censée rendre avec plus de vigueur ». L'usage de cette double

gradation ascendante traduit combien le mensonge s'est implanté dans les sphères sociales sénégalaises et même au-delà internationales, en attestent ces propos de l'auteure : « Gymnastique nationale et mondiale » (2017 : 125).

De plus, le cadre spatial est ouvert. Ce qui n'est pas sans rendre *L'empire du mensonge* plus intéressant, car il traite de plusieurs questions dans des cadres spatiaux différents. L'action commence à Dakar dans le salon de Sada, puis nous assistons à une dynamique de l'action avec notamment des flash-back ou analepses qui évoquent les grandes périodes de la vie de Sada en zones rurales notamment, enfin elle se termine de nouveau à Dakar. Cet espace qui n'est pas clos est le prétexte pour Aminata Sow Fall de montrer comment les valeurs sociales cardinales auxquelles hommes et femmes se référaient disparaissent les unes après les autres.

C'est en ce sens qu'est évoquée la disparition de l'amour du travail et du principe de vie, consistant à se contenter de ce que l'on gagne à la sueur de son front ; tandis que la recherche effrénée de richesses, de biens matériels, quel qu'en soit le moyen, est en vogue. Le cas de Birame, l'oncle de Sada, en est une parfaite illustration. Ce dernier était un artisan, « un vannier hors pair dont la réputation avait dépassé les frontières de la région » (2017 : 35). Pourtant, cela ne l'a pas empêché de tenter l'émigration clandestine. Il n'est jamais revenu chez les siens. Comme en témoigne cette conversation entre Sabou et son époux Mapaté :

*Tiey*³ Birame ! Le plus curieux, c'est qu'il gardait les yeux fermés pendant que l'ouvrage filait entre ses doigts. Lorsqu'il en sortait des corbeilles, des nattes, des paniers, on sentait bien qu'une force invisible l'inspirait.

Silence.

Et Sabou d'essuyer les larmes qui perlaient et tombaient sur son beau visage. Et de continuer le cœur gros :

- *Seytani*⁴ l'a embarqué dans ces exodes de malheur ! Birame pouvait vivre du fruit de son travail qui lui assurait paix et sécurité. Reviendra-t-il un jour ? Dieu est grand ! *Seytani* l'a perdu.

- Erreur, avait coupé Mapaté. *Seytani*, c'est nous-mêmes : notre cupidité, nos envies démesurées, notre goût pour la facilité (2017 : 35-36).

Dans ce passage, il y a une discussion entre deux personnages : Sabou et Mapaté, les parents de Sada. Ici, le mode de présentation est le dialogue ainsi défini par Alain Pages et Joëlle Pages-Pindon (1990 : 230) : « Il s'agit d'une communication avec échange, où les interlocuteurs sont à la fois émetteur et récepteur ». Dans ce dialogue, Sabou accapare la parole en évoquant la disparition de son frère Birame, et c'est seulement à la fin que Mapaté intervient pour réfuter les arguments de Sabou en mettant à nu notre cupidité et « notre goût pour la facilité » (2017 : 35-36).

Ainsi donc, de la même manière que « Yakhm, Codé et Séga » (Sow Fall, 1998 : 47-49), Birame a tenté l'émigration clandestine. Aminata Sow Fall revient dans *L'empire du mensonge* sur la question de l'émigration clandestine.

³ *Tiey* : Interjection qui exprime l'amertume.

⁴ *Seytani* : le diable.

Elle est d'actualité, car, aujourd'hui encore, les jeunes Africains continuent de nourrir le projet de rejoindre « l'eldorado » : l'Occident. Aussi, « Sénégalais, Béninois, Guinéens, Ivoiriens, Maliens, Mauritaniens, Nigériens... » (1998 : 30), essaient-ils quotidiennement de mettre leur projet à exécution et cela, généralement, au péril de leurs vies.

La perte d'une valeur sociale suprême de la société sénégalaise est également révélée : le respect dû aux personnes âgées. Le cas de Mapaté en est un exemple patent. Il a fait l'objet d'une agression physique de la part de jeunes gens. Mapaté a, en effet, été victime de violence à la décharge où il se rend chaque matin afin d'approvisionner sa boutique de « bric à brac » de marchandises à revendre. Voici le récit de son agression :

Mapaté n'a manifestement rien compris. Le temps d'un éclair, le poing de l'homme s'écrasa comme une bombe sur son visage. Mapaté tomba. L'homme ricana comme un ogre assouvi en le voyant s'affaisser si tristement. Un de ses trois autres compagnons envoya un coup de pied bien ajusté sur les fesses de Mapaté qui essayait de se relever (2017 : 43).

Ces lignes attirent notre attention sur un fait très insolite et, par ailleurs, alarmant : l'agression d'un vieillard par de jeunes hommes. En effet, dans les sociétés traditionnelles africaines, et dans la société sénégalaise plus particulièrement, c'est un acte inédit, car, les Anciens ont toujours été respectés. C'est à ce titre que Cheikh Anta Diop (1979 : 545) affirme : « La vénération des vieillards et le respect des Aînés, autrement dit le respect de l'âge, provenaient du fait que la sagesse, somme d'expérience vécue et de connaissances acquises, était fonction de l'âge ». Et c'est ce qui, sans doute, explique la surprise et le désarroi de Mapaté, sans occulter le fait que cette agression inquiète car elle avertit d'un danger imminent qui guette la société.

Par ailleurs, dans ce passage, nous nous retrouvons dans la situation du mode de vision externe, c'est-à-dire lorsque l'histoire est racontée par un témoin des faits, ici l'auteur. Et, d'après M. P. Schmitt et A. Viala (1982 : 55), « Les seules indications données sont des actes observés, des lieux décrits, des paroles rapportées. [...]. Tout semble vu par un observateur extérieur, un spectateur ». Ainsi, nous sommes en présence d'un récit à la troisième personne qu'on appelle d'après Genette, (1991 : 44) : « en narratologie, [...], hétérodiégétique (le narrateur n'est pas l'un de ses personnages) » ; Genette apporte cette précision plus loin : « à condition encore qu'il s'agisse d'un récit extradiégétique, c'est-à-dire au premier degré, produit par un narrateur-auteur qui ne soit pas lui-même, [...], pris dans un récit dont il serait un personnage » (1991 : 44).

Ainsi donc, le diagnostic établi dans cette partie de notre étude rend compte de la perte de valeurs sociales cardinales que sont : l'honnêteté, la dignité, l'amour du travail, le respect de l'autre, le respect des vieux, etc. ; et cela au profit d'"antivaleurs" qui se nomment : mensonge, cupidité, irrespect, etc. Quelles sont les conséquences d'une telle situation ?

2. Les prémices d'une décadence

La principale conséquence de cette situation est : une société sans repères, ce qui inéluctablement va entraîner sa décadence. Ces propos de Sabou, la mère de Sada et l'épouse de Mapaté, en témoignent : « Bien sûr, se disait-elle. En ce monde où les cœurs semblent s'être asséchés, où personne n'aime ou ne regrette

plus rien, où on blesse son prochain sans remords, il faut avoir les nerfs solides » (2017 : 31-32). En effet, c'est une société dans laquelle, les critères de choix qui guident le jugement moral des hommes tendent de plus en plus à disparaître. À partir de ce moment, le seul « idéal » mis en exergue reste la défense d'intérêts individuels. Et cela est d'autant plus grave que ce sont les hommes politiques qui en sont les premiers acteurs.

L'exemple de Macoumba, homme politique et ministre de la République de surcroît, en est une parfaite illustration. Ce dernier est qualifié de « menteur fieffé » (2017 : 13) par Boly, qui ajoute plus loin : « Hier, il en était à sa cinquantième « pose de la première pierre ». [...]. C'est vrai ! Insiste Boly. « Cinquante poses de la première pierre » en douze ans de ministères et revirements... » (2017 : 14). Lesquels « revirements » ont donné naissance, au Sénégal, au phénomène de la « transhumance » (2017 : 14). Aussi, Macoumba, à l'image de la plupart des politiques de ce pays, a-t-il mis aux oubliettes les valeurs qui se nomment honneur, dignité, probité, respect de la parole donnée, à l'égard des citoyens sénégalais, qu'ils sont pourtant censés servir.

Tout cela est un signal de la dégradation accélérée de la gouvernance étatique et de la vie politique, qui est au rabais. La réalité est bien plus accablante car les promesses non tenues faites aux populations sont légion. Ces propos de Boly confirment cet état de fait :

Va demander aux pauvres populations. Moi j'ai noté dans mon petit carnet. Réflexe d'un vieil enseignant démodé, peut-être. [...]. Cinquante mobilisations grandioses pour des applaudissements vains chèrement payés et rien pour le peuple. Pendant ce temps, des écoles ont fini de s'écrouler, des hôpitaux de s'affaisser sur la tête de malades démunis. Et ça continue (2017 : 14).

A contrario, si on convoque l'histoire politique du Sénégal, notamment avec des hommes d'État de la trempe du Poète-président Léopold Sédar Senghor, de Maître Lamine Gueye et tant d'autres, l'on note à quel point la sphère étatique tombe en décadence. Et les observateurs interloqués s'interrogent : comment en est-on arrivé à ce stade de dégradation ? L'une des explications (la liste des causes est évidemment longue) renvoie globalement à la perte de nos valeurs morales suprêmes avec comme corollaires le culte de l'ascension sociale et l'absence de patriotisme.

Bien entendu, les populations à l'image des gouvernants politiques, reflètent une certaine cupidité, associée à un goût de la facilité, qui ne participe pas à développer l'amour du travail, surtout au niveau de la jeune génération. C'est en ce sens que Mapaté souligne : « Pour récolter, il faut semer, patienter, persévérer dans l'effort. On ne le dit plus aux jeunes. Les parents n'ont plus le temps d'assumer le devoir sacré d'éduquer leurs enfants ; ils les encouragent même à sacrifier leur vie pour des richesses hypothétiques » (2017 : 36). La référence à « des richesses hypothétiques » est, certainement, une allusion au phénomène de l'émigration clandestine. En effet, il n'est pas rare de voir des parents qui financent le projet d'émigration de leur progéniture. Rappelons que l'émigration demeure un phénomène sociologique très complexe au Sénégal.

Comme autre exemple de cupidité, nous avons le cas de ces hommes de mains

des politiques. Ils sont chargés de recruter, en période électorale, des hommes et des femmes. Et, à ce sujet, Bougouma, fils adoptif de Mapaté et de Sabou, raconte :

Aux élections, des politiciens ont « ramassé » ici et là des milliers de jeunes comme moi, ils nous ont fait confectionner des cartes d'identité et des cartes d'électeurs. [...]. Ils ont payé mille francs par carte à l'intermédiaire, ont pris toutes les cartes et sont partis. [...]. Les personnes qui nous « ramassaient » dans les marchés, au coin de la rue et certains « patrons » ont confisqué l'argent et menacé de prison si on les dénonçait (2017 : 48).

Encore, une illustration de l'une des principales conséquences de la perte de nos valeurs cardinales : l'amour du gain, notamment de l'argent. Le désir immodéré de s'enrichir pousse les Sénégalais à la recherche effrénée d'argent et de biens matériels. Les gens sont devenus tellement avides de richesses qu'ils mettent en place toutes sortes de stratagèmes. Alors, plus de valeurs sociales telles que l'honnêteté, la probité, le respect de l'autre, comme en témoigne l'emploi du verbe « ramassaient » qui signifie : « Réunir en un amas, en une masse (des choses éparses) » (1980 : 1064). Ce qui n'est pas sans souligner un manque de considération notable de la part des hommes politiques, cités ci-dessus, pour ces « milliers de jeunes », qui sont pourtant des citoyens à part entière.

Ces derniers, à l'image de Bougouma, sont laissés à eux-mêmes, ils vivent dans les rues et rôdent dans les marchés. Mendiants ou des personnages en déperdition scolaire, ils ne voient aucune perspective à l'horizon. En effet, d'après Coumba, les nombreux « financements de bailleurs internationaux » qui leur sont destinés, sont généralement détournés de leurs objectifs. Et, Coumba de tenir ces propos : « C'est le financement qui les intéresse ; pas ces jeunes ! Comme avant, ils vont détourner le fric, sans mauvaise conscience » (2017 : 16). Le parcours de Bougouma en témoigne :

Il ne dira jamais, jamais, au plus grand jamais- de peur de réveiller ses blessures-les sévices endurés. [...]. Quand un groupe d'adolescents l'enleva un jour, au petit matin, au coin de la rue où il mendiait, sous la menace d'un couteau, il eut peur certes (réflexe normal). Mais se dit qu'après tout, il ne pouvait pas voir pire que les cruautés déjà subies. Ils l'entraînèrent au racket dans l'un des marchés les plus fréquentés de la ville, et, bien sûr, à la bagarre pour se tirer d'affaires. Il était devenu un as du déverrouillage presque automatique des voitures, au point que le chef de sa bande l'avait surnommé « Automatique ». Arrêté et emprisonné pendant un an, pour avoir volé un ordinateur et un téléphone portable dans une voiture haut de gamme bien verrouillée, il avait élargi grâce à la mansuétude de gardiens de prison qui avaient senti qu'il était récupérable. Ils lui avaient donné des conseils pour se reconvertir dans la débrouillardise licite pour survivre. Il avait juré en pleurant qu'il le ferait (2017 : 51).

Cette seconde partie de notre réflexion révèle combien les conséquences de la perte de nos valeurs sociales suprêmes sont graves, comme en attestent ces propos de Mignane, un membre de la « compagnie du dimanche » : « *Aujourd'hui : le maître absolu : l'argent. Le style en vogue, sur toute la planète Terre : le mensonge* » (2017 : 104).

Mais, le récit qui relate le parcours de Bougouma, évoqué dans le passage ci-dessus, fournit, à la fin, l'espoir que des solutions peuvent être trouvées. Cette lueur d'espoir est entretenue par ces « gardiens de prison » : ils montrent, qu'il existe encore des Sénégalais qui font preuve de générosité et d'entraide sans rien attendre en retour. Ainsi donc, quelle dynamique faut-il créer pour ressusciter ces valeurs et parvenir à annihiler les prémices d'une décadence de notre société ?

3. La dynamique à adopter pour faire preuve de résilience

Faire preuve de résilience, c'est d'abord refuser de vivre dans « L'empire du mensonge ». Pour ce faire, quelques pistes sont données dans le roman où l'auteure s'évertue à démontrer qu'il existe des voies et moyens capables de mettre un terme aux prémices de cette décadence. Aussi, fait-elle remarquer que le premier moyen, qui aiderait notre société à rebondir et à se ressaisir reste l'éducation. C'est pourquoi, elle souligne : « L'éducation, naturellement. Mais aussi la quête d'expériences de la vie. Mapaté avait appris à Sada que c'était pour un jeune homme une étape cruciale dans sa construction physique, morale et spirituelle » (2017 : 38).

Cette idée est confirmée par ces propos d'Amadou Hampaté Bâ (1972 : 14) qui affirme : « La personne humaine, *telle la graine végétale*, est évolutive à partir d'un capital premier qui est son *potentiel propre*. Celui-ci va se développer tout au long de la phase ascendante de sa vie, en fonction du terrain et des circonstances rencontrées ». C'est en ce sens que, très tôt, Mapaté avait inculqué à son fils, entre autres, le respect des aînés, la générosité, la disponibilité envers les autres. Comme en atteste « l'émouvante disponibilité du garçon à se mettre au service des autres à la maison et dans le quartier : faire les commissions, refusant poliment les pièces ou les friandises qu'on voulait lui offrir, conformément à l'ordre strict des parents ; [...] ; participer aux travaux domestiques » (2017 : 32-33).

Plus loin, Mapaté, rappelle à Sada les bienfaits de l'enseignement coranique :

Je rends grâce à Dieu et mon grand-père de m'avoir accueilli dans son *daara*⁵ à ciel ouvert, dans la brousse, loin des habitations-ô quelques cases, pas la fête. Mais la chaleur humaine en toute saison. De nombreux « *ndongos* »⁶ venus de tous les coins de la région, d'origine modeste ou aisée, mais tous soumis à la même discipline : travaux, champêtres pour assurer la nourriture et apprentissage rigoureux » (2017 : 39).

Ces souvenirs de Mapaté font remarquer que, jadis, le phénomène des mendiants qui sillonnent les coins et recoins des grandes villes n'existait pas. Et, le message que l'auteure véhicule ici est que cet enseignement coranique pourrait être valorisé, avec notamment la mise en place de cadres éducatifs bien définis. Alors, seulement il sera possible de ne plus assister au phénomène désolant de ces milliers d'enfants qui mendient dans les rues des villes sénégalaises.

Soulignons que l'école coranique a formé de grandes personnalités de la société

⁵ *Daara* : école coranique.

⁶ *Ndongos* : disciples, élèves d'école coranique.

sénégalaise : d'anciens « *ndongos* » à l'image de Serigne Mboup, président de la Chambre de Commerce d'Agriculture et d'Industrie de Kaolack, une région du Sénégal réputée pour son dynamisme économique. Il est également le directeur d'une grande entreprise commerciale : C.C.B.M. (Comptoir Commercial Bara Mboup) qui emploie des milliers de Sénégalais. Nous pouvons aussi citer M. Dia Président Directeur Général du groupe SENICO, une entreprise florissante qui a, à son actif, de nombreux agents et qui intervient dans plusieurs secteurs de l'économie au Sénégal. D'où l'impérieuse nécessité de revaloriser l'école coranique.

À la suite de l'enseignement coranique, l'accent est mis sur l'éducation à l'école française. Et à ce niveau, Aminata Sow Fall prône un retour à l'ancienne. Elle rappelle, en amont, l'importance autrefois accordée aux enseignants chargés d'éduquer nos enfants. En aval, elle insiste sur la détermination et le dynamisme qui animaient ces derniers. M. Mbengue, le directeur de l'école primaire qui a accueilli Sada, fait partie de cette race d'enseignants en disparition. Affectueusement appelé « Tonton Mbengue », il était tellement dévoué et disponible que « Ses collègues et amis lui ont collé affectueusement ce qualificatif depuis bien longtemps. Quand il s'est donné comme mission au gré de ses multiples affectations à travers villes, villages et hameaux, forêts et savanes, de « repêcher » des enfants sourds, muets, aveugles ou démunis. Tous condamnés à ne jamais sortir des ténèbres de l'ignorance » (2017 : 67-68).

C'est l'occasion pour l'une des figures de proue de la littérature saint-louisienne, Aminata Sow Fall, de faire référence à Saint-Louis du Sénégal : berceau de l'école⁷ dans les possessions françaises de l'A.O.F.⁸. En effet, l'école laïque y est née avec la création, en 1817, de l'école mutuelle laïque par Jean Dard. C'est également dans cette ville, que le premier lycée de l'histoire des colonies françaises d'Afrique Noire a vu le jour en 1919 : le Lycée Faidherbe, qui hérita des locaux de l'ancienne école primaire des Sœurs de Saint-Joseph de Cluny. Ces premières religieuses, envoyées dans la colonie, étaient chargées de l'enseignement dispensé aux filles. C'est pourquoi, beaucoup de cadres sénégalais et africains ont séjourné à Saint-Louis dans le cadre de leurs études secondaires.

C'est le cas des jumelles Yacine et Borso et de leur amie d'enfance Coumba. En effet, ayant réussi au concours de l'Entrée en sixième, elles ont été « affectées au lycée le plus prestigieux implanté au cœur de la capitale. Le hic : il n'y avait pas d'internat pour les jeunes filles dans ce lycée. [...] Mame Fara Diaw leur proposa de la faire héberger, avec les jumelles, par sa sœur qui résidait dans cette belle et vieille ville de Ndar, capitale du pays » (2017 : 101). Quel bel exemple de solidarité et de générosité à montrer aux jeunes et c'est ce qui, sans doute, pousse Aminata Sow Fall à revenir sur les valeurs sociales suprêmes que les parents ont le devoir d'inculquer très tôt à la jeune génération.

⁷ Sur l'enseignement à Saint-Louis du Sénégal voir :

Abdoul Hadir Aidara, *Saint-Louis du Sénégal d'hier à aujourd'hui*, Paris, Grandvaux, 2004 ; Abbé David Boilat, *Esquisses sénégalaises*, Paris, Karthala, 1984 ; Alain Coursier, *Faidherbe du Sénégal à l'armée du nord*, Paris, éditions Tallandier, 1989, et Françoise Deroure, « La vie quotidienne à Saint-Louis par ses Archives (1779-1809) », *Bulletin de l'Institut Français d'Afrique Noire*, Dakar, I.F.A.N., 1964.

⁸ A.O.F. : Afrique Occidentale Française.

Aussi l'accent est-il mis sur l'importance des parents dans l'éducation des enfants. Ce sont eux qui doivent initier les enfants aux valeurs qui vont façonner le type d'homme ou de femme qu'ils deviendront. Ils ont le devoir de leur inculquer « les principes fondamentaux méthodiquement éprouvés, forgés et transmis pour façonner l'être humain dans le respect des valeurs cardinales qui garantissent la dignité, l'honneur et le « *dïom* »⁹. Sur le socle immuable de l'amour, de la tolérance, de la générosité et de la justice. Et surtout : de l'humilité » (2017 : 41). Des parents, qui, selon les propos de Mapaté « n'ont plus le temps d'assumer le devoir sacré d'éduquer leurs enfants » (2017 : 36).

Le « *dïom* », cette valeur, bien sénégalaise, mérite bien une attention particulière. Elle permet à l'individu, quelle que soit la situation dans laquelle il se trouve, de rester zen et digne. Occupant une place centrale dans l'éducation traditionnelle, le « *dïom* » installe des grades-fous dans le comportement humain. Il interdit de s'adonner à bon nombre d'actes prohibés par la morale sociale. De plus, le « *dïom* » est une source de motivation : il encourage à toujours persévérer dans l'effort et, ce faisant, rappelle le concept occidental du « *Fighting spirit* ».

Les parents, notamment les mères, doivent, par conséquent, s'organiser pour s'impliquer davantage dans le processus d'éducation de leurs enfants. Aujourd'hui, la plupart d'entre elles ont un emploi rémunéré, mais elles doivent trouver du temps pour se consacrer à leurs jeunes enfants, car selon Amadou Hampaté Bâ (1972 :13) : « pendant les sept premières années de son existence, où la personne en formation requiert le plus de soins possible, l'enfant restera intimement relié à sa mère dont il dépend pour tous les aspects de sa vie ». Souignons, du reste, que l'éducation reste « un devoir sacré » pour les religions révélées, dans la mesure où Islam et Christianisme, font des parents les bergers qui doivent guider les enfants vers le droit chemin.

En réalité, il est nécessaire pour l'univers, rappelons que le monde est devenu un village planétaire, « de réapprendre les vertus de l'amour, de la tolérance, de la justice, du dialogue, de la générosité, du respect... et-surtout ! - de la dignité » (2017 : 97). Lesquelles valeurs sociales cardinales ont vu naître « des personnalités respectées, [...], hommes et femmes éduqués, formatés dans la vieille tradition du culte de l'acquisition et du respect des savoirs » (2017 : 96), toutes « nostalgiques d'une ère de rigueur et d'exigence dans la vertu et l'habillement » (97). Cet appel du cœur d'Aminata Sow Fall, qui clôt la troisième et dernière partie de notre travail, insiste sur le retour aux valeurs sociales cardinales. Elles doivent être rétablies, afin que la société retrouve son lustre d'antan, sans trace de xénophobie mais avec une vie marquée par le bien vivre-ensemble dans toutes ses déclinaisons.

CONCLUSION

Aminata Sow Fall réalise une autopsie de la société sénégalaise en mettant en évidence le fait que les valeurs morales soit en déperdition. Le résultat n'est pas fameux, dans la mesure où les valeurs cardinales, qui ont façonné des hommes et des femmes intègres pétris de vertus et qui ont jusqu'ici présidé avec succès aux destinées de ce pays, n'existent plus. Les conséquences de cette situation

⁹ *Dïom* : Dignité.

sont alarmantes, car des “antivaleurs” telles que le mensonge, la cupidité, l’amour du gain facile, entre autres, ont le vent en poupe, et, ce faisant, engendrent les prémices d’une décadence politique, sociale et économique.

Il urge, par conséquent, pour les Sénégalais, de se ressaisir et de mettre l’accent sur l’éducation de la jeune génération. En effet, avec une dynamique axée sur une bonne éducation des jeunes, l’on parviendrait, sans aucun doute, à renverser cette tendance actuelle et à stopper les prémices d’une décadence de la société.

Par ailleurs, il reste que *L’empire du mensonge* regorge d’interférences linguistiques. L’auteure use de mots et expressions wolofs, écrits en italiques, directement insérés au texte français et traduits en notes de bas de pages. Cette écriture inédite très originale, adoptée ici, pourrait, ultérieurement, faire l’objet d’un travail de recherche.

BIBLIOGRAPHIE

BA, Amadou Hampaté, 1972, *Aspects de la civilisation africaine*, Paris, Éditions Présence Africaine.

BACRY, Patrick, 1992, *Les figures de style*, Paris, Belin.

BREMOND, Claude, 1981, *La logique des possibles narratifs. Communication n°8*, Paris, Seuil.

DIOP, Cheikh Anta, 1954, 1979, *Nations Nègres et Culture*, Paris, Présence Africaine.

GENETTE, Gérard, 1991, *Fiction et diction*, Paris, Seuil/Poétique.

KIBA, Simon, 1979, « Interview d’Aminata Sow Fall », *Amina* n°83, pp. 16-17.

MAINGUENEAU, Dominique, 2014, *Discours et analyse du discours*, Paris, Armand Colin.

PAGES, Alain et PAGES-PINDON, Joëlle, 1990, *Le Français au lycée. Manuel des études françaises*, Paris, Nathan.

SEMBENE, Ousmane, *Le Mandat*, Paris, Présence africaine, 1966.

FALL, Aminata, 1998, *Douceurs du bercail*, Abidjan, N.É.I.

SOW FALL, Aminata, 2017, *L’empire du mensonge*, Dakar, C.A.E.C./Khouidia Éditions.

SCHMITT, M.P. et VIALA, A., 1982, *Savoir-lire*, Paris, Éditions Didier.

Dictionnaire encyclopédique, noms communs-noms propres, 1980, Paris, Hachette.

**LA DYNAMIQUE DE QUÊTE IDENTITAIRE DANS LE ROMAN NÉGRO-
AFRICAIN FRANCOPHONE POSTCOLONIAL SUR L'IMMIGRATION**

Mouhamadou Moustapha SALL

Université Gaston Berger, Saint-Louis (Sénégal).

ABSTRACT: The objective of this article is to show the link between immigration writing and the postcolonial aesthetic which embodies the flavor of diversity. Our study has shown that the postcolonial french negro african novel on immigration has the characteristic of renewal in the literature framework. In fact it is different from the first literature production that showed generally the opposition between the West and Africa. Looking for true originality, today's writers have put their writings in a decentralised postcolonial framework that is a new figure of cosmopolitanism and non territorialisation. The notion of hybridity is advocated by the authors of various texts of our study to bring out the interculturality which presupposes a scrub of spatial and cultural boundaries and the elimination of inequalities with the challenge of civilized/barbaric, center/periphery, master/slave.

KEYWORDS: Immigration, Identity, Hybridity, Postcolonial, Intercultural mediation.

INTRODUCTION

L'immigration, comprise comme un phénomène social qui regroupe un ensemble de déplacements entre un ou plusieurs points de départ et d'arrivée, a toujours préoccupé les pays du monde. C'est pourquoi de nombreuses disciplines distinctes telles que la sociologie, l'anthropologie, les études politiques, la littérature font d'elle un objet d'étude digne d'intérêt. En effet, elles cherchent à la cerner tant elle est enfouie dans l'imaginaire social.

Des études critiques diverses se sont également intéressées à l'immigration comme thématique à l'image de celle de Michel Laronde, *Autour du roman beur, Immigration et identité*, publiée en 1993. Dans cette œuvre, Laronde focalise son analyse autour de l'identité du personnage immigré dans le roman maghrébin beur. De ce fait, il y explicite des notions diverses telles que la Différence, l'Altérité, le Métissage, l'Étrangeté qui constituent, à n'en point douter, les thèmes les plus importants.

Plus récemment, Odile Cazenave, également, va mettre en exergue les différences réelles qui existent entre « la littérature du détachement, de déracinement et d'immigration »¹. Pour elle, les écrivains négro-africains de la première génération diffèrent de ceux de la seconde génération. Ces derniers, étant nés après les indépendances, choisissent généralement de vivre en France et ne se focalisent pas nécessairement sur l'Afrique.

Il paraît alors pertinent d'approfondir ces diverses études critiques en mettant davantage l'accent sur l'identité de l'immigré qui, désormais est à situer dans une perspective postcoloniale où l'écrivain, au confluent de plusieurs cultures, langues et imaginaires met en œuvre des procédés d'écriture marqués par le cosmopolitisme. Légataire de la culture de son pays d'origine et de celle occidentale qu'il s'adjuge, le romancier africain francophone se caractérise par une nouvelle manière de penser et de concevoir le monde. La façon dont il analyse l'immigration met en relief une identité à géométrie variable ou plutôt les ins-

¹ Odile Cazenave, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan, 2003, pp. 28-29.

talle dans un entre-deux identitaire qui favorise la médiation interculturelle. Celle-ci est comprise comme le fait d'établir des liens de sociabilité entre des gens issus de cultures différentes et qui résident sur le même territoire. Abdellatif Chaouite la considère d'ailleurs comme « une aspiration à une meilleure distribution des possibilités et des biens communicationnels permettant à chaque sujet- individu ou groupe- de rester acteur d'une société de plus en plus complexe, où les inégalités sont ressenties comme des injustices de moins en moins justifiables »².

Cette écriture hybride et polyphonique confère aux œuvres de la postcolonie des qualités qui témoignent du génie créateur des romanciers. C'est en cela que ces œuvres s'affranchissent de la zone périphérique de la littérature pour faire leur entrée dans la république mondiale des lettres³. Toutefois, un tel projet ne peut se comprendre sans une analyse de la donnée identitaire qu'elle soulève. Comment rendre compte de la spécificité de cette littérature migrante africaine ? De quelles manières l'identité cosmopolite des personnages ainsi que celle des auteurs informent-elles sur la posture postcoloniale ? Quelle est l'aptitude de ceux-ci de s'ouvrir à la pluralité ?

Nous faisons l'hypothèse que l'immigration a permis aujourd'hui à certains romanciers négro-africains francophones de se départir de leur appartenance nationale, de leur identité culturelle. Il s'agira de montrer que des auteurs tels que Calixthe Beyala, Fatou Diome, Sami Tchak, Daniel Biyaoula qui sont, eux-mêmes, en situation d'exil, inscrivent leur écriture dans un cosmopolitisme, une déterritorialisation propre au roman postmoderne. Pour vérifier la justesse d'un tel postulat, nous recourrons à l'approche postcoloniale qui a révélé que la question de la mobilité pose fondamentalement le problème de l'hybridité et du déplacement des repères identitaires. Le postcolonialisme est ainsi un moyen d'interroger cette problématique et de réévaluer les rapports entre l'Afrique et l'Europe, la périphérie et le centre, le Sud et le Nord. C'est pourquoi les romanciers de la postcolonie récusent la notion de littérature africaine parce qu'elle est porteuse d'une dimension réductrice. À travers des œuvres de fiction qui empruntent beaucoup à l'actualité, ces romanciers proposent à leurs lecteurs une sorte de *novum scriptural*.

Dans la plupart des romans négro-africains francophones tels que *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Agonies* de Daniel Biyaoula, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, l'immigration, qui a favorisé le contact de communautés différentes, postule inéluctablement deux orientations : la première reste le conservatisme identitaire de l'immigré, et la deuxième, son entre-deux identitaire et culturel.

1. L'identité propre ou l'immobilisme identitaire de l'immigré

L'identité, souvent réduite à ce qui détermine une personne : son nom, son prénom, son sexe, sa nationalité, ses caractéristiques physiques propres, s'avère un concept aux acceptions multiples revêtant de nombreux paradoxes et contradictions. Le mot « identité » pourrait ainsi être défini comme l'ensemble des caractéristiques

² Abdellatif Chaouite, « Risques et spécificités de la médiation interculturelle », *Homme & Migration*, 2004, pp.77-86.

³ Titre de l'ouvrage de Pascale Casanova, publié dans les Éditions Seuil en 1999.

tères attribués à une personne et qui influencent son attitude et ses relations sociales. C'est dans ce contexte qu'Amin Maalouf a pu déclarer : « Mon identité, c'est ce qui fait que je ne suis identique à aucune autre personne »⁴. Le mot « identité » est étroitement lié à celui d'« altérité ».

Les questions relatives à l'identité sont importantes à plus d'un titre dans la représentation de l'immigration. En effet, dans les romans où on analyse l'immigration, les écrivains ont toujours cherché à mettre en relief les changements intervenus chez le sujet migrant. Celui-ci, ayant quitté son pays d'origine, va découvrir dans cet ailleurs, des populations avec qui il n'a pas forcément les mêmes habitudes et qui ont donc une culture autre. Pour ne pas tomber dans le piège de l'exclusion, l'immigré est ainsi obligé de « varier » son identité originelle. Il a la tentation de devenir l'Autre. Donisongui Soro avance à ce propos que « l'altérité traduit la qualité de ce qui est autre, le principe qui fonde la différence face à l'hégémonie du même et qui trace des limites à cette hégémonie pour que s'exprime la différence »⁵. Ce contact avec l'altérité est aussi examiné avec dextérité par Calixthe Beyala, Daniel Biyaoula, Fatou Diome et Sami Tchak afin de mettre en exergue : le repli identitaire de l'immigré au début de son séjour, son tiraillement entre le choix de sa culture et celle de son pays d'accueil et enfin la double appartenance.

Les écrivains ont toujours porté un intérêt sur l'altérité qui est une étude des différences entre le « je » ou le « moi » et l'autre. L'identité individuelle de l'immigré est généralement en conflit avec l'altérité sociale, psychologique ou culturelle. Ces difficultés sont généralement dues au fait que les réalités culturelles et sociales de l'immigré et de son pays d'accueil ne sont pas les mêmes. Il se retrouve ainsi sans identité fixe. Le rapport avec l'autre entraîne forcément, de part et d'autre, un jeu de domination et d'influence. Homi Bhabha explique cette relation ainsi :

Il y a alors une dislocation de l'être colonial qui ne peut ressembler au modèle proposé ni représenté ni d'origine d'autant plus que les structures d'identification d'origine sont aussi détruites. Il y a ici alors une impossibilité d'identification parce que l'être colonial se trouve devant une double distance. De cette distance naît un démembrement, une déstructuration. Il y a la figure de l'altérité coloniale qui génère une autre entité qui elle autre est troisième qui n'est ni Soi ni l'Autre mais une création qui n'existe qu'en état de construction⁶.

Cette situation pose indubitablement la problématique complexe de la construction des identités. L'immigré, même s'il vit dans un espace différent de celui de son pays d'origine, est très imprégné, au début de son séjour, des réalités de sa terre natale. La culture et les traditions de son pays d'origine sont encore très présentes dans sa mémoire. C'est pourquoi il est très attaché à son pays d'origine. Il se remémore encore dans les moindres détails la vie menée par les siens dans son terroir natal. Il a tendance ainsi à se replier sur lui-même pour ne pas céder à la tentation de l'acculturation. Pour Simon Harel, ce sursaut nostalgique

⁴ Donisongui Soro, « La pensée de l'altérité comme pensée de l'ipséité devenue », *Discours et représentations de l'altérité dans le monde contemporain*, Abidjan, Nouvelles Éditions Balafon, 2019, p. 2.

⁵ Amin Maalouf, *Les identités meurtrières*. Paris, Grasset, 1998, p. 11.

⁶ Homi Bhabha, *Les lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot, 1994, p. 92.

gique pourrait être interprété comme une fixation à une origine; l'origine étant considérée comme le passé de l'immigré mis en relation avec son présent, son actualité qui traduit ainsi un sens profond pour ce dernier. Avec Harel, « le sujet ne cesse de déclamer son origine, de revendiquer une appartenance particulière, de même qu'il pose le caractère étrange de cette singularité identitaire»⁷. L'immigré est ainsi réfractaire à toutes formes d'ouverture à la culture de l'autre. Les limites du monde, à son avis, s'arrêtent aux frontières de son territoire en dépit de son appartenance à une planète de plus en plus gagnée par la globalisation.

Dans *le Petit Prince de Belleville*, le père de Loukoum, Abdou Traoré a toujours eu à s'attacher culturellement à son pays d'origine. Ce personnage immigré, ne pouvant pas s'identifier à la culture française, ne s'intègre pas facilement dans la société française. Il voudra, jusqu'à la fin, vivre à l'africaine en ne permettant pas à ses femmes certaines libertés, en ne leur accordant pas certains droits et privilèges, qui en Occident, sont naturels. Dépité, il assistera à leur émancipation. Il s'en offusquera d'ailleurs en ces termes : « Depuis que les femmes servent de longues rasades d'indépendance dans ma maison, depuis qu'elles boivent de cette sève, j'apprends à ne plus être un homme » (*LPPB*, p.169).

Ces déclarations permettent de mesurer l'ampleur du repli identitaire du père de Loukoum. Au contact avec la civilisation occidentale, Abdou Traoré cherchera, à tout prix, à garder sa culture d'origine qu'il considère comme étant meilleure que celle de son pays d'accueil. Christiane Albert, pour évoquer l'identité des immigrés, écrit : « L'immigration se vivait donc comme une autre confrontation (généralement douloureuse) avec une autre culture qui s'accompagnait d'une perte déstabilisante des repères identitaires contre laquelle l'immigré luttait en resserrant ses liens avec le pays d'origine dans lequel il était destiné à revenir »⁸. L'immigré se retrouve ainsi avec une identité à géométrie variable.

L'appartenance à la culture d'origine est maintes fois revendiquée. La perte de l'origine, qui est généralement une des conséquences de l'immigration, n'est pas encore constatée chez lui. Il manifeste un certain dégoût de l'univers occidental. Pour Abdou Traoré, le bonheur de l'immigré n'est possible qu'en gardant son identité originelle. Son destin est alors tributaire de sa réaction face à la culture occidentale qu'il rejette énergiquement :

Je suis perdu l'ami. Que faire ? Je suis perplexe devant tes traditions que je ne veux ni froisser ni comprendre de peur aussi de m'y perdre et y gâcher ma foi, la plus forte que je tiens, forte de rester sans comparaison. C'est tout ce qui me reste l'ami [...] Je ne voulais surtout pas que tu viennes me traquer où je suis et m'empêcher d'être saint où je peux. Mais tu me fais la guerre. Tes idées. Tes croyances. Tes habitudes. Mon corps aujourd'hui est tatoué de tant de questions. Des bribes de démenche s'accrochent à mes lèvres (*LPPB*, p. 205).

Les difficultés de ce personnage beyalien sont ainsi immenses. « Ne pouvant

⁷ Simon Harel, *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Québec : XYZ, 2005, p. 157.

⁸ Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005, p. 119.

pas renier ses origines sans aller à sa perte » (*LPPB*, p.123), il choisira alors la « confrontation »⁹ avec la culture de son pays d'adoption. Issac Yetiv compare son aliénation culturelle à une sorte de pathologie. Dans « Acculturation, Aliénation et Émancipation », il affirme :

Comme le malade, l'homme en proie à la crise d'identité lutte farouchement, guidé et soutenu par le même instinct de conservation. Il triomphe, il recouvre sa santé et son identité, et sort de ce combat immunisé et enrichi ; s'il échoue, il disparaît ; le malade meurt et l'homme marginal, à cheval entre deux cultures hybrides culturelles ; perd totalement son identité, n'ayant pas réussi à concilier les deux parties de son être meurtri qui se sont rageusement disputées son allégeance. L'aliénation est donc ce phénomène statique qui conclut la crise d'identité ; c'est en quelque sorte le dénouement de la tragédie de l'hybride¹⁰.

Les visites de Madame Sadock, une militante féministe française, auprès de Soumana et M'am ne vont pas l'aider dans cette opposition puisque celles-ci vont vouloir se moderniser en adoptant l'identité de leur pays d'accueil qu'est la France. Cette situation consacrera l'échec dans son entreprise de repli identitaire. Ambroise Kom analyse la cause de la fragilité de l'identité des immigrés en montrant le fait qu'ils sont « [...] mal préparés à appréhender la complexité de leur milieu d'accueil [et] [qu'] ils ne peuvent pas se présenter comme les apôtres d'un nouveau dialogue interculturel, ni encore moins proposer une nouvelle approche de l'identité africaine »¹¹.

Comme l'ont toujours montré les écrivains dits de formation des années 60, le personnage immigré s'est toujours abstenu d'adopter la culture des autochtones au début de son séjour. À travers la représentation du repli identitaire des personnages immigrés, nous remarquons que la conscience de ces écrivains négro-africains de langue française de notre corpus n'est pas absente. Leurs ambitions et leurs desseins sont noyés dans les actions de leurs personnages. Alexandre Dessingué affirme à ce sujet : « Dans le roman [...] la conscience [de l'auteur] est omniprésente et permanente. Elle participe de manière extrêmement active »¹².

Cherchant à poser les jalons de la problématique de l'identité auprès des personnages immigrés, ces écrivains postcoloniaux ont besoin de présenter le processus d'hybridation de leur identité qui passe d'abord par l'éphémère période où l'immigré se replie sur lui-même. Cette période n'est pas longue puisqu'un isolement continu serait suicidaire. En atteste la vie tumultueuse du père de Loukoum, Abdou Traoré, dans *Le Petit Prince de Belleville* et de celui du narrateur du roman *Place des fêtes* de Sami Tchak. Ces personnages, à travers leurs actes et leurs attitudes, ont choisi eux-mêmes de s'isoler. Ils ne cherchent pas à s'intégrer, à se faire accepter au sein de leur pays d'accueil. Souffrant sans doute de la précarité, ces personnages n'ont guère le choix. Nourrissant une haine viscérale à l'endroit de la culture occidentale, ils décideront de conserver

⁹ *Ibid.*, p. 119.

¹⁰ Issac Yetiv, *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952 à 1956*, Québec, Centre d'Étude des Littératures d'Expression Française, 1972, pp. 80-81.

¹¹ Ambroise Kom, *La Malédiction francophone*, Paris, Lit/clé, 2000, p. 51.

¹² Alexandre Dessingué « Polyphonisme de Bakhtine à Ricœur », <http://www.fabula.org>, page consultée le 04/04/2019 à 20h 50.

leur identité africaine pour ne pas courir de risques.

Toutefois, cet attachement au pays d'origine prôné par Abdou Traoré n'est pas partagé par tous les personnages immigrés. En effet, d'autres sont dans un perpétuel dilemme : « s'intégrer en perdant leurs valeurs originelles ou s'isoler en conservant leur culture ». C'est ce qui fait que le sujet migrant est constamment tiraillé au sujet de son identité. Etant à la quête de mieux vivre, dans cet ailleurs qui symbolise la fin de ses maux, l'immigré verra sa personne imposée une autre quête : celle qui touche à son identité. Vivant très loin des siens, les valeurs sociales et culturelles de son pays d'origine lui sont d'ores et déjà étrangères. C'est pourquoi il aura besoin de recourir à une identité multiple.

2. L'entre-deux identitaire et culturel de l'immigré

Le nouveau discours romanesque analyse modestement le phénomène migratoire dans une perspective différente, purement postcoloniale où l'identité ne saurait être déterminée par l'appartenance nationale ou communautaire mais plutôt par l'ouverture cosmopolite. Cette vision permet de prôner un monde sans centre, ni périphérie, marqué par une nouvelle voie du rapport à l'autre. Chaque culture puise dans l'autre des éléments qui l'enrichissent. Boubacar Camara caractérise ce monde universel en ces termes :

Se rendre compte et prendre conscience que les cultures ne sont pas des essences immuables, mais qu'elles évoluent au fil du temps et des contextes, permet d'éviter tout intégrisme ou tout replis sur soi ou toute crispation identitaire. Cela suppose que les identités ne sont plus des entités historiques ou religieuses, closes mais dynamiques en perpétuelle recomposition¹³.

La mondialisation favorisant inéluctablement l'uniformisation des différences culturelles, la relation entre l'Occident et l'Afrique est représentée autrement puisqu'elle est caractéristique de l'époque postcoloniale. L'écrivain négro-africain qui avait en ligne de mire les pouvoirs politiques, responsables à ses yeux du chaos du continent noir, semble porter à présent son regard sur un tout autre sujet, un phénomène qui attire toutes les attentions et qui est une résultante de la misère : l'immigration.

Les modalités d'écriture de l'immigration se sont transformées du fait que l'écrivain lui-même est dépositaire d'une identité multiple. Les romanciers de la génération actuelle font le deuil de leur pays natal en privilégiant la posture postcoloniale qui est une nouvelle figure du cosmopolitisme et surtout de la déterritorialisation. Ce nouveau discours, où l'Afrique n'est plus vue comme opposée à l'Occident, va à l'encontre du schéma habituel. En ce sens, les romanciers négro-africains s'inscrivent dans le sillage de Homi Bhabha qui a expliqué les questions très actuelles d'identité et d'appartenance nationale et qui a invité à dépasser, grâce au concept très fécond d'hybridité culturelle, la vision d'un monde dominé par l'opposition entre soi et l'autre :

L'embarrassante division qui traverse la ligne de pensée garde vivant le sentiment dramatique et énigmatique du changement. L'alignement fami-

¹³ Boubacar Camara, *L'Identité en questions. Réflexions autour d'un concept multiréférentiel*, Dakar, L'harmattan, 2019, p. 63.

lier des sujets coloniaux Noir/Blanc, soi/autre est perturbé par une courte pause, et les fondements traditionnels de l'identité raciale se trouvent dispersés chaque fois qu'ils se révèlent assis sur les mythes narcissiques de la négritude ou de la suprématie culturelle blanche¹⁴.

Le roman négro-africain francophone postcolonial se présente sous forme d'exploration de la rencontre avec la perception de l'Autre. Le voyage de l'immigré vers l'ailleurs porte ainsi un coup de grâce sur ses liens avec son pays d'origine. Cette quête identitaire à laquelle il est astreint semble le contraindre à rejeter partiellement la culture de sa terre d'origine. Du moment qu'il souhaite se faire accepter dans son pays d'accueil, il choisira de redéfinir son identité. C'est ce processus de conquête d'une nouvelle identité qu'Alain Vulbeau appelle l'alternation qu'il définit comme suit :

La personne qui vit une alternation a le sentiment qu'il s'agit d'une seconde naissance. Non seulement la vie d'avant n'a plus cours, mais elle est désormais niée et oubliée. L'altérité issue de l'alternation est une identité radicalement neuve, qui s'édifie sur l'enfouissement de l'identité précédente¹⁵.

Dans la plupart des romans négro-africains francophones de la postcolonie, des personnages immigrés à l'image de Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de M'am et de Soumana dans *Le Petit Prince de Belleville*, de Gislaine et de Maud Tchinkéla dans *Agonies*, du narrateur du roman *Place des fêtes*, ont choisi eux aussi de négocier leur intégration. À travers ces différentes représentations postcoloniales de l'immigration, les personnages s'interrogent perpétuellement sur leur identité qui a tendance à évoluer. Dans leur contact avec l'autre, ces personnages voient leur identité originelle être phagocytée par celle de leur pays d'accueil. Le personnage de l'immigré, à l'image des écrivains postcoloniaux, n'éprouvent plus le besoin de s'opposer à son déracinement puisque contrairement à ce qu'affirme Christiane Albert, le retour définitif au pays natal n'est pas envisagé¹⁶. Ce qui, du reste, l'oblige à avoir une vision autre sur la culture de son pays d'accueil. Alec Hargreaves expose cette situation en ces termes :

La préoccupation des auteurs issus de l'immigration [...] avec le thème de l'identité n'a d'égal que leur référence à se laisser enfermer dans des schémas tout faits. Dans la plupart de leurs récits, le personnage principal qui se confond souvent avec le narrateur, cherche à mieux connaître et / ou affirmer son identité comme une entité déterminée ou déterminable en fonction de catégories facilement ordonnées¹⁷.

L'appartenance à cette terre d'accueil qui se caractérise par sa modernité est plus que jamais revendiquée. L'immigré ne ressent plus de la honte de se saborder culturellement afin de se faire accepter plus facilement. De toute façon, il ne peut faire autrement puisque la société d'accueil, avec ses travers, l'y oblige.

¹⁴ Homi Bhabha, *Les Lieux de la culture : Une théorie postcoloniale*, op.cit., p. 85.

¹⁵ Alain Vulbeau, « Alternation, Altération et métissage : les jeux de l'altérité et de l'identité », *Le Télémaque*, Presse universitaire de Caen, n°29, p. 63.

¹⁶ Christiane Albert, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, op. cit., p. 164.

¹⁷ Alec Hargreaves, « Stratégies de désappartenance chez Akli Tadjer », *L'Écriture décentrée*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.75.

Dans *Agonies* de Daniel Biyaoula, Gislaine Yula, jeune immigrée qui est née et qui a grandi en Afrique, plus particulièrement au Congo, ne va pas se gêner outre mesure à s'assimiler culturellement pour adopter les attitudes des femmes occidentales. Ayant passé « quinze ans » (*A*, p. 29) dans son pays d'origine, elle voudra, une fois arrivée en France, s'émanciper du joug des hommes. Elle va ainsi s'opposer au sort réservé à la femme dans la société traditionnelle africaine. À l'image des féministes occidentales, Gislaine refusera de se voir dominer. Le narrateur extradiégétique évoquera d'ailleurs ce refus de la domination de Gislaine comme suit :

Moderne, on ne l'est pas seulement extérieurement, par son allure, son accoutrement, ses manières, sa peau, ses cheveux qui doivent être améliorés, absolument. Mais jusque dans son cœur, dans sa tête et dans son âme qu'on l'est moderne. Et pour une africaine ultramoderne comme Gislaine Yula, il s'agissait aussi d'être libre de disposer de sa personne. Quelque part en elle, il n'était pas question qu'elle se laissât enfermer dans un homme, qu'elle subît quelque pouvoir que ce fût de lui. Même qu'à un certain moment de sa vie, elle avait dix-sept ans, elle en était au summum de sa révolte quant au sort qui était fait à ses pareilles (*A*, p. 28).

Le contact de cette immigrée avec la culture occidentale a sans doute été déterminant quant à son souhait de se libérer. Dans son entreprise d'émancipation, elle voudra même se passer des hommes quitte à « s'essayer au saphisme » (*A*, p.28). Écœurée par le quotidien douloureux de la femme dans la culture et la tradition africaine, la jeune congolaise ne se fera pas prier pour prôner les valeurs sociales et culturelles de sa société d'accueil. Des valeurs, certes nouvelles, mais qui consacrent la liberté de la femme à disposer d'elle-même. C'est pourquoi elle s'interroge :

Sous toutes les coutures, [à] la nature des rapports existant entre les hommes et les femmes. Pour elle, l'Africaine était l'opprimée des opprimés, l'être sur qui pesaient toutes les noirceurs remplissant le cœur de l'homme, depuis son besoin d'aliéner, d'annihiler le subtil jusqu'à celui de voir des bras et des jambes enchaînés ... (*A*, pp. 28-29).

Le fait de partager la culture française n'est pas sans conséquence puisque Gislaine ne s'identifie plus aux valeurs de son pays d'origine. Elle devra ainsi se rendre à l'évidence qu'au plus profond de son être le processus de déracinement est enclenché. Son acculturation atteindra son paroxysme lorsqu'elle cherche à se « [dénoiriser] » (*A*, p.32) en visitant les magasins des trottoirs du quartier où il y a « la grande clinique du « noir », où les fameux thérapeutes, les sorciers, les rédempteurs de la mélanine, du poil de tête frisé officiaient en grande pompe, où ils foisonnaient » (*A*, p. 32). Le déracinement de Gislaine va aussi provoquer une fissuration de son identité originelle, une rupture vis-à-vis des mœurs et des codes culturels de ses parents.

Chez Maud Tchinkéla, l'enracinement à la culture française est tout autre. Ce personnage du roman *Agonies* de Daniel Biyaoula est né en France de parents immigrés d'origine congolaise. Le rapport qu'elle entretient avec le pays d'origine de ses parents n'est que théorique. C'est pourquoi Maud ne s'identifie pas aux valeurs et aux traditions africaines. Son désir de revendiquer son appartenance à la culture occidentale se heurtera au refus de son père Gabriel Nkessi

qui entend lui inculquer les vertus du passé africain. Cette situation a pour conséquence de rendre la définition de son identité problématique. La tradition du pays d'origine de ses parents lui étant étrangère, on lui interdit également d'adopter la culture de son pays de naissance qu'elle connaît mieux. La fille de Gabriel Nkessi est ainsi prise en tenaille entre deux cultures. L'identité hybride consacrera chez elle ce qu'Alain Mabanckou appelle « un être décousu, marginal, déphasé. [Un être] confronté à une double réalité : celle de son passé encore trop inexploré et celle d'un monde qui est en pleine turbulence. Un être qui cherche sa place, réclame haut et fort son statut »¹⁸.

Dans *Agonies* comme dans beaucoup d'autres romans de la postcolonie, la représentation de l'immigration implique forcément la thématique de la question de l'identité. Au contact avec l'altérité, l'immigré qui nourrit le désir de s'intégrer et de s'enraciner renie généralement le passé des siens. Ce tiraillement identitaire des nouveaux personnages immigrés traduit aussi la situation des écrivains postcoloniaux. En effet, pour ces écrivains qui sont le plus souvent eux-mêmes des immigrés, le retour définitif vers la patrie d'origine n'étant pas envisagé, ils se voient ainsi dans une sorte de crise identitaire. La culture du pays d'accueil les attire généralement plus que celle de leur pays d'origine. Cette situation installe l'écrivain et au-delà, son personnage dans des rapports pas conditionnellement révérencieux avec le pays d'origine. Régine Robin dira ceci, pour nous en convaincre :

L'écriture permet aux identités de se jouer et de se déjouer les unes des autres. Elle constitue des frontières poreuses, traversées par les rêves. Elle détotalise, elle institue un droit au fantasme d'être autre, d'ailleurs, par-delà, en deçà, en devenir¹⁹.

Dans cette écriture de l'altérité, le dessein du roman n'est pas intimement lié à la dénonciation mais plutôt de mettre en exergue le désir partagé presque par tous d'uniformiser l'identité. Papa Samba Diop affirme à ce propos : « Écriture de l'écart, celle des migrants traduit une vie double, conjointement empli du souvenir du pays réel et des réalités nouvelles du lieu d'accueil »²⁰.

Maud, dans *Agonies*, paraît être dans la même situation. Elle ne se reconnaît pas dans la culture d'origine de ses parents. Elle n'ose pas aussi s'identifier à leur pays d'accueil. Elle est ainsi tiraillée à l'image de Lazare, héros du roman *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou qui affirme son souhait de repartir chez lui : « Il était temps de rentrer au bercail. Où était mon bercail ? En avais-je un ? Je suis un sans-domicile-fixe, plus précisément un sans-identité-fixe »²¹. Malgré la rigueur de son père, Maud franchira le rubicond en tombant amoureuse d'un lycéen blanc.

Au-delà des souffrances inhumaines de l'immigration, le sujet migrant se retrouve entre le marteau et l'enclume. Il a ainsi une identité fluctuante. Au plus profond de son être, deux mondes s'opposent : le monde de son pays d'accueil

¹⁸ Alain Mabanckou, *L'Europe depuis l'Afrique*, Paris, Naïve, 2009, p. 44.

¹⁹ Régine Robin, « Un Québec pluriel », *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Québec, XYZ, 1993, p.307.

²⁰ Papa Samba Diop, « Le pays d'origine comme espace de création littéraire », *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, p. 60.

²¹ Alain Mabanckou, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005, p. 248.

avec sa modernité et celui de son pays d'origine avec ses traditions. La double appartenance à ces différents mondes lui confère une identité plurielle. La construction de l'identité de l'immigré résulte ainsi de l'ajustement des héritages parentaux mêlés aux héritages sociaux. Dans de nombreux cas, l'immigré semble résolument tourner le dos à ses repères originels.

Le narrateur de *Place des fêtes* vit, à peu près, cette même souffrance identitaire. En tant qu'immigré né en France comme ses deux petites sœurs, ce personnage, à travers son récit, ne dévoile pas son identité du fait sans doute qu'il ne se reconnaît pas à la culture du pays d'origine de ses parents. Le terroir de ces derniers n'est même pas évoqué de façon explicite. Le narrateur choisit de le caractériser par l'expression itérative « là-bas ». Il entretient ainsi des rapports basés sur le dédain du pays de ses parents. C'est pourquoi il revendique plutôt son appartenance aux valeurs de son territoire de naissance qu'est la France. La rupture d'avec les valeurs sociales et culturelles de ses parents passe inéluctablement par son opposition avec son père qui entend les lui enseigner. Il s'en suivra la perte des repères moraux et culturels et par conséquent une impasse identitaire. Ne pouvant pas s'identifier au pays d'origine de son père qui lui est étranger et ne contrôlant pas l'évolution mouvante de l'Occident, le narrateur du roman de Sami Tchak va sombrer dans le désarroi. Les relations, qu'il a eues avec sa cousine, avec l'une de ses petites sœurs et qu'il aurait même voulu avoir avec sa mère, témoignent de la perte des repères culturels. Tout au long du récit, ses propos consignent le mépris qu'il nourrit à l'endroit de ces immigrés comme son père qui vient de « là-bas » et qui refuse de s'identifier à leur pays d'accueil.

Précisons que chez le narrateur du roman de Sami Tchak, *Place des fêtes*, le séjour en Occident n'est pas conjoncturel, il est définitif. Autrement dit le retour en Afrique tant prôné par son père n'est pas envisagé. La psychose du retour au terroir de ses parents est maintes fois évoquée par le narrateur qui ne souhaite pas avoir « [une vie] sans horizon [...] une variation autour de la même merde » (*PF*, p.9). À travers le passage suivant, il remet en cause le projet de retour de son père en ces termes : « Quant à papa, ma foi, c'est une autre paire de pantouffles. Lui, il s'accroche à son idée de retour comme dans un cahier martiniquais » (*PF*, p.12).

Nous remarquons bien que dans le roman de Sami Tchak ainsi que dans beaucoup de romans postcoloniaux, le personnage immigré ne perçoit plus son séjour comme temporaire mais plutôt définitif. Cette situation déteint sur ses rapports avec le pays d'accueil auquel il a tendance d'ailleurs à revendiquer son appartenance. C'est le cas de Mam et de Soumana, épouses de l'immigré Abdou Traoré dans le roman *Le Petit Prince de Belleville* de Calixthe Beyala. En effet, ces deux coépouses au contact avec l'altérité se laisseront influencer par une femme française du nom de Madame Sadock. À travers ce roman, elles ont clairement opté pour la civilisation occidentale. Elles s'identifient à cette dernière puisqu'elle leur a permis de s'émanciper pour faire face à leur mari qui continue à résister à l'acculturation.

N'envisageant pas leur retour au pays natal et ne voulant pas vivre dans l'isolement suicidaire, M'am et Soumana vont négocier leur intégration dans leur pays d'adoption qu'est la France. Leur séjour en terre occidentale est ainsi

rythmé par une oscillation entre admiration et méfiance à l'égard de l'« occidentalisation », synonyme de perte d'identité et de trahison. C'est pourquoi elles vivent dans une sorte « d'entre-deux » identitaire, caractéristique du roman postcolonial. Considérant que les traditions de leur pays d'origine les asphyxient en les écrasant elles ne se sentent pas non plus rassurées par l'évolution rapide du monde occidental qu'elles ont du mal à cerner. Leur identité est ainsi fragmentée. Cette problématique identitaire est un des traits structurants de la représentation de l'immigration dans les romans de la postcolonie. C'est dire que le roman postcolonial est révélateur de cette sorte d'hybridité.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique* aussi, Salie, la narratrice éprouve les mêmes soucis que les femmes de l'ancien combattant Abdou Traoré, M'am et Soumana. L'analyse attentive de cette œuvre de Fatou Diome permet de ressortir la place centrale de la thématique de l'identité et de l'altérité des immigrés. Salie, qui a vécu une dizaine d'années en France, est tiraillée entre la culture de ses origines et celle de son pays d'adoption. Ce dilemme est surtout favorisé par son ardent désir de se faire intégrer dans la société de son pays d'accueil. Les repères culturels de son pays de naissance sont ainsi voués aux gémonies. Elle est dans une espèce d'entre-deux culturelle. Elle parle et n'est pas vue à partir du lieu où elle parle mais du lieu où l'autre la situe alors que le lieu qui est censé être son origine lui est étranger. Comme l'auteur du roman, Salie la narratrice a choisi de vivre en France. C'est pourquoi son identité n'est pas figée ; elle est hybride. Elle n'adopte pas entièrement la culture nouvelle de son pays d'accueil mais elle ne s'identifie pas non plus aussi à celle de son terroir natal. La confrontation entre l'Afrique et l'Europe, que nous découvrons dans les romans des épigones de la Négritude, n'est plus d'actualité. Jacques Chevrier écrit en ce sens :

Avec la multiplication des déplacements hors du continent africain en direction de l'Europe, cette configuration a cessé d'être pertinente, comme l'illustrent les destins de toute une génération d'intellectuels et d'écrivains qui, soit ont été contraints à l'exil, soit ont fait le choix de vivre en France [...]²².

Cette configuration de la structure romanesque pousse les romanciers négro-africains à rejeter avec véhémence toute caractérisation en tant qu'auteur noir et/ou africain. Ils sont à mi-chemin entre leur pays d'origine et leur pays d'accueil. Abdourahman Waberi l'explique en ces termes :

Le thème du retour au pays natal a pratiquement disparu du paysage romanesque africain : c'est le thème contraire (l'arrivée de l'africain en France) qui fait fureur chez les jeunes africains, et dans une moindre mesure chez les moins jeunes. A se demander si le sentiment de culpabilité entretenu par les générations précédentes n'aurait pas disparu [...]. En fait ce n'est pas l'évocation de la France qui est absente des romans africains, c'est plutôt le roman de l'émigration africaine en terre de France qui a tardé²³.

Avec *Le Ventre de l'Atlantique*, Fatou Diome ne fait pencher ses personnages

²² Jacques Chevrier, *La Littérature africaine : Une anthologie du monde noir*, Paris, J'ai lu, 2008, p. 111.

²³ Abdourahman Waberi, « Les enfants de la postcolonie, Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie*, n°135, p. 13.

immigrés ni totalement du côté de la culture française ni du côté de celle de leur pays d'origine. Elle opte plutôt pour l'homogénéisation culturelle, un brassage culturel. En effet, Salie qui a quitté son Niodior natal a amené avec elle ses propres réalités, ses propres croyances. Elle choisit de s'implanter dans un monde qui a également ses propres réalités. De ce contact avec l'autre qui présente une culture totalement différente, Salie en sort enrichie. Elle a ainsi une identité nouvelle, hybride. Pour confirmer nos propos, elle dira ceci : « Enracinée partout, exilée tout le temps, je suis chez moi là où l'Afrique et l'Europe perdent l'orgueil et se contentent de s'additionner : sur une plage, pleine de l'alliage qu'elles m'ont légué » (*LVA*, pp.181-182). L'identité de Salie s'en trouve fort déstructurée avec son séjour en Hexagone. L'immigration, loin d'être conjoncturelle, est chez Salie revendiquée. La narratrice la considère comme un moyen qui lui permet de renvoyer dos à dos et sa culture originelle et la culture de son pays d'adoption. L'entre-deux identitaire est, en quelque sorte, une réalité auprès des personnages immigrés des romans de la postcolonie. Toutefois, il est différent chez Salie. Je rappelle que même à Niodior, elle est à la quête de sa propre identité en ce sens qu'elle est rejetée puisqu'elle est l'unique ressortissant de l'île de Niodior à porter un patronyme différent. Dès lors, sera-t-elle à la quête de son identité aussi bien à Niodior qu'à Strasbourg. Le choix de l'écriture est donc un refoulement et une tentative de s'auto inventer.

Le sujet migrant, dans les romans postcoloniaux, réalise le plus souvent, au plus profond de son être, un brassage, une hybridité culturelle qui n'est pas sans danger majeur. En effet, il court le risque d'être doublement étranger. Son intégration dans la société de son pays d'adoption ne trouvant pas l'assentiment des autochtones qui le considèrent comme un vulgaire « Mamadou », l'immigré continue à être vu comme un individu à part. Par la bouche de sa narratrice, Fatou Diome dira :

[...] La naturalisation enfin obtenue n'ouvre pas davantage leur horizon. Le petit carton de la nationalité ne se colle pas sur le front ! A moins de se tailler des tchadri dans le drapeau de Jeanne d'Arc, ils n'ont aucun moyen de convaincre les défenseurs de la préférence épidermique de leur légitimité tricolore. En Europe, mes frères, vous êtes d'abord noirs, accessoirement citoyens, définitivement étrangers, et ça, ce n'est pas écrit dans la constitution, mais certains le lisent sur votre peau (*LVA*, p. 176).

La narratrice du *Ventre de l'Atlantique* est perçue comme étant celle qui ne cherche qu'à influencer les jeunes de Niodior qui s'ingénient à copier les habitudes venues d'ailleurs. Cette situation désobligeante déplaît à Salie qui s'en offusque en ces termes :

Irrésistible, l'envie de remonter à la source, car il est rassurant de penser que la vie reste plus facile à saisir là où elle enfonce ses racines. Pourtant, revenir équivaut pour moi à partir. Je vais chez moi comme on va à l'étranger, car je suis devenue l'autre pour ceux que je continue à appeler les miens (*LVA*, p. 166).

Dans les romans négro-africains francophones postcoloniaux, les écrivains mettent en exergue la notion d'hybridité pour faire émerger une nouvelle écriture interculturelle. Leurs œuvres, pour la plupart autobiographiques, se caractérisent par des personnages dont l'identité est déstructurée en raison de leur ambi-

valence. Les auteurs de ces romans, qui, du reste, sont postcoloniaux, prônent une sorte de multiculturalisme qui nécessite l'idéale cohabitation de cultures différentes. Ainsi, dans leur écriture du moi « hybride », ces romanciers ne souhaitent nullement se circonscrire exclusivement à la culture de leur pays d'origine et à celle de leur pays d'adoption. Ils font osciller leurs personnages dans une incertitude et une errance culturelle.

CONCLUSION

En nous fondant sur l'approche postcoloniale, nous avons voulu montrer que l'immigration a permis aux romanciers de se libérer du poids et du traumatisme de leurs sociétés d'origine en leur permettant de s'affranchir de leur identité culturelle africaine. Une telle situation qui résulte sans doute de leur « entre deux » identitaire les installe dans l'universel. Leurs productions romanesques postcoloniales présentent une spécificité remarquable. La hardiesse iconoclaste qui les caractérise et les projette dans « la république des lettres », loin d'être une barbarie esthétique, donne naissance à une séduisante et féconde profusion de perspectives narratives.

À la lumière de l'analyse de l'écriture de l'immigration dans le roman négro-africain francophone postcolonial que le retour définitif au pays d'origine n'étant plus à l'ordre du jour, l'ouverture au monde est donc essentielle aussi bien pour le personnage immigré que pour le romancier postcolonial. Ceci rappelle la volonté de ce dernier de déconstruire le schéma initiatique traditionnel « Afrique-Europe-Afrique ». Il se dégage alors de notre réflexion que l'hybridité, qui est prônée par les auteurs des différents textes de notre étude pour faire émerger la médiation interculturelle, présuppose un gommage des frontières spatiales et culturelles et la suppression des inégalités avec la récusation des clivages civilisé/barbare, centre/périphérie, maître/esclave.

BIBLIOGRAPHIE

ALBERT, Christiane, *L'Immigration dans le roman francophone contemporain*, Paris, Karthala, 2005.

BHABHA, Homi. *Les Lieux de la culture*. Paris : Payot, 2007.

BEYALA, Calixthe, *Le Petit Prince de Belleville*, Paris, Albin Michel, 1992.

BIYAOULA, Daniel, *Agonies*, Paris, Présence Africaine, 1998.

CAMARA, Boubacar, *L'Identité en questions. Réflexions autour d'un concept multiréférentiel*, Dakar, L'Harmattan, 2019.

CHAOUIE, Abdellatif, *Risques et spécificités de la médiation interculturelle in Homme & Migration*. 2004, pp. 77-86. <http://www.persee.fr>, page consultée le 23/06/2021 à 11h 20.

CHEVRIER, Jacques, *La Littérature africaine : Une anthologie du monde noir*, Paris, J'ai lu, 2008.

DESSINGUE, Alexandre, « Polyphonisme de Bakhtine à Ricœur » <http://www.fabula.org>, page consultée le 04/04/2021 à 20h50.

DIOP, Papa Samba, « Le pays d'origine comme espace de création littéraire », in *Notre Librairie*, n° 155-156, juillet-décembre 2004, pp.54-61.

- DIOME, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, 2003.
- FERNADES Martine. *Les Écrivaines francophones en liberté : Farida Belghoul, Maryse Condé, Assiar Djébar, Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- HAREL, Simon. *Les Passages obligés de l'écriture migrante*. Québec : XYZ, 2005.
- HARGREAVES, Alec, « Stratégies de désappartenance chez Akli Tadjer », *L'Écriture décentrée*. Paris : L'Harmattan, 1996, pp.75-84.
- KOM, Ambroise, *La Malédiction francophone*. Paris : Lit/clé, 2000.
- MAALOUF, Amin, *Les Identités meurtrières*. Paris: Grasset, 1998.
- MABANCKOU, Alain, *L'Europe depuis l'Afrique*. Paris : Naïve, 2009.
- MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*. Paris : Seuil, 2005.
- ROBIN, Régine, « Un Québec pluriel », *La Recherche littéraire : objets et méthodes*, Québec, XYZ, 1993.
- SORO, Donissongui, « La pensée de l'altérité comme pensée de l'ipséité devenue » in *Discours et représentations de l'altérité dans le monde contemporain*, Abidjan, Nouvelles Éditions Balafon, 2019.
- TCHAK, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.
- VULBEAU, Alain, « Alternation, Altération et métissage : les jeux de l'altérité et de l'identité », *Le Télémaque*, Presse universitaire de Caen, n°29.
- WABERI, Abdourahman, « Les enfants de la postcolonie, Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », *Notre Librairie* n°135.
- YETIV, Issac, *Le Thème de l'aliénation dans le roman maghrébin d'expression française de 1952 à 1956*, Québec, Centre d'Etude des Littératures d'Expression Française, 1972.

3. LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ARABES

EL HADJI OMAR FOUTIYOU TALL : UN HOMME DE PENSÉE ET D'ACTION

Mouhamadou Alpha CISSÉ

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

SUMMARY : A person or character differently appreciated because he lived in a controversial sphere (society) and opposed opinions, the noise and the fury of his armed jihad that the colonial literature had outrageously distorted (deformed) and tarnished, the several thesis or dissertations about his political life have a little weakened the great and intellectual authority he had. However, EL Omar Tall was a big learned (savant) as well as a peerless man. His great and diversified bibliography tells us enough about the man with an erudition that makes people love him so much. His biggest book "Le livre des Rimah" is a great witness. Therefore, we will have to restore the balance between the two faces that offers the history of El Hadj Omar : El Hadj Omar the savant, El Hadj Omar the Fighter

KEY-WORDS : *jihād, jihād an-naḥs, wilāya, haqīqa, tarbiya, zuhd, khalwa, tawakkul, Taṣawwuf.*

INTRODUCTION

Né en 1797 à Halwâr aux environs de Podor dans le Fouta Toro, en pays Toucouleur, El Hadji Omar Foutiyou Tall était un grand érudit¹. Il légua à la postérité une œuvre écrite riche relevant de différents domaines de la science dont, entre autres, la théologie, la sociologie, le droit islamique, la morale, la pédagogie, le soufisme... Son chef d'œuvre, le *Kitâb ar-Rimâḥ* (Le Livre des Lances), est une œuvre conséquente de sa pensée soufie.

S'inscrivant en droite ligne dans la mouvance des rénovateurs de la foi, El Hadji Omar avait pour objectif principal la restauration de l'islam dans sa pureté originelle. Mais savait-il qu'une telle tâche aussi redoutable ne saurait se réaliser uniquement par le savoir (*al-'ilm*). Celle-ci doit être assortie d'une action (*al-'amal*). Aussi, avait-il conscience qu'il vivait dans un pays où la pratique de l'islam n'était pas tout à fait conforme à l'orthodoxie, avec un environnement très hostile, causé par l'administration coloniale. Il s'y ajoutait la vulnérabilité de la couche sociale la plus démunie due à un régime discriminatoire et sujet à de lourdes exactions². Le jihād était alors, pour lui, inéluctable. Il ne serait donc guère étonnant qu'El Hadji Omar ait été à la fois un homme de pensée et d'action. Pour lui, déjà, ces deux éléments étaient indissociables comme l'attestent ses écrits qui dénoncent tout à la fois le colonialisme et toutes malversations ou humiliations³. Vu la dimension incommensurable de l'islam, El Hadji Omar a toujours enseigné et défendu que l'islam est une ceinture de sécu-

¹ Cf. Amar Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe*, IFAN, Dakar, Thèse d'État, 1972, p. 46.

² Au moment où El Hadji Omar Tall arrivait au Fouta, à la fin de 1846, dit le Professeur, El Hadji Ravane Mbaye, il n'y trouva qu'un peuple frustré. Cf. El Hadji Ravane Mbaye, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre*, Albouraq, 2003, p. 431.

³ El Hadji Omar fit appel pour réveiller le zèle des combattants de la foi qui sommeillaient dans le cœur des Banû Toro (fils du Fouta Toro). Leur rappelant que la guerre sainte était une tradition chère à leur peuple, El Hadji Omar déclara : « les Banû Toro sont tels que nos premiers ancêtres, laborieux et forts, la fine fleur de l'humanité et droits. Banû Toro retournez à vos origines : le jihād contre les ennemis d'Allah, soyez dignes de vos ancêtres. Cf. Amar Samb, *À propos d'un article d'Yves Saint Martin*. In *Bulletin de l'IFAN*, T. XXX, série B, 1968, p. 804.

rité qui peut résister à toutes sortes de pression ou d'oppression.

Sous cet angle, il serait intéressant d'étudier comment El Hadji Omar a mené de front le jihâd et la réflexion sur la revivification de la pensée soufie au lieu de se borner sur des préjugés sclérosants de son action militaire⁴ que la littérature coloniale, à force de falsification, de simplification ou même de manipulation, avait outrageusement dénaturée. Nécessairement, l'on doit comprendre que nous avons, si l'expression nous est tolérée, deux El Hadji Omar qui se complètent parfaitement. L'El Hadji Omar savant et l'El Hadji Omar combattant. Chacune de ces deux dimensions constitue un élément clé pour une compréhension globale et parfaite de l'homme. Toutefois, la dimension intellectuelle semble être méconnue du grand public ou même reléguée au second plan.

Dans cette étude, notre propos consistera, dans un premier temps, à esquisser l'œuvre écrite d'El Hadji Omar. Ce qui nous permettra de déboucher sur son chef-d'œuvre, le livre des *Rimâh*. Il sera question également de voir quelques aspects de sa pensée soufie. La deuxième partie de ce travail portera sur le jihâd qu'El Hadji Omar a mené dans la Boucle du Niger, et dont le but était d'épurer la Religion des scories et de libérer les terroirs des géôles du paganisme.

1. El Hadji Omar, le savant

L'étendue de son érudition et la profondeur de ses écrits dans les sciences islamiques montrent une grande élévation de pensée d'El Hadji Omar, doublée d'une puissance de raisonnement dignes de considération. Outre sa dimension mystique, sa réputation légendaire, la lecture de son œuvre dévoile incontestablement une hagiographie riche en réalisations érudites. La densité et la richesse de sa production littéraire dans les différents domaines de la science le placent assurément au rang des plus éminents penseurs du monde islamique.

Sa réputation d'être un savant émérite, distingué par ses dispositions intellectuelles et scientifiques d'une rare pointure, autorise à dire que les œuvres publiées ne représentent pas la totalité de ses écrits⁵. Il a dû beaucoup écrire, dit

⁴ Selon Madina Ly Tall, même si El Hadji Omar était réputé pour ses nombreuses expéditions militaires, il n'en demeure pas moins que le premier combat auquel il invitait ses disciples était celui contre eux-mêmes, contre les éléments rebelles que chacun pouvait receler en soi, c'est à dire ces infidèles de l'intérieur afin de sauver leur âme et de la vouer à Dieu avec un culte sincère. Cf. Madina Ly Tall, *Un Islam militant en Afrique de l'Ouest au 19^e siècle, la Tijâniyya de Saïku Umar Futiyu contre les pouvoirs traditionnels et la puissance coloniale*, Paris, L'Harmattan, 1991, p. 136. L'accession aux Vérités essentielles (*al-Ḥaqâ'iq*) ne peut se faire que par une âme dégagee des voiles d'obscurité ; des voiles qui la privent de la clairvoyance (*al-baṣîra*) ou qui l'égarer dans les perceptions illusoire et chimériques. Précisons au passage que ce *jihâd an-nafs*, important qu'il soit, ne conteste pas la guerre sainte contre les infidèles. Cf. Alfred Morabia, *La notion du jihâd dans l'Islam médiéval, des origines à al-Ghazâlî*, Service de productions des Thèses, Université de Lille III, 1975, p. 552.

⁵ Louis Brenner, Noureddine Ghali et Sidi Mohamed Mahibou ont fait l'inventaire de la bibliothèque omarienne de Ségou (conservé à la BNF-Paris). Les 518 volumes du Fonds arabe de la Bibliothèque nationale de Paris qui sont ici inventoriés représentent la bibliothèque et les archives d'Ahmadou, saisies lors de la prise de Ségou (Mali) par le colonel Archinard, en 1890. Le fonds avait été constitué par son père, El Hadj Omar, fondateur de l'État de Ségou et introducteur d'une forme rénovée d'Islam au nom de laquelle, à partir de 1852, il mena la guerre sainte contre les États peul et bambara voisins. Les ouvrages polémiques d'Omar y côtoient les traités de théologie et de droit qui en sont le fondement, ainsi que les chroniques et les correspondances liées à ses

Amar Samb⁶. Les ouvrages qui nous restent de lui, ajoute-t-il, n'ont sans doute pu voir le jour qu'avant ses conquêtes. Toujours, est-il que ses écrits, poursuit-il, témoignent que l'homme était pourvu d'une grande culture et de vastes connaissances en matières religieuses. Ses harangues dont quelques-unes se trouvent rapportées par Cheikh Moussa Kamara, dénotent chez lui un de ses dons verbaux qui font la force persuasive des grands orateurs militaires⁷. Il ressort de cela que sa production littéraire, vaste et didactique, donne un caractère singulier à sa mission hautement cognitive.

1.1 Aperçu sur l'œuvre écrite d'El Hadji Omar

Selon Aḥmad Muntaqa Tall, son grand père laissa de nombreux ouvrages et de poèmes riches qui font autorité. Ils seraient au nombre de 18 parmi lesquels, il mentionne : *Suyūf as-sa'id*, *Safīna as-sa'āda*, *Rimāḥ ḥizb ar-Raḥīm*, *Tadhkira al-mustarchidīn*, *Tadhkira al-ġāfilīn*, *as-sayf al-ḥaqq*, *Hidāya al-mudnibīn*, *al-maqāsid as-sunniyya*...⁸. Quant à Fernand Dumont, il dénombre dix ouvrages des écrits du Maître⁹. L'ouvrage *Tadhkira al-mustarchidīn wa fallāḥ aṭ-ṭālibīn* qu'il décompose en deux est, en fait, un seul ouvrage. Donc, il n'a recensé que 9 ouvrages. D'après notre lecture, son œuvre peut être ainsi classifiée :

En théologie : *Suyūf as-sa'id* (Les sabres du bienheureux), *Tadhkira al-mustarchidīn wa fallāḥ aṭ-ṭālibīn* (Rappel aux biens guidés...), *'Uruza fī al-'aqā'id* (sur la profession)¹⁰.

En droit islamique : *Ajwiba al-masā'il* (Réponses sur des questions jurisprudentielles), *Fatāwā muṭawwi'a* (Consultations ou avis juridiques).

En théodicée : *Hidāya al-mudnibīn* (Guidance pour les désobéissants)

En exhortation : *Al-maqāsid as-sunniyya*... (Les Objectifs de la Sunna)

En soufisme : *Rimāḥ ḥizb ar-Raḥīm 'alā nuḥūr ḥizb ar-rajīm* (Le Livre des lances...)¹¹, *Ajwiba fī aṭ-ṭarīqa at-tijāniyya* (Traité sur la Tijāniyya), *Kitāb al-*

menées militaires. C'est une source capitale pour l'histoire littéraire, religieuse et politique du Soudan occidental à la veille de la colonisation. Cf. <https://www.cnrsditions.fr/catalogue/histoire/inventaire-de-la-bibliotheque-umarienne-de-segou/>.

⁶ Cf. Amar Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe*, op. cit., p. 46.

⁷ *Idem*.

⁸ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawāhir wa-d-durar fī sīra al-hajj 'umar*, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, Beyrouth-Liban, 1425/2005.

⁹ Pour les ouvrages recensés par Fernand Dumont, Cf. Fernand Dumont, *L'Anti Sultan ou Al-Hajj Omar Tal du Fouta, combattant de la foi (1794-1864)*, Les Nouvelles Éditions Africaines, Dakar-Abidjan, 1974.

¹⁰ Cf. Amar Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe*, op. cit., p. 46.

¹¹ Il est l'œuvre maîtresse d'El Hadji Omar. La documentation riche et variée qui caractérise le livre des *Rimāḥ* est telle que son originalité tient dans sa capacité à faire entrer le lecteur dans ce qui constitue le cœur des enseignements spirituels du soufisme en général et de la Tijāniyya en particulier. Écrit dans une langue claire et limpide, et superbement illustré, le livre des *Rimāḥ* est précieux à plus d'un titre. Divisé en deux grandes parties dont le tout fait cinquante-cinq chapitres d'inégales longueurs, traitant des thèmes différents, avec une introduction et une conclusion, l'ouvrage renferme 313 pages/folio au format (27,5cm/19,5cm). L'écriture est lisible, claire et assez fine ; les versets et les *ḥadīths* toujours écrits en gras, vocalisés et mis entre parenthèse ; les

fallâh al-mubîn (Livre de la félicité), *Kitâb an-nuṣṣ al-mubîn* (Livre des conseils précis).

En panégyrique : *Safîna as-sa'âda* (Le navire du bonheur).

En supplique : *Sayyid ad-du'â'* (La prière géniale).

En pédagogie : *Lâmiya at-Ṭullâb* (Viatique des étudiants).

En morale : *Tadhkira al-ghâfilîn* (Rappel aux négligents).

1.2. Le livre des Lances (*Rimâh*), chef d'œuvre d'El Hadji Omar

Le livre des Lances (*Rimâh*), chef-d'œuvre d'El Hadji Omar, demeure l'ouvrage le plus significatif chez ses biographes. C'est un traité très approfondi qui se propose d'étudier essentiellement le bien-fondé du *Taşawwuf*, la doctrine, les principes, la pratique et les valeurs de la Tijâniyya. A travers cet ouvrage, El Hadji Omar développa une vaste réflexion intellectuelle, basée sur une pensée éclectique bien mise au point. De fond en comble, il y a étudié, avec beaucoup d'adresse, tous les substrats sur lesquels repose ou doit reposer le « soufisme sunnite ». Tout au long des *Rimâh*, il explique clairement que le Coran et la Sunna sont les deux critères suprêmes de la vie musulmane, autrement dit les seuls moyens qui peuvent cerner les lignes d'action à suivre dans la recherche obstinée de l'Agrément de Dieu et qu'en dehors de la *Sharî'a* islamique, il n'y a point de « Mystique orthodoxe ». C'est pourquoi, El Hadji Omar en fait ses sources de prédilection. Là, El Hadji Omar est en phase avec Louis Gardet qui dit que

L'Islam est l'acceptation du Coran avant l'imitation de Mohammad lui-même, qui a enseigné avec instance les versets... Etre musulman, c'est avant tout s'abandonner à Dieu, s'en remettre à Lui, obéir à Sa Loi. Et ce que le Coran n'exprime pas, il faudra le compléter par le comportement même du Prophète (Psl), par ses dires et ses gestes, c'est-à-dire par la Sunna¹².

L'on perçoit par ailleurs qu'El Hadji Omar avait conscience de nombreux dérapages et de pratiques qui étaient teintées d'une certaine permissivité, qu'une appréciation inappropriée du *bâtîn* (connaissance ésotérique) veut véhiculer, provoquant de ce fait une série d'attitudes psychologiques et comportementales pernicieuses pour le mouvement soufi à l'égard duquel un certain Salafisme est d'ailleurs résolument défiant¹³. C'est pourquoi il se fit pour obligation, à l'instar d'éminents soufis orthodoxes, de la trempe d'Abû al-Qâsim al-Qushayrî qu'il

chapters bien délimités avec des libellés clairs et concis. Ainsi, l'introduction est-elle axée sur des éléments essentiels et constitutifs auxquels l'auteur invite le disciple, voire le croyant, à s'y soumettre pour la consolidation de sa Foi (*al-Îmân*). Quant à la conclusion, elle est centrée *grosso modo* sur la description du Paradis ainsi que les voies à emprunter pour y accéder. C'est un véritable plaidoyer en l'honneur de la Tijâniyya et de son fondateur éponyme, le Maître Ahmad Tijâni -Que Dieu l'agrée-. Sa richesse est telle qu'il est le seul ouvrage qui fut édité en bordure du livre de référence de la Tariqa Tijâniyya qui est *Jawâhir al-Ma'ânî*.

¹² Cf. Georges Anawati et Louis Gardet, *Mystique musulmane : Aspects et Tendances, Expériences et Techniques*, Paris, 1976, p. 16.

¹³ Cf. El Hadji Ravane Mbaye, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre, op. cit.*, p. 561.

cite assez souvent dans les *Rimâh*, la correction de ces déviations désavantageuses au soufisme¹⁴.

La tendance à se livrer à des pratiques cultuelles et des croyances qui sont en porte à faux avec la *Sharîa* islamique, le désir de se décharger volontairement des obligations canoniques, l'utilisation, à mauvais escient, des concepts (*wilâya*, *bâtin*, *ḥaḳīqa*, *fath*, *ma'rifa*, *fanâ*'...) constituent entre autres les griefs qu'El Hadji Omar avait contre certains soufis. Le vrai soufi est, dit-il, celui qui met en pratique la *Sharî'a* avec un attachement total au respect des prescriptions divines et se purifie l'âme par le biais de l'exemple du Prophète (Psl) et de ses Compagnons.

Néanmoins, il précise que le disciple doit reconnaître sa propre carence tout en étant conscient des obstacles qui peuvent l'empêcher de s'orienter vers la Présence Divine. Il doit, du reste, savoir qu'il aurait du mal à trouver du secours s'il succombait aux caprices de son âme. C'est sous cet angle que l'auteur des *Rimâh* considère la recherche d'un maître accompli comme une obligation, le seul capable à l'aider à dompter son âme (*jihâd an-nafs*) afin qu'elle puisse accéder, au terme de son cheminement spirituel (*at-tarbiya*), à la sainteté (*al-wilâya*). Le moyen le plus approprié, selon El Hadji Omar, est la mémorisation du Nom de Dieu (*adh-dhikr*), une dévotion autrement significative autour de laquelle, il fit graviter tout son système d'éducation spirituelle. Pour ce faire, l'itinérant est tenu de se soustraire aux mondanités (*az-zuhd*) et de pratiquer, suivant les recommandations de son maître, la retraite spirituelle (*al-khalwa*), moyen lui permettant de s'isoler pour mieux s'acquitter de ses dévotions théosophiques et de tourner le dos à tout ce qui n'est pas Dieu. Le tout doit être sous le contrôle du repentir, passage obligé de tout itinérant. Voilà en substance le soufisme qu'El Hadji Omar appelait de tous ses vœux¹⁵. Voyons quelques aspects de sa pensée soufie.

A. Le repentir (*at-Tawba*) : Après avoir étudié les divergences des savants sur la vraie signification du repentir sincère (*at-tawba an-naṣūh*), El Hadji Omar aborde le problème avec limpidité et indulgence. Il récuse l'idée selon laquelle si l'acceptation du repentir est formelle, alors il ne faut pas que celui qui s'est repenti retombe dans le péché. Ce n'est nullement une obligation, dit-il¹⁶. Ce-

¹⁴ Dans son célèbre Epître *ar-Risâla al-Qushayriyya*, Abû al-Qâsim flétrit vigoureusement la tendance des libertins en ces termes : « Ils considèrent le mépris des prescriptions religieuses comme le ciment le plus solide ; ils rejettent la distinction entre le permis et le défendu [...], font peu de cas de l'accomplissement des devoirs religieux, du jeûne, de la prière ; ils trottent sur l'hippodrome de l'omission [...]. Ce n'est pas assez : ils invoquent les plus hautes vérités et les états les plus sublimes, et prétendent avoir été libérés des chaînes et des liens (de la Loi) par les vérités de l'union (avec Dieu). Les vérités de l'union essentielle leur ont été révélées ; c'est pourquoi les lois corporelles ne les lient plus », cf. El Hadji Ravane Mbaye, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre, op. cit.*, p. 262.

¹⁵ Pour de plus amples détails sur ces éléments, se reporter sur notre ouvrage. Mouhamadou Alpha Cissé, *Le livre des Lances (Rimâh), Réflexion sur la pensée religieuse d'El Hadji Omar Foutiyou Tall*, préface du Pr. Abdoul Azize Kébé, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2020.

¹⁶ Il n'est que de revenir sur le chapitre qu'El Hadji Omar a consacré aux actes dévotionnels pouvant expier les péchés. Il qualifie ces prières de dissolvantes. Parmi celles-ci, figure cette oraison que le fidèle récite trois fois par jour : « Seigneur ! Ton pardon est plus vaste que mes péchés et que je compte sur Ta Clémence que sur mes œuvres... ». Il en est de même de : la prière du Jour et de la Nuit qui consiste à dire : « Pas de divinité excepté Dieu ! Pas de divinité

pendant, il lui faut une repentance pour chaque péché¹⁷, ce qui n'annule pas sa première repentance ainsi qu'en atteste la parole du Prophète (Psl) : « Celui qui se repent d'un péché est comme celui qui n'a commis aucun péché ».

B. L'éducation spirituelle (*at-Tarbiya*) : Cette *Tarbiya*, telle qu'elle est décrite dans les *Rimâh*, s'inscrit dans le nettoyage et la purification de l'essence de l'homme de toute négligence afin qu'elle puisse être capable de soutenir le fardeau du secret. Ceci n'est possible qu'à la condition que les méfaits en soient éliminés et que la vanité et le mensonge soient empêchés de perturber la réalisation de ce but¹⁸.

C.-L'éducation de l'âme (*Jihâd an-nafs*)¹⁹ : Abordant les moyens à mettre en œuvre pour la purification de l'âme, El Hadji Omar enseigne que c'est avec la domination totale de l'âme et le renoncement à ses habitudes pernicieuses que l'itinérant parviendrait à accéder au bonheur éternel. Réputée être le plus grand ennemi de l'homme, l'âme est, dit-il, vorace, trompeuse, prétentieuse, branlante et affamée. Par conséquent, celui qui s'est résolument investi à combattre son âme doit construire une forteresse d'endurance très solide et préparer un bouclier résistant contre les déboires qui le guettent. Ainsi doit-il s'entraîner à boire les coupes d'amertumes tout en s'éloignant du goût des flagorneries et des hypocrisies et à pouvoir tourner le dos aux gens pour la Cause de Dieu – Qu'Il soit exalté.²⁰ Il est authentiquement établi dans un *hadîth* que le vrai combattant est celui qui combat contre son âme et le vrai émigrant est celui qui quitte tout ce que Dieu – Qu'Il soit exalté – a interdit²¹.

D.- La sainteté (*al-Wilâya*) : El Hadji Omar constate que la *wilâya* serait, d'un point de vue doctrinal, une faveur personnelle accordée par Dieu à l'un de ses

que Dieu ! Pas de force ni de puissance qui ne résident en Allâh ! Le Transcendant ! Le Sublime ! Il en est de même avec cet *Istighfâr* qui consiste à dire : « Seigneur, pardonne-moi les péchés que j'ai commis à nouveau après m'en être repenti. Pardonne-moi les fautes que j'ai commises en ne tenant pas les engagements que j'avais pris ! Je Te demande de me pardonner toute action dans laquelle je m'engage pour la quête de Ta Face et dans laquelle s'insinuent des choses jurant avec Ta Grandeur ! Pardonne-moi les faveurs que Tu m'as accordées et que j'ai employées pour désobéir à Tes Commandements ! Pardonne-moi ô mon Dieu en dehors de qui il n'y a d'autre divinité, le Vivant, le Subsistant, qui connaît le caché et le manifesté. Tu es le Clément, le Miséricordieux, qui me pardonne tout péché que j'ai commis, toute transgression dont je me suis rendu coupable, toute faute que j'ai commise, que cerne Ton Omniscience ! ». Cf. 'Umar Ibn Sa'îd Tall, *Rimâh hizb ar-Raḥîm 'alâ nuḥûr hizb ar-rajîm*, édité en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî*, Beyrouth-Liban, 1415-1995, chap. 55, p. 1216. Pour le livre des *Rimâh* d'El Hadji Omar Foutiyou Tall, on peut se référer à notre thèse de Doctorat Unique. Cf. Mouhamadou Alpha Cissé, *Introduction à l'étude de la deuxième partie du livre d'ar-Rimâh d'El Hadji Omar Foutiyou Tall, traduction, commentaire, annotation, index et glossaire*, Thèse de Doctorat Unique, UCAD, 2016-2017. Nous y avons traduit toute la deuxième partie, allant du chapitre 35 au chapitre 55.

¹⁷ *Ibid.*, p. 1124.

¹⁸ Cf. *Rimâh*, la traduction de ce passage est de Louis Brenner. Cf. Louis Brenner, *Réflexion sur le savoir islamique en Afrique de l'Ouest*, Université de Bordeaux 1, 1983, p. 47.

¹⁹ Il est vrai que le *jihâd an-nafs* constitue une partie intégrante de la *Tarbiya*, car ce sont deux éléments qui s'imbriquent intimement. Mais vu son importance, El Hadji Omar lui consacre une étude assez particulière dans le chapitre 51 du livre des *Rimâh*.

²⁰ Cf. 'Umar Ibn Sa'îd Tall, *Rimâh hizb ar-Raḥîm 'alâ nuḥûr hizb ar-rajîm*, édité en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî*, *op. cit.*, p. 934.

²¹ *Idem.*

awliyâ' (sing. *Walî* : saint)²². Il n'y a pas lieu d'invoquer, outre mesure, le pouvoir d'opérer des miracles pour montrer qu'on est un saint ou non. De même, il n'est pas une obligation que le prodige que possède le saint soit connu par ses semblables. Même si le saint ne fait pas ou n'est pas à même de faire de prodiges manifestes (*karâmât*), cela n'amoindrit en rien sa réputation de saint, contrairement aux Prophètes qui, pour justifier l'authenticité de leur apostolat, doivent obligatoirement accomplir des miracles (*mu'jizât*)²³. Dans la foulée, il conteste ceux qui croient qu'être *walî* c'est vivre en vase clos ou que les *walî (s)* les plus parfaits sont ceux qui se confinent dans les déserts et les grottes, ou que l'homme ne peut être *walî* qu'en se repliant sur lui-même dans les retraites spirituelles, El Hadji Omar objecte en disant qu'on peut être un *walî* confirmé et parfait tout en étant cossu²⁴. Il serait même mieux pour lui de vivre en contact avec ses confrères en essayant de les orienter vers la droiture afin qu'ils fortifient leur foi²⁵.

Par ailleurs, El Hadji Omar condamne avec virulence ceux qui se font du gras sur le dos des disciples en opérant des prodiges. L'accomplissement de miracles n'est nullement une obligation pour le saint. Par conséquent, il serait illusoire de vouloir en faire un critère de la véracité de la *wilâya*²⁶.

2. El Hadji Omar, le combattant

Sans l'ombre d'un doute, El Hadji Omar avait toujours rêvé de fonder une théocratie militaire qui allait du Bambouk au Sahel et du fleuve Sénégal au Delta du

²² Cf. Mouhamadou Alpha Cissé, *Introduction à l'étude de la deuxième partie du livre d'ar-Rimâh d'El Hadji Omar Foutiyou Tall, traduction, commentaire, annotation, index et glossaire, op. cit.*, p. 1272.

²³ A y regarder de très près, l'on se rend compte que le terme « *mu'jiza* » tiré de la racine arabe (‘-j-z), qui signifie littéralement ce par quoi le Prophète rend impuissant et confond ses adversaires, ne figure pas dans le Coran. En revanche, le Coran insiste sur les signes (*al-âyat*) dans le but de prouver l'authenticité de la mission des Prophètes. Quant à la « *karâma* » ou miracle, il signifie : rupture d'habitude « *kharq al-'âda* », c'est-à-dire le fait extraordinaire qui rompt cette « coutume de Dieu » qu'est le cours habituel des choses. Cf. Louis Gardet, *op. cit.*, p. 639

²⁴ Cf. 'Umar Ibn Sa'îd Tall, *Rimâh hizb ar-Rahîm 'alâ nuhûr hizb ar-rajîm*, édité en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî, op. cit.*, p. 269.

²⁵ Cf. Madîna Ly Tall, *op. cit.*, p. 120. Ce qui n'est pas sans évoquer les raisons qui poussèrent Abû Hâmid al-Ghazâlî à quitter sa longue retraite spirituelle. Mais comment rester indifférent aux malheurs des temps, se demanda-t-il ? Comment prendre son parti de la décadence des mœurs, de l'hypocrisie et de l'arrogance des « gens de la religion », de l'abaissement de la foi, du progrès de l'impiété et des idées fausses ? Al-Ghazâlî se résout à quitter sa retraite et à engager la lutte. Cf. Georges Anawati et Louis Gardet, *op. cit.*, p. 48.

²⁶ Analysant un des obstacles relatifs à l'opération des prodiges pouvant contraindre l'homme à connaître les saints, El Hadji Omar donne la leçon suivante : « Si ceux qui font état des prodiges dans leurs écrits en avaient pour intention d'y expliquer exactement la réalité de la *wilâya*, les gens connaîtraient réellement les saints. Ils sauront que la prière du *walî* est tantôt exaucée, tantôt inexaucée, ses besoins sont tantôt satisfaits tantôt inassouvis tel qu'il fut arrivé aux Prophètes et aux Envoyés de Dieu. Le saint est tantôt confit en dévotion, tantôt, il opère un recul comme tous les autres. La seule chose qui fait la singularité du *walî* est ce que Dieu lui a accordé dans les connaissances divinement efficaces (*al-ma'ârif*) et dans les illuminations spirituelles (*al-futûhât*). Cf. 'Umar Ibn Sa'îd Tal, *Rimâh hizb ar-Rahîm 'alâ nuhûr hizb ar-rajîm*, édité en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî, op. cit.*, p. 268. La conception que le Maître avait de la *karâma* montre qu'il aspirait à d'autres réalités spirituelles beaucoup plus édifiantes.

Niger²⁷. Or, étant donné qu'il s'était résolument engagé à remplir une telle mission à savoir éradiquer le paganisme et faire asseoir le monothéisme, El Hadji Omar pouvait-il s'empêcher de faire le jihâd ?

Vivant dans un pays hostile à l'Islam²⁸, El Hadji Omar sentit la nécessité de recourir aux armes pour établir un Etat islamique en Afrique occidentale²⁹. Pour avoir été un croyant dévoué et attaché intrinsèquement aux préceptes de l'Islam, nombreux furent des convertis qui se laissèrent adhérer à la confrérie Tijâniyya, en s'intégrant bien sûr aux troupes du Mujâhid³⁰, la grande figure religieuse qu'ils voyaient comme un refuge, voire comme une échappatoire du colonialisme infect et exécrationnel. Christian Coulon a écrit que

La Tijâniyya de Shaykh Umar fut un véritable refuge où vinrent se fixer ceux qui voulaient fuir le pouvoir de l'Administration et de ses chefs indigènes. L'entreprise d'El Hadji Omar est une longue marche sans fin, elle tient de l'errance du justicier musulman plus que de la construction politique³¹.

El Hadji Omar aurait tenté, par son enseignement d'abord et ensuite par le jihâd³², d'accélérer l'islamisation de l'ensemble de l'Afrique de l'ouest. Ce nouveau islamique qu'il incarne et impose par la plume et le sabre le conduit nécessairement à transformer le visage politique, social et religieux de l'ensemble de la Sénégalie et de la majeure partie du sudan occidental³³.

²⁷ Cf. El Hadji Ravane Mbaye, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre, op. cit.*, p. 436.

²⁸ Cf. Samba Dieng, *El Hadji Malick Sy et la tradition Omarienne*, colloque sur El Hadji Malick Sy, Dakar, CICES, 17 Mai 2002, p. 9.

²⁹ Cf. Khadim Mbacké, *Soufisme et confréries religieuses au Sénégal*, Dakar, 1995, p. 41.

³⁰ Terme arabe qui signifie combattant. Nous voulons parler d'El Hadji Omar. Et effet, si nous préconisons la définition que F. Gülen donne au concept « *Mujâhid* », le Marabout fut un grand *Mujâhid*. « *Un Mujâhid est celui qui est sincèrement dévoué à sa cause, qui emploie toutes les ressources physiques, intellectuelles et spirituelles et qui, quand cela est nécessaire, meurt pour cette cause* ». Cf. Fethullah Gülen, *Une analyse de la vie du Prophète. Mohammed : le Messenger de Dieu*, imprimé en Turquie, 2006, p. 223. Sans l'ombre d'aucun doute, le *jihâd* sur le chemin de Dieu a été sa lutte pour gagner l'agrément de son Seigneur, pour établir la suprématie de Sa religion et pour faire prévaloir Sa Parole.

³¹ Cf. Christian Coulon, *Les musulmans et le pouvoir en Afrique noire*, Paris, Karthala, 1983, p. 32.

³² N'étant pas sans savoir que son jihâd allait être contesté, El Hadji Omar dut le justifier par une autorisation divine : « *Nous avons été attaqués par les mécréants alors que nous n'avions pas encore l'autorisation de les combattre. Ce dont j'étais autorisé, en ce moment-là, c'était d'appeler et d'orienter les gens vers Dieu, le Très Haut. Au fil du temps, des indications venant du Prophète (Psl) et du Shaykh at-Tijâni –Que Dieu l'agrée- me firent savoir que je suis autorisé. Il fallut que les mécréants m'envahissent pour que je réagisse. Je me suis alors fondé sur ce verset suivant : « Autorisation est donnée à ceux qui sont attaqués parce que vraiment ils sont lésés, et Allah est certes capable de les secourir » (Coran, Sourate Le Pèlerinage, verset 39). Ce fut la nuit du lundi du dernier tiers du mois de *dhul Qi'da* de l'an 1268 qu'on m'annonça, trois fois, par une parole divine : « Tu es autorisé à faire le jihâd dans le chemin d'Allah ». Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fi sira al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar*, op. cit., pp. 201-202.*

³³ Cf. Boubacar Barry, *La Sénégalie du XVIème au XXIIème siècle. Traite négrière, Islam et conquête coloniale*, Paris, L'Harmattan, 1988, p. 213.

Il y a lieu de noter que la personnalité d'El Hadji Omar ne manqua pas, semble-t-il, de se heurter au caractère despotique des souverains d'alors. Il serait permis de supposer alors que le mauvais accueil que certains chefs lui réservèrent, au retour de son pèlerinage, le confirma dans son mépris des païens. L'idée de déclencher le jihâd pour les convertir, nous dit Martin, commença à hanter son esprit³⁴, comme il en avait reçu l'ordre de son maître, Muḥammad al-Ghâlî³⁵. La réalisation de ces projets, encore certainement imprécis, nécessitait une base de départ et une armée. El Hadji Omar essaya de constituer l'une et l'autre autour du petit village Djégunko, situé à la frontière du Fouta Djallon³⁶. Alors, la guerre sainte se profilait à l'horizon.

2.1 Le jihâd Omarien

Avec l'accord de l'Almamy d'Alfaya, Boubakar, El Hadji Omar s'installa à Djégunko en 1845³⁷. Absent de son terroir une vingtaine d'années durant, il entreprit sa première tournée en Sénégambie et particulièrement dans son Fouta natal. L'objectif principal de cette tournée, dit l'historien, Boubacar Barry, était de recruter des disciples pour assurer le triomphe de l'Islam par le jihâd³⁸. Poursuivant cette tournée, il passa, note Samba Dieng, à Ségou³⁹, au Fouta Djallon⁴⁰, à Donaye près de Podor⁴¹, puis pénétra dans son village natal, Ḥalwâr. Étonné par le nombre impressionnant suivant El Hadji Omar, l'Almamy du Fouta Djallon, Alpha Yaya lui refusa l'accès au pays. Voulant arrondir les angles, El Hadji Omar rebroussa chemin, regagna Djégunko et y resta dix-huit mois encore⁴². Là, allait se former le premier noyau de la puissance omarienne et la qualité de ses enseignements attira de beaucoup de disciples⁴³.

Fuyant les rebuffades de l'Almamy qui ne cessèrent de s'intensifier, El Hadji Omar quitta Djégunko et alla s'installer, en 1849, à Dinguiraye, en Guinée, où il

³⁴ Cf. Ives Saint Martin, *Un fils d'El Hadj Omar, Aguibou, roi du Dinguiraye et du Macina (1843-1907)*, in *Cahiers d'études africaines*, vol 8, n° 29, 1968, p. 146.

³⁵ Cf. Claudine Gerresch, *Jugements du moniteur du Sénégal sur Al-Hajj Umar, de 1857 à 1864*. Bulletin de l'IFAN, tome XXXV, Série B, n° 3, 1973, p. 575.

³⁶ Cf. Ives Saint Martin, *Un fils d'El Hadj Omar, Aguibou, roi du Dinguiraye*, op. cit., p. 146.

³⁷ Cf. Boubacar Barry, *La Sénégambie du XVI^{ème} au XXII^{ème} siècle*, op. cit., p. 214.

³⁸ *Idem*.

³⁹ Il y trouva le roi Tyéfolo qui l'emprisonna, puis le relâcha avant de s'incliner devant lui pour se repentir et devenir son disciple. El Hadji Omar lui demanda néanmoins de garder secrète sa nouvelle conversion. La puissance de Ségou étant encore trop pesante. Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la perle de l'Islam : réalités historiques, dimensions mystiques*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal, 1998, p. 31.

⁴⁰ Là-bas, c'est l'Almamy d'Alfaya qui l'autorisa à s'installer à Djégunko, El Hadji Omar y fonda une zâwiya et se fit de nombreux disciples. Cf. Samba Dieng, *El Malick Sy et la tradition omarienne*, op. cit., p. 7.

⁴¹ C'est le lieutenant-colonel Caille, Directeur des Affaires politiques sous le Gouverneur de Gramont qui l'y reçut.

⁴² Cf. Mouhamadou Alpha Cissé, *Le livre des Lances (Rimâh), Réflexion sur la pensée religieuse d'El Hadji Omar Foutiyou Tall*, préface du Pr. Abdoul Azize Kébé, Harmattan-Sénégal, 2020, p. 128.

⁴³ Cf. Oumar Kane, *Idée et pratique du jihâd en Afrique de l'Ouest de Nasr-Al-Din al Hadj Umar Taal XVIIe – XIX siècles*. In *Islam, Résistances et Etat en Afrique de l'Ouest XIXe & XXe siècles*. Symposium international du 20 au 23 Novembre 2000, Dakar. Publications de l'Institut des Etudes Africaines, 2003, p. 163.

commença à décliner ses intentions de faire la guerre aux idolâtres⁴⁴. Là, il négocia l'achat du site Dinguiraye auprès de Boukary Tamba Sakho, alors roi de Tamba⁴⁵. Ce dernier lui donna l'autorisation d'y élire domicile⁴⁶, moyennant le paiement d'un tribut annuel en or. Prix rédhibitoire, mais le marabout, sans ambages, accepta le diktat du roi animiste. Ayant découvert la somme de miracles accomplis par El Hadji Omar et les nombreuses faveurs en sa possession : sa fortune, l'ardeur de ses disciples ainsi que l'affluence de nombreuses personnes qui lui venaient de partout, Yimba, successeur de son père, se mit dans une colère noire qui le domina totalement⁴⁷.

La bataille de Tamba : Yimba dépêcha instantanément une délégation pour désarmer El Hadji Omar, tout en lui demandant ses fusils, son cheval et sa fille aînée⁴⁸. L'exigence exagérée qu'il formula auprès du marabout toucouleur échoua. Yimba envoya une armée qui devait prendre d'assaut Dinguiraye, avec comme ordre l'anéantissement de la société islamique et le ligotage de Djéli⁴⁹ et son nouveau maître, El Hadji Omar⁵⁰. Menacée qu'ait pu être l'autocratie du roi de Tamba, ce dernier n'attendit pas l'attaque. Il leva soudainement son armée, confiant du succès qui avait toujours couronné ses entreprises et attaqua Dinguiraye. Mais, c'était trop tard, dit Mage. Car les murailles de Dinguiraye étaient trop épaisses. La différence numérique des armées était tellement grande entre les deux adversaires à telle enseigne que le souverain animiste était quasiment sûr de sa victoire et se voyait déjà le futur vainqueur de cette bataille. La tradition rapporte que de guerre lasse, Yimba flancha. Il se repentit et embrassa l'Islam⁵¹.

⁴⁴ Cf. Eugène Mage, *Voyage au soudan occidental (1863-1866)*, Karthala, 1980, p. 91.

⁴⁵ Il est le père de Yimba Sakho, considéré tantôt comme son fils, tantôt comme son neveu. Cf. Samba Dieng, *El Malick Sy et la tradition omarienne*, op. cit., p. 37.

⁴⁶ El Hadji Omar envoya ses disciples pour couper d'abord la forêt, parce que c'était une forêt dense où vivaient toutes sortes de gibiers. Et on disait que Dinguiraye, c'est le parc des animaux, c'est la signification du mot « *Dinguir* » : c'est-à-dire « Parc ». Après la viabilisation du site, les talibés s'installèrent. Ils stockaient des munitions en cas d'attaque, parce qu'en ce temps-là, c'était la guerre continuelle entre tous les villages ; partout où on habitait on était obligé de prendre des précautions. Ce qui fait qu'après leur installation, ils fabriquèrent des armes sur place ou ils commandèrent d'autres plus perfectionnées en Sierra Léone. Cf. Dieng, Samba, *Sur les traces d'El Hadji Omar. Regards croisés sur l'homme et l'œuvre*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 2009, p. 111.

⁴⁷ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar*, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, op. cit., p. 196.

⁴⁸ Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la perle de l'Islam*, op. cit., p. 38. Bien que le Marabout ne dise rien sur le versement du tribut, il lui était impossible, en revanche, d'offrir la main d'une musulmane à un roi païen.

⁴⁹ Djéli Moussa Diabaté, le chef de la délégation, attendri par la sainteté de l'homme, décida de couper à jamais les ponts avec Yimba pour se convertir à l'Islam. Puisque tu es le chef de la délégation, lui recommanda El Hadji Omar, tu ferais mieux de t'en aller avec eux, et à mi-chemin, tu retourneras et les laisseras partir. Ce qu'il fit tout de même. Ce qui a fourré davantage Yimba, le roi mandingue de Tamba, dans le pétrin. Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar*, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, op. cit., p. 196.

⁵⁰ Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar La perle de l'Islam*, op. cit., p. 38.

⁵¹ Pour rassurer El Hadji Omar, il déclara : « *Ô maître, laisse-nous ici un de tes disciples pour qu'il nous enseigne les principes fondamentaux de l'Islam* ». El Hadji Omar le fit sans délai en

Fort de son jihâd, El Hadji Omar laissa son fils Aguibou à Dinguiraye, marcha sur le Balédougou⁵², s'empara du Bambouk⁵³ en 1854 où il y avait une quantité fabuleuse d'or, puis il se dirigea vers le Khasso.

Le Khasso : El Hadji Omar soumit son roi Dioukha Sambala⁵⁴. Il s'ensuit un revirement du roi qui fit appel au gouverneur du Sénégal Faidherbe, qui arriva à Médine⁵⁵ en 1855. Faidherbe s'entendit avec tous les chefs Khassonkés, installés autour de Médine, et signa, en septembre 1855, un traité avec lesdits chefs. Dioukhala vendit à Faidherbe, à un vil prix, une vaste parcelle où fut construit le Fort⁵⁶. Ne pouvant pas soumettre Khasso, compte tenu de l'alliance qu'ils ont nouée avec les Français, El Hadji Omar se dirigea sans tarder vers le Kaarta⁵⁷.

Le Kaarta : Son souverain Mâmady Kandia, roi des Massassis, ébloui par la sainteté du maître, se laissa convertir à l'Islam et devint adepte de la Tijâniyya⁵⁸. Mieux, pour prouver la sincérité de sa conversion à l'Islam, il invita El Hadji Omar à entrer dans sa capitale (Nioro)⁵⁹ où il imposa la religion musulmane et ses préceptes⁶⁰. C'est ainsi que les kaartankôhé reçurent l'ordre de se raser les cheveux, de construire des mosquées et de réduire à quatre le nombre de leurs femmes de condition libre. Alpha Oumar Baïla fut chargé l'exécution de cet édit⁶¹.

confiant cette tâche à un de ses disciples, le soninké Souleymane Gassama. Mais avec cette conversion de façade, Yimba ligota son nouveau maître et partit avec lui à Goufoudé où il espérait, par trahison, prendre le pouvoir en assassinant son cousin Bandiogou. Pour avoir eu vent de cette intention macabre et lâche de Yimba, celui-ci le tua et libéra le maître Souleymane qui en informa El Hadji Omar. *Ibid.*, p. 94.

⁵² Balédougou : Une région historique et une aire culturelle d'Afrique de l'ouest, dans le centre de l'actuel Mali.

⁵³ Le Bambiuk est une région historique d'Afrique de l'ouest, comprise entre deux affluents du fleuve Sénégal, la Falémé à l'Ouest et le bafing à l'est.

⁵⁴ Cf. Yves Saint Martin, *L'Empire toucouleur et la France, un demi-siècle des relations diplomatiques (1846-1893)*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar, 1967, p. 46.

⁵⁵ C'est le mulâtre de Saint Louis, Paul Holle qui défendait Médine. C'est à partir de 1857 qu'El Hadji Omar vint l'assiéger pendant trois mois. C'est par la suite que Faidherbe se porta au secours de Paul Holle et défit El Hadji Omar. Ce qui contraignit ce dernier à retourner, en 1858, au Fouta Toro pour recruter pendant plus d'un an des soldats pour renforcer ses troupes. Cf. Amar Samb, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe, op. cit.*, p. 44.

⁵⁶ Cf. Samba Dieng, *Sur les traces d'El Hadj Omar, op. cit.*, p. 31.

⁵⁷ Partie comprise entre le Sahara et la rive gauche du Sénégal, à l'est de Bakel. Cf. Mbaye, El Hadji Ravane, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre, op. cit.*, p. 434.

⁵⁸ Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la Perle de l'Islam, op. cit.*, p. 99. Toutefois, le refus de ses frères de suivre El Hadji Omar déclencha la sécession du royaume Kaarta.

⁵⁹ *Idem.*, p. 43.

⁶⁰ Cf. Yves Saint Martin, *L'Empire toucouleur et la France, un demi-siècle des relations diplomatiques (1846-1893)*, *op. cit.*, p. 434.

⁶¹ Cf. Sissokho, Mamadou, *Chronique sur El Hadj Omar et Cheikh Tidjâni*. In l'Education Africaine, (*Bulletin de l'Enseignement de l'A.O.F.*), No 96, Janvier - Juin - Juillet - Septembre 1936, p. 7. Cependant, les sources webographiques écartent l'idée d'une conversion de Mamady Kandian. Voici ce qui y est dit : « En 1854, le royaume de Kaarta est battu par El Hadj Oumar Tall à Nioro, qui défait et tue le roi Mamady Kandian. Les Massassis seront par la suite associés à El Hadj Oumar Tall pour la conquête de Ségou en 1861 : c'est la fin des royaumes bambara, et les débuts de l'empire (dit « toucouleur ») d'El Hadji Oumar Tall (qui marque le début de l'islamisation des

Au royaume des Diawaras, El Hadji Omar eut des démêlés avec Karounga Diawara, un combattant redoutable voire indomptable. Confiant de sa vaillance et de ses qualités guerrières, il faisait des va-et-vient dans l'islam, multipliant conversions et abjurations⁶². Finalement, il sera capturé en octobre 1859 aux alentours de Niâmina dans la région de Koulikoro au Mali. Il fut exécuté en Mai 1860⁶³. Alors El Hadji Omar devait avoir Ségou dans sa ligne de mire.

Ségou, la bataille des idoles : De retour de pèlerinage, El Hadji Omar, passant à Ségou, fut mis aux fers par le roi Tiéfolo. Convaincu par sa sœur⁶⁴, qui lui demanda de le laisser continuer son chemin, il le libéra⁶⁵. Très déconcerté par ce revirement, Tiéfolo devait donner des arguments solides à son état-major, sinon il aurait perdu sa réputation et, à la limite, on le taxerait de couardise⁶⁶. S'étant finalement converti à l'islam, Tiéfolo fut dénoncé par sa femme et fut évincé. Il devait être remplacé par Torokoro Mari, qui, lui aussi, pour s'être converti à l'islam par l'entremise d'El Hadji Omar, fut égorgé. L'horreur de cet acte ignoble mit El Hadji Omar dans un état séditieux⁶⁷.

À la mort de Torokoro, Bina Ali se proposa comme roi. Mais pour qu'il soit intronisé, exigèrent les bambara, il faut qu'il se comportât comme eux, car un musulman ne peut être leur roi⁶⁸. L'assassinat odieux perpétré contre son disciple Torokoro le galvanisa dans la réalisation de son projet qu'il avait longtemps mûri. Ce qui le poussa à exiger la conversion d'Ali Diarra ou Ali Da Monzon, roi de Ségou, fraîchement intronisé.

Après un séjour de cinq mois à Niâmina, El Hadji Omar fit savoir à ses troupes : Bon, je ne peux pas attaquer Ségou tant qu'il y a Woïtala à côté. Or, Woïtala était une grande base de résistance des bambaras. Cette bataille de Woïtala fut une bataille rude et épique, qui a failli compromettre la prise de Ségou. Pour l'avoir bien préparée, militairement comme financièrement, l'armée omarienne mit en déroute, mais difficilement, leurs adversaires. Ce fut en septembre 1860. Woïtala fut prise. Le chef fut tué ainsi que ses frères ; leurs mères, sœurs, femmes et griots devinrent des captifs⁶⁹. Fort de cet appui, El

Bambara), empire qui disparaîtra à son tour à la fin du 19^e siècle face à la colonisation française ». Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Royaume_bambara_du_Kaarta. Dans tous les cas, ce fut la chute du royaume bambara de Kaarta. D'après le Dr. Yoro Ly, Mâmady Kandian était un roi résistant et puissamment influent. Mais lorsqu'il s'aperçut qu'El Hadji Omar a déjà soumis quelques localités environnantes de son royaume et que la prochaine étape pourrait être bien la sienne et qu'il ne pourrait, non plus, trouver d'échappatoire, il convoqua son Conseil et dit : « Vous savez que l'armée d'El Hadji Omar n'a jamais fait face à un royaume sans le défaire, ni un trône sans le démolir, à moins que nous acceptions d'entrer dans l'islam ». La seule solution est d'entrer dans l'islam parce qu'El Hadji Omar est dans la vérité, lui répondirent ses conseillers. Cf. *Bicentenaire sur la naissance d'El Hadji Omar*, op. cit., p. 134. Sous cet angle la conversion du roi Mâmady Kandian serait acceptée quoique l'on puisse discuter sur les contours d'une telle soumission.

⁶² Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la Perle de l'Islam*, op. cit., p. 51.

⁶³ *Idem*.

⁶⁴ Elle s'appelait Bâju. Cf. Samba Dieng, *Sur les traces d'El Hadj Omar*, op. cit., p. 65.

⁶⁵ Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la Perle de l'Islam*, op. cit., p. 100.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 101.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁹ Cf. Eugène Mage, *Voyage au soudan occidental (1863-1866)*, op. cit., p. 105.

Hadji Omar put facilement marcher sur Ségou. Pour avoir pressenti un dénuement tragique de la part de l'armée omarienne dont il ne pourrait pas contenir l'invasion, Ali Diarra préféra quitter son palais, la mort dans l'âme. Il alla se réfugier au Macina.

La conquête du Macina : El Hadji Omar sortit avec son armée, suivant les traces d'Ali, le roi fugitif qui trouva refuge au roi du Macina. Ce dernier lui offrit l'hospitalité. Tel est exactement, dit El Hadji Omar, le démêlé m'opposant à Ahmadou⁷⁰. L'expédition qu'il entreprendra, à savoir la conquête du Califat d'Hamdallaye au Macina, fait remarquer Robinson, ne faisait nullement partie de ses projets initiaux⁷¹.

Or, étant donné qu'El Hadji Omar avait décidé de combattre le paganisme, il devait, non seulement, prouver que le chef du Macina était bel et bien un païen. Il se consacra à rédiger un plaidoyer (*Bayân mâ waqa'a*) destiné aux savants ouest-africains⁷². Somptueusement publié, cet ouvrage polémique d'El Hadji Omar, datant de 1861, était destiné à justifier l'attaque par El Hadji Omar au royaume peul du Macina, alors gouverné par Ahmadou Ahmadou, dit aussi Ahmadou III, petit fils de Cheikhou Ahmadou, fondateur de l'Imâmat de Hamdallaye, dans le delta intérieur du Niger (actuellement au Mali). Se présentant en réformateur soucieux de restaurer l'Islam dans sa pureté originelle, El Hadji Omar légitime son action par l'argument selon lequel Ahmadou III en s'alliant avec des païens (le roi bambara de Ségou) s'est assimilé à ces païens et doit être traité comme tel.

Le refus de livrer le roi de Ségou à El Hadji Omar mit Hamdallaye dans une situation embarrassante⁷³. La guerre était imminente. Cheikh Moussa Kamara

⁷⁰ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, op. cit.*, p. 381

⁷¹ Cf. David Robinson, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle*, Paris, Karthala, 1985, p. 257. Cette affirmation de Robinson retient notre attention. Elle nous permettra d'analyser les raisons qui ont motivé El Hadji Omar, en 1862, à se lancer dans cette expédition contre le Macina.

⁷² Cf. Robinson, David, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle, op. cit.*, p. 277.

⁷³ Si le roi du Macina avait accepté de livrer à El Hadji Omar le roi de Ségou, il n'y aurait pas peut-être la guerre contre le Macina. Pour lever toute équivoque sur la vraie identité religieuse du roi de Ségou Bambara, El Hadji Omar envoya à son fils une lettre, lui demandant de lui amener les idoles qu'adorait Ali, roi de Ségou déchu, pour prouver la mécréance de ce dernier aux Macinankés qui croyaient à sa conversation. Ayant rassemblé les Foutankés et les Macinankés, El Hadji Omar fit venir le roi de Ségou alors mis aux fers depuis la bataille de Châyûl (s'écrit aussi Caayawal). Les idoles sont exposées sur la place publique. On demanda au roi : qui étaient ces idoles ? Il répondit : ce sont mes dieux « *hâdhihi âlihati* ». Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, op. cit.*, p. 484. Selon David Robinson, le roi Ali est allé jusqu'à citer les noms des idoles pour qu'on les connût. Le différenciateur leur dit : Hé, frappez-les, brisez-les afin que vous éleviez des mosquées dans le Ségou tout entier. Cf. David Robinson, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle, op. cit.*, p. 282. Beaucoup de Macinankés firent défection et rejoignirent El Hadji Omar qui, au fil du temps, réussira à construire des mosquées dans les contrées de Ségou. *Idem*, p. 397. Là, une question se poserait lancinement dans l'esprit d'El Hadji Omar : Si la conversion d'Ali était avérée, qu'est ce qui le pousserait alors à garder par devers-lui les idoles ? D'après Amadou Hampathé Ba, Ali ne priait même pas. Il a gardé le panthéon bambara. Cf. Dieng, Samba, *Sur les traces d'El Hadji Omar, op. cit.*, p. 24. Il ne s'était jamais conver-

décrit la situation : les deux camps se sont vaillamment battus. Les coups d'épées s'intensifièrent. Le grondement des cris des combattants a failli remuer les montagnes. Ce fut un jour épouvantable. La poussière envahit le ciel. Le feu se déclara de toute part. Le soleil darda ses rayons. Ce qui provoqua un effroi sans précédent chez les autochtones⁷⁴. Le roi Macinien essaya vainement de contenir le flot des assaillants. Blessé, il se fit évacuer par ses garde-corps. Ainsi, se battant, envers et contre tout, de ne pas tomber entre les mains d'El Hadji Omar, le désormais roi du Macina dut se voiler la face et dit qu'il préférait être tué tout de suite que d'être conduit vers El Hadji Omar⁷⁵. Finalement, il fut arrêté, exécuté et enterré dans la région de Mopti⁷⁶.

2.2 Le désastre et la disparition d'El Hadji Omar

Taillée en pièces, l'armée du Macina tenta vainement de redorer son blason⁷⁷. Suite à la grande victoire d'El Hadji Omar, il n'en restait pas moins plusieurs dignitaires peuls du Macina qui refusèrent de perdre leur privilège et organisèrent un soulèvement. Ils sollicitèrent l'aide du souverain maure de Tombouctou, Ahmad al-Bekkey. Les Macinankés et les Kounta réunis, assiégèrent Hamdallaye et mirent l'embargo sur les Foutankés. La gravité de la situation fut telle que personne parmi eux ne pouvait sortir. Ils étaient complètement tenaillés par la faim. Le biographe Muntaqa Tall a écrit qu'il y avait même certains, tenaillés par la faim, mangèrent des restes. Huit mois et dix-huit jours durant, ils demeurèrent dans cette même situation⁷⁸. La situation, n'ayant cessé de détériorer, El Hadji Omar sut, à travers ce signe, que la fin de son jihâd était proche et que sa mission était accomplie.

Néanmoins, la gravité de la situation n'empêcha guère El Hadji Omar de brûler sa dernière cartouche. Bien qu'il soit atrocement bloqué, il fit sortir son neveu Tidjani pour lever une armée. Ce dernier réussit à sortir nuitamment sans se faire voir par l'ennemi. Il s'en alla à Bandiagara pour s'acquitter de sa mission. Il réussit tout de même à constituer une armée en donnant de l'or aux chefs Dogons⁷⁹, et aussi aux peuls dissidents qui habitaient à l'est du Macina, et qui nourrissaient une vive antipathie contre l'ancienne classe dirigeante⁸⁰. Malheureusement, Tijânî n'eut pas le temps de ramener avec lui des renforts. Car, avant son retour, les Masinanké forcèrent les portes de la ville et obligèrent les

ti, renchérit Robinson. Cf. David Robinson, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle*, op. cit., p. 250.

⁷⁴ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar*, op. cit., p. 458.

⁷⁵ Cf. Eugène Mage, *Voyage au soudan occidental (1863-1866)*, op. cit., p. 113.

⁷⁶ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar*, op. cit., p. 464.

⁷⁷ Cf. Mbaye, El Hadji Ravane *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre*, op. cit., p. 435.

⁷⁸ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar*, op. cit., p. 499.

⁷⁹ Les Dogons sont un peuple du Mali, en Afrique de l'Ouest. Ils occupent la région, nommée pays Dogon, qui s'étend de la falaise de Bandiagara jusqu'au sud-ouest de la Boucle du Niger.

⁸⁰ Cf. Robinson, David, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle*, op. cit., p. 291.

survivants à se confiner dans le palais. Le siège fut incendié⁸¹.

Étant confiants qu'ils avaient le dessus sur leurs adversaires, les Macinankés parvinrent à infliger au camp omarien une cuisante défaite. Deux des fils d'El Hadji Omar, Muḥammad al-Hâdî et Muḥammad al-Mâhî succombèrent. Cette attaque s'est soldée par une hécatombe du côté des Foutankés. Tyam raconte que c'est Sidia, le cousin d'El-Bekkay qui décida de brusquer le dénouement. Il fit apporter dans la montagne du bois et des broussailles et y fit mettre le feu⁸². Ce qui provoqua dans la grotte une déflagration intenable à cause de la chaleur. Ce fut le vendredi 12 février 1864. La vie d'El Hadji Omar toucha à son terme. Une brillante carrière militaire s'acheva en apothéose. Ce fut alors la fin d'une vie admirablement remplie⁸³.

Sa disparition continue toujours et continuera très certainement à susciter de vives controverses et de nombreuses dissertations⁸⁴. Les versions qui sont données là-dessus sont légion. Pour d'aucuns, El Hadji Omar meurt de l'explosion de sa réserve en poudre dans les grottes de Déguembéré où il tenta de chercher refuge⁸⁵. D'autres soutiennent qu'El Hadji Omar, après avoir été encerclé, lui et son armée, pressentit le dénouement tragique qui pourrait lui arriver, mena une opération de suicide⁸⁶ ; et ce fut le désastre d'une vie couronnée d'exploits⁸⁷. La tradition, quant à elle, soutient fermement une disparition mystérieuse. L'un de ses hagiographes les plus en vue, M. A. Tyam, assure que le corps de son *Shaykh* n'a pas été profané. Qu'il fut préservé par Dieu⁸⁸.

CONCLUSION

El Hadji Omar Tall reste un grand homme non seulement dans l'histoire de son pays et de l'Afrique de l'Ouest mais aussi dans l'histoire des grands hommes de lettres qui, à travers leurs écrits, ont inauguré une ère de production de littérature sénégalaise d'expression arabe. S'inscrivant en droite ligne de parer à toutes les excentricités qui avaient tendance à travestir la vraie pensée soufie, le Maître, par le menu, clamait régulièrement que le soufisme a pour fondement la double source de la *sharî'a* : le Coran et la Sunna. « *Toute science non fondée sur le Coran et la Sunna n'est que perdition* », argumente-t-il avec force dé-

⁸¹ Cf. Samba Dieng, *Sur les traces d'El Hadj Omar*, op. cit., p. 81.

⁸² Cf. Mamadou Aliou Tyam, *La vie d'El Hadj Omar, qacida en poular*, transcription et traduction avec notes par Henri Gaden, Paris, Institut d'ethnologie, 1935, p. 117.

⁸³ Cf. Samba Dieng, *El Hadj Omar, la perle de l'Islam*, op. cit., p. 118.

⁸⁴ Pour de plus amples détails sur sa disparition, voir l'ouvrage de David Robinson, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle*, op. cit.

⁸⁵ Amadou Hampathé Ba est de ceux qui défendent cette thèse. C'est suite à l'explosion de la poudre que disposaient ses soldats, dit-il, qu'El Hadji Omar fut blessé au nez, puis mourut d'asphyxie. Cf. Samba Dieng, *Sur les traces d'El Hadj Omar*, op. cit., p. 25. Amadou Hampathé Ba ajoute qu'il y avait même certains peuls, fortement exaspérés, jurèrent de partager le corps d'El Hadji Omar entre les tribus du Macina. Mais Ba Lobbo refusa, d'où la rupture dans l'armée du Macina.

⁸⁶ Cette thèse est sujette à caution, car le suicide étant interdit par l'Islam, un grand homme religieux d'une sainteté incontestable de la trempe d'El Hadji Omar surprendrait beaucoup s'il mettait fin à ses jours, quelle que fût la gravité de la situation.

⁸⁷ Cf. El Hadji Ravane Mbaye, *L'Islam au Sénégal*, Thèse de Doctorat de 3^e cycle, UCAD, 1975, p. 203.

⁸⁸ Cf. Tyam, Mamadou Aliou, *La vie d'El Hadj Omar, qacida en poular*, op. cit., vers 1152, p. 199.

tails⁸⁹. Dans le même ordre d'idées, il rappelle que le Livre Saint définit clairement les limites d'accès à Dieu, consistant exclusivement à L'adorer Seul^{et à suivre la voie qu'}Il a tracée par l'intermédiaire de Son Envoyé, le Prophète Muḥammad (Psl).

De toute évidence, le jihâd, pour El Hadji Omar était inévitable⁹⁰. Les lettres inconvenantes qu'il reçut d'Ahmadou, roi du Macina, le taxaient de semeur de troubles (*fitna*) et le sommaient de se soumettre à lui, de quitter le pays ou de faire la guerre⁹¹. Face à ces attaques, El Hadji Omar se devait de se défendre. Sur la base de ces faits, peut-on établir la culpabilité d'El Hadji Omar ? À notre avis, absolument pas ! Sûrement, cette question continuera de susciter des débats. Or, étant donné qu'El Hadji Omar n'avait jamais eu l'intention d'attaquer Macina si bien qu'il a été en délicatesse avec son roi ; encore moins Ségou, à proprement parler, mais qu'il avait plutôt pour objectif de détruire les cultes polythéistes du royaume Bambara, l'on pourrait, à la limite, considérer le petit jihâd (*jihâd armé*) d'El Hadji Omar comme une partie intégrante de son grand jihâd (*jihâd an-nafs, c'est-à-dire le combat contre l'âme*). Sinon, l'on verserait dans le déterminisme et considérerait ces événements guerriers qui sont arrivés malencontreusement comme une fatalité contre laquelle aucune volonté humaine ne pouvait rien.

Toutefois, l'on ne doit plus considérer El Hadji Omar comme un conquérant qui prêchait naguère la guerre sainte ou un simple fondateur d'empire musulman. Aussi, a-t-il combattu l'idolâtrie, rénové, propagé, consolidé et maintenu la pureté de l'orthodoxie des institutions islamiques partout où ses tribulations guerrières l'ont amené. Il était à la fois un homme de pensée et d'action.

BIBLIOGRAPHIE

ANAWATI, G et GARDET, Louis, *Mystique musulmane : Aspects et Tendances, Expériences et Techniques*, Paris, 1976.

BARRY, Boubacar, *La Sénégambie du XVIème au XXIIème siècle. Traite négrière, Islam et conquête coloniale*. L'Harmattan, 1988.

BRENNER, Louis, *Réflexion sur le savoir islamique en Afrique de l'Ouest*, Univ de Bordeaux 1, 1983.

CISSE, Mouhamadou Alpha, *Introduction à l'étude de la deuxième partie du livre d'ar-Rimâḥ d'El Hadji Omar Foutiyou Tall, traduction, commentaire, annotation, index et glossaire*, Thèse de Doctorat Unique, UCAD, 2016-2017.

CISSE, Mouhamadou Alpha, *Le Livre des Lances (Rimâḥ), Réflexion sur la pensée religieuse d'El Hadji Omar Foutiyou Tall*, Préface du Pr. Abdoul Azize Kébé, Harmattan-Senégal, 2020.

⁸⁹ Cf. 'Umar Ibn Sa'îd Tall, *Rimâḥ ḥizb ar-Raḥîm 'alâ nuḥûr ḥizb ar-rajîm*, édité en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî, op. cit.*, chap. 13, p. 302.

⁹⁰ David Robinson a dit que jamais, il n'eut l'intention de mener un jihâd révolutionnaire mais plutôt de détruire les cultes polythéistes et de propager le Dar el Islam Cf. Robinson, David, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle, op. cit.*, p. 4.

⁹¹ Cf. Muḥammad al-Muntaqa Ahmed Tall, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar, op. cit.*, pp. 384-385.

- COULON, Christian, *Les musulmans et le pouvoir en Afrique Noire*, Paris, Karthala, 1983.
- DIENG, Samba, *El Hadj Omar, la perle de l'Islam : réalités historiques, dimensions mystiques*. Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1998.
- DIENG, Samba, *Sur les traces d'El Hadji Omar. Regards croisés sur l'homme et l'œuvre*, Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 2009.
- DUMOND, Fernand, *L'Anti Sultan ou Al-Hajj Omar Tal du Fouta, combattant de la foi (1794-1864)*, Les Nouvelles Editions Africaines, Dakar-Abidjan, 1974.
- GERRESCH, Claudine, *Jugements du moniteur du Sénégal sur Al-Hajj Umar, de 1857 à 1864*. Bulletin de l'IFAN, tome XXXV, Série B, n° 3, 1973.
- GÜLEN, Fethullah, *Une analyse de la vie du Prophète. Mohammed : le Messager de Dieu*, imprimé en Turquie, 2006.
- KANE, Oumar, *Idée et pratique du jihâd en Afrique de l'Ouest de Nasr-Al-Din al Hadj Umar Taal XVIIe – XIX siècles*. In *Islam, Résistances et Etat en Afrique de l'Ouest XIXe & XXe siècles*. Symposium international du 20 au 23 Novembre 2000, Dakar. Publications de l'Institut des Etudes Africaines, 2003.
- MAGE, Eugène, *Voyage au soudan occidental (1863-1866)*, Karthala, 1980.
- MARTIN, Yves Saint, *Un fils d'El Hadj Omar, Aguibou, roi du Dinguiraye et du Macina (1843 ?-1907)* in : Cahiers d'études africaines, vol 8, n ° 29, 1968, pp. 144-178.
- MARTIN, Yves Saint, *L'Empire toucouleur et la France, un demi-siècle des relations diplomatiques (1846-1893)*, Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Dakar, 1967.
- MBACKE, Khadim, *Soufisme et confréries religieuses au Sénégal*, Dakar, 1995.
- MBAYE, El Hadji Ravane, *Le grand savant, El Hadji Malick Sy, Pensée et Action, Tome premier : Vie et œuvre*, Albouraq, 2003.
- MORABIA, Alfred, *La notion du jihâd dans l'Islam médiéval, des origines à al-Ghazâlî*, Service de productions des Thèses, Université de Lille III, 1975.
- ROBINSON, David, *La guerre sainte d'Al-Hajj Umar, le soudan occidental au milieu du 19^e siècle*, Karthala, 1985.
- SAMB, Amar, *A propos d'un article d'Yves. S. Martin*. In Bulletin de l'IFAN, T. XXX, série B, 1968, pp. 803-805.
- SAMB, Amar, *Essai sur la contribution du Sénégal à la littérature d'expression arabe*, IFAN, Dakar, Thèse d'Etat, 1972.
- TALL, Madina Ly, *Un Islam militant en Afrique de l'Ouest au 19^e siècle, la Tijâniyya de Saïku Umar Futiyu contre les pouvoirs traditionnels et la puissance coloniale*, Harmattan-Paris, 1991.
- TALL, Muḥammad al-Muntaqa Ahmed, *al-Jawâhir wa-d-durar fî sîra al-hajj 'umar, les perles rares sur la vie d'El Hadji Omar*, Beyrouth-Liban, 1425/2005.
- TALL, 'Umar Ibn Sa'îd, *Rimâh hizb ar-Raḥîm 'alâ nuḥûr hizb ar-rajîm*, édité

en marge de *Jawâhir al-Ma'ânî*, Beyrouth-Liban, 1415-1995.

TYAM, Mamadou Aliou, Tyam, Muḥammadou Aliou, *La vie d'El Hadj Omar, qacida en poular*. Transcription et traduction avec notes par Henri Gaden. Paris : Institut d'ethnologie, 1935.

4. LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS FRANÇAISES

JEAN GIONO : DES LETTRES ANTI GUERRE À L'AMOUR DE LA TERRE

Mamadou FAYE

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

RÉSUMÉ : Comment la guerre a-t-elle éperonné la sensibilité et aiguë le goût de Giono pour la création littéraire ? Quelle place le versant écopoétique occupe-t-il dans l'orient de cette fabrique littéraire, et comment s'est-il étendu aux livres ultérieurs gioniens ? C'est à ces principales interrogations que le présent article tente d'apporter des réponses. L'analyse fait apparaître que la guerre aura été, pour l'aspirant écrivain, des moments intenses dédiés à la lecture et à l'écriture, un laboratoire du mensonge, un apprentissage à la transfiguration des phénomènes et des événements ; qu'elle est, en un mot, l'image de cette chrysalide d'où sortira l'écrivain. Les lettres de Giono, loin d'être une photographie de la guerre, constituent d'abord le point de départ du rêve, du mentir narratif, et de la désinformation affective. L'univers qu'elles transfigurent plus qu'elles ne décrivent emporte le lecteur hors de la réalité exsudant d'horreur, avec des mots qui batifolent dans l'aura du merveilleux. Il est le lieu de l'enfouissement de l'horrible dans le réseau hyperbolique construit avec les images émoussées du mensonge, de l'humour, de l'inversion. Enfin, les *Lettres de guerre* auront été la tribune où Giono s'est mis à aménager une place embryonnaire pour mettre déjà en lumière les préjugés environnementaux et pour annoncer une veine littéraire vouée à se délecter des canches de l'écologie.

MOTS CLÉS : livre, lettre, guerre, terre, beau, nature, fiction, mensonge, horreur, écologie pittoresque.

INTRODUCTION

À en croire Dominique Viart et Bruno Vercier, « la Première Guerre mondiale est l'époque à laquelle la littérature contemporaine fait le plus référence, parce qu'elle y cherche l'origine historique et problématique d'un siècle de ténèbres et de désillusions¹ ». Si ce constat a la vertu de révéler que la guerre constitue une des matières qui attirent le plus l'attention des écrivains et des chercheurs, il n'en a pas pour autant pointé une lacune essentielle : la critique n'a pas encore exploré entièrement les liaisons fertilisantes, créatrices, entre les écrits de guerre de Giono et ce qui sera par la suite sa production proprement esthétique. Nous cherchons donc à vérifier dans cet article l'hypothèse que la guerre apparaît comme un domaine que Giono balise, et enclot pour la transmuter en paix, pour en faire une sorte de laboratoire d'expérimentation esthétique, et qu'à cet égard, elle constitue une étape fondamentale et fondatrice de son aventure scripturaire à visée environnementale. En guise de corpus, notre champ d'investigation va couvrir les *Lettres de la Grande Guerre*² et *L'homme qui plantait des arbres*³, qui allient bonheur de lire, stratégie épistolaire, dimension écologique et perspective esthétique. Comment l'effort d'imagination consenti dans ses lettres serait-il séminal d'une œuvre revendiquant et assumant le statut d'œuvre de fiction ? Pour résoudre cette problématique, nous allons étudier la manière dont Giono croise le livre et l'uniforme pour réaliser une espèce

¹ Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 127.

² Tout au long de l'article, *LGG* désignera *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919*. Revue GIONO, Hors-série, Alençon, Normandie Roto Impression, éd. Les Amis de Jean Giono, 2015.

³ Quant à *L'homme qui plantait des arbres*, V, (in *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1980), il sera représenté par le sigle *LPA*, V.

d'alchimie de l'horrible. Nous étendrons le travail à l'analyse des aspects textuels représentant la collusion terre et lettres afin de montrer la mise en route de l'aventure épicoétique de Giono par une sorte d'exorcisation de la guerre.

1. Les livres dans les cantonnements

« Interpréter, c'est [...] se mettre en route vers l'orient du texte »⁴. Cette précision vaut son pesant d'or, en ce qu'elle permet de mettre au jour, en toute objectivité, les attitudes et activités ayant présidé au statut d'écrivain de Giono. En fait, bien des lecteurs savent que Giono est de la phalange des artistes et écrivains ayant fait la guerre. L'ancien poilu est uni à la guerre par un lien encore trop saignant au moment où il se lançait dans l'aventure de l'écriture. C'est durant la guerre que sont devenus nettement perceptibles deux des traits identitaires de Giono : d'une part le souci permanent de l'élégance vestimentaire, et d'autre part la passion des livres. Neuf ou usagé, son uniforme ne laisse jamais indifférent ; au contraire, il suscite commentaire et admiration. Le jeune poilu ne fait pas mystère de sa fierté d'être dans un bel uniforme dont les parties sont parfaitement intégrées au tout. Il se réjouit de l'exquise harmonie de son habillement décrit à travers cet autoportrait dessinant l'orient de la sensibilité artistique gionienne :

Un pantalon de treillis et une veste idem *tout neufs*, des molletières et mes souliers pour lesquels j'embrasse papa, car je vois les souffrances des autres. Pour compléter le costume, un béret *artistiquement* campé sur le coin de l'oreille ; je te prie de croire que je *dégote* (soulignements de l'auteur).

Cette sensibilité artistique qui éclot au sortir du stade de l'enfance ira s'accroissant jusqu'à amener Giono à produire lui-même du beau à travers son aventure scripturaire. C'est que le lien entre les sensibilités qui ont formaté la personnalité infantile et les affects de l'adulte est quasi infrangible. En effet, comme l'écrit Eiche Brian, « L'enfance reste tout près, comme une chambre de résonance qui sous-tend le moment présent, car les expériences enfantines sont toujours prêtes à rejaillir »⁵.

Ce goût irrépressible pour le beau, avant même son entrée en littérature, semble aller de pair avec le faible de Giono pour les livres qui lui sont d'une nécessité absolue, aussi vitaux que l'eau ou l'oxygène ; ils tiennent lieu de parade contre la déchéance, contre l'ensauvagement ou contre le processus de déshumanisation : « les inévitables livres sans lesquels je n'existe pas » (*LGG*, p. 8), écrit-il, sans ambages. Aussi, se sentant orphelin de la civilisation, pour tirer profit de la fonction civilisatrice de la lecture, s'en fait-il régulièrement envoyer de sa bibliothèque manosquine. Il s'inquiète même des livres que sa future épouse, Élise, et d'autres parents, ont pu y emprunter : « Mlle Élise prend des livres et lesquels ? » (*LGG*, p. 79). Dans une autre missive, il se réjouit du geste de Mlle Gaubert : « Depuis quelques temps elle m'envoie des livres de théosophie et cela me fait bien plaisir » (*LGG*, p. 103).

⁴ Paul Ricoeur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Seuil, coll. "L'ordre philosophie", 1969, p. 156.

⁵ Eich Brian T., « Résonance », dans *la Revue de Lettres Modernes*, coll. Configuration critique de Julien Green, Paris, Minard, 1966, p. 25.

Lors même qu'il serait dans le théâtre des opérations, donc sur le terrain de l'action, il n'aura jamais oublié de mettre en avant sa posture de bibliophile, cherchant toujours à satisfaire son ogresque appétit du livre. Le moindre temps libre est l'occasion pour lui de laisser libre cours à sa marotte, la lecture. C'est peut-être pourquoi, quand la Guerre connaît une tournure malheureuse qui brise cette saine et ravissante habitude, Giono en souffre naturellement, précisément lors de son emprisonnement au fort Saint-Nicolas à Marseille en 1939. Pour se convaincre que la lecture lui était devenue, non un *pensum*, mais une sorte d'addiction, on peut relire la version qu'il en livrera plus tard dans *Noé* :

Je souffrais d'être privé de lecture. Je me disais : ce ne sont ni les histoires ni les récits qui te manquent ; depuis vingt jours tu t'es raconté plus d'histoires qu'il y en a dans les mille nuits arabes. Il était malgré tout incontestable que le manque de lecture me faisait souffrir. Ce devait être une chose connue de ceux qui avaient plus l'habitude que moi de la réclusion car j'étais à peine enfermé dans ma nouvelle cellule [...] que je m'entendis appeler à voix basse par mon nom, et d'une cellule voisine, on me demanda si je ne voulais pas un livre. Celui qui m'appelait [...] me dit qu'il allait passer le livre à travers les barreaux et l'envoyer bien à plat, le plus près possible des miens [...] mais ma main ne put pas rencontrer le livre dans l'aire qu'elle pouvait atteindre [...] le papa Muller me fit passer fort adroitement une règle qu'il détenait [...] Grâce à la règle, je pus faire glisser vers moi le livre qui était tombé hors de mon atteinte [...] Je m'aperçus avec stupéfaction que mon appétit se satisfaisait. Le poids, la forme du livre donnaient à mes mains un plaisir magnifique et très suffisant pour l'instant [...]. Alors, j'ouvris mon livre et, tout en faisant les cent pas, je me laissai envahir par le bonheur. [...] il me donna le plus grand plaisir qu'un livre ait jamais pu me donner (à part Don Quichotte). C'était une bénédiction de l'œil. Ce n'était pas mon esprit qui était affamé du livre : c'était mon œil qui était affamé de typographie. Je n'avais pas été privé d'esprit (Dieu merci !), j'avais été privé de cette forme typographique dont mon œil avait l'habitude de se repaître et dont il se repaissait maintenant, à son aise, dans le calme du matin, sous l'aile verte de l'ange⁶.

Cette évocation révélatrice de la boulimie de lecture caractéristique de l'aspirant écrivain montre aussi que Giono s'est, pendant longtemps, préparé à l'écriture. Sa lecture de Miguel de Cervantes qu'il admire plus que tous les autres écrivains (« à part Don Quichotte », a-t-il précisé) traduit pourtant une sorte d'« assumption d'égalité » vis-à-vis des grands intercesseurs qui commence à poindre en lui. Écrivain de densité faible, il se consacre à lire pour gravir les échelons et s'élever à la splendeur et à la grandeur des écrivains. Comme l'analyse Julien Gracq, lire incite à marcher sur les brisées des grands créateurs : la lecture d'« autres œuvres est pour l'artiste provocation inextinguible à la compétition⁷ ». Cela montre que Giono connaît cette vibration indissociable de l'effort vers la forme, mais inconnue des « écrivains qui ont reçu le

⁶ Jean Giono, *Noé*, dans *Œuvres romanesques complètes*, III, Paris, Gallimard, 1974, pp. 719-721.

⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 135.

don d'un *prêt à porter* impeccable⁸ ».

De surcroît, rien n'est plus enchanteur pour Giono que de se trouver dans une ville qui « possède deux librairies », comme Luxeuil, ou de se cantonner dans un endroit à proximité d'une librairie qu'il désigne par la métaphore du précieux, « perle » :

J'ai découvert une perle par ici. Cette perle, c'est une librairie. Il est vrai qu'elle est un peu loin, à 5 kilomètres, mais j'accepte volontiers la trotte et la planche qui me sert de table de nuit voit, chaque jour, augmenter sa charge bibliophilique. Vous voyez que le fiston a su se faire ici un petit intérieur à peu près semblable à celui si cher qui loin de lui. Mon atmosphère de livres me fait songer à la chambre délaissée et cependant, je ne la regrette pas trop (*LGG*, p. 267).

Le livre et Giono, c'est un peu comme « le cavalier et son ombre », tant et si bien que, tout soldat qu'il est, le poilu ne se reconnaît pas par le fusil en bandoulière encore moins par le treillis, mais il s'identifie par le livre constamment à la main renvoyant à l'image du jeune intellectuel. Cette image reste d'ailleurs l'un des souvenirs majeurs et indélébiles de ses anciens camarades soldats qui n'hésitaient pas à engager le pari en faveur de celui qui aurait aperçu Giono dans un poste quelconque sans livre. Giono en fait le témoignage au travers de cette esquisse de son autoportrait : « Je suis célèbre pour ça ici et il est de mise pour mes collègues de payer dix litres à celui qui prouvera qu'il m'a vu dans un poste sans livre » (*LGG*, p. 9).

Voilà comment l'appropriation précoce des livres a favorisé chez le jeune Giono les postures d'esthète et aiguisé son sens du beau, prémices d'une esthétisation de la guerre. Son appétence pour la lecture montre aussi « qu'écrire se rattache rarement à une impulsion pleinement autonome. On écrit d'abord parce que d'autres avant vous ont écrit, ensuite parce qu'on a déjà commencé à écrire [...]. Le mimétisme spontané compte beaucoup : pas d'écrivain sans insertion dans une *chaîne* d'écrivains ininterrompue⁹ ». Cette inscription dans un essaim d'auteurs est symptomatique de l'ardeur et de la lenteur de l'art d'écrire, de l'apprentissage du processus créateur. Celui-ci couvre des sources d'inspiration comme la guerre vers laquelle d'ailleurs Marinetti tente d'orienter la nouvelle génération d'artistes :

[...] nous nous élevons contre l'idée que la guerre serait anti-esthétique. C'est pourquoi nous affirmons ceci : la guerre est belle, parce que, grâce aux masques à gaz, au terrifiant mégaphone, aux lance-flammes et aux petits chars d'assaut, elle fonde la souveraineté de l'homme sur la machine subjuguée. [...] Écrivains et artistes futuristes, [...] rappelez-vous ces principes fondamentaux d'une esthétique de guerre, pour que soit ainsi éclairé [...] votre combat pour une nouvelle poésie et une nouvelle sculpture !¹⁰

⁸ *Ibid.*, p. 8.

⁹ *Ibid.*, p. 131.

¹⁰ Filippo Tommaso Marinetti, « L'art moderne et la fascination de la guerre », in *Manifeste du futurisme*, <https://actualites.ecolesdeslettres.fr>, consulté ce 11 juillet 2021 à 15 h 25.

L'historien canadien Modris Eksteins (*Rites of Spring*) s'inscrit dans cette même dynamique, lui qui discerne dans les armes nouvelles et dans leur disposition une chorégraphie avant-gardiste. Ainsi, l'on voit qu'après la publication du premier *Manifeste du futurisme* (1910) et au sortir de la grande mobilisation de 1914, la guerre a acquis une dimension esthétique. Presque au même moment, Giono dans ses *Lettres de la Grande Guerre* fait un plaidoyer similaire pour une esthétique de guerre en discernant dans celle-ci des graines de l'art. Le glissement subreptice de l'écriture épistolaire à forte tendance autobiographique et lyrique à une écriture universelle inscrit le texte gionien dans une visée testimoniale. Il lui permet d'enjamber ce que la guerre recèle d'atroce et de dévastateur pour sonder et éclairer ce qu'elle comporte de fictif et de séminal : la poéticité. Cette mise au point opposant création franche et information brute est édifiante : « La guerre elle-même que je faisais me suffisait, je n'ai pas besoin de l'écrire. Ce que j'écris c'est ce qui n'existe pas. C'est ça l'important pour un écrivain, le reste c'est du journalisme [...], du renseignement pur, [sorte de] choléra morbus du renseignement [par opposition à] l'invention pure¹¹ ».

Cette posture d'inventeur professionnel confine Giono dans une sorte d'ébriété et le conduit à voir le beau même dans les bombardements. Son regard, comme celui de Fabrice à Waterloo, est captivé par le « curieux spectacle » qui a cours autour de lui, à telle enseigne que le jeune fantassin a le sentiment d'être « en train de lire un joli livre » : « De longs convois de ravitaillement passent sur la route¹². C'est très intéressant et il me semble que je suis en train de lire un joli livre. Tous ces costumes bleus sont magnifiques, quoique pleins de boue » (*LGG*, p. 118). En assimilant ces convois à un livre, Giono ne se méprend guère sur la multiplicité des sens, des niveaux d'un texte et sur celle d'une guerre. Il place la sensibilité nettement au-dessus, voire au détriment de l'intellect afin de métaboliser l'activité belliqueuse en spectacle de carnaval et se forger une parade contre la nuisance psychologique du soldat lui-même et contre l'emprise psychologique des parents. La réalité historique est alors esthétisée, celée sous des images émoussées. Celles-ci s'érigent en agent de décapage salubre face au tragique dont la guerre est empreinte. Alors, on voit désormais moins d'horreur que de merveilles dans la guerre devenue solaire et allègre pour l'artiste. Cette esthétisation de la réalité historique implique aussi d'autres caractéristiques qui n'apparaissent pas avec les seuls textes qui revendiquent et assument officiellement le statut de texte littéraire. Déjà, Giono entrevoit dans la guerre un objet de représentation artistique nimbé de rhétorique, laquelle se traduit par « un court récit [qui] anime souvent ses missives, [où] se manifestent le plaisir d'écrire, le souci de la composition, le sens de la description, une vivacité de la narration et le tempo maîtrisé de la phrase » (*LGG*, p. 5).

Ces caractéristiques de l'écriture épistolaire sont apprises et assimilées à la faveur de la guerre durant laquelle Giono a vu se profiler sa figure de conteur. Se voulant rhapsode, mais à l'opposé des écrivains de la Renaissance qui ont enjambé le Moyen Âge pour aller se ressourcer à la culture gréco-latine, Giono

¹¹ Jean Carrière, « Jean Giono. Qui êtes-vous ? », Lyon, *La Manufacture*, 1996, p. 142.

¹² Giono parle de la route qui est l'artère stratégique baptisée « Voie sacrée » par Maurice Barrès. Reliant Bar-le-Duc à Verdun, elle passe à proximité de Lavallée. Pendant l'été 1916, elle a permis d'acheminer, chaque semaine, 90 000 hommes et 50 000 tonnes de munitions, ravitaillement et matériel. Un tel déploiement, fort impressionnant, Giono, au lieu de s'en étonner, le trouve admirable au point de l'assimiler à un livre.

jette son dévolu sur l'époque médiévale pour se trouver des maîtres. Ainsi, dans sa volonté de galvaniser et de divertir ses camarades, il se pose comme le digne héritier des auteurs de chansons de geste. Dans une lettre de janvier 1917, Giono se montre sous les traits d'Angelo qu'il a imaginé au retour de la guerre, et qui sera son premier héros romanesque :

Le sourire ne me quitte jamais. Pendant la marche, quand on commençait à être fatigués, c'est moi qui entraînaient la section en leur chantant [...] et pendant quelques temps, on oublie ses jambes et ses pieds. On m'a surnommé *le sourire éternel*. De même, le soir au cantonnement, enfouis dans notre paille, c'est encore Giono qui intéresse ses collègues par des contes et des histoires [...]. Je suis un peu comme ces trouvères du Moyen Âge qui suivaient les hommes d'armes pour leur chanter des chansons de geste propres à les enthousiasmer ; je fais la guerre en amateur (*LGG*, p. 208).

Son statut de soldat atypique a fait que la guerre a plutôt été un fertilisant efficace de la fiction, un terrain d'apprentissage à l'affabulation caractéristique de la création littéraire. Aussi, Giono a-t-il recours au pouvoir transgressif de l'imagination pour transmuier l'horrible réalité de la guerre en un spectacle chatoyant d'harmonies et d'enchantements.

2. Alchimie de l'horrible, beauté des bombardements

Dans les lettres gioniennes, le caractère martial est narré sous son aspect le plus insolite, en ce sens qu'il est perçu, contre toute attente, comme un spectacle féérique, absolument digne d'être admiré, une scène jubilatoire, devant laquelle on exulte et boit du petit lait. Ce que cette dimension martiale comporterait de panique, de repoussant, est proprement relégué à l'arrière-plan par l'attribut « intéressant » qui travestit ainsi le tragique en carnavalesque. Par exemple, « la messe dite pour les morts du régiment » à laquelle assiste Giono devient, par la vertu du regard, un spectacle émerveillant. En effet, c'est avec une curiosité inattendue que le poilu Giono, assimilé par certains à un « peuplier¹³ », observe les avions allemands volant en escadrille pour aller bombarder Bar-le-Duc : « Hier j'ai vu passer au-dessus de nous une escadrille de 24 avions boches qui allaient bombarder quelques villes¹⁴. Ils volaient très haut et c'était intéres-

¹³ En effet dans le parcours scénographié organisé par le Centre Jean Giono et intitulé « Jean Giono en portrait chinois », la directrice dudit Centre a invité des artistes, des écrivains et des universitaires à jouer au jeu en répondant à la question : « si Jean Giono était ... un objet, une saison, un animal, un arbre, etc., il serait ». Christiane Baroche rédige alors un texte titré « Si j'étais ... un arbre, je serais un peuplier ». Cf. *Revue Giono*, n° 7 - 2013-2014, p. 161. Nous trouvons intéressante cette production qui assimile Giono au peuplier pour deux raisons complémentaires. D'abord, le peuplier est cet arbre « à qui le *rêve* ne se refuse pas, à qui la *joie* de la voltige offre encore l'*illusion* d'être une femme drapant ses jupes autour des *fantaisies* de la valse à quatre jambes » (les mots que nous soulignons renvoient à la création littéraire). Ensuite, le peuplier est cet arbre lié tant aux Enfers qu'à l'enfer de la guerre, à « la douleur et aux sacrifices, ainsi qu'aux larmes ». Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), Paris, Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter (édit. Revue et corrigée), 1982, p. 746.

¹⁴ L'affabulation est d'autant plus évidente ici que, contrairement à un fait pouvant être peint comme intéressant, il s'agit d'une action tragique : le 1^{er} juin en effet, « l'aviation allemande a bombardé Bar-le-Duc par une attaque en deux phases de dix minutes chacune, l'une de 12h 45 à

sant. La vie ici est très pittoresque et très intéressante » (*LGG*, p. 116).

Si les adjectifs attribués « pittoresque » et « intéressant » sont utilisés par le soldat Giono, c'est certainement pour enrichir le sens de la guerre. Celle-ci, à la faveur d'une sorte de présence absence, est à la fois ce qu'elle est et ce qu'elle n'est pas, ni tout à fait de l'horrible ni tout à fait du féérique. Giono s'oublie en tant que partie prenante de l'action, et se réalise comme un spectateur à l'œil amusé par le spectacle en procès, comme celui qui sait en surprendre la dimension divertissante. Dans cette posture, le regard artiste subit des anamorphoses qui empêchent la vue d'embrasser la totalité des aspects de l'événement. Il se fait le cache-sexe d'une situation tragique et anxiogène ; il casse aussi le cou au péril ou transmute celui-ci en événement jubilatoire. Giono peut alors être admiratif à l'instar de Guillaume Apollinaire : « Ah Dieu ! Que la guerre est jolie... ». Par ce vers tiré du poème « L'adieu du cavalier¹⁵ », le poète, le soldat blessé à la tête bandée, célébré par Picasso, exprime son attirance esthétique pour la Grande Guerre.

Sous la plume débridée et enflammée de Giono, le sens du mot « intéressant », dont les occurrences ne se comptent plus dans ses lettres, devient flou et flotant. Si cette épithète « intéressant » conserve, ne serait-ce que partiellement, son sens étymologique (elle signifie « littéralement un état physique digne d'attention »¹⁶), il voit son sens se complexifier, osciller entre le vide et le plein. C'est ainsi la preuve que « ce qui commande chez un écrivain l'efficacité dans l'emploi des mots, ce n'est pas la capacité d'en serrer de plus près le sens, c'est une connaissance presque tactile du tracé de leur clôture, et plus encore de leurs litiges de mitoyenneté. Pour lui, presque tout dans le mot est frontière, et presque rien n'est contenu »¹⁷.

En homme féru de galéjade, affabulateur radical, Giono aime à tordre les situations les plus déprimantes à la mesure de son tempérament, et à la faveur de la plasticité de son imagination. Puceau de l'horreur, il veut néanmoins conserver intacte son innocence, il tient à ce « que [s]a « joie demeure » en toutes circonstances : « j'ai la volonté de surmonter toutes les difficultés, [de voir] la vie toute en rose » (*LGG*, 71). Aussi, est-il toujours enjoué, même devant ses chefs de guerre les plus redoutables : « L'adjudant lui a dit : "Taisez-vous" [...]. Ban dans les flancs. J'étais sérieux comme un pape, mais dans le fond je rigolais comme une trentaine de bossus » (*LGG*, p 74). Ce sens de l'humour illustre une des fonctions identifiée dans l'humour : « l'humour est libérateur, mais aussi grandiose en ce qu'il manifeste la résistance de l'individu aux atteintes du monde extérieur »¹⁸.

12h 55, et l'autre de 13h 05 à 13h 15. Ce bombardement, qui a fait 64 victimes, avait été décidé en représailles d'un bombardement effectué par les forces armées françaises, à la mi-mai 1916, sur la ville de Karlsruhe et qui avait fait de nombreuses victimes civiles dont des enfants », in *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919*, op. cit., p. 116.

¹⁵ Guillaume Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Flammarion, 1918.

¹⁶ Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989, p. 520.

¹⁷ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980, p. 228.

¹⁸ Joëlle Gardes-Tamine, Marie-Claude Hubert, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2002, p. 95. Cf. aussi R. Escarpit, *L'Humour*, Paris, PUF, QSJ, 1967 ; A. Laffay, *Anatomie de l'humour et du non-sens*, Paris, Masson et Cie, 1990.

La réalité de la guerre est distordue parce que Giono la fait d'abord transiter par l'athanor de sa subjectivité avant de l'insérer dans le tissu épistolaire où les contradictions s'estompent. Le regard du soldat, littéraire en herbe, parce qu'il tient à la fois de la subjectivité et de l'imagerie anamorphique, est déjà aussi préjudiciable que celui de l'artiste accompli. À peine sorti de l'adolescence, il fait incarner à ses textes les idées révolutionnaires de l'écrivain radical. Il s'écarte des abîmes de la société non-révolutionnaire pour se hisser aux sommets aériens de cet imaginaire souverain qui se rit des frontières sémantiques. Bref, il arbore ce regard de l'artiste qui abhorre la guerre dans ce qu'elle a de dégradant, d'avilissant. Le spectacle de la guerre, au demeurant horrifiant, loin de perturber Giono, induit un vacillement des repères qui l'éloigne, par la magie de l'imagination, des dangers du théâtre des hostilités. Cette opération proprement « déterritorialisante » (Deleuze et Guattari) place ainsi l'épistolier dans une posture transgressive en ce sens qu'il se réjouit d'un spectacle plutôt affligeant et qu'il assimile curieusement à un beau livre, à un bel ouvrage.

Du coup, le spectacle du convoi reste un phénomène empreint de poéticité, c'est-à-dire imaginé et créé par le seul bon vouloir d'un témoin soucieux de rassurer ses parents inquiets. Giono prend le parti de transmuier l'horreur de la guerre en un bloc stabilisé de voluptés rêvées, compactes, contemplables, à la substance et aux caractéristiques *sui generis*. Autrement dit, il semble déjà comprendre l'enjeu crucial de l'ontologie de l'œuvre d'art : celle-ci est écart aussi bien par rapport au ressemblant que par rapport à toute tendance passive à la ressemblance. Faisant fi de la tendance « à la ressemblance subie », Giono préfère plutôt se cheviller à l'art marqué au sceau de « la ressemblance conquise du portrait original avec son modèle¹⁹ ».

Cette expérience plutôt lénifiante d'une situation qui est loin d'en être une détermine la « situation paradoxale »²⁰ de Giono dans la littérature française de guerre qui l'incite à « savoir passer sans cesse des chemins à suivre aux chemins à frayer²¹ ». Cette autonomie le libère des pesanteurs formelles et héritées dont bien des écrivains français sont lourdement grevés. Il a su ainsi échapper à « la crise d'idolâtrie du suranné²² » et s'armer de courage pour s'opposer à l'ultra-violence à laquelle les auteurs sont souvent confrontés. Dans les lettres de guerre à travers lesquelles Giono apprend déjà à devenir un « menteur magnifique », s'embusque une fonction autre : la fonction choisie et active de désinformation qui fait des lettres le lieu d'un « mini-effondrement » où la part déprimante de réalité disparaît corps et biens pour assurer à leurs destinataires confort et assurance, et de propager la psychose au sein de la société : « il ne faut jamais affoler une population quelle qu'elle soit²³ », comme le dira Giono plus tard. Cet impératif catégorique l'amène à mentir à ses parents et à faire mentir son oncle : « Mon cher oncle, Je pars pour le front, mais [...] ils n'en savent rien à la maison. Je leur ai écrit que j'allais seulement à l'arrière. Ne leur dis rien » (LGG, p. 114).

¹⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 187.

²⁰ Nous empruntons cette expression à Marcelin Pleyne, qu'il a utilisée dans son *Lautréamont par lui-même*, Paris, Seuil, 1967, p. 5.

²¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 125.

²² *Ibid.*, p. 133.

²³ Jean Giono, *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951, p. 34.

Ce type de mensonge balsamique participe de ce que Jacques Mény appelle, avec un bonheur d'expression ami de la mémoire, « stratégie de *désinformation affective* » à laquelle Giono entend plier les mots pour abolir le tragique : « les obus allemands sont inoffensifs, ils ne procurent qu'un minable feu d'artifice qui ne vaut pas celui du 14 juillet sur la Place du Terreau à Manosque – et d'ailleurs je suis bien loin du front, vous n'avez donc pas de crins à vous faire, mes chers parents²⁴ ». Il nous semble en réalité que le jeune poilu, confronté au désarroi de l'intelligible, est en quête d'un ordre sensible salvateur, affecté de coefficients d'intensités apaisantes. On discerne ainsi un versant éthique dans le mensonge artistique qui repose sur une sorte de « gratuité initiale » au nom de laquelle tout écrivain véritable rêve de « rompre son attache avec la contingence du monde – d'effacer son commencement²⁵ ». À la clause d'une lettre à Christiane Lorient, Giono assimile le mensonge à une pure vue de l'esprit, qui combine les lueurs de l'arc-en-ciel et les leurres de l'illusion « [...] je me dis : c'est beau, le mensonge, c'est arc-en-ciel jeté par le poète, que tout le monde voit, qui n'existe pas et qui illumine les près plus lourdement que le soleil²⁶ ». Les lettres gioniennes sont ainsi, et à dessein, farcies de mensonges. Elles visent à traquer et à extirper le tragique de la guerre, mais aussi à enchanter le mal et la solitude des parents âgés, inquiets du sort de leur fils soldat.

On le voit donc, l'apex affectif vers lequel se dirige la lettre, « mes chers parents », montre que le processus d'écriture ne peut court-circuiter le destinataire – contrairement à ce que soutient Julien Gracq. Le voyant témoin qui s'allume dans la cervelle de l'auteur est certes nécessaire mais pas suffisant. Il est en fait question d'une alacrité feinte et filiale que Giono, au travers de ses lettres, partage avec ses parents âgés pour les rendre résilients face au danger de l'anxiété consécutive à l'absence de leur enfant. Le courant saturé de bonheur verbal passant au fil de la plume va ainsi tout droit vers ses parents. Ces trois, c'est-à-dire le père, la mère et Giono lui-même, forment ce que D. Maingueneau a baptisé « population énonciative »²⁷. Pour preuve, le souci de protection parentale est aux amonts de la rédaction des lettres et oriente le propos vers une perspective volontiers lubrifiante et bémolisante (pour le récepteur) et sublimante pour l'expéditeur, comme le relève Christian Morzewski : il s'agit d'une parade qui « n'est peut-être pas intentée qu'à destination des lecteurs de ces lettres lénifiantes : ce qui s'y exerce déjà, c'est une formidable capacité de déni de la réalité, et on sait quelle puissance de sublimation elle aura chez le futur écrivain²⁸ ». Cette capacité de déni de la réalité se traduit par l'intégration de la perception du déroulement des hostilités au système combinatoire de l'imagination. L'esprit du jeune soldat se met ainsi en travail de fiction qui accouchera d'un nouveau climat enchanteur. Et ce climat, d'essence verbale, inscrit le soldat épistolier dans la posture de l'écrivain. En effet, selon Gracq, est écrivain « quelqu'un qui croit sentir que quelque chose, par moment, demande à acqué-

²⁴ Jacques Mény, dans « Présentation des *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919* », *op. cit.*, p. 3.

²⁵ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 107.

²⁶ Jean Giono « Christiane Lorient de La Salle : Rien que l'amour », in *Revue Giono* n° 14 – 2021, p. 20.

²⁷ Dominique Maingueneau, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991, p. 156.

²⁸ Christian Morzewski, dans « Présentation des *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919* », *op. cit.*, p. 3.

rir par son entremise le genre d'existence que donne le langage²⁹ ». À travers ses lettres, il y va déjà de l'honneur romanesque d'abolir toute réalité de référence pour faire venir au monde un univers construit avec les mots du langage.

Au travers de ce sublime mensonge, Giono retrouve individuellement, contrairement à ses camarades de guerre incapables de s'exhausser à une pareille surexistence, ce que jadis des cultures entières avaient su mettre en œuvre à travers une invention collective : la légende, le mythe, l'épopée. C'est peut-être pourquoi Giono a tenu à préciser, avant même les passages édifiants de son journal de 1935, qu'il n'y avait en fait ni tout à fait mensonge ni entièrement vérité. À en croire Jean-François Durand, Giono avait lu, crayon en main, *La Volonté de puissance* de Nietzsche dont vraisemblablement il a fait sienne l'analyse portant sur la « volonté de retenir », d'être plus fort, comme « source de jouissance³⁰ ». Bien avant cette découverte, Giono, peut-être un peu par intuition, procédait dans ses lettres à la superposition guerre et beauté pour suggérer la nécessaire volonté de triompher des forces restrictives.

C'est aussi, toujours pour le futur écrivain Giono, une façon propre d'amener et de proposer son effort pour combler un manque dans la culture française, voire humaine, considérée dans ce qu'elle accuse d'inachevé, de *différance*³¹. Cette « différance » serait consécutive au fait que la littérature française reste encore tout entière attachée à une image terrorisante de la guerre et à une figure nostalgique de l'avant-guerre. Au soleil de cette culture humaine, Giono ne peut se conquérir une place qu'en contribuant à ouvrir la littérature à ce qui la dépasse, à un nouvel horizon ; qu'en refusant de se faire prendre par la glu de la réalité de la guerre pour arriver à élaborer une œuvre d'imagination. D'ailleurs, dans le regard libertaire que Giono fait prévaloir sur le champ de bataille, Jacques Mény décèle la valeur séminale de la poétique gionienne : « ces trois semaines à Lavallée, où Giono se trouve encore à distance des combats, sont certainement fondatrices de l'aventure du regard »³². Christian Morzewski, renchérit en discernant dans les lettres de guerre les signes annonciateurs du plein statut d'écrivain : « Ces lettres familières le montrent indiscutablement : c'est bien de la Grande Guerre qu'est sorti l'écrivain Giono » (*LGG*, p. 3). La guerre l'initie à

²⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, op. cit., p. 144.

³⁰ Jean-François Durand, Giono, *Le Jeu du Condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007, p. 181.

³¹ Nous employons ce néologisme de Derrida qui signifie « retard », un retard qui ne se rattrapera que par des écrivains qui ont l'audace de sortir des sentiers battus pour s'engager dans des voies escarpées, comme celle qui mène à donner de la guerre une image positive. La « différance procéderait de l'idée déridéenne que l'écriture est un « mouvement qui place tout signifié en situation de trace différentielle et pour lequel [il] avait proposé le concept de « signifié transcendantal ». « Différance » désignait aussi, dans le même champ problématique, cette économie – de guerre – qui met en rapport l'altérité radicale ou l'extériorité absolue du dehors avec le champ clos, agonistique et hiérarchisant des oppositions philosophiques, des « différents » ou de la « différence ». Giono se plaît à parler de la guerre « différemment », quitte à désinformer, à altérer l'objectivité : il parle d'un événement qui a bel et bien existé tout en brouillant ou effaçant bien des données, celles touchant surtout au tragique. C'est cela précisément qui renvoie au retard, à la « différance » qui, de façon plus intelligible, réfère à un « mouvement économique de la trace impliquant à la fois sa marque et son effacement ». Tous ces fragments sont tirés par nos soins de *La Dissémination* (de Derrida), Paris, éd. du Seuil, 1972, p. 11.

³² Jacques Mény, dans « Présentation des *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919* », op. cit., p. 15.

la capacité de choisir, d'imaginer et d'agencer. Cet apprentissage va substantiellement contribuer à lui accorder sa « naturalisation littéraire³³ », à lui fournir les postures d'esthète et à offrir à ses futures créations les constituants de l'ontologie de l'œuvre d'art³⁴.

Ainsi, la guerre aura constitué l'horizon de la plume de Giono, la réserve d'un terrain vague, « d'un Far West romanesque inépuisable où les dysharmonies, les ruptures d'équilibre [...] ne sont que des stimulants pour une fuite en avant conquérante, pour une boulimie anxionniste [...]»³⁵. Sa « route d'artiste a commencé avec³⁶ » ses *Lettres de la Grande Guerre* pour s'ouvrir progressivement à l'esthétisation de la terre. La guerre lui assure donc une seconde naissance qui l'arrache au cocon familial et le prédispose à la célébration de la terre par une écriture qui tient enfin compte « des psychologies telluriques, végétales, fluviales et marines³⁷ ».

3. La mise en route de l'aventure écopoétique de Giono : la terre contre la guerre

Peu de gens imaginent difficilement que Giono, en toute lucidité ou inconsciemment, semait, à travers ses écrits de guerre marquant le seuil de son aventure scripturaire, les germes d'une œuvre littéraire aboutie et poreuse aux préoccupations écologiques. Aussi, revisiter un corpus permettant de mettre au jour ce qui présage une production à caractère écopoétique ne serait pas rétif à un retour à la base, à l'orée de ses écrits.

C'est à la faveur du séjour au front que Giono a connu la grâce de la déesse inspiratrice, comme le relèvera non sans fierté son oncle Marius Pourcin dans une lettre-réponse : « Cher neveu, [...] Ai reçu avec plaisir ta lettre. Inspiration excellente [...] ceci m'a permis de goûter tes vers. [Ils] sont très bien et tu m'épates tout simplement. Réellement, tu as été imprégné et touché par la Muse » (*LGG*, p. 63-64). Porté au pinacle par l'ange intercesseur entre l'artiste et les dieux, Giono, à l'image de Pan, s'amuse à enchanter ses frères d'armes : « je joue un premier rôle en sifflant comme Pan lui-même » (*LGG*, p. 73). Jouissant de cette position privilégiée, se mettant dans une posture défiante et déviante, il envisage déjà de transgresser la norme de la lettre en la dilatant, c'est-à-dire en excédant la longueur requise : « Souriez cher papa et chère maman [...], je vous écrirai à chacun une lettre de huit pages dimanche » (*LGG*, p. 71).

La transgression s'illustre aussi par l'ouverture de son inspiration à la nature. Pour l'attester, considérons cette bouffée descriptive tirée de ses lettres de guerre : « La région est très pittoresque, elle comprend une vallée assez large avec des [...] petits lacs, que je me propose de visiter ces dimanches pro-

³³ Expression de Michel Tournier, dans son *Vent Paraquet*, Paris, Gallimard, 1977, p. 189.

³⁴ Sur la question spécifique de l'ontologie de l'œuvre d'art, nous renvoyons au livre de Michel Haar, intitulé justement *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994. En remontant à Platon et Aristote, ce philosophe revisite les concepts clés d'art, nature, mimésis, vérité, style, entre autres.

³⁵ Julien Gracq, *En lisant*, en écrivain, *op. cit.*, p. 68.

³⁶ Nous avons repris une expression de Sébastien Lapaque, « Naissance d'un artiste », dans *Michel Houellebecq. Le grand désenchanteur, Le Figaro / Hors-série*, N° 0421, Paris, Société du Figaro, Juin 2016, p. 20.

³⁷ « Le chant du monde », article de Jean Giono, publié dans *L'Intransigeant* du 17 juin 1932.

chains » (*LGG*, 58-59). Le choix de l'adjectif attribut « pittoresque », à valeur superlative métabolise l'atmosphère tendue de la guerre en volupté, nous éloigne, comme par enchantement, du théâtre des hostilités pour favoriser une immersion en pleine nature. La fonction de la lettre, ici, est de nous faire passer du pire effet du climat délétère de la guerre au plus charmant effet de la nature. Le pittoresque a en effet partie liée à la fois avec la nature et avec l'inspiration. Certains, comme Carles Coypel, y discernent « un choix piquant et singulier des effets de la nature³⁸ ». L'expression italienne « *lavorare alla pittoresca* » signifiant « peindre sous le feu de l'inspiration, frénétiquement », renforce le lien du pittoresque à la nature et illustre l'idée que la déesse de l'inspiration a des origines sylvestres. Le pittoresque, surplombant l'horreur, reste ainsi une encoche à jamais indélébile dans la mémoire du soldat promis à l'écriture.

Plus tard d'ailleurs, Giono intensifiera cette liaison créatrice avec la nature en discernant dans le fruit une identité absolue avec le « livre » - ouvrage culturel exprimant un sens, des idées et des sensations - et le « fruit » naturel. L'on a ainsi complémentarément la sensibilité liée à la création littéraire et la sensualité du fruit qui flatte le goût :

L'odeur et le goût restent. Le mot « blé » a tout de suite un sens, comme : melon, raisin, pêche, abricot, un fruit, un fruit nouveau. Il y a encore quantités d'autres choses, difficiles à exprimer parce qu'alors on a l'air de vouloir « phraser » [...]. Parce que dans ces jours-là je suis en train d'écrire *Que ma joie demeure* [...] ce travail de faire des livres vous oblige à être toujours sur le qui-vive, et quand on fait sentinelle depuis longtemps, il faut se méfier de sa sensibilité. Mais le fruit, ça a été tout de suite l'idée et en même temps la joie d'être enrichi³⁹.

Il s'y ajoute que plus qu'un fruit, Giono est lui-même assimilable à un arbre. Olympia Alberti parle en effet de cet auteur comme d'« un être que la sève d'écrire a fait devenir arbre [...], soleil, vertige du vent, trilles entêtants d'oiseaux⁴⁰ ». La réversibilité livre/fruit, entre le scriptural et le gustatif, est également relevée par Julien Gracq : « Le goût quasi charnel qu'un écrivain [...] a pour les mots, pour leur corpulence et leur carrure, pour leur poids de fruits ronds qui tombent de l'arbre⁴¹ ».

Le cantonnement semble aiguïser le goût de Giono pour la nature. Aussi, reste-t-il constamment attentif aux arbres et aux phénomènes naturels dont il semble se gorger littéralement de leur beauté. Cet énoncé dans une de ses missives en fait foi :

[...] aujourd'hui, la journée s'annonce admirable. Les arbres sont couverts de feuilles et de fleurs et la végétation est beaucoup plus avancée qu'à Manosque [...]. Par la porte ouverte, nous voyons des genêts, des

³⁸ MOSSER Monique, « Pittoresque, art et esthétique », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pittoresque-art-et-esthetique/> visité le 08/04/2020 à 14h50.

³⁹ Jean Giono, *Les Vraies richesses*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard, 1989, p. 193.

⁴⁰ Olympia Alberti, *Jean Giono le grand western*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2001, p. 15.

⁴¹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.*, p. 142.

chênes-verts et la montagne toute proche. Par la fenêtre nous voyons la plaine [...] couverte de prairies et de champ de blé, entrecoupée de longues files de cyprès pour empêcher le mistral (*LGG*, 54-55).

Ce goût pour la nature, précisément pour une habitation ouverte à tous vents, dépourvue de confort, est d'autant plus prononcé que son aura contient des vertus sinon curatives, du moins apaisantes : « Ma fiche comporte comme maladie : courbature fébrile et anémie. Pendant que je suis couché, les oiseaux chantent dans le parc tout autour. On est très bien. Ne vous faites pas des crins et vous serez des poissons » (*LGG*, p. 127).

Les rapports nature et guerre vont se prolonger aussi dans *L'homme qui plantait des arbres*. Pendant que la 2nde guerre faisait rage, Elzéard poursuivait tranquillement son œuvre de plantation. « Quand on se souvient que tout était sorti des mains et de l'âme de cet homme – sans moyens techniques –, on comprenait que les hommes pourraient être aussi efficaces que Dieu dans d'autres domaines que la destruction » (*LPA*, V, 762). Cela suggère qu'en lieu et place des armes de destruction massive comme les moyens techniques, les lance-flammes, les chars d'assaut, les images traditionnelles de l'héroïsme – la charge sabre au clair – faisant payer à la nature un très lourd tribut, le héros, lui, prend soin de la terre. L'extrait suivant rend compte du fait que la « nature est un ennemi à vaincre, [qu'elle] n'est plus un espace de rêve, mais un champ d'action⁴² » ; elle semble seule aux prises avec des armées entières unies dans une même ferveur destructrice assimilable à un « crime d'écocide⁴³ » qui résulte d'une guerre contre une terre :

Je vous écris des tranchées de deuxième ligne [...]. Vous ne pouvez croire comme ça a été ravagé ici : un cataclysme ne ferait pas autant de traces. De certaines forêts ou bois, il n'existe que des troncs d'arbres criblés d'obus ; plus de feuilles, ni herbe. Tout est brûlé. C'est un contraste entre ces montagnes de la Woëvre toutes rougeâtres, calcinées, et ces verdoyantes forêts qui existent encore un peu en arrière du front... (*LGG*, p. 68-69).

Cette sorte de scénarisation des forêts exsangues, ou voyeurisme, traduit la perception gionienne de la guerre : l'auteur fait voir dans la belligérance l'emblème de l'esprit moderne, esprit nihiliste et matérialiste, prédateur et démolisseur du milieu naturel, destructeur du « manteau sacré » qu'est le paysage.

⁴² Christian Godin, *La haine de la nature*, Paris, Champ Vallon, 2012, p. 7 - 8.

⁴³ La paternité du terme d'écocide (du grec *oikos*, "maison" et du latin *caedere*, "tuer"), apparu durant la guerre du Viêtnam, écherrait au biologiste Arthur W. Galson qui avait mené des recherches doctorales sur les herbicides en 1942-1943. Il dénonça alors les risques sur la santé et l'environnement que « faisait courir l'opération Ranch Hand de l'armée américaine. Cette opération visait à défolier tous les territoires où pouvait se cacher l'ennemi au sud du Viêtnam et à ses frontières avec le Laos et le Cambodge. Lors d'une conférence en 1970, il dénonce cet "écocide" en cours, utilisant ce terme pour la première fois. Deux ans plus tard, lors de l'ouverture de la Conférence des Nations Unies de 1972, le Premier ministre suédois Olof Palme décrit lui aussi la guerre du Viêtnam comme un "crime qualifié parfois d'écocide, qui requiert une attention internationale" ». Le professeur de droit international à Princeton, Richard Falk, propose en 1973 d'élever l'écocide au même rang que le génocide. Cf. Cabanes Valérie. 2017. « Écocide (Point de vue 1) » lapenseecologique.com. Dictionnaire de la pensée écologique. 1 URL: <https://lapenseecologique.com/ecocide-point-de-vue-n1/>, consulté le 29/07/2021, à 11h 57.

La guerre, manifestation suprême de « la haine de la nature⁴⁴ », à travers les éléments de boucherie et l'anéantissement de la terre environnante, est l'illustration de la rupture par l'homme du contrat d'égalité que dénonce Michel Serres dans son *Contrat nature*⁴⁵.

Comme alternative à un « cosmos qui joue contre la nature », Giono, militant pour l'adoption d'un nouvel héroïsme, offre en exemple le monde d'Elzéard Bouffier où, sur l'obus et la bombe, prévaut la tringle, instrument de plantation massive et arme de restauration environnementale. Plusieurs cas de remédiation écologique accomplie durant la guerre peuvent être allégués : « Il étudiait déjà, d'ailleurs, la reproduction des hêtres et il en avait près de sa maison une pépinière issue des faines. Les sujets qu'il avait protégés de ses moutons par une barrière en grillage, étaient de toute beauté » (LPA, V, p. 761) ; « Les chênes de 1910 avaient alors dix ans et étaient plus haut que moi et que lui. Le spectacle était impressionnant » (LPA, V, p. 762) ; « Il me montra d'admirables bosquets de bouleaux qui dataient de cinq ans, c'est-à-dire de 1915, de l'époque où je combattais à Verdun » (LPA, V, p. 762). Toute cette beauté n'était que le résultat d'une « obstination dans la générosité la plus magnifique » consistant à revigorer Dame Nature.

La guerre sonne le glas de cet élan de générosité à l'égard de la nature et met un coup d'arrêt à la réflexion centrée sur la faune. Pour mettre en relief cela, le narrateur semble recourir à une rhétorique de l'antithèse. D'une part, il donne à voir le champ de bataille comme le lieu par excellence de l'action qui raidit la réflexion et pétrifie la méditation : « l'année d'après, il y eut la guerre de 14 dans laquelle je fus engagé pendant cinq ans. Un soldat d'infanterie ne pouvait guère y réfléchir à des arbres » ; comme le lieu sinistre du laminage de la nature : « [L]'œuvre ne courut un risque grave que pendant la guerre de 1939. Les automobiles marchant alors au gazogène, on n'avait jamais assez de bois. On commença à faire des coupes dans les chênes de 1910 [...] » (LPA, V, 765). En conséquence de ces actions de lèse-nature, la « civilisation végétale [...] qui couvrait la terre de notre monde s'éclaircit, s'amincit, laissa émerger au milieu d'elle de grands îlots déserts d'herbes sauvages et d'hommes solitaires⁴⁶ ». Ces coupes claires dans le couvert végétal entraînent sans nul doute un délabrement de l'existence : « La guerre dont nous sortions à peine n'avait pas permis l'épanouissement complet de la vie [...] » (LPA, V, 766).

D'autre part, Giono met en exergue l'espace dégagé, franc de toute hostilité, exempt de turbulence et de nuisance ; il représente un havre de paix où résonne

⁴⁴ Titre de l'essai de Christian Godin, *La haine de la nature*, Paris, Champ Vallon, 2012.

⁴⁵ Michel Serres, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990. L'auteur y analyse les différentes manières d'être écologiste, de se désancrer de soi-même pour activer sa porosité à tout le vivant. Faisant l'apologie des droits de la nature, il entend, non pas invalider *Le Contrat social* de Rousseau, mais en montrer les limites pour pouvoir le relever. Cet essai donne à voir l'urgence pour « l'humanité [de] contracter avec la terre en inventant pour elle, à l'instar du contrat social, un contrat naturel où justice sera faite à la nature désormais comptable d'une déclaration universelle de droits de la nature ». Voir <https://blogs.lexpress.fr/les-8-plumes/2012/05/10/michel-serres-le-contrat-naturel-de-la-nature-du-droit-aux-droits-de-la-nature/>, visité le 11/ 09/ 2018 à 22h 40.

⁴⁶ Jean Giono, *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, dans *Récits et essais*, Paris, Gallimard, 1989, p. 536.

la vie et se déroule la plantation illustrative de la perpétuation du positif de la Création : Elzéard Bouffier « n'était pas mort. Il était même fort vert » ; et, en bon samaritain de l'écologie, « il s'était débarrassé des moutons qui mettaient en péril ses plantations d'arbres. Car, me dit-il (et je le constatais), il ne s'était pas du tout soucié de la guerre. Il avait imperturbablement continué à planter » (*LPA*, V, 762). Tout entier attaché à son œuvre de restauration environnementale, Bouffier « continua[it] paisiblement sa besogne, ignorant la guerre de 39 comme il avait ignoré la guerre de 14 » (*LPA*, V, 765).

Poursuivant dans cette logique d'opposition de la guerre et de la paix, Giono semble soutenir plus tard, notamment dans *Recherche de la pureté*, que le travail de la terre, ainsi que l'aventure scripturaire en tant que lyrisme, en tant que déploiement des ailes de son imagination, font partie de « l'aventure de la paix » qui est ressource intérieure et liberté absolue, contrairement à la guerre qui est totale aliénation de la liberté :

l'aventure de la paix est plus grande que l'aventure de la guerre. Il faut plus de virilité pour faire un enfant que pour tuer un homme. L'aventure, c'est l'emploi de la force mâle ; ils le savent, ceux qui ont inventé la virilité de l'arme. Mais se croire viril parce qu'on porte une arme est un aveu d'impuissance. Il n'y a de virilité qu'en soi-même ; essayer de la trouver hors de soi-même c'est avouer qu'on n'en a pas. Et il faut bien ne pas en avoir que pour faire la guerre. La guerre est l'entreprise humaine qui a le moins besoin de virilité. Elle est basée sur l'obéissance passive, absolue et infinie, aux ordres et aux contre-ordres des chefs. Elle ne peut s'exercer que si ceux qui la font abdiquent leur conscience, leur liberté, leur libre-arbitre entre les mains de ceux qui la font faire⁴⁷.

Le recours à la dualité antithétique, outre qu'il permet à Giono de fondre le mal dans la Contradiction universelle, l'amène surtout, en confrontant la guerre à la paix, le mal au bien et au beau, la destruction à la restauration, à appeler à son extinction, ou à tout le moins à suggérer qu'elle peut frayer la voie vers la possibilité du beau, vers « l'aube transparente d'un jour nouveau⁴⁸ » de paix et de poésie.

Enfin, la fin de la guerre correspond au retour à la civilisation. Aussi, Giono brûle-t-il du désir de retrouver des gens tout à fait comme il faut : « Personne ne regrettera cette Lorraine. Enfin verrons-nous peut-être des gens civilisés. La guerre sera finie en septembre » (*LGG*, p. 142).

CONCLUSION

Ainsi donc, les lectures de Giono alternant avec la rédaction de ses lettres prouvent qu'il n'est pas né à son « art déjà armé de pied en cap de [sa] technique personnelle⁴⁹ ». Le goût de l'affabulation, sa capacité à transmuier la pilule de l'horrible en beauté enchanteresse, l'adhérence de son écriture à la nature, résulteront des « débris du cocon incubateur » (qu'est la guerre) qui contribueront à la formation du futur artiste. L'analyse a aussi permis de découvrir que chez Giono, la lettre est un espace d'enserrement, d'enfouissement de la guerre et de

⁴⁷ *Ibid.*, p. 649.

⁴⁸ Léopold Sédar Senghor, *Hosties noires*, in, *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964 et 1973, p. 60.

⁴⁹ Julien Gracq, *En lisant en écrivant*, *op. cit.* p. 7.

tout ce qui tient du tragique dans le réseau hyperbolique tressé avec les matériaux du mensonge, de la désinformation affective, du pittoresque, de l'ironie, de l'humour noir, etc. Usant du pouvoir plastique de son imagination comme d'une arme de transgression massive et de créativité, Giono percute l'ordre de la guerre en lui opposant un destin poétique inouï doublé d'une éthique de remédiation environnementale en réponse à la destruction imputable aux conflits armés. Sous sa plume souvent débridée, parfois hallucinée, l'on sent sourdre le beau qu'il exalte pour en appeler à la disparition de l'horrible, ou à la possibilité du bien ; l'on voit se mener une quête éperdue de paix, de liberté et d'intégrité écologique. Ainsi, ses écrits de guerre peuvent se percevoir comme un ersatz de livre fondateur et séminal d'une œuvre dont le coefficient de littéarité se situe résolument au-dessus de tout soupçon. La guerre gionienne tient de la « représentation et de la volonté » (Schopenhauer). Mieux, Giono en fait le point de départ du rêve, il l'appriivoise par les rets de la fiction pour qu'elle devienne proprement une guerre feinte, filiale et lénifiante. À travers le primat du subjectif et le déni de la guerre, Giono cherche à mettre au jour une clé qui ouvrirait à une guerre « anti guerre » et qui, en même temps, verrouillerait toute possibilité de violence et de destruction. Dans cette optique, le génie gionien se refuse à célébrer l'héroïsme traditionnel, mais s'épanouit dans le manoir de l'esthétique, dans le parti pris d'une narration grevée de fiction et comblée d'imageries écologisantes. Ces opérations requérant une dilatation de la matière à esthétiser apparaissent finalement, pour remettre au goût du jour cet énoncé gracquien, comme des « exaltations à l'ampleur. L'équilibre à retrouver s'en remet toujours chez [Giono], en définitive, non à un retranchement parcimonieux de substance, mais à la générosité d'un supplément de création⁵⁰ » attentive à la terre.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

GIONO, Jean, *Lettres de la Grande Guerre 1915-1919*. Revue GIONO, Hors-série,

Alençon, Normandie Roto Impression, éd. Les Amis de Jean Giono, 2015.

_____, *L'homme qui plantait des arbres*, V, *Œuvres romanesques complètes*, Paris, Gallimard, 1980.

Autre revue

Revue Giono n° 14 – 2021, Alençon, Normandie Roto Impression, éd. Les Amis de Jean Giono, 2021.

Autres œuvres de fiction

GIONO Jean, *Noé*, dans *Œuvres romanesques complètes*, III, Paris, Gallimard, 1974.

_____, *Le Hussard sur le toit*, Paris, Gallimard, 1951.

SENGHOR Léopold Sédar, *Hosties noires*, in *Poèmes*, Paris, Seuil, 1964 et

⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

1973.

Autres Essais

GIONO Jean, *Les Vraies richesses*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard, 1989.

_____, *Lettres aux paysans sur la pauvreté et la paix*, in *Récits et essais*, Paris, Gallimard, 1989.

Livre-entretien

CARRIÈRE Jean, *Jean Giono, qui êtes-vous ?*, Lyon, La Manufacture, 1996.

Œuvres critiques

ALBERTI, Olympia, *Jean Giono le grand western*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piro, 2001.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* (1969), Paris, Robert Laffont, S.A. et Éditions Jupiter (édit. Revue et corrigée), 1982.

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, Paris, éd. du Seuil, 1972.

DURAND, Jean-François, *Giono, Le Jeu du Condottiere*, Aix-en-Provence, Édisud, 2007.

GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude, *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, A. Colin, 2002.

GODIN, Christian, *La haine de la nature*, Paris, Champ Vallon, 2012.

GRACQ, Julien, *En lisant en écrivant*, Paris, Corti, 1980.

HAAR, Michel, *L'œuvre d'art. Essai sur l'ontologie des œuvres*, Paris, Hatier, 1994.

MAINGUENEAU, Dominique, *L'Analyse du discours. Introduction aux lectures de l'archive*, Paris, Hachette, 1991.

REY Alain et CHANTREAU Sophie, *Dictionnaire des Expressions et Locutions*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1989.

RICŒUR, Paul, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris, Seuil, coll. "L'ordre philosophie", 1969.

SERRES, Michel, *Le Contrat naturel*, Paris, François Bourin, 1990.

VIART, Dominique et VERCIER, Brunot, *La Littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

Journal Magazine

LAPAQUE, Sébastien, « Naissance d'un artiste », dans *Michel Houellebecq. Le grand désenchanteur*, *Le Figaro / Hors-série*, N° 0421, Paris, Société du Figaro, Juin 2016.

WÉBOGRAPHIE

CABANES, Valérie, « Écocide (Point de vue 1) », www.lapenseeetecologique.com, Dictionnaire de la pensée écologique. 1 URL:

<https://lapenseeecologique.com/ecocide-point-de-vue-n1/>, 2017, consulté le 29/07/2021, à 11h 57.

MARINETTI Filippo Tommaso, « L'art moderne et la fascination de la guerre », in *Manifeste du futurisme*, <https://actualites.ecolesdeslettres.fr>, consulté ce 11 juillet 2021 à 15h25.

MOSSER Monique, « Pittoresque, art et esthétique », <https://www.universalis.fr/encyclopedie/pittoresque-art-et-esthetique/> visité le 08/04/2020 à 14h50.

**IMAGINAIRE ET REALITE DU MAL CHEZ MALRAUX
(LE MIROIR DES LIMBES)**

Raphaël LAMBAL

Université Assane Seck, Ziguinchor (Sénégal)

RÉSUMÉ : Malraux ne cesse d'affirmer dans son œuvre – *Le Miroir des limbes* et *Lazare* notamment – sa croyance en la présence constante et active d'un principe du Mal dans le monde. Dans ses efforts pour interroger et affronter le Mal dans sa face à la fois hideuse et mystérieuse, sa pensée oscille constamment entre deux pôles : celui de la révolte contre le Mal et celui du mystère du Mal. À la lumière de l'expérience de sa vie qu'il juge « sanglante et vaine », il essaie, à travers son œuvre, de concevoir, en un tout lié, dans un effort ultime, l'essence métaphysique des forces du Mal dans son rapport avec la destinée et la condition humaine.

MOTS-CLÉS : Mal, souffrance, mort.

INTRODUCTION

Réfléchir sur la présence et les manifestations du Mal dans l'œuvre d'André Malraux, c'est, sans doute, toucher du doigt quelque chose d'essentiel dans sa pensée. Les empreintes du Mal sont, en effet, fréquemment lisibles dans ses écrits où il ne cesse de méditer sur l'aspect à la fois hideux et mystérieux du Mal¹. Ainsi au début de *Lazare*, récit de maladie et de guérison où les images et les souvenirs se bousculent de manière syncopée, il revient sur l'épisode majeur relaté dans *Les Noyers de l'Altenburg* de la première attaque allemande au gaz de combat contre les troupes russes à Bolgako, sur la Vistule, en 1916 pour ensuite réfléchir sur la signification profonde de ce moment inouï où l'humanité révèle une face jusqu'ici inconnue d'elle en s'aventurant dans les parages du Diable :

Le sacrifice poursuit avec le Mal le plus profond et le plus vieux dialogue chrétien ; depuis cette attaque du front russe, se sont succédé Verdun, l'ypérite des Flandres, Hitler, les camps d'extermination. Tout ce cortège n'efface pas la journée convulsive où l'humanité inconnue prit la forme de la démence comme devant la bombe atomique. Si l'aviateur s'était fait sauter avec sa bombe, au lieu de la jeter sur Hiroshima, nous ne l'aurions pas oublié – même après une autre bombe ; si je retrouve ceci, c'est parce que je cherche la région cruciale de l'âme, où le Mal absolu s'oppose à la fraternité².

Cette présence du Mal dans son œuvre, en soi, ne constitue certes pas une nouveauté radicale. Mais Malraux – au risque de paraître gnostique – donne à cette présence une résonance métaphysique contemporaine inédite³. Car le Mal, c'est l'éternel problème aussi ancien que l'histoire, et qui donne le vertige à la pensée humaine à mesure que la réflexion prend la densité et la gravité de la méditation. C'est une question qui intéresse – note à juste titre Étienne Borne – la des-

¹ Jérôme Michel évoque bien cette question mais sans l'approfondir dans l'introduction de son ouvrage intitulé : *Malraux. Apocalypse de la fraternité*, Paris, Michalon, 2018, pp. 7-14.

² André Malraux, *Lazare*, Paris, Gallimard, 1974, pp. 10-11.

³ Voir Jean-Claude Larrat, *André Malraux*, Paris, Librairie Générale Française, 2001, p. 136.

tinée intégrale de l'homme. C'est pourquoi nous le retrouvons dans des domaines souvent pris pour absolus : art, politique, religion⁴.

À tous les auteurs qui, d'une manière ou d'une autre, ont abordé ce sujet dans leur réflexion, le Mal apparaît toujours comme ce qui met la pensée à bout. Le Mal sanctionne l'échec de la spéculation. C'est un problème limite. Il serait une sorte d'aporie dressée comme un pied de nez face à la froide logique démonstrative des penseurs. Car le terrain sur lequel il surgit n'est pas celui de la connaissance mais celui de l'existence, ce n'est pas celui de la science mais celui de la vie.

Mais cette étape est la phase terminale de tout un processus de réflexion, souvent long et douloureux, au cours duquel la raison humaine qui veut penser le Mal se voit prise au piège des contradictions qu'elle ne peut résoudre. De quelque manière qu'il est pensé ou analysé, « le Mal est toujours lié à l'énigme d'un surgissement⁵ », écrit Paul Ricœur, et à l'inévitable et embarrassante question du « pourquoi ? ». À propos de cette question de l'origine du Mal, les traditions et les interprétations diffèrent et parfois s'opposent. Présenter ici un résumé de l'histoire des sagesses dans leurs rapports avec le Mal est évidemment impossible. Cependant, nous nous contenterons de rappeler quelques constances. Paul Ricœur donne une intéressante présentation du problème du Mal vu par les différentes traditions qu'il regroupe essentiellement en deux grands courants : le mythe et les théodicées.

Pour l'auteur de *Finitude et culpabilité*, le mythe est un immense laboratoire où sont expérimentées l'ensemble des hypothèses sur l'origine du Mal. Dans la perspective de maîtriser ces infinies variétés, l'histoire comparée des religions et l'anthropologie culturelle ont mis en place des classifications qui distribuent les explications mythiques en monisme, dualisme, solutions mixtes, etc. Ainsi de manière générale, face au Mal, « le mythe apporte la consolation de l'ordre, en replaçant la plainte du suppliant dans le cadre d'un univers immense⁶ ». Dès lors, selon Clifford Geertz que Ricœur cite à l'appui de son argumentation, les grandes religions ont conservé de cette recherche d'intelligibilité globale la fonction idéologique majeure « d'intégrer éthos et cosmos à une vision englobante⁷ ».

Plus exigeant du point de vue de la cohérence logique – car comment le Mal est-il possible sous un Dieu juste ou dans une Nature parfaite – les théodicées (des stoïciens à Leibniz) quant à elles, proposent l'idée de la rétribution : « Toute souffrance est méritée parce qu'elle est la punition d'un péché individuel ou collectif, connu ou inconnu⁸. » Mais leur point d'échec, signale Ricœur, est leur « prétention d'établir un bilan positif de la balance des biens et des

⁴ Étienne Borne, *Le Problème du mal*, Paris, P.U.F., 1958.

⁵ Paul Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 1986, p. 8.

⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁷ *Ibid.*, loc. cit.

⁸ *Ibid.*, p. 20.

maux sur une base quasi esthétique qui échoue, dès lors que l'on est confronté à des maux, à des douleurs, dont l'excès ne paraît pouvoir être compensé par aucune perfection connue⁹ ».

Il est, en effet, des maux définitifs qui sont à jamais irréparables, et qui, d'un point de vue athée ou agnostique, sont l'attestation du néant de Dieu ou plutôt de son absence. Dès lors, comme l'écrit Etienne Borne, l'athée devra se préparer à « supporter dans la sincérité de l'angoisse l'incompréhensible pesanteur que prend un monde vide d'un sens total, et donner à l'existence humaine, toute croyance défunte, un style à la fois de lucidité dans l'acceptation et de décision dans la révolte¹⁰ ». Des signes illustrant cette révolte sont repérables dans *Le Miroir des limbes* quand Malraux livre à ses lecteurs cette confiance qui laisse soupçonner ses angoissantes interrogations relatives au problème du Mal :

Comme tous les écrivains de ma génération, j'avais été frappé par le passage des *Frères Karamazov* où Ivan dit : « Si la volonté divine implique le supplice d'un enfant innocent par une brute, je rends mon billet. » J'avais prêté les *Karamazov* à l'aumônier des Glières, et il m'avait écrit en me retournant le livre : « C'est épétant, mais c'est l'éternel problème du Mal ; et pour moi le Mal n'est pas un problème, c'est un mystère¹¹... ».

Ce témoignage présente l'avantage de souligner les deux axes entre lesquels Malraux, dans ses efforts de penser et d'affronter le Mal, va constamment osciller : l'axe de la révolte et celui de la réponse-proposition du mystère. En effet, l'idée du billet qu'Ivan rend respectueusement à Dieu constitue, suivant la thèse de Paul Evdokimov¹², la clé de voûte des œuvres de Dostoïevski qui donnent mieux à voir la grande aventure de l'Occident moderne dans sa quête et son expérience de la liberté, son nihilisme dans l'exploitation du Mal et son exigence secrète. Aussi le support imaginaire du billet concentre-t-il en lui toutes les grandes conséquences du schème biblique de la transgression propre à la tradition judéo-chrétienne qui situe l'origine du Mal que nous commettons dans le libre arbitre, et l'équité des jugements de Dieu, celle du Mal que nous souffrons¹³.

Dans *Les Frères Karamazov*, après que Smerdiakov eut assassiné Karamazov père sous l'influence des idées nihilistes d'Ivan, il déclare à ce dernier soudain incrédule et terrorisé : « Comme vous vous étiez courageux alors ! « Tout est permis ». Et maintenant vous tremblez¹⁴... » Ainsi, à travers la réaction et la destinée d'Ivan qui finira par sombrer dans la folie, le Mal apparaît comme une réa-

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ Étienne Borne, *Le Problème du mal*, op. cit., p. 96-97.

¹¹ André Malraux, *Œuvres complètes*, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, Paris, Gallimard, 1996, p. 457. Toutes nos références, sauf indication contraire, renvoient à cette édition.

¹² Paul Evdokimov, *Dostoïevski et le problème du mal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978.

¹³ Dans ses *Confessions*, saint Augustin illustre bien cette tradition quand il écrit : « Je péchais et vous tiriez de mon péché un juste salaire. Car vous avez voulu, et il en est ainsi, que toute âme dérégulée trouve en elle-même son châtement. », in *Confessions*, Paris, Garnier Flammarion, 1964, p. 28. Traduction par Joseph Trabucco.

¹⁴ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, Paris, Le Club Français du Livre, 1950, p. 856.

lité à double versant qui « ressortit à une problématique de la liberté. Foncièrement. C'est pourquoi on peut en être responsable, le prendre sur soi, en faire l'aveu et le combattre¹⁵ ». Le Mal reste cependant une réalité floue. C'est là où réside toute la difficulté pour analyser son impact et ses manifestations chez des auteurs d'une même génération, celle de l'entre-deux-guerres, mais aussi différents par leur sensibilité que Malraux, Bernanos ou encore Mauriac¹⁶.

En Occident, la tradition désigne sous le même terme du Mal des phénomènes aussi subtilement différents que le péché, la souffrance et la mort. Ricœur dissipe toute ambiguïté en donnant une série de définitions de ces termes dont les différents sens se recourent souvent sans s'annuler :

Dans la rigueur du terme, le mal moral – le péché en langage religieux – désigne ce qui fait de l'action humaine un objet d'imputation, d'accusation et de blâme. L'imputation consiste à assigner à un sujet responsable une action susceptible d'appréciation morale. L'accusation caractérise l'action elle-même comme violation du code éthique donnant dans la communauté considérée. Le blâme désigne le jugement de condamnation en vertu duquel l'auteur de l'action est considéré coupable et mérite d'être puni. C'est ici que le mal moral interfère avec la souffrance, dans la mesure où la punition est une souffrance infligée¹⁷.

Face aux nombreuses manifestations du phénomène du Mal, l'œuvre des écrivains comme Malraux, Bernanos ou Mauriac est une attestation des initiatives de ces derniers « pour inventer des régulations qui apportent des réponses au désarroi des consciences¹⁸. » Pour Bernanos dont la vision du monde est essentiellement chrétienne, le Mal est une manifestation du pouvoir de Satan, Prince du monde. Son expérience de soldat de la première Guerre mondiale lui a permis de mesurer cette puissance déshumanisatrice à l'œuvre dans l'histoire : « Connaître pour détruire et renouveler dans la destruction sa connaissance et son désir – Ô Soleil de Satan – Désir du néant recherché pour lui-même, abominable effusion du cœur¹⁹ », écrit-il.

Dès lors, sa démarche est de démasquer ce Mal où se lisent les fautes individuelles, l'injustice des structures sociales et l'infidélité de l'Occident à sa vocation spirituelle et historique. Bernanos fait le constat du triomphe apparent de Satan présent concrètement dans son univers romanesque. Il agit en essayant de séduire un saint – l'Abbé Donissan – soit sous l'apparence physique d'un trafiquant de chevaux rencontré sur la route d'Étaples en pleine nuit, soit de manière spirituelle par le désespoir face à la mort d'un enfant innocent. Mais Bernanos,

¹⁵ Paul Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 9.

¹⁶ Voir le texte de Brian Thompson : « Malraux et Mauriac devant le mystère du mal », http://www.faculty.umb.edu/brian_thompson/mal.htm, Site consulté le 9 décembre 2019.

¹⁷ Paul Ricœur, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, op. cit., p. 15.

¹⁸ Myriam Watthee-Delmotte (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1998. Voir la note de Préface de Max Milner, p. 13.

¹⁹ Georges Bernanos, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Librairie Plon, 1926, 1987, et 1994 pour l'édition consultée, p. 193.

« dernier Témoin de la pitié sacrée²⁰ » selon Malraux, ne désespère jamais. Dans son combat, il propose comme solution le retour à la foi, à la sainteté et surtout à l'humilité. Car, en face du Mal, seule la force d'amour du Christ peut faire équilibre. Son optimisme tragique s'appuie sur sa conviction que « L'humilité est invincible²¹. » Car, suivant l'admirable préface de Malraux au *Journal d'un curé de campagne*, c'est dans l'humilité que Bernanos trouve « le recours constant de ses héros ; en elle, et en un abandon au Christ qui leur donne, au plus profond du drame ou de l'angoisse, la densité spirituelle où s'enracine leur invulnérabilité²² ».

Nous retrouvons cette même démarche de combat et d'optimisme tragique chez François Mauriac dont l'œuvre est aussi fortement marquée par les empreintes du Mal. Issu d'un milieu chrétien, Mauriac reste très fortement marqué par son éducation. Il apprend à l'école de Pascal que la nature et la Grâce sont deux mondes ennemis. Cette formation se traduit dans ses œuvres par l'identification systématique du Mal aux passions excessives et coupables liées au péché de la chair, à la honte du corps perçue comme une prison de l'âme. Ses personnages gémissent sous le poids écrasant des influences héréditaires néfastes auxquelles ils peinent à se soustraire.

Dans *Le Nœud de vipères*, Louis, époux infidèle impénitent, sombre chaque jour davantage dans les relations extraconjugales, l'amour immodéré de l'argent, la passion de la propriété qui sont autant de manifestations du Mal qui dégrade l'homme. Le récit de l'histoire de ce personnage (Louis) constitue un prétexte pour Mauriac de faire une critique subtile et sans concession du vice, tant au niveau individuel que social, de la conscience bourgeoise qui déguise la passion de la propriété, de l'attachement à la terre en vertu²³. Et au-delà de tous ces vices que Mauriac décèle dans la vie sociale et individuelle, se cache l'auteur de tout mal, Satan.

Mais à la différence des romans de Bernanos où les personnages sont parfois en présence effective du diable, Satan n'apparaît pas lui-même dans l'œuvre de Mauriac. Son influence est cependant perceptible aux moments cruciaux quand ses personnages se trouvent confrontés à la réalité du Mal à l'état pur comme par exemple la torture ou la mort des enfants. Ainsi, dans *Un Adolescent d'autrefois*, Alain Gajac, suite au viol et au meurtre de la petite Sérís, se voit poser par sa mère la troublante question du sens de la souffrance des enfants innocents :

Alain, toi qui as lu tous les livres, toi qui sais tout ce qu'on a pu écrire sur le mal que Dieu permet, quand il s'agit d'un enfant, d'une petite fille, pourquoi avant de la tuer, avoir livré sa chair et son âme à une brute aveugle ? Quel est le sens de cette épreuve-là que tous les jours des en-

²⁰ Georges Bernanos, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936, 1974, et 1987 pour l'édition consultée. Voir la Préface inédite de André Malraux, p. 22.

²¹ Voir la Préface inédite de André Malraux, in *Journal d'un curé de campagne*, op. cit., p. 21.

²² *Ibid.*, p. 21.

²³ François Mauriac, *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1932, p. 82.

fants subissent²⁴.

Le dénouement toujours identique de ses romans, avec le triomphe de la Grâce sur la pauvre nature pécheresse, montre assez que pour Mauriac, la question du Mal, « seule question capable de faire défaillir la foi²⁵ », n'est pas un problème avec une solution toute faite, mais un mystère auquel seule la croix du Christ donne une réponse. Malraux a eu raison de souligner l'influence importante de Dostoïevski sur sa génération. Nous retrouvons toujours, en effet, la même image obsédante de l'enfant supplicié aussi bien chez Mauriac que chez Bernanos. Nous la verrons aussi plus tard chez Camus dans *La Peste* à travers la souffrance et la mort du fils du juge Othon qui va provoquer la révolte du docteur Rieux : « Je refuserai jusqu'à la mort d'aimer cette création où des enfants sont torturés²⁶. » Le contenu moral du billet est celui de la responsabilité collective, idée chère à Dostoïevski. Mais il l'a posée de manière à laisser ouvertes d'immenses perspectives qui seront explorées par ses différents personnages jusqu'à leurs conséquences ultimes.

La brève incursion que nous avons réalisée dans les œuvres de Bernanos et de Mauriac nous révèle que chez ces deux auteurs d'inspiration catholique, le Mal se présente dans sa double signification religieuse comme péché lié au diable et humaine comme souffrance. Mais chez les écrivains de la révolte métaphysique où nous pouvons classer Camus, le Mal qui se manifeste surtout dans la souffrance gratuite des enfants innocents est pris, à l'exemple d'Ivan Karamazov, comme point d'application du levier qui renverse la sagesse divine.

Entre ces deux positions, Malraux tente de dégager une voie médiane, avec plus d'action que de pensée sans pour autant négliger la dimension métaphysique et spirituelle du problème. Car le Mal se pose à lui d'une manière plus pratique, plus brutale que théorique. La torture, les exécutions sommaires et les cadavres abondent dans son œuvre où il essaye de concevoir en un tout lié, dans un effort ultime, l'essence métaphysique des forces du Mal dans son rapport avec la destinée et la condition humaine.

Dans sa vie qu'il juge « sanglante et vaine²⁷ » comme dans son œuvre, il ne nous semble pas exister la moindre honte du corps lié à la sexualité. Chez lui, le Mal se manifeste par la souffrance dans son caractère essentiellement subi. « Presque tous ceux que j'ai aimés ont été tués dans des accidents²⁸. », écrit-il. La souffrance l'affecte ainsi que ses personnages dans leur intégrité physique et morale :

J'ai lu sur la déportation ce qu'on peut lire, notamment les récits des rescapés des camps où mes frères sont morts. J'ai interrogé tous mes amis sauvés [...] Quels souvenirs se mêlent en moi ? [...] Les plaies, la neige, la

²⁴ François Mauriac, *Un Adolescent d'autrefois*, Paris, Flammarion, 1969, p. 231.

²⁵ *Ibid.*, p. 51.

²⁶ Albert Camus, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Paris, Gallimard et Club de l'Honnête Homme, 1983, p. 212.

²⁷ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 7.

²⁸ André Malraux, *Lazare*, Paris, Gallimard, 1974, p.161.

faim, les poux, la soif ; puis la soif, la faim, les poux, la neige, les maladies et les plaies²⁹.

La douleur des blessures, l'injustice sociale, la perte des êtres chers, l'angoisse existentielle apportent à Malraux ainsi qu'à ses personnages une connaissance psychologique d'eux-mêmes et les obligent à sortir de leur solitude. Les contextes de guerre et de Révolution où s'inscrivent sa vie et son œuvre lui donnent la possibilité de réaliser un cadre historique propre à illustrer toute la métaphysique du Mal à travers la souffrance, tant au niveau de l'imaginaire que celui de la réalité, qui rend la vie insupportable.

Dans *La Condition humaine*, le cadre historique est la Révolution chinoise concentrée dans la ville de Shanghai, « carrefour des solitudes, lieu de transit des exilés, débarcadère des existences manquées, dépotoir ultime des épaves du monde entier, masse informe dans la prolifération de ses avenues désertes, de ses quais et de ses venelles grouillantes³⁰. » Dans cette ville chaotique de brume et de nuit, des personnages hallucinés poursuivent et vivent leurs rêves jusqu'à en être brisés ou en mourir. Ils veulent donner à leurs illusions forme et consistance, saisir les nuages qui flottent dans leur théâtre d'ombres pour les fixer et les amener au réel.

Dans ce cadre tragique de lutte révolutionnaire, le Mal prend chez Malraux un caractère surtout politique et social. Il s'agit là de lutter contre les forces réactionnaires qu'incarnent les régimes dictatoriaux qui entravent la liberté humaine et le progrès social. Dans *Le Miroir des limbes*, la réponse que donne Malraux au général de Gaulle qui l'interroge sur son passé au moment de leur première rencontre constitue une clé de lecture importante pour mieux saisir le sens de ses engagements politiques :

C'est assez simple, [. . .] Je me suis engagé dans un combat pour, disons la justice sociale. Peut-être, plus exactement : pour donner aux hommes leur chance ... J'ai été président du comité mondial antifasciste avec Romain Rolland, et je suis allé avec Gide porter à Hitler – qui ne nous a pas reçus – la protestation contre le procès de Dimitrov et d'autres soi-disant incendiaires de Reichstag. Puis il y a eu la guerre d'Espagne, et je suis allé me battre en Espagne. Pas dans les brigades internationales, qui n'existaient pas encore, et auxquelles nous avons données le temps d'exister : le parti communiste réfléchissait ... Puis, il y a eu la guerre, la vraie. Enfin est arrivée la défaite, et comme beaucoup d'autres, j'ai épousé la France³¹.

Ainsi, ses propres luttes et ses propres aspirations d'acteur politique historique se rejoignent et se confondent avec celles de ses héros de fiction comme Kyo ou encore Kassner dans *Le Temps du mépris*, aspirations qui se heurtent à la force des choses et qui condamnent ses héros et parfois lui-même à l'horreur de la torture ou de la souffrance. Ce n'est pas gratuit si Malraux, presque trente an-

²⁹ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 460.

³⁰ Alain Meyer, *La Condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, 1991, p. 160.

³¹ André Malraux, *Œuvres complètes*, pp. 90-91.

nées plus tard, décide de visiter, au cours de son périple en Orient, le musée de la Révolution à Canton qui lui rappelle les scènes les plus saisissantes de *La Condition humaine* : « Tant de morts, tant d'espoir et de sang, tout ce que j'ai connu et rêvé de Canton s'achève par mon fantôme dérisoirement rose qui s'agite à la fenêtre devant le nuage blême de l'orage... »³².

Le temps a passé, mais l'épopée demeure. Et l'idée qui se dégage de cette rencontre de Malraux avec son propre passé est que, pour lui, le Mal c'est d'abord et avant tout ce qui ne devrait pas être. Il n'est pas ce sur quoi l'on glose, mais ce contre quoi l'on lutte, les armes à la main s'il le faut³³. En ce sens, dans son parcours d'homme d'action, il a d'emblée renversé l'angle d'approche du problème du Mal. C'est Ricœur qui signale qu'habituellement, la pensée spéculative oriente son regard vers l'origine sous l'emprise du mythe :

D'où vient le Mal ? demande-t-elle. La réponse – non la solution – de l'action, c'est : que faire contre le Mal ? Le regard est ainsi tourné vers l'avenir, par l'idée de la tâche à accomplir, qui réplique à celle d'une origine à découvrir³⁴.

Emmanuel Berl, dans son ouvrage intitulé *Mort de la pensée bourgeoise*, un des plus brillants pamphlets de l'entre-deux-guerres, dénonce le manque de courage de cette pensée spéculative bourgeoise, « extraordinairement conformiste³⁵ », qui n'ose pas penser la politique, qui ne permet plus de juger, mais qui permet plutôt d'ajourner le jugement :

Le pire danger, pour l'esprit, je ne le vois pas dans une excessive courbure des clercs vers le forum. Je crains plutôt que la politique ne devienne, au contraire, quelque chose sur quoi l'esprit n'oserait plus mordre, le terrain réservé où les pires délits spirituels deviendraient – ou sont devenus – possibles³⁶.

Berl dédie son texte à Malraux, un des rares intellectuels qui, selon lui, a une pensée pratique résolument orientée vers l'avenir. Malraux considère, en effet, le Mal comme un défi qu'il faut relever par l'action politique, et devant lequel la liberté humaine est sommée d'exister. Mais l'action a des limites. L'expérience lui a plusieurs fois donné l'opportunité de les mesurer et d'en prendre conscience. C'est là, justement, où apparaît l'originalité de sa démarche qui se situe dans la manière dont est vécu l'échec de l'action, le moment où le

³² *Ibid.*, p. 374.

³³ Voir sur ce sujet l'intéressant article de Jeanyves Guérin, « Malraux et Sartre ou de l'art et la manière de s'engager », *André Malraux. Unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation Française, 1989. Colloque de Cerisy-la-Salle sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan, pp. 181-189. Dans ce texte, Guérin montre l'antagonisme radical entre l'engagement politique de Malraux sous forme d'action et l'engagement d'ordre pétitionnaire de Sartre.

³⁴ Paul Ricœur, *Le Mal. Un défi à la théologie et la philosophie*, op. cit., p. 39.

³⁵ Emmanuel Berl, *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, Robert Laffont, 1970, p. 40. Edition originale, Paris, Grasset, 1929.

³⁶ *Ibid.*, p. 23.

rêve tourne au cauchemar.

Malraux est un de ces hommes qui n'accusent jamais Dieu, et ne spéculent guère sur une éventuelle origine démoniaque du Mal en Dieu. Au contraire, l'échec constitue pour lui une occasion de penser autrement non l'origine mais la signification du Mal, surtout devant ses manifestations gratuites les plus effroyables. À la suite de l'attaque de Bolgako, épisode raconté dans *Les Noyers de l'Altenburg*, puis repris dans *Lazare*, ensuite réinséré dans *Le Miroir des limbes*, le narrateur nous montre Berger indigné et bouleversé devant le visage du Russe gazé, vision qui lui arrache un cri de révolte : « Non, l'homme n'est pas fait pour être moisi³⁷ ».

C'est donc durant ces moments où l'action humaine semble impuissante devant le Mal absolu que Malraux semble se rapprocher davantage de Bernanos. Car, à ce niveau, le Mal pose un problème à la fois éthique et métaphysique qui ébranle tout savoir institué³⁸. Au fond, que cherche l'homme dans l'exercice du mal ? Au cours des deux grandes guerres du XX^e siècle, il y a eu une entreprise et une volonté manifeste de déshumaniser l'homme. Ce Mal revêt une sémantique plurielle dans l'œuvre de Malraux qui cristallise plusieurs influences venant de Pascal et, surtout, de Dostoïevski.

L'influence sur Malraux de l'imaginaire pascalien de l'homme fait qu'il voit toujours les germes du Mal dans la condition humaine. Cette influence, perceptible dans ses réflexions sur la torture vue pendant la guerre ou comprise à travers les nombreux témoignages des rescapés des camps, montre qu'il lui rappelle encore cette douloureuse condition :

Il y a destruction du temps, qui fait, de la torture au ralenti, la condition humaine elle-même ; le corps devenu le plus insidieux ennemi, le terrible réveil qui rend au malheur toute sa nouveauté, la suppression de tout signe individuel, la clochardisation et les coups incessants dans un monde qui appelle la mort³⁹.

Dostoïevski, tout comme Pascal d'ailleurs, pose le problème du Mal à la lumière du mythe biblique de la chute. Autant que Pascal, et même parfois plus que lui, Dostoïevski donne au Mal un caractère à la fois plus poignant et plus concret à travers l'atroce souffrance des humiliés et des offensés qui pèse lourdement dans la conscience de Malraux. C'est pourquoi, à bien des égards, Dostoïevski pourrait être considéré comme le véritable saint patron littéraire de

³⁷ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 810. Dans son article « L'Homme fondamental et la présence du farfelu », in *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Edition Complexe, 2004, pp. 427-431, Jean-Claude Larrat montre justement que l'homme fondamental chez Malraux apparaît pendant les moments de fraternisation où les hommes posent des actes qui sauvent et sans calcul ni comédie.

³⁸ Dans son ouvrage *Malraux. Dictionnaire de l'imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2017, Jean-Pierre Zarader a consacré une entrée intitulée « Question » où il souligne l'importance du questionnement chez Malraux pour qui l'important est l'interrogation, plus que la réponse, la première seule permettant d'ébranler thèses et préjugés – et donc de poser un problème. (Voir les pages 254-258.)

³⁹ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 461.

Malraux. Il lui vouait une admiration sans bornes. Relisons le passage où Malraux raconte sa visite guidée en compagnie de l'écrivain russe Meyerhold dans le vieux quartier de *Crime et châtement* à Saint Pétersbourg et dans la maison d'adolescence de l'écrivain :

Dostoïevski, je pense à tes bouffons ivres d'alcool et de fraternité dans le soir de Saint Pétersbourg, tes saints et tes enragés, tes thèmes politiques à dormir debout et ton âme de prophète. Te voici délivré de tes traductions de Balzac et de tes romans à la Dickens par la révélation de la potence. [. . .] Te voici, orthodoxe et tsariste, avec ce qui jette tes personnages, les bras en croix, dans la boue des confessions publiques – mais aussi avec le terrible silence de ton visage décoloré sur lequel le soir tombe, de tes lèvres qui n'ont pas à parler pour que nous entendions les phrases qui ont empli le siècle, la seule réponse depuis le Sermon sur la Montagne, à la barbarie sacrée du livre de Job : « Si l'ordre de l'univers doit être payé du supplice d'un enfant innocent... »⁴⁰.

Les images des corps suppliciés, d'hommes humiliés que Malraux nous donne à voir dans *Le Miroir des limbes* signalent l'importance de l'influence dostoïevskienne sur son propre imaginaire. Cette influence tend parfois à l'identification tout court à travers leur commune expérience du peloton d'exécution : « Je pense aux fusils allemands dirigés vers moi. C'est par un jour pareil, Dostoïevski, que tu montas à cette potence qui ressemblait à un portique de sport, dont on m'a montré un dessin maladroit⁴¹. » Le souvenir lancinant du peloton d'exécution qui réalise, si tragiquement, la rencontre de son imaginaire avec la réalité de sa vie, sur fond d'ambiance générale de guerre, permet à Malraux de prendre la mesure de l'idée essentielle selon laquelle « toute vie devient mystère lorsqu'elle est interrogée par la douleur »⁴².

Dès lors, le Mal, qui révèle ainsi la vie, prend un caractère irrationnel que Malraux semble à présent soupçonner quand il analyse l'action démoniaque des bourreaux nazis sur leurs victimes. Malraux considère qu'au courant de l'histoire, les tortures avaient pour objectifs principaux d'arracher des aveux, de punir les hérésies religieuses ou les opposants politiques. Mais avec les nazis, le but recherché dans la torture et le meurtre est plus obscur et jusqu'ici inconnu de l'humanité : « Le but suprême était que les prisonniers perdissent, à leurs yeux, leur qualité d'hommes. D'où la soupe renversée pour que certains des plus affamés la vinssent laper par terre⁴³... » Avec ces actions d'avilissement de la dignité humaine, le Mal apparaît donc comme une entreprise de décréation.

En effet, dans le mythe biblique de la création, l'homme est créé de la terre. Mais avec les camps de concentration, nous voyons le processus de la création réalisé en sens inverse. L'homme, par le mal qu'il fait à son semblable comme pour éprouver le caractère infini de sa propre liberté, veut le réduire à l'état de

⁴⁰ *Ibid.*, pp. 458-459.

⁴¹ *Ibid.*, p. 459.

⁴² *Ibid.*, p. 459.

⁴³ *Ibid.*, p. 468.

protomatière, à savoir la boue :

Hitler avait organisé sa barbarie comme tous les États avaient organisé leurs bagnes, mais aucun État n'eût proclamé la phrase sur laquelle étaient fondés les camps : « Traiter des hommes comme de la boue, ils deviendront réellement de la boue ... ». Ainsi devaient être traités les hommes qui, par leur action ou par leur seule existence, niaient l'idole nazie⁴⁴.

Le caractère irrationnel du Mal comme décréation du monde l'identifie du coup, soit par croyance soit par comparaison, au Diable ou Satan qui, dans la pensée chrétienne, joue exactement le même rôle. Dans *Les Frères Karamazov*, Ivan, au cours d'un cauchemar, entend le Diable revendiquer de manière très cynique son rôle de négateur :

Par je ne sais quel décret antérieur aux temps et que je ne me charge pas d'expliquer, je suis chargé de « nier » ; or je suis sincèrement bon et nullement porté à nier. « Non, va et nie, sans négation il n'y aura plus de critique ... Sans critique, ce ne sera plus qu'un hosanna perpétuel... »⁴⁵.

Cette déclaration de Satan illustre l'idée, bien chrétienne, qui parcourt en profondeur l'œuvre de Dostoïevski que le Mal est un principe de déviation, de perversion de la volonté suite à l'échec de l'expérience de la liberté chez l'ange (Satan) et chez l'homme.

Nous savons déjà l'influence que Dostoïevski a exercée sur Malraux et sa génération. Dès lors, quand Malraux dit à Bernanos, dont il était sensiblement proche en raison certainement de la tradition spiritualiste bien dostoïevskienne que l'auteur de *Sous le soleil de Satan* prolonge, qu'avec les camps de concentration « l'ombre de Satan s'est réellement, visiblement, étendue pendant plusieurs années sur le monde⁴⁶ », nous pensons que cette remarque tient à la fois de la réminiscence littéraire et de la hantise de l'irrationalité du Mal comme négatif de la condition humaine que Dostoïevski lui a révélée.

CONCLUSION

Dans son œuvre, Malraux a exploré le Mal pour mieux mettre en lumière sa face hideuse et mystérieuse. Si sa démarche est parfois susceptible de heurter les sensibilités⁴⁷, elle ne saurait cependant être mise au compte de quelque sadisme ou de l'affirmation d'une absurdité fondamentale, pensée qui lui est étrangère. S'il choisit de parler du Mal, c'est parce qu'il désire toujours faire entendre un message particulier et personnel de refus : « Non, l'homme n'est

⁴⁴ *Ibid.*, p. 470.

⁴⁵ Fiodor Dostoïevski, *Les Frères Karamazov*, *op. cit.*, p. 879.

⁴⁶ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 474.

⁴⁷ Dans *Le Miroir des limbes*, Malraux rapporte les propos du Professeur qui décrit, avec une froide logique, à ses collègues ses expériences chimiques et les effets des gaz sur les soldats dans les champs de bataille de la première Guerre Mondiale : « L'acide cyanhydrique demande un demi-gramme au mètre cube d'air : le sujet entre en convulsions et tombe mort dans une rigidité tétanique. C'est parfait en lieu clos ! Le champ de bataille, figurez-vous, se permet d'être à l'air libre. », *Œuvres complètes*, p. 791.

pas fait pour être moisi⁴⁸. » En raison de ses lectures et de son expérience, il est obsédé par le Mal. C'est pourquoi il est aussi hanté par la valeur exemplaire du sacrifice qui lui permet aussi bien de dessiner une voie où imaginaire et réalité du Mal s'équilibrent et de découvrir le sens de son propre irrationnel.

BIBLIOGRAPHIE

1-Textes d'André Malraux

Œuvres complètes, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, Paris, Gallimard, 1996.

La Condition humaine, Paris, Gallimard (Folio), 1946.

Le Temps du mépris, Paris, Gallimard, 1935.

Les Noyers de l'Altenburg, Paris, Gallimard (Folio), 1948, et 1997. Préface et notes de Marius-François Guyard.

Lazare, Paris, Gallimard, 1974.

2 – Ouvrages consultés

SAINT AUGUSTIN, *Confessions*, Paris, Garnier Flammarion, 1964. Traduction par Joseph Trabucco.

BERL, Emmanuel, *Mort de la pensée bourgeoise*, Paris, Robert Laffont, 1970. Ed. orig., Paris, Grasset, 1929.

BORNE, Étienne, *Le Problème du mal*, Paris, PUF, 1958.

BERNANOS, Georges, *Sous le soleil de Satan*, Paris, Plon, 1926, 1987 et 1994 pour l'édition consultée.

BERNANOS, Georges, *Journal d'un curé de campagne*, Paris, Plon, 1936, 1974, et 1987 pour l'édition consultée. Préface inédite de André Malraux.

CAMUS, Albert, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, t. II, Paris, Gallimard et Club de l'Honnête homme, 1983.

DOSTOÏEVSKI, Fiodor, *Les Frères Karamazov*, Paris, Le Club Français du Livre, 1950.

EVDOKIMOV, Paul, *Dostoïevski et le problème du mal*, Paris, Desclée de Brouwer, 1978.

LARRAT, Jean-Claude, *André Malraux*, Paris, Librairie Générale Française, 2001.

MAURIAC, François, *Le Nœud de vipères*, Paris, Grasset, 1932.

MAURIAC, François, *Un Adolescent d'autrefois*, Paris, Flammarion, 1969.

MEYER, Alain, *La Condition humaine d'André Malraux*, Paris, Gallimard, 1991.

⁴⁸ André Malraux, *Œuvres complètes*, p. 810.

MICHEL, Jérôme, *Malraux. Apocalypse de la fraternité*, Paris, Michalon, 2018.

RICŒUR, Paul, *Le Mal. Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 1986.

WATTHE-DELMOTTE, Myriam (dir.), *Le Mal dans l'imaginaire littéraire français (1850-1950)*, Paris, L'Harmattan, 1998. Préface de Max Milner.

ZARADER, Jean-Pierre, *Malraux. Dictionnaire de l'imaginaire*, Paris, Klincksieck, 2017.

3 – Articles consultés

GUERIN, Jean Yves, « Malraux et Sartre ou l'art et la manière de s'engager », *André Malraux. Unité de l'œuvre, unité de l'homme*, Paris, La Documentation française, 1989. Colloque de Cerisy-la-Salle sous la direction de Christiane Moatti et David Bevan.

LARRAT, Jean-Claude, « L'Homme fondamental et la présence du farfelu », *André Malraux et le rayonnement culturel de la France*, Paris, Edition Complexe, 2004.

4 – Webographie

THOMPSON, Brian, « Mauriac et Malraux devant le mystère du mal », http://www.faculty.umb.edu/brian_thompson/mal.htm, site consulté le 9 décembre 2019.

**TROIS FEMMES PUISSANTES DE MARIE NDIAYE : UN REGARD HYBRIDE
SUR L'INTERCULTUREL**

Moussa SAGNA

Université Cheikh Anta Diop - Dakar

ABSTRACT: We aim to read Marie Ndiaye's novel, *Trois femmes puissantes*, paying particular attention to the concept of interculturality. In Marie Ndiaye's novel, indeed, the characters evolve between Africa and Europe, betraying a certain identity instability which seems to reflect that of the writer herself. We wish to analyze how the three women (Norah, Fanta et Khady Demba) and Rudy's adventures seem to be a challenge to conventional wisdom about Africa and Europe. We start from the assumption that the author is trying to rethink the relationships between Europe and Africa in order to overcome the cleavages born of the debate on French national identity initiated in 2009, the year of publication of the novel.

KEYWORDS : Acculturation, articulation, disarticulation, interculturality, identity

INTRODUCTION

Dans *Trois femmes puissantes* (2009), Marie Ndiaye tente de décoder le prisme de l'interculturel à travers les combats que mènent Norah, Fanta et Khady Demba qui sont plongées dans des espaces familiers et étrangers à la fois. Dans cette étude, en revanche, notre objectif est d'analyser comment son regard, nourri d'hybridité, réadapte tout un imaginaire sur l'Afrique et l'Europe. Notre ambition est de démontrer que les trois micro-récits qui composent le roman mettent en scène la perte de repères de personnages qui (re)découvrent l'espace d'origine. Ce retour qui se déroule, à vrai dire, dans le subconscient de l'auteure qui est, elle-même, un personnage hybride puisqu'étant une métisse, semble être une remise en question des idées reçues sur l'Afrique et sur l'Europe. Il sera donc question de voir comment le regard de Marie Ndiaye est parvenu à désarticuler et à réarticuler ces idées reçues.

À la lumière de son expérience biographique et littéraire et en nous appuyant sur *Trois femmes puissantes*, nous ambitionnons de voir comment Marie Ndiaye retravaille tout l'imaginaire sacré africain qu'on retrouve dans le récit. Nous supposons donc que l'auteure conçoit son roman comme la passerelle qui permettra de déconstruire et de réadapter les *a priori* sur la tradition africaine et la civilisation européenne.

1. Une représentation de l'autre entre réel et imaginaire

Les trames narratives de *Trois femmes puissantes* semblent avoir été bâties autour de « la confrontation Europe/Afrique »¹. Du fait de cette confrontation, se pose la question de la représentation de l'autre qui permet, *de facto*, de penser qu'il s'agit là d'un choc des cultures qui tend à biaiser toute tentative de parallélisme entre deux civilisations que l'histoire et la géographie opposent. Les différentes facettes de l'autre, de l'étranger pour ne pas dire de l'étrange², sont

¹ Sylviane Coyault, « L'esthétique romanesque de Marie Ndiaye », *Analyses textuelles*, collection dirigée par Éric Lysøe et Anna Soncini Fratta, Bologna, I Libri Di Emil, 2015, p. 15.

² L'étrangeté vient, on le sait, « d'un sentiment insurmontable de désaccord avec le monde, dans lequel le personnage vit par imposture, oppressé par la honte, séparé de lui-même par le fil anxieux des questions sans réponse qu'il se pose. C'est le sentiment de son identité même de son identité qui vacille », Dominique Rabaté, *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, 2008, p. 21.

données par les divers protagonistes dans une déshumanisation qui autorise à croire qu'il y a dans l'œuvre un « devenir-animal particulièrement obsédant »³. Dès l'ouverture du roman, par exemple, le premier micro-récit, centré sur Norah, met en exergue la rencontre entre le père et la fille et, tout en trahissant les appréhensions qui entourent les habits de l'autre, révèle comment l'enfant dénie toute part d'humanité à son père :

Elle le étreignit brièvement, sans le presser contre elle, se rappelant qu'il détestait le contact physique à la façon presque imperceptible dont la chair flasque des bras de son père se rétractait sous ses doigts.

Il lui sembla percevoir un relent de moisi.

Odeur provenant de la floraison abondante, épuisée du gros flamboyant jaune qui poussait ses branches au-dessus du toit plat de la maison et parmi les feuilles duquel nichait peut-être cet homme secret et présomptueux [...] (*TFP*, 13)⁴.

S'il est vrai que « la première manière dont l'homme tente de comprendre et de maîtriser le "divers" du champ pratique est de s'en donner une représentation fictive »⁵, il n'en demeure pas moins que cette entrée en matière, qui s'arrête sur ces troublantes retrouvailles entre le père et la fille, présage déjà des rapports tendus qui vont rythmer les échanges entre ceux venant de là-bas, ceux originaires d'ici et ceux qui se meuvent dans un entre-deux, source de malentendu et de mésentente. On comprend, dès lors, pourquoi la mère de Rudy n'a pas manqué d'objecter à son fils qui impute l'échec de son séjour au Sénégal à son père lorsqu'elle soutient :

– C'est ce que tu crois. Tu es trop blanc et trop blond, ils en auraient profité, ils se seraient acharnés à te détruire. Même l'amour, ça n'existe pas là-bas. Ta femme, elle t'a pris par intérêt. Ils ne savent pas ce que c'est que l'amour, ils ne pensent qu'à la situation et à l'argent (*TFP*, 256).

Ce point de vue de la mère de Rudy semble faire écho aux œuvres d'écrivains tels Conrad, Simenon, Pierre Loti, dans lesquelles l'espace inconnu est considéré comme une zone étrange peuplée d'ombres et de fantômes⁶. Mais, le propos de la mère démontre surtout que c'est à l'intérieur des familles que prennent naissance les antagonismes qui amènent à désarticuler les rapports entre l'Europe et l'Afrique et à perdre les personnages⁷. Que la mère de Rudy impute

³ Christine Jerusalem, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie Ndiaye (*hoc est enim corpus meum*) », *Revue des sciences humaines*, « Marie Ndiaye. L'étrangeté à l'œuvre », n° 293, 1/2009, p. 90.

⁴ Toutes nos références à *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009, seront désormais ainsi notées ; le chiffre renvoyant au numéro de la page d'où la citation est extraite.

⁵ Paul Ricœur, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986, p. 222.

⁶ Cf. Amadou Falilou Ndiaye et Moussa Sagna, « Le je(u) identitaire dans l'espace algérien. Une lecture du paradoxe Camus », *La prose française et l'espace*, sous la direction de Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2016, p. 118 ; ou encore Falilou Ndiaye, « Simenon entre Conrad et Camus », *Traces*, n°16 « Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme », Liège, Université de Liège, 2004.

⁷ Andrée Mercier, (« *La Sorcière* de Marie Ndiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable », www.revue-analyses.org, vol. 4, n°2, printemps-été 2009, p. 183), à raison du reste, trouve que chez Marie Ndiaye, « si l'univers familial reste toujours une thématique centrale, la trame narrative, elle, se construit [...] par une série d'abandons ou de changements de direction, qui remettent chaque fois en question la quête » du personnage.

l'échec des entreprises de son fils aux Sénégalais, ou que Norah assimile son père, dont « *elle connaissait à peine* » (*TFP*, 42) le prénom, à un oiseau, est déjà révélateur de la cassure qu'il y a entre ces personnages plongés dans des espaces à la fois familiers et étrangers. Car, à bien observer les différents *scenarii*, on se rend compte que le véritable liant entre les différents micro-récits du roman se trouve dans le traitement de la question de l'immigration, qui est « une situation d'autant plus contraignante que le retour au pays est souvent impossible et une forme d'adaptation est nécessaire pour travailler, avoir une place dans la société, pour survivre »⁸, et ses conséquences sur les habitus des différents protagonistes : du père de Norah à Khady Demba, en passant par Fanta et Rudy.

Le drame de Khady Demba, par exemple, illustre bien comment le fantasme de l'ailleurs nourrissait les idées reçues et révélait « *l'écart qui grandissait* » (*TFP*, 267) entre l'image et ses représentations. Ainsi, se trouve justifiées les raisons qui ont poussé le père de Norah à quitter brusquement la France en enlevant Sony, son fils cadet (*TFP*, 48) puisqu'il « méprisait sans retenue, [...], tout l'Occident avachi et féminisé » (*TFP*, 22). C'est dire que, tout au long de la narration, se développe une réflexion sur l'immigration et sur ses représentations qui, fatalement, entraînent les personnages dans une sorte de névrose ou dans une paranoïa qui empêche tout discernement, élargissant, par conséquent, la faille identitaire entre Occidentaux, Africains et Métisses. C'est d'abord Norah, personnage hybride qu'on pourrait considérer comme l'*alter ego* de Marie Ndiaye elle-même, qui, sous le toit paternel, assimile son père à un oiseau ; ce qui semble justifier sa crainte :

Elle le regarda un long moment osciller très faiblement au-dessus d'elle, ne pouvant distinguer son visage mais reconnaissant, agrippés à la plus grosse branche, les vieilles tongs de plastique.

Son père, cet homme fini, brillait de mille feux livides.

Quel mauvais présage !

Elle voulait fuir au plus vite cette maison funèbre, elle avait l'impression cependant qu'en ayant accepté d'y revenir et su repérer l'arbre où perchait son père, elle avait engagé sa responsabilité trop avant pour détourner le regard et rentrer chez elle (*TFP*, 43).

C'est, ensuite, Rudy qui, peinant à se réintégrer en France, son pays d'origine, s' imagine des similitudes avec la statue dont il

avait suivi chaque étape de la réalisation [...], et sa curiosité distraite s'était muée à son insu en embarras, puis en malaise lorsqu'il avait cru constater une intime ressemblance entre le visage de la statue et le sien (pareils le grand front plat et carré, le nez droit mais un peu court, la mâchoire saillante, large bouche, menton anguleux d'hommes fiers [...]) et son trouble s'était accru à la vue du monstrueux appareil génital que l'artiste, un certain R. Gauquelin [...], avait sculpté dans l'entrejambe de son héros, [le]forçant [...] à sentir l'objet d'une cruelle dérision tant était pitoyable l'opposition de l'attitude veule, désarmée, et des bourses énormes (*TFP*, 103-104).

⁸ Hanna Malewska, Fabienne Tanon et Colette Sabatier, introduction à *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 11.

C'est, enfin, Khady Demba qui reçoit l'invitation de ses beaux-parents, à s'en aller loin de son pays d'origine rejoindre « *Fanta, une cousine qui avait épousé un Blanc et qui vivait maintenant en France* » (TFP, 269), avec indifférence :

Quand ses beaux-parents, [...] annoncèrent à Khady qu'elle allait partir, ils n'attendaient d'elle aucune réponse puisque ce n'était pas une question qu'ils lui posaient mais un ordre qu'ils lui donnaient, et bien que l'inquiétude vînt de nouveau troubler son apathie, Khady ne parla pas, ne demanda rien, croyant peut-être se garder ainsi du risque que les intentions qu'on avait à son propos ne se précisent, que son départ ne devînt réel, comme si, se dirait-elle plus tard, les parents de son mari avaient eu le moindre besoin que ses mots répondent aux leurs pour les confirmer dans le bien-fondé ou la réalité de ce qu'ils disaient (TFP, 268).

Certes la plongée du narrateur dans la psyché de Norah, de Rudy, et de Khady Demba, qui « *n'avait pas ouvert la bouche depuis très longtemps* » (TFP, 267), permet de voir comment procède l'autodialogisme qui est « le dialogue que le moi entretient avec lui-même, autrement dit avec le soi »⁹, mais elle s'accompagne d'une mise en exergue de la quête orphique de ces personnages ballotés entre monde réel et espace des fantasmes.

2. Des Orphée modernes

C'est, donc, dans la tentative de trouver des réponses aux interrogations qui les assaillent que les personnages de *Trois femmes puissantes* en sont venus à explorer des « contrées inconnues, de l'autre côté du regard et de la parole : dans le trauma d'expériences, entre réel et surréal, qu'aucune narration ne saurait rendre intelligible »¹⁰. Dès lors, l'imagination qui est inscrite au cœur de la trame narrative du récit apparaît comme une réadaptation de l'esthétique du roman, une réinvention de la quête d'Orphée.

On pourrait, à juste titre du reste, considérer que les conflits qu'on retrouve dans le texte (Norah avec son père, Rudy avec sa mère, etc.), renvoient plutôt à un renversement du complexe d'Œdipe dans la mesure où le parent du sexe opposé¹¹ est caricaturé, son autorité contestée et, pire, tous les traits qui en font un homme lui sont ôtés, comme on peut le lire dans le passage ci-dessous :

Voilà qu'elle se le demandait de nouveau, assise à l'arrière de la Mercedes noire conduite par Masseck et voyant encore dans le rétroviseur intérieur, comme la voiture s'éloignait lentement dans la rue déserte, son père immobile près de la grille, qui attendait peut-être d'être seul pour rejoindre d'une pesante envolée l'ombre du flamboyant et la grosse branche toute écorcée et polie par ses tongs (TFP, 61).

⁹ Alain Rabatel, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome II, « Dialogisme et polyphonie dans le récit », Limoges, Éditions Lucas-Lambert, 2008, p. 356.

¹⁰ Amadou Falilou Ndiaye, « *Trois femmes puissantes* : de l'autre côté des corps et des voix », *Analyses textuelles*, op. cit., p. 71.

¹¹ Nous sommes conscient que cette hypothèse peut ne pas agréer l'assentiment de certains critiques dans la mesure où le narrateur révèle que Rudy pense que Fanta « ne partirait pas sans Djibril, d'ailleurs l'enfant avait peur de Rudy et Rudy aussi, en un sens, avait peur de l'enfant, car l'enfant, son propre fils, ne l'aimait pas, même si, en son jeune cœur, il l'ignorait, et il n'aimait pas sa maison, la maison de son père... » (TFP, 132).

Le mythe d'Orphée semble donc être celui qui, le mieux, peut ébaucher des réponses à ces personnages à un moment de leur parcours où « la problématique Centre-Périphéries qu'on croyait révolu avec l'avènement des indépendances politiques et de la décolonisation »¹² refait surface. C'est ainsi que la réadaptation de l'esthétique du roman classique, qui se manifeste dans *Trois femmes puissantes* à travers une hybridité générique : mélange entre esthétique de la nouvelle, esthétique du roman et recours au mythe, facilite les va-et-vient des personnages entre l'espace réel et le monde surnaturel. D'ailleurs, toute la production romanesque de l'auteure est bâtie autour de cette hybridité générique puisqu'en « mélangant les genres littéraires [...], Marie Ndiaye construit une galerie de miroirs composés des lieux improvisés [...] et des espaces de l'entre-deux »¹³.

La désorientation des personnages, qui sont insérés dans des « lieux improvisés », dans des « espaces de l'entre-deux », rappelle le trouble de Rudy incapable de décrire les sentiments qui l'animent suite à l'infidélité de Fanta.

Étrange, se dit-il, ou peut-être un effet de l'amour, que je ne puisse lui pardonner à elle, alors que lui, c'est comme si je le comprenais.
Mais plus étrange encore, c'est qu'elle aussi, à vrai dire, je la comprends, à tel point que je peux m'imaginer, si j'étais femme, céder joyeusement et simplement à la séduction peu compliquée d'un Manille – oh, comme je la comprends et comme je lui en veux (*TFP*, 142).

Dans la narration des mésaventures de Rudy en Afrique et du spleen de Fanta et Rudy lui-même en France, la succession, dans la trame narrative de ce récit, des verbes qui renvoient au conscient : se souvenir (*TFP*, 144), penser (*TFP*, 145, 146), et à l'inconscient : halluciner (*TFP*, 142), et songer (*TFP*, 146), justifie ce trouble du personnage qui se meut dans un aveuglement dont les ténèbres proviennent de son subconscient, de son insertion dans un espace à la fois clos et ouvert. C'est dire, à la suite de Warren Motte, que

While Ndiaye's novel display a variety of settings and techniques, a common concern animates all of them, insofar as each is focused in some manner upon the questions of alienation and the problems experienced by an individual who finds herself or himself marginalized for reasons very largely beyond her or his understanding and control¹⁴.

Les scènes de ménage entre Rudy et Fanta, tout en révélant la crise identitaire du couple, accentuent, pour ainsi dire, l'impression de « marginalisation » du ménage isolé, hanté par l'absence de repères. Aussi, comprend-on Rudy qui se demandait « pour la première fois si, en persuadant Fanta de le suivre en France, il n'avait pas sciemment détourné le regard pour laisser au crime toute latitude de prendre ses aises en lui et s'il n'avait pas savouré cette sensation, celle de mal agir sans en avoir aucunement l'air » (*TFP*, 150). L'autocritique de Rudy permet à Marie Ndiaye de proposer, en ce monde où les frontières deviennent de plus en plus étanches, une nouvelle représentation du projet inabouti d'Orphée, « passeur de mondes étanches (coupable d'avoir "détourné le re-

¹² Papa Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19.

¹³ Jamie Herd, « Hybridité et identité, les enjeux d'*Autoportrait en vert* de Marie Ndiaye », mémoire de maîtrise en Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, p. 56.

¹⁴ *Fables of the Novel. French fiction since 1990*, Champaigne [Illinois], Dalkey Archive Press, 2003, p. 115.

gard"), nourri[ssan]t le malaise existentiel, le sentiment de la faute aux conséquences tragiques (avoir laissé au "crime toute latitude") : perte et dépossession, exil et errance »¹⁵.

Pourtant, une autre lecture du récit aurait certainement permis de relever des traces autobiographiques dans le questionnement de Rudy. En effet, dans ce conflit familial, qui l'oppose aussi bien à sa mère qu'à son épouse, qui fait de lui l'élément de jonction dans le choc culturel qui met aux prises la mère et la belle fille, Rudy ne fait que mettre en scène « les questions mythologiques qui semblent éclairer le questionnement à la fois ontologique et autobiographique de l'auteur dont les personnages empruntent, en partie, à sa condition : métissage et conflits familiaux en France et au Sénégal, en particulier »¹⁶.

C'est dire que les conflits familiaux, qui traversent toute sa production romanesque, mettent en lumière l'impossible retour aux origines du personnage métis, cet Orphée des temps modernes. Dès lors, toute tentative de retour au passé, tout projet de concilier culture occidentale et coutume africaine apparaît comme une transgression et toute parole proférée peut être assimilée à un silence qui rend plus complexe encore la quête de l'être hybride. L'impossible quête identitaire est, donc, la conséquence de cet impossible retour vers le passé, de cette irréalisable projection vers le futur. Si le lecteur considère, en guise d'illustration, le récit sur Khady Demba, il se rend compte que le retour à l'histoire personnelle permet de comprendre que la « réalité de la seule douleur physique était à prendre en compte » (*TFP*, 318).

Il est, d'ailleurs, étonnant que de la femme qui l'hébergeait, Khady Demba, ne « distinguait dans le crépuscule que les contours d'une face ronde et bienveillante » (*TFP*, 321). Est-ce pour le dispenser de ce traumatisme que les dieux avaient demandé à Orphée de ne point se retourner lors de sa descente aux enfers ? Autrement dit, est-ce pour lui éviter de ne retenir que les contours flous les illusions de ce monde autre, où ne se meuvent que des ombres, qu'il a été défendu à Orphée de se retourner ? Quoi qu'il en soit, chez Marie Ndiaye, la quête identitaire qui favorise le retour aux lieux indescriptibles, aux espaces innommables qui sont, à vrai dire, des espaces de l'entre-deux, puisque regroupant et séparant les différents espaces d'origine de l'être hybride¹⁷, l'obligeant par la même occasion à choisir entre les deux modes de vie qui la composent¹⁸, donne à lire des espaces de conflit, de débauche et d'une perpétuelle aliénation en ce sens que les pays ne sont pas les mêmes et les « sociétés sont différentes » (*TFP*, 21). Du fait de ces différences et, afin que les frontières ne deviennent plus des clôtures étanches, des zones où on entendrait « *les balles claquer et des cris de douleur et d'effroi* » (*TFP*, 332), il serait intéressant de repenser

¹⁵ Amadou Falilou Ndiaye, « *Trois femmes puissantes* : de l'autre côté des corps et des voix », art. cit., pp. 76-77.

¹⁶ *Ibid.*, p. 77.

¹⁷ Norah, d'ailleurs, insiste sur son hybridité culturelle lorsque, dans une sorte de monologue, elle pense que son père mettrait sa compassion pour le pénible travail de ses serviteurs « au compte d'une sensiblerie typique et de son sexe et du monde dans lequel elle vivait et dont la culture n'était pas la sienne » (*TFP*, 21).

¹⁸ On pourrait supposer que Norah, « en accourant chez son père, [...] avait choisi sans le savoir entre deux camps, deux formes de vie possibles pour elle mais dont l'une excluait l'autre fatalement, entre deux attachements féroce­ment jaloux l'un de l'autre » (*TFP*, 43-44).

l'articulation Europe-Afrique pour l'avènement d'un monde meilleur, des deux côtés de la Méditerranée.

3. Repenser l'articulation Europe-Afrique

La réadaptation du mythe d'Orphée par Marie Ndiaye, à travers les itinéraires des différents personnages (blancs, noirs et métis), s'inscrit, pour ainsi dire, dans une tentative de repenser les rapports de soi à soi et de soi à autrui. Cette écriture qui accorde une importance non négligeable à l'analyse de la psyché de l'autre obéit à une logique à la fois de déconstruction et de reconstruction des idées reçues qui accompagnent la mise en scène de sa psychologie. Cette quête de Marie Ndiaye semble se réaliser à la fin du récit en Norah, lorsque son père, qu'elle assimile à un volatile, perçut

près de lui un autre souffle que le sien, une autre présence dans les branches. Depuis quelques semaines il savait qu'il n'était plus seul dans son repaire et il attendait sans hâte ni courroux que l'étranger se révélât bien qu'il sût déjà de qui il s'agissait, parce que ce ne pouvait être nul autre. Il n'en éprouvait pas d'irritation car dans l'obscur quiétude du flamboyant son cœur battait alangui et son esprit était indolent. Mais il n'en éprouvait pas d'irritation : sa fille Norah était là, près de lui, perchée parmi les branches défleuries dans l'odeur sure des petites filles, elle était là sombre dans sa robe vert tilleul, à distance prudente de la phosphorescence de son père, et pourquoi serait-elle venue se nicher dans le flamboyant si ce n'était pour établir une concorde définitive (*TFP*, 98).

Le flamboyant, improbable lieu de la réconciliation entre le père et la fille, permet de mettre en exergue la scénarisation à laquelle recourt Marie Ndiaye pour repenser l'articulation Europe/Afrique. Le renversement de la perception, (car au début du récit Norah assimilait son père à un oiseau) qui permet au père de se trouver une parenté volatile avec sa fille, rend compte de la recherche d'une liberté¹⁹ de se déplacer entre les continents entravés, chez les humains, par « un grillage séparant l'Afrique de l'Europe » (*TFP*, 329). Nous pensons donc, à la suite de Sylviane Coyault, que dans *Trois femmes puissantes*, « les parcours des personnages renforcent du reste la symétrie architecturale de l'œuvre, puisqu'ils coïncident avec des aller-retours entre la France et l'Afrique : une variation sur les passages de frontière jusqu'à celui que tente vainement Khady Demba »²⁰. C'est dire que

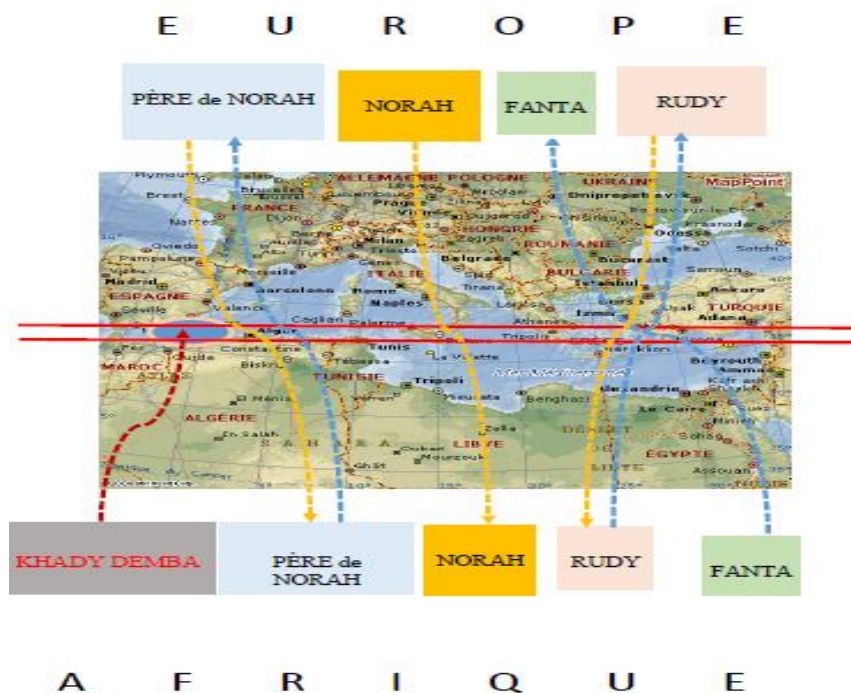
le traitement narratif de l'espace est toujours très riche de significations dans l'œuvre de Marie Ndiaye, hantée par une quête identitaire dont le binôme père-patrie est l'un des noyaux problématiques les plus évidents. Dans le troisième récit de *Trois femmes puissantes*, l'image du grillage séparant l'Afrique de l'Europe est emblématique de la division entre deux pôles géographiques, mais identitaires, diffi-

¹⁹ Il n'est pas gratuit, d'ailleurs, que dans son échec de franchir le grillage qui sépare l'Europe de l'Afrique, Khady Demba, « à l'instant où son crâne heurta le sol et où, les yeux grands ouverts, [...] voyait planer lentement pardessus le grillage un oiseau aux longues ailes grises — c'est moi, Khady Demba, songea-t-elle dans l'éblouissement de cette révélation, sachant qu'elle était cet oiseau et l'oiseau le savait (*TFP*, 333).

²⁰ « L'esthétique romanesque de Marie Ndiaye », art. cit., p. 13.

cile à concilier²¹.

L'échec de Khady Demba, dont parle Elena Quaglia, autorise à croire que la Méditerranée, espace traditionnel de circulation et d'échange est devenu, aux lendemains des indépendances africaines, un espace de conflits et de désenchantement. En effet, le grillage qui symbolise l'échec du périple de Khady Demba matérialise, à bien des égards, « la confrontation de l'Europe et de l'Afrique, en particulier la France et les problèmes que posent les flux migratoires »²². La figure ci-dessus permet de mieux représenter cet échec.



On pourrait croire, à la lecture de cette carte, que seule Khady Demba n'a pas pu franchir les frontières de l'enclave espagnole de Ceuta dans la mesure où c'est la seule dont le départ a été mal préparé : « –Tu ne dois pas revenir ici, marmonna [la belle-mère] près de l'oreille de Khady. Tu dois nous envoyer de l'argent dès que tu seras là-bas. Si tu n'y arrives pas, tu ne dois pas revenir » (TFP, 273). Une telle lecture est à nuancer. Tous les autres personnages (Norah, son père, Rudy, Fanta, Sony...) semblent avoir échoué. Sony, par exemple, accusé d'homicide, est emprisonné à Rebeuss, au moment où son père, « qui avait eu tant de femmes [...], avait toujours vécu entouré de toute une petite société reconnaissante et soumise une fois sa fortune établie, [...] se retrouvât seul et peut-être abandonné » (TFP, 18) ; de la même façon, Rudy peine à recouvrer une place dans sa ville d'origine tandis que Fanta, son épouse, désorientée, commet l'adultère. Enfin, Norah quittera le quartier résidentiel de Fann pour aller louer une maison dans le peuplé quartier de Grand Yoff (TFP, 90),

²¹ Elena Quaglia, « Marie Ndiaye : de l'écriture migrante à une écriture de la migration », *Publiforum*, n° 20, *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, 2013, pp. 3-4, consulté sur : http://publiforum.farum.it/ezone_pdf.php?id=254 le 13 février 2019.

²² Sylviane Coyault, « L'esthétique romanesque de Marie Ndiaye », art. cit., p. 14.

marquant ainsi une régression d'un point de vue social.

Trois femmes puissantes de Marie Ndiaye, s'inscrivant dans la même veine que *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de Fatou Diome, propose donc une nouvelle approche de l'émigration surtout vers cette France où, à l'époque, la question identitaire commençait à abêtir les rapports entre populations autochtones et groupes allogènes de migrants. On comprend, dès lors, pourquoi Marie Ndiaye n'associe pas l'image de l'Afrique « à la forêt vierge, aux tam-tams, aux fêticheurs, aux animaux, à la brousse »²³. C'est qu'elle est convaincue qu'une « meilleure prise en compte des réalités "dures" que sont encore la terre, la nation, la chair ou la tradition s'impose. Elle nous rappelle à plus de modestie. Et de patience. Il sera long et semé d'embûches le chemin qui nous mène vers la modernité métissée et l'idéalité universelle qu'annonce le "commencement d'un monde" »²⁴. La prostitution de Khady Demba dans cet espace sans nom, le spleen de Fanta en France, la perte de repères de Norah au Sénégal, la désorientation de Rudy qui « croyait comprendre du fond de son désordre, de sa faiblesse, l'insignifiance fondamentale de ce dont il souffrait » (*TFP*, 101), sont autant de moyens qui rappellent la nécessaire « modestie » dans la construction d'une identité commune entre Africains et Européens.

Du fait que Marie Ndiaye soit une métisse, tout comme Norah, la notion d'interculturalité s'écarte des considérations occidentales de l'Afrique et des représentations africaines de l'Europe. Désormais, il ne s'agit plus de mettre en scène les fantasmes de l'ailleurs, de l'Afrique en ce qui nous concerne ici, qui ont longtemps nourri le besoin d'exotisme d'un certain lectorat occidental²⁵, encore moins d'entretenir le mirage d'un Eldorado européen chez les Africains, mais plutôt de représenter, à travers des conflits familiaux²⁶, ce qui rapproche les deux identités qui la composent et qui, associées, procurent bonheur et joie de vivre. Le constat de Rudy Descas sur sa condition rend compte de cette conception de l'interculturalité comme une addition des différences :

Il semblait que les amis (qui étaient-ils exactement, comment se nommaient-ils, où avaient-ils tous disparu ?) se soient éloignés à mesure que Fanta se détournait de lui, comme si l'amour qu'elle lui avait porté, tel un tiers flamboyant entre eux deux, avait été seul digne de leur intérêt et de leur affection et que, une fois volatilisés ce beau témoin, Fanta et lui, mais lui surtout, leur étaient finalement apparus, à tous ces amis, dans toute la rudesse de leur banalité, de leur pauvreté (*TFP*, 106).

Les questions, « *qui étaient-ils exactement* », « *comment se nommaient-ils* », « *où avaient-ils tous disparu* », trahissent une anxiété causée par une identité en détresse dont Jean-Claude Guillebaud dit qu'elle nous ramène

²³ Sylvie Chalaye, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, éditions Théâtrales, 2004, p. 12.

²⁴ Jean-Claude Guillebaud, *Le commencement d'un monde. Vers une modernité métissée*, Paris, Seuil, 2008, p. 333.

²⁵ Lire, à ce propos, Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture : une théorie postcoloniale* (1994), Paris, Éditions Payot et Rivages pour la traduction française, 2007, ou Edward Saïd, *Culture et impérialisme*, Paris, Fayard/Le Monde diplomatique, 2000.

²⁶ Illustrés par Rudy Descas qui « comprenait, sans pouvoir rien y changer, qu'il effrayait » (*TFP*, 121) Djibril, son fils de sept ans.

à la question qui hante la modernité : celle de l'identité véritable, de la « maison » terrestre où les hommes rêvent d'installer leurs pénates. Qui sommes-nous au juste ? Quel langage nous vient aux lèvres lorsque notre surmoi baisse la garde ? Dans quels pays, tribu, famille, communauté, généalogie, mémoire, culture, paysage, s'inscrit véritablement notre vie ? Avons-nous encore un port d'attache, une niche où faire halte ? Avons-nous un enracinement *particulier*²⁷ qui nous situe dans l'univers²⁸ ?

L'universalité des questions existentielles que réaffirme Guillebaud fait coïncider, malgré les origines différentes, les quêtes de Rudy et du père de Norah dans leur retour au pays d'origine, de Norah et de Fanta dans cette immersion dans la culture du père, pour la première, et de l'époux, pour la seconde ; de Khady Demba, enfin, qui tentait « *désespérément de se détacher de sa propre personne peureuse et faible* » (TFP, 272). À la suite de Senghor, Marie Ndiaye accorde donc une importance non négligeable au dialogue des cultures. Que les amis de Rudy se soient détournés de lui parce qu'il serait la cause de l'échec de son mariage avec une Africaine est en soi révélateur de l'importance que Marie Ndiaye accorde à l'interculturel. La focalisation externe ainsi que les différents regards qui, dans le roman, s'observent, se jugent..., sont, par conséquent, autant de moyens de déceler les qualités de l'autre, longtemps victimes de présupposés.

CONCLUSION

Au terme de ce travail, rappelons que *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye propose un regard nouveau sur le concept d'interculturalité. À travers la mise en scène de conflits familiaux, de la perte de repères des personnages plongés dans des lieux familiers et étranges à la fois, de la Méditerranée comme lieu de désenchantement, elle esquisse les contours du nouveau partenariat qui devrait réconcilier l'Europe et l'Afrique.

En effet, puisant dans son histoire personnelle le matériau rhétorique de son roman²⁹, recourant à une narration hétérodiégétique, preuve d'une impartialité voulue, Marie Ndiaye jette un regard à la fois occidental (puisqu'elle revendique son statut de française) et africaine (dans la mesure où elle assume son identité hybride) sur la notion d'interculturalité. Aussi, paraît-elle nous inviter à aller au-delà des stéréotypes que véhiculent les idées reçues pour reconstruire le véritable axe des rapports entre l'Europe et l'Afrique.

BIBLIOGRAPHIE

CHALAYE, Sylvie, *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Paris, éditions Théâtrales, 2004.

COYAULT, Sylviane, « L'esthétique romanesque de Marie Ndiaye », in *Analyses textuelles*, Bologna, I Libri Di Emil, 2015.

DIOP, Papa Samba, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Pa-

²⁷C'est l'auteur qui souligne.

²⁸*Le commencement d'un monde. Vers une modernité métissée*, op. cit., pp. 327-328.

²⁹Lire Amadou Falilou Ndiaye, « *Trois femmes puissantes : de l'autre côté des corps et des voix* », art. cit.

ris, L'Harmattan, 2002

GUILLEBAUD, Jean-Claude, *Le commencement d'un monde. Vers une modernité métissée*, Paris, Seuil, 2008.

HERD, Jamie, « Hybridité et identité, les enjeux d'Autoportrait en vert de Marie Ndiaye », mémoire de maîtrise en Études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009.

JERUSALEM, Christine, « Des larmes de sang au sang épuisé dans l'œuvre de Marie Ndiaye (*hoc est enim corpus meum*) », *Revue des sciences humaines*, « Marie Ndiaye. L'étrangeté à l'œuvre », n° 293, 1/2009, pp.

MALEWSKA, Hanna, TANON, Fabienne et SABATIER, Colette, introduction à *Identités, acculturation et altérité*, Paris, L'Harmattan, 2002.

MERCIER, Andrée, « La Sorcière de Marie Ndiaye : du réalisme magique au banal invraisemblable », www.revue-analyses.org, vol. 4, n°2, printemps-été 2009, pp. 176-193.

MOTTE, Warren, *Fables of the Novel. French fiction since 1990*, Champaign [Illinois], Dalkey Archive Press, 2003.

NDIAYE, Amadou Falilou et SAGNA, Moussa, « Le je(u) identitaire dans l'espace algérien. Une lecture du paradoxe Camus », *La prose française et l'espace*, sous la direction de Federica D'Ascenzo, Milano, LED, 2016, pp. 117-134.

NDIAYE, Amadou Falilou, « Simenon entre Conrad et Camus », *Traces*, n°16 « Georges Simenon et l'Afrique. Des reportages sur l'Afrique à la recherche d'un nouvel humanisme », Liège, Université de Liège, 2004.

NDIAYE, Amadou Falilou, « Trois femmes puissantes : de l'autre côté des corps et des voix », *Analyses textuelles*, collection dirigée par Éric Lysøe et Anna Soncini Fratta, Bologna, I Libri Di Emil, 2015, pp. 71-90.

NDIAYE, Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, 2009.

QUAGLIA, Elena, « Marie Ndiaye : de l'écriture migrante à une écriture de la migration », *Publifarum*, n° 20, *Lire le roman francophone. Hommage à Parfait Jans (1926-2011)*, 2013, pp. 3-4, consulté sur : http://publifarum.farum.it/ezine_pdf.php?id=254 le 13 février 2019, pp. 01-09.

RABATE, Dominique, *Marie Ndiaye*, Paris, Textuel, 2008.

RABATEL, Alain, *Homo narrans. Pour une analyse énonciative et interactionnelle du récit*, tome II, « Dialogisme et polyphonie dans le récit », Limoges, Éditions Lucas-Lambert, 2008.

RICŒUR, Paul, *Du texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.

TABLE DES MATIÈRES

LANGUE, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ANGLOPHONE

Convergence 3p : pragmatisme, philosophie et pédagogie. anatomie de la philosophie pédagogique de John Dewey 9

Mariame Wane LY

Flannery O Connor's *A good man is hard to find* And *The life you save may be your own*: a liminal reading beyond the binary paradigm of good versus evil 23

Mouhamed Abdou Latif MBENGUE & Abdoulaye NDIAYE

Female self-affirmation and self-fulfilment in Nwapa's *One is enough* (1981) 31

Abdou SÈNE

Commitment in society and religious (mis) interpretations in Zadie Smith's *White teeth* (2001) and *On beauty* (2005)..... 43

Marie GUÈYE

LANGUES, LITTÉRATURE ET CIVILISATIONS FRANCOPHONES

Le prince Fama dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma : des honneurs à l'horreur..... 55

Vincent Yayo DANHO

Métadiscours et personnages-narrateurs chez Boubacar Boris Diop : une aventure de l'écriture 69

Serigne SÈYE

Aminata Sow Fall, *L'empire du mensonge* (2017) ou les prémices d'une société en décadence..... 85

Ndèye Astou GUÈYE

La dynamique de quête identitaire dans le roman négro-africain francophone postcolonial sur l'immigration..... 97

Mouhamadou Moustapha SALL

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS ARABES

El Hadji Omar Foutiou Tall : un homme de pensée et d'action..... 113

Mouhamadou Alpha CISSÉ

LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS FRANÇAISES

Jean Giono : des lettres anti guerre à l'amour de la terre..... 133

Mamadou FAYE

Imaginaire et réalité du mal chez Malraux (*Le Miroir des limbes*)..... 151

Raphaël LAMBAL

Trois femmes puissantes de Marie Ndiaye : un regard hybride sur l'interculturel.. 165

Moussa SAGNA

TABLE DES MATIÈRES..... 177

