



*Autochtonies et  
espaces francophones*

Vol.3 #1 2024

**Recherches francophones**

La revue de l'association internationale d'étude des  
littératures et cultures de l'espace francophone (AIELCEF)

### **Rédactrice en chef**

Morgan Faulkner, *St. Francis Xavier University, Canada*

### **Comité de rédaction**

Mbaye Diouf, *Université McGill, Canada*

Ndeye Ba, *Toronto Metropolitan University, Canada*

Serigne Sèye, *Université Cheikh Anta Diop, Sénégal*

Hassan Moustir, *Université Mohammed V de Rabat, Maroc*

Anicet Bassilua, *Université de Liège, Belgique*

Alexandra Roch, *Université des Antilles, Martinique*

## **Comité scientifique**

Ndeye Ba, *Toronto Metropolitan University, Canada*

Philippe Basabose, *Memorial University of Newfoundland, Canada*

Maya Boutaghoul, *Florida International University, USA*

Adama Coulibaly, *Université Houphouët Boigny d'Abidjan, Côte d'Ivoire*

Jean Michel Devesa, *Université de Limoges, France*

Mbaye Diouf, *Université McGill, Canada*

Valérie Dusailant-Fernandes, *University of Waterloo, Canada*

Jalel el Gharbi, *Université de Manouba, Tunisie*

Marcelin Vounda Etoa, *Université de Yaoundé I, Cameroun*

Mustapha Hamil, *University of Windsor, Canada*

Kumari R. Issur, *Université de Maurice, Maurice*

Laté Lawson-Hellu, *Western University, Canada*

Florina Matu, *United States Air Force Academy, USA*

Hassan Moustir, *Université Mohammed V de Rabat, Maroc*

Karen Pereira-Meyers, *University of Eswatani, The Kingdom of Eswatani*

Simona Pruteanu, *Wilfrid Laurier University, Canada*

Srilata Ravi, *University of Alberta, Canada*

Numéro 3 (2024)

*Recherches Francophones*

« Autochtonies et espaces francophones »

Numéro coordonné par

Ndeye Ba

*Toronto Metropolitan University, Canada*

## SOMMAIRE

### **Introduction**

Ndeye Ba (Toronto Metropolitan University, Canada) **1-12**

### **Dossier thématique**

#### ***Identité et représentation linguistique***

Daouda Coulibaly (Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire) **13-35**

*Analyse stylistique et discursive des enjeux de l'imaginaire linguistique dans Des Dieux éphémères de Yahn Aka*

Anicet Bassilua (Université de Liège, Belgique) **36-62**

*Expressions en lingala dans Mathématiques congolaises : quelle logique discursive de la représentation de l'autochtonie ?*

Mbaye Diouf (Université McGill, Canada) **63-83**

*Frère d'âme de David Diop : du « français tiraillé » à la veine intermédiaire*

***Littérature, trauma et mémoire***

Carole Atem (Université de la Polynésie française, France) **84-108**

*Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la Polynésie française au XXI<sup>e</sup> siècle : entre expression de l'autochtonie et revenance traumatique*

Andreas Hartmann (Université Johannes-Gutenberg de Mayence, **109-130**

Allemagne)

*(Dés)illusion d'authenticité et d'autochtonie chez Chantal T. Spitz et Rai Chaze*

Ndeye Ba (Toronto Metropolitan University, Canada) **131-148**

*Identités captives : épistémologies du « retour » du patrimoine africain spolié suivi d'une étude de Le silence du totem*

***Culture, symboles et transformation***

Krou Bellemin Colas Affi (Université Félix Houphouët-Boigny, **149-166**

Côte d'Ivoire)

*La figure du masque-autochtonisé chez Attita Hino. Littérisation d'une forme d'expression culturelle en contexte romanesque.*

Chrisan Blake (Université de Zurich, Suisse) **167-190**

*Traduire l'autochtonie dans La femme-fleuve d'Ernest Pépin. Le cas des Aluku de la Guyane française*

***Autochtonie, modernité et éthique***

Samira Etouil (Université Moulay Ismail de Meknès, Maroc) **191-213**

*Autochtonie et indigénéité dans les romans de Hédi Bouraoui*

Laté Lawson-Hellu (Université Western, Canada) **214-240**  
*Le devenir autochtone en contexte francophone*

**Création**

Hasna Ghamraoui (London, Ontario, Canada) **241-242**  
*Ô Liban! Ô Beyrouth!* (Poème inédit)

**Prochain numéro**

Hassan Moustir (Université Mohammed V de Rabat) **243-245**  
*Traumatopie : traumatisme territorial dans les littératures francophones*

## *Autochtonies et espaces francophones*

### **Introduction**

Ndeye Ba

Toronto Metropolitan University, Canada

La notion d'autochtonie, en tant que principe d'affirmation de soi mis en connexion avec l'autre, si elle met l'accent sur l'origine permet aujourd'hui d'introduire et de négocier la différence.

(Nadia Belaidi et *al.*, 2016 : para. 6)

[...] l'autochtonie sert autant de fondement au droit à l'altérité qu'elle permet de se démarquer d'une globalisation qui tend à effacer les particularismes.

(*Ibid.* : para. 4)

Il existe une variété d'usages et de définitions du mot « autochtonie » en fonction des régions géographiques telles que les Amériques (Françoise Morin, 2006 ; Caroline Desbiens, Irène Hirt, 2012 ; Jérôme Melançon, 2019 ; Maurizio Gatti, 2024), le Pacifique (Norbert Rouland, 2015 ; Anne-Julie Asselin et *al.*, 2021), l'Afrique (Jean-François Bayart et *al.*, 2001 ; Peter L. Geschiere, 2009, 2019 ; Jean-Luc Piermay, 2012, Richard Atimniraye Nyelade, 2023), les Caraïbes (Maurizio Ali, 2023) et des champs disciplinaires de recherche tels que les arts, la sociologie, la littérature, l'histoire etc. (Bastien Sepulveda, Éric Glon, 2021). Selon René Lemieux, « l'«autochtonie» dit une relation première, originelle, au territoire » (2016 : 1). Pour l'usuel de la langue, autochtonie renvoie à une qualité, celle d'autochtone<sup>1</sup>, et à un état, celui d'une personne originaire du pays

---

<sup>1</sup> Par « autochtone » nous retiendrons la définition que José Martinez Cobo en avait donné en 1971, alors en charge par la commission des droits de l'Homme de l'ONU d'écrire un rapport sur la discrimination à laquelle faisaient face ces populations : Par communautés, populations et

qu'elle habite. Elle renvoie aussi à la réalité qui n'est pas étrangère à son propre milieu.

L'autochtonie, qui réfère à l'enracinement historique et culturel des peuples dans leurs territoires d'origine, se présente comme un champ de recherche foisonnant et complexe, particulièrement lorsqu'il croise l'espace linguistique et culturel francophone. Ce domaine explore comment les traditions et les pratiques des peuples autochtones s'entremêlent avec les dynamiques linguistiques, politiques, et sociales de la francophonie mondiale.

Le concept d'autochtonie, initialement associé à la désignation des Premières Nations (Françoise Morin, 2006 : 54), a subi une transformation profonde au fil du temps, reflétant ainsi les évolutions des discours sur l'identité, la souveraineté, et les droits culturels. Historiquement, l'autochtonie faisait référence aux populations considérées comme les habitants originels d'un territoire, particulièrement dans les contextes de colonisation européenne en Amérique, en Australie et en Afrique. Ce terme était principalement utilisé pour définir les communautés ayant une longue histoire de connexion avec leurs terres, bien avant l'arrivée des colonisateurs (Caroline Desbiens, Irène Hirt, 2012 ; Stéphanie Graff, 2017).

---

nations autochtones, il faut entendre celles qui, liées par une continuité historique avec les sociétés antérieures à l'invasion et avec les sociétés précoloniales qui se sont développées sur leurs territoires, se jugent distinctes des autres éléments des sociétés qui dominent à présent sur leurs territoires ou parties de ces territoires. Ce sont à présent des éléments non dominants de la société, et elles sont déterminées à conserver, développer et transmettre aux générations futures les territoires de leurs ancêtres et leur identité ethnique qui constituent la base de la continuité de leur existence en tant que peuple, conformément à leurs propres modèles culturels, à leurs institutions sociales et à leurs systèmes juridiques. (1987 : 31)

Cependant, cette définition initiale, centrée sur une idée de « première nation », se révèle limitative car elle enferme ces populations dans un cadre historique et géographique strict, sans prendre en compte la diversité de leurs expériences et aspirations. Au cours du XX<sup>e</sup> siècle, le concept d'autochtonie a commencé à s'élargir, intégrant des notions d'autodétermination et d'identité culturelle (Achille Mbembe, 2000 ; Anne-Julie Asselin et *al.*, 2021 ; Simon Dabin, 2022 ; Doris Farget et *al.*, 2023). Les mouvements « indigènes », en particulier, ont revendiqué l'autochtonie non seulement comme un lien ancestral avec un territoire, mais aussi comme un droit à la différence, à la reconnaissance et à la gouvernance de leurs affaires.

Dans la littérature francophone contemporaine, l'autochtonie s'est détachée de son cadre initial pour embrasser une pluralité d'usages et de significations. Elle se manifeste non seulement dans les récits des peuples traditionnellement reconnus comme autochtones mais aussi dans ceux de groupes minoritaires qui réclament une reconnaissance de leur spécificité culturelle et historique au sein des nations modernes. Cette nouvelle conception de l'autochtonie comme affirmation de soi et fondation de l'altérité permet de repenser les relations entre identité, territoire et culture dans un monde interconnecté (Natasha Gagné et *al.*, 2009).

Les espaces francophones, où qu'ils soient situés (en Afrique, en Amérique, en Europe, en Océanie, etc.), sont le théâtre de dynamiques complexes liées à l'autochtonie. Les langues, les cultures et les traditions locales, autochtones, se mêlent aux influences francophones, créant des paysages sociolinguistiques et culturels riches et variés. Ces interactions façonnent non seulement les identités des peuples autochtones, mais aussi celles des communautés francophones dans leur ensemble.

L'autochtonie aujourd'hui peut donc être vue comme un concept dynamique, qui permet aux différents peuples de négocier leur place dans le monde et de dialoguer avec d'autres cultures sur un pied d'égalité, favorisant ainsi une compréhension plus nuancée des identités multiples et superposées qui caractérisent l'ère contemporaine. L'autochtonie dans la littérature francophone actuelle représente une manière d'explorer et de questionner les notions d'appartenance, de résistance et de coexistence dans le cadre plus large des études postcoloniales et de la mondialisation.

Ce troisième volume de *Recherches Francophones* propose une réflexion pluridisciplinaire et nuancée sur les liens entre autochtonie et espaces francophones. Composé de dix articles variés et détaillés, ce numéro explore les multiples facettes de la relation complexe entre autochtonie et les dynamiques linguistiques, politiques, sociales, mémorielles et identitaires propres à l'espace francophone, mettant en lumière les défis, les tensions, mais aussi les opportunités que cette rencontre engendre. En se penchant sur différents contextes géographiques et socioculturels, ces articles offrent un regard éclairant sur la manière dont l'autochtonie se manifeste et s'articule dans l'espace francophone, tout en examinant les implications de ces interactions pour les sociétés contemporaines. Les articles recueillis dans ce numéro interrogent les formes et les sens des autochtonies francophones, en visant à élargir la compréhension de ce concept à travers sa pertinence et sa plasticité dans les espaces francophones. Ils s'intéressent au nouveau paradigme de relecture de l'Histoire que ces expressions autochtones induisent, à leurs esthétiques comme à leurs conceptualisations du monde. Ce volume invite les lecteurs à une réflexion profonde sur les manières dont les identités autochtones sont

construites, vécues et exprimées dans un monde interconnecté, tout en soulignant la diversité et la complexité qui le caractérisent.

En ouverture de ce numéro, trois articles mettent en lumière des perspectives variées sur la manière dont la langue et la littérature façonnent et expriment l'autochtonie. Dans le premier article intitulé « Prolégomènes à une analyse stylistique de la paratopie linguistique dans *Des Dieux éphémères* de Yahn Aka », **Daouda Coulibaly** explore l'utilisation créative de la langue française par le romancier ivoirien Yahn Aka. Coulibaly démontre comment l'usage des parlers urbains ivoiriens, des néologismes et une syntaxe non conventionnelle, représente chez Aka une forme de résistance et de réappropriation linguistique. Coulibaly dévoile la complexité des interactions entre langue, identité et culture, soulignant comment la paratopie linguistique permet d'exprimer une identité autochtone dynamique et contemporaine dans la littérature francophone.

Dans « Expressions en lingala dans *Mathématiques congolaises* : quelle logique discursive de la représentation de l'autochtonie ? », **Anicet Basilua** examine l'œuvre d'In Koli Jean Bofane pour sa capacité à utiliser le lingala comme un outil pour renforcer l'identité autochtone dans la littérature congolaise. Basilua démontre que Bofane met en évidence des thèmes de décolonisation et d'identité culturelle en intégrant des expressions en lingala dans son roman *Mathématiques congolaises*. Cette approche discursive enrichit la structure narrative, mettant en lumière la complexité des identités autochtones à travers le prisme linguistique.

Enfin, dans « *Frère d'âme* de David Diop : du 'français tiraillé' à la veine intermédiaire », **Mbaye Diouf** analyse l'usage spécifique du français par un

tirailleur sénégalais comme un moyen d'expression identitaire. Diouf démontre comment David Diop utilise la langue pour transcender les limites traditionnelles et exprimer les réalités et les expériences des soldats sénégalais, montrant comment le français peut devenir un outil puissant pour articuler une identité autochtone complexe et multiforme.

Après ces articles qui mettent en relief l'importance de la langue et de la littérature dans la représentation et l'expression des identités autochtones, ceux de Carole Atem, Andreas Hartmann et Ndeye Ba abordent des aspects plus introspectifs de l'expérience autochtone, en explorant différentes façons dont la littérature peut servir à exprimer et traiter les traumatismes historiques et personnels.

Dans son article « Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la Polynésie française au XXI<sup>e</sup> siècle », **Carole Atem** analyse comment les auteurs polynésiens, notamment Chantal Spitz et Titaua Peu, utilisent la transe narrative pour aborder les traumatismes et les enjeux identitaires liés à l'histoire coloniale. L'article explore aussi le travail de Ta'aria Walker et Moetai Brotherson, qui reconstruisent le passé de manière plus nuancée pour affirmer l'identité indigène. Atem montre que ces récits utilisent les souvenirs traumatisants pour façonner une identité autochtone complexe, captant subtilement l'impact du colonialisme sur la littérature francophone du Pacifique.

Dans la même veine, **Andreas Hartmann**, dans son article « (Dés)illusion d'authenticité et d'autochtonie chez Chantal T. Spitz et Rai Chaze », explore la manière dont certains auteurs mā'ohi naviguent entre les représentations idéalisées et les réalités complexes de l'autochtonie dans leurs œuvres. Hartmann met en lumière les tensions entre les visions d'une Polynésie authentique et les impacts traumatiques du colonialisme, révélant les

contradictions profondes au sein de l'identité polynésienne. Son analyse souligne comment l'écriture de Spitz et Chaze capture ces conflits, offrant une perspective nuancée sur les défis et les paradoxes de l'autochtonie.

Enfin, l'article de **Ndeye Ba**, « Identités captives : épistémologies du 'retour' du patrimoine africain spolié suivi d'une étude de *Le Silence du totem* », élargit la discussion à la restitution des artefacts culturels africains. En analysant les conséquences de leur retour sur les narratifs identitaires et la mémoire collective, Ba souligne comment la restitution de ces biens peut contribuer à redéfinir l'historiographie et renforcer les identités locales. Le roman *Le silence du totem* de Fatoumata Ngom sert d'exemple pour démontrer le pouvoir de la littérature à traiter ces dynamiques complexes et souvent douloureuses.

Les articles de Affi et Blake quant à eux se penchent sur la manière dont les symboles culturels autochtones sont représentés et transformés dans la littérature. **Krou Bellemin Colas Affi**, dans « La figure du masque-autochtonisé chez Attita Hino : Littérisation d'une forme d'expression culturelle en contexte romanesque », explore la symbolique du Grand Masque dans le roman *Le Grand Masque a menti* d'Attita Hino. L'article analyse comment ce masque, en tant que motif littéraire, navigue entre l'objet culturel et l'objet littéraire, démontrant les dynamiques de récupération et d'invention culturelle. Cette étude d'Affi révèle que la littérature peut à la fois préserver et transformer les symboles culturels autochtones, offrant une nouvelle compréhension de leur signification et de leur transférabilité dans un contexte contemporain et globalisé.

En transition vers la Guyane Française, l'article de **Chrisan Blake** intitulé « Traduire l'autochtonie dans *La Femme-fleuve* d'Ernest Pépin. Le cas des Aluku de Guyane française » s'intéresse aux défis de traduction et de

représentation des peuples Aluku. À travers la traduction de *La Femme-fleuve* pour une audience anglo-caribéenne, Blake met en exergue les difficultés de faire reconnaître les Aluku comme peuple autochtone malgré une histoire marquée par la colonisation. Son article souligne l'importance de valoriser la place des Aluku dans l'espace francophone, affirmant leur statut d'autochtones dans la littérature.

Les deux derniers articles du numéro analysent les dynamiques complexes entre autochtonie et modernité à travers différentes perspectives littéraires et culturelles. **Samira Etouil**, dans « Autochtonie et indigénéité dans les romans de Hédi Bouraoui », explore les multiples facettes de l'autochtonie et de l'indigénéité à travers l'œuvre de Hédi Bouraoui. Cet article met en évidence les thèmes que Bouraoui aborde, avec ses racines tunisiennes et son expérience dans le Grand Nord canadien : l'identité culturelle, les traumatismes de la colonisation et les interactions entre les cultures autochtones et occidentales. Ce travail d'Etouil enrichit la compréhension de l'autochtonie dans la littérature francophone, soulignant les conflits culturels et les richesses des interactions interculturelles.

**Laté Lawson-Hellu** clôt ce numéro avec son article intitulé « Le devenir autochtone en contexte francophone » où il aborde le processus par lequel les cultures et les individus deviennent autochtones dans les espaces francophones colonisés. En se concentrant sur l'œuvre de Félix Couchoro et son usage du plurilinguisme, Lawson-Hellu montre comment l'autochtonie peut évoluer et se cristalliser en mémoire et en tradition, questionnant ainsi l'héritage colonial tout en affirmant une identité autochtone renouvelée.

Ce numéro *Autochtonies et espaces francophones* met donc en lumière la complexité et la richesse des identités autochtones à travers une diversité de

contextes littéraires et culturels. La variété des perspectives présentées démontre non seulement la richesse linguistique et littéraire des espaces francophones, mais aussi la manière dont ces expressions culturelles servent à naviguer et à négocier les identités dans un monde en constante évolution. De la réappropriation des langues autochtones à la restitution des artefacts culturels, en passant par l'analyse des interactions entre traditions et modernité, ce volume de *Recherches Francophones* illustre l'autochtonie comme une dynamique vivante et en constante transformation.

Ces études, tout en soulignant les défis et les opportunités que rencontrent les peuples autochtones, offrent une vision globale et nuancée de leur lutte pour la reconnaissance, la préservation et l'affirmation de leur identité. Elles mettent en exergue l'importance cruciale d'un dialogue continu entre les diverses disciplines pour une meilleure compréhension des enjeux autochtones dans les espaces francophones. Ce dossier enrichit la réflexion sur l'autochtonie, invitant à une appréciation plus profonde de sa complexité et de sa diversité dans notre ère contemporaine.

## Bibliographie

Aka, Yahn, *Des Dieux éphémères*, Abidjan, Maïeutique, 2020.

Alí, Maurizio, *Autochtonie et question éducative dans les Outre-mer*, Presses Universitaires des Antilles, 2023.

Asselin, Anne-Julie, Charest, Catherine, Pereira de Grandmont, Pascal-Olivier, « Espaces revendiqués, espaces interconnectés dans le Pacifique insulaire : introduction », *Les Cahiers du CIÉRA*, n° 18, mars 2021, pp. 10-24.

Bayart, Jean-François, Geschiere, Peter, Nyamnjoh, Francis, « Autochtonie, démocratie et citoyenneté en Afrique », *Critique internationale*, vol. 10, n° 1, 2001, pp. 177-194.

Belaidi, Nadia, Alvarez-Pereyre, Frank, Wahiche Jean-Dominique, Artaud, Hélène, « Autochtonie(s) et sociétés contemporaines. La diversité culturelle, entre division et cohésion sociale », *Droit et cultures*, n° 72, 2016, pp. 43-76.

Cobo, José R. Martinez, « Étude du problème de la discrimination à l'encontre des populations autochtones », Vol. V, *Conclusions, propositions et recommandations*, Rapporteur spécial de la Sous-Commission de la lutte contre les mesures discriminatoires et de la protection des minorités, New York : Nations Unies, 1987.

Confins, « Autochtonies. Regards croisés sur les territorialités et les territoires des peuples autochtones », *Confins* [En ligne], 53 | 2021, mis en ligne le 24 décembre 2021.

Dabin, Simon, « Participer ou s'autodéterminer ? Un état des lieux de la littérature décoloniale autochtone », *Canadian Journal of Political Science*, n° 55/4, 2022, pp. 939-957.

Desbiens, Caroline, Hirt, Irène, « Les Autochtones au Canada : espaces et peuples en mutation », *L'Information géographique*, vol. 76, n° 4, 2012, pp. 29-46.

Diop, David, *Frère d'âme*, Paris, Seuil, 2023.

Farget, Doris, Motard, Geneviève et Fortin-Lefebvre, Émilie, « Les notions d'autodétermination et d'autonomie dans la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones », *Les Cahiers du CIÉRA*, special issue, April 2023, pp. 13-20.

Graff, Stéphanie, « Colonisation de peuplement et autochtonie : réflexions autour des questions d'autodétermination, de décolonisation et de droit de vote en Nouvelle-Calédonie », *Mouvements*, vol. 91, no. 3, 2017, pp. 24-34.

Gagné, Natasha, Martin, Thibault, Salaün Marie (dir.), *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, Québec/Montréal, Presses de l'Université Laval/DIALOG, 2009.

Geschiere, Peter L., *The Perils of Belonging. Autochtony, Citizenship, and Exclusion in Africa and Europe*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009.

---, *Autochthony, Belonging, and Xenophobia in Africa*, Oxford, Oxford University Press, 2019.

Gatti, Maurizio, *Littératures autochtones francophones au Québec*, Bibliothèque québécoise, 2024.

Hino, Attita, *Le Grand Masque a menti*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014.

In Koli, Jean Bofane, *Mathématiques congolaises*, Paris, Actes sud, 2008.

Lemieux, René, « Introduction au dossier 'Traduction et autochtonie au Canada' », *Trahir*, Septembre 2016, pp. 1-5.

Mbembe, Achille, « À propos des écritures africaines de soi », *Politique africaine*, vol. 77, n° 1, 2000, pp. 16-43.

Melançon, Jérôme, « L'autochtonisation comme pratique émancipatrice. Les communautés francophones devant l'urgence de la réconciliation », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 31, n° 1, 2019, pp. 43-68.

Morin, Françoise, « L'Autochtonie, forme d'ethnicité ou exemple d'ethnogenèse ? », *Parcours anthropologiques*, n° 6, 2006, 54-64.

Ngom, Fatoumata, *Le Silence du totem*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Nyelade, Richard Atimniraye, *Autochtonie et colonialité en Afrique : Histoire, identité et résistance au Nord-Cameroun*, Les Éditions Persée, 2023.

Pepin, Ernest, « La Femme-fleuve », *Nouvelles de Guadeloupe*, Paris, Magellan & Cie, 2009, pp. 83-97.

Piermay, Jean-Luc, « Les frontières de l'autochtonie, de l'enracinement villageois à la construction de la ville africaine », *Bulletin de l'Association de géographes français. Terres et tensions en Afrique*, F. Bart (dir.), n°3, 2012, pp. 399-411.

Rouland, Norbert, « Autonomie et autochtonie dans la zone Pacifique sud : approches juridique et historique », *Revue française de droit constitutionnel*, vol. 104, n° 4, 2015, pp. 911-934.

Sepulveda, Bastien, Glon, Eric, *Autochtonies. Regards croisés sur les territorialités et les territoires des peuples autochtones*, Presses Universitaires de Rennes (PUR), 2021.

**Analyse stylistique et discursive des enjeux de l'imaginaire linguistique  
dans *Des Dieux éphémères* de Yahn Aka**

Daouda Coulibaly

Université Peleforo Gon Coulibaly, Côte d'Ivoire

**Résumé**

L'analyse stylistique d'un texte littéraire examine l'ensemble des traits formels et sémantiques caractéristiques d'une écriture. Pour atteindre ce but, elle s'appuie sur des concepts et des outils descriptifs issus des sciences du langage. L'analyse du discours fait donc partie des domaines les plus utiles. En nous appuyant sur le concept de la paratopie linguistique proposé par Dominique Maingueneau (2013 : 94), ce travail ambitionne de cerner la relation que le romancier ivoirien entretient avec la langue française. En effet, l'œuvre que Yahn Aka offre au lecteur s'inspire de parlars urbains ivoiriens, de néologismes et d'une syntaxe qui repose sur le compromis entre l'usage grammatical et sa liberté créatrice. En cela la paratopie –créatrice et fondatrice –joue sur la relation entre le créateur et la société, et entre le créateur et le champ littéraire. L'objectif de cette étude est double, le premier est l'enrichissement de l'analyse stylistique du lexique par l'introduction du concept de la paratopie linguistique. Le second porte sur le décryptage de cette écriture et les propriétés esthétiques qui en découlent.

**Mots-clés** : stylistique, analyse du discours, paratopie linguistique, lexique, esthétique

**Abstract**

The stylistic analysis aims at the aesthetic processes that highlight the author's vision of the world. To achieve this goal, it relies on concepts and descriptive tools from the language sciences. Discourse analysis is therefore one of the most useful fields. Based on the concept of linguistic paratopia proposed by Dominique Maingueneau (2013: 94), this work aims to identify the relationship that the Ivorian novelist has with the French language. Indeed, the work he offers to the reader is impregnated with Ivorian urban parlours, neologisms and a syntax that often defies the normative use of the French language. The objective of this study is twofold; the first is to enrich the stylistic analysis of the lexicon by

introducing the concept of linguistic paratopia. The second is the deciphering of this writing and the aesthetic properties that result from it.

**Keywords :** stylistics, discourse analysis, linguistic paratopia, lexicon, aesthetics.

## Introduction

L'analyse stylistique vise les procédés linguistiques mis en œuvre par un auteur ; et sa finalité est, globalement, de dégager le projet sémiologique qui se dessine à partir d'une configuration scripturale. Dans les sciences du langage, elle s'intéresse à l'herméneutique littéraire, c'est-à-dire l'interprétation littéraire du texte. La stylistique accorde un intérêt certain à l'usage qui est fait de la langue dans les œuvres, à la relation qu'elles entretiennent entre elles, à leurs contextes de production, de circulation et de réception. Ce travail de description, des modalités d'écriture et de médiation des œuvres, requiert un éclectisme tant par la démarche que par les moyens heuristiques. Frédéric Calas (2015 : 6) le rappelle fort justement : « l'analyse stylistique emprunte à la grammaire, à la linguistique (énonciation, pragmatique, linguistique textuelle, analyse du discours), à la rhétorique, à la poétique et à la sémiotique leurs outils et leurs approches pour décrire l'utilisation qu'un auteur fait de tel ou tel élément langagier ». L'analyse stylistique n'est donc pas un exercice autarcique. Elle reste informée par les disciplines des sciences du texte au nombre desquels la linguistique du discours.

Cette approche renouvelle, en profondeur, l'analyse littéraire, à travers des bases stables à la démarche interprétative. En partant des acquis de l'analyse discursive, opérationnels dans l'exploitation des textes littéraires, l'étude voudrait introduire dans l'analyse stylistique, le concept de paratopie, à travers l'œuvre romanesque de Yahn Aka. Cette création se distingue par son ancrage dans le français populaire ivoirien qui est le nouchi. En partant du principe que la discursivité romanesque découle de la compromission entre liberté créatrice et usage normatif de la langue française, la réflexion met en évidence l'impact de la surconscience linguistique dans *Des Dieux éphémères* de Yahn Aka, à partir du questionnement suivant : En quoi l'hybridation des langues répond-t-elle à un

projet sémiologique ? Quelle relation le romancier entretient-il avec la langue d'écriture ? La stylistique et l'analyse du discours littéraire sont-elles efficaces pour mettre au jour la poétique romanesque ? Par sa fonction archéologique, la paratopie n'est-elle pas essentielle dans la construction de cette poétique ? Cette interrogation semble essentielle dans la mesure où la notion développée par (Dominique Maingueneau, 1993) détermine le rapport paradoxal d'inclusion/d'exclusion de l'écrivain dans un espace social qu'implique la posture de locuteur d'un texte. Elle varie selon les lieux, les époques et ne peut non plus être réduite à un statut sociologique. Il existe donc plusieurs paratopies. L'étude s'intéresse à la paratopie linguistique. Elle met en relief la relation paradoxale que l'écrivain africain francophone entretient avec la langue d'écriture qui est le français.

Pour atteindre l'objectif, la réflexion est organisée en trois principales parties. La première s'intéresse à la proximité entre stylistique et analyse du discours littéraire. La deuxième décrypte la phraséologie et les supports connotatifs. La troisième partie étudie les stylèmes qui concourent à la littérisation du discours.

### **Approche stylistique et analyse du discours littéraire : quel dialogue dans les études littéraires ?**

Cette réflexion entend explorer la poétique du discours romanesque à travers la paratopie. Elle obéit à une fonction ontologique. Par son caractère archéologique, elle rend les formes possibles. Mais, avant, il semble nécessaire de constituer un cadre théorique adéquat. La stylistique est une méthode pratique de lecture / analyse du texte qui a vu le jour, au début du XX<sup>e</sup> siècle, sous

l'impulsion de Charles Bally. Dans son émergence, cette discipline a connu diverses fortunes quant à son objet d'étude. D'une stylistique de la langue, (des faits d'expression), elle est passée à une analyse des phénomènes langagiers dans les textes littéraires (Jules Marouzeau, 1941 ; Marcel Cressot, 1947). Cette approche axée sur les faits littéraires s'est muée en une pratique herméneutique avec Spitzer (1970) et a prévalu jusqu'à 1970. Avec le règne du structuralisme, l'analyse stylistique a été éclipsée des études littéraires. Cependant, elle a connu un regain, dans les années 1980, avec Georges Molinié qui propose une démarche structurale remaniée :

Décrire une structure langagière, c'est démonter les éléments qui la composent, mais auxquels elle ne se réduit pas, et mettre au jour les grilles qui organisent ces éléments. Mais les structures langagières qu'on examine ne sont pas exactement celles de tout acte de langage en situation commune, c'est-à-dire en fonction de communication ou de relation : ce sont celles qui correspondent au régime de littéarité. [...] La pratique stylistique ne peut donc être que structurale. (2005 : 12)

Bien que s'appuyant sur le protocole structuraliste, la praxis stylistique a pris à bras le corps la question du contexte social et historique. Elle appréhende les enjeux du texte dans le cadre de l'école de Constance. Le texte littéraire apparaît non plus comme un ensemble clôturé mais comme un phénomène social.

La stylistique traitera les procédés langagiers dont la signification globale résulte de l'interaction entre le contexte et les systèmes sémiotiques de production. Cette stylistique de la réception se réapproprie les avancées sur les théories de l'énonciation, de la pragmatique et s'ouvre, par conséquent, à des problématiques relevant de la linguistique du discours. Explorant les frontières entre la stylistique et la sémiotique, Marion Colas-Blaise et Claire Stolz

soulignent la congruence entre la stylistique, la rhétorique et l'analyse du discours :

[...] la stylistique en se positionnant clairement à partir des années 70 et surtout 80 dans le cadre épistémologique d'une esthétique de la réception, se pense alors comme une herméneutique en tant qu'elle construit une signification globale du texte et est intéressée par une approche sémiotique dans la mesure où cette signification résulte d'une appréhension du texte comme phénoménal social. En tant que telle, elle a bien avoir avec des disciplines pragmatiques comme la rhétorique et l'analyse du discours. (2010 : 100)

Nonobstant ses spécificités (structurales), la stylistique étudie les œuvres littéraires non plus comme une structure close, mais comme des discours produits par un scripteur à l'endroit d'un destinataire qu'est le lecteur. La stylistique actantielle, l'une des approches de cette praxis, s'intéresse au feuilleté énonciatif :

La stylistique actantielle ne présente qu'une entrée parmi d'autres possibles : elle ne prétend nullement épuiser la littérarité d'aucun objet d'art verbal. Mais elle répond aux exigences des postulats de base : l'art verbal est matériellement langagier ; tout objet d'art verbal est texte ; tout texte est discours émis et reçu. La stylistique actancielle étudie donc exclusivement et méthodiquement la structure des modèles d'émission et de réception du texte comme discours Georges Molinié. (1993 : 48-49)

La stylistique actantielle étudie le texte littéraire comme un objet de communication. Elle tient compte des pôles de production, de réception et du circuit de distribution. La démarche interagit avec l'analyse du discours. Georges Molinié le fait si bien remarquer lorsqu'il déclare :

La stylistique, comme étude des « sensibilités dans le langage » peut-elle rester indifférente aux actions du langage, même ou surtout

implicites, et aux dimensions idéologiques des formes d'expression ? La forme emporte ou perd l'adhésion, on le sait : les retombées idéologiques sont donc cruciales. Dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle à un moment où la stylistique restait restreinte, l'analyse de discours s'est employée à faire des contenus et implicites idéologiques son objet privilégié, et aujourd'hui les frontières entre stylistique et analyse de discours sont parfois floues. Cette stylistique large aborde les dimensions sociales du langage : s'appuyant sur une sociolinguistique, elle peut alors prendre en compte aussi bien les sociolectes et les phraséologies que les contextes dans lesquels s'élaborent les énoncés. (2010 : 741)

La mouvance française d'analyse du discours a vu le jour dans les années 1960-70. Elle s'est développée au confluent de la linguistique et de la rhétorique. À mesure qu'elle s'est forgée, cette discipline s'est nourrie à la sève de plusieurs théories poststructuralistes. Elle est un alliage de plusieurs domaines des sciences du langage et des sciences sociales. L'apport de ces différents domaines en fait un champ théorique efficace pour l'analyse de tous les types et genres de discours. Elle peut enrichir l'appareil stylistique de ses outils techniques et conceptuels.

Pour notre part, la paratopie est des plus significatives. La stylistique, faut-il le rappeler, s'est toujours nourrie de la contribution des sciences voisines. Ce parcours épistémologique, qui définit le canevas d'intégration de la paratopie dans l'exploitation des textes littéraires, clarifie les lignes de convergence entre la stylistique et l'analyse du discours littéraire. Dans l'analyse des textes littéraires, la paratopie créatrice est un concept qui alterne entre l'univers que construit l'œuvre et la situation d'énonciation par laquelle l'auteur se lance et se définit. Elle ne naît pas *ex-nihilo* en ce qu'elle prend forme dans le discours même. La paratopie est, également, indissociable de la constitution de l'image de l'auteur dans l'œuvre. En outre, elle se fixe dans le texte à travers plusieurs

indices textuels. Phénomène dynamique et paradoxal, la paratopie créatrice participe à l'élaboration de l'œuvre en suscitant les conditions et les gestes qui la légitiment mais qui ne la situent nulle part :

La paratopie est à la fois ce dont il faut se libérer par la création et ce que la création approfondit, elle est à la fois ce qui donne la possibilité d'accéder à un lieu et ce qui interdit toute appartenance. Intensément présent et intensément absent de ce monde, victime et agent de sa propre paratopie, l'écrivain n'a pas d'autre issue que la fuite en avant, le mouvement d'élaboration de l'œuvre. (Dominique Maingueneau, 2016 : 86)

La paratopie créatrice est, à la fois, l'instance qu'il faut pour qu'advienne l'œuvre et l'autorité qui la valide. Dominique Maingueneau (*Ibid.*) distingue divers types de paratopies dont l'identité, l'espace, la temporalité et la langue. La dernière paratopie citée est le point focal de l'étude.

### **Analyse stylistico-discursive du plurilinguisme dans *Des Dieux éphémères* de Yahn Aka**

En création littéraire, la paratopie linguistique joue un rôle important, car elle catalyse l'organisation du discours en fixant le mode d'énonciation. Comme toutes les paratopies, la paratopie linguistique traduit la relation paradoxale que l'écrivain entretient avec la langue d'écriture. Dominique Maingueneau (*op. cit.* : 87) la matérialise par la formule « la langue que je parle n'est pas ma langue ». Cette équation de base qui sert de tremplin à l'inventivité et à la créativité protéiforme des écrivains (y compris les auteurs africains francophones) engendre une insécurité linguistique indissociable de leur imaginaire. Le positionnement de ces auteurs à travers la langue française se réduit à sa fonction scripturale. Sans toutefois adhérer à la langue du colon, ils

seraient enclins à l'utiliser par nécessité. Ainsi, se justifient des vues comme celle-ci : « la paratopie linguistique est restreinte [...] au cas du positionnement de l'auteur à travers une langue qu'il écrit mais dont il prétend qu'elle ne serait pas la sienne : il ne souscrirait pas à la langue des dominants, mais il concéderait à l'utiliser par nécessité » (Pascale Delormas, 2013 : 51-52). En rapportant ce paradoxe au processus de la création littéraire, la paratopie linguistique offre prise à une analyse stylistique.

La littérisation du matériau lexical, dans ces conditions, crée des tensions qui, élevées à la dignité des faits de style, sont rentables dans le traitement des œuvres. Le phénomène s'explique par le fait que le matériau lexical est la matière à partir de laquelle l'auteur effectue les combinaisons de toutes sortes qui créent dans l'énonciation un jeu de langage diversiforme. Cette inventivité qui est fonction de l'encodage et de la visée illocutoire de l'écrivain génère dans le discours des cryptotypes à l'origine de nombreux faits de style. En effet, les auteurs africains francophones, depuis le coup d'éclat des *Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, entretiennent une relation d'exclusion/d'inclusion quelque peu paradoxale et parasitaire avec la langue de Molière. Ils enrobent leurs langues maternelles dans la structure grammaticale du français.

La conjonction de langue dans le même espace discursif produit des calques sémantiques responsables de plusieurs faits de langue. Elle devient plus prégnante lorsqu'on y incorpore les parlers urbains qui ont pris corps du fait de la non-maîtrise de la langue du colon.

En explorant les dimensions sociales du langage mues par l'impulsion sociolinguistique, l'analyse stylistique de la paratopie linguistique s'intéresse au contexte, aux phraséologies, aux sociolectes et aux marques figurales dont les

effets de sens révèlent à la créativité langagière de Yahn Aka. La démarche correspond, globalement, à ce que Molinié (2010) appelle la stylistique élargie. Si l'on considère que la situation sociale des individus est définie par le champ discursif, il va sans dire que les formes que peuvent prendre le langage, l'artisticisation y compris, reposent sur un horizon social établi par l'idéologie du groupe et l'époque du locuteur (Mikhaïl Bakhtine, 1977). À l'heure de la recomposition identitaire, de valorisation des altérités et du patrimoine linguistique, Yahn Aka construit un univers diégétique dans lequel les actants énonciateurs s'expriment à travers le français populaire ivoirien. En Côte d'Ivoire, ce français mâtiné des langues ivoiriennes est en vogue dans les campagnes comme dans les villes. Il permet aux différentes couches sociales de communiquer et de commercer facilement. De la langue française, le nouchi emprunte le substantif et le verbe. Pour s'en convaincre, on peut prendre comme exemple de départ ces lignes :

— Les vieilles mères et les vieux pères, c'est pas mainnan bara là va doufay hein. Ça ha prend du temps même. Façon yé zîé votre gamme là, vous voulez gagner temps même. Des murmures de mécontentement font trembler le lieu. Une voix de stupéfaction peste en disant :

— Depuis que ces dagninin là dirigent le pays, il n'y a pas d'efforts pour l'entretien des infrastructures publiques. (Yahn Aka, 2020 : 10)

L'analyse de l'unité dialogale montre que l'intervention des personnages est linéaire. La première est une intervention initiative. Le second échange se présente comme une intervention réactive. Elle est la réplique de la première intervention. Au-delà, de l'unité dialogale, la structure des énoncés n'est pas conforme à la syntaxe du français. Il existe, dans la phraséologie de Yahn Aka, des anacoluthes qui participent à la déconstruction du langage. En effet, le romancier fait l'économie de l'adverbe de négation « ne » dans certaines chevilles syntaxiques : « Les vieilles mères et les vieux pères, c'est pas mainnan

bara là va doufay hein ». Selon Marc Bonhomme (1998 : 39), « l'anacolithe introduit dans l'écriture des constructions asymétriques en porte-à-faux de la langue parlée ». De même, certaines flexions verbales ne sont pas en conformité avec les paradigmes verbaux du français. Les énoncés « Ça ha prend du temps même » et « Façon yé zié votre gamme là, vous voulez gagner temps même. » reposent sur des déclinaisons qui ne respectent pas la nomenclature des formes verbales de la langue française. Les lexies « ha », « doufay », « yé », « zié », perceptibles dans les trois premières constructions, ne répondent pas à la logique grammaticale du français. La première lexie « ha » équivaut à la déclinaison du verbe « aller » à la troisième personne du singulier. La seconde « doufay » renvoie au verbe « finir ». Quant aux lexies « yé » et « zié », elles réfèrent, respectivement, à la première personne de la conjugaison « je » et à la déclinaison du verbe « voir » à la première personne du singulier « vois ». Lorsque l'anacolithe est associée à des néologies de forme, elle induit des constructions asymétriques qui font perdre à la langue son aplomb. Les bouleversements syntaxiques, orthographiques et sémantiques, que le romancier opère dans son œuvre, obéissent au principe d'assujettissement de la langue. Pascale Casanova (2008 : 479) l'a parfaitement cerné en quelques lignes :

L'étape ultime de la libération de l'écriture et des écrivains, leur dernière proclamation d'indépendance passe sans doute par l'affirmation de l'usage autonome d'une langue autonome, c'est-à-dire spécifiquement littéraire. Une langue qui ne se soumettrait à aucune loi de la correction grammaticale ou même orthographique [...], qui refuserait se plier aux exigences communes de la lisibilité la plus immédiate, de la communication la plus plate, pour n'obéir à rien d'autre qu'aux exigences dictées par la création littéraire.

Le champ littéraire étant le cadre à travers lequel les écrivains échappent à toutes les contingences et appartenances institutionnelles pour réinventer une

langue qui ne fait allégeance à aucune convention ; l'auteur s'est réapproprié, en quelque sorte, les codes grammaticaux du français qu'il a enrichi avec des sociolectes, de son univers géolinguistique, pour bâtir une communauté linguistique singulière. Ce travail, au niveau des structures de la langue, permet de jauger son esprit créatif. Ainsi, la langue devient le terreau qui revivifie la création littéraire.

L'imprégnation du français populaire ivoirien (le nouchi), dans la discursivité romanesque, traduit d'une certaine manière la consistance de ce parler. D'abord marginal, le nouchi est parler par les différentes couches de la société. Ce parler occupe une place centrale tant dans la musique urbaine que dans la création littéraire. Il est donc au cœur de la pratique artistique, de l'interaction sociale et révèle les bouleversements linguistiques qui ont cours dans l'espace francophone :

— Toi tu veux dire quoi ? Tu veux chauffer mon cœur et mon rognon quoi ? Tu heuu te jouer les babiè quoi ? Si ti penses ké tu es babiè là, moi yé si pli babiè que toi ! Si ti penses ké tu es maudit là, moi yé si pli maudit ké toi ! Tu heuu te jouer les danyéré quoi ? Yaii té montré qui a mis caca de cabri dans papaye ! Le tirailleur-policier analphabète s'approche de la pompiste, lui serre les colles, la fauche et s'assoit sur son ventre. Ensuite, il donne l'ordre à ses collègues de se servir à satiété. Et il réplique à la pompiste :

— Tu veux montrer que tu as gros cœur quoi ? Yaii te mougou matin-là tuaa voir. (Yahn Aka *op. cit.* : 24)

L'extrait est une intervention qui se caractérise par une déformation des structures phonétiques et lexicales de la langue française. Elle porte sur les morphèmes lexicaux que sont la première et la deuxième personne du singulier. Les lexies « yé » et « y » sont employées pour désigner le pronom « je ». Quant aux morphèmes : « tuaa », « ti », le romancier les utilise pour signifier « tu ».

Tandis que les unités lexicales : « ké », « té », « pli », « danyéré » renvoient, par ordre, au pronom relatif ou conjonctif « que », au pronom personnel « te », à l’adverbe « plus » et à l’adjectif « dangereux ». En outre, les expressions « heuu », « aii » découlent de la transformation des flexions « veux » et « ai », tous deux des lexèmes des verbes « vouloir » et « avoir ». La prégnance des interrogations dans les énoncés « Toi tu veux dire quoi ? », « Tu veux chauffer mon cœur et mon rognon quoi ? », « Tu heuu te jouer les babiè quoi ? », « Tu heuu te jouer les danyéré quoi ? » mettent en relief la modalité interrogative. Elle montre la tension entre le sujet énonçant et son allocutaire. Elle est relayée par la modalité exclamative telle qu’illustrée par les phrases : « Si ti penses ké tu es babiè là, moi yé si pli babiè que toi ! », « Si ti penses ké tu es maudit là, moi yé si pli maudit ké toi ! », « Yaii té montré qui a mis caca de cabri dans papaye ! ». Brigitte Buffard-Moret (2009 : 21) explique que « la modalité exclamative marque l’exacerbation des [...] personnages qui s’affrontent. Elle exprime très fortement la subjectivité du locuteur à l’intérieur de l’affirmation, de l’interrogation rhétorique et de l’ordre ». Dans une énonciation, l’exclamatif dévoile la crise entre les différents protagonistes et le caractère singulier du message du locuteur. Les propos du narrateur hétérodiégétique : « le tirailleur-policier analphabète s’approche de la pompiste, lui serre les colles, la fauche et s’assoit sur son ventre » peignent la brutalité des forces de l’ordre. Cette proposition à quatre valences décrit les scènes de violence. Elles se matérialisent par les « relia » à caractère sexuel : « babiè », « mougou », « Djou sale là ! », « dédjà ton kpêtou », (Yahn Aka, *op. cit.* : 24). Pour Jean Dubois (2012 : 397) « Les relia désignent les termes d’une langue étrangère désignant une réalité particulière à telle ou telle culture et qui sont utilisés tels quels dans la langue. » Ces expressions du nouchi, qui réfèrent à l’appareil génital féminin, ont valeur d’injure dans la langue du locuteur.

L'introduction massive des ivoirismes : « bara », « dagninin », « marmaille », « mettre l'eau », « kpoclé » (Yahn Aka *op. cit.* : 33), « gnin nin là » (*Ibid.* : 53), « cargo France au revoir » (*Ibid.*) « ça-gate cœur » (*Ibid.* : 27), « il a tapé pototo » (*Ibid.* : 53), « maplôly » (*Ibid.* : 63), etc., dans le roman, nécessite la prise en compte du paysage linguistico-culturel etc. Les idiomes susmentionnés ont, progressivement, été introduits dans la langue française pour évoquer quelquefois des réalités que le vocabulaire français ne peut adéquatement qualifier. La coexistence du nouchi et du français dans *Des Dieux éphémères* témoigne de la créativité lexicale. Elle participe à l'enrichissement de la langue d'écriture par l'insertion de nouvelles unités lexicales qui le connotent à la réception. Ces néologies qui opèrent sur la structure du signifiant et du signifié se révèlent fastidieux pour le lecteur unilingue. Ce travail de déstructuration et de restructuration de la langue française, par les néologies de forme, a des conséquences au niveau de l'architecture de l'œuvre. Chez Yahn Aka, l'embranchement paratopique conduit à divers types de signifiés de connotation. Claire Stolz (2006 : 88) distingue quatre grands ensembles dont les connotations de types sociolectaux, axiologiques, affectifs et esthétiques.

Définissant la connotation sociolectale, elle affirme « qu'il s'agit de marques connotatives qui sont communes à un groupe social qui partage une même origine géographique ou sociale » (*Ibid.*). Il est de notoriété que tout écrivain est le légataire d'une tradition rhétorique qui configure sa discursivité selon les performances d'un ethos collectif. C'est ce que Kerbrat-Orrechioni (1996 : 78) semblait avoir en vue lorsqu'elle écrit : « on peut [...] raisonnablement supposer que les différents comportements d'une même communauté obéissent à quelque cohérence profonde, et espérer que leur description systématique permette de dégager le "profil communicatif", ou ethos, de cette communauté ». Les connotations de type sociolectal perceptible

dans l'œuvre découlent du profil communicatif des déscolarisés. Il résulte que la paratopie locutoire (Pascale Delormas et *al.*, 2013) de Yahn Aka oscille entre maîtrise de la langue et impossibilité de se plier aux exigences de la grammaire. Par conséquent, les choix d'écriture attestent de ce positionnement singulier.

Dans cette perspective, l'écrivain adopte une posture énonciative qui lui commande un pacte social avec le peuple. C'est pourquoi sa création langagière est indissociable des connotations axiologiques qui structurent le roman. Les connotations de type axiologique portent sur un jugement de valeur de nature péjorative ou méliorative. L'œuvre est fondée sur la dominante péjorative non seulement par la valeur sémantique des sociolectes qui la connotent, mais aussi par le monde qu'elle représente.

L'intrigue plonge le lecteur dans une république imaginaire, « Ibièkissèdougou », dans laquelle les autorités s'adonnent à cœur joie à de crapuleuses orgies. Ce toponyme recèle une charge connotative péjorative qui irradie l'œuvre. L'analyse componentielle montre que le terme repose sur le radical « ibièkissè ». C'est un *relia* qui signifie le vagin et ses orifices vulvaires. Pour ce qui est du suffixe « dougou », il désigne le village ou la cité. Pour comprendre, l'impact connotatif et axiologique de cette lexie dans le discours, il importe de se référer au contexte extralinguistique.

En février 2019, une élue de la République de Côte d'Ivoire, membre du groupe parlementaire RHDP, a ébranlé la toile en injuriant, en toute impunité, la présidente des femmes du PDCI-RDA, formation politique de l'opposition « ibièkissè ». Puisqu'elle n'a jamais été sanctionnée par les instances de sa formation politique, l'assemblée nationale et les institutions juridiques ; le romancier s'est emparé de ce fait divers pour construire une histoire dans

laquelle l'impunité, la violation des droits humains, des libertés et les orgies sont érigées en règles de bonne gouvernance. En se positionnant sur la scène littéraire par l'édification d'une légitimité auctoriale et par la dénonciation des tares sociétales, l'auteur suscite un idéal d'emprise sur le lecteur qui s'apprécie à l'aune de l'empathie.

### **Fonctionnement stylématique de la discoursivité romanesque**

La discoursivité romanesque de Yahn Aka n'est pas seulement riche des connotations de type sociolectal. En plus des connotations de type axiologique, le roman est dense de connotations de type esthétique. L'étude du fonctionnement stylématique de la discoursivité de Yahn Aka implique une systématisation des catégories génériques de l'œuvre. Le texte est basé sur des stylèmes qui l'inscrivent dans la connotation esthétique de l'hybridité. À l'observation, l'architecture du discours combine, harmonieusement, plusieurs types et genres de discours dont la matérialité confère au roman une forme d'oralité. Le roman est ponctué de nombreuses stances qui en font un opus. On pourrait utiliser comme gloses ces lignes :

Il sort soudain de son imposant bureau, avance vers sa directrice de cabinet avec sa braguette ouverte et des pantoufles à l'envers, esquisse des pas d'un virtuose danseur de rumba congolaise en chantant de sa voix mélodieuse « Souzi » de Gbaï Godo : *Souzi, Souzi*

*Elle est plus matière grasse que matière grise*

*La tête vide, tonneaux vide*

*C'est hélas la Souzi de mes envies ô maman hannn !!!*

*Elle fait son beurre sur ton leurre*

*Si tu perds le nord, retient ton sort*

*Elle fait de ton destin son festin*

*C'est hélas la magie de ma Souzi ô maman hannn !!*

*Refrain : Souzi hééé Souzi*  
*C'est la Souzi de mes envies ooo*  
*Souzi hééé Souzi*  
*C'est la Souzi de mes soucis. (Yahn Aka op. cit. : 17)*

L'analyse stylistique invite à jeter un regard sur la composition typographique des énoncés dans l'œuvre. Deux phénomènes langagiers se prêtent à une exploration de l'organisation phrastique. Elle vise la distribution du matériau langagier dans la chaîne parlée. En la matière, l'examen du couple substantif-adjectif épithète est digne d'intérêt. Cette occurrence est manifeste dans les syntagmes nominaux : « imposant bureau » et « d'un virtuose danseur ». L'antéposition des épithètes « imposant », « virtuose » implante la discoursivité du romancier dans la séquence régressive. Elle participe à la littérisation par la consolidation de la connotation.

De plus, l'auteur joue sur la variation graphique à travers l'italique. Le changement de caractère marque l'autonymie et la modalisation autonymique. Cependant, l'emploi de l'italique n'est pas fantaisiste, il sert à démarquer du récit, les chansons, les stances et les articles de presse que l'auteur a incorporés. À l'analyse, l'extrait combine récit et chanson. La proposition : « il sort soudain [...], esquisse des pas d'un virtuose danseur de rumba congolaise en chantant de sa voix mélodieuse « Souzi » de Gbaï Godo » corrobore cette assertion. De cette construction, les syntagmes « virtuose danseur de rumba congolaise », « chantant de sa voix mélodieuse », « souzi de Gbaï Godo » mettent en orbite le champ lexical de la musique. C'est pour rester fidèle à la composition de l'artistique chanteur « Gbaï Godo » que le romancier a utilisé l'italique. L'exemple choisi comprend deux couplets. Le premier couplet qui est un huitain, apparaît comme composition dans laquelle l'auteur célèbre sa dulcinée qui ne vaut que par son charme. Elle se prénomme « Souzi ». Le second couplet est le

refrain de la chanson. Dans la chanson, les envolées lyriques sont mises en exergue par « ô maman hannn !!! », « Souzi hééé Souzi », « Souzi de mes envies ooo » ; elles symbolisent la vocalité.

Le caractère polymorphe du roman ne se limite pas à l'insertion de la chanson. La discursivité de l'auteur mobilise des pratiques intertextuelles telle que la citation. Il en est ainsi de cet exemple :

Il y a une citation qui circule sur les réseaux sociaux attribués au président Robert Mugabe qui dit ceci : *“comment convaincre une génération que l'éducation est la clé du succès quand nous sommes entourés par des diplômés pauvres et des criminels riches ?”* (Ibid. : 45)

La séquence se présente sous la forme d'un discours direct. Il est la manière la plus littérale et explicite de la reprise des propos de l'autre. Le discours direct montre que les paroles sont attribuées à un énonciateur qui se distingue de l'énonciateur primaire. L'énoncé, « il y a une citation qui circule sur les réseaux sociaux attribués au président Robert Mugabe qui dit ceci », par sa formulation introduit le texte cité à travers le deux point (:), « comment convaincre une génération que l'éducation est la clé du succès quand nous sommes entourés par des diplômés pauvres et des criminels riches ? ». La typographie confirme l'aspect circonscriptible de la citation par le lecteur. Elle fonctionne comme une greffe textuelle. Confirmation en est donnée par Nathalie Piégay-Gros (1996 : 45) : « la citation apparaît légitimement comme la forme emblématique de l'intertextualité : elle rend visible l'insertion d'un texte dans un autre ». En tant que pratique scripturale, la citation est un phénomène intertextuel visible par sa configuration. L'intégration des citations, dans le récit, consolide l'effet de contre-marquage qui s'intensifie à travers les articles de

presse. On retiendra, finalement, les considérations de Georges Molinié (1998 : 118) qui prétend que « la constitution stylématique le plus communément construisible correspond à la corrélation d'une constance et d'une variable, un stylème de type détermination ». Dans le fonctionnement stylématique, le stylème définit la corrélation de deux déterminations langagières : une constante et une variable. La constante s'élabore comme l'instauration d'une réitération langagière. Elle crée le phénomène de marquage. La variable, entendue comme une rupture d'avec la norme constante de point de départ du marquage, crée le phénomène de surmarquage. De ce fait, les intertextes (la chanson, les stances, les citations, les articles de presse) incorporés dans le tissu narratif sont des variables dont le fonctionnement rompt avec la constante fondée sur une énonciation populaire (voix narrative et paroles des personnages). Ces intertextes renforcent l'oralité liée à la présence du nouchi, en tant qu'ils appartiennent à des genres mineurs, dits populaires. Ils provoquent des court-circuits caractéristiques d'un surmarquage.

La technique tranche radicalement avec la narration traditionnelle. Contentons-nous de cet extrait :

**FRAIS ANNEXES ? FRAIS D'INSCRIPTION EN  
LIGNE, LE RACKET LÉGITIMÉ PAR LA  
CONFRÉRIE DU MINISTRE ZORO BI BALLO**

*Le fichier de l'année a vu inscrire 2. 110. 499 élèves du secondaire général. 1.037. 590 au public et 1. 072. 909 au privé. Sachant que les inscriptions en ligne sont de 6000 F CFA (environ 12 dollars) pour les élèves du public et 3000 F CFA (environ 6 dollars) pour ceux du privé, ces inscriptions ont généré 9. 444. 267. 000 F CFA au total.*

(...)

*Un internaute.* (Yahn Aka *op. cit.* : 52)

Le sujet, le ton, et le style font de ce récit un article de presse dans lequel le journaliste d'investigation informe l'opinion publique sur les malversations financières au ministère de l'éducation dans la république « Ibièkissédougou ». Comme tous les écrits journalistiques, l'enquête est signée par son auteur : « Un internaute ». Il se présente comme un anonyme et le canal choisi est la presse numérique. D'un point de vue stylistique, le titre et la présentation du récit contribuent à la connotation de l'œuvre. L'insertion d'un article de presse dans le roman montre la capacité du roman à intégrer tous les genres de discours.

Depuis les travaux de Kerbrat-Orrechioni (1977), sur la connotation, l'on a observé une démultiplication des supports connotatifs dans le traitement des textes littéraires. Ils affectent les supports linguistiques que sont le matériel phonique (rime, allitération), graphique (bande dessinée, police), la prosodie, (rythme, intonation), syntaxique, lexicaux, etc. L'auteur combine des formes telles la majuscule, la minuscule, l'italique et le gras. Ce travail sur la taille et la police des lettres concourt à la littérisation du discours qu'il offre au lecteur obvie. Au-delà de la typographie, l'insertion de ce qui s'apparente à un article de journal dans une discursivité qui se réclame du genre de discours qu'est le roman renforce le surmarquage.

## **Conclusion**

Au terme de cette étude qui a porté sur les enjeux de l'imaginaire linguistique du romancier ivoirien, il est à noter que la stylistique et l'analyse du discours peuvent coopérer chacune selon ses caractéristiques. Le travail retient que le concept forgé par Maingueneau offre une marge de manœuvre

considérable à l'analyste stylisticien. Elle permet, à partir du paradoxe que l'écrivain entretient avec la langue d'écriture, de cerner les faits de langue dont le tableau déceptif, à l'évidence, révèle ce que Nelly Wolf (2014) appelle les enjeux sociaux des styles littéraires. Le décryptage des marques langagières révèle que la phraséologie de Yahn Aka repose sur la structure grammaticale du français populaire ivoirien (nouchi). Les africanismes lexémiques qui inondent la discoursivité de l'auteur participent non seulement à son authenticité mais aussi à la déroute du lecteur qui n'est pas imprégné de la culture ivoirienne. Le recours aux notes infrapaginales le confirme. L'étude observe que l'œuvre est le réceptacle de plusieurs genres et types de discours. Sur ce point, elle soutient que la pratique participe à sa littérisation.

## Bibliographie

- Aka, Yahn, *Des Dieux éphémères*, Abidjan, Éditions Maïeutiques, 2020.
- Bakhtine, Mikhaïl, *Le Marxisme et la philosophie du langage. Essai d'application de la méthode sociologique en linguistique*, Paris, Minuit, 1977.
- Bonhomme, Marc, *Les Figures du discours*, Paris, Seuil, 1998.
- Buffard-Moret, Brigitte, *Introduction à la stylistique*, Paris, Armand Colin, 2009.
- Calas, Frédéric, *Leçons de stylistique*, Paris, Armand Colin, 2015.
- Casanova, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 2008.
- Colas-Blaise, Marion, Stolz, Claire, « Comment faire dialoguer stylistique et sémiotique ? Éléments pour une pensée de la frontière disciplinaire », dans Laurence Bougault et Judith Wulf (dir.), *Stylistiques ?*, Rennes, PUR, 2010, pp. 99-110.
- Cressot, Marcel, *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*, Paris, PUF, 1980 [1947].
- Delormas, Pascale, Maingueneau, Dominique, Østenstad, Inger, *Se Dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*, Limoges, Lambert-Lucas, 2013.
- Dubois, Jean, Giacomo, Mathée, et al., *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Paris, Larousse, 2012 [1994].
- Kerbrat-Orrechioni, Catherine, *La Connotation*, Lyon, PUL, 1977.
- Kerbrat-Orrechioni, Catherine, *La Conversation*, Paris, Seuil, 1996.
- Maingueneau, Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain et société*, Paris, Dunod, 1993.
- Maingueneau, Dominique, *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2013 [2004].

Marouzeau, Jules, *Précis de stylistique française*, Paris, Masson et Cie, 1963 [1941]

Molinié, Georges, « Stylistique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2010 [2002], pp. 740-741.

Molinié, Georges, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 2005 [1986].

Molinié, Georges, et Viala, Alain, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

Molinié, Georges, *Sémiostylistique. L'Effet de l'art*, Paris, PUF, 1998.

Piégay-Gros, Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

Spitzer, Leo, *Études de style*, Paris, Gallimard, 1970.

Stolz, Claire, *Initiation à la stylistique*, Paris, Ellipses, 2006.

Wolf, Nelly, *Proses du monde. Les enjeux sociaux des styles littéraires*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 2014.

**Expressions en lingala dans *Mathématiques congolaises* : quelle logique  
discursive de la représentation de l'autochtonie ?**

Anicet Bassilua

Université de Liège, Belgique

**Résumé**

À quelle logique discursive l'auteur de *Mathématiques congolaises* recourt-il pour représenter l'autochtonie ? C'est à cette question que tente de répondre cet article. *Mathématiques congolaises*, roman-fiction de l'écrivain congolais In Koli Jean Bofane écrit en français, exploite des expressions du lingala, langue de l'Afrique centrale. Cette écriture dénote une stratégie énonciative qui met en avant le thème de la décolonisation dans la littérature francophone africaine. À partir des notions de texte et de discours en linguistique et en sémiotique, nous construisons la structure de signification à travers laquelle Jean Bofane semble représenter les traits de son *terroir* en recourant à ces figures linguistiques.

**Mots-clés :** Mathématiques congolaises, Roman, Texte, Discours, Autochtonie

**Abstract**

What discursive logic does the author of *Mathématiques congolaises* exploit to represent autochthony? This article attempts to answer this question. *Mathématiques congolaises*, a novel-fiction by the Congolese writer In Koli Jean Bofane written in French, uses expressions of Lingala, a language of Central Africa. This style of writing denotes an enunciative strategy that highlights the theme of decolonization in French-speaking African literature. From the notions of text and discourse in linguistics and semiotics, we build the structure of meaning through which Jean Bofane seems to represent the features of his land by using these linguistic figures.

**Keywords:** Congolese mathematics, Novel, Text, Discourse, Indigenoussness

## Introduction

Dans *Mathématiques congolaises*, roman-fiction de l'écrivain congolais In Koli Jean Bofane, publié en 2008, l'auteur exploite un procédé langagier très particulier. Il intègre dans les séquences écrites en français des expressions tirées de lingala, langue parlée en Afrique centrale<sup>2</sup>. Le livre pourtant destiné à un public francophone ne s'empêche pas ainsi d'emprunter à la langue lingala ses expressions. Même si celles-ci sont écrites en italique et suivies, en notes de bas de page, des explications qui en précisent le sens, le style exploité par Jean Bofane reste tout de même original. Il est teinté d'une touche novatrice propre à valoriser les valeurs linguistiques autochtones dans un espace scripturaire africain francophone réputé traditionnel. En faisant ces immixtions linguistiques, Jean Bofane semble matérialiser une prise de position littéraire qui caractérise les écrivains africains depuis quelques années. Celle qu'Alain Mabanckou<sup>3</sup>, un autre écrivain issu de la région, appelle la « décolonisation de la langue française ».

Dans cette étude, nous nous intéressons à l'emploi de ces expressions en lingala qui parsèment le roman de Jean Bofane. Quelle logique discursive sous-tend cette stratégie énonciative qui se solde par une hybridation langagière réunissant deux systèmes : l'un hérité de la colonisation (le français), l'autre de provenance locale, *autochtone* (le lingala) ? À y regarder de près, cette manière de faire ne répond pas seulement d'un besoin esthétique mais d'une praxis singulière qui a pour caractéristique de projeter sur la trame textuelle des formes intelligibles autour desquelles se construit la représentation de l'autochtonie<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> Congo-Kinshasa et Congo- Brazzaville

<sup>3</sup> <http://africultures.com/alain-mabanckou-hybridite-intertextualite-et-esthetique-transfrontaliere-13550/> [consulté, le 17/03/2021].

<sup>4</sup> Nous entendons autochtonie dans le sens qu'en donne René Lemieux (2016) : « l' « autochtonie » dit une relation première, originelle, au territoire ». Cette relation première peut se manifester sous plusieurs déclinaisons dont l'attachement à la langue du territoire.

Dans un premier temps, nous circonscrivons les catégories textuelles et discursives sous lesquelles se manifestent ces expressions qui portent des valeurs « décoloniales » que tente de communiquer Jean Bofane. Valeurs qui, par leur emploi, réhabilitent les représentations autochtones. Ensuite nous analysons quelques-unes d'entre elles pour dégager le schéma énonciatif qui sous-tend cet acte de prise de parole de l'écrivain. Une conclusion va tenter de circonscrire ainsi la logique discursive à laquelle recourt Jean Bofane en écrivant son texte.

## **Statuts textuel et discursif des expressions en lingala**

### **Des figures qui parsèment le texte**

Julia Kristeva (1969) définit le texte<sup>5</sup> comme « un appareillage translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue (...) » (p. 103). En ce sens, le texte met en relation « une parole communicative » (*Ibid.*) avec des énoncés qu'élabore le sujet à partir d'un schéma discursif que prend en charge sa stratégie énonciative. Il se présente à nous comme un « réseau de signes à décrypter » (Eric Landowki, 2004 : 24), un ensemble des macro-figures dont il faut repérer des segmentations, des ruptures et des liens (Jacques Fontanille, 2016 [1998] : 81). Les expressions en lingala que convoque Jean Bofane en tant que types de figures du plan de l'expression apparaissent de la sorte dans son œuvre comme des formes qui redistribuent des valeurs au sein du système langagier employé (le roman). Leurs caractéristiques morpho-génétiques (leur rattachement à une autre langue que celle utilisée par le roman) et morpho-figuratives (le fait qu'elle soient

---

<sup>5</sup> Une autre définition de texte à laquelle nous nous appuyons dans cette étude est celle de Jean-Michel Adam (2011 : 36) : « tout texte est la trace langagière d'une interaction sociale, la matérialisation sémiotique d'une action sociohistorique de parole ».

écrites en italique, ce qui les différencie des mots qui les précèdent et les suivent) tendent à leur conférer le statut d'éléments indexant<sup>6</sup> ayant la fonction de focaliser l'attention du lecteur. Ces éléments poursuivent notamment le but de construire le point de vue qui doit guider et diriger le flux d'attention de ce dernier.

Cependant, malgré leur fonction de focalisatrices d'attention, on conviendra que les expressions en lingala, en tant qu'unités textuelles, ne constituent encore, comme l'avertit Jacques Geninasca (1997), que des promesses. Elles ne peuvent pas à ce niveau être considérées comme des unités discursives, propres à autoriser en soi une interprétation sémantique d'un ensemble organisé auquel elles appartiennent. Leur appréhension dans le cadre du discours s'avère nécessaire pour mieux comprendre leurs rôles.

### **La dynamique discursive qui organise l'œuvre**

En sémiotique narrative, le discours est conçu comme « un tout de signification » (Algirdas Julien Greimas, 1995). Il découle de cette conception que ce qui caractérise le fonctionnement du discours, contrairement à la phrase, est, selon A.J. Greimas, l'effort que déploie le destinataire pour sélectionner les données transmises (*Ibid.*). Le discours est alors tenu pour, non seulement le lieu de la manifestation de la signification sur les deux plans du langage (plan de l'expression et plan du contenu), mais en même temps le moyen de sa transmission (*Ibid.*). Il permet ainsi « de saisir non seulement des produits figés ou conventionnels de l'activité langagière (les signes, par exemple), mais aussi et surtout les actes sémiotiques eux-mêmes [...] » (Jacques Fontanille, 2016

---

<sup>6</sup> Voir notion d'index telle que développée par Jean-Marie Klinkenberg (2020).

[1998] : 81). Approcher l'œuvre de Jean Bofane qui intègre des expressions en lingala dans une perspective de discours, comme nous le faisons dans cette étude, nous conduira à ne pas seulement saisir ces figures dans leurs caractéristiques particulières, mais aussi et surtout à souligner la dynamique singulière mise en œuvre par l'auteur qui les amène à déformer le système établi (le français) en inventant de nouvelles formes. Eric Landowski (2013) précise, comme nous le montrons dans le schéma ci-après, que le discours se compose de deux régimes d'organisation d'unités : la narrativité et la figurativité.

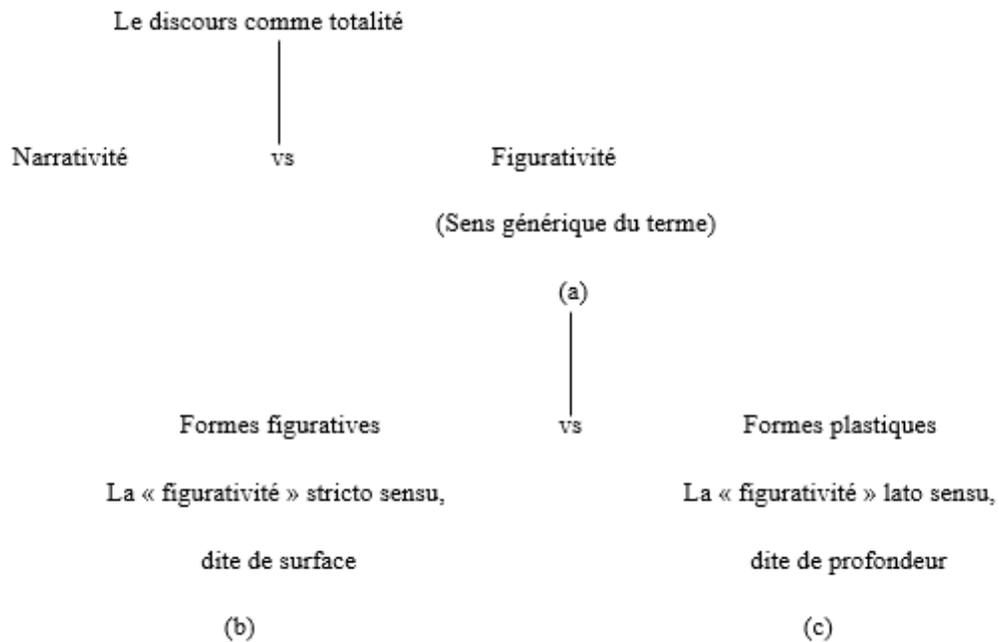


Schéma 1 : Composantes du discours (Tiré d'Eric Landowski, 2013)

Dans cette quête du sens que nous entreprenons, l'attention sera particulièrement dirigée vers la figurativité stricto sensu (type *b* dans le schéma), entendue par Landowski (*Ibid.*) comme « un ensemble de formes discursives à valeur iconique censées représenter des objets du monde, ou indicielle, chargées

d'en signaler inférentiellement la présence » (*Ibid.* : 26)<sup>7</sup>. C'est à partir de ce type de formes que nous allons essayer de construire la posture énonciative de l'énonciataire que le texte de Jean Bofane introduit, comme le souligne d'ailleurs Louis panier :

Le discours est une totalité cohérente articulée, dont la cohérence relève d'un acte énonciatif. Parler du discours, c'est introduire une composante de l'énonciation prise en particulier du côté de l'énonciataire ; et c'est orienter les efforts du côté des grandeurs figuratives, de leurs statuts sémiotiques et des opérations sémantiques dont elles sont les lieux. (2005 : 107)

On le voit, l'analyse pourrait aboutir à la saisie de la manière dont le discours schématise les expériences et les représentations en vue de les rendre signifiantes et les faire partager avec autrui. Puisque nous sommes sur le terrain de l'interprétation sémantique, la voie qui nous semble indiquée pour décrire ces configurations est celle de Rastier. Dans sa théorie de la sémantique interprétative, François Rastier (2001 [1991]) souligne que l'activité énonciative et interprétative consiste, pour une instance, à élaborer des formes, à établir des fonds, et à faire varier les rapports fond-forme des grandeurs discursives qu'elle convoque. Dans le contexte de la *Gestalttheorie*, où le fond correspond aux thèmes génériques et la forme aux thèmes spécifiques, les rapports entre fonds et formes sémantiques sont décrits comme les rapports entre isotopies génériques –

---

<sup>7</sup> Dans le schéma de Landowski où sont polarisées la narrativité et la figurativité, la notion de « figurativité » est saisie selon trois acceptions. D'abord dans son acception générale (type *a*) qui retient le sens générique du terme, puis dans une acception technique, où la figurativité est entendue comme outil d'analyse d'un discours particulier (type *b*). Elle est dans ce cas désignée comme « figurativité » *stricto sensu*, appelée également « figurativité » de *surface*. Dans la troisième acception (type *c*), celle de la « figurativité » dite *profonde* (en contraste avec la « figurativité » de *surface*), la figurativité se distingue du type *b* par le fait que « ses effets de sens, relevant de l'esthésie, tiennent à l'organisation rythmique et plastique (par exemple chromatique) des éléments dont se compose la manifestation discursive » (*Ibid.*).

celles qui sont constituées de sèmes génériques désignant l'appartenance d'un contenu à une classe comme le taxème – et isotopies spécifiques – celles qui distinguent entre eux les sémèmes de la classe ou les molécules sémiques parcourant le texte – (*Ibid.*). Si nous considérons les expressions en lingala utilisées par Jean Bofane comme des formes spécifiques de langage (des *figures* donc), le fond générique correspondant à leur mise en discours sera l'épaisseur de la trame prédicative à partir de laquelle se forment les représentations que l'écrivain cherche à communiquer.

Ces représentations peuvent être appréhendées à partir de la combinaison de quatre termes que nous isolons : thème spécifique/thème générique et plan de l'expression/plan de contenu<sup>8</sup>. Cette combinaison permet de définir la structure de signification à partir de laquelle le roman de Jean Bofane construit les catégories sensibles de l'expérience qu'il envisage transmettre. Nous représentons dans le schéma ci-après cette structure.

---

<sup>8</sup> De manière pratique, appliqués à un même objet, comme le souligne Jacques Fontanille (2016 [1998] : 88), le texte et le discours représentent deux points de vue de la manifestation de la signification. Les deux points de vue procèdent différemment : le point de vue du texte va du plan de l'expression au plan de contenu : c'est un point de vue herméneutique ; le point de vue du discours va du plan du contenu au plan de l'expression : c'est une production sémiotique.

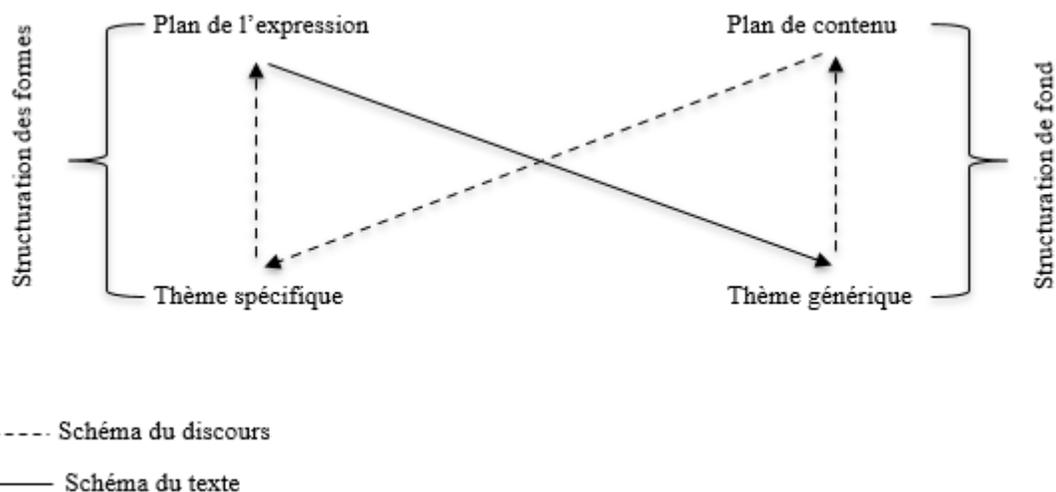


Schéma 2 : Structure de signification des catégories perceptives et sensibles dans *Mathématiques congolaises*

## Les expressions en lingala dans *Mathématiques congolaises*

### Présentation

*Mathématiques congolaises* raconte la vie dans la ville de Kinshasa, une ville aux allures déchirées, où règne à la fois « l'absurdité et la violence »<sup>9</sup>. Le récit que dépeint In Koli Jean Bofane à la manière d'un polar met en scène un certain Célio Matemona, alias Célio Mathématik. Orphelin de guerre, ce jeune homme doit se frayer un chemin dans cette capitale cosmopolite, agitée par des tensions politiques et paupérisée par une situation économique peu reluisante qui n'offre aucune occasion aux jeunes diplômés de se trouver un emploi. La population vit dans une promiscuité indescriptible ; on y note les restrictions des

<sup>9</sup> Cf. Quatrième de couverture du roman.

libertés d’expression, le harcèlement sexuel, les questions de société, notamment la polygamie, la pauvreté, l’oisiveté ou encore l’exode rural. Célio Matemona conserve comme une bible un vieux manuel scolaire de mathématique qui appartenait à son père. C’est grâce à des théorèmes et à des définitions qu’il contient que le jeune homme espère influencer sur le destin dont il ne veut pas être le jouet<sup>10</sup>. Sa rencontre avec Gonzague Tshilombo, directeur d’un bureau attaché à la présidence de la République, va faire jouer le déclic pour sa vie.

Dans ce roman, In Koli Jean Bofane exploite des interjections, des exclamations, des proverbes et des extraits entiers de conversations en lingala, des termes puisées dans la vie quotidienne kinoise qui caractérisent son imaginaire collectif. Le tableau ci-après présente l’essentiel de ces éléments.

Tableau 1 : Inventaire des expressions en Lingala dans *Mathématiques congolaises*

<b>Expressions en Lingala</b>	<b>Nature</b>	<b>Signification en français</b>	<b>Référence</b>
Ligablo	Substantif	Étal des marchandises	Page 7
Na kati ya bolondo, na kati ya pasi, mokili ebeti ngai fimbo. Mokili ekomi bololo	Interjection	Au fond de la taule, au fond de la souffrance, la vie m’a fouetté, la vie est devenue amère	Page 11
Mokili ebende	Proverbe	Un monde de fer, un monde impitoyable	Page 16

<sup>10</sup> Cf. Quatrième de couverture du roman.

Ba gagner ngai	Expression	Je me suis fait avoir	Page 18
Ndenge nini sido ?	Mots d'une conversation	Comment vas-tu, Sido ?	Page 22
Célio, Nkolo Makambo Célio, double-mitu	Interjection	Célio, maitre des affaires Célio, double-tête	Page 24 Page 25
Nzala	Substantif	La faim	Page 26
Tika biso makelele	Phrase libérée au cours d'une conversation	Arrête de nous faire du bruit	Page 41
Maman, na yaki pamba te	Phrase libérée au cours d'une conversation	Maman, je ne suis pas venu pour rien	Page 42
Bainaka ngai po nazalaka vedette. Bainaka ngai po nazalaka jeune premier. Lisano na baninga, ngai nalingaka, mama bwale na ngai, bisengo ya basusu	Phrase libérée au cours d'une conversation + proverbes	On me hait parce que je suis une vedette. On me hait parce que je suis un jeune premier. M'amuser avec les amis, j'adore. Mais ma souffrance participe à la joie de certains.	Page 48
Vieux, yokela ngai mawa	Phrase utilisée dans une conversation	Vieux, aie pitié de moi	Page 59
Mbote semeki	Interjection dans une conversation	Bonjour, beau-frère	Page 69
Toboyi to zua kindoki	Phrase utilisée dans une conversation	Nous ne voulons pas être ensorcelés	Page 76

Kwanga ya moninga, batiyaka yango miso te	Proverbe	On ne lorgne pas sur le pain (de manioc) d'autrui.	Page 83
Mwana make abetaka mbonda, bakolo mpe babinaka	Proverbe	L'enfant peut aussi battre le tam-tam et faire danser les adultes	Page 96
Le Kuru	Substatif	Le chef, le roi	Page 137
Petit likambo nini ?	Phrase utilisée dans une conversation	Petit, que se passe-t-il ?	Page 138
Nganda	Substatif	Débit de boissons informel	Page 153
Petit, na sepele lokola na moni yo boye. Mwana mobali ba sekaka ye te, soki akufi naino te	Phrase utilisée dans une conversation + proverbe	Petit, je suis content de te voir ainsi. On ne rit (néglige) pas d'un jeune homme s'il n'est pas encore mort	Page 165
Célio, mobali ya succès	Interjection	Célio, homme à succès	Page 166
Wapi yé, wapi yé	Phrases utilisées dans une conversation	Où est-il ? Où est-il ?	Page 183
Mboka ebebi	Exclamation	Le pays est foutu !	Page 208
Bango wana	Phrase utilisée dans une conversation	Ils sont là !	Page 222
Mbote mama, simba naino oyo, et Merci mwana na ngai.	Phrase utilisée dans une conversation	Bonjour mama, prends [d'abord] ça Merci mon fils	Page 227

Mwana na ngai, vanda. Sango nini ? Sango boni na Gaucher ?	Phrase utilisée dans une conversation	Mon fils, assieds-toi. Comment tu vas ?  Comment ça va avec Gaucher ?	Page 228
Mwana maï, comment ?	Phrase utilisée dans une conversation	Comment vas-tu, mon pote ?	Page 235
Pas Ngulu ngulu	Phrase utilisée dans une conversation	Littéralement Cochon, cochon, ce qui signifie « pas dans le désordre ».	Page 294
Vieux, tika biso nyé	Phrase utilisée dans une conversation	Vieux, laisse-nous tranquille !	Page 315

### Analyse

Pour des raisons d'économie, nous nous limitons dans cette analyse à trois expressions : *ligablo*, *nganda* et *nzala*. On verra toutefois que ces expressions en convoqueront d'autres.

### Expression *ligablo* (p. 7)

Le gros véhicule s'était garé devant le *ligablo* de Vieux Isemanga une minute plus tôt. Un des deux individus qui l'occupaient, celui assis à la place du passager, avait, du haut de la voiture, scruté quelques longues secondes les visages des gens attroupés autour d'un brasero – où cuisaient quelques brochettes de viande – du bac de polystyrène, et d'une petite table bancale où étaient étalés des objets aussi divers que cigarettes à la pièce, rasoirs jetables, boîtes de sardines, corned beef, fil à coudre, ce qui constituait l'essentiel du capital des « Établissements Isemanga ». (p.7)

Ligablo apparaît dans le roman de Jean Bofane dès le deuxième paragraphe dans la phrase : « Le gros véhicule s'était garé devant le *ligablo* de vieux Isemanga une minute plus tôt ». Cette phrase sert d'incipit au récit. Elle en propose le pacte de lecture et programme la suite des événements. À partir de cet énoncé, l'auteur décrit une scène qui convoque plusieurs figures : des sujets (Vieux Isemanga, les passagers du véhicule 4X4, les figurants : les visages des gens attroupés), des objets (brasero et petite table bancale) et les articles de la petite boutique du Vieux Isemanga (bac de polystyrène, cigarettes à la pièce, rasoirs jetables, boîtes de sardines, corned beef, fil à coudre). L'agencement de ces différentes figures permet de déterminer deux sèmes spécifiques :

- /activités commerciales/ qui organise la classe des figures dédiées au commerce : les figures *ligablo* et *articles de commerce* ;
- /lieu de rencontre/ qui organise la classe des éléments dédiés aux interactions sociales : *les gens attroupés, brasero...*

Ces thèmes spécifiques se répètent dans le récit. Nous les enregistrons par exemple dans l'extrait suivant :

Ce genre de petit étalage était le modèle de commerce qui supportait à bout de bras des dizaines de milliers de familles à travers la ville de Kinshasa. Sa raison sociale allait bien au-delà de son rôle commercial. C'était un lieu de rencontre où, hormis les fumeurs de cigarettes, des gens différents se croisaient. Des discussions et des mini-forums politiques y avaient même lieu. (p. 8)

Les isotopies ainsi formées semblent s'organiser sur un *fond* /spatio-topique/ illustré d'ailleurs dans le paragraphe suivant :

Le *ligablo* de Vieux Isemanga occupait au bord du trottoir, avenue de la Justice, dans le quartier cossu de la Gombe, une parcelle où étaient hébergés les locaux d'une organisation non gouvernementale s'occupant de tout et de rien. (...) (p. 8)

C'est dans ce cadre topologique que se lance et s'organise le récit. Les premières lignes du roman décrivent une action qui se déroule dans ce lieu *ligablo*.

- Ho, le vieux, à boire !  
Celui que l'on appelait avec tant d'autorité « le vieux », plongea les mains dans un bac de polystyrène rempli de glaçons, en retira une bouteille de boisson gazeuse, la décapsula et la tendit avec empressement à l'homme qui venait de descendre d'un véhicule 4 x4 bleu marine, flambant neuf. (p.7)

C'est aussi là que Jean Bofane plante le décor des activités de quelques personnages principaux du récit et leurs raisons d'être...

- Qu'est-ce qu'il veut ? demanda Célio d'un ton agressif quand Gaucher revint au banc.
- Comme d'habitude. Il y a un meeting politique et on a besoin de nous, répondit Gaucher.
- Encore ! Laissez tomber, les gars, ça va mal finir, ces histoires.
- Ils payent un peu mieux que d'habitude, plaïda Gaucher, on doit y aller, c'est du pognon vite fait. Pourquoi s'en priver ? (p. 11)

Ce référent, *ligablo*, offre également l'occasion de convoquer d'autres expressions en lingala.

Et les rires d'amplifier. Baestro, le neveu, mélomane à ses heures, chantonnait une chanson mélancolique où il était question de rêves de réussite et d'espoir déçus.

*Na kati ya bolondo, na kati ya pasi, mokili ebeti ngai fimbo. Mokili ekomi bololo*

L'adjudant Bamba Togbia suivait la scène de loin pendant que les jumeaux se poursuivaient en scandant le générique de *Dragon Ball*. Il fit tranquillement quelques pas dans la parcelle, en direction de la petite bicoque. Un soleil implacable se reflétait sur la surface de terre battue. (p. 11)

On notera dans la scène qu'institue *ligablo* un agencement modal spécifique des figures (les sujets humains et les objets) qui définit un espace topique singulier (voir Thierry Groesteen) où se réalisent des interactions. La mise en relation de ces figures n'est pas le fruit du hasard. Elle est dictée par une volonté de faire saisir à partir des unités concrètes de surface des formes de représentations symboliques de la vie kinoise. C'est ainsi que le référent *ligablo* n'est pas seulement un étalage d'objet divers. Mais bien plus, c'est un lieu qui traduit un mode d'existence, qui organise des interactions sociales, des discussions, des rencontres. Jean Bofane s'en sert pour décrire des aspects de la vie à Kinshasa : les tensions politiques, la débrouillardise économique qui caractérise la plupart des foyers de la capitale, etc. Toutes ces dimensions ne seraient pas saisies en utilisant seulement la traduction en français du mot boutique/étalage tant *ligablo* (écrit en lingala) dépeint une *forme de vie*, une expérience d'ethos (Jacques Fontanille, 2008) qui caractérise la vie au quotidien de la ville de Kinshasa. À partir de *ligablo* se déclinent les actions des personnages qui ne peuvent être comprises que dans le cadre de ce *topos*<sup>11</sup> kinois.

### **Expression *Nganda* (p. 153)**

*Nganda* est un autre référent topique très présent dans le quotidien kinois. Il partage avec *ligablo* le sème spécifique d'/activités commerciales/ car *Nganda* est un débit de boisson informel. Il se trouve dans tous les coins de rue de Kinshasa, rivalisant avec les églises<sup>12</sup>. Un autre sème qu'il partage avec *ligablo*

---

<sup>11</sup> Portion signifiante de l'espace dans laquelle s'inscrivent les actions des personnages.

<sup>12</sup> Les bars et les églises pullulent à Kinshasa à un rythme effréné. Ils se trouvent presque dans chaque rue, installés parfois côte-à-côte. Ils sont aujourd'hui une des sources majeures de nuisance sonore décriée par toute la population. Voir à ce sujet entre autres : Lye Mudaba Yoka et Pierre Jaxquemot (2019).

est celui de /lieu de rencontre/. Si le ligablo de Vieux Isemanga, installé dans le quartier cossu de la Gombe où cohabitent institutions politiques et entreprises, sert de lieu de rencontre et de rassemblement politique, nganda, lieu de détente<sup>13</sup>, sert aussi de rencontre mais d'un autre type : rencontre d'affaires ou encore rencontres amoureuses. Ce n'est d'ailleurs pas pour rien que Célio fixe dans l'extrait suivant un rendez-vous avec Nana Bakkali, une collègue de service pour qui il a des sentiments, dans un nganda pour faire un peu plus connaissance.

La nuit était déjà tombée lorsque Célio quitta le père Lolos. Le quartier de Bandalungwa où habitait Nana n'était pas loin. Il l'appela pour lui dire de le rejoindre, puis pris un taxi collectif. Ils se retrouvèrent dans un *nganda* près de chez elle. L'endroit était un jardin en plein air, à l'arrière d'une villa privée, où étaient éparpillées des tables basses, occupées par des couples. Une musique afro-cubaine formait un fond sonore assez fort, mais permettait la conversation. La voix chaude d'Ibrahim Ferrer incitait même à la confiance. Les femmes présentes étaient belles mais Nana était la plus resplendissante de toutes. Elle était détendue ce soir et portait un large boubou bleu électrique, surmonté d'un turban du même tissu, qu'elle avait noué de façon faussement négligée sur la tête. Les jeunes gens étaient attablés devant des limonades. Comme amuse-gueule, on leur avait servi de la chèvre grillée et des morceaux de foie frits aux échalotes. (p. 153 - 154)

Cet extrait montre l'étendue des signifiés que le signifiant nganda est susceptible de convoquer. Jean Bofane énumère quelques-uns. D'abord, nganda est un lieu de rencontres amoureuses. Les tables basses occupées par des couples renseignent sur cette fonction tenue par cet espace. C'est le lieu où les couples se font et se défont<sup>14</sup>. Nganda est ensuite un lieu où on s'amuse. Les jeunes gens

---

<sup>13</sup> À Kinshasa, les nganda sont des lieux où on va prendre un petit verre, papoter avec les amis le temps d'une détente.

<sup>14</sup> On peut se référer ici par exemple au roman de Marie-Louise Mumbu, *Samantha à Kinshasa*, qui décrit de telles situations.

que mentionne l'auteur sont là pour se détendre, papoter entre amis et passer du temps ensemble. Ces moments sont accompagnés de boisson et d'amuse-gueule. La viande de chèvre grillée qui sert d'amuse-gueule à ces clients du nganda rivalise à Kinshasa, pour ce genre de moments, avec des brochettes de la viande de bœuf et le « poulet mayo » (poulet rôti puis grillé à la mayonnaise). Il est rare de ne pas trouver à côté d'un nganda, surtout dans les coins les plus populaires de la ville, une petite échoppe qui offre ces services. Le nganda, c'est aussi le lieu où on déguste, accompagné de son verre, la musique congolaise, la rumba, dont les origines afro-caribéennes sont rappelées dans l'extrait. Le Nganda est fréquenté par de belles jeunes femmes. C'est l'endroit indiqué où voyageurs, touristes et autres, séjournant à Kinshasa, peuvent trouver ces créatures splendides. On voit que l'habillement qui fait partie aussi du quotidien des Kinois n'est pas en reste dans un nganda. Nana qui porte « un large boubou bleu électrique, surmonté d'un turban du même tissu, qu'elle avait noué de façon faussement négligée sur la tête », rappelle non seulement l'accoutrement africain, mais également celui typiquement congolais. Ces motifs font référence à la notion de la sape, véritable culture populaire de l'habillement, considérée par ses adeptes comme une vraie religion. Enfin, l'heure propice pour se retrouver dans un nganda est la nuit (ou le soir). C'est là que l'on peut retrouver l'ambiance kinoise dont le quartier Bandalungwa<sup>15</sup>, un des plus mouvementés de la capitale congolaise, est un des représentants.

On voit que nganda, en tant que figure d'expression, recèle une quantité de connotations typiquement africaines ou congolaises que le terme français *bar*, *débit*, ses potentiels équivalents, ne pourraient à eux seuls traduire véritablement. Cela surtout qu'à Kinshasa, le terme lingala nganda ne se réfère pas seulement

---

<sup>15</sup> Une des vingt-quatre communes de Kinshasa.

au débit de boisson. Par son sème de /lieu de rencontre/, il est aussi le lieu désigné où l'on va un temps fumer quelques « feuilles interdites » (particulièrement le chanvre). Bien que très souvent sous les viseurs des autorités puisqu'offrant une activité interdite par les lois de la République (la prise de la drogue), ce type de lieu ne manque pas de proliférer dans la capitale congolaise.

L'effervescence du quartier Bandalungwa, situé au centre de Kinshasa, ses heures d'affluence (le soir et la nuit) et la mention de quelques motifs d'accoutrement chez les personnages que convoque Jean Bofane (en l'occurrence Nana), fait le pont avec un autre quartier aussi mouvementé de Kinshasa. Celui-là, Matonge, situé en plein centre de la ville, est véritablement le temple de l'ambiance de *Kin La Belle*<sup>16</sup>.

La journée fut dure à cause du manque de sommeil. Après le travail, Bamba dut faire une sieste. Il se réveilla vers 22 heures et se sentit frais et dispo. Un commando comme lui n'avait pas besoin de beaucoup d'heures de sommeil pour être à nouveau d'attaque. Il était détendu. Il prit une douche, acheta une bière chez la voisine, la sirota assis dans son fauteuil, à l'extérieur. Des sapeurs et des sapeuses défilaient dans la rue. Matonge, égal à lui-même, méritait sa réputation de quartier-phare de la ville. Les jeunes gens rivalisaient d'élégance dans des vêtements inspirés des grands couturiers. Là où Hampâté Bâ et Sartre n'avaient pas réussi, Giorgio Armani, Gianfranco Ferré, Takeo Kikuchi et Thierry Mugler avaient, depuis belle lurette, intégré l'inconscient collectif des jeunes Kinois. Le chanteur papa Wemba, le *kuru*, avait dicté sa loi une fois pour toutes. La sape était de rigueur. Bamba se laissa aller suivre ce va-et-vient bon enfant. À 23 h 30, le carillon de son horloge « made in Shanghai » lui rappela qu'il était temps d'aller accomplir son destin. (p. 136-137)

---

<sup>16</sup> Ancien sobriquet de Kinshasa.

Là où les philosophes, l'un africain (Amadou Hampâté Bâ), l'autre européen, *français* (Jean-Paul Sartre), dont les théories font partie de la matière scolaire au Congo, n'avaient pas réussi, le *kuru* (roi de la sape), lui l'a fait. Peut-être que les philosophes, dans leurs conjectures sans fin, n'ont pas pu se forger dans la mémoire collective congolaise la figure du chef. Le *kuru* (le roi, le chef) n'est pas un simple sobriquet donné au chanteur papa Wemba, l'un de ceux qui ont vulgarisé l'idéologie de la sape. Il est à lui seul un trait identitaire culturel majeur. Le chef est celui qui dicte la loi, qui donne le ton, qui façonne les habitudes. Ce n'est pas pour rien que tous les sapeurs qui continuent de défiler dans les rues de Kinshasa se réclament dans leurs allures de ces figures : Papa Wemba, Stervos Niarcos<sup>17</sup>, King Kester Emeneya<sup>18</sup>... pour ne citer que ceux-là. Le *kuru*, c'est un symbole majestueux dont peuvent se réclamer des personnages illustres qui ont, à leur façon, façonné l'imaginaire collectif congolais, comme Mobutu, président de la République, mais véritable *roi* du Zaïre<sup>19</sup>, qui a régné en maître à la tête du pays pendant 32 ans.

### **Expression *Nzala* (p. 26)**

Le *topos* comme principe d'organisation du récit chez Jean Bofane, vu dans *ligablo* et *nganda*, se signale aussi dans l'extrait suivant :

On se rassemble devant cette maison. Tout ce que vous aurez à faire, c'est de chanter des chants du parti. Comme vous le voyez, nous sommes venus faire un récital à cette vermine d'opposants. Ces gens détruisent le pays, ils apportent le désordre. Nous allons leur montrer notre détermination, pacifiquement avec des chants.

Le discours autoritaire sembla calmer les récalcitrantes marionnettes. Tout le monde descendit des véhicules. On se

---

<sup>17</sup> Sobriquet d'Adrien Mombele Ngantshie, un autre influenceur de la sape.

<sup>18</sup> Un autre chanteur-musicien, formé à l'école de Papa Wemba.

<sup>19</sup> Ancienne appellation de la République démocratique du Congo.

rassembla sur un terre-plein de gazon qui séparait la grande route de la rue qui passait devant la villa.

- Le cri de ralliement sera : « *Mokili ebende* », ajouta l'adjutant. Vous avez entendu ? Bon, action ! (p.16)

L'expression *Mokili ebende* « monde de fer » fait référence à l'action du groupe de jeunes qui fait une descente « punitive » au siège d'un parti de l'opposition à Limete, Parti de la nouvelle démocratie<sup>20</sup>. Il traduit le principe (sème spécifique) d'intolérance/ de vie bien présent à Kinshasa. L'intolérance qui est une arme du régime dictatorial empêche toute forme d'expression de la liberté. Le monde du fer, c'est le monde où règne la loi du plus fort. La métaphore est utilisée pour non seulement affirmer cette loi de coercition mais également pour dissuader quiconque voudrait défier l'autorité.

Comme on peut s'y attendre, un tel climat où s'exerce le pouvoir autoritaire installe dans le pays d'autres situations, d'autres méfaits comme *Nzala*, « la faim ».

On pouvait avoir tendance à quémander et à mendier. Certains devenaient même implorants, parce qu'elle laminait, de son ventre rêche, des choses aussi précieuses que l'orgueil et la fierté. Elle était omniprésente et omnipotente. On ne conjuguait plus le verbe « avoir faim ». À la question de savoir comment on pouvait aller, la réponse était : « *Nzala !* », « la Faim ! ». Elle s'était institutionnalisée. (p. 26)

Ce terme est en apparence isolé. Mais à lui seul, il symbolise /le rythme de vie/, un autre sème spécifique, dans lequel vit la population kinoise. La faim est institutionnalisée. De quelle *faim* s'agit-il ? Pas seulement la sensation qui accompagne le besoin de manger comme la définissent les dictionnaires, mais la

---

<sup>20</sup> Une formule détournée pour désigner l'Union pour la démocratie et le progrès social (UDPS), parti d'opposition dont le siège est justement situé dans la municipalité de Limete.

faim dont il est question correspond à un état de manque total qui traduit tout un mode de vie. Cette faim potentialisée par le climat politique qui entraîne une situation sociale dramatique ne saurait être exprimée seulement par le lexique français. *Nzala* convient ! Car ce mot ne signifie pas seulement avoir besoin de mettre quelque chose dans le ventre. À lui seul, il traduit tout une forme de doctrine imposée qui conditionne désormais l'existence de tout un peuple. En devenant la réponse à une salutation, le cri ainsi lancé de *Nzala* appelle à un changement de paradigme, par exemple à un accès à un travail décent. Ce type de travail qui va à l'encontre de toute forme d'exploitation qui instaure le principe de dur labeur dénoncé à la page 25. Le dur labeur qui caractérise une des formes d'employabilité à Kinshasa<sup>21</sup>, malgré le sursis qu'il offre, n'est pas de nature à apaiser la situation. Il n'offre malgré tout qu'un répit temporaire. La faim a tellement changé les conditions d'existence des Kinois que Jean Bofane, pour en préciser l'ampleur, décrit dans la page suivante comment, à cause d'elle, les familles ont mis en place des horaires pour manger. Elles passent du « gong unique » au « gong alterné » : d'abord on mangeait une fois la journée, et désormais, il faudrait alterner des jours...

C'est dans ces entrefaites que *Kuanga ya moninga, batiyaka yango miso te*, « on ne lorgne pas sur le pain (de manioc) d'autrui ». Un proverbe lingala (p. 83).

- *Kuanga ya moninga, batiyaka yango miso te !*  
Vous vous êtes accaparés d'idéologies étrangères et voulez les utiliser à votre profit ? La démocratie à votre manière ne fonctionnera jamais ! La déclaration de Vieux Isemanga provoqua un tollé parmi les personnes agglutinées autour du *ligablo* des « Établissement Isemanga ». (p. 83)

---

<sup>21</sup> D'autres formes sont par exemple l'exploitation sexuelle.

Ce proverbe lingala décrit ce qui se passe. Dans un contexte de faim totale, vous ne devez pas compter sur autrui. La règle est celle de « chacun pour soi ». La faim ravage au point qu'il n'y a rien à partager avec autrui. Mais le proverbe placé dans la bouche de Isemanga, un vieux sage<sup>22</sup>, porte aussi la marque d'un conseil à l'homme africain qui ne devrait pas lorgner sur les occidentaux. D'ailleurs, comme il le dit, leurs idéologies politiques, parmi lesquelles la démocratie, copiées sans vergogne ne fonctionnent pas à Kin<sup>23</sup>, en Afrique. Et... c'est peut-être aussi le cas de leurs *langues* importées (parmi lesquelles le *français*). Une leçon de retour à l'autochtonie !

## Conclusion

Au terme de cette analyse, il y a lieu de faire l'économie de la stratégie énonciative appliquée par In Koli Jean Bofane dans laquelle apparaît la représentation autochtone des expressions en lingala. L'analyse de ces expressions présentes dans *Mathématiques congolaises* amène à souligner les traits de cette stratégie. D'abord la valeur symbolique de ces expressions semble s'inscrire dans l'articulation entre le plan de l'expression et le plan de contenu des grandeurs convoquées. Cette relation sémiotique façonne les schémas de production et d'interprétation sémiotiques en fonction desquels les instances énonciatives opèrent leurs choix. L'énonciateur-écrivain, manipulateur des significations, recourt au schéma du discours. Partant du thème générique de l'autochtonie, il configure le contenu à partir d'une représentation spatio-topique du *terroir*. Celle-ci organise alors des thèmes spécifiques comme /activités commerciales/ ou /lieu de rencontre/ pour les figures *ligablo*, *nganda* ou encore

---

<sup>22</sup> En Afrique les personnes âgées sont considérées comme des sages.

<sup>23</sup> Diminutif familier de Kinshasa.

/intolérance/ pour celle de *Mokili ebende* et /rythme de vie à Kinshasa/ pour celle de *Nzala*, qui se manifestent en surface par des figures tirées des parémiologies ou des expressions de tous les jours en lingala, placées parfois dans les conversations des personnages. Cette instanciation du sujet énonciateur a un corollaire. C'est l'instauration de l'énonciataire-lecteur. En tant qu'interprète, celui-ci construit, en fonction du schéma du texte, les catégories de décodage du message à partir de sa rencontre avec ces figures de la langue parsemées dans le roman. La modalité de la *présence intense* de ces termes (leur exploitation abondante dans le texte) utilisés permet d'actualiser tout au long des pages du récit l'expérience perceptive d'un monde « à voir et à savoir », celui de la vie réelle à Kinshasa, que l'écrivain met au contact du lecteur.

Ensuite, le lecteur rentre dans ce monde auquel il est invité par une opération de diégétisation grâce à laquelle il s'introduit dans les espaces habités par les personnages. Roger Odin (2000) qui commente cette activité, souligne en parlant justement du roman, qu'un auteur peut avoir l'ambition de faire entrer son lecteur, à travers les opérations de construction sémiotique, dans des espaces figuratifs, temporels ou l'espace habité par les protagonistes. Une fois l'opération réussie, le statut de signes « arbitraires » sous lequel pouvaient apparaître les termes étrangers à la communication, comme ceux puisés dans le lingala, perdent leur opacité pour le lecteur ; elles cessent d'être de « simples tâches sur du papier ». Ces unités textuelles passent ainsi des suites linéaires d'unités linguistiques aux configurations figuratives qui les laissent appréhender comme des « tout de sens » (Jean-Michel Adam, 1995 [1990]). Plus que de « simple expressions linguistiques », les *termes* en lingala ont désormais le statut d'éléments du contenu discursif (des figures), entretenant des corrélats hors du texte, que sont des expériences sensibles que cherche à représenter Jean Bofane

par des formules d'impression référentielle du réel comme le *ligablo*, le *nganda*, le *nzala*, etc.

On le voit, construit de la sorte, le discours que propose Jean Bofane, dans le cadre duquel il tente de représenter les valeurs autochtones de Kinshasa, tend à se fonder sur une logique inférentielle où « le dispositif figuratif du texte est conçu comme le foyer d'opérations interprétatives inférentielles dans lesquelles sont mises en relation les lois d'abduction (Eco) » (Louis Panier, 2005 : 3). La loi d'abduction dont parle Umberto Eco (1985) dans *lector in fabula* est celle où le parcours interprétatif du sujet actualise le texte. Dans cette situation, comme le précise Louis Panier (*op. cit.* : 3), « les grandeurs figuratives reconnues dans le texte sont interprétées et justifiées à partir de la construction d'un 'monde du texte' dont les réseaux et les règles sont comparés aux règles du 'monde factuel' ». L'interprétation inférentielle élabore alors une « fabula », l'hypothèse d'un monde qui fournit les règles à partir desquelles les éléments figuratifs du texte sont justifiés (*Ibid.*).

Dans une telle représentation, les grandeurs figuratives du plan de contenu, comme dans le modèle triadique de Peirce, prennent la forme des *repräsentamen* pour renvoyer à des *objets* du monde réel en utilisant un *interprétant*. Au final, c'est ce plan figuratif présenté qui devient une occasion d'interpréter. Et le texte, grâce à ses divers plans d'agencement (le déploiement des sèmes spécifiques et génériques attachés à ces figures), fournit des codes de cette interprétation qui s'effectue avec la coopération du lecteur. C'est ici que s'opère la magie de la *mise en discours* des unités textuelles exploitée par Jean Bofane, à travers laquelle son *lecteur* francophone est invité à faire la rencontre avec *la langue de l'écrivain*, le lingala. Louis Panier précise les contours d'un tel mécanisme :

La mise en discours est une *mise ... en discours*. Elle opère dans les enchainements figuratifs singuliers, soit dans des textes particuliers où les figures se trouvent dispersées, soit dans des corpus établis où se tissent des rapports figuratifs. Ces dispositifs manifestent un état singulier de la signification, ils appellent un mode particulier de saisie du sens. Pour le lecteur, s'indique là un *état du sens*, (...) qui en appellerait à la « rencontre de la langue et du sujet ». (Louis Panier, 2005)

## Bibliographie

- Adam, Jean-Michel, *Les Textes : Types et prototypes*, Paris, Armand Colin, 3<sup>ème</sup> édition, 2011.
- Adam, Jean-Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes*, Paris, Nathan, 1999.
- Eco, Umberto, *Lector in Fabula*, Paris, Grasset, 1985.
- Fontanille, Jacques, *Pratiques sémiotiques*, Paris, PUF, 2008.
- Fontanille, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Pulim, 2016 [1998].
- Geninasca, Jacques, *La parole littéraire*, Paris, PUF, 1997.
- Greimas, Algirdas Julien, *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, PUF, 2<sup>ème</sup> édition, 1995.
- Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 2011 [1999].
- Jean Bofane, In Koli, *Mathématiques congolaises*, Paris, Actes sud, 2008.
- Klinkenberg, Jean-Marie, « Pour une grammaire générale de la relation texte-image », *Pratiques*, n° 185-186, 2020.
- Kristeva, Julia, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- Landowski, Eric, « Une sémiotique à refaire ? », *Galaxia*, n° 26, 2013, pp. 10-33.
- Landowski, Eric, *Passions sans nom*, Paris, PUF, 2004.
- Lemieux, René, « Introduction au dossier : Traduction et autochtonie au Canada », Mémoire, Université d'Ottawa, 2016, pp. 1-5.
- Mudaba Yoka, Lye, Jacquemot, Pierre, « Kinshasa, la fabrique urbaine. Geste et langages de la résilience », *Afrique contemporaine*, n° 269 – 270, 2019, pp. 109-134.
- Mumbu, Marie-Louise, *Samantha à Kinshasa*, Kinshasa/Bruxelles, Afrique Édition/ Éditions le Cri, 2008.

Odin, Roger, « Sémio-pragmatique et intermédialité », *S.et R.*, n° 9, 2000, pp. 115- 127.

Panier, Louis, « Discours, cohérence, énonciation. Une approche de sémiotique discursive », *Tunis*, 2005, pp. 107-116.

Rastier, François, *Sémantique et recherches cognitives*, Paris, PUF, 2001 [1991].

***Frère d'âme* de David Diop : du « français tiraillé » à la veine  
intermédiaire**

Mbaye Diouf

Université McGill, Canada

**Résumé**

Cet article prend prétexte de l'année exceptionnelle de la littérature sénégalaise en 2021 pour examiner de quelle façon la notation du « pays » conditionne sa tension vers le « monde ». En effet, presque simultanément, le prestigieux International Booker Prize est attribué à la traduction anglaise de *Frère d'âme* de David Diop, l'International Neustadt Prize consacre l'ensemble de l'œuvre de Boubacar Boris Diop et le Prix Goncourt couronne le jeune écrivain Mohamed Mbougar Sarr pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes*. En prenant comme exemple le roman *Frère d'âme* de David Diop, l'article démontre comment le récit personnel d'un tiraillé sénégalais analphabète fait accéder au monde des pans inconnus de la Première Guerre mondiale à travers une *énonciation tiraillée* très personnelle et connotée. Il s'agit aussi de montrer comment la double relation au pays colonisé et au pays colonisateur dévoile des accents fabulatoires et une sémantique lexicale spécifiques qui sont à la fois les signes et les sens d'une présence locale au monde.

**Mots-clés :** Frère d'âme, Tiraillé sénégalais ; Énonciation ; Local ; Totem

**Abstract**

This article examines the textual inscriptions of *local* in Senegalese literature, taking as a pretext the exceptional international recognition of this literature in 2021. From Boubacar Boris Diop (Neustadt Prize) to David Diop (Booker Prize) and Mohamed Mbougar Sarr (Prix Goncourt), the aim is to examine the fertile paradox of contemporary Senegalese texts, which attribute a global celebration to a deeply local narrative imaginary. Focusing more closely on David Diop's novel *Frère d'âme*, the aim here is to demonstrate how the relationship of and to the country of origin reveals the fabulist accents of a "tiraillé French" that imposes an enunciation of the colonized soldier and a lexical semantics that are both signs and meanings of a local formulation and presence in the world.

**Keywords :** David Diop, senegalese novel, tirailleur sénégalais, postcolonial enunciation.

## Introduction

On a tendance à l'oublier, la mise en scène du personnage tiraillé est une des veines les plus productives des créations francophones et africaines, coloniales et post-coloniales. De la littérature au cinéma, en passant par la musique, la peinture et la photographie, la particularité de cette veine est qu'elle s'inspire souvent d'expériences de tirailleurs réels, membres reconnus de la Résistance en France, soldats célèbres des campagnes militaires dans différents continents ou revenants héroïques dans leurs villages africains après les deux guerres mondiales (Julien Fargettas, 2012). *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo (Seuil, 2012) est significatif à ce sujet car il raconte la vie mouvementée de Addi Bâ, tirailleur guinéen du 12<sup>e</sup> régiment pendant la Seconde Guerre mondiale et prisonnier miraculeusement évadé des camps allemands<sup>24</sup>. Il faut ajouter à cette veine du tirailleur *Le Nègre Potemkine* de Blaise Ndjehoya (1988), récit de la vie précaire et désenchantée d'anciens combattants issus des tirailleurs burkinabés et ivoiriens de la Seconde Guerre mondiale comme Ismaël Sarakhollé, Thiékhor Coulybally et Samba Samb. Il faut mentionner dans la même veine l'acculturation du brigadier Sarzan dans *Les Contes d'Amadou Koumba* de Birago Diop (1947), le pédantisme et l'excès de zèle du lieutenant Siriman Kéita dans *Le lieutenant de Kouta* de Massa Makan Diabaté (1979) ou encore la folie du tirailleur Mamadou Tassouman dans *Les jambes du Fils de Dieu* de Bernard Dadié (1980). Si des études thématiques et sociocritiques ont examiné le statut militaire de ces personnages tirailleurs ainsi que leurs reconversions sociales (Valy Sidibé, 1999 ; Nicole Vincileoni, 1987), l'analyse discursive de leurs prises de position et les modalités énonciatives de leurs récits de guerre restent à faire.

---

<sup>24</sup> Profondément engagé dans la défense de la France, Addi Bâ est un leader résistant et stratège dans le maquis des Vosges à partir de juin 1940 que les Allemands surnomment le « terroriste noir ». À la faveur d'une délation, il finit capturé et fusillé par la Gestapo en décembre 1943.

C'est précisément l'objectif de cette réflexion qui propose une étude de cas : *Frère d'âme* de l'écrivain franco-sénégalais David Diop. Il s'agit de démontrer comment l'engagement du personnage-narrateur comme Tirailleur sénégalais dans la Première Guerre mondiale donne lieu à une performance discursive portée par une énonciation verbale et une sémantique lexicale spécifiques qui dévoilent une *autre* relation à la Grande Guerre.

### **Personnel romanesque et territoires narratifs**

Publié au Seuil en 2018, la traduction en anglais de *Frère d'âme* par Anna Moschovakis lui vaut le prix littéraire britannique Booker Prize en 2021<sup>25</sup>. Il s'agit d'un récit à la première personne qui fait du contraste des personnages et de l'alliance des extrêmes les moteurs de la matière romanesque. Alpha Ndiaye, le personnage-narrateur, est un tirailleur sénégalais de la Première Guerre mondiale<sup>26</sup> âgé de 20 ans qui raconte les circonstances atroces de la mort

---

<sup>25</sup> Le roman avait déjà remporté le Prix Goncourt des lycéens et le Prix Ahmadou Kourouma à sa parution. L'année 2021 est marquée par une bonne reconnaissance internationale de la littérature sénégalaise. Boubacar Boris Diop remporte le 27<sup>e</sup> Neustadt International Prize pour l'ensemble de son œuvre et le jeune écrivain Mohamed Mbougar Sarr est couronné du Prix Goncourt pour son roman *La plus secrète mémoire des hommes* (coédité par les éditions Philippe Rey et Jimsaan), devenant ainsi le deuxième Prix Goncourt d'un écrivain noir 100 ans après le sacre de *Batouala* de René Maran. Cette reconnaissance internationale est d'autant plus exceptionnelle qu'elle met à jour une sorte de paradoxe fécondant des textes sénégalais contemporains marqué par une célébration mondiale d'un imaginaire narratif profondément ancré dans les usages autochtones et les univers nationaux.

<sup>26</sup> Dans une entrevue avec Gladys Marivat parue dans *Le Monde des livres* le 30 décembre 2018, David Diop explique le contexte d'écriture de *Frère d'âme*. Celui-ci est inspiré par la vie de tirailleur de son arrière-grand-père durant la Première Guerre mondiale qui a vécu un choc post-traumatique jamais soigné qui l'a longtemps enfermé dans le mutisme. L'histoire de l'arrière-grand-père renseigne également sur la construction par l'armée française de la figure du « tirailleur noir sanguinaire » qui faisait si peur à l'ennemi que l'Allemagne accusait la France d'introduire « la barbarie » en Europe. Cette histoire permet aussi à Diop de relire la correspondance des tirailleurs sénégalais et de voir que la plupart de leurs demandes à leur

de son « ami d'enfance » (p.14) et tirailleur comme lui, Mademba Diop, pendant les rudes batailles de tranchées contre les Allemands. Son histoire est un véritable récit des contrastes car c'est au milieu du fracas des armes que se révèle aussi l'amitié la plus profonde entre les deux soldats africains. Les souvenirs d'amour les plus intimes le disputent aux volontés meurtrières les plus absurdes. L'innocence et la dignité paysannes du narrateur contrastent fortement avec les pratiques coloniales les plus dégradantes. Mais le récit d'Alpha Ndiaye dévoile d'abord et surtout le portrait d'un tirailleur sénégalais redoutable, doté d'un courage à toutes épreuves, d'une force herculéenne et d'une ruse inégalable au combat. Alpha Ndiaye est en effet un fantassin hors du commun qui a l'étrange manie de couper et de cacher les mains des soldats ennemis vaincus – il en a conservé sept – au point de « passer pour un *dëmm*, un dévoreur d'âme » (p.97) auprès de ses compagnons d'arme, d'être vu comme « un soldat sorcier » (p.48) et d'être relégué à l'arrière de la troupe pour une prise en charge psychologique par le docteur François.

Ainsi posé, le dispositif narratif situe Alpha Ndiaye à la croisée des histoires collectives et des histoires individuelles qui alternent dans le roman, comme la docilité du tirailleur interprète Ibrahima Seck, les ruses du capitaine Armand, l'empathie du Dr François, le charisme de la jeune Fary Thiam, la dignité de Mademba Diop, etc. Mais Alpha Ndiaye traverse seul les incertitudes de l'époque et les imprévus du destin, autant comme un acteur involontaire d'un conflit sanglant qui ne le concerne pas que comme un sujet africain colonisé qui interroge les limites de son héritage culturel paysan. Donc si l'action du roman se déroule dans les tranchées françaises de la Première Guerre mondiale, son

---

hiérarchie était d'ordre administratif et personnel : salaires bas ou en retard, soins insuffisants, souffrance de la solitude et du froid, nouvelles de la famille, justification de la guerre, etc.

énonciation verbale et sa sémantique lexicale sont portées par un combattant allogène dont le récit de guerre est ancré dans des lexèmes autochtones marqués comme ceux du « totem des Diop » (p.108), de « la parenté à plaisanterie » (p.50) et du « griot louangeur » (p.119). La question est alors de savoir comment cette énonciation verbale et cette sémantique lexicale deviennent-ils à la fois les signes et les sens d'un discours « tirailleur » sur soi et le monde.

La volonté de situer les structures profondes du récit au cœur de l'Afrique est inscrite dans toutes les composantes linguistiques, spatiales et actanciennes. D'abord dans une onomastique sénégalaise caractéristique (Mademba Diop, Alpha Ndiaye, Sadibou Guèye, Aminata Sarr, Badara Diaw, Aïda Mbengue, Yoro Bâ, Ibrahima Seck, Siré Diop, Fary Thiam, Ndiaga Ndiaye, Mame Coumba Bang, Penndo Bâ la mère du narrateur enlevée par les cavaliers Maures du Nord, etc.). Ensuite dans une toponymie sénégalaise aussi caractéristique (les terres du Diéri, Mboyo, Podor, Saint-Louis, Wawaldé, etc.). Est-ce une *tendance naturelle* de donner une « couleur locale »<sup>27</sup> au récit du personnage Tirailleur sénégalais ? La prudence est de mise ici car la mention en analyse littéraire de la « couleur locale » et de son inférence immédiate « le local » ont souvent fourni des arguments épistémologiques à une vieille critique

---

<sup>27</sup> Il faut entendre « local » au sens où Rudolf Zellweger (1941) définissait le mouvement littéraire de la « couleur locale » qui prédominait fortement dans une Europe en pleine transition industrielle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Angleterre, France, Allemagne, Suisse) et à laquelle Zellweger rattache ce qu'il appelle le « roman rustique ». L'ambition des auteurs de la « couleur locale » ressemble à bien des égards à un militantisme esthétique : refuser l'hégémonie des normes littéraires des capitales éditoriales, privilégier la narration des pratiques et des usages de la région, promouvoir une veine de la ruralité, exhiber les parlers et les arts locaux, et réaffirmer, comme le dit Joséphine Donovan « les savoirs, les patois, les coutumes et les personnages distinctifs » des régions (2018 : 16). Il y a donc véritablement un enjeu de survivance et de conservation dans ce mouvement européen de la « couleur locale » qui brandit sa périphérisation éditoriale comme une justification de son devoir de résistance et d'affirmation dans la scène littéraire. Les enjeux idéologiques et esthétiques de la « couleur locale » visent d'autres objectifs et déclenchent d'autres pratiques dans le champ francophone.

culturaliste qui y voyait une « limite » du texte francophone ou le signe d'une littérature périphérique en éclosion, immature pour ne pas dire naïve, incapable de littérarité, platement documentaire voire aux allures paralittéraires (Justin Bisanswa, 2003). Il faut réviser ces points de vue stéréotypés car la « couleur locale » des productions francophones, ses contenus référentiels comme ses expressions idiomatiques, signalent plutôt et toujours de façon imbriquée des pratiques scripturales, métalinguistiques, narratives, mémorielles, institutionnelles et géocritiques. Multiples et différentielles, ces pratiques signalent aussi les formes contemporaines et les esthétiques postcoloniales des littératures francophones, singulièrement celles d'Afrique (Achille Mbembe, 2010 ; Mbaye Diouf, 2017). C'est aussi dans ce cadre protéiforme que s'illustrent le mieux les marques énonciatives et la sémantique lexicale du récit du personnage-tirailleur de *Frère d'âme*.

Les références onomastiques et toponymiques locales du roman sont ainsi non seulement chargées d'histoires coloniale et précoloniale, mais n'ont pas leur équivalent narratif dans l'espace européen où intervient pourtant le narrateur Alpha Ndiaye. Donc si *Frère d'âme* est le récit personnel d'une participation africaine à une guerre européenne, son véritable territoire narratif est le Gandiol, ce terroir rural et côtier du nord du Sénégal, à quelques kilomètres de la ville de Saint-Louis, la plus ancienne ville coloniale française en Afrique francophone et première capitale de l'AOF (Afrique Occidentale Française).

Cette territorialité *gandiolaïse* est importante dans l'économie spatiale et sémantique du récit car elle révèle une posture historiquement décentrée mais individuellement centrée du tirailleur-narrateur. Elle est précisément le contexte d'énonciation d'une véritable philosophie critique de ce que Alpha Ndiaye appelle « le totem des Diop » dont la formulation et la signification sont

articulées à une mythologie locale des oiseaux. Et c'est précisément cette mythologie locale des oiseaux qui éclaire tous les autres enjeux narratifs, discursifs et symboliques du roman :

Le totem des Diop, de Mademba Diop ce fanfaron, c'était le paon<sup>28</sup>. Lui me disait « le paon » et moi je lui répondais « la grue couronnée »<sup>29</sup>. Je lui disais « Ton totem est un volatile tandis que le mien est un fauve. Le totem des Ndiaye est le lion, c'est plus noble que le totem des Diop ». Je pouvais me permettre de répéter à mon plus que frère Mademba Diop que son totem était un totem pour rire. La parenté à plaisanterie a remplacé la guerre, la vengeance entre nos deux familles, entre nos deux noms de famille. La parenté à plaisanterie sert à laver d'anciens affronts dans le rire, dans la moquerie.

Mais un totem, c'est plus sérieux. Un totem, c'est tabou. On ne doit pas en manger, on doit le protéger. Les Diop pourraient protéger d'un danger un paon ou une grue couronnée au péril de leur vie parce que c'est leur totem. Les Ndiaye n'ont pas besoin de protéger les lions du danger. Un lion n'est jamais en danger. Mais on raconte que les lions ne mangent jamais de Ndiaye. La protection vaut dans les deux sens. Je ne peux pas m'empêcher de sourire en pensant que les Diop ne risquent pas de se faire manger par un paon ou une grue couronnée. Je ne peux pas m'empêcher de sourire en repensant à Mademba Diop qui riait quand je lui disais que les Diop n'étaient pas très malins d'avoir choisi le paon ou la grue couronnée comme totem. « Les Diop sont des fanfarons imprévoyants comme des paons. Ils font les fiers, mais leur totem n'est qu'un volatile orgueilleux ». Voilà ce qui faisait rire Mademba quand je voulais me moquer de lui. Mademba se contentait de me répondre qu'on ne choisit pas son totem, c'est le totem qui nous choisit.

Malheureusement je lui ai reparlé de son totem orgueilleux et volatile le matin de sa mort, peu avant que le capitaine Armand siffle l'attaque. Et c'est pour ça qu'il est parti le premier de tous, qu'il a jailli de la terre en hurlant vers l'ennemi d'en face pour nous montrer, à la tranchée et à moi, qu'il n'était pas un fanfaron, qu'il était courageux. C'est à cause de moi qu'il est parti devant. C'est à cause

---

<sup>28</sup> Espèce d'oiseaux de la famille des Phasianidés proches des faisans et des pintades.

<sup>29</sup> Espèce d'oiseaux échassiers au corps et au cou gris cendrés ou noirs et habitant dans la savane du Sahel.

des totems, de la parenté à plaisanterie et de moi que Mademba Diop s'est fait éventrer par un ennemi demi-mort aux yeux bleus ce jour-là. (p.49-50)

L'extrait peut être considéré comme l'élément matriciel qui noue et dénoue les fils du roman, revenant de manière cyclique sous des formes différentes, avec de multiples références coutumières, des souvenirs d'enfance variés ou un personnel romanesque diversifié. En connotant une sémantique coutumière ancrée dans le terroir gandiolaï avec des accents fabulatoires personnels, l'extrait signale d'abord un « parler » atypique d'Alpha Ndiaye. Mieux, il encode les modes et les sens d'une parlure forgée dans et par une expérience singulière et dramatique de la guerre.

En effet, Alpha Ndiaye étale sa geste de tirailleur au front. Son élocution particulière reprend volontairement cette langue péjorative qu'on appelait le « français petit-nègre », vulgarisé à l'époque coloniale par l'exotisme raciste des affiches « Y a bon banania », des exhibitions des expositions coloniales<sup>30</sup> ou des histoires extraordinaires de *Tintin au Congo* (1931). Le « français petit-nègre » est caractérisé par des déformations morphologiques, des condensés syntaxiques, des incorrections grammaticales ou des formules hilarantes ou tronquées. Mais le « français tirailleur » d'Alpha Ndiaye se veut avant tout le propos juste d'un conflit meurtrier. Il rompt les codes de la langue standard française et de la narration normalisée française pour mieux dire l'insoutenable absurdité de la guerre – les désastres des guerres actuelles au Soudan, en Ukraine et au Proche Orient le prouvent amplement. Le « français tirailleur » d'Alpha Ndiaye ne

---

<sup>30</sup> Le sujet des expositions coloniales semble intéresser particulièrement l'auteur David Diop qui lui consacre même son premier roman *1889, l'attraction universelle* (Paris, L'Harmattan, 2012). Celui-ci raconte les déboires de 11 membres d'une délégation sénégalaise originaires de la même région que le héros de *Frère d'âme* et transportés à Paris pour les besoins de l'exposition universelle de 1889.

s'écarte du registre académique de façon aussi ostentatoire et aussi assumée que pour mieux dire l'incompréhensible déficience humaine de l'époque ; que pour mieux exposer l'extrême fragilisation des êtres et des communautés quand la politique internationale vire à la politique de la folie, de la négation et de l'extermination de l'Autre. Plus qu'une simple reprise de « formules maternelles » que Marouba Fall décelait chez les dramaturges africains<sup>31</sup>, le « français tiraillé » d'Alpha Ndiaye s'écarte du registre académique pour mieux implorer l'impérieuse nécessité de la paix et de l'empathie quand tous les esprits sont tournés vers la confrontation et la destruction<sup>32</sup>. Alpha Ndiaye n'est donc pas qu'un simple numéro de matricule perdu dans la masse des combattants noirs de l'armée coloniale française, il est d'abord un *sujet* tiraillé en action, un brave homme esseulé dans les tranchées, un paysan sahélien déterritorialisé et profondément touché par la mort atroce de son meilleur ami et « plus que frère » Mademba Diop<sup>33</sup>. C'est à partir de cette double posture de sahélien colonisé et de soldat subalterne qu'il déploie une puissante voix personnelle et distinctive.

---

<sup>31</sup> Selon Fall, les dramaturges africains « recourent à une écriture dramatique [en français] que colorent des proverbes, des jurons, des mots, des expressions et des répliques dans leurs langues maternelles respectives » (2019 : 267).

<sup>32</sup> Le titre de la traduction anglaise du roman par Anna Moschovakis – *At Night All Blood Is Black* – est une phrase tirée des premiers chapitres du roman, « la nuit tous les sangs sont noirs » (p.32).

<sup>33</sup> « Pourtant j'aimais Mademba Diop, mon plus que frère. Par la vérité de Dieu, je l'aimais tellement. J'avais tellement peur qu'il meure, je souhaitais tellement que nous rentrions tous les deux saints et saufs à Gandiol. J'étais prêt à tout pour qu'il reste en vie. Je le suivais partout dans le champ de bataille. Dès que le capitaine Armand sifflait l'attaque pour bien avertir l'ennemi d'en face que nous allions sortir en hurlant du ventre de la terre, pour avertir l'ennemi de bien se préparer à nous mitrailler, je me collais à Mademba pour que la balle qui le blesse me blesse, ou que la balle qui le tue me tue, ou que la balle qui le rate me rate. Par la vérité de Dieu, les jours d'attaque sur le champ de bataille, nous étions coude à coude, épaule contre épaule. Nous courions en hurlant vers les ennemis d'en face au même rythme, nous tirions nos coups de fusil en même temps, nous étions comme deux frères jumeaux sortis le même jour ou la même nuit du ventre de leur mère » (p.54-55).

## Voix tirailleur

Plus que la réalité qu'elle désigne, la parole d'Alpha Ndiaye se distingue par sa formulation et son intonation. Elle n'est pas perceptible hors de sa verve discursive, hors de sa truculence verbale, hors du choc des mots et son champ lexical. Dans sa parlure, Alpha Ndiaye dérive la langue française vers un langage du tirailleur dont les vertus principales sont la répétition, la transitivité, l'image, la matérialité et la démonstration socratique. Dans l'extrait cité et dans le reste du roman, se succèdent en boucle « Les Diop » « totem » « fanfaron » « rire » « parenté à plaisanterie » « paon » « grue » « Je ne peux pas m'empêcher de sourire », etc. Ailleurs dans le roman, ce sont les répétitions litaniques de « Par la vérité de Dieu » « le capitaine Armand a dit que » « l'aîné croix de guerre chocolat » « je te jure que » « mon copain Jean-Baptiste » « mon père ce vieil homme », etc. Cette terminologie itérative débouche sur ce que Roland Barthes appelle une « mise en scène du langage »<sup>34</sup> qui permet de voir de l'intérieur les leviers fonctionnels du récit autoréférentiel.

La répétition du substantif focal et de la proposition centrale forment par exemple une règle de discours qui signale ce que Philippe Hamon appelle une « mise en série », c'est-à-dire une forme locutoire qui « peut aller jusqu'à la parataxe » (1996 : 90). L'association d'idée qui file tous les propos d'Alpha Ndiaye aligne son discours dans la parataxe, dans l'image immédiate ou le sens apparent. Au retour d'une attaque nocturne ravageuse sur l'ennemi, Alpha Ndiaye s'écrie, exalté : « rien n'a pu entrer dans le dedans de ma tête » (p.136).

---

<sup>34</sup> « La littérature ne dit pas qu'elle sait quelque chose, mais qu'elle sait *de* quelque chose ; ou mieux, qu'elle en sait quelque chose – qu'elle en sait long sur les hommes (...) Parce qu'elle met en scène le langage au lieu simplement de l'utiliser, elle égrène le savoir dans le rouage de la réflexivité infinie. A travers l'écriture, le savoir réfléchit sans cesse sur le savoir dans un discours qui n'est plus épistémologique mais dramatique » (1978 : 18-19).

Il rappelle sa stratégie victorieuse dans « un bleu profondément bleu » (p.16) de la nuit étoilée, il harangue ses camarades par « la voix qui impose la voie » (p.14), il revoit en image son « père qui porte un casque de cheveux blancs sur la tête » (p.146). Désormais craint par ses ennemis comme par ses partenaires, il souhaite se « déshabiller de sa rage et de sa furie » (p.60) car, prévient-il, « le dedans de [s]on esprit était dehors » (p.19). Et avec sa manie de couper les mains ennemies, il avoue que « c'est la peur qui passe du dehors au-dedans de la tranchée » (*Ibid.*). Chez Alpha Ndiaye, dire la réalité de la guerre c'est la formuler par des tours verbaux personnels, c'est puiser dans des tournures locales séculaires, c'est la rendre à travers des images signifiantes, non pas à la manière d'un appareil photographique qui fige une cible, mais plutôt par et dans l'animation productive des mots, l'engendrement métaphorique du sens, l'agencement improbable du récit tiraillé. Comme si *dire* la guerre impose d'entendre d'abord le ressac de sa propre voix et faire bruyamment résonner celle-ci dans une vaste éthopée narrative.

La composition du roman elle-même est entièrement construite sur le mode de la répétition syntaxique et paragraphique. Comme une litanie itérative qui frôle l'immobilité narrative, le personnage-narrateur reprend, recycle, rappelle et reconduit les principaux éléments de l'histoire : les actes de guerre dans les tranchées, les charges sur l'ennemi, l'agonie de son ami d'enfance Mademba Diop, les querelles villageoises enfouies ou encore le courage suicidaire des tirailleurs. Le « français petit-nègre » d'Alpha Ndiaye sert donc une performance énonciative spécifique sur une époque déchaînée et sur un événement historique précis. Il puise avec frénésie dans ce que Louis Francœur appelle un « répertoire de signes » (1976 : 342) restreint et chargé de résonances personnelles du tiraillé narrateur. Le travail sur la langue et les distorsions volontaires des codes du français discursif et narratif sont différents des jeux

morpho-phonétiques de « l'accent de blédard » de l'épicier Aziz dans *Kiffe Kiffe demain* de Faïza Guène<sup>35</sup>. Alpha Ndiaye ne se prête pas non plus à la dissection savante des mots qu'il emploie, comme le fait Fatou Diome pour montrer la relation sémique entre un mot et le roman qu'il désigne<sup>36</sup>. Dans *Frère d'âme*, c'est la circularité narrative, le fracas terminologique et la répétition discursive inspirés des formes communicationnelles du Gandiol sénégalais qui fondent et innovent le récit tirailléur d'Alpha Ndiaye de la Grande Guerre.

*Frère d'âme* est en effet un roman où la réitération des mêmes unités lexicales, des mêmes propositions, des mêmes noms propres, des mêmes gestes, des mêmes souvenirs est si massive, si systématique, si lancinante, si audible et même si visible qu'elle en devient un trait stylistique du récit, son aspect typographique, son signe fondateur et son mode dynamique. On eût dit que le narrateur réduit tout le potentiel linguistique et lexical de la langue française à quelques termes performatifs autour desquels et entre lesquels circule, se forme, se déploie et se replie la narration. Dans cet exercice énonciatif, la pronominalisation ne se substitue jamais à la nominalisation, l'emploi transitif direct est toujours privilégié sur les détours intransitifs, la simplicité verbale l'emporte toujours sur la sophistication terminologique.

C'est que Alpha Ndiaye est d'abord un personnage du petit peuple qui se sent profondément responsable de la mort de son ami et tirailléur comme lui

---

<sup>35</sup> « Oh là là ! Si vous prouez cridit sur cridit, on est toujours pas sourtis de la berge ! (...) – L'institutrice elle demande à Toto « Combien ça fait douze bouteilles de vin, à dou euros la pièce » ? Et il répond quoi le p'tit ? Il répond « trois jours Madame » » (2004 : 77-78).

<sup>36</sup> Dans *Inassouvies, nos vies*, Fatou Diome déconstruit littéralement le mot « vies » qui annonce le programme narratif de son roman : « Au beau milieu de ce mot, il y a le I de l'Inassouvi. Vie, trois lettres, pour les trois parts de notre existence : entre le V de vivre et le E de Exister, se dresse, impériale, la colonne, ce I de l'Inassouvi. Cette césure dans le mot *vie* fend le cœur de l'homme et le fait vaciller en permanence entre le vide et le plein, entre le fuyant et le saisissable, entre le doute et l'espoir » (2008 : 16).

Mademba Diop, et ironie du sort, c'est dans un théâtre d'opération militaire très loin des terres arides et paisibles de son Gandiol natal qu'il découvre véritablement les pièges du discours d'appartenance, l'envers des relations sociales consacrées, les failles de l'identité fétichisée. Le soldat de l'armée coloniale se rend brutalement compte de la relativité des valeurs apprises dès qu'un individu est déterritorialisé de son pays d'origine et qu'il est désormais confronté au tribunal de sa propre conscience. Devant l'agonie interminable de son ami, Alpha Ndiaye hésite entre le devoir de l'achever et celui de le préserver :

Par la vérité de Dieu, si j'étais déjà devenu celui que je suis maintenant, je l'aurais égorgé comme un mouton de sacrifice, par amitié. Mais j'ai pensé à mon vieux père, à ma mère, à la voix intérieure qui ordonne, et je n'ai pas su couper le fil barbelé de ses souffrances. Je n'ai pas été humain avec Mademba, mon plus que frère, mon ami d'enfance. J'ai laissé le devoir dicter mon choix. Je ne lui ai offert que des mauvaises pensées, des pensées commandées par le devoir, des pensées recommandées par le respect des lois humaines, et je n'ai pas été humain. (p.13)

La Grande Guerre est ainsi le théâtre d'une autre guerre à l'intérieur du soldat africain colonisé : une guerre de « devoir » vis-à-vis de l'Autre et du Même, c'est-à-dire la communauté, le passé, la mémoire. Elle est aussi une guerre d'« être » soi-même, singulier, divisé et interpellé. C'est pour cela qu'il faut lire derrière les envolées lyriques et l'héroïsme guerrier du personnage l'ampleur et le drame des divisions intérieures d'un soldat sahélien subalterne. Les interstices de son langage agité et sa sémantique lexicale signalent fortement un Alpha Ndiaye déstabilisé par la mort lente de son « ami d'enfance », désabusé par les promesses de la hiérarchie militaire française, désorienté par l'inanité du discours social traditionnel. Ils découvrent aussi l'immense fragilisation des cultures locales dominées, la solitude dramatique d'acteurs imprévus des crises européennes comme les tirailleurs sénégalais, les renégociations

identitaires difficiles qui divisent et torturent ces derniers. Ces renégociations identitaires sont aussi celles qui acculent jusqu'à la rupture le sujet africain colonisé et écartelé entre Afrique et Occident, comme l'incarne le héros de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane.

### **Sujet tiraillé et perspectives intermédiaires**

L'engagement militaire, le monologue intérieur et les drames personnels d'Alpha Ndiaye rappellent à bien des égards les héros tiraillés du nouveau film *Tiraillés* de Mathieu Vadepied (2022)<sup>37</sup> dont l'acteur principal est le célèbre comédien franco-sénégalais Omar Sy. Le film est l'histoire de Bakary Diallo, un brave père de famille qui décide de s'enrôler comme tirailleur dans l'armée française en 1917 pour participer à la Première Guerre mondiale. En réalité, Bakary veut retrouver son fils de 17 ans, Thierno Diallo, mobilisé de force comme tirailleur dans l'armée française et transporté, comme le héros de *Frère d'âme*, au front Est en France. Sur ce théâtre d'opérations qui leur est totalement étranger et hostile, le père et le fils apprennent à affronter ensemble la guerre et ses dangers, à répondre courageusement aux exigences des commandants d'unité, à supporter ensemble le froid, la peur, la maladie, la mort, mais aussi des perspectives et des ressentiments différents voire opposés. Là où la guerre est pour le fils un véritable rite de passage qui lui apprend à devenir un homme adulte, responsable et indépendant, l'enjeu est tout autre pour le père dont le souci principal est de sortir son fils de ce borbier européen d'un conflit qui ne le regarde pas.

---

<sup>37</sup> Le film est une coproduction franco-sénégalaise qui a été en compétition dans la catégorie « Un Certain Regard » à la 75<sup>e</sup> édition du festival international de Cannes (17-28 mai 2022) puis en tournée de présentation en France et au Sénégal.

Il y a plusieurs bonnes raisons de comparer le film de Mathieu Vadepied au roman de David Diop. L'acteur Omar Sy (qui est Bacary Diallo dans le film) a fait une lecture publique du roman lors d'une rencontre culturelle à Avignon en juillet 2021. En dehors de cette reconnaissance mutuelle, les deux productions investissent les éléments structurants du sujet tirailleur, avec bien entendu les procédés spécifiques à chaque genre : les traits saillants du portrait du tirailleur, la description crue des scènes de guerre, la réminiscence du pays natal africain sur le sol français, le procès en filigrane du système colonial, la désanonymisation de la figure du tirailleur par sa mise en scène centrale. Il y a aussi la vulgarisation publique du film et du roman qui participe à la réhabilitation idéologique initiée par toute une série d'initiatives sociales, éducatives et politiques de la France pour corriger certaines injustices coloniales. L'objectif n'est pas de faire ici cette analyse comparative des stratégies narratives ou des procédés techniques entre le roman et le film, mais de montrer qu'il y a un intérêt créatif grandissant autour de la prise de parole du personnage tirailleur dans les créations francophones.

En effet, le film *Tirailleurs* emprunte le nom de son acteur principal, Bakary Diallo, à l'auteur et personnage-narrateur de *Force Bonté*, premier récit de tirailleur sénégalais publié en 1926 et une des premières fictions publiées en Afrique francophone. Il faut bien sûr rappeler qu'il y a eu au XIX<sup>e</sup> siècle une foisonnante littérature coloniale produite au Sénégal ou sur le Sénégal par des administrateurs coloniaux français, des explorateurs, des missionnaires et des voyageurs français comme René Caillé, Léopold Panet, Abbé David Boilat, Paul Holle, Frédéric Carrère, Pierre Loti, André Demaison, etc. Les premiers textes publiés par des auteurs locaux paraissent au début du XX<sup>e</sup> siècle, ceux notamment d'Amadou Duguay Cléodor Ndiaye, Hamet Sow Télémaque, Amadou Mapaté Diagne et Massyla Diop. Bakary Diallo fait partie de cette première génération d'auteurs sénégalais.

Si la perspective familiale est privilégiée dans le film *Tirailleurs* pour poser les enjeux humains, individuels et identitaires des soldats africains engagés dans la Grande Guerre, le roman *Frère d'âme* investit les mêmes enjeux mais à partir d'une perspective amicale. Les modalités narratives et les spécificités génériques de chaque domaine (le cinéma et la littérature) offrent des possibilités supplémentaires et complémentaires d'analyse des parcours et des discours tirailleurs. Bien entendu, cela n'annule nullement les caractéristiques compositionnelles et langagières spécifiques du film ou du roman, et même, pour demeurer dans le domaine littéraire, de chaque texte relevant de la veine du tirailleur sénégalais. C'est en cela qu'Alpha Ndiaye reste un tirailleur *unique*, indissociable d'un parler singulier et raconteur de moments inédits de la Première Guerre mondiale. Il est doublement le témoin privilégié d'un événement historique et la voix puissante d'une histoire personnelle. Son récit mélange les vertus et les habiletés du conteur, du chanteur et du poète. Un personnage à la fois exubérant et secret, vaillant et meurtri, dont les envolées lyriques rappellent les « maîtres de la parole » des épopées africaines :

Je suis l'ombre qui dévore les rochers, les montagnes, les forêts et les rivières, la chair des bêtes et celle des hommes. Je dépouille, je vide les crânes et les corps. Je coupe les bras, les jambes et les mains. Je fracasse les os et j'aspire leur moelle. Mais je suis aussi la lune rouge qui se lève sur le fleuve, je suis l'air du soir qui agite les feuilles tendres des acacias. Je suis la guêpe et la fleur. Je suis aussi bien le poisson frétilant que la pirogue immobile, le filet que le pêcheur. Je suis le prisonnier et son gardien. Je suis l'arbre et la graine qui l'a donné. Je suis le père et le fils. Je suis l'assassin et le juge. Je suis les semailles et la récolte. Je suis la mère et la fille. Je suis la nuit et le jour. Je suis le feu et le bois qu'il dévore. Je suis l'innocent et le coupable. Je suis le début et la fin. Je suis le créateur et le destructeur. Je suis double. (p.165-166)

L'allusion est claire ici : Alpha Ndiaye se signale d'abord par une force énonciative proclamée et distinctive. Raconter la Première Guerre mondiale par la voix d'un paysan sahélien, c'est écorcher la syntaxe française pour couronner un parler tiraillé dans un « français tiraillé ». C'est imposer un « je » à la fois prophétique et proéminent qui incorpore tous les signes et tous les règnes du vivant et du végétal. C'est combiner les temps et les espaces pour immortaliser le geste du soldat africain colonisé qui proclame sa bravoure et sa terreur, sa dualité constitutive et sa nécessité vitale, son règne spatio-temporel et ses pouvoirs infinis : « Je suis le créateur et le destructeur. Je suis double », dit Alpha Ndiaye. En s'autodésignant maître de la vie et de la mort, le personnage de David Diop enracine dans son flux verbal la dimension performative de la parole qu'il transforme en un véritable acte de langage sur les êtres et les choses. Il possède et élargit à la fois les ressources mémorielles de Djeli Mamadou Kouyaté, le griot généalogiste de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane (1960) et la truculence verbale de Wangrin, le personnage voyageur espiègle de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ (1973). Il dévoile une qualité locutoire et épique personnelle qui dérive le sujet de la Première Guerre mondiale vers le sujet proprement local du « totem des Diop », vers une célébration intime de l'amitié et vers une remise en question des lois ancestrales du « devoir ». Cette même qualité locutoire est localisable sous des formes variées dans nombre de textes africains et francophones contemporains qui revisitent l'histoire coloniale – notamment celle des deux guerres mondiales – et c'est en cela qu'ils sont aussi de véritables narrations postcoloniales.

*Frère d'âme*, pour conclure, compose une de ces narrations postcoloniales car il encode à partir du terroir sahélien gandiolaïse l'énonciation subjective et la bravoure militaire d'un tiraillé sénégalais dans les tranchées européennes. La position singulière d'Alpha Ndiaye le porte à connoter son

propre discours sur l'altérité et sur la mêmeté dans une circonstance conflictuelle, et à confirmer son statut allogène dans un espace dominant mais anémique. Donc Alpha Ndiaye ne s'arrête pas uniquement au conflit armé de la Première Guerre mondiale, mais s'attarde plutôt sur la circonstance historique, la mélancolie personnelle et le hasard du temps qui l'ont plongé et isolé dans cette guerre. Il n'écrit pas une histoire de la Première Guerre mondiale comme le font André Loez dans *La Grande Guerre* (2010) ou Jean-Louis Laccard dans *Zouaves et Tirailleurs* (2000), mais il conte, raconte et ressasse son cheminement personnel dans le premier grand tournant du XX<sup>e</sup> siècle. C'est précisément dans cette posture décentrée qu'Alpha Ndiaye se réapproprie toute la liberté et toute la puissance d'évocation d'un « je » de tirailleur à la fois colonisé, déterritorialisé, et subalterne pour raconter sa Grande Guerre à lui, et à travers celle-ci, ses propres grandeurs et ses propres misères, ses propres rêves et ses propres désillusions, ses propres valeurs et ses propres malheurs.

## Bibliographie

- Barthes, Roland, *Leçon*, Paris, Seuil, 1978.
- Bernard, Dadié, *Les jambes du Fils de Dieu*, Paris, Hatier, 1980.
- Bisanswa, Justin, « L'aventure du discours critique », *Présence Francophone*, n°61, 2003, pp. 11-34.
- Diabaté, Massa Makan, *Le lieutenant de Kouta*, Paris, Hatier, 1979.
- Diome, Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Flammarion, 2008.
- Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, 1947.
- Diop, David, *Frère d'âme*, Paris, Seuil, 2018.
- . *1889, l'attraction universelle*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- Diouf, Mbaye (dir.), *Présence Francophone*, « Les figurations spatiales francophones : essais géocritiques », n°88, automne 2017.
- Donovan, Josephine, « La littérature de la couleur locale et les nations culturelles », *Romantismes*, vol.3, n°181, 2018.
- Fall, Marouba, *Théâtre et tradition en Afrique noire francophone : exemple du théâtre sénégalais de langue française*, Dakar, L'Harmattan-Sénégal, 2019.
- Fargettas, Julien, *Les Tirailleurs sénégalais : les soldats noirs entre légendes et réalités 1939-1945*, Paris, Tallandier, 2012.
- Francœur, Louis, « Le monologue intérieur narratif (sa syntaxe, sa sémantique et sa pragmatique) », *Études littéraires*, vol. 9, n°2, 1976, pp. 341-365.
- Gnaoulé, Oupoh Bruno, « Histoire littéraire et littératures africaines », *Cahiers du GRELCEF*, n°7, 2015, pp. 65-84.
- Guène, Faïza, *Kiffe Kiffe demain*, Paris, Hachette Littératures, 2004.
- Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire*, Paris, Hachette, 1996.

Kane, Cheikh Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Lacarde, Jean-Louis, *Zouaves et Tirailleurs*, Paris, Argonautes, 2000.

Loez, André, *La Grande Guerre*, Paris, La découverte, 2010.

Monénembo, Tierno, *Le Terroriste noir*, Paris, Seuil, 2012.

Ndjehoya, Blaise, *Le Nègre Potemkine*, Paris, Lieu Commun, 1988.

Sidibé, Valy, « Représentation de l'espace, espace de la représentation dans *Le Boucher de Kouta* de Massa Makan Diabaté », *Enquête*, n°4, Abidjan, PUCI, mai 1999, pp. 93-101.

Vincileoni, Nicole, *Comprendre l'œuvre de Bernard B. Dadié*, Paris, Les Classiques africains, 1986.

Zellweger, Rudolf, *Les débuts du roman rustique : Suisse, Allemagne, France, 1836-1856*, Paris, Droz, 1941.

### **Filmographie**

Vadepied, Mathieu, *Tirailleurs*, Prod. France-Sénégal, 2022.

**Écritures de la transe dans la littérature francophone autodiégétique de la  
Polynésie française au XXI<sup>e</sup> siècle : entre expression de l'autochtonie et  
revenance traumatique**

Carole Atem,

Université de la Polynésie française, France

**Résumé**

Dans le panorama littéraire du Pacifique insulaire francophone, les œuvres de Chantal Spitz et de Titaua Peu ont largement exploré les représentations traumatiques d'une autochtonie polynésienne meurtrie, souvent donnée à voir dans une écriture « énargique », qui ente la thématique du trauma sur celles de la revendication identitaire et de la protestation anticolonialiste. D'autres textes d'écrivains autochtones, cependant, sous la forme d'entreprises mémorielles plus ou moins ouvertement romancées, pratiquent une écriture en apparence moins agonistique, où la reconstruction du passé personnel et communautaire tente de s'élaborer comme lieu de reconquête de la subjectivité indigène : c'est le cas de *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe* de Ta'aria Walker (1999), de la biographie romancée de Sunny Moana'ura Walker, *Le Païen*, écrite par l'écrivaine d'origine tahitienne Ariirau (2017), ou encore du roman à la première personne *Le Roi absent* de Moetai Brotherson (2007). Face à ces récits globalement autodiégétiques qui semblent recomposer le moi autochtone par la figuration littéraire du souvenir, sans nécessairement l'inscrire dans un rapport d'opposition frontale à l'altérité coloniale, l'hypothèse que nous voudrions examiner est celle d'une persistance du trauma quasi-invisible, dont les indices sont perceptibles, paradoxalement, dans le récit d'expériences revendiquées comme proprement autochtones. L'irruption de la transe, en particulier, à la fois comme motif narratif et comme expérience scripturale, devient dans ces œuvres l'espace d'une recreation ambiguë de la conscience indigène, où l'indicible effraction coloniale, presque impossible à se représenter, laisse directement sa trace traumatique dans le geste même d'expression littéraire de l'autochtonie.

**Mots-clés :** Littérature francophone polynésienne, Écriture autodiégétique, Autochtonie, Trauma, Transe

### **Abstract**

In the literary panorama of the French-speaking islands of the Pacific, the works of writers such as Chantal Spitz or Titaua Peu have extensively explored the traumatic representations of a bruised Polynesian indigeneity, often seen in an “enargic” writing, which links the theme of trauma with those of identity claims and anti-colonialist protest. Some works by other indigenous authors, however, less openly fictionalized, practice a writing apparently less agonistic, where the reconstruction of the personal and community past tries to develop as a place to reconquest the indigenous subjectivity: this is the case of *Rurutu, Mémoires d’avenir d’une île australe* (*Rurutu, Prospective Memoirs Of A Southern Island*) by Ta’aria Walker (1999), of the fictionalized biography of Sunny Moana’ura Walker, entitled *Le Païen* (*The Pagan*) and written by the Tahitian-born writer Ariirau (2017), as well as of Moetai Brotherson’s first-person novel *Le Roi absent* (*The Absent King*) (2007). Faced with these generally autodiegetic narratives that seem to recompose the indigenous self through the literary figuration of memory, without necessarily inscribing it in a relationship of frontal opposition to colonial otherness, the hypothesis we would like to examine is that of an almost invisible persistence of trauma, whose clues can paradoxically be perceived through the narration of experiences claimed as specifically indigenous. The irruption of trance, in particular, both as a narrative motive and as a scriptural experience, becomes, in these works, the space of an ambiguous recreation of indigenous consciousness, where the unspeakable colonial intrusion, almost impossible to represent, leaves its traumatic trace directly in the very gesture of literary expression of indigeneity.

**Keywords :** Francophone Polynesian literature, Auto diegetic writing, Indigenusness, Trauma, Trance

## Introduction

Dans le panorama littéraire du Pacifique insulaire francophone, les œuvres comme celles de Chantal Spitz dès les années 1990, et de Titaua Peu à partir des années 2000, ont largement exploré les représentations traumatiques d'une autochtonie polynésienne meurtrie dans ses dimensions individuelle et collective, souvent donnée à voir dans une écriture « énergique », selon le concept d'Aristote<sup>38</sup>, c'est-à-dire fondée sur une rhétorique du choc. Dans ces textes qui ont marqué, en Polynésie française, le développement de l'expression littéraire autochtone, l'une des caractéristiques de ce parti pris de l'*enargeia* était d'associer la thématique du trauma à celle de la revendication identitaire et anticolonialiste. D'autres productions d'écrivains polynésiens, cependant, sous la forme d'entreprises mémorielles plus ou moins ouvertement romancées, pratiquent une écriture en apparence moins agonistique ; la reconstruction du passé personnel et communautaire tente d'abord de s'y élaborer comme lieu de reconquête de la subjectivité indigène. C'est le cas de *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe* de Ta'aria Walker, paru en 1999, de la biographie romancée de son fils Sunny Moana'ura Walker, *Le Païen*, écrite par l'écrivaine d'origine tahitienne Stéphanie Ariirau Richard, dite Ariirau, parue en 2017, ou encore du roman à la première personne *Le Roi absent* de l'actuel président de la Polynésie française et député indépendantiste Moetai Brotherson<sup>39</sup>, publié en 2007. Face à ces récits globalement autodiégétiques qui semblent recomposer un moi autochtone par la figuration littéraire du souvenir, sans nécessairement l'inscrire

---

<sup>38</sup> Proche de l'*ekphrasis* et de l'hypotypose, qui recourent aussi aux descriptions frappantes, le concept antique d'*enargeia* déjà théorisé par Aristote a été ensuite repris et défini par Denys d'Halicarnasse. Procédé d'évidence, l'*enargeia* grecque a partie liée avec la notion paronymique d'*énergie* stylistique, sans pour autant s'y limiter.

<sup>39</sup> Le député indépendantiste Moetai Brotherson a été élu président de la Polynésie française en 2023.

dans un rapport d'opposition frontale à l'altérité coloniale, l'hypothèse que nous voudrions examiner est celle d'une persistance quasi-invisible du trauma ; paradoxalement, les indices d'une telle rémanence seraient perceptibles dans le récit d'expériences revendiquées comme proprement autochtones. Nous serions alors en présence d'un mode d'affirmation de l'indigénité affecté de manière presque inconsciente par ce que le philosophe français Patrice Loraux a identifié comme le « disparaître traumatique » (2001 : 51), y compris dans les moments où l'effort mémoriel prend appui sur une expérience issue de la tradition autochtone et présentée comme culturellement essentielle. Nous souhaiterions montrer en particulier comment l'irruption de la transe, à la fois comme motif narratif et comme expérience scripturale, devient dans ces œuvres l'espace d'une recreation ambiguë de la conscience indigène, où l'indicible effraction coloniale, presque impossible à se représenter, laisse directement sa trace traumatique dans le geste même d'expression littéraire de l'autochtonie.

### **Le rôle du régime narratif dans la reconstruction littéraire du sujet indigène**

Une mise au point s'impose d'abord sur la qualité autodiégétique de ces textes, que nous envisageons ici d'une manière plus large que dans la définition de Gérard Genette, à savoir un régime narratif où l'instance narratrice constitue le sujet principal du récit (1972 : 253). *Le Roi absent* présente globalement cette configuration, puisqu'un héros-narrateur, d'ailleurs fictif, s'y exprime bien, au moins dans la plus grande partie du texte, pour retracer son propre passé.

Le régime narratif est moins clair dans les deux autres textes. Les *Mémoires* de Ta'aria Walker, tout en adoptant l'usage de la première personne, mêlent séquences narratives consacrées au récit de soi, anecdotes marquantes sur

d'autres personnages – la narration bascule alors dans l'hétérodiégétique –, descriptions de l'île de Rurutu, et documents variés, y compris, par exemple, des recettes traditionnelles, selon le lointain modèle des Mémoires d'Ancien Régime en France, qui se caractérisaient par leur facture hétérogène, ainsi que l'ont montré entre autres Marc Fumaroli et Emmanuèle Lesne. Néanmoins, si l'on considère que cette hétérogénéité structurelle, chez Ta'aria Walker, peut être comprise comme indice de la reconstruction d'un moi élargi à la communauté, d'une individualité pensée à travers le récit collectif, alors la notion de régime autodiégétique fait sens : elle signale, en l'occurrence, une relation d'inclusion forte du moi dans la communauté autochtone à laquelle il s'identifie. Au-delà de ce lien d'appartenance communautaire, nous suggérons même, dans ce type d'expression autodiégétique, de percevoir une relation primordiale entre le moi narrateur et la terre d'origine. En une acception étymologique presque stricte du terme « autochtonie », il y aurait alors une forme d'équivalence entre raconter l'histoire de sa terre et *se raconter* en tant qu'individu engendré par cette terre. C'est ce que fait Ta'aria Walker dans les chapitres inauguraux de son texte, lorsqu'elle décrit les grottes de son île comme haut lieu de l'identité autochtone (1999 : 13-19).

De son côté, le roman *Le Païen* prend la forme d'une biographie à la troisième personne, où l'instance narratrice est distincte du personnage qui est le sujet principal de la diégèse ; toutefois, appréhender ce récit sous l'angle de sa qualité potentiellement autodiégétique nous semble également pertinent : en effet, malgré le recours à la troisième personne grammaticale, qui, précisait Genette, n'est pas incompatible avec le régime autodiégétique (*op. cit.* : 251-254), il existe là aussi une relation complexe entre le moi construit par l'écriture romanesque (le personnage de Sunny Moana'ura Walker) et la voix de la personne réelle (le véritable Sunny Moana'ura Walker). Dans le dispositif

biographique, cette personne réelle peut être identifiée comme la source autorisée de la narration. C'est cette figure d'*auctoritas*, à la fois origine et caution du récit, que nous proposons de repérer comme fondement d'une poétique autodiégétique dans *Le Païen*. Une narration préalable y est prise en charge ensuite par un auteur professionnel, à l'instar de ce qui se passait parfois, là encore, dans l'énonciation des Mémoires d'Ancien Régime à l'époque de leur émergence, et de ce qui se passe encore éventuellement dans les autobiographies modernes. La richesse de ce dispositif s'accroît, enfin, du fait que l'écrivain professionnel en aval du récit est ici une autrice, elle aussi polynésienne, par sa mère : dans la perspective de notre réflexion sur sa composante autodiégétique, peut-être est-ce là la clé de voûte de ce roman biographique.

Ces questions diffèrent d'ailleurs du problème de la véracité factuelle de ces textes, et il ne s'agit pas non plus d'évaluer ici leur statut autobiographique tel que défini par Philippe Lejeune (1975 : 14). L'idée que nous défendons est plutôt celle-ci : derrière la complexité de leurs dispositifs narratifs, ces récits dans lesquels se superposent ou s'entrelacent des voix d'auteurs polynésiens sont bien le lieu d'un témoignage, même involontaire, d'un moi autochtone dont les contours se dessinent dans le geste scriptural et qui en constitue l'objet principal. L'intérêt de ces considérations narratologiques est aussi de mettre en lumière la littérarité très marquée de ces œuvres : ce constat liminaire semble conforter l'idée que le témoignage du moi autochtone s'appuie, pour se construire, sur le retour insistant de motifs narratifs et rhétoriques, comme celui de la transe.

## L'expérience de la transe et la structuration identitaire

Si on la définit comme un basculement transitoire dans un état limite, marqué surtout par une altération de l'état ordinaire d'individuation, la transe entre plus largement dans les phénomènes de chamanisme et de sorcellerie dont Claude Lévi-Strauss a souligné, dans les cultures traditionnelles non-occidentales, « l'efficacité symbolique » (1949 : 5), selon le titre d'un de ses textes<sup>40</sup>. Le père de l'anthropologie structurale définit cette efficacité symbolique comme la capacité de structurer le débordement de signification du monde tel qu'il est perçu par l'être humain doué de langage : les pratiques traditionnelles comme la transe exerceraient un pouvoir structurant en opérant une articulation, par le symbole, entre le plan du signifiant et celui du signifié, et, surtout, en donnant un signifié, grâce au rituel, à ce que l'anthropologue français nomme « signifiant flottant<sup>41</sup> » (1950), élément du monde échappant à tout système de signification – et par là même générateur de désordre. Bien qu'elle-même caractérisée par une forme de chaos, la transe aurait ainsi le pouvoir d'organiser ce qui, dans le réel, au niveau de l'individu comme à l'échelle de la communauté, resterait sans ces rituels dans un état de confusion et d'opacité susceptible de menacer la permanence de la société concernée.

L'expérience de la transe nous semble importante dans les trois œuvres d'abord comme motif narratif, comparable à ceux repérés par le spécialiste de l'épopée médiévale Jean-Pierre Martin dans les chansons de geste, et définis par lui comme « séquence narrative récurrente modifiant les rapports entre les acteurs

---

<sup>40</sup> Claude Lévi-Strauss a publié « L'efficacité symbolique » dans la *Revue de l'histoire des religions*.

<sup>41</sup> Le concept de *mana* tel que le définit Lévi-Strauss dans sa réflexion sur le « signifiant flottant », à la suite, notamment, de Marcel Mauss, est à distinguer de la notion polynésienne de *mana*, notion complexe référant en partie au sacré, fondamentale dans les cultures autochtones de Polynésie française.

qui y sont impliqués dans le sens d'une amélioration ou d'une dégradation » (1992 : 368) : les scènes de transe, qu'elles impliquent sorciers et sorcières lors d'un rituel ou qu'elles intéressent un non-initié vivant une expérience hypnotique dans un cadre profane, sont ainsi décrites comme des moments de crise où la relation d'un individu à soi et aux autres est soumise à une tension paroxystique, provoquée par un facteur perturbant, tel que la maladie, l'accident, l'absorption de substances hallucinogènes ou les situations de péril extrême comme une tempête en mer, événements traumatiques face auxquels la capacité de la conscience ordinaire à organiser le monde est mise en échec. Amenée à son point de culmination, la confusion induite par la confrontation à ces divers « signifiants flottants » trouve sa résolution dans l'expérience de transe, qui intervient comme processus structurant, notamment au niveau identitaire, en redonnant à un moi autochtone naguère en proie à la déréliction le pouvoir d'opérer sa propre recomposition, essentiellement par la revitalisation du lien aux ancêtres. Présentée explicitement comme une pratique ancestrale chez Ta'aria Walker, la transe à visée curative ou extralucide réalise l'articulation symbolique entre le moi et l'intangible monde des aïeux ; elle devient l'un des lieux narratifs privilégiés de l'autochtonie : se raconter par la transe, c'est, dans un même geste structurant, se raconter comme indigène<sup>42</sup>. On retrouve cette fonction de mise en ordre du moi et du monde lorsque l'autrice décrit les rituels de guérison des malades pratiqués par les sorciers de l'île, thaumaturges détenteurs, aux yeux du peuple, d'un pouvoir socialement régulateur :

---

<sup>42</sup> Nous employons à dessein le terme d'*indigène* dans une acception neutre, fondée sur son sens étymologique. Par la formule « se raconter comme indigène », nous souhaitons ainsi exprimer le pouvoir protéiforme de l'activité autodiégétique telle qu'elle est mise en œuvre par les autrices et auteurs du corpus : associé à la notion d'indigénéité, le récit de soi est à la fois affirmation identitaire, pratique structurante individuelle, et exégèse collective du monde.

Si un malade ne guérit pas malgré tous les soins traditionnels, et qu'un membre de sa famille rêve d'un requin, la recherche de l'origine du mal s'oriente immédiatement vers les adorateurs du requin [...]

Une réunion des deux familles, celle de la victime et celle du présumé coupable est provoquée. [...]

Les responsables des deux familles s'adonnent à des prières et à des incantations dont ils sont les seuls à connaître les paroles et la signification. Un combat infernal s'engage entre les deux dieux ennemis [...]

Quand la bataille s'amorce, les chiens hurlent à la mort et la contagion devient générale. [...]

Les vieux disent que la bagarre des mauvais esprits est concentrée là où les chiens se ruent [...]

Le lendemain, les sorciers vont chercher le lieu de la fin du carnage. La présence d'une mare de sang prouve qu'un des guerriers démoniaques est mort. [...]

Si l'on ne trouve nulle part de flaque de sang, le combat des démons se renouvelle un autre soir de leur choix. Le vainqueur redouble de puissance et attaque un à un les membres de la famille vaincue. C'est à ce moment-là que la famille du malade procède à la profanation de la tombe du jeteur de sort, le mangeur d'âmes, s'il est mort. S'il est vivant, elle menace de le tuer.

Le même scénario se reproduit dans les autres familles lorsque quelqu'un rêve de l'animal totem ou d'un objet vénéré. (Ta'aria Walker, *op. cit.* : 65-66)

En exposant le *modus operandi* du thérapeute – le présent gnominique, la détermination nominale à valeur générique et les désignations catégorielles des acteurs impliqués (« malade », « victime », « coupable ») permettent de faire ressortir le rôle de chacun dans cette procédure –, ce passage dévoile la fonction d'exégète assumée par le sorcier et la finalité herméneutique des rituels dont il est en charge, comme la transe : c'est à lui qu'il incombe d'interpréter les traces matérielles et de leur assigner un sens (« les sorciers *vont chercher* le lieu de la fin du carnage. La présence d'une mare de sang *prouve* qu'un des guerriers démoniaques est mort »). En une sorte de mise en abyme, l'écriture mémorielle

elle-même de Ta'aria Walker, explicative et didactique, remplit un rôle exégétique similaire en assurant la fixation et la transmission intergénérationnelle, dans la communauté Rurutu, de ces rituels régulateurs, affirmant par là-même la filiation entre le moi insulaire d'autrefois, d'aujourd'hui et de demain.

Cette affirmation de l'affiliation du moi autochtone à sa terre et à ses ancêtres est reprise avec insistance dans *Le Païen*, qui, tout en retraçant le parcours biographique de Sunny Moana'ura Walker, raconte surtout son itinéraire spirituel, lequel le conduit, après une carrière militaire dans l'élite des forces françaises, à revenir vivre seul dans la vallée tahitienne de son enfance pour redonner vie aux pratiques culturelles traditionnelles, païennes, de la Polynésie pré-européenne. Le récit est émaillé d'épisodes où le héros connaît de brusques moments d'extralucidité, déclenchés par le contact physique à la terre, comme dans le passage suivant, où le personnage, attiré par un rocher, « s'arrête, interpellé » (Ariirau, 2017 : 231), et où son basculement dans un état de conscience altérée se signale notamment par la syntaxe accumulative et par le recours à un lexique décrivant une dépossession de soi, tandis que s'entrelacent les synecdoques du corps et de la nature, indices stylistiques d'une reconfiguration de l'identité du héros :

Il s'approche du rocher et décide de méditer [...].  
La transcendance est immédiate et son instinct lui dit de ne pas rester à cet endroit, mais d'aller plus à l'intérieur du bosquet. Il s'exécute et se dirige vers la brousse et le sous-bois sur une quinzaine de mètres. Il est sans énergie, tout en ayant l'impression d'être dans un état second. Il s'immobilise entre deux arbres, il baisse la tête.  
Entre ses pieds se tient debout une espèce de caillou [...], il se penche et regarde d'encore plus près. À ce moment-là, il voit le *ti'i* [statuette sacrée représentant une divinité ancienne], le totem, le demi-dieu, l'idole païenne.

Son corps retrouve soudainement l'énergie qui l'avait quitté, il se redresse, puis se baisse, et il se met à gratter. À l'aide de son coupe-coupe, il réussit à l'extraire.

Effectivement, il s'agit d'un *ti'i*, avec sa tête, son buste, ses bras, il est sculpté simplement, il doit avoir quelques siècles. C'est une pierre précieuse surgie du fond des temps, enfouie dans la terre argileuse.

Le païen, le cœur et l'âme pleins de gratitude, ferme les yeux et remercie les *tupuna* [ancêtres, en tahitien]. Extatique, il saisit le *ti'i*, le gratte de la terre qui l'immobilisait, l'emmène jusqu'à sa demeure, le lave à l'eau vive, semble communier avec cette idole de roche, qui n'attendait, semble-t-il, que sa rencontre. (*Ibid.* : 231-232)

On retrouve ici plusieurs éléments liés à la fonction symbolique de la transe telle que l'analysait Lévi-Strauss, en particulier à travers la précision des indications corporelles et gestuelles, qui rendent compte de la manifestation physique, presque chorégraphique, de cet état psychique frontalier : la transe permet de donner forme et sens à un objet du culte ancestral, le *ti'i*, qui, sans cette médiation symbolique, resterait réduit à un « signifiant flottant » ; par son pouvoir d'organisation sémiologique, elle transforme le signifiant en signe, transfigure la statuette informe en divinité vivante, en trait d'union entre la conscience autochtone contemporaine et son héritage spirituel séculaire.

Dans *Le Roi absent*, où le héros vit des états de transe réitérés, le phénomène se manifeste selon un schéma régulier, et devient même une expérience scripturale, un « motif rhétorique », toujours selon les termes de Jean-Pierre Martin (*op. cit.*), dont non seulement les étapes mais aussi les formules scandent la narration par leur retour hypnotique. La formule « Faute de parole il me reste les signes », répétée à de nombreuses reprises dans le texte de Moetai Brotherson (2007 : 40, 65, 95, 129, 203, 227, 249, etc.), signale ainsi chaque entrée en transe du héros-narrateur, dès lors habité de façon quasi-chamanique

par la parole de ses ancêtres, dont il devient le canal par l'écriture alors même qu'il est muet.

### **Écrire la transe : entre figuration symbolique du moi autochtone et hantise traumatique**

Ce paradoxe d'un personnage muet mais traversé par une parole ancestrale dont il se sent dépositaire peut être interprété comme une représentation littéraire de la tension qui travaille ces textes, celle entre affirmation et déliquescence du dire indigène dans un contexte de rémanence traumatique. D'abord induits par les massages traditionnels de sa grand-mère « sorcière » (*Ibid.* : 14), qui cherche à soigner son asthme, les moments de transe auxquels le héros du *Roi absent* est sujet dans son enfance cèdent la place, au fil du récit, à des crises spontanées ou favorisées par l'usage de psychotropes comme le cannabis ou les champignons. Ces crises qui ponctuent le quotidien du personnage se traduisent dans le récit par des passages que l'on pourrait qualifier de moments de transe poétique, lors desquels la narration principale est suspendue, entrecoupée d'épisodes d'un récit semi-légitime qui retrace par bribes la généalogie du héros. Cette alternance, typographiquement marquée, entre différents énonciateurs, différentes énonciations, différentes formes d'expression et de codes, contribue à produire un texte polyphonique, dont la structure fait en quelque sorte écho au motif littéraire de la transe et du rituel hypnotique : tel un chamane ou un possédé, le héros-narrateur devient lui-même, à l'image du texte, le réceptacle et l'émetteur d'une multitude de voix. Mais la fin tragique que connaîtra le personnage rend là aussi possible une lecture métaphorique de cet écartèlement entre déferlement verbal et silence, ce déchirement pouvant être perçu, selon nous, comme un symptôme du « disparaître traumatique ».

L'historien François Hartog (2003) a montré à partir des travaux de l'anthropologue Marshall Sahlins que le traumatisme de l'effraction coloniale dans les sociétés insulaires du Pacifique avait été aggravé par la discordance des régimes d'historicité mis en présence, ce dont la spécialiste de littérature francophone Sylvie André a observé les traces dans les littératures océaniques (2020). Or, les recherches sur le traumatisme lié aux Guerres Mondiales, notamment celles de Walter Benjamin (1936), de Patrice Loraux et de Jean-Luc Nancy (2001), ont mis en évidence les mécanismes de diffusion intergénérationnelle silencieuse du trauma, la « pétrification de l'affectivité » (Patrice Loraux, *art. cit.* : 48) et l'« impassibilité » traumatique (*Ibid.* : 46) qui en découlent ; il y aurait ainsi une difficulté intrinsèque à repérer les traces du trauma, du fait de son impact sur la capacité même à témoigner et à transmettre une expérience. Lorsqu'il le distingue, notamment, du « disparaître naturel » (*Ibid.* : 51), Loraux définit le « disparaître traumatique » comme un « disparaître strict » (*Ibid.* : 45), un « anéantissement » condamné à rester « sans médiation », « autrement dit ce qui ne peut pas être repris dans un symbolique quel qu'il soit » (*Ibid.* : 42). Cette qualité d'irreprésentabilité du « disparaître traumatique » affecte aussi la littérature, comme le montrent les recherches d'Hélène Merlin-Kajman (2016)<sup>43</sup>. Nous proposons ici une approche de l'expression littéraire autochtone dans la Polynésie contemporaine à la lumière de ces différents travaux : notre hypothèse est que, lorsqu'il met en avant une pratique culturelle identifiée comme fondatrice, telle que la transe, le récit autodiégétique, dans notre corpus, oscille entre l'affirmation d'une continuité transgénérationnelle de l'indigénité, et un échec de la parole autochtone à témoigner de son propre

---

<sup>43</sup> Voir aussi les recherches menées par le mouvement *Transitions*, notamment dans sa revue en ligne, à l'initiative d'Hélène Merlin-Kajman : <https://mtransitions.hypotheses.org> [consulté le 5 janvier 2023].

disparaître culturel. Tandis que le rituel de la transe fait partie des « *sacra* » de la société polynésienne, c'est-à-dire des biens dont la transmission assure « la permanence de la communauté dans le temps », selon Marcel Hénaff (2002 : 201), les écritures de la transe chez ces auteurs sont paradoxalement hantées par un disparaître identitaire.

Sous la plume de Moetai Brotherson, l'évocation de ce disparaître traumatique de la culture traditionnelle prend souvent des accents douloureux : « À Tahiti, les Blancs interdisent à nos enfants de parler notre langue. Nos dieux, nos danses, et maintenant notre langue ? Iron-ils jusqu'à nous imposer leurs *tupuna* [ancêtres] dans nos généalogies ? » (*op. cit.* : 131)

Il n'en reste pas moins que ce pathos, dont la charge affective et polémique pourrait remplir une fonction cathartique, est partiellement occulté par le motif du silence et de l'indicible qui hante le texte, et dont la mort est le seul antidote envisageable pour le narrateur : « La mort, par essence, met fin aux mutismes. Là où plus personne ne parle, plus personne n'est muet, non ? » (*Ibid.* : 126)

Le silence de mon ardoise me paraît bien dérisoire et triste.  
Un autre malaise, plus douloureux, survient quand, au détour d'une phrase, un mot inconnu se refuse. Alors que ces mots mystérieux s'accumulent, je me rends compte que les livres qui ont nourri mon esprit et forgé mon expression sont tous écrits dans une autre langue que la mienne. Je me rends compte que j'écris différemment de mes cousins, de mes « amis », de tous les non-muets qui m'entourent depuis l'enfance. (*Ibid.* : 90-91)

Une lecture pessimiste du roman de Moetai Brotherson pourrait percevoir dans l'énonciation brouillée du texte et dans la thématique de la difficulté de parole, un indice littéraire de l'impossible élucidation de soi qui constituerait peut-être l'échec principal du héros. Le passage ambigu où est relatée la

disparition du personnage, dans une scène charnière d'une grande intensité dramatique, peut être lu dans ce sens ; le décryptage du monde y est décrit comme un vertige hallucinatoire proche de la transe, à cela près que la confusion des codes et des signes est telle qu'elle finit par menacer la cohérence d'un message devenu inintelligible. Implosant sous l'effet de sa propre polysémie, l'univers, aux yeux d'un narrateur submergé, cesse d'être lisible et cède à l'entropie :

Chaque page est encombrée de signes. Pas des lettres, des dessins placés sur des cercles. Il y a des animaux, des végétaux, la lune, les éléments et parfois des humains dessinés. D'autres pictogrammes plus abstraits aussi. Tantôt les signes ont la tête en bas, tantôt ils semblent se tenir à l'envers, ou sur l'arête verticale d'un précipice. (*Ibid.* : 345)

Victime de sa fonction d'exégète trop lourde à porter, qu'il ne parvient plus à assumer, le moi s'anéantit dans une ultime transe.

Dans *Le Païen*, le disparaître identitaire est bien souvent donné à ressentir à travers l'impassibilité du jeune héros, reflétée stylistiquement dans une syntaxe généralement asyndétique et minimaliste. On en trouve un exemple dans le passage suivant, situé dans l'enfance du personnage, lors d'une scène de jeu où, en état de quasi-transe, obéissant à une impulsion aussi irrésistible qu'irrationnelle, il tire à la carabine, sans raison, sur son jeune frère :

Machinalement, sa main descend [...], dans la poche, elle prend les balles de plombs et charge la carabine. Il ne réfléchit pas, il agit, comme ça, concentré sur la cible.

Il se laisse posséder par un esprit malin et il arme sa carabine. [...]

Il aperçoit l'un de ses frères, de dos. [...] il tire sans réfléchir.

Visé, touché. L'enfant percuté tombe à terre. (Ariirau, *op. cit.* : 58)

La transe est ici le lieu de l'irreprésentable ; elle devient un moment de disjonction entre le moi et sa propre capacité à s'appréhender. Cette distorsion des coordonnées normales du quotidien se reflète dans l'écriture à travers le traitement grammatical du temps : au présent de narration succède, pour marquer l'acmé dramatique de cette séquence, une phrase averbale réduite aux deux participes passés juxtaposés « Visé, touché », présentant des procès accomplis, comme pour dépouiller la scène de toute dimension expressive en restreignant la narration à cette seule information aspectuelle. L'effet de suspension du temps créé par ce recours aux modes nominaux est corroboré par des choix syntaxiques et rythmiques allant dans le sens de la sobriété stylistique : expansions nominales presque absentes, groupes rythmiques courts, éviction de l'articulation logique entre les événements, système de référence dominé par les pronoms ou par des désignations génériques qui font l'économie des noms propres, comme l'hyperonyme de genre neutre « l'enfant ». C'est ainsi la charge affective potentielle de cette scène qui est soigneusement désamorcée : le hors-temps de la transe est aussi un ailleurs de la conscience, où le moi devenu étranger à l'ordre logique usuel (« sans réfléchir »), expérimente en outre l'aliénation de sa propre sensibilité. On retrouve ici l'anesthésie liée à une « suspension de représentation » que Patrice Loraux a repérée dans ses travaux (*art. cit.* : 47) comme étant une caractéristique symétriquement présente chez la victime d'un trauma et chez son tortionnaire : le geste de violence perpétré en état de quasi-transe par le personnage sur son jeune frère participe pleinement d'une représentation littéraire de la revenance traumatique<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Au sens de *retour* traumatique, mais aussi de résurgence spectrale, de hantise presque imperceptible, dans la lignée des hantises décrites par Freud comme compulsion de répétition.

Chez Ta'aria Walker, la disparition d'une goélette, la *Va'ine Avera*, envoyée de Rurutu à Tahiti pour ramener sur l'île natale de la narratrice les matériaux destinés à la construction d'un temple protestant, déclenche un épisode de transe collective là aussi particulièrement significatif ; tous les habitants finiront par être visités par les âmes des défunts, venus les informer de leur propre naufrage et en donner une interprétation chrétienne. Cette séquence importante présente, comme nous allons le voir, toutes les marques d'une écriture traumatique, écartelée entre deux systèmes de représentation du monde – un système autochtone et un système exogène –, dont l'un finit par réduire l'autre au silence.

Un an après le départ des membres de la mission, les habitants de Rurutu, toujours sans aucune nouvelle de la goélette partie en direction de Tahiti, se laissent aller au désespoir. Le projet de construction du temple protestant à l'origine de ce voyage tragique, la « réalisation de la sainte maison » (Ta'aria Walker, *op. cit.* : 77), est voué aux gémonies par l'ensemble des familles concernées : « Rurutu pleure la colossale perte en vies humaines », « toute la classe supérieure est partie » (*Ibid.* : 78). « On ne parle plus de la construction du temple, ce projet est banni de la bouche des habitants. On le traite d'assassin, de décret du démon ; on se lance des reproches les uns aux autres, on veut changer de religion ou reprendre celle des ancêtres [...] » (*Ibid.* : 78). Dès le début de l'épisode se dessine ainsi la ligne de faille entre croyances traditionnelles et religion coloniale, tension redevenue sensible sous l'effet de la crise vécue par la population.

Alors que les familles sont au plus mal, le texte raconte l'intervention d'une sorcière autochtone, qui convoque tous les parents des disparus pour leur donner de leurs nouvelles. C'est cette entrée en transe rituelle de la sorcière qui

débouche sur une scène de transe collective dont les proportions sont sans précédent dans le récit de l'autrice :

La petite vieille éprouve une sensation de froid intense et demande à être enveloppée entièrement d'une couverture. Des frissons et des convulsions la secouent fortement, puis elle tombe en léthargie.

Quand elle se rassoit, en transes, elle lance le son que produit une conque pour les départs ou arrivées des goélettes. Puis avec la voix du capitaine, elle annonce la présence de la *Va'ine Avera* près d'elle, équipages et passagers compris.

Chacun son tour, elle s'adresse aux parents des disparus qui parlent à travers elle de leur propre voix. Ces dialogues entre vivants et disparus déclenchent une véritable hystérie collective, et des scènes douloureuses se déroulent sous les yeux des spectateurs. [...] les affligés, stupéfaits, n'ont plus la force de dégager les lieux, et plusieurs parmi eux perdant connaissance sont éloignés sur des brancards.

Des enfants abîmés dans la souffrance crient après leur père. (*Ibid.* : 78)

La construction de cet épisode de transe partagée suit une logique de gradation, que signale l'évolution, au fil du passage, de plusieurs thèmes entrecroisés : on passe de l'individuel (« la petite vieille ») au collectif (« équipages et passagers », « parents », « spectateurs »), de l'immobilité radicale (« froid intense », « léthargie ») à l'échauffement généralisé des corps et des consciences (« hystérie collective », « abîmés dans la souffrance »). On pourra être sensible aux mentions alternées entre voix et silences : au rituel silencieux (la vieille femme devient mutique) succèdent un son (celui de la conque) et des voix exogènes (celles des disparus), qui investissent et évincent la voix de la sorcière. Surtout, le texte décrit ici la transe comme un phénomène de propagation du sentiment de crise, puisque la scène aboutit provisoirement au retour brutal des paroles désordonnées et des sanglots de détresse (« voix »,

« dialogues », « des enfants [...] crient »). Le récit insiste ainsi sur l'ampleur du phénomène et sur sa dimension collective.

C'est aussi ce que montrent, dans les phrases suivantes, les marques grammaticales de la globalité (déterminant indéfini « tout », pronoms à valeur générique « personne » et « on ») et le ton hyperbolique presque épique :

[...] tout Rurutu est au rendez-vous et personne ne veut être écarté d'une si troublante et unique occasion de communiquer avec l'au-delà. Plus une place vacante dans la cour, et on s'installe chez les voisins avec des *pe'ue* [natte traditionnelle] et des matelas, en attendant l'appel et les nouvelles. (*Ibid.* : 79)

Là encore, face à la catastrophe qui la divise, la communauté bouleversée appréhende le rituel de la transe comme une exégèse, censée donner du sens à une réalité qui en est dépourvue. Tous les membres de cette communauté aux abois recourent à la transe dans l'espoir que son pouvoir régulateur ramène de l'ordre dans le chaos suscité par la crise ; mais, cette fois, l'efficacité symbolique du rituel est parasitée par la résurgence d'antagonismes que les habitants croyaient enfouis et qui, brusquement réactivés par la disparition des êtres, ravivent le sentiment de scission traumatique issu d'un disparaître culturel brutal. La narratrice raconte que l'une des parentes concernées, Vaitoare Va'ine, refuse d'assister au rituel, car cette jeune femme, « éduquée dans la religion chrétienne jusqu'au bout des ongles, voit d'un mauvais œil les pratiques sataniques de ses compatriotes Rurutu » (*Ibid.* : 79).

[...] son absence oblige la vieille à crier son nom jusqu'au chant du coq.

Le lendemain, pendant que la messagère se repose, le sorcier et quelques-uns de ses parents se rendent chez Vaitoare Va'ine pour la supplier et la convaincre de ne plus rester sourde à l'appel de la vieille.

Car plus vite elle se présentera, plus vite les esprits partiront. Sinon la vie de la grand-mère est menacée et elle peut en mourir. (*Ibid.* : 79)

Poussée par la compassion, la jeune femme finit par se rendre auprès de la sorcière pour entendre son message et « la débarrasser de ses ignobles locataires » (*Ibid.* : 79). Elle entend et reconnaît la voix de son père, qui lui annonce, par le truchement de la sorcière, son naufrage et sa mort ; suite à quoi Vaitoare Va'ine, « choquée, ne mange plus pendant plusieurs jours » (*Ibid.* : 79).

Loin de remplir son rôle régulateur, la transe, mise en échec par la tension entre deux modes de croyances, accroît ici le désordre social et perd sa capacité de médiation symbolique. L'exégèse réalisée par la sorcière ne permet plus aux vivants d'appréhender la mort. On notera alors la manière dont le texte de Ta'aria Walker entremêle les références bibliques et païennes jusqu'à créer la confusion entre les deux univers, trace très importante, selon nous, du trauma identitaire de l'autochtonie colonisée ; dans les lignes suivantes, par exemple, les notions de possession et de martyr interfèrent avec la logique du rituel chamanique indigène :

La séance s'arrête au premier chant du coq à l'aube, par un coup de conque.

La vieille dame possédée s'affaisse alors sous sa couverture, inerte. [...] Au réveil, [...] elle réclame à boire et à manger, s'étonne de tout le peuple qui entoure sa personne et sa maison, et demande ce qui s'est passé. Après un copieux repas réparateur, elle s'endort jusqu'au soir où, comme la veille, le martyr reprend, heureusement à son insu. (*Ibid.* : 78-79)

Enfin, dénouement de cet épisode, l'expérience de possession ou de transe s'étend à la communauté entière. Les esprits « envahissent du premier au dernier, les logis des parents des défunts » (*Ibid.* : 79). Par leur biais, comme s'il s'agissait

de faits avérés, « on apprend ainsi » (*Ibid.* : 80) l'histoire de la goélette disparue, son arrivée réussie à Tahiti, les achats effectués pour la construction du temple, avant la catastrophe finale du naufrage lors du trajet de retour. C'est alors que le récit fait intervenir la notion de châtement divin :

Reste une somme rondelette que se partagent les envoyés en mission sans désavantager personne. Les uns s'achètent une bicyclette, des bijoux pour l'épouse, des caisses de boîtes de bœuf, des tissus, les autres se font arracher les dents pour se parer de dents en or ; chacun profite de sa part du butin librement, selon son désir.

Le jour du départ sonne et tout le monde saute à bord sans exception, pressé de retrouver sa famille et son pays, et surtout de se pavaner avec ses achats.

Il leur reste une journée de voyage avant d'apercevoir l'île de Rurutu, quand des lames aussi hautes que la montagne Manureva déferlent sur eux. La première fait pencher la goélette ; tout de suite une deuxième la couvre et la troisième la coule sans lui laisser de répit.

Les voyageurs savent qu'ils sont punis pour leurs méfaits : s'approprier l'argent du temple est un péché mortel ; ils en endureront les conséquences pour l'éternité. Ils errent dans le néant, et à cause des appels insistants de leurs familles, ils ont décidé de revenir à Rurutu pour informer la population de la raison de leur disparition et de mettre ainsi fin à une inutile attente.

Après avoir traversé toute la plage de Moera'i puis celle de Peva sans trouver de maison libre et apte à les accueillir, ils ont aperçu [chez la vieille] une maison grande ouverte, entièrement dénuée de toute trace de notre Créateur. Ils y sont entrés pour pouvoir nous communiquer leurs messages. (*Ibid.* : 80)

Ce qui nous semble tout à fait crucial dans un tel passage, c'est la manière presque imperceptible dont deux systèmes de croyances s'entrechoquent, le paradigme traditionnel, indigène, étant discrètement évincé par les éléments du modèle chrétien, ici le « péché mortel » ou « notre Créateur ». Tout au long du texte, on peut repérer la même tension, parfois soulignée par le choc des langues, comme dans cette phrase d'un autre chapitre, où l'idée de péché voisine avec l'évocation,

en tahitien, du mauvais esprit : « Les uns disent que c'est l'esprit du mal, *varua ino*, qui prend possession de nous à cause des nombreux péchés que nous commettons. » (*Ibid.* : 67).

Multipliant les références à l'enfer, au « martyr », au lexique chrétien en général lorsqu'elle décrit la transe et les rituels ancestraux, l'autrice dresse finalement le bilan suivant, qui sonne le glas du lien aux *sacra* traditionnels : « À part toutes ces pratiques dégénérées et ces croyances surnaturelles et souvent criminelles, les Rurutu sont des chrétiens zélés. » (*Ibid.* : 66).

Si l'on perçoit une ironie amère chez Moetai Brotherson, par exemple lorsqu'il dit de la traduction tahitienne de la Bible : « en même temps que ce livre détruit nos croyances anciennes, il fixe la langue. Un jour, nos enfants seront chrétiens pour pouvoir parler leur propre langue » (*op. cit.* : 204), l'écriture de Ta'aria Walker semble davantage hantée par l'intériorisation silencieuse d'un disparaître culturel impossible à formuler, devenu revenance traumatique. Peut-être est-ce dans la biographie romancée de Sunny Walker que se profile le mieux, dans le parcours géographique du « Pâïen » comme dans son cheminement idéologique, l'espoir d'un dépassement cathartique du trauma culturel au profit d'un possible syncrétisme identitaire, encore à construire :

Sunny Moana'ura Walker a compris depuis longtemps que l'alliance des connaissances ancestrales et de la technologie moderne répond aux difficultés contemporaines que rencontrent les Polynésiens dans leur quotidien. Lui qui pratique le culte des ancêtres tout en faisant usage d'Internet et de Facebook pour faire connaître et comprendre son engagement religieux et culturel, ne craint pas les paradoxes : il les assemble. (*Ariirau, op. cit.* : 254-255)

## **Conclusion**

En conclusion, la transe, en tant qu'état de forclusion de l'individu à soi-même, tient du dionysiaque, au sens où l'entendait Nietzsche (1872) : cette destruction passagère du moi s'opère au profit de l'unité communautaire, unité perçue comme primordiale parce qu'indissociable, dans la culture polynésienne, de l'horizon frontière du sacré et du magique. Mais ce que les expériences comme la transe organisent, la rémanence traumatique le désorganise. Le défi du récit autodiégétique de la Polynésie française contemporaine est peut-être, justement, de resituer l'autochtonie à la fois hors de sa propre surdétermination par l'histoire coloniale et hors du vide symbolique dans lequel la laisse le silence traumatique ; car l'objet du « disparaître traumatique » est aussi la faculté même de dire ce « disparaître ».

## Bibliographie

André, Sylvie, « Écrire le passé dans les littératures contemporaines du Pacifique francophone », dans Nathalie Kouamé, Éric P. Meyer, Anne Viguier (dir.), *Encyclopédie des historiographies : Afrique, Amériques, Asies, Volume 1 : Sources et genres historiques (Tome 1 et Tome 2)*, Paris, Inalco, 2020, pp.529-547.

Aristote, *Poétique*, éd. Michel Magnien, Paris, Le Livre de Poche, 1990.  
Benjamin, Walter, « Le Conteur », *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2000, [1936], pp.114-151.

Brotherson, Moetai, *Le Roi absent*, Papeete, Au Vent des îles, 2007.  
Fumaroli, Marc, *La Diplomatie de l'esprit. De Montaigne à La Fontaine*, Paris, Gallimard, 1998.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Halicarnasse, Denys d', *Jugement sur Lysias*, édition et traduction A. M. Desrousseaux et Max Egger, Paris, Hachette, 1890.  
Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.

Hénaff, Marcel, *Le Prix de la vérité. Le don, l'argent, la philosophie*, Paris, Seuil, 2002.

Lejeune, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1975.

Lesne, Emmanuèle, *La Poétique des mémoires, (1650-1685)*, Paris, Champion, 1996.

Lévi-Strauss, Claude, « L'efficacité symbolique », *Revue de l'histoire des religions*, t.135, n°1, 1949, pp.5-27.

Lévi-Strauss, Claude, *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950.

Loroux, Patrice, « Les disparus », *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001, pp.41-57.

Martin, Jean-Pierre, *Les Motifs dans la chanson de geste. Définition et utilisation (Discours de l'épopée médiévale I)*, Lille, Université de Lille III, Centre d'Études médiévales et dialectales, 1992.

Merlin-Kajman, Hélène, *L'Animal ensorcelé. Traumatismes, littérature, transitionnalité*, Paris, Ithaque, 2016.

Merlin-Kajman, Hélène, David, Jérôme (dir.), *Transitions. Une aventure critique (2011-2022)*, Paris, Ithaque, 2024.

Nancy, Jean-Luc (dir.), *L'Art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*, Paris, Seuil, 2001.

Nietzsche, Friedrich, *La Naissance de la tragédie*, Paris, Folio Essais, 1989 [1872].

Peu, Titaua, *Mutismes*, Papeete, Haere Pō, 2003.

Peu, Titaua, *Pina*, Papeete, Au Vent des îles, 2016.

Richard, Stéphanie Ariirau dite Ariirau, *Le Païen*, Papeete, Au Vent des îles, 2017.

Spitz, Chantal, *L'Île des rêves écrasés*, Papeete, Au Vent des îles, 1991.  
Transitions, mouvement, revue en ligne *Transitions*,  
<https://mtransitions.hypotheses.org> [consulté le 5 janvier 2023].

Walker, Ta'aria dite Pare, *Rurutu, Mémoires d'avenir d'une île australe*, Papeete, Haere Pō, 1999.

**(Dés)illusion d'authenticité et d'autochtonie  
chez Chantal T. Spitz et Rai Chaze**

Andreas Hartmann

Université Johannes-Gutenberg de Mayence, Allemagne

**Résumé**

Dans la littérature de langue française de la Polynésie française, la recherche de moyens d'expression linguistique dans les textes littéraires de la population autochtone prend différentes formes depuis les années 1990. Par autochtonie, on entend, selon le chercheur Bruno Saura, l'ascendance précoce d'un individu à partir d'un lieu géographique donné, qui peut y être attestée plus tôt, contrairement à d'autres immigrants. Le contexte colonial joue un rôle déterminant dans la définition de cette notion. L'article examine le lien émotionnel et historique des écrivaines *mā'ohi* Chantal T. Spitz et Rai Chaze avec les îles polynésiennes. L'accent est mis sur la recherche de moyens d'expression authentiques permettant une conception décoloniale de l'image de soi. Dans leurs premières œuvres (*L'île des rêves écrasés* (1991) et *Vai. La rivière au ciel sans nuages* (1990)), elles présentent à la fois les blessures de la conquête coloniale et les rites traditionnels qui caractérisent la population autochtone. L'intégration de modèles linguistiques appropriés dans les textes permet de représenter des moments décoloniaux. L'illusion imaginaire et la désillusion réaliste se côtoient.

**Mots-clés :** Autochtonie, Authenticité, espace îlien, décolonialité, Polynésie française

**Abstract**

In the French-language literature of French Polynesia, the search for means of linguistic expression of the autochthonous population in their own texts has taken on various forms since the 1990s. According to the researcher Bruno Saura, autochthony is understood to mean the premature descent of a person from a certain geographical location, which can be documented earlier than other immigrants. The colonial context plays a decisive role in defining this. The article examines the emotional and historical connection between the *Mā'ohi* writers Chantal T. Spitz and Rai Chaze and the Polynesian islands. The focus is on the

search for authentic means of expression that enable a decolonial conception of the self-image. In their first works (*L'île des rêves écrasés* (1991) and *Vai. La rivière au ciel sans nuages* (1990)) both depict the wounds of colonial conquest and the traditional rites that characterise the autochthonous population. With the help of the integration of indigenous language models into the texts, decolonial moments are successfully depicted. Imagined illusion and realistic disillusion lie close together.

**Keywords :** Autochthony, Authenticity, Island Space, Decoloniality, French Polynesia

## **L'espace îlien comme point de départ de l'authenticité**

Les îles de la collectivité d'outre-mer de la Polynésie française sont, d'une part, un espace clos, clairement délimité par leurs côtes et peuvent donc être définies géographiquement. Mais d'un autre côté, la définition est surtout liée à la façon dont on vit dans cet espace et au lien que les gens entretiennent avec la terre et les îles. Quelles sont les relations entre les habitants et leur île ? Dans ce texte, nous ferons ressortir les illusions, c'est-à-dire les espoirs et les désirs, mais aussi les désillusions, c'est-à-dire les déceptions et les critiques, qui apparaissent dans les textes majeurs de deux écrivaines tahitiennes à l'aube d'une littérature autonome polynésienne de langue française, Chantal T. Spitz et Rai Chaze.

Il est important de préciser tout d'abord ce que l'on entend par autonomie : les frontières du territoire de la Polynésie française suivent une classification européenne et ne reflètent pas les valeurs transmises ni les traditions culturelles de la région. Bien que cet espace soit couramment désigné du terme de Polynésie, nous utiliserons également dans la suite de cet article le nom de *Mā'ohi nui* pour souligner l'importance de la perspective choisie. Cette autodésignation est une sorte de surnom qui met en valeur les points communs culturels :

*Mā'ohi nui*, « le monde *mā'ohi* », est conçu comme une entité géoculturelle et géoéconomique rassemblant toutes les populations des archipels polynésiens à l'intérieur d'une identité supranationale fondée sur un ensemble de valeurs partagées et de traditions ethniques et culturelles communes – [...]. (Paola Carmagnani, 2015 : 208-209)

Le terme *mā'ohi* serait un terme collectif développé par Hiro et Turo Raapoto et d'autres, qui ne privilégierait plus l'origine d'une île déterminée (*ta'ata* pour Tahiti entre autres), mais représenterait une rupture majeure avec le terme français ou européen, et donc aussi « *Mā'ohi nui* ». Cela conduit, dans une

certaine mesure, à une uniformisation de l'espace culturel polynésien (Bruno Saura, 2008 : 115) et contribue à une relation identitaire avec l'espace. L'origine de l'autochtonie du Pacifique, plus précisément de l'autochtonie *mā'ohi*, réside-t-elle dans le fait que les *Mā'ohi* ont été séparés de leurs traditions par la colonisation européenne, alors que l'insularité et l'identité sont si étroitement liées ? Nous supposons que l'expérience involontaire de l'union de l'eau et de la terre influence directement ce que l'on entend par une vie authentique qui est liée à cet espace depuis des siècles, c'est-à-dire depuis le peuplement des îles. Cela inclut les rites et les coutumes traditionnels des *Mā'ohi*. Nous étudierons le reflet et l'esthétisation de ce sentiment d'authenticité en filtrant les moments décoloniaux de retraite, de rupture et de subversion.

Fait intéressant, Rai Chaze mentionne dans son recueil de nouvelles publié en 1990 *Vai. La rivière au ciel sans nuages* seulement à la dernière page le mot *mā'ohi* (dans une autre orthographe), avant que le livre ne désigne l'endroit par les adjectifs « tahitien » ou « polynésien » : « On entend l'eau partout, l'eau du ciel, l'eau sur l'eau, l'eau de mer, l'eau de la rivière, l'eau des sources, l'eau des cascades, l'eau de pluie, l'eau maohi, l'eau royale, l'eau, l'eau, l'eau... » (1990 : 56). L'énumération des différents types d'eau et les répétitions soulignent l'importance de cet élément auquel les habitants peuvent s'identifier et qui constitue la base de leur vie, puisque tout fonctionne sur l'eau. Les îles ont été peuplées au-dessus de la mer, ce qui permet aux êtres humains ou aux plantes de s'épanouir. À la fin de l'accumulation, l'adjectif « royale » souligne l'appréciation accordée aux éléments et leur importance – l'eau régit pratiquement comme un roi la vie quotidienne des gens et dicte les lois. Cependant, la mention de « maohi » au moment de la publication du texte indique une direction dans laquelle l'eau va continuer à couler : elle est censée, symboliquement, se débarrasser de l'ancien et faire place à une plus grande

autonomie. Dans l'ensemble, Rai Chaze retrace aussi dans *Vai* un large éventail des sentiments des *Mā'ohi* et des autres habitants des îles des années précédentes jusqu'en 1990, au début d'une phase d'émancipation. Le livre comprend un total de 14 histoires très courtes, qui donnent toutes un aperçu d'un épisode de la vie d'une personne et qui suivent surtout ses sentiments et impressions sensorielles. Plutôt qu'un récit réaliste, elles décrivent l'espace et l'émotion dans lesquels se trouvent les personnes, qu'il s'agisse de déchirement et d'insécurité, ou plutôt de volonté d'indépendance, d'émancipation et de colère. La perspective narrative change constamment, mais la plupart du temps, les histoires sont racontées directement par une narration à la première personne, ce qui donne l'impression d'une histoire authentique, en particulier par l'incorporation directe des termes tahitiens dans le texte, comme nous le verrons plus loin.

Jusqu'à présent, la Polynésie française est dans une dépendance coloniale vis-à-vis de la République française, le territoire n'ayant pas encore acquis son indépendance politique. L'oppression coloniale a également entraîné l'anéantissement des modes de vie traditionnels, des rites et des coutumes qui ont uni l'ensemble de l'archipel *mā'ohi*, c'est-à-dire s'étendant à travers un espace culturel commun entre les îles. En d'autres termes, non seulement l'ascendance d'un lieu, mais aussi la relation avec un lieu à travers sa culture peut contribuer à une empreinte autochtone. Le chercheur originaire des îles Fidji, Epele Hau'ofa, décrit la cohésion entre les habitants des îles : « I have just used the term 'ocean peoples' because our ancestors, who had lived in the Pacific for over two thousand years, viewed their world as 'a sea of islands' rather than 'islands in the sea' » (2008 : 32). Ainsi, il met l'accent sur l'ascendance par rapport à la perception de l'espace. Selon la tradition *mā'ohi*, il ne divise pas celui-ci en îles individuelles dans un grand océan, mais le résume comme un océan d'îles.

Certaines des traditions autochtones, qui ont été renversées par la domination coloniale, doivent encore être retracées. Elles sont reprises par l'intégration d'éléments de la langue tahitienne à la langue française, la langue du maître colonial, et par l'incorporation de rites, de mœurs et de savoirs anciens dans cette langue. Dans cet article, nous partons du principe que les débuts d'une confrontation littéraire autochtone tentent de mettre à jour ces débordements : le roman *L'île des rêves écrasés* (1991) de Chantal T. Spitz montre, dans un panorama historique, la construction d'une identité propre à travers des motifs îliens spatiaux, en recourant à des modèles historiques et traditionnels. Elle suggère que le XX<sup>e</sup> siècle a conduit à d'importants bouleversements en Polynésie française, par exemple avec l'enrôlement des jeunes Polynésiens dans la Seconde Guerre mondiale ou l'exploitation des îles lors des essais nucléaires effectués par la France entre 1966 et 1996. Les blessures que cette période a laissées dans la structure sociale témoignent d'une perception très différente de l'harmonie et du nouveau départ. Les lecteurs accompagnent une famille dont le destin est lié à la France de différentes manières : que ce soit par la guerre, par les études ou par l'amour. Tematua, *Mā'ohi* d'une petite île fictive, toujours désignée par le mot tahitien « *motu* » et dans laquelle se condense l'image stéréotypée de l'île lagunaire, a trois enfants avec la demie Emere, fille d'une *Mā'ohi* et d'un Anglais, qui construisent une relation différente avec leur pays. Alors qu'Eritapeta, ayant perdu ses illusions, se détourne et ne développe aucun engagement, Terii et Tetiare, par contre, poursuivent un rêve de réalisation de soi et cherchent à renforcer la confiance en soi des *Mā'ohi*. Terii lance un appel pressant à sa sœur pour qu'elle dépose un témoignage écrit de sa propre culture :

- La passion mène aux excès. Nous avons une longue tradition de tolérance et de patience. Sois plus calme, ça ira mieux. Tu devrais écrire pour évacuer le bouillonnement qui est en toi. Si tu veux que nous connaissions notre histoire, fais un livre que nous lirons. Tout

ce que nous lisons a été écrit par des étrangers. On en arrive presque à croire qu'on est vraiment comme ils nous décrivent, alors que tu sais bien qu'ils n'ont rien compris. Un véritable lavage de cerveau. Il est temps d'écrire notre histoire vue par nous-mêmes. Lavage de cerveau à l'endroit. (Chantal Spitz, 1991 : 161-162)

Terii appelle sa sœur à modérer sa colère pour agir et lui recommande d'utiliser le pouvoir de la parole pour son peuple. Au-delà de la période de silence de la langue écrite, elle est censée constituer une transition et exprimer les informations transmises oralement sur la culture. D'une certaine manière, c'est une référence à l'intention de l'auteure Spitz elle-même, et une évocation de ce qu'elle veut réaliser avec le roman (Audrey Ogès, 2015 : 317). En outre, cet extrait met en évidence un dualisme : d'un côté, il y a un « nous », de l'autre, il y a un « étranger ». Pendant des siècles, ce « nous » n'a été défini que par l'« étranger », la projection extérieure était dominante. Mais « notre histoire » est le moment décolonial qui va permettre de s'affranchir de la violence épistémique<sup>45</sup> et de s'émanciper sous ses propres formes. Walter Mignolo écrit à ce sujet : « Decolonial thinking strives to delink itself from the imposed dichotomies articulated in the West, namely the knower and the known, the subject and the object, theory and praxis » (2017 : 42). Telle est donc la ligne directrice pour se libérer des schémas imposés : Tetiारे renverse le discours dans lequel elle prend elle-même la parole et décrit une vérité et une façon de voir les choses différentes de celle de l'Europe. Il s'agit donc d'un changement fondamental de paradigme.

Ce n'est que depuis les années 1980 qu'il existe une littérature francophone de la population autochtone, et des textes en *reo'mā'ohi* ont été publiés à peu près depuis cette époque (Torsten König, 2012 : 142 ; Daniel Margueron, 2011 :

---

<sup>45</sup> Voir pour la définition Claudia Brunner, 2020 : 274-275.

101). Néanmoins, il est difficile de définir clairement ce qu'est une littérature autochtone et nationale, ce que Daniel Margueron décrit également :

Si l'on cherche à fabriquer une littérature nationale, on entre, de manière explicite ou implicite, dans le champ idéologique d'un combat pour la décolonisation, même si les normes esthétiques littéraires suivent partiellement celles de la littérature française et/ou francophone-autochtone, et même si la langue utilisée est celle de l'ancien colonisateur. (2011 : 112)

Les moyens narratifs connus font parfois obstacle à un développement autonome et doivent être modifiés de manière subversive. Mais dès les années 1980, Henri Hiro a demandé à ce que les Polynésiens s'expriment, oralement, par écrit et dans n'importe quelle langue, pour prendre conscience de leurs propres racines et les rappeler à la conscience de tous (Daniel Margueron, 2015 : 259), ce qui provoque également un « *renouveau culturel ma'ohi* » (Anne-Sophie Close, 2016 : 57). Ce sentiment du « nous » nouvellement acquis est basé sur la compréhension de soi de l'autochtonie, qui décrit un critère ambivalent de délimitation par rapport à tout ce qui est étranger.

### **Autochtonie – Connexion à la Terre**

Il est important d'abord de mettre en lumière le lien émotionnel et juridique que recouvre la notion d'autochtonie. C'est ainsi qu'il faut comprendre l'analogie avec la propre histoire que Tetiara doit décrire dans son texte : ce sont les rêves et les expériences passées des *Mā'ohi* et des ancêtres, qui ont vécu dans les îles, qui doivent être racontés à nouveau. Le chercheur Bruno Saura en donne la définition suivante :

Le terme « autochtone » désigne, en langue française, une personne véritablement originaire d'un lieu, par opposition à des personnes dites d'ailleurs ou d'installation plus récente. Au pied de la lettre, l'autochtonie, du grec *autos* « même, soi-même » et *khthôn* « sol », est en effet la qualité d'être « issus de la terre » ou bien qui « ont toujours la même terre ». (2013 : 1)

Il y associe l'ascendance d'une personne au sol, c'est-à-dire une interprétation très littérale, et à la durée de sa présence. Comme l'explique Bruno Saura, l'autochtonie peut être divisée en deux définitions différentes : d'une part, le lien littéral avec le sol sur lequel on est né, et d'autre part, le lien transmis avec les ancêtres, sans nécessairement être né sur le même sol que ceux-ci (2013 : 1-2).

En outre, on ne peut définir un autochtone que par rapport à un Autre. Saura explique qu'une personne ne peut être qualifiée d'autochtone que s'il y a quelqu'un qui est venu d'ailleurs et plus tard (2013 : 2). Il souligne également qu'il existe une distinction problématique entre les termes « [...] indigène, [...] aborigène » (2013 : 7) et autochtone, qui peuvent toujours être lus en relation avec l'histoire coloniale d'un pays ou d'un peuple (*Ibid.*). Ces termes sont donc principalement utilisés lorsque les anciens ou actuels maîtres coloniaux veulent tracer une frontière entre les anciens habitants et les immigrants européens. Ceux-ci ont pour la plupart une relation très ambivalente : « En fait, ces peuples connaissent souvent une triple domination, économique, politique, culturelle » (*Ibid.* : 3). Il ajoute :

Les anthropologues définissent l'autochtonie comme la qualité des femmes et des hommes perçus par ceux qui les entourent et qui se perçoivent eux-mêmes comme installés sur un territoire de longue date, éventuellement avant d'autres populations. [...] Outre leur ancienneté sur un territoire, préalable à l'installation d'autres populations et du colonisateur, les peuples autochtones doivent se trouver dans une situation de dépendance (vis-à-vis d'une puissance

dominante) maintenue depuis le temps de la conquête, tout en ayant préservé en leur sein des institutions traditionnelles et des coutumes juridiques. (Bruno Saura 2008 : 438)

L'occupation coloniale entraîne donc des conséquences diverses sur la population autochtone : en Polynésie française, cela s'est traduit notamment par l'exploitation de l'atoll de Moruroa comme centre d'expérimentation des missiles nucléaires, ce qui s'est accompagné, d'une part, d'une politique importante de subventions et, d'autre part, d'une énorme destruction de l'environnement. En conclusion, le chercheur montre une importance significative dans la conservation qualitative des traditions avant le changement colonial, sans les présenter comme quelque chose d'oublié ou d'obsolète. Saura plaide pour que les mouvements indépendantistes d'aujourd'hui soient reliés aux expériences vécues du passé et développés positivement :

La célébration des savoirs des anciens Polynésiens signifie aussi que le peuple premier de la Polynésie française est fondamentalement un peuple autochtone, que son identité ne se confond pas avec un amalgame de coutumes venues d'ailleurs, quand bien même celles-ci auraient au fil du temps été ré-accomodées [*sic*] « à la façon locale ».

En notre début de XXI<sup>e</sup> siècle, le rappel de la dimension autochtone de l'identité polynésienne (*mā'ohi*) s'exprime également à travers les revendications dans le domaine du droit et du foncier pour que soit mises en place des institutions coutumières chargées d'aider à résoudre les problèmes de terre. (2008 : 437)

Nous pouvons y voir une mise en valeur de la responsabilité envers notre propre terre, envers l'île en tant qu'espace de vie, qui revient avant tout aux habitants autochtones. Mais cela est souvent compliqué par l'administration française. En effet, en France, en raison de la constitution nationale, il n'y a guère de débat sur le statut des peuples autochtones, contrairement à ce qui se passe par exemple au

Québec/Canada (Bruno Saura, 2013 : 7). Il reste donc difficile de mettre en œuvre un droit plus large : « Parce que l'idéologie républicaine française reconnaît des individus et non des peuples, [...], l'opinion publique hexagonale, ses universités, ses milieux intellectuels, sont restés peu ouverts à la valorisation de l'idée d'autochtonie » (*Ibid.* : 8). Cela est également lié au lien fatal entre le sang et la terre établi par le régime de Vichy durant la Seconde Guerre mondiale (*Ibid.*), ce qui impliquait une idéologisation de l'ascendance génétique et une définition d'une nation selon son adhésion étroite à un territoire. Il s'agit donc d'éviter de créer un lien excessif entre un peuple et le pays dans lequel il vit. Mais cela semble d'abord nécessaire pour les *Mā'ohi* afin de se démarquer de l'appropriation française. Dans la situation actuelle quasiment coloniale, le terme subit un décalage et devient l'expression d'une auto-compréhension décoloniale qui, à son tour, se penche sur les conditions de vie précoloniales. En conséquence, les histoires qu'ils sont censés raconter, comme le veut Tetiare chez Spitz, sont d'une importance particulière. Saura explique à ce sujet :

De notre point de vue, l'existence des peuples autochtones ne fait aucun doute. Ce sont des peuples installés depuis des temps immémoriaux sur un territoire ; des peuples souvent dotés de mythes voyant leurs ancêtres naître du sol même de ce territoire ; des peuples attachés à ce territoire, attachés à ces mythes. (2013 : 12)

Ces mythes dont parle Saura clôturent le cercle des points communs avec les ancêtres si importants pour les peuples autochtones et qui constituent la base de leur identité. L'autodésignation culturelle, qui permet de se démarquer clairement en tant que *Mā'ohi*, relève de cette même volonté :

Dans les années soixante, on commença à se dire *Mā'ohi*. Ce mot, si l'on consulte le dictionnaire de l'Académie tahitienne, signifie simplement « ordinaire, indigène » ou « originaire de Polynésie française ». La revendication identitaire donna au mot un sens plus

radical. Se dire *Mā'ohi* fut une manière de revendiquer son autochtonie. (Jean-Luc Picard, 2018 : 33)

C'est ce que reflètent les textes du début des années 1990, dans lesquels Spitz et Chaze se lancent à la recherche de ce qu'est exactement le fait d'être *mā'ohi*. Mais quelles images, quelles métaphores les écrivaines associent-elles à leur espace d'origine, qu'elles décrivent dans leurs textes et dans lequel leurs personnages vivent ?

### **Deux visions de la réalité discursive d'une île**

La recherche de la langue appropriée a été déterminante pour les débuts de la littérature tahitienne de langue française afin de présenter les destins personnels et les pensées de manière compréhensible par tous et devenir ainsi la voix de tous les *Mā'ohi*. Dans le choix délibéré de la langue française comme outil pour transmettre des messages dans le texte littéraire, il y a aussi une volonté décoloniale de la présenter comme une langue parmi d'autres dans l'espace océanique. Cependant, l'incorporation des mots tahitiens joue un rôle en permettant de refléter la confiance en soi d'une part et la tradition d'autre part. Bruno Saura souligne également la position privilégiée du choix de la langue :

La langue est perçue comme l'âme du corps de l'homme *mā'ohi* ; elle l'habite, elle l'anime. Réciproquement, la langue est la chair de l'âme *mā'ohi*, la partie la plus manifeste de son identité. Elle le nourrit intérieurement, secondant le travail de la terre qui le nourrit de substance, physiquement. (2008 : 194-195)

Ainsi, le choix des moyens linguistiques n'est pas seulement une question de préférences et d'affirmations personnelles des auteurs, mais il revêt une importance politique dans la recherche d'identité. À côté de Chaze, il faut se

référer surtout à l'œuvre littéraire de Flora Devatine, qui veut parvenir à une égalité dans la confrontation des termes français et *reo'mā'ohi* (Sylvie André, 2008 : 236).

Rai Chaze, comme représentante du début de la littérature autochtone actuelle de *Mā'ohi nui*, montre avec sa collection épisodique d'histoires interdépendantes sur les habitants des îles polynésiennes un exemple extraordinaire d'une oscillation épistémique. Ce qui est frappant dans son texte, est l'utilisation massive de termes tahitiens qui s'insèrent naturellement dans la syntaxe et la grammaire françaises. Ils sont tout à fait équivalents dans les phrases et sont expliqués par des notes de bas de page pour le lectorat français. Dans sa première histoire, Chaze part à la recherche de l'ascendance et de ce que le passé signifie pour la protagoniste de l'épisode :

Que cherches-tu petite fille, que cherches-tu ? Dans le livre ouvert, tu cherches ta généalogie, tu cherches tes ancêtres. Que cherches-tu petite fille ?

Dans le livre des anciens, tu cherches les légendes que tu as écoutées sur la plage, près du feu où grillaient les *hava'e*. Dans le livre des anciens, tu cherches les histoires vraies qu'on ne t'a pas racontées, celles des grands guerriers, celles des grands voyageurs, celles des grandes histoires d'amour de ton peuple et celles de tes dieux. (1990 : 1)

Avec ces questions, elle ouvre la voie à une réflexion sur un discours commun. Il semble important d'interroger les ancêtres et d'apprendre d'eux. Leurs histoires sont rassemblées dans un livre imaginaire qui constitue, pour ainsi dire, la mémoire culturelle des *Mā'ohi*. À travers les mots en *reo'mā'ohi* se crée un lien avec l'époque précoloniale. Le problème réside dans le fait que la prétention culturelle du colonialisme français a conduit à ce que l'école n'accorde aucune importance à l'enseignement de la langue d'origine et privilégie surtout le

français, ce qui a partiellement rompu le lien linguistique. Le recueil d'histoires de Rai Chaze, qui conçoit une sorte de mémoire culturelle moderne, constitue une entreprise similaire. Il s'agit de représenter une identité propre qui glorifie l'illusion des grandes similitudes caractérisant la vie autochtone dans les îles. En outre, Chaze rappelle que les histoires n'ont pas été répandues par les colonisateurs, qu'elles n'ont pas été racontées et qu'il faut donc les redécouvrir dans l'archipel que les Européens appellent la Polynésie : « Des Tuamoto à Tahiti, de Tahiti à Raro, de Raro à Havai'i, que cherches-tu ? » (1990 : 2). Elle appelle donc à l'émergence d'un sentiment de communauté qui se démarque de l'autre colonial et contribue ainsi à l'autochtonie. Cependant, l'auteure n'apporte pas encore de réponses à ses questions, mais indique simplement les possibilités et les endroits où les trouver :

Cherches-tu l'immense plaine bordée de monts enneigés traversée par le Tohinga ? Remplir l'espace invoqué de couleurs que Gauguin lui-même n'a pu capturer, teatea et urirui, en étalant quelques touches de hiri et de mareàrà.

Cherches-tu dans l'écriture la mémoire des immémoriaux ou bien l'émanation des dieux dans le silence muet de leur cage de verre ? Dans le sillon du requin bleu et la volute du requin rouge, dans le noànoà du pua de Tane et la dispersion des nuages lorsque c'est l'heure, le miri lorsque tu as peur, le ti planté devant la maison lorsque tu te fiances et le cri de l'oiseau disparu qui annonce la naissance, tu cherches, tu cherches, tu cherches.

Sur l'arbre planté depuis la nuit des temps, légué au travers des siècles à la mémoire par la mémoire.

Sur l'arbre que rien ne peut déraciner, ni le to'erau, ni le cyclone, ni le progrès, ni le nucléaire, ni l'armée, ni les lois, ni le raz-de-marée, ni la mort.

Sur l'arbre tu as appelé ton taura et tu as glissé sur le maraàmu, juste au-dessus des vagues.

Sur l'arbre, doucement, tu as retrouvé tes tupuna.

Sur l'arbre, tes tupuna te regardent. (*Ibid.* : 2-3)

Dans ce langage très métaphorique, la voix narrative fait référence à certains endroits des îles qui se retrouvent dans les légendes *mā'ohi*. La perception spatiale est dissociée du regard des Européens (représenté par Gauguin, incapable de reproduire correctement les couleurs et les formes, d'où l'utilisation de termes tahitiens), et le texte renvoie aux possibilités mythiques de redécouvrir sa propre histoire, par exemple par le « ti », selon la note de bas de page « plante sacrée », qui est planté devant sa propre maison et doit s'épanouir comme la culture elle-même. Souligné par la répétition anaphorique au début de la phrase, encore une fois subdivisé par les paragraphes, un arbre est au milieu du discours sur lequel la protagoniste féminine doit établir un lien avec ses ancêtres. Cet arbre est un symbole de l'autochtonie : il est planté par l'être humain pour se connecter au sol, pour y grandir et s'enraciner, c'est-à-dire pour y rester et survivre au temps. L'arbre est également lié aux souvenirs des personnes âgées et leurs permet de s'épanouir, car il ne se laisse pas déraciner par les influences environnementales, ainsi que par les influences politiques. Au lieu d'utiliser le terme français « ancêtre », Chaze utilise ici le terme « tupuna ». Cela donne l'impression authentique d'établir un lien direct avec une lignée ancestrale intacte malgré la colonisation et de revenir aux temps anciens. Celle-ci convient à l'auteur elle-même dans la mesure où elle s'est engagée de manière militante dans le mouvement indépendantiste depuis les années 2000 et a redécouvert ses racines *mā'ohi*, ne voulant plus que s'appeler Ra'i a Ma'i (Bruno Saura, 2008 : 33). Rai Chaze est elle-même une demie, c'est-à-dire qu'elle est de mère *mā'ohi* et de père français, et qu'elle connaît personnellement les deux mondes influençant son identité. Les chemins qui mènent à celle-ci sont vécus dans les histoires par les protagonistes, par exemple par une vieille femme qui constate ceci : « Un

jour, je suis devenue tahitienne. Il paraît que maintenant je suis polynésienne » (Rai Chaze, 1990 : 14). C'est là où nous pouvons discerner la nette ambiguïté des termes utilisés dans le discours des années 90, de sorte que seule la délimitation spatiale et linguistique peut apporter une clarté sur l'identité, comme tente de le faire le concept d'autochtonie.

De plus, cet arbre des ancêtres est encore un autre signe du lien entre l'être humain et la terre dans le contexte *mā'ohi*. Il s'agit du rite selon lequel pour chaque nouveau-né, il faut planter un arbre qui se nourrit du placenta enfoui sous lui (Bruno Saura, 2013 : 65). Dans le récit de Spitz, cet enterrement occupe une place importante. Comme si elle voulait relier l'histoire elle-même à la terre, elle décrit comment Maevaua enfouit le placenta de son fils Tematua dans la terre : « Union de l'homme à la terre dans laquelle il plonge ses racines, union de la terre à l'homme qui fait jaillir de son ventre la nourriture de l'homme » (Chantal T. Spitz, 1991 : 33). Cette répétition de la construction syntaxique souligne comme un serment le lien indissoluble de l'homme à la terre. Le symbole de la racine montre le lien séculaire que les *Mā'ohi* entretiennent avec leurs îles, solidement enterré, fièrement, de sorte que le lien ne peut pas être rompu. Pour décrire les lieux, l'auteure utilise principalement des expressions tahitiennes, comme *fare nī'au* pour la maison des parents ou *marae* pour le lieu de culte des dieux, donnant ainsi l'impression authentique d'une culture vécue.

Un autre élément de raccordement avec l'histoire est la reproduction du mythe de la création des *Mā'ohi* sur *reo' mā'ohi* juste au début du roman (*Ibid.* : 10-14). L'auteure privilégie ici cette genèse par rapport à l'histoire biblique de la création. Dans le prologue qui suit, elle critique largement la représentation exotique du monde îlien polynésien dans le passé et lance un appel aux générations futures : « Voilà enfants de Ruahine, le Chant de notre Terre, Chant

de notre Peuple, Chant des *Mā'ohi*. [...] Hommes de demain, à la recherche des rêves de nos pères. Puissiez-vous bâtir sur le *papa* de Ta'aroa un monde nouveau sur notre Terre » (Chantal T. Spitz, 1991 : 28). Là encore, l'autodésignation *mā'ohi* se trouve à la fin d'une énumération. « Chant » signifie ici aussi la combinaison d'éléments oraux et écrits, qui apparaissent encore plus souvent dans le prologue, avant de privilégier plus tard dans le récit la langue liée et narrative. Dans le texte, les termes tahitiens se multiplient, puis diminuent : cela pourrait être compris comme une transition, comme la constatation qu'il devient de plus en plus évident d'utiliser consciemment la langue du maître colonial comme une langue propre et de la façonner selon ses propres idées. Dans l'épilogue, Spitz revient sur les perspectives des habitants des îles de la Polynésie française et conclut ainsi son récit. Elle note que « [l]e rêve est toujours vivant » (*Ibid.* : 196) et fait écrire à Tetiara un hymne à la lutte de libération qui ne prend son essor qu'à partir du milieu des années 90 et des bouleversements de 2004 et qu'elle anticipe ici. Cet hymne unificateur n'est pas désigné par un mot français, mais par le terme tahitien « Ti'amāra'a » (*Ibid.*), qui, selon le glossaire, signifie « liberté [et] indépendance » (*Ibid.* : 207). Encore une fois, cette notion authentique permet une définition élargie qui serait anéantie par la dimension française, puisqu'elle englobe à la fois l'état politique de l'indépendance et l'état émotionnel et juridique de la liberté, renforçant ainsi l'appel à l'autodétermination.

## **Conclusion**

Ainsi, le développement de la littérature francophone récente de la Polynésie, ou de *Mā'ohi nui*, pourrait être décrit comme une autre voie entre tradition et renouveau, que Lambert Barthélemy décrit comme un « jeu de

déconstruction engagé sur les fictions exotiques » (2017 : 268). L'héritage colonial a laissé des traces qui ne peuvent être niées et qu'il convient donc de traiter pour remplacer les images qui se sont ancrées dans la tête des hommes pendant des années. Les auteurs essaient de faire à travers la description de l'espace la construction de l'autochtonie afin de déconstruire la supposée authenticité vue et imposée dans les représentations des Européens. Chantal T. Spitz tente également de contrecarrer ces stéréotypes et de montrer ainsi qu'il n'existe pas de réponses simples à la complexité de la question du sens de l'appartenance autochtone. Qui en fait partie ? Qui peut être accueilli dans la communauté, quelles sont les valeurs qui la caractérisent et quelles sont les traditions qu'elle intègre dans le développement de l'appartenance des autochtones et des immigrés ? Comment parvenir à un accord commun ?

C'est à cela que l'avenir apportera des réponses qui oscillent entre illusion et désillusion et qui s'efforcent de donner une image authentique. Bien que le concept d'autochtonie soit critiqué par exemple par le reproche de ne s'arrêter qu'aux aspects géographiques (Daniel Margueron, 2011: 114), les auteurs dépassent également les frontières des îles pour atteindre un autre public francophone et se trouvent donc dans une transition, comme le décrit Audrey Ogès: « Par l'écriture, ces auteurs tentent de transgresser, c'est-à-dire de dépasser les frontières, les limites géographiques pour diffuser leur parole, du lieu culturel de ces territoires d'outre-mer » (2015 : 315). Ainsi, l'entreprise d'une littérature autochtone reste une tâche importante pour les peuples de la Polynésie française afin de se faire entendre sur le marché littéraire mondial et de se positionner avec confiance. C'est ce qu'affirme et réclame Sylvie André dans son ouvrage fondamental sur les littératures autochtones en 2008, ce qui n'a pas perdu de son actualité :

Les écrivains autochtones du Pacifique refusent donc d'émerger, comme s'ils sortaient neufs de l'Océan originel, sans passé, nus comme des enfants ou comme la Vérité. L'existence « immémoriale » de leurs communautés et de leurs modes d'expression artistique a été suffisamment ignorée de l'Occident et bafouée par l'idéologie coloniale pour qu'ils s'insurgent à bon droit. Toutefois, le problème demeure alors de nommer ces littératures en langue européenne (français ou anglais), écrites par des représentants des peuples autochtones, pour exprimer ce qu'ils sont ou rêvent d'être dans la continuité de leur appartenance et de leur histoire. (2008 : 6)

La littérature océanique n'est donc pas nouvelle en soi, mais joue avec l'ancien pour en faire quelque chose qui lui est propre. Les formes littéraires sont en train de changer au point de briser les modèles européens, soit en complétant le roman par des éléments tahitiens, soit en traçant épisodiquement tout un panorama sur-réaliste ou sur-individuel de la société. Les histoires racontées témoignent d'une force de parole exemplaire, destinée à créer des moments décoloniaux, permettant d'abandonner les schémas coloniaux. Ainsi, les figures oscillent entre la représentation de la vie réelle et le classement historique supérieur. Bien que la production littéraire autochtone de la Polynésie française ne soit pas encore lue dans le monde entier, elle est de plus en plus perçue dans le monde francophone et traduite également dans le monde anglophone.

Nous avons pu montrer que dans l'histoire de la littérature francophone de *Mā'ohi nui* se reflète un changement constant du rapport entre les peuples et leurs îles. Au début des années 1990, les efforts visant à mettre en évidence les points communs des *Mā'ohi*, par exemple en introduisant des termes en *reo 'mā'ohi* dans le texte français, étaient encore au premier plan. Cela conduit à une identification accrue avec les traditions repoussées par les colonisateurs, qui incluent par exemple le symbole de l'arbre comme lien entre la terre et la vie des

nouveau-nés. D'autre part, la vision d'une société polynésienne harmonieuse qui pourrait prendre un nouveau départ après la fin des essais nucléaires est également décevante. Mais il s'avère que celle-ci est encore liée à l'héritage de l'époque coloniale, déchirée entre plus d'indépendance et plus de liens avec la France. Les deux mondes évoqués, l'harmonie et celui qui rompt consciemment avec l'idylle paradisiaque, font partie de l'ensemble des îles *mā'ohi*.

## Bibliographie

André, Sylvie, *Le roman autochtone dans le pacifique sud. Penser la continuité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Barthélémy, Lambert, « Communauté et environnement dans la fiction océanienne contemporaine (pêle-mêle sur quelques récits d'Albert Wendt, Alexis Wright, Patricia Grace, Chantal Spitz et Déwé Gorodé) », *CRCL / RCLC*, Juin, 2017, pp. 268-281.

Brunner, Claudia, *Epistemische Gewalt. Wissen und Herrschaft in der kolonialen Moderne*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.

Carmagnani, Paola, « La construction identitaire en Polynésie française : chronotopes de l'insularité », *RiCOGNIZIONI. Rivista di lingue, letteratura e culture moderne*, vol. 11, n° 3, Vol. 11, 2015, pp. 203-214.

Chaze, Rai, *Vai. La rivière au ciel sans nuages*, Tahiti, 'API Tahiti, Distribution numérique, 2013 [1990].

Close, Anne-Sophie, « Entre tradition et modernité : les jeunes *Ma'ohi* comme lieux du conflit. Etude des textes de Jean-Marc Pambrun et Chantal Spitz », dans Olga Hél-Bongo, Morgan Faulkner (dir.), *Roman francophone et modernité*, Paris, Riveneuve éditions, 2016, (Recherches Francophones n° 4), pp. 53-68.

Hau'ofa, Epeli, *We are the Ocean. Selected works*, Honolulu, University of Hawai'i Press, 2008.

König, Torsten, « L'imaginaire géopolitique de la Polynésie dans la littérature française : De Bougainville à Chantal T. Spitz », dans Ottmar Ette, Gesine Müller (dir.), *Worldwide. Archipels de la mondialisation. Archipiélagos de la globalización*, Madrid, Iberoamericana, 2012, pp. 129-148.

Margueron, Daniel, *Flots d'encre sur Tahiti. 250 ans de littérature francophone en Polynésie française*, Essai, Paris, L'Harmattan, 2015 (Collection Lettres du Pacifique 60).

Margueron, Daniel, « La fabrique d'une littérature nationale. Les enjeux en Polynésie française », dans Riccardo Pineri (dir.), *Confluences océanes. Numéro 1. L'idée de nation*, Moorea, Les Éditions de Tahiti, 2011, pp. 99-121.

Mignolo, Walter, « Coloniality Is Far from Over, and So Must Be Decoloniality », *Afterall*, vol. 43, 2017, pp. 39-45.

Ogès, Audrey, « Violences coloniales et écriture de la transgression chez deux auteurs ultra-marines : Déwé Görödé et Chantal Spitz », *Voix plurielles*, vol. 12, n° 2, 2015, pp. 310-321.

Picard, Jean-Luc, *Mā'ohi tumu et hutu pāinu. La construction identitaire dans la littérature contemporaine de Polynésie française*, Paris, L'Harmattan, 2018 (Collection Lettres du Pacifique 69).

Saura, Bruno, *Mythes et usages des mythes. Autochtonie et idéologie de la Terre Mère en Polynésie*, Paris, Louvain, Walpole, Ma, Peeters, 2013.

Saura, Bruno, *Tahiti Mā'ohi. Culture, identité, religion et nationalisme en Polynésie française*, Pirae, Au vent des îles, 2008.

Spitz, Chantal T., *L'île des rêves écrasés*, Pirae, Au vent des îles, 2007 [1991].

**Identités captives : épistémologies du « retour » du patrimoine africain  
spolié suivi d'une étude de *Le silence du totem***

Ndeye Ba

Toronto Metropolitan University, Canada

**Résumé**

Durant la période coloniale, des biens culturels de beaucoup de pays africains ont été spoliés, catégorisés comme de l'art et détenus dans les plus grands musées en Europe et en Amérique du Nord. Depuis des décennies, des voix s'élèvent pour la restitution de ces biens à leur terroir, à leur terre d'origine. Cet article s'inspire du regain d'intérêt sur les scènes universitaire, politique et économique, entre autres, que suscitent les plaidoyers pour le « retour » du patrimoine africain. Ce texte va au-delà des questions juridiques (doit-on restituer ou pas ?) et de la propriété légitime des objets (à qui appartiennent ces objets ?), pour offrir une réflexion sur la problématique du « retour », sur la capacité de ces objets à reconfigurer l'historiographie coloniale et contemporaine. De plus, cet article explore les questions d'identité et de mémoire collective associées à ces objets. Il offre aussi une réflexion critique sur le rôle que ce patrimoine, aussi bien matériel qu'immatériel, témoin d'une longue histoire, peut jouer sur la (re)création des imaginaires et leur capacité à dire une perspective historique souvent étouffée par le discours hégémonique des anciennes puissances coloniales. Pour terminer, nous analysons le roman de Fatoumata Ngom intitulé *Le silence du totem* (2018) comme exemple d'expression littéraire problématisant cet enjeu du « retour ».

**Mots-clés :** Retour, restitution, patrimoine, héritage culturel, imaginaires, mémoire, *Le silence du totem*.

**Abstract**

During the colonial era, cultural artifacts from many African countries were expropriated, classified as art, and held in major museums in Europe and North America. For decades, voices have been calling for the restitution of these items to their original lands. This article draws on the renewed interest in academic, political, and economic circles, among others, in advocating for the “return” of African heritage. It goes beyond legal questions (should restitution be made?)

and legitimate ownership (who owns these objects?) to reflect on the issue of “return” and the ability of these objects to reconfigure colonial and contemporary historiography. Additionally, this article explores questions of identity and collective memory associated with these objects. It also offers a critical reflection on the role that this heritage, both tangible and intangible, as a witness to a long history, can play in the (re)creation of imaginaries and their capacity to articulate a historical perspective often suppressed by the hegemonic discourse of former colonial powers. Finally, we analyze Fatoumata Ngom’s novel *Le silence du totem* (2018) as an example of literary expression that problematizes this issue of “return”.

**Keywords :** Return, restitution, heritage, cultural heritage, imaginaries, memory, *Le silence du totem*.

## Introduction

L'épineuse question du patrimoine africain, détenu dans les musées occidentaux, et plus spécifiquement dans les institutions européennes, émerge comme un sujet central de débat, soulevant des enjeux complexes et multidimensionnels en trait avec l'écriture de l'histoire et des questions liées aux identités, à la mémoire collective et aux rapports à l'Autre. La problématique du retour<sup>46</sup> de ce patrimoine à sa terre d'origine ne se limite pas à une simple transaction d'objets, mais incarne un processus profondément lié à la (re)création des imaginaires et à la redéfinition de l'historiographie coloniale. Ce retour, ou l'absence de ces objets chez les peuples pour lesquels, par lesquels et parmi lesquels ils ont été créés, soulève des questionnements profonds sur l'identité, l'origine, les formes de captation du patrimoine africain et les relations que les sociétés entretiennent les unes avec les autres.

Dans cette perspective, cet article esquisse les contours d'une réflexion approfondie autour du retour aux racines, des dynamiques identitaires, et des implications que cela génère sur les narrations historiques. Comment le retour physique d'objets inanimés peut-il résonner avec des problématiques liées à l'histoire, à la mémoire collective, et aux relations interculturelles en général ? C'est dans cette exploration que se dessinent les grandes lignes de notre réflexion, où l'ancrage patrimonial dans les communautés autochtones d'origine de ces œuvres devient le point de départ d'une interrogation plus vaste sur la

---

<sup>46</sup> J'ai choisi le mot « retour » au lieu de « restitution » pour contourner, voire éviter les nuances et subtilités ontologiques liées à la définition du mot « restituer ». Dans leur rapport intitulé *Rapport sur la restitution du patrimoine culturel africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Felwine Sarr et Bénédicte Savoy définissent le verbe « restituer » par « rendre un bien à son propriétaire légitime. [...] un acte [...] qui délégitime la propriété dont on se prévaut et la rend indue [...] » (2018 : 25). J'ai voulu m'écarter des questions juridiques qui, très souvent, accompagnent cette question de captation du patrimoine africain.

manière dont le passé, le présent, et le futur s'entremêlent dans la construction de notre héritage culturel ainsi que de notre compréhension du monde.

### **Un patrimoine sous clé : à l'origine du plaidoyer pour le « retour ». Vers de nouvelles ontologies**

Dans le contexte actuel, la relation entre les sociétés contemporaines et leur passé est une question cruciale, marquée par des communautés qui s'efforcent activement de perpétuer le devoir de mémoire envers leurs histoires. Des exemples probants de cette démarche sont les comités de vérité et de réconciliation en Afrique du Sud et au Canada (Lætitia Bucaille, 2007 ; N. Barney Pityana, 2018 ; Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015 ; Jean-François Roussel, 2015 ; Natasha Chandok, Éric M. Yoshida, 2021), ainsi que le comité sur la mémoire de l'esclavage en France (Françoise Vergès, 2005, 2006) pour ne citer que ceux-là. Ces initiatives témoignent d'une réactivation significative du passé, alimentée par des opinions publiques de plus en plus exigeantes quant à la nécessité d'attribuer une place équitable à l'histoire et à la mémoire. Au cœur de ces préoccupations émerge un questionnement profond sur la manière dont l'histoire est écrite : par qui, pour qui, et surtout, quels éléments sont consciemment omis ou inclus (James M. Banner Jr, 2012 ; Lynne Hunt, 2015, 2018). Cela soulève une dialectique entre la présence et l'absence de faits historiques, remettant en cause la construction même du récit historique et la façon dont il est perçu au sein de la société contemporaine. Concernant le patrimoine africain, sa présence dans les musées occidentaux signifie simultanément son absence sur le continent. Bénédicte Savoy soutenait, dans une entrevue accordée à Radio-Canada en octobre 2021, que :

Presque tout est en Europe et presque rien du patrimoine matériel historique du continent africain au sud du Sahara n'est sur ce continent. Presque tout et presque rien : à Paris 70,000 objets, 75,000 à Berlin, 69,000 à Londres etc. (2021)

Le 28 novembre 2017 à Ouagadougou, le Président français Emmanuel Macron donnait une nouvelle actualité à une demande vieille de plusieurs décennies : celle de la restitution du patrimoine africain acquis durant une période d'« asymétrie structurelle relationnelle » entre les métropoles et leurs colonies (Felwine Sarr, Christine Douxami, 2023). Des demandes initiées par les Africains eux-mêmes, telles que celles du Secrétaire Général de l'Unesco Amadou Mahtar M'bow (1974 – 1987), de Paulin Joachim, auteur de l'article « Rendez-nous l'art nègre » (1965), et de Nii Kwate Owoo, réalisateur du film *You Hide Me* (1970).

Effectivement, au cours de la période coloniale, de nombreux biens culturels originaires de pays africains ont été pillés, qualifiés d'œuvres d'art, et entreposés dans les plus grands musées en Europe et en Amérique du Nord. La violence coloniale n'a pas seulement touché les individus et les ressources naturelles, mais elle a également affecté le patrimoine matériel et immatériel des peuples conquis. Bénédicte Savoy, co-auteure avec Felwine Sarr du rapport intitulé *Restituer le patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle* (2018), souligne lors de leur entrevue avec Radio-Canada mentionnée plus haut, qu'« on extrayait des ressources minières comme on extrayait de la culture, sauf que la culture ne repousse pas » (2021). Approfondissant cette perspective, Achille Mbembe met en évidence que les questions liées à la colonisation et aux spoliations du patrimoine africain ne se limitaient pas à la défaite militaire des peuples autochtones, mais englobaient également la dépossession matérielle et l'effacement symbolique des liens cosmiques entretenus à travers leurs objets

(Entretien, Magazine *Jeune Afrique*, « *Arts panafricain* »). Elara Bertho appuie cette vision en déclarant que l'entreprise coloniale et les razzias qui l'ont souvent accompagnée doivent être comprises comme une « mécanique de déculturation intentionnelle et d'appropriation systématisée qui a pour nom la colonisation » (2020 : 207).

L'émergence d'une pression publique en faveur d'une réévaluation éthique des collections muséales (François Mairesse, 2021 ; Jennie Morgan, Sharon Macdonald, 2021) reflète la dynamique complexe entourant la redéfinition des liens entre les sociétés contemporaines et leurs passés. Ces dernières années, une pression politique croissante incite les gouvernements et les musées européens à restituer les objets pillés pendant la période coloniale.

Cet article s'inscrit pleinement dans cette évolution en problématisant la question du retour de ces objets spoliés à leur « lieu-matrice » (Felwine Sarr, 2022). Comme le souligne Bertho dans « Restituer = relier, habiter. La pensée cosmopolite de Felwine Sarr », « [l]e lieu d'origine est avant tout la matrice pour penser le monde. C'est depuis le local que s'étoilent les lieux, les pensées, les rencontres » (2020 : 208). Notre interrogation se concentre moins sur la question légale des propriétaires légitimes de ce patrimoine et à qui restituer, que sur la capacité de ces objets à raconter des histoires autres que celles dominantes et occidentales, ainsi que sur la réévaluation des relations historiques entre les communautés spoliées et leurs anciens colonisateurs. En jetant une lumière critique sur les héritages complexes souvent négligés dans les récits traditionnels sur le patrimoine, l'article exprime le désir de transcender les narrations simplistes, partielles et souvent fallacieuses et de reconnaître la richesse des perspectives historiques souvent étouffées.

Ce retour dépasse une simple réflexion sur le passé ; il représente un engagement actif envers la compréhension et la transmission de connaissances, ainsi que l'écriture d'une histoire moins asymétrique et plus nuancée et inclusive des événements passés. Il constitue une exploration approfondie de la dialectique entre présence et absence, transcendant les récits unilatéraux. Le retour de ce patrimoine vers les terres et les communautés qui l'avaient créé et auxquelles il a été arraché par la violence coloniale symbolise une ouverture à de nouveaux récits et à de nouvelles formes de savoir en provenance du continent africain.

### **Sous le vernis muséal : qu'est-ce que le patrimoine et en quoi est-il important ?**

Le concept de patrimoine se réfère à l'ensemble des éléments matériels et immatériels hérités du passé qui façonnent et expriment l'identité collective d'une communauté. Selon Michel Verrières (2015), Rodney Harrison (2015) et Janet Blake (2008), le patrimoine inclut non seulement les objets historiques et les sites, mais aussi les traditions, les croyances et les valeurs partagées. Il joue un rôle crucial dans le renforcement du sentiment d'appartenance et la transmission des savoirs entre les générations. Le patrimoine est donc à la fois un témoin de l'histoire et un vecteur de l'identité culturelle, participant activement à la construction du présent et de l'avenir des communautés.

Sur le continent africain, cette fonction de médiation intergénérationnelle devient particulièrement cruciale à une époque où la place et la contribution de l'Afrique à l'Histoire sont remises en question. Le discours de Dakar du 26 juillet 2007 de Nicolas Sarkozy, alors Président de la France, a illustré ce point en ravivant le débat sur l'héritage colonial. Au-delà de son ton paternaliste, ce

discours a souligné la nécessité de reconnaître et de remédier aux conséquences historiques et sociales, non seulement de la colonisation, mais aussi d'une histoire souvent partiellement écrite.

La réappropriation du patrimoine spolié est donc synonyme de réappropriation d'une mémoire et d'une histoire qui implique la redécouverte et la reconstruction des récits individuels et collectifs locaux. Cette démarche donne une voix aux expériences qui ont été marginalisées, oubliées ou altérées au fil du temps. Dans son ouvrage intitulé *L'Histoire : Pourquoi elle nous concerne* (2018), l'historienne Lynne Hunt met en garde contre le révisionnisme historique en l'absence d'artefacts tangibles et de traces matérielles ; une alerte lancée dans un tout autre contexte, une dizaine d'années auparavant, par l'écrivaine nigériane Chimamanda Ngozi Adichie dans "The Dangers of a Single Story" (2009).

Dans sa pièce éponyme publiée en 2021, Felwine Sarr revient en détails sur l'importance de cette « trace ». Il parle de ces artefacts témoins de cultures et de savoirs anciens essentiels à la reconstruction de cette mémoire qui manque du fait de l'absence de ce patrimoine détenu dans les musées occidentaux. Recouvrer ce patrimoine, le faire parler pour lui faire raconter la mémoire historique dont il est dépositaire redonne aux communautés, qui avaient créé ces œuvres, l'opportunité de raconter leur propre histoire et ce faisant déconstruire celle officielle trop souvent racontée en leur absence. Ce patrimoine, bien plus qu'une simple réserve d'imagination, constitue essentiellement la manifestation de savoirs matériels qu'il encapsule. Lorsqu'il est libéré du cadre épistémologique et muséal hérité de la colonisation, à l'image du totem Pangool<sup>47</sup> dont on

---

<sup>47</sup> Le Pangool, qui occupe une place centrale dans le roman *Le silence du totem* écrit par Fatouma Ngom et publié en 2018 par l'Harmattan, est une statue totémique vénérée tant par les habitants fictifs du Khalambass dans l'œuvre que par les Sérères, une ethnie du Sénégal, dans la réalité. Ce terme désigne des esprits ancestraux sanctifiés, incarnant les médiateurs entre les vivants et le

discutera dans la dernière partie de cet article, ce patrimoine retrouve son pouvoir germinatif et sa capacité à raconter les histoires de ses peuples autochtones, offrant des récits alternatifs à ceux véhiculés par les récits dominants.

Le retour du patrimoine africain cherche à ancrer dans la conscience de l'humanité des œuvres arrachées par la violence coloniale à ceux qui les avaient créées (Corinne Hershkovitch, 2017 ; Felwine Sarr, Christine Douxami, 2023). Cette problématique, bien que ramenée sur le fil de l'actualité en 2017 avec la déclaration d'Emmanuel Macron<sup>48</sup>, trouve ses racines dans des demandes de restitution formulées depuis plusieurs décennies, émanant notamment d'anciennes colonies nouvellement indépendantes. L'appel d'Amadou Mahtar M'bow du 7 juin 1978, alors Secrétaire général de l'Unesco, soulignait déjà l'importance de restituer ces œuvres pour permettre aux peuples africains de retrouver une partie de leur mémoire et de leur identité. M'bow arguait que :

Le génie d'un peuple trouve une de ses incarnations les plus nobles dans le patrimoine que constitue, au fil des siècles, l'œuvre de ses architectes, de ses sculpteurs, de ses peintres, graveurs ou orfèvres - de tous les créateurs de formes qui ont su lui donner une expression tangible dans sa beauté multiple et son unicité  
. . . Or, de cet héritage où s'inscrit leur identité immémoriale, bien des peuples se sont vu ravir, à travers les péripéties de l'histoire, une part inestimable...  
. . . Les peuples victimes de ce pillage parfois séculaire n'ont pas seulement été dépouillés de chefs-d'œuvre irremplaçables : ils ont été dépossédés d'une mémoire qui les aurait sans doute aidés à mieux se

---

monde surnaturel. Ces esprits jouent un rôle crucial dans la transmission des traditions au sein de leur communauté. Nous reviendrons plus en détails sur le Pangoöl et sa pertinence par rapport à la problématique du « retour » dans les pages qui suivent.

<sup>48</sup> C'est cet extrait du discours du Président Macron qui a largement été repris dans les scènes académique, artistique, politique, juridique pour ne citer que celles-là : « Le patrimoine africain doit être mis en valeur à Paris, mais aussi à Dakar, Lagos, Cotonou [...] D'ici cinq ans, je veux que les conditions soient réunies pour des restitutions temporaires ou définitives du patrimoine africain à l'Afrique ».

connaître eux-mêmes, certainement à se faire mieux comprendre des autres ...

. . . Ces biens culturels qui sont partie de leur être, les hommes et les femmes de ces pays ont droit à les recouvrer...

. . . Aussi bien ces hommes et ces femmes démunis demandent-ils que leur soient restitués au moins les trésors d'art les plus représentatifs de leur culture, ceux auxquels ils attachent le plus d'importance, ceux dont l'absence leur est psychologiquement le plus intolérable...

Cette revendication est légitime.... (*UNESDOC Digital Library* : 2)

La portée de l'appel de M'bow va bien au-delà de la simple connexion entre le patrimoine, la construction identitaire et les relations interculturelles. Il remet en question une notion préconçue profondément enracinée, à savoir que l'Occident devrait naturellement être considéré comme le seul lieu du patrimoine universel, comme en témoigne la rhétorique persistante et les doutes exprimés par certains praticiens et critiques quant à la capacité des communautés africaines à assurer une gestion adéquate de ce patrimoine (Abdou Sylla, 2007). Cette remise en cause met en lumière une perspective alternative qui reconnaît la diversité culturelle mondiale et conteste la notion que le patrimoine, que nous avons en partage<sup>49</sup>, serait intrinsèquement lié à une seule région du monde. En s'opposant à cette conception ethnocentrique, l'appel souligne l'importance de reconnaître et de célébrer la richesse du patrimoine culturel dans toutes les régions du globe, mettant ainsi en avant une approche plus inclusive et égalitaire dans la préservation et la valorisation du patrimoine mondial. Il incite également à repenser les dynamiques de pouvoir qui ont souvent prévalu dans la définition et la gestion du patrimoine, ouvrant la voie à une vision plus globale et

---

<sup>49</sup> Je parle d'un patrimoine en partage en référence aux artefacts africains spoliés car en plus de raconter les histoires des peuples autochtones qui les ont vu naître, ces objets doivent aussi porter le récit de leur appropriation et les significations qui leur ont été attribuées par l'épistémologie coloniale.

respectueuse des différentes expressions culturelles et de leur contribution au patrimoine universel.

En termes de création, la littérature devient un moyen de générer de nouveaux récits, non seulement pour corriger ceux du passé, tels que racontés par le chasseur en référence au proverbe de Chinua Achebe qui disait « tant que les lions n'auront pas leur propre historien, l'histoire de la chasse glorifiera toujours le chasseur », mais aussi pour nourrir les génies créateurs émanant du continent. Ainsi, dans la dernière partie de cet article, nous analysons *Le silence du totem* de Fatoumata Ngom comme exemple littéraire problématisant cet enjeu du retour du patrimoine spolié.

### **Dialectique présence / absence : briser le mutisme de la statue Pangool**

Dans *Le silence du totem* de Fatoumata Ngom<sup>50</sup>, l'absence et le silence se révèlent comme des éléments complexes et puissants, transcendant les frontières entre le monde spirituel et le monde physique. L'histoire suit Sitoé Iman Diouf, une anthropologue du Musée du Quai Branly, qui, lors des préparatifs d'une exposition d'une collection secrète dont son directeur lui avait confié l'organisation, fait une découverte fascinante dans les réserves du musée : une statue millénaire mi-homme, mi-serpent qui avait disparu de son village natal depuis plus d'un siècle et dont l'absence était source de malheurs et de calamités chez les Sérères du Khalambass.

---

<sup>50</sup> Fatoumata Ngom est une jeune auteure d'origine sénégalaise qui vit présentement en France. *Le silence du totem* est son premier roman, publié la même année que le rapport Sarr/Savoy en 2018. C'est une œuvre aux accents prémonitoires, où la fiction fait écho à la réalité. Ngom y soulève des questions anthropologiques et culturelles sur l'art, le patrimoine, l'écriture et la préservation de l'histoire, entre autres questions fondamentales.

Cette découverte bouleverse le quotidien de Sitoé ainsi que celui de son mari, Raphaël, et de leur fils Assane Maurice. Le roman fait écho à l'actualité des biens culturels spoliés pour lesquels les peuples d'origine réclament la restitution. Au cœur de l'intrigue se trouve la statue Pangool, réceptacle de la force sacrée des anciens pour les Sérères du Khalambass, une ethnie au cœur du Sénégal. L'œuvre explore le rôle rituel de la statue, qui est le refuge des âmes de l'ascendance et de la descendance de la protagoniste Sitoé Iman Diouf. Au-delà de la biographie de la statue, ce sont des questions anthropologique et culturelle fondamentales sur l'art et le patrimoine que Ngom soulève avec sa fiction.

Le Pangool, profondément enraciné dans la tradition religieuse païenne des Sérères, représente les esprits des ancêtres décédés érigés en entité supérieure dans l'au-delà. En échange de sacrifices et d'adoration, ces esprits protègent les vivants du mal (Fatoumata Ngom, 2018 : 13). Séparé de son socle d'origine dans le Khalambass, le totem a traversé des frontières, transformé d'une entité sacrée en une œuvre d'art lorsqu'il a été légué au Musée des colonies. Le silence évoqué dans le roman réside dans l'histoire de la statue Pangool, qui dort dans les réserves du musée du Quai Branly à Paris, mais aussi dans la riche organisation culturelle, spirituelle et politique des populations du Khalambass qu'elle a cessé de dire. Une présence de la statue à Paris qui signifie que, « quelque part dans le monde, on pleure la disparition de [cet objet] de culte, un témoin de l'identité de tout un peuple » (*Ibid* : 147).

Avec la fiction, notamment l'histoire de cette statue Pangool, Fatoumata Ngom, à travers le plaidoyer de son personnage principal, Sitoé, confirme que le patrimoine des Sérères du Khalambass a été déplacé et dénaturé contre sa volonté. En effet, en réponse aux arguments paternalistes de l'avocat du Quai

Branly et de l'Etat français, qui plaide en faveur du maintien de la statue au musée afin qu'elle soit « conservée dans de bonnes conditions [...] [p]our l'intérêt de l'Art et de la Culture » (*Ibid* : 171), Sitoé exprime sa profonde opposition à cette mentalité qui voit en l'Occident le seul lieu naturel du patrimoine et s'active à ce que la statue soit retournée à sa terre d'origine qui doit en être le seul garant.

Dans ces conditions de préservation et en l'absence d'une biographie complète, le Musée du Quai Branly a réduit au silence le totem Pangool qui n'est plus capable de raconter l'histoire qu'il porte en lui. Retracer la biographie complète de la statue Pangool, l'une des œuvres les plus prestigieuses des réserves du Musée du Quai Branly, devient pour Sitoé une tâche cruciale sur les œuvres de la collection secrète non exposées, mais qui méritent que leur histoire soit retracée et magnifiée. Il s'agit d'un véritable travail de reconstruction, une reconstruction qui ne se limite pas nécessairement au passé, mais qui représente également une opportunité d'imaginer le futur.

La dialectique présence / absence dans *Le silence du totem* soulève des questions profondes sur la foi, la spiritualité et la relation entre les hommes. Fatoumata Ngom utilise habilement cette dualité comme un outil narratif pour explorer les thèmes de l'identité, de la tradition et de la quête de sens. Dans le roman, l'auteure utilise l'absence de manière profonde pour dépeindre les dynamiques sociales, historiques et culturelles, contribuant ainsi à la construction des personnages et des relations. Ce roman incite à réfléchir sur la signification plus large de l'absence, de ce qui est omis, et du silence dans la littérature et dans notre compréhension de la culture et de l'identité.

Plus concrètement, le retour de la statue Pangool devient alors synonyme d'un acte de parole pour le totem qui se retrouve dans le tissu vivant de sa terre

d'origine. Cela représente une façon de guérir les cicatrices historiques, symbolisées par des décennies d'errance d'âmes disparues. Le silence résultant de l'absence du Pangool peut être interprété comme une invitation à l'introspection et à l'écoute, une métaphore de la puissance contenue dans le non-dit. Les personnages, en particulier les jeunes générations, sont confrontés à la signification de cette statue et de son silence, les poussant à réfléchir sur leur propre identité et leur place dans un monde en mutation rapide.

En retrouvant le socle sur lequel la statue Pangool doit reposer, Sitoé, docteure en anthropologie, réalise son rêve lorsqu'elle intègre la société savante des africanistes du Musée. Un rêve qui est de « raconter et de faire connaître la vie et la culture de peuples extraordinaires et inconnus » (2018 : 63). Le Pangool émerge alors comme une voix silencieuse mais puissante. Pour les Sérères du Khalambass, son retour est considéré comme un acte de parole, un acte de justice historique et culturelle. De retour à sa terre d'origine, la statue Pangool retrouve sa capacité à dire son histoire et celle de son peuple qu'elle encode. Une histoire bien différente du récit de l'institution muséale où elle était détenue.

## **Conclusion**

Cet article a cherché à mettre en évidence l'union indélébile entre l'histoire, la mémoire et l'identité, trois notions qui se développent et se renforcent au fil du temps à travers des « traces » tangibles. En renvoyant ces objets à leur lieu d'origine, on cherche à apaiser des « blessures historiques » (Edouard Glissant, 1990), à reconnaître le préjudice subi, à rétablir une connexion avec un passé souvent douloureux mais surtout à nourrir les imaginaires futurs et une manière différente de concevoir la présence de l'Afrique dans le monde. Les artefacts conservés dans les musées ne sont pas que des objets

à consommer. Ils sont les agents d'une culture, d'un savoir-faire qu'ils se doivent d'aider à articuler. Libérer ce patrimoine africain des espaces confinés où il se trouve signifie le sortir de la marginalisation et du mutisme et le porter à la rencontre de l'Autre. Ces objets-sujets sont une partie du patrimoine de peuples qui ont été dépossédés. Une fois leur identité recouvrée, ils participeront activement à la création de nouvelles épistémologies et à la réécriture d'une histoire plus juste et plus nuancée.

## Bibliographie

- Banner, Jr, James M., “The Discipline and Professions of History”, *Being a Historian: An Introduction to the Professional World of History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, pp. 1-33.
- Blake, Janet, “On Defining the Cultural Heritage”, *The International and Comparative Law Quarterly*, vol. 49, n° 1, 2000, pp. 61-85.
- Bertho, Elara, « Restituer = relier, habiter. La pensée cosmopolite de Felwine Sarr », *Multitudes*, vol. 78, n° 1, 2020, pp. 206-210.
- Bucaille, Lætitia, « Vérité et réconciliation en Afrique du Sud. Une mutation politique et sociale », *Politique étrangère*, n° 2, 2007, pp. 313-325.
- Chandok, Natasha, M Yoshida, Eric, “Demanding truth, reconciliation, and justice for Canada’s Indigenous Peoples: Now and forever”, *Canadian Liver Journal*, vol. 4(3), 2021, pp. 255-256.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada, *Pensionnats Du Canada : La Réconciliation : Rapport Final de La Commission de Vérité et Réconciliation Du Canada*, vol. 6, McGill-Queen’s University Press, 2015.
- Glissant, Edouard, *Poétique de la relation*, Paris, Gallimard, 1990.
- Harrison, Rodney, “Beyond ‘Natural’ and ‘Cultural’ Heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene, Heritage & Society”, vol. 8(1), 2015, pp. 24-42.
- Herskovitch, Corinne, « La restitution des biens culturels : fondements juridiques, enjeux politiques et tendances actuelles », *Ethnologies*, vol. 39, n° 1, 2017, pp. 103–121.
- Hunt, Lynne, *Writing History in the Global Era*, New York, WW Norton, 2015.
- Hunt, Lynne, *L’histoire : Pourquoi elle nous concerne*, Genève, Markus Haller, 2019.
- Joachim, Paulin, « Rendez-nous l’art nègre », *Bingo* (January 1965) : 7.

Mairesse, François, « La collection a-t-elle un avenir au sein du musée ? », *Culture & Musées*, n° 37, 2021, pp. 31-52.

Morgan, Jennie, Macdonald, Sharon, « Faire décroître les collections pour le patrimoine du futur », *Culture & Musées*, n° 37, 2021, pp. 163-196.

Ngom, Fatoumata, *Le Silence du totem*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Owoo, Nii Kwate, *You Hide Me*, [Film documentary], 1970.

Pityana, N. Barney, “The truth and reconciliation commission in South Africa: perspectives and prospects”, *Journal of Global Ethics*, vol.14,2, 2018, pp. 194-207.

Roussel, Jean-François, « La Commission de vérité et réconciliation du Canada sur les pensionnats autochtones : bilan et prospective », *Théologiques*, vol. 23, n° 2, 2015, p. 31–58.

Sarr, Felwine, *Les Lieux qu'habitent mes rêves*, Paris, Gallimard, 2022.

---, *Traces : discours aux nations africaines*, Paris, Actes Sud, 2021.

Sarr, Felwine, Savoy, Benedicte, *Restituer le patrimoine africain. Vers une nouvelle éthique relationnelle*, Paris, Seuil, 2018.

Sarr, Felwine, Douxami, Christine, « Conversation avec Felwine Sarr : “Penser la restitution à partir de soi” », *Cahiers d'études africaines*, vol. 251-252, n° 3-4, 2023, pp. 473-491.

Sylla, Abdou, « Les musées en Afrique : entre pillage et irresponsabilité », *Africultures*, vol. 70, n° 1, 2007, pp. 90-101

Vergès, Françoise, « Le Comité pour la mémoire de l'esclavage », *Cités*, vol. 25, n° 1, 2006, pp. 167-169.

Vernières, Michel, « Le patrimoine : une ressource pour le développement », *Techniques Financières et Développement*, vol. 118, n° 1, 2015, pp. 7-20.

## **Webographie**

Adichie, Chimamanda Ngozi, “The Danger of a Single Story”, *YouTube*, TED, 7 octobre 2009.

[www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg](http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg)

Macron, Emmanuel, « Discours d’Emmanuel Macron à l’université de Ouagadougou ». *Elysee.fr*, publié le 28 novembre 2017.

<https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2017/11/28/discours-demmanuel-macron-a-luniversite-de-ouagadougou>.

Membe, Achilles, « Œuvres d’art africain : restitution et réparation sont indissociables », *Jeune Afrique* [en ligne], 13 mars 2018.

<https://www.jeuneafrique.com/540940/culture/oeuvres-dart-africain-restitution-et-reparation-sont-indissociables/>.

« Qu’est-ce-que : le retour ou la restitution des biens culturels », *UNESDOC Digital Library*, 1978.

[https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000054552\\_fre](https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf00000054552_fre)

Sarkozy, Nicolas, « Déclaration de M. Nicolas Sarkozy, Président de la République, sur sa conception de l’Afrique et de son développement, à Dakar le 26 juillet 2007 », *Elysee.fr*, publié le 26 juillet 2007.

<https://www.elysee.fr/nicolas-sarkozy/2007/07/26/declaration-de-m-nicolas-sarkozy-president-de-la-republique-sur-sa-conception-de-lafrique-et-de-son-developpement-a-dakar-le-26-juillet-2007>.

Savoy, Benedicte, « Personnalités de l’année : les deux universitaires qui œuvrent à restituer le patrimoine africain », Interviewée par Pénélope McQuade. *Radio Canada*, 6 octobre 2021.

<https://ici.radiocanada.ca/ohdio/premiere/emissions/penelope/segments/entrevue/373905/felwine-sarr-benedicte-savoy-restitution-objets-afrique>.

Vergès, Françoise, « Les troubles de la mémoire », *Cahiers d’études africaines* [En ligne], 179-180, 2005, mis en ligne le 01 janvier 2007.

<http://journals.openedition.org/etudesafricaines/15110> [consulté le 12 janvier 2023].

**La figure du masque-autochtonisé chez Attita Hino. Littérisation d'une forme d'expression culturelle en contexte romanesque.**

Krou Bellemin Colas Affi,

Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire

**Résumé**

La perspective de cet article s'inscrit dans une appréhension littéraire d'élément de culture précisément du masque en tant qu'un phénomène culturel qui se rattache fondamentalement à une situation autochtonique. Il s'agit de la figure du Grand Masque, symbole d'une autochtonie ivoirienne. Parce que le masque représente l'une des entités anthropologiques au cœur des interactions entre l'être social et ses besoins, l'œuvre romanesque *Le Grand Masque a menti* d'Attita Hino offre une visualisation fictionnelle de cet objet culturel. L'objet-masque est récupéré puis inventé.

En d'autres termes, l'image du masque se saisit sous le jeu technique de la récupération culturelle et de l'invention littéraire. C'est ainsi que ces procédés rendent compte de la mobilité et de la transférabilité de la figure du masque partant de sa trajectoire d'objet culturel à l'objet littéraire. Traduire donc, à l'exemple de la représentation romanesque de l'objet-masque, les entours d'une initiative de littérisation du culturel, voilà la portée de cette contribution.

**Mots-clés :** Attita Hino, Ethnocritique, Objet culturel, Polyclonage du Masque-autochtonisé, Roman ivoirien

**Abstract**

The perspective of this article is part of a literary apprehension of an element of culture precisely of the mask as a cultural phenomenon which is fundamentally linked to an autochthonous situation. This is the figure of the Great Mask, a symbol of Ivorian autochthony. Because the mask represents one of the anthropological entities at the heart of the interactions between the social being and its needs, the novel *The Great Mask lied* by Attita Hino offers a fictional visualization of this cultural object. The object-mask is recovered and then invented.

In other words, the image of the mask is captured under the technical game of cultural recovery and literary invention. This is how these processes account for the mobility and transferability of the figure of the mask starting from its

trajectory from cultural object to literary object. Translating therefore, following the example of the romantic representation of the object-mask, the surroundings of an initiative for the literarization of the cultural, this is the scope of this contribution.

**Keywords :** Attita Hino, Ethnocriticism, Cultural Object, Polycloning of the Autochtonized Mask, Ivorian Novel

## Introduction

L'idée selon laquelle l'humanité acquiert son existence à partir de l'évolution des peuples aussi bien du point de vue de leur diversité que de leur variabilité culturelle, semble une évidence qui s'impose à l'intelligence humaine malgré nos convictions intellectuelles, religieuses, politiques... Relier la question de l'autochtonie à celle de la littérature, revient à interroger l'espèce humaine dans son rapport avec les productions artistiques de son milieu social. Dans cette perspective, certains écrivains utilisent parfois des formes culturelles pour traduire l'expérience autochtonique des sociétés africaines. L'écrivaine Attita Hino s'inscrit particulièrement dans cette tendance. Dans son œuvre *Le Grand Masque a menti*, Attita semble récupérer la figure du masque pour décrire le mode de vie et de fonctionnement d'une communauté en pays krou<sup>51</sup> sous un angle qui mêle à la fois réalité sociale et imaginaire littéraire. Analysant la spécificité de l'art à travers la figure du Masque chez les Wê, l'historien Gilbert Adack fait cette remarque importante :

Pour l'homme wê, la vie est essentiellement une survie, c'est-à-dire une lutte pour se maintenir dans l'existence, c'est pourquoi, il mettra alors tout en œuvre pour préserver cette vie de tout mal et tout danger. De ce point de vue, le gla [le Masque] contribue à la plénitude. Figuration s'inspirant des mythes, le gla est une création relevant des signes et symboles pour comprendre l'immensité de l'univers. (Gilbert Kouassi Adack, 2010 : 9)

Il ressort nettement de ces propos que l'expression du masque répond à des besoins communautaires bien spécifiques. Maintenant, la question à se poser ici reste comment derrière la représentation romanesque du masque se lit une

---

<sup>51</sup> Groupe ethnique faisant partie des quatre grandes aires culturelles de Côte d'Ivoire à la suite des groupes Akan, Mandé, et Voltaïques.

expression cosmogonique de la culture krou reflétant une créativité littéraire de l'autochtonie ivoirienne. Suivant une démarche d'anthropologie littéraire à travers l'ethnocritique, méthode permettant d'examiner la mémoire symbolique des textes, nous allons démontrer que la figure du masque-autochtonisé participe à l'invention d'une nouvelle forme littéraire du roman ivoirien aux enjeux bien spécifiques. D'après Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (2009 : 3), « L'ethnocriticien analyse la mémoire longue d'une communauté discursive et la productivité culturelle singulière d'une réécriture aux significations propres et nouvelles ». Pour parvenir à cet objectif, nous allons suivre une évolution tripartite qui débutera par des prolégomènes introductifs à la problématique de l'autochtonie romanesque de Hino, ensuite nous dégagerons l'opérationnalité des modalités de la littérisation du masque-autochtonisé, puis enfin nous allons déceler ce à quoi répond cette mise en scène littéraire.

### **Introduction à l'autochtonie de l'œuvre *Le Grand Masque a menti* d'Attita Hino**

L'objet de ce point consiste à établir un parallèle entre l'approche ethnocritique et l'expression idéologique de l'œuvre romanesque *Le Grand Masque a menti* de l'écrivaine Attita Hino. Il semble que son roman présente des indicateurs symboliques qui font penser à la présence d'une forme d'autochtonie du masque.

Si, en littérature, l'activité critique sert de régulation à tout champ littéraire, celle-ci se nourrit, comme l'a si bien signifié Parfait Diandué Bi Kacou (2018 : 107), d'une part, de la théorie à comprendre comme une pensée conceptuelle et d'autre part, de la méthode perceptible en tant que démarche

structuro-modale du déploiement d'une analyse. Nous tenterons d'opérer cette déclinaison scientifique à l'image de l'ethnocritique. Selon ses fondateurs, celle-ci a émergé à partir des travaux en anthropologie historique et en ethnologie des pratiques symboliques. De ce fait, elle se veut une poétique culturelle de la littérature. Véronique Cnockaert, Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (2011 : 2) la définissent ainsi :

L'ethnocritique se définit, principalement, en effet, comme l'étude de la pluralité et de la variation culturelle constitutives des œuvres littéraires telles qu'elles peuvent se manifester dans la configuration d'univers discursifs plus ou moins hétérogènes et hybrides.

L'un des postulats de base de l'ethnocritique consiste à voir à travers l'œuvre de fiction « la variété dans l'unité » (*Ibid.* : 7) par le remaniement d'outils conceptuels tels que : dialogie culturelle, polyphonie culturelle, symbolique, embrayeur culturel, folklorèmes... Bref, elle s'intéresse à « la culture du texte et non à la culture dans le texte ». Or, la figure du masque dont il est question dans cette investigation représente une entité culturelle dans les sociétés africaines et en Côte d'Ivoire en particulier. On peut affirmer que la fictionnalisation du masque part d'un objet culturel à un objet littéraire. Dans *La Chose littéraire : objet/objets*, Jean-Marie Kouakou inscrit la représentation fictionnelle des objets littéraires dans une dynamique de continuité. Il part du fait que ceux-ci établissent un point de connexion avec une réalité sociologique. En lisant l'extrait qui suit, l'on garde à l'esprit, essentiellement dans une optique ethnocritique, une idée dialectique du masque comme objet culturel et comme objet littéraire.

L'objet littéraire supposé pendant de, est la continuité de l'objet-monde de référence dont il ne se distingue pas, prolonge la forme par le biais de la copie et tous les deux constituent un, dans la mesure où

la superposition repose sur un certain parallélisme des formes des êtres. (Jean-Marie Kouakou, 2005 : 92)

Écrivaine de nationalité ivoirienne et de son vrai nom Angèle Hino, Attita Hino, a publié deux recueils de contes, un recueil de nouvelles, et deux romans dont *Le Grand Masque a menti* soumis à notre réflexion. Adoptant la posture de l'histoire littéraire à la façon de Sainte-Beuve qui préconise de se tourner vers les détails biographiques pour cerner les processus d'écriture en relation avec la vie et l'œuvre, nous avons entrepris dans cette mouvance de réaliser une interview avec l'auteure. Dans cet entretien, Attita Hino a témoigné avoir achevé la rédaction du *Grand Masque a menti* autour des années 2000. Ceci est important à noter dans la mesure où à cette période l'imaginaire des productions littéraires était plus orienté vers les questions touchant à la tradition et à la modernité. À la question suivante : quel intérêt accordez-vous aux notions de tradition et modernité, Attita Hino souligne ceci :

Je pense qu'il faut pouvoir faire un retour de cette jeunesse vers la tradition pour la connaissance de faits traditionnels. Car quiconque ignore sa tradition est une personne perdue. La tradition, c'est le repère. La connaissance de la tradition affranchit<sup>52</sup>.

Cette déclaration a l'avantage de nous renseigner sur l'idéologie de Hino qui se distingue dans la volonté d'utiliser la tradition comme moyen de connaissance et de formation d'une conscience culturelle de la jeunesse singulièrement dans le contexte ivoirien. Son roman *Le Grand masque a menti* met en scène le vécu d'une communauté, les Pawêbo, leurs us et coutumes construits autour d'une entité culturelle, le « Grand masque ». Dans la logique du récit, celui-ci apparaît comme une institution crédible qui régit le fonctionnement

---

<sup>52</sup> Entretien de Colas Affi Krou Bellemin avec Attita Hino, écrivaine ivoirienne, Abidjan-Plateau, le 27 janvier 2022, texte dactylographié, inédit, Prof. Cyprien Bidy Bodo (dir.), p. 6.

de la société des Pawêbo. Le Grand masque règle les litiges, incarne un mythe, est garant de la mémoire culturelle du peuple... Convoqué pour élucider les circonstances de la mort mystérieuse du personnage Bati Youkou, le masque émet un faux jugement et accuse à tort Dibahou, frère aîné du défunt. Par ce mensonge, toute la crédibilité du masque est donc remise en question à mesure que dans l'imaginaire collectif des Pawêbo, il est impossible, inconcevable que le masque puisse se gourer.

Par ailleurs, au-delà de la question du devenir du masque en tant qu'objet culturel que pose cette scénographie, il est intéressant d'évoquer un aspect important qui concerne le mode de représentativité du masque dans l'œuvre de Hino. On constate à partir du tableau ci-après que la figure du Grand masque se décline sous plusieurs autres formes de masque, de sous-entités masques. Comme nous pouvons l'observer :



Cette hiérarchisation traduit l'idée d'une présence polymorphique du masque en tant qu'entité culturelle. En contexte ethnocritique, cette configuration s'inscrit dans la perspective d'une représentation symbolique de la « variété dans

l'unité » parce que le masque, en lui-même, intègre une dimension polyculturelle, polyphonique. Dans le récit de Hino, le Grand Masque s'identifie et s'exprime par et à travers les différents masques de clan, masques guerriers, masques de forêts sacrées et masques de maison. Cette technique permet d'utiliser la figure du masque comme instrument de fonctionnement du discours narratif. Par ce procédé, le texte littéraire survit à travers cette multiformité scénographique du masque. On verra à partir des concepts de récupération et d'invention comment le roman de Hino affirme l'image du masque à l'épreuve de la réalité culturelle et de la fiction narrative.

### **Comment s'opère la littérisation du masque-autochtonisé ?**

Deux processus participent à la fictionnalisation de l'autochtonisation de l'objet masque. Il s'agit premièrement de la stratégie de récupération (ou appropriation) culturelle et deuxièmement de celle d'invention littéraire. Dans son essai, *L'Appropriation d'un objet culturel*, Fabien Dumais détecte deux rapports appropriatifs dans le jeu dialectique qui relie le spectateur à l'objet. Fabien (2010 : 80-87) qualifie d'« appropriation excessive » la captation complète de sens de l'objet sur l'interprète et d'« appropriation insuffisante » ce qui se singularise dans l'indifférence du sujet par l'expérience que recouvre l'objet du point de vue d'attitudes narcissique et structuraliste (*Ibid.* : 87-97). Mais, comme le précise Fabien Dumais, « la phénoménalité de l'objet culturel ne peut s'actualiser que si le spectateur participe au jeu de l'interprétation en y faisant aussi valoir son apport singulier » (*Ibid.* : 87).

Chez Attita Hino, on note à cet effet une confusion qui relève à la fois de l'irréalité et de l'existence du masque comme objet culturel puisqu'elle affirmait : « Dans ma communauté particulièrement, il n'y a pas de masque. [...] Cela a existé effectivement dans les temps reculés, il y a très longtemps mais il n'y en a plus de nos jours »<sup>53</sup>. C'est ici que la ligne de démarcation entre les frontières du réel et celles de l'irréel s'avèrent d'une complexité indéniable. Françoise Lavocat (2016 : 174-175) a identifié les multiples frontières cognitives qui brouillent cette détermination dans son rapport à la vérité. Les mathématiciens comme Frege rapportent la relation du véridique ou du vrai à la logique. Selon Frege (1971 : 172) précisément, la présomption à la vérité d'une représentation résulte de son accord avec son objet, c'est-à-dire avec l'idée ou la chose à représenter. Il est possible donc de soutenir, et c'est notre option, qu'étant donné que la représentation de l'objet culturel masque dans le roman de Hino s'harmonise, concorde, et même coïncide avec l'architecture statuaire de l'objet Masque observable *hic et nunc* en tant que réalité sociale et non fictionnelle, on peut déduire que sa représentation littéraire relève du coup d'une véridicité incontestable au regard d'une textualité culturelle.

Du point de vue littéraire, nous dénombrons sur une volumétrie romanesque de deux-cents soixante-neuf pages, une surenchère d'usage du terme « masque » allant jusqu'à trois cent vingt répétitions terminologiques incluant des sous-représentations dont les apparitions sont calquées sur les attributs d'animaux sauvages et domestiques tels le lion, l'hyène, la panthère, le chien, le chat, le cochon ..., chose qui s'explique par la géographie originaire de Hino<sup>54</sup>

---

<sup>53</sup> Voir Entretien de Colas Affi Krou Bellemin avec Attita Hino, écrivaine ivoirienne, déjà cité, p. 5.

<sup>54</sup> Attita Hino est originaire de Grand-Bereby, ville située au sud-ouest de la Côte d'Ivoire dans la région de San-Pédro dans le district du Bas-Sassandra. On retrouve dans cette zone forestière, le Parc national de Taï. L'auteure n'a pas manqué de montrer son attachement à son milieu natal

mais qui en dit également long sur l'idée d'une récupération culturelle excessive dans les rets du texte. Le tableau suivant livrera un aperçu significatif de cette dimension.

<b>Prépondérance de la figure du masque-autochtonisé</b>	<b>Embrayeurs culturels du masque-autochtonisé</b>
« Que le <i>Grand Masque</i> te donne beaucoup d'enfants » (12)	<u>Attributs</u> : la peur, le pouvoir, la divination, la danse, le tonnerre ;
« Que le <i>Grand Masque</i> soit loué ! » (13)	<u>Éléments culturels</u> : kaolin,
« Ressaisis-toi au nom du <i>Grand Masque</i> » (27)	fétiche, une queue blanche de cheval, peau poilue de lièvre,
« Mon mari, écoute-nous, par le nom du <i>Grand Masque</i> . » (52)	tam-tam parleur ;
« Pardonne à mon mari à cause du <i>Grand Masque</i> . » (66)	<u>Rituel</u> : les rituels de séparation,
« Que le <i>Grand Masque</i> ait pitié de toi, peuple de Lépossô » (117)	<u>Lieux</u> : forêt et îlot sacré, l'arbre à palabre, etc.

Ce tableau décline deux idées qui se rejoignent en un point. Le roman est envahi par des formes de dénominations du masque. La section portant sur la prépondérance de la figure du masque révèle une forme de perception du masque dans le discours des personnages. Comme l'on peut le constater, la désignation

---

à travers ses visites fréquentes dans son cadre. Lorsque nous avons voulu savoir les sources culturelles de son inspiration littéraire, Attita Hino a répondu ceci : « Je tiens à préciser que partout où je me rends, que ce soit dans mon village maternel comme paternel, je n'hésite surtout pas à m'approcher des personnes âgées, des sages afin d'apprendre auprès d'eux ». Cf. notre entretien avec Hino, Question n° 23.

du masque dans ces phrases dénote d'une valeur impérative et subjonctive qui offre une dimension symbolique au masque. Il apparaît comme une figure protectrice, une figure divine dans la psychologie des membres de la communauté des Pawêbo. Celle portant sur les embrayeurs culturels met en évidence le rapport du masque aux attributs, aux objets culturels aux lieux, et à la culture du rituel. Les embrayeurs ici s'interprètent comme des unités significatives marqueurs d'une présence, d'une réalité culturelle : le masque. Des éléments indicateurs qui, dans le texte, sont associés aux manifestations du masque. En somme, si cette configuration du masque-autochtonisé dénote d'une incorporation culturelle dans la fiction romanesque, celle-ci prend toutefois en charge la pratique de réinvention littéraire.

Dans son essai, *La Chose littéraire : objet/objets* que nous avons présenté évoqué précédemment, Jean-Marie Kouakou, menant une réflexion sur la spécification et la détermination de l'objet littéraire à travers ses aspects sémantique, syntaxique, formel et perceptif, admet qu'« est littéraire ce qui appartient à un système littéraire et fait fonctionner celui-ci » (2010 : 63). Le transfert donc du masque de sa sphère autochtone à son implantation dans le décor romanesque préfigure son fonctionnement narratif mais exprime, en paraphrasant Genette dans *Palimpsestes*, non une « transposition homodiégétique » ou une « transposition hétérodiégétique » mais au mieux une « transposition autochtone du Masque » pour être plus approprié. Cela dit, la création littéraire chez Hino réside dans sa capacité à textualiser le culturel dans le littéraire sous le prisme de la figure du Grand Masque autochtone, celui-là même qui reflète les réalités folklorique et traditionnelle de l'imaginaire du peuple Pawêbo. En d'autres termes, tout marche comme si « Le roman s'approprie donc des traits ethnoculturels, les retravaille et les déploie selon des configurations fictionnelles et narratives spécifiques et originales » concluait

Jean-Marie Privat (*op. cit.* : 31) au terme de son analyse sur les rapports entre l'ethnocritique et la lecture littéraire.

La démonstration de *la variété dans l'unité*, axe fondamental cher aux ethnocriticiens, trouve son pendant ici dans la structuration hiérarchique du masque mise en exergue précédemment d'entrée de jeu. Si l'on s'en tient à ce schéma, du point de vue de la symbolique du roman, il est question d'une représentation polyculturelle de la figure du Grand Masque, donc du masque-autochtonisé. L'anthropologie symbolique selon l'angle sous lequel Sylvie Chevrier la conçoit, dans *Le Management interculturel*, étudie la culture comme système de significations propre à une communauté. Rapportant les propos d'Ortigue, Sylvie Chevrier signale qu'« un fait culturel n'est autre chose que la dimension symbolique d'un fait social » (2003 : 14). L'alibi de l'existence sociale et culturelle du masque ayant été déjà confirmé antérieurement, la signification symbolique assignée à cette structure s'interprète comme une stratégie de multiplication, une sorte de multi clonage de la puissance originelle de l'identité du Grand Masque laquelle se déploie dans ses « sous-masques ». Cela veut dire en d'autres termes que les Masques de clan, masques guerriers, masques de forêts sacrées et Masque de maison s'extériorisent dans, par et à travers la figure unique du Grand Masque, conformément à l'image de la structure étatique africaine derrière laquelle les Ministres, députés, Chefs de Cabinet et bien d'autres constituent des ramifications de la figure du Chef de l'État, c'est-à-dire du président. *In fine*, cette polyculturalité du masque-autochtonisé dans le tissu narratif du texte répond chez Hino à une logique de continuité narrative pour rendre compte de la palpabilité de la chose culturelle perçue dans la figure du masque-autochtonisé. C'est du moins, l'un des traits d'inventivité de la création romanesque chez Hino. Sur quelles bases, cependant, s'adosse cette forme de créativité littéraire de cette écrivaine ?

## De la fictionnalisation littéraire aux fondements endogènes du masque-autochtonisé

Dire que le roman *Le Grand Masque a menti* de Hino présente des linéaments idéologiques et culturels de l'ethnicité africaine et particulièrement ivoirienne, c'est en référer à l'endogénéité du masque-autochtonisé en tant qu'objet de culture autochtone. Dans une réflexion portant sur une poignée d'écrivains ivoiriens pour vérifier si leurs œuvres expriment l'identité de la nation ivoirienne, Florence Aboua Kouassi (2019 : 29-45) en arrive à la conclusion que l'usage de la langue maternelle constitue un élément d'ancrage de l'expressivité identitaire chez certains auteurs romanciers de Côte d'Ivoire dans le but de revisiter l'histoire mémorielle du pays. Sylvie André (2008 : 171-207), traitant un phénomène autochtone, démontrait que les écrivains polynésiens évoluent vers une littérature nationale par le recours à des références culturelles évoquant ce qu'elle nomme « localisme de la tradition orale » et une « nostalgie de l'ordre traditionnel » prenant en compte la description géographique, les habitations, les chants, le clan, la terre, la figure mythique des héros, l'ancestral dans les données culturelles et littéraires.

Attita Hino met en peinture des marques linguistiques pour présumer l'univers culturel cosmogonique qui s'articule autour du Grand masque-autochtonisé. Les illustrations textuelles recouvrent plusieurs ordres : catégorie nominale avec « *Paébou* », « *Ba* », « *Ya* », « *Hino Hié Bati Youkou* », « *Bati Gnaoué* », « *Bati youkou Dibahou* », « *famille Digba* », « *le vieux Djé Kani* » ; catégorie d'objets traditionnels « *bêdê* », « *tara* », « *kita* », « *blo* » ; catégorie culinaire avec « *foutou* », « *bandji* » ; catégorie spatiale avec les référents spatiaux « *fleuve Kô* », « *communauté des Pawêbo* », « *village Lépossô* ». Ces configurations incrustent une poétique de référentialité dans la pensée du lecteur

qui conduit le psychologique à l'identification du contenu à une communauté culturelle de Côte d'Ivoire, en l'occurrence le peuple Krou caractérisé par une culture du masque.

De plus, ces indices de références recouvrent une double fonction. Ils permettent d'une part de situer la narratif dans un univers cosmogonique, dans un ancrage autochtone de sorte à dessiner d'autre part un parcours figuratif du masque comme une réalité culturelle. On part donc du narratif au figuratif, ou du descriptif au figuratif. Toute une scénographie composée d'éléments onomastiques, culinaires, traditionnels, spatiaux, circonscrit et préfigure le champ sociologique du masque. Les enjeux de ce processus s'inscrivent fondamentalement dans un métissage relationnel entre le fictionnel, l'historique, le spatial et le mémoriel, à l'instar de ce que Parfait Diandué (2013) constatait dans les œuvres de Kourouma à travers son intitulé *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*.

Ajoutons pour terminer que dans l'œuvre de Hino, la figure du masque-autochtone laisse poindre une fonction indispensable à l'évolution du peuple Pawêbo. Incarnant la vérité, la justice, la droiture, la cohésion sociale et spirituelle, la place du masque-autochtone n'est pas à contester. À titre illustratif et - pardonnez la longueur de l'extrait - il permet au mieux de cerner l'entérinement et la fonctionnalité du masque-autochtone dans la société traditionnelle. Il est mentionné en ces termes :

C'est un mythe que nos ancêtres ont créé et que nous perpétons grâce à la puissance magique qu'ils nous ont léguée pour pouvoir maîtriser notre peuple, en sauvegarder la cohésion et la survie. Sans le Grand Masque et la peur qu'il inspire, notre peuple serait une véritable jungle où les plus forts écraseraient les plus faibles, où les plus rusés ruineraient impunément leurs voisins. La paix, la sécurité

et la joie dans lesquelles vivent nos citoyens sont dues au respect craintif que chacun porte au Grand Masque qui est la force suprahumaine qui protège la veuve et l'orphelin, redresse les torts, venge les opprimés et les lésés, met tout le monde au même pas en imposant les mêmes interdits, les mêmes règles à tous les membres de la communauté. (Attita Hino, 2014 : 173)

C'est là que les propos d'Apollinaire Ocrisse dénotent tout leur sens quand il disait que :

L'art ivoirien est composé de nombreux masques en bois sculpté. [...]. Les masques représentent des génies et régulateurs de l'ordre public. Ils maintiennent l'ordre social, règlent les litiges, supervisent les travaux d'intérêt public et protègent chacun contre les esprits maléfiques. (Apollinaire Ocrisse, 2021 : 5)

Dans cette même mouvance, l'historien de l'art, Sympohi Baya, en créant sa science du masque qu'il nomme la « glalogie » ou la « gothimascologie<sup>55</sup> », croit fermement que le Masque africain peut servir à la réconciliation entre nations par sa dimension religieuse. Suivant cette trajectoire, il ne fait aucun doute que masque-autochtonisé à participer à la construction et au développement des peuples. Au terme donc de cette analyse qui évoque les fondements du masque-autochtonisé que convient-il de retenir ?

## **Conclusion**

Afin de déterminer si chez Attita Hino le mécanisme de littérisation s'effectue à partir de survivances culturelles inhérentes à la figure du masque, nous sommes partis d'une démarche. Puisque comme l'a précisé Scarpa (2011 : 51), « ce qui intéresse plus particulièrement l'ethnocritique, c'est la

---

<sup>55</sup> [http://opr.news/s27673494220112fr\\_ci?link=1&client=news](http://opr.news/s27673494220112fr_ci?link=1&client=news) [consulté le 16 avril 2022].

réappropriation et la textualisation de pratiques culturelles et symboliques, c'est la dynamique des échanges culturels à l'œuvre dans le texte », notre réflexion a d'abord consisté à relier l'approche ethnocritique à l'idéologie thématique du roman *Le Grand masque a menti*. On a compris que la figure du masque en tant qu'objet d'imaginaire culturel est récupérée puis (ré)inventée dans la fiction romanesque de sorte qu'on aboutisse à l'expression d'un « masque-autochtonisé ». Dans son rapport au texte, ce masque-autochtonisé libère voire métaphorise la création romanesque de Hino et pose les enjeux d'une endogénéité particulière. L'on peut évoquer par exemple le fait que le masque s'emploie comme un outil d'exploration de la créativité artistique et mythologique, de la mémoire culturelle, de l'environnement sociologique, des aspects importants qui, pour emprunter les termes de Karolyne Chevalier (2024), permettent d'« envisager un autre rapport au monde ». L'œuvre *Le Grand Masque a menti* de l'écrivaine Attita Hino, pour notre part, s'inscrit dans une entreprise de réactualisation du culturel au service du littéraire et cela à travers le temps et l'espace.

## Bibliographie

### Livres

André, Sylvie, *Le Roman autochtone dans le Pacifique : penser la continuité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

Chevrier, Sylvie, *Le Management interculturel*, Paris, PUF, coll. « Que sais-Je », 2003.

Diandué, Bi Kacou Parfait, *Réflexions géocritiques sur l'œuvre d'Ahmadou Kourouma*, Paris, Publibook, 2013.

Dumais, Fabien, *L'Appropriation d'un objet culturel : une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Communication », 2010.

Frege, Gottlob, *Écrits logiques et philosophiques*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'Ordre Philosophique », 1971.

Genette, Gérard, *Palimpsestes : littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

Hino, Attita (Corpus), *Le Grand Masque a menti*, Abidjan, NEI-CEDA, 2014.

Kouakou, Jean-Marie, *La Chose littéraire : objet/objets*, Abidjan, Educi, 2005.

Kouassi, Adack Gilbert, *L'Art dans la société Wê de Côte d'Ivoire*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Lavocat, Françoise, *Fait et Fiction : pour une frontière*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2016.

Ocrisse, Apollinaire, *Richesses culturelles de Côte d'Ivoire : l'art Dan, l'art Wê, l'art Bété*, Abidjan, Éditions Tribalculture, 2021.

### Articles

Diandué Bi Kacou, Parfait, « Pour une critique endogène », *Itinéraire Lezou*, Collectif (dir.), Abidjan, Édition Le Graal, 2018, pp 107-122.

Kouassi Aboua Akissi, Florence, « Le roman comme lieu d'expression de l'identité nationale. Cas de quelques auteurs ivoiriens », *Revue Intel'Actuel*, n°18, 2019, pp. 29-45.

Privat, Jean-Marie, Scarpa, Marie, « Présentation. La culture à l'œuvre », *Romantisme*, n°145, 2009, pp. 1-9.

### Ouvrages collectifs

Cnockaert, Véronique, Privat, Jean-Marie, Scarpa, Marie (dir.), *L'Ethnocritique de la littérature*, Québec, Presses de l'Université de Québec, coll. « Approches de l'Imaginaire », 2011.

### Enquête effectuée

Entretien de Colas Affi Krou Bellemin avec Attita Hino, Écrivaine ivoirienne, Abidjan-Plateau, le 27 janvier 2022, texte dactylographié, inédit, Prof. Bodo Cyprien (dir.), 11p.

### Webographie

[http://opr.news/s27673494220112fr\\_ci?link=1&client=news](http://opr.news/s27673494220112fr_ci?link=1&client=news) [consulté le 6 avril 2022].

Chevalier, Karolyne, « De l'art inanimé à l'art total. Le masque burkinabè », <https://oic.uqam.ca/publications/article/de-lobjet-inanime-a-lart-total-le-masque-burkinabe> [consulté le 19 mars 2024].

**Traduire l’autochtonie dans *La femme-fleuve* d’Ernest Pépin. Le cas des  
Aluku de la Guyane française**

Chrisan Blake

Université de Zurich, Suisse

**Résumé**

Cet essai plonge dans les dédales de la traduction de l’œuvre *La femme-fleuve* d’Ernest Pépin, une narration riche en références au peuple Aluku, également désigné sous le nom de « Boni », une communauté marronne qui trouve ses origines en Afrique de l’Ouest. Cette expérience de traduction a non seulement captivé la traductrice mais a également suscité un intérêt profond pour un peuple jusqu’alors méconnu de celle-ci et qui est considéré comme autochtone de la Guyane française du fait de son histoire particulière. L’étude met en lumière les moments clés de ce parcours et vise avant tout à mettre en exergue le rôle fondamental des traducteurs et des écrivains dans la reconnaissance des groupes autochtones. Elle souligne l’énorme potentiel de la traduction à offrir une représentation plus précise et plus étendue des peuples autochtones. Tout comme la visibilité des peuples autochtones repose sur les contributions essentielles des écrivains et des traducteurs, cette visibilité peut être renforcée par une collaboration entre ces parties prenantes : les sociologues, les ethnologues, les anthropologues et, bien sûr, les autochtones concernés.

**Mots-clés :** Aluku/Boni, Autochtonie, Traduction, Visibilité, Approche Interdisciplinaire, Pépin, Ernest

**Abstract**

This essay delves into the intricacies of translating Ernest Pépin’s work *La Femme-fleuve*, a narrative rich in references to the Aluku people, also known as the “Boni”, a Maroon community with origins in West Africa. This translation experience not only captivated the translator but also sparked a profound interest in a people previously unknown to her, considered indigenous to French Guiana due to their unique history. The study highlights key moments in this journey and aims primarily to underscore the crucial role of translators and writers in acknowledging indigenous groups. It emphasizes the immense potential of

translation to offer a more precise and comprehensive representation of indigenous peoples. Just as the visibility of indigenous peoples relies on the essential contributions of writers and translators, this visibility can be further enhanced through collaboration among these stakeholders: sociologists, ethnologists, anthropologists, and, of course, concerned citizens.

**Keywords :** Aluku/Boni, Autochtonie, Traduction, Visibilité, Approche Interdisciplinaire, Pépin, Ernest

## **Introduction**

Si l'on se limite aux mots, l'avènement des technologies d'intelligence artificielle pourrait reléguer le métier de traducteur au second plan. Pourtant, comme le souligne Anthony Burgess, écrivain et compositeur britannique passionné de linguistique et de traduction, « la traduction, ce n'est pas seulement une question de mots : il s'agit de rendre intelligible toute une culture » (Anthony Burgess, 1984 : 4). Ainsi, une traduction authentique exige un choix attentif des termes et des expressions qui reflètent fidèlement l'essence de la culture d'origine. Elle requiert souvent du traducteur une compréhension profonde des subtilités et des références culturelles propres à cette langue, parfois étrangères à sa propre culture. Pour garantir des traductions exactes et fidèles, une collaboration interdisciplinaire entre traducteurs, ethnologues, anthropologues, sociologues et membres des communautés concernées peut s'avérer indispensable. Cette réalité m'a été particulièrement palpable lors de ma traduction de la nouvelle *La femme-fleuve* d'Ernest Pépin. En tant que traductrice passionnée par les langues et les cultures, ce travail m'a embarquée dans un voyage exploratoire, révélant à la fois une nouvelle culture et les défis inhérents à la transmission fidèle des nuances des cultures minoritaires et autochtones ou lorsqu'on passe d'une langue à une autre ou d'un mode d'expression à un autre.

## **L'autochtonie des Aluku**

Les Alukus (ou Bonis), nommés d'après leur premier chef, Boni Okilifuu, sont une communauté descendant d'esclaves originaires d'Afrique qui se sont évadés des plantations néerlandaises aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles et ayant choisi de retourner vivre dans la forêt. « Les Aluku (...) sont environ deux mille

en Guyane française » (*Cahiers d'Outre-Mers* : 176). Un chiffre qui a été multiplié par sept actuellement. Ils résident en Guyane française et parlent l'aluku, un créole basé sur le lexique anglais. Leur mode de vie forestier leur vaut le surnom de « bush negroes » ou « nègres des bois », d'où le terme de Bushi-Nengé (ou Bushinengués) pour les identifier. Ils résident principalement le long du fleuve Maroni (ou de l'un de ses affluents) qui marque la frontière entre le Surinam et la Guyane française. Ils représentent, après les Amérindiens et les colons blancs, les premiers habitants originaires du pays.

Traditionnellement, le terme « autochtone » fait référence aux peuples ou aux communautés qui sont les premiers habitants d'une région ou d'un territoire spécifique. Au sens strict, les Aluku ne seraient donc pas à considérer comme autochtones. Cependant, une perspective alternative avancée par Olaf Zenker, professeur d'anthropologie sociale, élargit cette conception. Selon lui, l'autochtonie englobe non seulement l'occupation initiale d'une terre, mais également la revendication territoriale et culturelle. Ainsi, les autochtones sont ceux qui revendiquent un lien ancestral avec la terre où ils résident, ainsi qu'une autonomie culturelle et politique au sein de l'État-nation qui les accueille. Dans cette optique, les Aluku peuvent être considérés comme des autochtones. Ils ont en effet développé une civilisation distincte ancrée dans leurs croyances, leurs pratiques religieuses et leur mode de vie.

### **Résumé de la nouvelle *La femme-fleuve* d'Ernest Pépin**

La lutte pour la liberté et la survie a laissé des traces indélébiles dans la culture Aluku, notamment à travers leur lien étroit avec le fleuve Maroni, symbole de leur résistance et de leur identité. Dans l'œuvre intitulée *La femme-*

*fleuve* d'Ernest Pépin, écrivain, poète et dramaturge originaire de Guadeloupe, le lecteur est entraîné dans un voyage spirituel aux côtés de Koan, un jeune homme handicapé, à travers ses rencontres avec des esprits ancestraux et la nature qui entoure son village marron. Ce récit révèle avec éloquence la profondeur de la culture et de l'histoire du peuple Aluku. Au cœur de cette histoire, se trouve la relation d'amour complexe entre Koan et Moimanman, une jeune femme scolarisée du même village. Leur amour est mis à l'épreuve lorsque Moimanman se retrouve enceinte d'un homme blanc, ce qui provoque un scandale au sein de la communauté.

Le rapport entre les Alukus et les hommes blancs (généralement représentant les autorités coloniales) a été historiquement marqué par des tensions et des conflits, en raison de la situation d'esclavage et de domination coloniale dans laquelle les Alukus se sont trouvés. Les relations sont moins clivantes à l'époque du récit mais les tensions demeurent. Ainsi, la grossesse de Moimanman n'a pas été bien reçue par la communauté et a provoqué son retrait de celle-ci. Malgré ce triste dénouement, Koan conserve en lui un amour brûlant pour Moimanman et se tourne vers le fleuve pour chercher des réponses à ses tourments intérieurs.

Des années plus tard, le destin les réunit à nouveau alors que Moimanman revient dans la forêt de son enfance, où vit toujours Koan. Elle lui déclare alors sa flamme et sa volonté de vivre à ses côtés. Elle lui partage également sa thèse qu'elle a rédigé durant son « exil » alors qu'elle a continué ses études à Paris. À travers cette histoire riche en rebondissements, Ernest Pépin explore avec finesse les thèmes universels de l'identité, de la spiritualité et de l'attachement à la terre, tout en mettant en lumière le pouvoir de l'écriture pour préserver la mémoire d'un peuple.

L'œuvre d'Ernest Pépin aborde des thèmes liés à l'identité, à l'histoire et à la culture des Aluku. Pépin se distingue de façon générale par son profond respect pour les cultures autochtones des Antilles. Bien qu'il ne se revendique pas lui-même autochtone, Pépin s'efforce avec courage de donner voix à l'histoire et aux traditions des autochtones. À travers ses œuvres littéraires et ses essais, il offre une perspective singulière sur la complexité de l'identité antillaise et caribéenne, tout en soulignant l'importance de la reconnaissance et de la préservation des cultures minoritaires.

### **Une histoire de résilience et de revendication**

Les Aluku se sont échappés des plantations de canne à sucre au Suriname, alors colonie néerlandaise, pendant la période de l'esclavage. Ils se sont réfugiés dans les forêts tropicales denses de l'intérieur du pays, où ils ont formé des communautés autonomes, connues sous le nom de « marrons » ou « cimarrons ». Pendant des décennies, les Aluku ont résisté aux tentatives des colons européens et des autorités coloniales de les soumettre à nouveau à l'esclavage. Ils ont développé des stratégies de survie sophistiquées, notamment la connaissance approfondie de la géographie et de la végétation de la région ainsi que des tactiques de guérilla contre les forces militaires coloniales.

Le gouverneur français Fiedmont nous donne un aperçu du caractère de Boni Okilufu (leur leader) et de la force de son armée, formée par lui vers 1765. Il affirme que « [l]es efforts de la colonie du Suriname pour détruire et disperser les Marrons semblent n'avoir servi qu'à leur apprendre à mieux échapper aux poursuites, à combattre leur défense, et à comprendre les avantages que leur

procurent la nature du pays et le climat, sur les Européens » (Jean Moomou, 2004 : 110).

En 1775, le village marron de Gado-Sabi en Guyane néerlandaise, à l'époque, a été saccagé par l'armée néerlandaise. Après cette défaite cuisante, Boni, ayant perdu de nombreux compagnons, a pris la décision de s'installer en Guyane française en août 1776. Avec son groupe de marrons survivants, il « a franchi le fleuve Maroni et s'est installé à l'intérieur de la crique Sparuine » (Jean Moomoo, 2004 : 117). Cette lutte pour la liberté et la survie a laissé des traces indélébiles dans la culture Aluku, notamment dans leur relation avec le fleuve Maroni, qui revêt une importance spirituelle et symbolique majeure. Après la fin de l'esclavage au Suriname en 1863, de nombreux Aluku ont continué à vivre dans les forêts reculées de la région, préservant leur culture, leurs traditions et leur mode de vie distincts. Cette connexion étroite avec le fleuve est un motif récurrent dans la littérature et la tradition orale des Aluku, comme l'illustre l'œuvre d'Ernest Pépin, *La femme-fleuve*. Pour comprendre pleinement ce contexte, j'ai eu recours à l'expertise de l'anthropologue Myrto Ribal-Rilos, qui souligne le statut divin accordé au fleuve par les Aluku. Cette compréhension approfondie de la signification culturelle du fleuve a enrichi ma lecture de l'œuvre de Pépin et m'a permis d'apprécier la complexité de la représentation des Aluku dans la littérature.

### **Les écrivains et leur œuvre : voix essentielle pour les peuples autochtones**

Les écrivains jouent un rôle crucial dans la préservation, la reconnaissance et la mise en lumière des cultures autochtones. Certains auteurs, tels que Cherie Dimaline dans *The Marrow Thieves*, dépassent les frontières de

la culture dominante pour explorer les peurs, les forces et les défis des peuples autochtones. En tant qu'Autochtone des Premières Nations, Dimaline donne une voix à son propre peuple, lui offrant une visibilité inestimable dans le monde occidental. De même, l'écrivain guadeloupéen Ernest Pépin s'engage courageusement à écrire sur les Aluku, bien qu'il ne fasse pas partie de ce peuple. Pépin, une figure majeure de la littérature antillaise et caribéenne, manifeste un vif intérêt pour la culture des autres nations antillaises et caribéennes. Lors de sa visite en Guyane Française, il a consacré du temps à la recherche sur ce peuple, comme l'explique l'anthropologue guyanaise Ribal-Rilos (Myrto Ribal-Rilos, 2022). Sans maîtriser leur langue, le « nengee », Pépin a intégré dans son œuvre des termes locaux, tels que « lenbé », qu'il a scrupuleusement expliqués en notes de bas de page. Non seulement a-t-il donné une visibilité aux autochtones dans son œuvre, mais en tant qu'essayiste, il a également apporté ses perspectives à la discussion sur l'autochtonie, la formation de l'identité et la quête de soi. Dans l'article intitulé *La Caraïbe, un enjeu pour les Antilles et la Guyane*, Pépin fait la réflexion suivante :

Longtemps nous fûmes en déport, en lisière, en oubli et en méconnaissance, aspirés par la seule métropole vers laquelle convergeaient nos aspirations les plus contradictoires. Paris, le mythe de Paris et la mythologie scolaire de l'Histoire de France éveillaient en nous un tropisme où l'hexagone, paré de toutes les vertus, pouvait nous élever aux cimes de l'humanité. Désir d'assimilation, désir d'intégration, avec comme corollaire douteux le déni de nous-mêmes. (Ernest Pépin, 2005 : 161)

Dans cet article, Pépin offre une réflexion poignante sur le désir des Antillais de s'intégrer dans la société française, soulignant le déni de soi qui en découle souvent. Cette thématique se reflète dans ses écrits ; néanmoins, il valorise le

territoire des Aluku et met en avant leur culture et leur identité, offrant ainsi une perspective précieuse sur leur histoire et leur réalité. Par exemple, dans *La femme-fleuve*, il décrit à quel point Moimanman préfère la nature de son village aux artifices de la vie parisienne, soulignant ainsi l'importance du territoire des Aluku. Pépin va même jusqu'à consacrer sa thèse de doctorat à l'histoire des gens du fleuve, contribuant ainsi à la préservation de leur mémoire collective. Ces peuples en retour se réjouissent en disant « Nous voilà désormais immortels » (Ernest Pépin, 2015 : 97) malgré le fait que beaucoup d'entre eux ne savent pas lire le français.

Leur célébration est marquante et très symbolique. Le travail poétique et littéraire de Pépin met en lumière les Aluku d'une manière peu connue auparavant. Ainsi, il est clair que les écrivains jouent un rôle crucial dans la reconnaissance, la visibilité et la préservation des cultures et des peuples minoritaires. Leurs écrits ne se limitent pas aux œuvres littéraires, mais englobent également toute forme de description, d'explication et d'illustration qualitatives des peuples autochtones, contribuant ainsi à enrichir notre compréhension de la diversité culturelle du monde.

### **La collaboration essentielle pour une représentation fidèle des autochtones**

En considérant l'importance cruciale de comprendre la culture des Aluku pour une représentation fidèle dans la littérature, il est clair que la collaboration entre divers domaines d'expertise est essentielle. Cela nous conduit à explorer comment une approche interdisciplinaire peut enrichir notre compréhension et notre représentation des Aluku, notamment dans le contexte de la traduction littéraire. Cette collaboration interdisciplinaire entre la littérature,

l'anthropologie et d'autres domaines de recherche est essentielle pour une représentation fidèle des autochtones. Comme l'a souligné Jean Louis Cordonnier, il est impératif de mobiliser une variété d'outils conceptuels pour analyser sérieusement les paramètres culturels lors de la traduction (Jean-Louis Cordonnier, 2002 : 43). Les contributions des ethnologues, anthropologues et spécialistes de la littérature autochtone sont donc précieuses pour éclairer les nuances culturelles et linguistiques présentes dans les textes.

Cependant, l'accès aux connaissances autochtones peut être entravé par des obstacles tels que la localisation géographique et la barrière linguistique. Les Aluku, vivant dans des régions reculées et s'exprimant dans des langues diverses, peuvent être difficiles à contacter pour les traducteurs. De plus, les contraintes de temps auxquelles sont souvent confrontés les traducteurs limitent la possibilité d'approfondir leur compréhension des références culturelles. Malgré ces défis, une collaboration étroite avec les autochtones et les experts culturels reste essentielle pour une représentation authentique et respectueuse dans la littérature.

Prenons par exemple la constante référence au fleuve, un motif récurrent tout au long de la nouvelle. L'anthropologue guyanaise, Myrto Ribal-Rilos nous fait comprendre que selon la culture des Aluku le fleuve est considéré comme une divinité. Il n'est pas seulement une source de subsistance (la pêche), mais aussi une source de conflit (territorial) et de pouvoir (Myrto Ribal-Rilos, 2022). Cette conception est manifestée dans *La femme-fleuve* d'Ernest Pépin. Après avoir étudié cette œuvre, j'ai constaté que la civilisation des Aluku est fondée sur le fleuve. Leur existence, leurs croyances et leurs perspectives sont intrinsèquement liées au cours d'eau. « Les gens peuvent dire ce qu'ils veulent, le fleuve est un monument ! » (Ernest Pépin, 2015 : 91), déclare Koan. Malgré mes recherches en ligne et dans les ouvrages historiques, j'ai eu du mal à trouver

une définition précise du concept de femme-fleuve. Néanmoins, en m'appuyant sur des indices textuels, j'ai conclu que la femme-fleuve est une figure féminine dotée de sagesse et de force. Son mouvement est difficile à saisir, mais elle a la capacité de transformer les choses. La description du fleuve donnée par Koan permet de conférer ces caractéristiques à cette figure. « Le fleuve [...] semble là comme ça, comme une grosse couleuvre qui fait une sieste, et nul n'a jamais su ce qu'elle veut digérer » (Ibid. : 91). Cette idée de femme-fleuve est davantage éclaircie vers le dénouement de la nouvelle. Moimanman, une femme du village qui a gagné l'amour de Koan, est qualifiée par ce dernier de femme-fleuve. Il affirme que « Moimanman n'était pas ce qu'on disait. Elle n'avait rien oublié, rien renié, rien jeté. Elle s'était simplement ouverte à tout ce que la Guyane lui offrait. Elle était devenue une femme-fleuve » (Ibid : 97).

Je rejoins donc Cordonnier pour dire qu'« [a]ujourd'hui il faut recourir à l'ensemble des outils conceptuels mis à notre disposition par l'ethnologie, l'anthropologie, la sociologie, la littérature, et qui nous permettront d'analyser sérieusement les paramètres de la culture dans la traduction. » (Jean Louis Cordonnier, 2002 : 43) Dans le cas étudié, les explications fournies par l'anthropologue ont conduit à une meilleure interprétation du texte, ouvrant ainsi la voie à une représentation plus fidèle des Aluku. Son intervention a grandement facilité la traduction de ce texte, ce qui souligne l'importance d'une collaboration étroite entre traducteurs, ethnologues et anthropologues lorsque cela est possible. Une autre source incontournable est la contribution des autochtones eux-mêmes.

Lors de ma première traduction de cette nouvelle en tant qu'étudiante en master, je n'avais malheureusement pas accès à toutes ces ressources humaines. Bien que j'aie bénéficié du soutien d'une ancienne collègue guyanaise, cela restait limité, car elle avait quitté son pays natal pour la France à l'âge de

deux ans. J'ai toutefois eu l'opportunité de rencontrer des Aluku en 2022 lors d'une exposition à Porte de Versailles, Paris. Cette rencontre a enrichi ma compréhension de l'intégration de ce peuple dans la société, notamment dans les domaines des affaires, de la musique et même du sport. J'ai eu le plaisir de rencontrer un couple Bushinengue lors de cette exposition, et la photo qu'ils m'ont envoyée témoigne d'un aspect important de la culture Bushinengue, à savoir la fécondité. Les peintures sur le ventre de la femme ont une signification profonde, glorifiant le pouvoir de la femme de donner naissance à une nouvelle vie. Je crois que leur choix de prendre cette photo dans la rivière est également réfléchi et peut avoir une signification symbolique, car la rivière est considérée comme une source de vie dans ces cultures.



**Figure 1.** Photographie d'un Bushinengué et de sa femme métisse (utilisée avec l'autorisation de l'auteur)

Désormais, je vais aborder deux éléments culturels des Aluku qui ont constitué des défis lors de ma traduction du français vers l'anglais, destinée à une audience anglo-caribéenne : la géographie et la nature.

### **Le rôle du traducteur dans l'amélioration de la visibilité des autochtones**

Cordonnier met en lumière le rôle essentiel du traducteur dans la communication interculturelle et la visibilité des cultures Autres (Jean Louis Cordonnier, 2002 : 42). En effet, la traduction ne se limite pas à un simple transfert de mots d'une langue à une autre, mais elle implique également l'importation de valeurs et de faits culturels. Le traducteur se trouve ainsi confronté à la tâche complexe de naviguer à travers des rapports d'altérité, explorant des territoires culturels inconnus. Toutefois, son rôle ne se limite pas à cette exploration ; il agit également comme un agent de changement au sein de sa propre communauté. En reconnaissant l'autre à travers ses traductions, le traducteur remet en question les normes et les perceptions universalistes, perturbant ainsi les paradigmes linguistiques et culturels établis. Cette capacité de perturber les « mots de sa tribu », pour reprendre l'expression de Mallarmé (Ibid : 41), reflète la profonde influence que peut avoir la traduction sur la manière dont les sociétés perçoivent et interagissent avec les cultures autochtones. De ce fait, la traduction devient un instrument clé de communication interculturelle, facilitant la circulation des textes à travers le monde et favorisant ainsi une meilleure compréhension et une plus grande visibilité des peuples autochtones.

## **Les défis de la traduction**

En tête de liste, la géographie exerce une influence primordiale dans la compréhension de cette nouvelle. Dès le début de l’histoire, Pépin nous plonge directement dans son univers en déclarant : « Tout le monde connaissait Koan dans ce village qui bordait le fleuve » (Ernest Pépin, 2015 : 83). Cette mention du « fleuve » établit immédiatement que l’action ne se déroule pas en Guadeloupe, car cette île ne possède pas de cours d’eau de cette envergure. Cependant, un traducteur peut aisément manquer cet indice, comme cela a été mon cas au début de ma traduction. À vrai dire, je ne faisais pas la distinction entre un fleuve et une rivière. Pour moi, ces termes étaient interchangeables, se résumant tous deux par le mot anglais « river ». Mais il existe une distinction significative. Généralement, les petites îles ne sont pas dotées de fleuves. Ces derniers se caractérisent par leur largeur et leur profondeur, permettant le passage de grands navires et, dans certains cas, de navires de taille considérable. C’est là le premier défi de traduction auquel je suis confrontée. Dans un sens, je suis contrainte d’utiliser le terme anglais « river », mais comme je l’ai expliqué précédemment, ce mot ne renferme pas la même spécificité que celui de « fleuve ». Ainsi, un élément significatif risque de faire défaut dès le début du livre.



**Figure 2.** Carte de localisation de la Guyane Française

Source : *Les Cahiers d’Outre-Mer*, N° 182 - 46e année, 1993, pp. 177

Naturellement, d’autres références géographiques ont captivé mon attention et m’ont incité à entreprendre des recherches afin de déterminer le cadre spatial de cette histoire. Peu de temps après, nous rencontrons un indice plus explicite alors que le personnage principal, Koan, est décrit comme quelqu’un qui « n’avait jamais connu les bancs de l’école et bien que Guyanais, sa langue n’arrivait à peine soulever le français » (Ernest Pépin, 2015 : 83). Cette mention de la nationalité guyanaise de Koan éclaire davantage le contexte géographique. De plus, une référence directe à la Guyane est faite par le protagoniste lui-même. Koan « voyait la Guyane et son tourment d’eau, langue turbulente dans la bouche des peuples. Il voyait l’Amazonie où tant de destins s’emmêlent sous les feuilles avec les temps multiples, étagés comme des pyramides [...] » (Ernest Pépin,

2015 : 91). Ces éléments confirment clairement que l'action se situe en dehors de la Guadeloupe, bien que cette nouvelle soit publiée dans un recueil intitulé *Nouvelles de Guadeloupe* (2015). De plus, la mention récurrente de Saint-Laurent, qui « aurait pu ressembler à une ville au bout du monde » (Ernest Pépin, 2015 : 94) mais qui « était au contraire une ville carrefour où s'entrechoquaient des peuples et des époques différentes » (Ibid. : 94) atteste que cette histoire se déroule dans un contexte géographique extérieur à la Guadeloupe. Quelles en sont alors les implications pour le traducteur ou la traductrice ? L'exploration d'un territoire nouveau et, plus fondamentalement, d'une nouvelle communauté, devient impérative. Car la géographie n'a de véritable importance que lorsqu'elle s'harmonise avec une histoire, une communauté, une civilisation. Conformément à la définition de géographie proposé par l'Université Laval, cette dernière « [...] est une discipline qui se situe à la croisée de nombreux domaines tels que l'environnement, la géologie, la géomorphologie, la climatologie, l'hydrologie, la biologie, la sociologie, la politique, l'histoire, l'économie ou encore la gestion territoriale » (Université Laval, « La géographie, c'est quoi ? », 2023). Cette définition de la géographie nous oblige à considérer l'interconnexion entre la géographie et de multiples autres domaines.

Pépin nous plonge au cœur de l'histoire de ce peuple autochtone de Guyane en utilisant des références géographiques telles que Saint-Laurent, le fleuve, la forêt et l'Amazonie. Il évoque également des éléments historiques tels que le marronnage, l'esclavage, la traite négrière, entre autres. Ce sont précisément ces domaines qui ont constitué les principaux défis auxquels j'ai été confrontée en tant que traductrice. Je vais fournir quatre exemples illustrant ces difficultés.

Texte de départ (français)	Texte d'arrivée (anglais)
<p>La forêt gonflait ses épaules, haussait la tête, chantaient sa sérénade au vent, nourrissait des <u>cochons-bois, serpents, agoutis, paresseux, pakiras, biches fourmis, vers, papillons</u> et toutes sortes de créatures aux formes plus étranges les unes que les autres. (Ernest Pépin, 2015 : 85)</p>	<p>The forest was squaring its shoulders, lifting its head, singing serenades with the winds, feeding <u>wild hogs, snakes, mongooses, slugs and snails, peccaries, deer, ants, worms,</u> <u>butterflies</u> and all sorts of strange looking creatures, each of his kind.</p>
<p>Il voyait l'Amazonie où tant de <u>destins s'emmêlaient sous les feuilles avec des temps multiples, étagés comme des pyramides.</u> (Ernest Pépin, 2015 : 91)</p>	<p>He saw Amazonia as a place where many <u>destinies crossed under the leaves with so much history shelved like pyramids.</u></p>
<p><u>Saint Laurent</u> aurait pu ressembler à une ville du bout du monde. (Ernest Pépin, 2015 : 94)</p>	<p><u>Saint-Laurent-du-Maroni</u> may have looked like a town at the end of the world.</p>

<p>Avec lui un arbre n'était pas un arbre. C'était une <u>mémoire de la graine et de l'histoire des marrons</u>. Une sorte de <u>frère totémique</u> enfanté par le soleil, la pluie, la lune et cet amour invisible qui macère dans la terre et le cœur des ancêtres. (Ernest Pépin, 2015 : 88)</p>	<p>For him, a tree was not a tree. It was the <u>memory of a seed and the story of the maroons</u>, a kind of <u>pole-brother born</u> of the sun, rain, moon and that invisible love which soaked the earth and the hearts of the ancestors.</p>
--	---

### Tableau 1

Bien que le premier exemple nous offre des indications sur le cadre de l'histoire, il présente également des défis de traduction. Il était ardu de trouver des équivalents pour des créatures telles que les cochons-bois, les pakiras et les agoutis. Pourquoi de tels défis ? La traductrice n'était pas familière avec ces animaux, principalement trouvés en Amazonie. J'ai dû consulter des images pour visualiser ces créatures. Ensuite, j'ai opté pour une adaptation dynamique afin que les lecteurs anglo-caribéens puissent se représenter ces animaux selon leur contexte. Cette technique d'adaptation a également été employée dans le deuxième exemple, où j'ai ajouté la mention « du Maroni » pour aider les lecteurs à situer les événements de la nouvelle. Pour les lecteurs du texte original, il serait peut-être plus aisé de faire le lien entre Saint-Laurent et la Guyane, compte tenu de leur éducation francophone.

Dans le deuxième exemple, il était difficile de saisir l'image de « destins qui s'emmêlaient sous les feuilles des temps multiples ». De plus, pourquoi la

référence à une pyramide, qui évoque immédiatement l'Égypte ? Malgré ces difficultés, j'ai choisi de rester aussi fidèle que possible au texte d'origine. Cette approche, appelée « Équivalence formelle » par Nida (Jeremy Munday, 2016 : 42), se concentre sur la transmission du message tout en respectant la forme sémantique du texte de départ.

En deuxième position, nous tournons notre regard vers la révérence pour la nature, une valeur culturelle chez les Aluku. Certaines de ces références à la nature ont suscité un certain malaise chez la traductrice. Lorsque Koan évoque la forêt ou le fleuve, on perçoit une sorte de fierté, une admiration profonde, car « [a]vec lui, un arbre n'était pas un arbre. C'était une mémoire de la graine de l'histoire des marrons. Une sorte de frère totémique enfanté par le soleil, la pluie, la lune et cet amour invisible [...] » (Ernest Pépin, 2015 : 88). Ici, l'opération traductrice exige une représentation de l'âme et de l'esprit d'un peuple, créant une altérité à la fois pour le traducteur et ses lecteurs. Selon le principe d'équivalence dynamique de Nida, la relation entre le récepteur et le message doit être substantiellement la même que celle entre les récepteurs originaux et le message (Jeremy Munday, 2016 : 42). De plus, le message doit être adapté selon les besoins linguistiques et les acquis culturels des récepteurs, dans le but de l'expression d'une absolue naturalité.

Examinons d'abord un extrait de la nouvelle où Koan décrit comment il perçoit la forêt, en particulier les arbres, ainsi que ma traduction anglaise d'un passage décrivant le fleuve. Ces textes exigent une ouverture d'esprit de la part du lecteur ainsi qu'un haut niveau de compétence pour rendre ces passages aussi poétiques qu'ils le sont dans le texte original. Nida propose quatre exigences de base pour la traduction :

1. Rendre le sens [être logique]
2. Transmettre l'esprit et la manière de l'original
3. Avoir une forme d'expression naturelle et fluide
4. Susciter une réponse similaire chez le lecteur

La table ci-dessous présente quelques défis de traduction liés à la nature :

Texte de départ (français)	Texte de d'arrivée (anglais)
C'était pour lui un grand livre qu'il avait appris à déchiffrer, <u>feuille après feuille</u> . (Ernest Pépin, 2015 : 86)	For him, the forest was a big book, which he learned to read <u>leaf by leaf</u> .
Les gens peuvent dire ce qu'ils veulent. Le fleuve c'est un monument ! Parfois le fleuve bande ses muscles et <u>se prépare à charger comme un buffle outragé</u> . Il semble là, comme ça, comme une grosse couleuvre qui fait une sieste et <u>nul n'a jamais su ce qu'elle veut digérer</u> . Parfois le fleuve bande ses muscles et se prépare à charger. <u>L'eau tourbillonne, épelle des mots d'écumes, charroie sa mémoire et secoue une colère</u> . (Ernest Pépin, 2015 : 91)	The people could say whatever they wanted, for him, the river was a monument! The river was there like that, like a fat snake taking a nap and <u>no one ever knew that he wanted to devour</u> . Sometimes the river flexed its muscles and prepared to charge like an outraged bull. <u>The water swirls, produces words of foam, transports its memory and shows forth its anger</u> .

**Tableau 2**

Dans le premier exemple, l'ingéniosité de Pépin transparait dans son utilisation métaphorique qui évoque le tournoiement des pages d'un livre. Cette métaphore, doublée d'un jeu de mots, offre une richesse supplémentaire au texte. Heureusement, la langue anglaise permet également cette subtilité, car le terme « leaf », signifiant à la fois feuille d'arbre et page de livre, maintient l'intégrité de la métaphore. Ainsi, la traductrice parvient à préserver la finesse du double sens sans compromettre la poésie inhérente au texte original.

Quant au deuxième exemple, la traduction de ce passage se révèle particulièrement ardue. La personnification du fleuve n'est pas le seul obstacle ; c'est surtout la complexité des caractéristiques attribuées au fleuve qui pose problème. Par exemple, la phrase « l'eau tourbillonne, épelle des mots d'écumes, charroie sa mémoire et secoue une colère » nécessite une compréhension profonde. Le défi consiste à transposer cette réflexion imagée de manière que les lecteurs anglo-caribéens puissent en apprécier la subtilité.

Quand le fleuve « charroie sa mémoire », de quelle mémoire s'agit-il ? Est-ce la mémoire des marrons évoquée antérieurement dans la nouvelle ? Pour rendre cette idée accessible, j'ai recouru à l'adaptation, ajoutant une expression culturelle pour éclairer l'image du fleuve « se préparant à charger ». L'analogie avec un taureau furieux sous-entend l'intention de l'auteur, que j'ai renforcée en ajoutant l'expression « like an outraged bull ». J'ai également divisé une longue phrase en deux et choisi de traduire « digérer » par « devour » plutôt que « digest », afin de maintenir la tonalité passionnée du texte original. Cette approche, en accord avec les principes de Eugene Nida, préserve l'intégrité du texte tout en le rendant plus fluide et naturel pour les lecteurs anglophones.

## **Conclusion**

La lecture et la traduction de cette œuvre d'Ernest Pépin ainsi que l'histoire des Aluku invitent à réfléchir à la richesse et à la diversité des cultures autochtones. Elles m'ont fait réaliser l'importance cruciale des écrivains dans la préservation et la transmission de ces récits essentiels pour notre compréhension du monde. L'exploration des défis de la traduction littéraire, surtout lorsqu'il s'agit de représenter avec précision les cultures autochtones, met en lumière l'importance cruciale de la collaboration entre traducteurs et experts en ethnologie, anthropologie et sociologie. Ces textes soulignent la nécessité de saisir les nuances culturelles pour garantir une traduction fidèle et respectueuse des histoires autochtones. Sans cette collaboration, les traductions risquent de perdre la richesse et la profondeur des cultures autochtones. Il est donc indispensable que les traducteurs s'appuient sur l'expertise des spécialistes pour surmonter ces défis et offrir des traductions authentiques qui reflètent la diversité culturelle des peuples autochtones.

## Bibliographie

Autochtonie : Définition Simple Et Facile Du Dictionnaire.  
<https://www.linternaute.fr/dictionnaire/fr/definition/autochtonie/>.

Bellardie, Tristan, Marieke Heemskerk. *Indigenous Peoples in French Guiana – History, Demographics, Living and User Areas, Socio-political Organisation and Perspectives on Mining*, Denver, Newmont, 2019.

Chalumeau, Fortuné, et al. *Nouvelles de Guadeloupe*, Fort-de-France/Paris, Desnel/Magellan & Cie, 2009.

Cordonnier, Jean-Louis, « Aspects Culturels de la Traduction : Quelques Notions Clés. » *Meta*, vol. 47, no. 1, mars 2002, pp. 38–50.  
<https://doi.org/10.7202/007990ar>.

Delpech, Bernard, « Les Aluku De Guyane à Un Tournant : De L'économie De Subsistance à La Société De Consommation. » *Cahiers D'outre-Mer*, vol. 46, no. 182, 1993, pp. 175–193., <https://doi.org/10.3406/caoum.1993.3478>.

« Département De Géographie. » *La Géographie, C'est Quoi ? | Département De Géographie*, <https://www.ggr.ulaval.ca/la-geographie-cest-quoi>.

Moomou, Jean, *Le Monde Des Marrons Du Maroni En Guyane, 1772-1860 : La Naissance D'un Peuple ; Les Boni*, Ibis Rouge, 2004.

Munday, Jeremy, *Introducing Translation Studies: Theories and Applications*, Routledge, 2016.

Ndagano, Biringanine, Monique Blérard-Ndagano. *Introduction à La Littérature Guyanaise*, CDDP De La Guyane, 1996.

Pépin, Ernest, et al. *Nouvelles De Guadeloupe*, Éditions Magellan & Cie, 2009.

Ribal-Rilos, Myrto. *Entretien avec Chrisan Blake sur les Aluku*, Enregistrement réalisé le 17 mars 2022.

Rochmann, Marie-Christine, *L'esclave Fugitif Dans La Litterature Antillaise*, Karthala, 2000.

Saucès, Joëlle. « L'Autochtonie. Figures Et Perspectives, Puppa, 2015. » *Les Carnets D'ITEM*, 2015.

<https://item.hypotheses.org/1107#:~:text=La%20d%C3%A9finition%20de%20l'autochtonie,que%20la%20dynamique%20des%20groupes>

Zenker, Olaf, “Autochthony, Ethnicity, Indigeneity and Nationalism: Time-honouring and State-oriented Modes of Rooting Individual-territory-group Triads in a Globalizing World.” *Critique of Anthropology*, vol. 31, no. 1, March 2011, pp. 63-81. doi:10.1177/0308275X10393438.

## **Autochtonie et indigénité dans les romans de Hédi Bouraoui**

Samira Etouil

Université Moulay Ismail de Meknès, Maroc

### **Résumé**

Hédi Bouraoui est un écrivain canadien d'origine tunisienne. Son œuvre est imprégnée d'une sensibilité particulière pour les cultures autochtones. Il a vécu pendant plus d'un quart de siècle dans le Grand Nord canadien où il a développé une profonde admiration pour les traditions autochtones et leur rapport à l'autre. Dans ses écrits, il aborde la question de l'autochtone en explorant les relations complexes entre les cultures autochtones et la société occidentale. Il s'attache à décrire les défis auxquels sont confrontés les peuples autochtones, notamment la perte de leur identité culturelle ainsi que les traumatismes liés à la colonisation. De l'autre côté, les origines de l'écrivain le prédestinent à des retours sur l'indigène. L'empathie et le respect pour les cultures du Maghreb présentent un intérêt certain pour l'indigénité à travers une pensée où les traditions, les croyances et les modes de vie des peuples soumis aux préjugés et aux discriminations de la société occidentale composent un contenu thématique de référence.

Dans notre propos, l'objectif est d'étudier les expressions de l'autochtonie dans une sélection de romans de Hédi Bouraoui où il est question de dialogue et de contact certes, mais également de friction entre des personnages que l'appartenance ethnique oppose. Lorsque les romans abordent des contextes relatifs aux zones géographiques du Maghreb, l'indigénisme est à considérer comme une forme parallèle d'autochtonie. L'indigène, création d'une pensée proprement coloniale, reprend à son compte l'idée de l'origine et de la race. Dans ces romans, la terre natale, le droit à la parole, l'identité ou encore la lutte pour le territoire et la liberté sont des thématiques qui en disent long sur la dichotomie : dominés *versus* dominateurs.

**Mots-clés :** Indigène, Bouraoui, Autochtone, Minorité, Histoire

### **Abstract**

Hédi Bouraoui is a Canadian writer of Tunisian origin. His work is imbued with a particular sensitivity to indigenous cultures. He lived for more than a quarter of

a century in Canada's Far North where he developed a deep admiration for Aboriginal traditions and their relationship to each other. In his writings, he addresses the issue of Aboriginal people by exploring the complex relationships between Aboriginal cultures and Western society. It focuses on describing the challenges faced by Indigenous peoples, including the loss of their cultural identity and the trauma of colonization. On the other hand, the writer's origins predestine him to return on the native world. Empathy and respect for the cultures of the Maghreb have a definite interest for indigeneity through a thought where traditions, beliefs and lifestyles of peoples subjected to prejudice and discrimination in Western society constitute a reference thematic content.

**Keywords :** Indigenous, Bouraoui, Native, Minority, History

## Introduction

Le terme autochtone est défini en rapport avec l'auto-identification des amérindiens de l'Amérique du nord comme « peuple autochtone » ou « première nation » dans les années soixante-dix du siècle précédent (Françoise Morin, 2006 : 54). Au-delà de l'explication ethnique du terme, la notion d'autochtonie renvoie à des dimensions culturelles et historiques spécifiques de l'idée des racines et du territoire. Le besoin d'identification chez les peuples autochtones est tel qu'il engage dans l'opposition aux mouvements d'acculturation et d'assimilation. L'autochtone, autant que l'indigène, sont soumis à des définitions où le critère de territorialité est important (Éric Glan, Bastien Sepúlveda, 2021). Toutefois, la charge coloniale fait en sorte que l'indigène soit impliqué davantage dans l'histoire des régimes et des codes de l'indigénat (Élisabeth Cunin, Paula López Caballero, 2020 : 22).

Dans les romans de Hédi Bouraoui, écrivain canadien d'origine tunisienne, le rapport entre les cultures autochtones et la société occidentale est exposé dans sa complexité. Les défis auxquels sont confrontés les peuples autochtones, notamment la dissolution de l'identité culturelle ainsi que les traumatismes liés à l'occupation du territoire, font l'objet de situations diégétiques solides et soutenues. Dans *Ainsi parle la Tour CN* (1999) par exemple, l'autochtone est représenté par le personnage Pete Deloon. À partir de cas de figure et de situations concrètes, le récit explique de quelle manière l'origine du personnage le prédestine en tant qu'autochtone à occuper des rangs inférieurs dans la société canadienne. Lorsque les romans de Bouraoui abordent les contextes relatifs au Maghreb, l'indigénisme est à considérer comme une forme parallèle d'autochtonie. L'indigène, création d'une pensée proprement coloniale, reprend à son compte l'idée d'origine et de race. Le retour sur

l'indigène du Maghreb est en rapport avec l'empathie et le respect de la différence. Les préjugés et les actes de discrimination, subis par l'indigène maghrébin confronté à la colonisation, sont expliqués à partir des thématiques de la tradition, des croyances et des modes de vie ancestraux. Dans *Retour à Thyna* (2014) par exemple, la terre natale, le droit à la parole, l'identité ou encore la lutte pour le territoire et la liberté sont des principes qui reprennent de manière subtile la dichotomie dominé *versus* dominateur.

Suite à une représentation dans laquelle l'autochtonie est traitée en parallèle avec l'indigénéité, nous interrogerons les processus d'exclusion auxquels sont soumis les deux représentants de la minorité, l'autochtone et l'indigène. Ces interrogations seront traitées en étroite relation avec l'idée du transculturel tel qu'il est conçu par Bouraoui. Le choix de ce corpus engage la réflexion autour des principes fondamentaux du transculturel, à savoir le dialogue, la cohabitation et l'ouverture sur l'autre. À l'issue de l'entrecroisement des perspectives, les processus d'exclusion inhérents à la perception de l'indigène et de l'autochtone, selon les contextes historiques et géographiques qui les produisent, seront déconstruits en faveur d'une vision fédératrice de « valeurs communes » (Hédi Bouraoui, 2005 : 84).

Dans cette lecture, les exemples seront multipliés pour montrer que l'autochtonie/indigénéité dans les romans de Bouraoui est non seulement une affaire de pouvoir, dans laquelle un ensemble de hiérarchies est à reconsidérer, mais aussi une manière de développer une certaine idée à propos de l'autre et perturber les processus d'exclusion auxquels il est soumis. Le fond thématique choisi est riche. Il englobe la pratique du culte dans *La Pharaone*, l'hagiographie des ancêtres dans *Paris berbère* (2011), le mythe dans la trilogie composée de *Cap Nord* (2008), *Les aléas d'une Odyssée* (2009) et *Méditerranée à voile toute*

(2010), qui sont des romans qui traitent le rapport étroit entre les cultures spécifiques et le savoir universel.

### **Savoir et autochtonie**

La notion de minorité renvoie à des groupes de personnes qui sont en situation de désavantage numérique et/ou de pouvoir par rapport à la majorité de la population (Isabel Ruck, 2018 : 9). Ces groupes peuvent inclure les communautés autochtones, les personnes de couleur, les personnes ayant une incapacité physique ou mentale, les personnes appartenant à une religion minoritaire, les personnes migrantes, les réfugiés, les personnes sans-abris, entre autres. Le Canada est une société où les minorités ont le droit de s'exprimer et de pratiquer leur culture et leur religion. Les lois canadiennes protègent les droits de ces minorités et leur garantissent un traitement équitable dans différents domaines de la vie, tels que l'emploi, l'éducation, la santé, le logement et l'accès aux services publics. Cependant, la réalité est souvent différente. De nombreux membres de minorités continuent de faire face à des défis tels que la discrimination, le racisme, la xénophobie, l'islamophobie, l'homophobie et l'oppression systémique. Cette complexité se manifeste de différentes manières, notamment par l'exclusion sociale, la violence, les préjugés et les stéréotypes, le harcèlement, les inégalités socio-économiques et l'injustice que subissent les personnes autochtones.

Les romans et les récits de Bouraoui qui sont inspirés par le contexte canadien reflètent la situation problématique de la minorité exclue, notamment celle des autochtones. Dans ce sens, ils participent de l'ensemble des réactions de sensibilisation que les groupes communautaires ou les organisations de

défense des droits et des militants mènent traditionnellement. L'objectif est d'accompagner ces actions par un substrat créatif et imaginatif qui se charge du redressement des torts subis par l'autochtone. Il s'agit aussi de créer des espaces de dialogue fictifs pour que les membres des minorités puissent s'exprimer.

Dans *Ainsi parle la Tour CN*, les représentants de cette minorité sont les autochtones introduits dans la métropole pour ériger la tour appelée CN. L'exergue du récit propose l'avant-goût d'une autochtonie problématique qui s'exprime dans des interrogations multiples. La tour prend la parole ainsi : « Tous les chemins mènent à moi et le ciel est ma limite. Mais qui au jour d'aujourd'hui est capable de chapeauter la plus majestueuse et la plus haute structure du monde ? [...] » (*op. cit.* : 11). La réponse à une question qui présente les qualités rhétoriques de la mise en doute, ne se fait pas attendre à propos d'un Mohawk, Pierre de Lune, représentant modèle de l'Autochtone.

Le portrait du personnage est composé d'un ensemble d'éléments symboliques et métaphoriques, comme le nom et la couleur de « la peau » qui mettent bien en avant l'identité et la culture autochtones. Pete Deloon est chargé de poser « les blocs qui forment les colonnes s'élevant en catimini jusqu'au sommet » de la Tour (*Ibid.* :13). Un travail qui nécessite de la bravoure, et que le personnage et « trois autres amis de sa tribu » assurent « malgré la réputation de "paresseux" qui leur colle à la peau » (*Ibid.*). Les traits d'un portrait commun aux autochtones sont distillés au compte goûtes. Le retardement ajoute un temps d'attente qui pousse le lecteur à la réflexion. Comment déconstruire les processus d'exclusion dont sont victimes ces autochtones de la métropole ? Les personnages qui quittent leur réserve pour venir s'installer dans des ghettos volontaires sont repoussés à la marge de la société. Ils ont besoin d'une sorte de reconnaissance de la part des autres.

Tout commence par la récupération d'un portrait authentique, libéré des préjugés formés autour de l'autochtone de la métropole. En effet, dans une conception dialogique, la narration oppose deux portraits-types relatifs au même personnage. D'un côté, des clichés de « fainéant », de « vaurien » et de « saoulard et de drogué » et de l'autre, des qualités où le « sens inné de l'éthique », la « sagesse » et la « rigueur » sont à l'honneur. La mémoire ancestrale et authentique de l'autochtone est dépoussiérée. Elle est remise à neuf par un regard qui cherche le détail. Ce regard est critique. Il remet consciencieusement en question les clichés réducteurs créés par le système d'évaluation mis en place par les voix extérieures.

La reprise du portrait authentique engage la restitution de la mémoire historique de l'autochtone. Les deux processus participent à la déconstruction des processus d'exclusion qui consistent à estomper cette mémoire et la diluer dans les autres. Cet élan, inspiré essentiellement par les valeurs du transculturel qui appelle au respect de la différence, est mis à l'épreuve non seulement par des cas de figure isolés et personnalisés mais également par les attitudes qui s'investissent dans la conscience historique collective. Cette conscience utilise la métaphore de la « horde » pour dénoncer le rapport de force dans lequel les colons se sont installés vis-à-vis de l'autochtone. Un détour par l'histoire de la colonisation est à même d'exposer les processus de l'exploitation en ces mots : des machines inventées pour « déloger l'Homme » de la nature, « saccager la nature », la « polluer », « allumer des guerres » (*Ibid.* : 15). En revisitant ce paradigme, nous constatons que la liste des problèmes de marginalisation et d'exclusion sont en rapport avec les résidus de la pensée coloniale.

Le glissement vers une mémoire historique collective où l'autochtone est bien représenté, s'inscrit dans une continuité dont l'origine est une destruction

massive des ressources et de l'environnement autochtones. Avant de passer en revue d'autres expressions qui rendent cette mémoire de masse, il faudra rappeler que dans des passages en particulier, la phrase perd son sujet pour devenir nominale ou, à défaut, infinitive comme dans ces exemples : « Brouiller les cartes... Changer les habitudes... Mettre un nouvel ordre... Désordre pas encore défini... » etc. (*Ibid.*). L'action mimétique de l'énoncé augmente l'impression de marginalisation qui se dégage du texte. Le dépouillement de la phrase n'est pas sans conséquences sur le sens mais aussi sur les esprits invités à prendre conscience de la condition de l'autochtone et inciter à des réactions d'essence transculturelle.

Les récits considérés dans cette étude cultivent une vision qui tient compte des perspectives collectives et individuelles de la réflexion autour de l'autochtonie. Cette bilatéralité du regard, désignée dans le jargon juridique par « pluralisme » et « personnalisme » (Pascal Richard, 2021), n'est pas sans impact sur l'épistémologie de l'autochtone qui demeure, pour Bouraoui, une question détachée du souci d'universaliser ou de canoniser la particularité. Nous avons précédemment expliqué la nature des programmes d'universalisation chez l'auteur en montrant l'importance de l'hybridité et de la contextualisation (Samira Etouil, 2017 : 405). En somme, ce qu'il faudra universaliser, c'est l'engagement en faveur de la cause des minorités tout en conservant les particularismes propres à chaque quête.

Au terme de cette première partie de notre étude, il convient de rappeler que le traitement transculturel des processus d'exclusion de l'autochtone se situe en amont des études décoloniales qui appellent à la déconstruction des frontières avec le monde de l'autochtone. L'action critique qui découle de ce positionnement nécessite l'élaboration d'un système de représentation qui soit

propre à l'autochtone (Anselm Kole Jimoh, 2018 : 5-22). La mise en garde décoloniale remet en question les paradigmes d'évaluation extérieurs aux mondes de l'autochtonie.

### **La réserve implantée dans la métropole**

Les zones de contact entre l'autochtone et les autres semblent incertaines. C'est ce que le récit *Ainsi parle la Tour CN* semble nous expliquer. Pete Deloon, le poseur de blocs de brique au sommet de la tour, finit par accomplir un saut vertigineux à partir du point culminant du bâtiment. Son acte suicidaire est une réaction contre l'échec de cohabitation à l'intérieur de sa nouvelle communauté. Kelly King, « la belle blonde » dont le travail consiste à embaucher à l'intérieur de la Tour (Hédi Bouraoui, 1999 : 24), représente l'élément allochtone. Elle est l'objet de quête de Pete Deloon. Dans le chassé-croisé que ces deux personnages représentent par leurs origines différentes, un troisième personnage entre en scène. Marc a pour mission de signaler les espaces vitaux de la Tour dans les deux langues, l'anglais et le français. Kelly correspond à son idéal. Il en fera une conquête.

Dans cette suite désordonnée d'événements, les rapports de concurrence établis entre les trois personnages, dans les affaires du cœur mais aussi par rapport à la question de la langue, représentent des identifiants symboliques du transculturel expliqué par Bouraoui en ces termes :

Lorsque nous avons suggéré la Troisième Solitude, nous avons à l'esprit une force de convergence qui établirait des dialogues de cultures allant des premiers habitants du pays (les autochtones), aux peuples fondateurs (anglais et français), aux néo-Canadiens (les

multiculturels), immigrés récents d'aujourd'hui. (Hédi Bouraoui, 2005 : 116)

Le cas de Pete Deloon est emblématique de la troisième solution proposée par le transculturel. Cette troisième solution contribue à déconstruire un autre élément essentiel des processus d'exclusion, à savoir le bilinguisme. En effet, le plurilinguisme au Canada est abordé pour mettre en avant les difficultés d'une francophonie ancrée dans la logique des souches (Hédi Bouraoui, 1999 : 26). C'est l'occasion d'apaiser les attitudes chauvines et mal-à-propos en dénonçant les prises de position de Marc qui incite

les francophones de souche ou les *Dé-souchés* récents [à] [...] désobéir aux signalisations unilingues et ne pas payer les infractions. Ne pas s'arrêter au Stop qui ne veut rien dire dans la langue de Langevin, héritier de Voltaire, quand il s'est levé un matin de grève. (*Ibid.*)

Le personnage est poursuivi en justice. Il gagne le procès et obtient gain de cause. Ce que nous retenons de ce passage, c'est que Bouraoui met côte à côte les attitudes d'exclusion et la question de l'allochtonie. Dans la perspective adoptée, la francophonie est également une affaire de pluralité, de diversité et d'adaptation.

Si les identités autochtones sont définies à partir d'une opposition entre l'immense « système-monde » et le petit monde des minorités exclues (Denys Delâge, 2001 : 133), la version romanesque délivre la structure de son binarisme en ouvrant la voie des pluralismes composés par des identités microscopiques. Des situations diégétiques bien ciblées prennent en charge cette mission en proposant des espaces de négociation afin de faciliter la cohabitation (Maui Hudson, 2010 : 155). C'est le cas lorsque, suite à un revirement inattendu de

l'histoire, Kelly arrache Pete à sa Twylla et le fait venir chez elle pour vivre ensemble. Dans un passage hautement symbolique, la réserve est implantée dans la métropole pour brouiller une énième fois les frontières avec les colonies. Malgré la charge émotionnelle présente dans de telles scènes, une forte impression d'assujettissement se dégage de ce qui semble une entente forcée. La Blonde exerce un réel ascendant sur le toxicomane. Une comparaison aura suffi pour réinstaller l'autochtone dans sa condition primaire : « Il l'a suivie comme un chien qui essaie de se faire pardonner » (*Ibid.* : 159). La scène autant que son interprétation révèlent le pouvoir de résistance aux processus de réhabilitation.

Souleyman Mokoko, le réfugié africain détenteur d'un doctorat, s'occupe des ascenseurs de la Tour avant d'être renvoyé à cause d'un cliché généralisateur rendu en ces termes : « les Africains ne possèdent aucune notion du temps. Des paresseux qui veulent tous être assistés. Des têtes en l'air, sans aucun sens pratique [...] » (*op. cit.* : 184). De tels propos sont le produit d'un imaginaire collectif d'importation. Les biographies personnelles des personnages sont tronquées. Elles sont dressées à partir de portraits à l'emporte-pièces. Les jugements réducteurs concernent l'autochtone au même titre que l'Africain et composent un paradigme essentiel pour justifier les attitudes d'exclusion.

Ayant un rapport évident avec les minorités, la question du territoire est rendue de différentes manières. L'enclave, le ghetto, l'exil ou l'immigration, qui sont des expressions propres à l'espace de la marge, font surface dans les récits de Bouraoui. L'intérêt pour l'autochtone explique comment des espaces appartenant à « l'indigenous settlement », des réserves-villages aménagés pour ceux appelés les « Premières Nations » du Québec, fonctionnent comme des espaces de réclusion et d'exclusion. En étudiant ces « espaces de désocialisation » (François Robinne, 2022), la notion de l'espace est reconsidérée

dans l'objectif de dénoncer un point supplémentaire inhérents aux processus d'exclusion, à savoir les enclaves de la honte érigées pour des raisons économiques. Dans *Bangkok Blues* (Hédi Bouraoui, 1994), les quartiers des bas-fonds sont les lieux de mise en scène des espaces de réclusion volontaire. Ils correspondent à ces agglomérations de pauvres renvoyées derrière les façades de luxe et de divertissements destinées au tourisme de masse.

Le narrateur de *Bangkok Blues* se rend à la capitale thaïlandaise. Ses visites sont programmées selon le dispositif des circuits touristiques. Le goût pour les lieux occultés prend le dessus. Le visiteur flâne dans les quartiers tenus à l'écart des zooms des caméras et des touristes. Il change d'idée à la suite d'une réflexion qui se révèle en ces mots : « Ici, à Bangkok, j'essaye de m'imprégner de l'esprit et de la lettre, qui ont pour base la droite et la courbe. C'est de leur harmonie que naît l'essence originale du sourire bouddhique, de sa sculpture, de tout art visuel ou scriptural inextricablement lié à la religion et à la géométrie » (*Ibid.* : 27).

Suite à cette prise de position, il convient de rappeler que la quête de l'authenticité dans le voyage est une réaction immédiate et instantanée aux processus d'exclusion qui concernent les catégories sociales laissées pour compte. Mais de manière générale, dans les récits de Bouraoui, le déplacement d'un lieu à l'autre s'engage à montrer non seulement la complexité du rapport entre l'exploitation de l'espace et la minorité mais également à exposer les multiples facettes de l'exclusion. Celle-ci dépend de nombreux facteurs comme la représentation identitaire, l'antécédent historique et les priorités économiques. Dans ce qui suit, nous allons aborder la question de l'indigène considéré comme une entité qui suscite l'interrogation à propos de facteurs d'exclusion supplémentaires.

## Décolonisation de l'indigène

Dans les romans de Bouraoui, l'autochtone est identifié à l'intérieur du paysage maghrébin. Dans cette aire culturelle et identitaire particulière, le concept de l'indigénité présente une forme parallèle d'autochtonie. L'indigène, autant que l'autochtone, est défini par son rapport à la terre et au territoire (Sydney Levy, 2009 : 107). Pour expliquer ce propos, *Retour à Tyhna* (Hédi Bouraoui, 2014) explore le rapport entre l'indigène et la terre natale. La mise en place du récit est effectuée à partir d'une scène de poursuite. La police armée pourchasse des adolescents tunisiens au cœur de l'ancienne Taparura. Une action capturée dans le vif de la lutte contre l'occupant. À la suite de cette mise en place du récit, les contours du profil de l'indigène se dessinent non seulement dans le rapport problématique aux racines mais surtout dans l'histoire de la colonisation en Tunisie.

La notion d'indigène colonisé est au centre du récit. L'indigène y est associé aux mouvements de résistance et de libération nationale qui ont émergé dans les pays colonisés au cours du XX<sup>e</sup> siècle. La lutte contre la domination coloniale et la revendication de la souveraineté politique, culturelle et économique pour les Maghrébins constitue un thème classique des représentations de l'indigène. Toutefois, la métaphore de Zitouna dans *Retour à Thyna*, un prénom qui signifie autant l'olivier que l'olive, sert de point d'ancrage à une nouvelle idée de la terre. La cousine de Kateb, tous les deux promis au mariage, est une représentation personnalisée des racines. Le portrait affectif de la mère de Mansour (*Ibid.* : 15), un adolescent qui fait partie de la clique pourchassée, marque le rapport à l'un des symboles les plus puissants de l'appartenance. Les symboles de l'indigène cloué à la terre natale, baignent dans

une ambiance pluriculturelle : le Juif Moshé Boukhobza et le Français Marcel Lucido participaient aux jeux de l'adolescence (*Ibid.* : 16).

Tous les événements du récit mentionnés plus en avant contribuent à la formation du profil de l'indigène cosmopolite. Ils servent de points d'appui critique pour repenser les limites du concept de l'indigène. L'indigénéité, création d'une pensée proprement coloniale, nous l'avons bien annoncé, n'est plus rattachée à une adversité de dominé et dominateur. C'est une appartenance ouverte sur les autres et dans laquelle l'identification nationale est très importante. Le récit propose ainsi des « modèles d'identifications » dynamiques (Jacques Galinier, 2011 : 31) qui s'opposent, de manière soutenue, aux processus d'exclusion produits par le fait colonial. Nous sommes en présence d'une sorte de montage des indigénéités, une expression que l'article de Galinier nous a inspirée et qui consiste à revisiter le portrait de l'indigène à partir d'un déplacement de perspectives. L'entité indigène fait peau neuve en se débarrassant du poids des stéréotypes et des préjugés développés par la pensée coloniale. Le redressement des profils de l'indigène, conditionné par des siècles de cohabitation avec les autres représentants minoritaires, est en lui-même une façon de déconstruire les processus d'exclusion en permettant la rectification de l'histoire produite par la colonisation.

Dans « La pensée sauvage : L'autre », l'éditorialiste de la revue *Indigènes* s'interroge à propos des définitions de l'indigène (Jacques Lombard, 2007 : 5). « Anachronisme », « confusion des genres » et « absence de fondement historique » (*Ibid.*) sont des expressions utilisées pour alimenter la controverse et montrer la difficulté de l'entreprise. Dessiner les contours du profil de l'indigène nécessite un travail de contextualisation. Cet avis constitue une sorte de directive critique qui nous en dit long sur l'importance des cultures spécifiques à l'intérieur

du territoire indigène. *La Pharaone* (Hédi Bouraoui, 2008) est un roman dans lequel les valeurs locales composent des paradigmes redondants. Pour mettre en perspective cette particularité, deux personnages sont à considérer : Imane, de foi musulmane, et Aymen, le Copte. À travers les désirs de ces personnages, l'adversité culturelle est évacuée au profit d'un profil indigène qui transcende les évaluations en termes de majorités et de minorités. Un vécu identique et un quotidien calqué sur le désir de l'autre font que le droit à une Égypte ancestrale soit une affaire de mémoire et de densité historique. Le propos qui suit nous en propose la tonalité :

Ayman et Imane se séparent à présent pour retrouver un tant soit peu la densité historique truffée de vie qui lie le Caire, *Om ed-Dunya*, à l'Égypte ancestrale. Altérité et intégrité se forment dans l'étrange sensation de bien-être qui se feuillette tel ce vent tournoyant à travers ciel et sang. (*Ibid.* :22)

En effet, le tempérament proprement égyptien, l'effervescence dans laquelle évoluent les protagonistes, sous un soleil torride, qui rappelle Gizeh et ses pyramides, sont des éléments qui composent l'essentiel d'un profil commun, au-delà des querelles ethniques.

Les récits de Bouraoui multiplient les exemples pour désigner différents représentants des minorités, indigènes ou autres. Dans *Paris berbère* (Hédi Bouraoui, *op. cit.*), deux catégories d'indigène se confrontent. D'un côté, le Berbère, qui est un substrat puissant de l'indigène appauvri par le cliché de la paysannerie (René Galissot, 2000). De l'autre, le Harki, qui représente une entité où la fonction spécifique de soldat au service de son colonisateur et identité maghrébine se rejoignent. Le profil du harki, catégorie « d'appartenance nationale et non culturelle » qui représente aussi bien le pied noir que l'indigène

(Maïlys Kydjian, 2022 : 74), est scruté de l'intérieur. Il est problématisé par la mise en lumière de l'aspect déshumanisant de la France vis-à-vis de cette catégorie venue s'installer dans la Métropole. Le militaire d'Afrique du Nord, présenté comme celui « qui servait dans une milice supplétive au côté des Français » (Hédi Bouraoui, *op. cit.* : 116), transcende le souvenir de la collaboration qui entache sa réputation.

Le processus d'humanisation de l'histoire de la guerre d'Algérie qui se profile à partir du récit entame une sorte de réconciliation entre l'indigène et sa mémoire. Il prend part aux efforts de valorisation et de reconnaissance des particularités. Lorsque le Français explique la nature de sa mission pendant la guerre d'Algérie, les rôles sont sciemment inversés :

Elles [les missions] consistaient à tuer l'Arabe terroriste où qu'il soit pour libérer les territoires français d'outre-mer. Du coup, on s'est trouvé coincé entre les indigènes et les Pieds-Noirs... Aussi mauvais les uns que les autres ! Une race à part, ces colons et ces colonisés..., Nous, Français métropolitains, étions complètement dans le cirage, dépassés dans ce voyage au bout de l'enfer. Nous ne comprenions plus rien à leur barbarie, à leur chaos, jusqu'au moment où Charles de Gaulle a clamé haut et fort « Je vous ai compris ! » Quel beau poème ! Personne n'a pu en tirer de conclusion... *claire et distincte*, comme le stipule notre belle langue. (*Ibid.* : 4-5)

Quels que soient les rôles joués par l'indigène ou les attitudes pour lesquels il s'engage, la discrimination, la marginalisation et la stigmatisation composent des facettes multiples des processus d'exclusion. Face à ce déterminisme, l'indigène est installé dans des récits de quêtes. Pour lutter contre les processus d'exclusion, l'indigène errant se ressource dans la grande histoire des civilisations, comme nous allons le découvrir dans les lignes qui suivent.

Effectivement, la trilogie romanesque regroupant *Cap Nord*, *Les aléas d'une Odyssée* et *Méditerranée à voile toute*, publiés respectivement en 2008, 2009 et 2010, présente l'entité maghrébine à partir d'une épaisseur historique. L'idée du héros vainqueur s'oppose aux clichés réducteurs et aux stéréotypes de l'indigène colonisé. En effet, Hannibal Ben Barka, personnage principal des trois romans, est la représentation moderne et actuelle du héros de Carthage, le grand Hannibal. Les quêtes dans lesquelles il se lance, dans des paysages insulaires, proposent des scènes qui exposent la bravoure et la conscience aigüe des problématiques actuelles de notre monde : l'héritage commun des sociétés traditionnellement concurrentes, la sédimentation des cultures en Méditerranée ou encore l'élan transculturel.

Les perspectives dressées par un tel parcours thématique, se souciant des grands enjeux de notre siècle, est à notre avis une réponse indirecte et intelligente aux problèmes du Maghreb colonial. En ce sens, l'entreprise de Bouraoui, que ce soit dans la trilogie romanesque ou dans d'autres textes, participe de « la libération de l'Afrique et de ses peuples des siècles de loi et de domination coloniale discriminatoires sur le plan racial » (Philip Higgs, 2008 : 445). Le fait de revisiter l'histoire médiévale pour présenter aux lecteurs une image positive de l'entité maghrébine est un pas vers une mémoire libérée des carcans de l'histoire. C'est également une résolution pour ébranler les processus habituels et classiques de son exclusion.

## **Conclusion**

Au terme de cette étude, il faudra rappeler que l'autochtone autant que l'indigène font partie des représentations des minorités marginales dans les récits

de Hédi Bouraoui. Les processus d'exclusion sont expliqués en trois étapes consacrées respectivement au portrait de l'autochtone de la métropole, à l'indigène du Maghreb et puis aux différentes configurations ethniques et sociales de l'être marginal. Nous avons insisté sur le fait que la reconstruction de l'image de l'autochtone demeure la responsabilité d'une démarche intellectuelle plurielle et diversifiée identifiée dans le transculturel. Par ailleurs, le sens de l'innée, l'ancrage dans les traditions ou encore l'expérimentation de nouvelles possibilités de rencontre avec l'indigène sont des attitudes transculturelles où il est possible de déconstruire les processus d'exclusion propres à la colonisation.

Les profils de l'autochtone se présentent sous différentes configurations où les stéréotypes et les préjugés ancrés dans l'imaginaire occidental à propos des minorités se rejoignent. Dans les récits de Bouraoui qui s'intéressent à cette problématique, notamment dans *Ainsi parle la Tour CN*, la récupération du portrait authentique de l'autochtone est une action pour détourner les attitudes intellectuelles d'exclusion. L'autochtone est arraché à l'anonymat. Il porte un nom. Son histoire personnelle est exposée dans le détail. Les personnages sont des hommes en chair et en os. Ils possèdent un vécu. Ils sont libérés de l'abstraction qui entoure habituellement la représentation des autochtones. Tout au long du récit, la narration se libère de la binarité « minorité *versus* majorité » en exploitant une troisième dimension relative au plurilinguisme au Canada. La déconstruction des processus d'exclusion passe non seulement par l'acceptation des langues allophones mais également par la destruction d'une autre binarité, celle qui établit des hiérarchies entre les langues des habitants de souches et les nouveaux venus.

L'indigène est présenté d'abord à partir d'un ensemble de déterminismes comme celui de la terre, de la colonisation ou encore de la différence du culte. Les récits de Bouraoui dévoilent des dimensions imaginaires tenues jusque-là dans l'ombre à propos des indigènes. C'est le cas lorsque le récit dans *Retour à Thyna* développe l'idée de cosmopolitisme local, celui qui met en avant la réalité historique suivant laquelle la cohabitation des minorités appartenant à des groupes communautaires d'obédiences et de cultes divers à l'intérieur du Maghreb était monnaie courante.

Des catégories nationales comme le harki, le berbère ou encore le pied noir sont étudiés pour montrer une histoire tumultueuse, souvent truffée de fausses idées et de préjugés raciaux. L'entreprise pour laquelle les romans de Bouraoui semblent engagés est celle d'atteindre une densité historique que la création occidentale interdit aux autres. Les retours sur les gloires du passé, comme pour le cas d'Hannibal le Carthaginois dans la trilogie, ou la mise en valeur de l'Égypte des Pharaons dans *La Pharaone*, sont des retours sur une histoire à la fois édifiante et glorieuse. C'est une manière de défier les processus d'exclusion qui prennent dans leur engrenage l'indigène et son histoire.

De manière générale, les récits étudiés participent à la déconstruction des processus d'exclusion. Cette déconstruction est accomplie avec une profonde humanité qui rend les histoires racontées particulièrement émouvantes et touchantes. Le regard porté sur les différentes cultures est engagé dans le pluralisme et la diversité. Il s'oppose aux préjugés et stéréotypes formulés à propos des minorités autochtones et des indigènes. Le but est de faire face aux discriminations produites par le désengagement de la société occidentale. Avec subtilité, la réflexion apporte des alternatives pour libérer l'autochtone et

l'indigène de l'ensemble des modèles d'identification qui sont à l'origine de son exclusion.

## Bibliographie

### Corpus

Bouraoui, Hédi, *Ainsi parle la Tour CN*, Vanier, L'Interligne, 1999.

---, *Bankok Blues*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 1994.

---, *Cap Nord*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 2008.

---, *La Pharaone*, Tunis, L'Or du Temps, 2008.

---, *Les aléas d'une Odyssée*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 2009.

---, *Méditerranée à voile toute*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 2010.

---, *Paris berbère*, Ottawa, Éditions du Vermillon, 2011.

---, *Retour à Thyna*, Toronto, CMC Éditions, 2014.

### Essai

Bouraoui, Hédi, *Transpoétique. Éloge du nomadisme*, Montréal, Mémoire d'Encrier, 2005.

### Articles de revue

Cunin, Élisabeth, López Caballero, Paula, « L'indigénisme, un objet d'étude polyphonique et bon à penser », *Cahiers des Amériques latines*, n°95, 2020, 21-32.

Hudson, Maui, « Pensée globale, action locale : le "consentement collectif" et l'éthique de la production du savoir », *Revue internationale des sciences sociales*, vol. 195, n°1, 2010, pp. 151-160.

Jimoh, Anselm Kole, « Reconstructing a Fractured Indigenous Knowledge System », *Synthesis philosophica*, vol. 65, n°1, 2018, pp. 5-22.

Richard, Pascal, *La protection des minorités. Recherche sur le développement historique d'un modèle contemporain*, Nice, Ovidia, coll. « Chemins de pensée juridiques », 2021.

Robinne, François, « Territoires de désocialisation : les enclaves de l'exil au centre de Bangkok », *L'Homme*, n°1, 2022, pp. 31-64.

Ruck, Isabel, « Introduction. Construction et évolution de la question minoritaire au Moyen-Orient : de l'Empire ottoman à nos jours », *Maghreb-Machrek*, vol. 235, n°1, 2018, pp. 9-44.

### Ouvrages collectifs

Delâge, Denys, « Identités autochtones à travers l'histoire », dans Daniel Mercure (dir.), *Une société-monde ? Les dynamiques sociales de la mondialisation*, Québec, Les presses de l'Université Laval et Belgique, De Boeck Université, 2001, pp.133-147.

Etouil, Samira, « Les expressions de l'universalité dans l'œuvre d'Hédi Bouraoui », dans Mohamed Ben-Madani (dir.), *The Maghreb Review*, vol. 42, n°4, 2017, pp. 405-417.

Glou, Éric, Sepúlveda, Bastien (dir.), *Autochtonies. Regards croisés sur les territorialités et les territoires des peuples autochtones*, Presses universitaires de Rennes, collection « Essais », 2021, pp.1- 420.

### Webographie

Galinier, Jacques, « Le montage des autochtonies. Translocalisation de la Terre Mère dans le New Age amérindien », *Topique*, vol.1, n°114, 2011, pp. 23-34.  
<https://www.cairn.info/revue-topique-2011-1-page-23.htm>

Galissot, René (dir.), « Interrogations sur la berbéricité », *Le Maghreb de traverse*, Saint-Denis, Éditions Bouchène, « Hors collection », 2000, p. 199-204.  
<https://www.cairn.info.ressources.imist.ma/--2912946247-page-199.htm>

Higgs, Philip, “Towards an Indigenous African Educational Discourse: A Philosophical Reflection”, *International Review of Education / Internationale Zeitschrift Für Erziehungswissenschaft/ Revue Internationale de l'Éducation*, vol. 54, n°3 et 4, 2008, pp. 445–58.  
<http://www.jstor.org/stable/40270043>. Accessed 14 May 2022

Kydjian, Maïlys, « Catégories historiques ou actuelles ? Le renouveau des termes *algérien*, *harki* et *pied-noir* », *Mots. Les langages du politique*, n°121, 2019.

<http://journals.openedition.org/mots/25704>

Levy, Sydney, « L'identité autochtone. Penser le rapport vertical à la terre », *Recherches en psychanalyse*, vol.1, n°7, 2009, pp. 102-108.

<https://www.cairn.info/ressources.imist.ma/revue-recherches-en-psychanalyse1-2009-1-page-102.htm>

Lombard, Jacques, « Indigènes », *L'Autre*, vol. 8, n°1, 2007, pp. 5-8.

<https://www.cairn.info/revue-l-autre-2007-1-page-5.htm>

Morin, Françoise, « L'Autochtonie, forme d'ethnicité ou exemple d'ethnogenèse ? », *Parcours anthropologiques : Ethnicité, autochtonie, ethnogenèse*, n°6, 2006, pp. 54-64.

<https://doi.org/10.4000/pa.1903>

## Le *devenir* autochtone en contexte francophone

Laté Lawson-Hellu

Université Western, Canada

### Résumé

Est-on *autochtone* ou *devient-on* autochtone ? Telle est la question qui fonde la réflexion proposée ici. En partant de l'exemple des espaces colonisés de l'Europe de la modernité, tel l'espace géographique et humain francophone, où s'est établi un processus d'enracinement, et donc d'*autochtonisation*, la réflexion vise à montrer qu'à la base du principe de l'autochtonie réside également une démarche initiale d'implantation que le temps cristallise, passe en mémoire puis en *tradition* culturelle pour générer ce qui est alors l'*autochtonie*. Elle vise à indiquer, également, qu'au cœur d'un tel processus subsiste un principe éthique par lequel l'implantation à la genèse de l'autochtonie repose sur la recherche de l'intégrité ou de la pérennité du groupe concerné dans l'environnement physique et non-physique considéré. De ce fait, qui devient éthique, s'exclut dès lors tout processus analogue qui repose plutôt sur l'exclusion, la discrimination ou le manque d'égard face à l'environnement susceptible de générer l'autochtonie, tel dans le cas de l'acte colonial, qui peut aussi être créateur d'autochtonie sans déboucher sur le processus ontologique évoqué ici. L'œuvre de l'écrivain francophone d'Afrique subsaharienne, Félix Couchoro, appose ainsi à l'héritage colonial la validité épistémique du principe de l'autochtonie par le rappel de l'Histoire et le recours au plurilinguisme littéraire, à percevoir alors comme pratique de *discours* autochtone.

**Mots-clés :** Autochtonie, littérature, francophonie, plurilinguisme, Félix Couchoro

### Abstract

The main idea in this paper relates to the question of either *being* or *becoming* indigenous as the proper mean of defining the matter of land occupation resulting in the indigenous status of a set group, as opposed to another non-rooted group, so, on an ontological basis. In that process of *becoming indigenous*, rather than *being indigenous*, remains an ethical one that conveys the genuine attachment to the land, the ecological *respect* to the land, and the correlation between the *self*,

being that of the group or that of the individuals in the group, and the land, such as one can consider the culture or set of living practices resulting from that ontological process as *that* of the land. The work of the Francophone African writer, Felix Couchoro, contests such process to the European colonial history of land occupation by rereading the History of the initial land occupation in a given colonial setting, and by using the multilingualism practice as an indigenous *discourse*.

**Keywords:** Indigenous status, Literature, Francophone World, Multilingualism, Felix Couchoro

## Introduction

Est-on *autochtone* ou *devient-on* autochtone ? La réponse à une telle question, dans la réflexion proposée ici, devient une hypothèse épistémologique dont les termes trouvent un écho dans la perspective éthique et philosophique de l'écosophie. Une telle réponse convoque, à titre d'exemple, l'espace colonial de l'Europe de la modernité, tel le fait francophone, où s'observe un processus d'*autochtonisation*, c'est-à-dire d'enracinement, dans lequel la réflexion pose qu'il réside une démarche initiale d'implantation que le temps transforme en *tradition*, en *culture*, base alors de l'*autochtonie*. Si, en soi, l'acte colonial peut aussi être créateur d'autochtonie, il ne s'inscrit pas dans un tel processus ontologique qui fait l'*autochtonie initiale* prise en compte, le paradigme *colonial* pouvant renvoyer épistémologiquement, comme dans le cas du colonialisme européen, à une antinomie au principe de l'autochtonie. Une telle réponse indique donc qu'au cœur du processus demeure le principe éthique par lequel l'implantation qui génère l'autochtonie repose sur la recherche de l'intégrité ou de la pérennité du groupe concerné dans l'environnement physique et non-physique considéré, d'où l'exclusion du fait colonial, dans l'exemple européen ou occidental pour le contexte francophone, ou de tout processus analogue qui reposerait plutôt sur l'exclusion, la discrimination et le manque d'égard face à l'environnement susceptible de mener à l'autochtonie. Si l'histoire coloniale donne des exemples de tels cas d'autochtonies et de *non-autochtonies* tels que repris dans l'écriture littéraire, la réflexion retient celui du fait littéraire francophone et du discours identitaire que produit un écrivain comme Félix Couchoro (1900-1968), membre des premières générations coloniales des auteurs du champ appelé à devenir, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup>, le champ littéraire francophone. Son œuvre, soucieuse du *problème* de l'idéologie coloniale, visera ainsi à répondre à un tel discours largement imagologique et

péjorant envers les cultures locales, autochtones, sous colonisation. À l'exemple de son recours au plurilinguisme littéraire assorti d'un rappel de l'Histoire, comme dans les cas retenus pour le propos ici, il cherchera à problématiser, dans les formes données à l'écriture, le legs de l'histoire coloniale jusque dans ses suites postcoloniales. La perspective écosophique sera mise à contribution dans la réflexion, tout autant que la perspective postcoloniale et les principes du plurilinguisme littéraire. Pour rappel, la perspective postcoloniale s'intéresse à la gestion, par le texte produit dans un contexte marqué par le fait colonial, de telle histoire et de son principe négateur de l'Autre. À une première section de problématisation de la question du *devenir* autochtone sera suivie une seconde, portant son explicitation à partir du cas ponctuel de l'écrivain retenu. La réflexion esquissera ensuite, brièvement, des éléments d'extension portant sur quelques œuvres et auteurs du fait littéraire francophone. Une première partie de cette réflexion, menée dans un cadre autre que celui-ci, porte sur l'écriture francophone du Pacifique, notamment chez la romancière Déwé Gorodé (Laté Lawson-Hellu, 2023). Nombre des postulats du présent travail, notamment sur la problématisation de la question de l'autochtonie, reconduisent ceux de cette première partie.

### **Problématisation**

Dans le descriptif de l'atelier que propose l'association internationale d'étude des littératures et cultures de l'espace francophone, *AIELCEF*, dans le cadre du congrès annuel de la Fédération des sciences humaines au Canada, au

printemps de l'année 2022, *Autochtonies et espaces francophones*<sup>56</sup>, il est avancé trois propositions qui méritent d'être retenues pour l'intérêt de la présente réflexion. Dans la première proposition, qui se fonde sur une définition de René Lemieux (2016 : 1-5), le paradigme de l'autochtonie renvoie à une relation *première* au territoire. Dans la deuxième proposition, qui reprend les acceptions du paradigme dans l'usuel de la langue comme *Le Robert* ou le *Larousse*, l'autochtonie est à la fois une *qualité* et un *état*, mais aussi, ajouterons-nous, une posture, qui est associée à ce qui n'est pas *étranger* à son propre milieu. La troisième proposition fait du paradigme un objet politique qui présuppose sa problématisation dans le cours de l'histoire. Cette troisième proposition instaure dans l'intelligibilité du paradigme un processus qui le met en contact avec les aléas du fait historique. Ainsi finit-il, dans le descriptif, par être rejeté, notamment dans des espaces marqués négativement par l'histoire coloniale tel dans les Caraïbes françaises. La réflexion part de ce processus inhérent au *fait* autochtone pour en évaluer les conditions de cristallisation de réalités qui deviennent ensuite *identitaires* et s'inscrivent dans des histoires données. L'hypothèse voudrait que l'on *devienne* autochtone, contrairement au sens statique du paradigme développé dans les trois propositions du descriptif évoqué. Quelles conditions induisent une telle cristallisation, ontologique, sujette à l'*autochtonisation*, et comment rendent-elles compte des rapports d'intérêt ou de pouvoir à l'origine de la formulation du paradigme, telles sont les deux questions à partir desquelles nous pouvons organiser la réflexion, pour ensuite en étudier l'activation dans l'œuvre de l'écrivain Félix Couchoro.

---

<sup>56</sup> Voir <https://afucc.net/wp-content/uploads/2022/08/colloque-2022-virtuel.pdf> [consulté le 13 janvier 2023].

Il va de soi que c'est l'histoire de la migration des êtres vivants, ici, des êtres humains, telle qu'elle informe l'histoire coloniale européenne, qui donne son acuité au paradigme de l'autochtonie devant des réclamations, des résistances ou des discriminations résultant de l'occupation de terre qui accompagne le fait migratoire. Dire une *relation première* au territoire, dans le cadre du paradigme, présuppose donc une relation qui ne serait *pas* première, tel dans le principe colonial d'occupation de terres déjà habitées. Dire aussi une *qualité* et un *état*, présuppose de même ce qui ne serait pas cette qualité et cet état dans le fait autochtone. Il y aurait ainsi des *autochtones* et des *non-autochtones* dans l'occupation de territoire qu'induit le paradigme. Ici encore, le fait colonial, qui se superpose à des occupants initiaux de territoire, vient à l'esprit, pour être mis au pilori : il ne serait pas susceptible d'entrer dans l'autochtonie, en d'autres termes. Dire, enfin, que le paradigme de l'autochtonie est inapte à traduire des expériences migratoires qui débouchent pourtant sur des situations potentielles d'autochtonie, sur la base de la négation épistémique ayant accompagné de telles expériences migratoires, demande alors de dissocier l'intelligibilité du paradigme des faits discursifs ou d'intérêts divers qui accompagnent son appréhension. En se fondant sur le cas de migrations historiques dans l'espace francophone, et en rappelant les principes de la perspective éthique et herméneutique, philosophique, de l'écosophie, il s'agira d'indiquer alors que le devenir autochtone s'accompagne d'une démarche éthique, ontologique, délibérée dans bien des cas, de rapport à la terre, au territoire. C'est un tel rapport qui crée, au bout du compte, l'autochtonie, et qui, lorsqu'il est remis en cause, introduit la dimension politique, discursive, revendicative ou dénonciatrice également inhérente à l'intelligibilité de l'autochtonie.

*Est-on autochtone ou devient-on autochtone ?* L'exemple des espaces colonisés de l'Europe de la modernité, tel l'espace géographique humain

francophone, où s'est effectué ce processus d'enracinement ou d'autochtonisation, car certains ayant précédé de loin l'expérience coloniale, pousse à indiquer qu'à la base du principe réside une démarche d'implantation qui devient le principe culturel au cœur de l'autochtonie. Tel que nous l'avons indiqué, nous retiendrons, pour la réflexion, outre le cas de l'écriture francophone du Pacifique exploré dans un autre cadre, un seul cas où l'on *devient* effectivement autochtone ; la réponse oriente ensuite le reste de la réflexion, où même l'espace qui rejette la validité du paradigme, du fait des conditions de son utilisation, démontre qu'il est inscrit dans un processus effectif d'autochtonisation.

Pour ce cas à retenir, il s'agit de la migration du peuple guin-ewe du sud du Togo, sur la côte ouest-africaine, tel que l'écrivain Félix Couchoro en fait la matière de son écriture littéraire. Pour ce groupe culturel, l'Histoire rappelle qu'il y eut, au XVII<sup>e</sup> siècle, sur l'instigation de commerçants navigateurs européens, des dissensions entre des peuples locaux de la région. La défaite de l'un des groupes aura poussé celui-ci à partir s'installer dans une région adjacente, plus à l'est, sur la même côte ouest-africaine (Nicoué L. Gayibor, 2001a). Au XX<sup>e</sup> siècle, ce peuple *immigrant*, ou de *nouveaux colons*, participe à la lutte politique qui demande l'indépendance du territoire qu'il aura formé par les alliances culturelles avec les populations rencontrées sur place, à la suite de son exode du XVII<sup>e</sup> siècle. Entre-temps, tout en n'oubliant pas l'histoire de sa migration, c'est un peuple qui se sera redéfini dans son nouvel écosystème au point d'en faire une culture distincte de celle d'origine, demeurée au Ghana, pays voisin du Togo. C'est un tel processus d'acceptation et d'implantation effective qui créera l'autochtonie qu'il réinvestit dans la revendication politique. Dans cet exemple, le camp *adverse* reste celui du colon européen dont la présence sur la terre en contentieux repose non sur une acceptation, au sens écosophique, mais sur un

rapport d'intérêt qui va déboucher sur la posture discursive qui négativise le paradigme de l'autochtonie, par exemple à travers celui de l'*indigène* dans le discours moderne, européen colonial ou occidental.

Sur le plan littéraire, c'est ce complexe culturel que l'écrivain Félix Couchoro met en scène tout au long de son œuvre littéraire. Il le met en scène pour contrer les prétentions idéologiques du discours colonial dans ses paradigmes fonctionnels, *territoire colonial*, ou *possession coloniale*. En cela, il atteste l'autochtonie de ce complexe culturel dans le sens ontologique posé ici. Dans ce sens, *même* le sujet migrant peut entrer dans l'autochtonie à partir de son rapport à la terre d'élection et de sa conformité à l'état de cette terre. La réflexion épistémologique, en Occident, informée dorénavant de la question écologique, redécouvre le principe de la résilience qui accompagne, au sens mélioratif d'*adaptation*, de *composition avec*, le souci du retour de l'être humain au rapport nécessaire à la nature dans son sens le plus épistémique ou fondamental (Virginia García-Acosta, 2018). Le fait politique, tel qu'intégré au principe de l'État moderne, s'exclut ici, dans son rejet de tel rapport intrinsèque à la terre, à la nature, au profit de son principe idéologisé du *contrat social*, limité que ce dernier demeure par les termes de la *frontière* idéologique, qu'elle soit nationale, économique, sociale ou politique. Il en est de même de l'État post-colonial dans les espaces anciennement colonisés dont traitent également les écritures francophones. L'écosophie met en question ce principe idéologisé de la frontière qui fait fi des principes fonciers de l'interrelation des composantes de l'écosystème planétaire, telle la question de la *diversité* (paysages, cultures, langues, faune, flore, etc.). L'œuvre de Félix Couchoro situe son discours autochtone sur ce plan et l'active dans son rappel de l'Histoire et de la prévalence nécessaire de la langue locale, langue *autochtone* par définition. L'exemple littéraire à retenir, à titre illustratif, devient donc celui de cet écrivain, fils

d'immigrants sous-régionaux, nagos ou yoroubas, du Nigeria voisin, et d'autres peuples locaux, du Bénin également voisin, mais qui associe sa carrière littéraire et son œuvre littéraire à la cause du nationalisme guin-ewe au Togo colonial. Félix Couchoro aura saisi, peut-on dire, la pertinence d'un mouvement d'autochtonisation inscrit en opposition à la posture anti-écosphique de la colonisation européenne sur le terrain : « Dans nos pays, nous avons notre éducation, des formes courtoises de langue, une culture d'esprit, un code de convenances, des usages, des cérémonies où l'emphase ne le cède en rien au désir d'être poli et de plaire », écrit-il dans son premier roman, *L'Esclave*, publié dans les années 1920 (2005b). De ce point de vue, *ne devient pas autochtone qui veut*. Cela demeure particulièrement pertinent devant le débat des Amériques, en ce début de 3<sup>e</sup> millénaire de l'ère chrétienne, où la parole autochtone commence à émerger du discours nationaliste, ou patriotique, du colon européen qui n'aura pas cessé de se revendiquer de l'Europe d'origine. La perspective écosphique, ou philosophie écologique, *écologie profonde*, propose une réévaluation du rapport entre l'être humain et son écosystème planétaire, y compris avec tous les autres êtres vivants de cet écosystème (Simon Levesque, 2016 ; Arne Næss, 1989 ; Félix Guattari, 2000, c1989 ; Arran Stibbe, 2015 ; Hicham-Stéphane Afeissa, 2015).

Pour Simon Levesque (2016), qui en fait part dans sa propre réflexion sémiotique, le philosophe norvégien Arne Næss est le fondateur de l'écosphie, ou de l'*écologie profonde*, et s'il a présenté ses réflexions dans ce sens dès 1972, c'est, dit-il, en 1974 qu'il publie son ouvrage fondamental pour l'écosphie, *Ecology, Community and Lifestyle* (1989), et d'abord en version norvégienne. Pour Arne Næss, indique également S. Levesque, l'écosphie est un paradigme de la réflexion écologique qui s'inscrit dans un cadre philosophique *original* car orienté vers l'action, que ce soit à travers l'engagement politique ou dans l'action

quotidienne. La combinaison de ces deux niveaux d'actions doit alors devenir un *art de vivre*. Pour S. Levesque, ainsi, la grande influence de Næss se situe au niveau de l'incidence de sa pensée sur l'environnement qui nous entoure, dans le sens où notre influence doit résulter en un moindre impact sur cet environnement et en une survie accrue des communautés humaines dans cet environnement. Pour S. Levesque, également, le sémioticien et psychiatre français Félix Guattari (2000, c1989) introduit le concept de l'écophilosophie entre les années 1980 et les années 1990. Ici, pour F. Guattari, l'écophilosophie est plutôt conçue comme un cadre d'opposition au modèle capitaliste et ensuite comme un paradigme qui prend en compte le cadre environnemental, social et mental, ou psychologique, de l'individu. Si, en cela, le concept de l'écophilosophie combine les deux racines grecques, *Oikos*, ou domestique, et *Sophia*, sagesse, le renvoi de l'*éco*, tel dans *écologie*, au domestique excédera ce sens pour embrasser, du point de vue alors de l'écophilosophie, notre « Oikos », c'est-à-dire la Terre comme un tout tel que nous l'habitons. De ce point de vue, l'écophilosophie devient « un point de vue philosophique ou un système inspiré par nos conditions de vie dans l'écosphère », « *A philosophical world view or a system inspired by our living conditions in the ecosphere* » (Levesque, 2016 : 512). Dans les deux acceptions de Næss et de Guattari, l'écophilosophie est pourtant plus qu'un système abstrait de pensée. Elle en appelle, pour S. Levesque, à un changement radical de vision et de croyances, mettant en questionnement le modèle anthropocentrique qui aura régi la dichotomie longtemps établie entre la nature et la culture (en Occident, tout au moins), tout comme la notion de domination et d'appropriation des autres espèces, ou des propres prémices de la vie. S'il doit donc y avoir un changement épistémique dans les modèles établis, pour la pensée écophilosophique, ce devrait être au niveau du *style de vie* de l'écophilosophe, de même qu'à celui de ses actions, notamment dans l'expression et la promotion des principes de l'« écologie

profonde », *Deep Ecology* ; il devient l'agent du changement souhaité. Pour S. Levesque, le *style de vie*, éthique et politique, que promeut l'écophilosophie, peut aller, particulièrement dans la perspective de Næss, jusqu'à l'ascétisme complet, dans le sens de la pensée de Spinoza, où Dieu est l'équivalent de l'ordre de la nature, ou la Nature elle-même. La pensée écophilosophique ne se limite donc pas au principe du rapport de l'être humain à son écosystème planétaire à évaluer, comme elle s'étend aussi à son *rééquilibrage*, pour situer l'être, au nom de sa propre survie, en tant que *partie intégrante* de cet écosystème, et non *en-dehors*, et encore moins *en domination*, de cet écosystème.

### **Explicitation**

Pour l'écrivain Félix Couchoro, qui est suffisamment présenté dans le numéro de la revue *Les Cahiers du GRELCEF* consacré en 2011 à la textualisation des langues dans les écritures francophones (Laté Lawson-Hellu, 2011), l'écriture est une partie intégrante de la *lutte* de reconnaissance du peuple autochtone ewe dans ses expressions sous-régionales. Le groupe culturel guinewe, ou *guin*, ou encore *mina*, de son appellation officielle française, constitue l'une de ces variantes du groupe ewe pour lequel l'histoire indique la provenance du Nigeria voisin autour du XI<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne (Benjamin Lawrence, 2005 ; Nicoué Gayibor 2001a). Dans cette *lutte*, qui n'est pas que symbolique, c'est-à-dire liée à l'écriture littéraire, car ayant marqué le propre parcours politique ou activiste de l'écrivain à l'époque des nationalismes anticolonialistes du XX<sup>e</sup> siècle sur le continent africain, la question de la langue devient primordiale. Pour Isabelle Simoes Marques (2011), qui revisite les principales réflexions théoriques sur le plurilinguisme en littérature, celui-ci, dans ses déclinaisons diverses, de Mikhaïl Bakhtine (1970, 1978) à Rainier Grutman

(1997) ou à Lise Gauvin (1999), ou encore à Jean-Marc Moura (1999), pour les écritures *postcoloniales*, dont les écritures francophones, la pratique de l'hétérogénéisation linguistique dans l'expression littéraire et particulièrement romanesque, est un acte politique lorsqu'est prise en compte la problématique de l'intentionnalité de l'écrivain, ensemble avec son rapport à la question identitaire. Ce rapport de la question de la langue à la question identitaire devient cardinal dans les situations de hiérarchisation axiologique des cultures comme dans le contexte colonial européen. Pour les écritures francophones du *Sud*, dont celles d'Afrique, des Caraïbes, de l'Océan Indien, ou de l'Océan Pacifique, sinon du Maghreb et du Mashreq, écritures dont la plupart se comprennent épistémologiquement à partir d'un tel cadre historique, discursif et imagologique, la pratique littéraire, chez l'écrivain, l'écrivaine, se double d'une pratique linguistique dans laquelle le fait de la langue répond aux mêmes principes axiologiques du fait ou de l'idéologie coloniale. Si la langue du colonisateur est au sommet de telles hiérarchisations idéologiques, les langues locales de l'écrivain se retrouvent au bas de l'échelle qui finit par devenir institutionnelle, à l'image du champ littéraire *postcolonial*, pour J.-M. Moura. C'est une situation qui recoupe dorénavant avec les questions liées à l'autochtonie.

Si, en effet, dans le débat en cours, en matière de justice sociale ou de décolonisation, à l'entrée dans le nouveau siècle, en même temps que les contestations sporadiques de la violence coloniale ou suprématiste à l'encontre des peuples de *couleur*, la question de l'autochtonie renvoie à l'occupation de la terre, du territoire, ou du pays, c'est aussi dans ce débat que l'autochtonie s'associe la question de la pratique linguistique, ne serait-ce que dans les expressions symboliques telles la littérature. La réflexion déjà existante sur la pratique du plurilinguisme en littérature éclaire la propre réflexion menée ici.

Pour la question de l'autochtonie, à pouvoir résumer sous les paradigmes de l'*originel* et de l'*authentique*, la question coloniale aura installé une dichotomie idéologique entre cet *originel* et l'*étranger* que distingue aussi le paradigme. C'est bien, dans le discours colonial, cet *étranger* épistémique qui devient, paradoxalement et idéologiquement, la référence ou la norme (sous le label de la modernité) dans les sphères de fonctionnement de la vie collective dans l'espace de l'autochtone. Du principe des langues officielles propre aux espaces post-coloniaux aux références culturelles d'ensemble, c'est bien aussi le *premier* habitant, ou l'habitant le plus *ancien* du territoire, qui se retrouve subjugué et relégué au second plan dans son espace collectif sous l'injonction de la force. Le principe de l'État moderne est de chercher, sur ce plan, à supprimer les particularités internes, ethniques, culturelles, linguistiques, au nom de l'unité nationale à bâtir ou à maintenir. Les États post-coloniaux en ont gardé le principe mais à partir de l'ancienne référence coloniale, du domaine du droit à celui de la pratique économique (voir Justin Koné Katinan, 2018).

Dans la réflexion concernant la problématique de l'autochtonie, les faits culturels et de langues autochtones sont ainsi relégués aux seconds plans, voire éliminés. La langue locale, dans cette perspective épistémologique, est aussi la langue autochtone remise en cause dans le discours de pouvoir ou dans les pratiques institutionnelles agréées par le pouvoir, qu'il soit interne, ou externe, comme dans la problématique du néocolonialisme qui affecte l'État post-colonial (le retour de l'ancien pouvoir colonial par le biais économique). La pratique littéraire post-coloniale en donne aussi la mesure, à l'exemple du champ littéraire *francophone*, écrite institutionnellement dans la langue de l'ancien colonisateur. S'il est convenu que la pratique de l'hétérogénéisation linguistique en littérature, particulièrement dans des contextes d'hégémonie comme celui de l'histoire coloniale européenne, est un fait de *résistance*, une telle résistance intègre le

paradigme de l'autochtonie pour permettre d'identifier la revendication identitaire, qui lui est inhérente, à une *revendication d'autochtonie*. En d'autres termes, en visant la revalorisation du fait culturel dont rend compte la langue locale, la pratique du plurilinguisme conduit à la revendication d'autochtonie, ne serait-ce qu'à un niveau épistémique de refus de l'hégémonie, celle notamment de l'*étranger* épistémique. Dans ce sens, et pour sa part, la société occidentale de migration évoque le paradigme foncièrement politique de l'*intégration*, lequel reprend les termes identitaires retenus pour l'identité *nationale* mais par-delà le fait culturel *sur le terrain*. Celui-ci, au demeurant, est renvoyé aux identités *régionales* détachées alors de la problématique de l'*intégration nationale*.

Dans ce débat, qui demeure implicite, autour du statut de l'autochtonie, la question de l'implantation devient cruciale. Entre l'autochtone, arrivé *plus tôt*, et le colonisateur, par exemple, arrivé *plus tard*, dans le contexte colonial, l'autochtone a la préséance, du point de vue de cette arrivée *avant*. Il faut souligner cependant, dans les termes de la réflexion en cours, aujourd'hui, notamment en matière écologique ou en écosophie, sur l'interrelation de toutes les composantes humaines et non humaines de l'écosystème planétaire pour la poursuite de l'intégrité à la fois de l'écosystème et de ses composantes, les bénéficiaires de cette intégrité, que la question de l'autochtonie soulève *avant tout*, c'est-à-dire *naturellement*, celle du rapport à la terre, au territoire, à la culture locale, tout comme à la *résilience* en tant que modalité d'adaptation. Est *autochtone*, dès lors, outre le moment d'implantation, toujours nécessaire, l'appropriation ontologique du nouvel espace et l'émergence *naturelle* du complexe culturel devant déterminer les modalités de survie de la collectivité concernée dans un tel espace. Dans l'histoire coloniale européenne, une telle appropriation épistémique ne s'est pas toujours produite, générant la distinction, maintenue, de *peuples autochtones* et de *peuples non autochtones*. Ces derniers

sont soit l'Européen de naguère, arrivé pour des raisons d'exploitation ou de peuplement, ou le *migrant* ayant suivi, peu ou prou, les propres intérêts de l'Européen précédemment arrivé sur le terrain et qui y aura maintenu ses attaches *civilisationnelles* avec son espace d'origine, espace *étranger* à l'espace de l'autochtonie. Une telle *création* d'autochtonie, qui peut prendre longtemps à se faire, ou moins, comme dans l'histoire des Caraïbes, est mise en lumière dans l'émergence de cultures et de langues qui vont fonder, par la suite, des revendications identitaires ou politiques devant des questions d'hégémonie, qui demeurent souvent politiques. On peut penser, ici encore, aux Amériques *modernes* foncièrement redéfinies dans la perspective de l'ancien *migrant* européen puis des autres peuples entraînés de gré ou de force dans les suites de la migration de l'Européen (esclavage, flux migratoire ultérieur), au détriment des peuples autochtones qui se seront pourtant approprié l'espace *plus tôt* et dans la perspective ontologique évoquée ici. C'est une telle appropriation ontologique, qui génère l'autochtonie, qui définit aussi les cultures dites *africaines*, voire *traditionnelles*, pour le discours colonial européen ou occidental, dans le cas du continent africain.

Dans la mesure où l'écriture francophone, qui est née dans la dichotomie idéologique instaurée par le discours colonial entre *culture officielle* et *cultures périphériques*, s'inscrit en résistance épistémologique, c'est-à-dire dans les faits ou symboliquement, face à l'idéologie coloniale et à ses extensions post-coloniales, telle dans la question de la *modernisation* quasi-obligatoire des anciens espaces colonisés<sup>57</sup>, cette résistance est aussi une demande de restitution de statut d'autochtonie, et donc de référence existentielle, individuelle ou

---

<sup>57</sup> Pour le cas du Mexique post-colonial et les problèmes épistémiques de cette modernisation, par exemple, voir Isabelle Rousseau (1999).

collective. Le plurilinguisme littéraire, qui traduit une telle revendication identitaire, devient aussi celle de l'autochtonie, nous l'avons indiqué. Au-delà de la réflexion épistémologique qui en fait part, c'est dans les textes que les écrivains, les écrivaines, peuvent en formuler les termes, et dans l'extrême variété des *artifices* littéraires qui portent alors leur intentionnalité *politique*. Dans le cas de l'écrivain Félix Couchoro, celui-ci y associera le rappel historique, que la réflexion théorique conceptualise sous les paradigmes du *discours mémoriel*, de la *réécriture de l'Histoire*, du *rappel de l'Histoire*, autochtone, en l'occurrence. Pour cet écrivain, seront pris certains de ses romans où il recourt par exemple à l'*artifice* du paratexte ou du plurilinguisme littéraire pour préciser le statut d'autochtonie de la langue et du peuple auxquels renvoie le symbolisme de la fiction créée. Ce seront, parmi la vingtaine d'œuvres produites par l'écrivain dans le genre romanesque ou dans celui du récit (2005a, 2006a, 2006b), deux romans aux titres bien significatifs, *L'Héritage, cette peste*, ou *Les Secrets d'Éléonore*, en sous-titre (HCP, 2005c), et *Ici-bas, tout se paie* (IBP, 2005d), ce dernier titre, non au sens de mercantilisme, mais de justice transcendante, celle du *Destin*, de la *Nature*, pour l'écrivain.

## Extensions

Dans *L'Héritage, cette peste*, l'intrigue voudrait qu'un père, planteur ou exploitant agricole local, dans l'espace culturel guin-ewe du Sud-Togo, meure intestat, du moins en apparence. Il laisse en héritage ses plantations et, du fait de l'absence de ses volontés testamentaires, comme l'exigerait le modèle moderniste occidental, les biens laissés font l'objet de règlements de compte entre ses enfants et son fils adoptif auquel devait échoir la gestion des biens, étant l'aîné supposé de la famille. Le secret de son statut d'enfant *adopté*, mais non

dans le cadre du droit moderne, lequel lui aurait conféré les mêmes droits qu'aux enfants *légitimes*, n'est su que des autres enfants du père, par le biais de leurs mères, la famille étant polygame. C'est au décès du père que le fils *ainé* apprend ainsi qu'il n'a droit à *rien* dans les biens laissés par le défunt, et encore moins à la gestion de ces biens, même par procuration. Le coup de théâtre, dans le récit, provient de la fille de la famille, Éléonore, qui donne son sous-titre au texte. Le lecteur, la lectrice, apprend qu'en réalité le père avait laissé un testament, une lettre, rédigée, comme les autres correspondances dans le roman, dans la langue locale, l'ewe, et indiqué comme tel dans le récit (*HCP* : 372, 385 pour le testament), quand bien même le contenu de la correspondance est rapporté en français dans le texte. Dans cette spécificité linguistique, la lettre fait entorse à la langue officielle du principe de droit moderne auquel renvoie la démarche du père défunt, ici, l'existence d'un testament écrit, devenant ainsi la marque de l'intentionnalité identitaire de l'écrivain. En outre, le problème *technique* que visait à contourner le père, *simple* exploitant agricole, non versé dans les affaires du droit positif, pour l'écrivain, lequel problème renvoie à la question de l'appropriation ontologique de la terre ou de l'espace dans la problématique de l'autochtonie, est l'arrivée non régulière de ce fils *adoptif* dans la famille. À ce titre, même le droit coutumier aurait eu de la difficulté à l'intégrer dans la famille, s'il ne faut que prendre la *bienséance*, y compris dans le contexte culturel local mis en écriture : il est le fils de la relation extraconjugale de l'une des épouses du père, ce qui le disqualifie, en principe, dans la question de la succession en cause. Cela lui sera rappelé, dans le roman, par les fils d'une autre des épouses du père, dans une lettre également (*HCP* : 372), pour lui signifier, à sa surprise, son retrait des affaires de la famille. Le père était conscient d'une telle situation future, qu'il appelait déjà « la bataille pour la succession » (*HCP* : 335). Il aura ainsi décidé de laisser ses directives à la *fille* de la famille pour qu'elle prenne des mesures

pour empêcher la mise à l'écart du fils d'adultère. C'est ainsi par le principe du mariage endogamique qu'il confie à cette *fille* la mission de justice au nom de ce fils arrivé par infraction, mais qui se sera comporté avec la droiture du fils légitime. Le roman se termine par le retour des biens indivis du père à la fille, après que les *garçons* de l'*autre lit*, pour le dire ainsi, auront décidé de vendre leur part d'héritage, et donc d'occasionner le morcellement de la propriété foncière, agricole, laissée par le père. Elle aurait acheté sous prête-nom les biens ainsi vendus, et rétabli l'intégrité de la terre *reçue en partage*. Elle aura aussi décidé d'épouser celui que le recours au droit moderne aurait considéré comme son frère. L'absence d'adoption officielle aura autorisé ce recours à la pratique coutumière, rappelée en langue ewe dans le texte, littéralement, *mariage à la maison*, qui rétablit les torts d'un vice-de-forme que le père avait entraperçu : « Mariage de raison, celui de Léon et d'Éléonore. / Et, comme on dit chez nous : mariage de maison, *ahome nyonu dede* » (HCP : 393).

Pour l'écrivain, l'histoire coloniale aura divisé la terre des Ewe. C'est ce qu'il rappelle dans le prologue du roman, mais aussi, autrement, ailleurs, dans le chapitre liminaire du deuxième roman retenu, *Ici-bas, tout se paie*. Déjà, dans le prologue de *L'Héritage, cette peste*, l'écrivain rappelait l'importance du recours à l'histoire récente, coloniale et moderne, dans la naissance de ce qui devait devenir l'État post-colonial du Togo, et dans son vice-de-forme juridique. Dans ce vice-de-forme, que souligne l'écrivain à l'orée du roman, et qui réactive la question de l'indivisibilité du patrimoine familial développée dans le roman, la colonisation se sera faite sur la base d'une représentation juridique (illégitime) que ne reconnaît pas le droit moderne, invalidant de ce fait le traité de protectorat qui donnait naissance au Togo allemand à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Le symbolisme du roman actualise ce souhait, politique, de l'écrivain, celui de l'invalidation subséquente de l'histoire coloniale sur la *Terre des aïeux*, comme

cela se dit localement, terre *autochtone*, autrement dit. Cet espace de la terre des Ewe, espace précolonial de fait, couvre le sud des territoires nationaux du Togo, du Bénin, espaces francophones post-coloniaux, et du Ghana, espace anglophone issu de la colonisation britannique. Sur le plan officiel, l'Ewe du Togo (dans ses variantes locales de Tado, de Notsè, de Badou, de Bè, d'Amoutiévé, à Lomé, bourgades de la migration interne du peuple ewe), l'Ewe générique du Bénin (dans ses déclinaisons à travers les peuples Fon d'Agbome/Abomey, ou Gouns, de Hogbonou/Porto-Novo, par exemple) et l'Ewe générique du Ghana (à travers ses déclinaisons locales de Ho, de Keta, ou d'Aflao, par exemple, également) ne se connaissent pas comme tels, et donc sont des *citoyens* de pays différents, et ce, jusqu'en Côte d'Ivoire, où les Anyi seraient aussi membres du grand groupe Ewe (Simon-Pierre Ekanza, 2001). En cela, la langue ewe, dans ses variantes régionales, historiques, d'un point de vue sociolinguistique, ne se constituerait plus un référent suffisant pour maintenir l'unité que cherche à rappeler l'écrivain. Dans sa pratique littéraire, qu'il s'agisse des intrigues, des valeurs morales, des faits de société, des aspects culturels célébrés ou à *améliorer*, telle la question de la dot des jeunes filles, ou qu'il s'agisse des personnages, dans leurs contradictions ou dans leurs triomphes sur le *destin*, particulièrement colonial ou moderniste, l'écrivain célèbre un tel espace transnational autochtone. Dans sa pratique de la langue coloniale française, pour cette écriture, il prendra soin d'inscrire la pertinence d'ensemble des variantes de la langue de ce peuple victime de l'idéologie coloniale. Sa *résistance* visera à dénoncer cette idéologie coloniale que l'histoire post-coloniale n'a pas réussi à *déloger*, dans son maintien de l'héritage du fait colonial, celui de la *division*.

Si, dans *L'Héritage, cette peste*, il s'est agi de rétablir l'indivisibilité des terres agricoles du père défunt en passant par l'officialisation, par la coutume, du fils autrement *illégitime*, mais qui a démontré son souci de la propre intégrité du

*patrimoine* familial, il s'est agi aussi, à l'écrivain, de dire la nécessité de rétablissement de l'intégrité du peuple autochtone dans ses variétés géographiques, humaines, et linguistiques locales. Comme il l'indique au début du roman *Ici-bas, tout se paie*, c'est dans le rappel de l'histoire précoloniale, puis de l'évolution sémantique du nom des bourgades générées par les *voyages* sous-régionaux du peuple, qu'il réitère, dans son discours d'écrivain et d'intellectuel alors, un tel symbolisme historique d'*autochtonisation*. Pour lui, dans le chapitre liminaire du roman, la ville située en terre ghanéenne, où se déroulera une grande part de l'intrigue, une ville frontalière entre le Togo et le Ghana, Aflao, aura été fondée par les ancêtres partis de ce qui est devenu le Bénin, de l'*autre côté* donc du Togo qui sépare le Ghana et le Bénin post-coloniaux. Il en est ainsi du jeu sur la signification du nom de la bourgade, Aflao, de son origine sémantique, « *Houlahou* », que traduit l'écrivain, « le pays Hula a germé ici » (*IBP* : 698), à son européanisation progressive ultérieure, « *Plahou* », puis « *Aflao* », dont le texte dit que c'est une appellation « facile » adoptée par les « conquérants blancs » (*Ibid.*). Ce rappel, et la dénonciation qu'il porte, s'opère par l'insertion plurilinguistique dans l'écriture en français.

Certes, l'écriture fait, ici, de l'histoire, et demande la restitution de l'intégrité des terres du grand groupe ewe face à l'histoire coloniale, mais elle met aussi sur pied un complexe discursif qui aboutit au rappel du statut *autochtone*, statut validant, de l'espace problématisé par l'Histoire, notamment l'Histoire coloniale. À la fin de l'histoire du nom de la ville frontalière dans le chapitre liminaire d'*Ici-bas, tout se paie*, l'écrivain précise combien « l'Afrique est une », lorsque, dit-il, « un « Houla » de Grand-Popo (Dahomey<sup>58</sup>) possède, après maintes générations, des parents et des cousins à Aflao (Ghana) »

---

<sup>58</sup> Ancien nom de l'actuel Bénin.

(*IBP* : 698), et il termine par le double souhait que « le ciel bénisse les tenants de l'Unité africaine et fasse que leur vœu se réalise effectivement un jour » (*Ibid.*). Le symbolisme de *L'Héritage, cette peste* tournait autour de ce double vœu. De fait, dans l'intentionnalité de l'écrivain, le roman n'est une *peste*, tout autant que l'ensemble de ses autres œuvres, que pour le discours colonial qui impose l'*étranger* épistémique à l'autochtone, et qui serait *dérangé* par le discours revendicateur et revalorisant qui défait les acquis de l'histoire de violence. Si ce roman emprunte la voie du personnage féminin, de la *filles*, pour rétablir l'intégrité de la terre (patrimoine familial dans le roman), c'est aussi dans ce clin d'œil culturel local à la Terre-Mère susceptible d'apporter le réconfort devant la situation de crise ou d'injustice. La réflexion écosophique, à prêter ici à l'écrivain, se justifie, non dans les termes de telle réflexion largement suscitée par la prise en compte, en Occident, de l'échec du modèle moderniste qui conduit à la *catastrophe* écologique planétaire, mais dans la conviction culturelle locale, autochtone, du lien transcendant entre le féminin et la terre nourricière. Une telle pensée *traditionnelle* que réactive l'écrivain, est aussi redécouverte dans celle que propose l'écosophie et qui dit la validité des savoirs locaux, autochtones, longtemps péjorés par le *discours moderne*, cheval de bataille de l'*étranger* occidental en-dehors de ses terres. Le retour à ces savoirs locaux participe des solutions imaginées pour remédier à la crise écologique dont se préoccupe, à contre-cœur, l'Occident, en ces années liminaires de nouveau millénaire. Le nouvel intérêt de la question autochtone se justifie par ce besoin de l'Occident de se trouver une solution devant la crise d'ensemble que le capitalisme aura fini par générer, mais que les écritures francophones, telles les écritures dites *postcoloniales*, à l'image des sagesses locales dont elles s'inspirent, avaient déjà formulée, dans leur principe de résistance symbolique : la nécessité de pérennité de l'autochtonie. Parce que le principe de l'autochtonie, qui entraîne le respect

de la terre, le principe de la *résilience*, lequel est une autre forme de respect de l'environnement et de toutes les formes des sollicitudes envers les composantes de l'écosystème planétaire, espace transcendant de soutien exclusif de la Vie, c'est-à-dire du *Vivant*, est une modalité intrinsèque de la vie, qui soutient le principe de la vie, et qui est tout simplement la poursuite de la Vie, de son Bien fondateur.

## **Conclusion**

Nous pouvons rappeler, en conclusion, que les définitions de l'autochtonie conduisent à la prise en compte d'un processus ontologique, écosophique, d'implantation dans un territoire, et d'acceptation des conditions écosystémiques de ce territoire. Nous pouvons rappeler aussi que c'est l'absence d'un tel rapport ontologique qui conduit aux problématisations, politiques, idéologiques, de la question autochtone. Octave Crémazie (1896), que rappelle Dominique Combe dans un texte qu'il reprend dans son ouvrage *Poétiques francophones* (1995), déplorait, au XIX<sup>e</sup> siècle, le fait que la littérature canadienne-française n'avait su avoir son moment de gloire parce qu'elle avait choisi de s'écrire dans la langue du pays de départ, et non dans les langues, huron, iroquoise, par exemple, de la terre d'installation du colon européen à l'origine de la création du pays et de sa littérature. Pour l'expérience caraïbe issue de l'histoire coloniale européenne, le contentieux économique, politique, stratégique, imagologique (représentation de soi) de l'Europe colonisatrice a eu besoin d'inférioriser tout autre sujet du processus migratoire, des premiers peuples à ceux que la colonisation et l'esclavage ont amenés dans les îles, pour authentifier son occupation des terres dans le sens de ses intérêts de sujet d'origine *étrangère*, européenne, dans ce cas. Dans le cours de l'histoire, le

migrant forcé, *antillais*, parce qu'il n'avait plus le choix, s'est installé dans les nouvelles terres, y a développé des *réflexes* qui vont devenir culturels, telle la langue créole, et que l'intellectuel, tel Édouard Glissant dans le *Discours antillais* (1981), va appeler à rassembler, reconnaître et revendiquer. La littérature francophone des Caraïbes, de toute son existence, n'a manqué de participer à la constitution de cette autochtonie caraïbe, créole, si l'on veut, alors en cours ; Édouard Glissant parlera de *créolisation*. Ici, bien que le discours colonial, pour sa non-autochtonie, ait inscrit le mépris dans l'intelligibilité idéologique du paradigme de l'autochtonie, le processus naturel que rappelle la perspective écosophique aura tout de même inscrit les *nouveaux* peuples de la Caraïbe dans le processus de l'autochtonie, où la *créolisation* devient de fait une *autochtonisation*. On peut donc finalement *devenir* autochtone, mais il faut le vouloir.

C'est ainsi transformé en paradigme, pour la réflexion épistémologique, que le *devenir autochtone* dont il est question en somme peut avoir alors d'autres applications pratiques. Dans un jugement resté célèbre dans la tradition biblique, le roi Salomon aurait proposé de *couper en deux* le bébé en contentieux de deux mamans qui le réclamaient, le second bébé de l'histoire étant décédé, étant aussi l'enfant de l'une des deux mères. La maman légitime refuse la solution, préférant que l'autre mère prenne l'enfant. La *fausse* mère venait d'approuver la solution, qui tuerait ainsi l'enfant vivant. Dans la symbolique que permet d'établir cette *histoire*, notamment dans la question israélo-palestinienne d'actualité, laquelle rejoint celle de l'autochtonie, il est question d'occupation de terre. Un premier groupe s'est sédentarisé dans l'espace géographique en contentieux, le texte biblique, dans sa dimension exclusivement *historique* pour le propos, attestant du début de cette autochtonisation qui remonte à des milliers d'années au moment où émerge la question du contentieux. Dans ce processus, un royaume s'est créé,

une tradition culturelle, qui accompagne la tradition religieuse, a émergé, et toute l'histoire de la modernité *judéo-chrétienne*, en Europe, ou en Occident, s'est réclamée de telle autochtonisation. Au fil du temps, des aléas historiques, tel l'exil, parfois non voulu, ont marqué la présence de l'habitant initial, et un autre peuple s'est installé dans les mêmes terres, que le fait religieux devra également confirmer. La terre devient la propriété revendiquée des deux peuples, et, dans les deux cas, avec un même processus d'autochtonisation enclenché à des siècles d'intervalle. Au XX<sup>e</sup> siècle, l'habitant initial revient revendiquer la terre, déjà occupée dans la deuxième autochtonisation. Le peuple installé plus tard conteste. La guerre tranche le contentieux et donne la terre au peuple habitant ancien. Le deuxième peuple conclut à l'injustice et demande, à défaut, le partage de la terre. Si Salomon devait trancher le contentieux, il appliquerait sans doute le même jugement ancien. Le bébé vivant, la terre revendiquée, demeurerait indivis, et les deux peuples ayant consolidé leurs autochtonisations respectives vivraient sur les mêmes terres. On parlera alors de *coexistence*, de *réconciliation*, voire de *résilience* épistémique, comme c'était le cas avant la contestation du XX<sup>e</sup> siècle. La question de l'autochtonisation, on peut le voir, peut aussi conduire à la résolution de contentieux autrement insolubles, comme le souhaite la pensée écosophique. Dans la question d'actualité évoquée, on n'oubliera cependant pas *qui est arrivé avant*, qui aurait alors symboliquement le *droit d'aînesse*... La crise en Ukraine, en ce début de millénaire, en est un autre exemple.

## Bibliographie

Afeissa, Hicham-Stéphane, « *Deep Ecology / Écologie profonde* », Dominique Bourg, Alain Papaux (dir.), *Dictionnaire de la pensée écologique*, Paris, P.U.F., 2015, pp. 249-252.

Bakhtine, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.

---, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

Combe, Dominique, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995.

Couchoro, Félix, *Œuvres complètes, Tome 1. Romans*, Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz, London, Ontario, Mestengo Press, 2005a, 802p.

---, *Œuvres complètes, Tome 2. Romans et récits*, Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz, London, Ontario, Mestengo Press, 2006a, 774p.

---, *Œuvres complètes, Tome 3. Inédits*, Textes réunis et présentés par Laté Lawson-Hellu, en collaboration avec Simon Amegbleame, Alain Ricard et János Riesz, London, Ontario, Mestengo Press, 2006b, 210p.

---, *L'Esclave* [1929], *Œuvres complètes, Tome 1*, London, Ontario, Mestengo Press, 2005b, pp. 19-149. [1<sup>e</sup> édition : Paris, Éditions de la Dépêche Africaine, 1929, 304p ; 2<sup>e</sup> édition : Lomé / Paris, Akpagnon / ACCT, 1983, 299p ; réédition, Lomé, Éditions Akpagnon, 1998, 299p.]

---, *L'Héritage, cette peste* ou *Les Secrets d'Éléonore* [1952], *Œuvres complètes, Tome 1*, London, Ontario, Mestengo Press, 2005c, pp. 325-395. [1<sup>e</sup> édition : Lomé, Editogo, 1963, 160p. ; réédition, Lomé, Éditions Akpagnon, 1998, 159p. En feuillets : Lomé, *Togo-Presse*, du 16 février au 17 avril 1963, 160p.]

---, *Ici-bas, tout se paie* [1963], *Œuvres complètes, Tome 1*, London, Ontario, Mestengo Press, 2005d, pp. 665-729. [En feuillets : Lomé, *Togo-Presse*, du 5 décembre 1967 au 16 janvier 1968, 102p.]

Crémazie, Octave, « Lettre à l'Abbé Casgrain du 29 janvier 1867 », *Œuvres complètes*, Montréal, Beauchemin, 1896 [FIPF, *Littératures de langue française hors de France*, Gembloux, Duculot, p. 442].

Ekanza, Simon-Pierre, « Migrations historiques des Anyi de Côte d'Ivoire », dans N. L. Gayibor, *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*, Lomé, Presses de l'Université du Bénin, 2001, p. 209-232.

García-Acosta, Virginia, « Chapitre 19 – Catastrophes non naturelles et Anthropocène. Leçons apprises à partir des perspectives anthropologiques et historiques », Rémi Beau et Catherine Larrère (dir.), *Penser l'Anthropocène*, Paris, Sciences Po, 2018, pp. 325-338.

Gauvin, Lise, *Les langues du roman : du plurilinguisme comme stratégie textuelle*, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1999.

Gayibor, Nicoué L., *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire ; Volume 2 : Société, culture et développement en pays Guin*, Lomé, Presses de l'Université du Bénin, 2001a.

---, « Origines et formation du Genyi », *Le Tricentenaire d'Aneho et du pays Guin. Volume 1 : À l'écoute de l'Histoire*, Lomé, Presses de l'Université du Bénin, 2001b, pp. 19-32.

Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981.

Grutman, Rainier, *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XIX<sup>e</sup> siècle québécois*, Montréal, Fides/CÉTUQ, 1997.

Guattari, Félix, *The Three Ecologies [Les Trois écologies*, Paris, Éditions Galilée, c1989], trad. Ian Pindar, Paul Sutton, London, The Athlone Press, 2000.

Katinan, Justin Koné, *Économie et développement en Afrique. La contradiction principale*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Lawrence, Benjamin N., *The Ewe of Togo and Benin*, Accra New Town, Woeli Publishing Services, 2005.

Lawson-Hellu, Laté, « La textualisation des langues et la résistance chez Félix Couchoro », *Les Cahiers du GRELCEF*, no 2, 2011, p. 245-260, <https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/grelcef/article/view/10468/8484> [consulté le 13 janvier 2023].

---, « La Parole “autochtone” de Déwé Görödé », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 38, no 1, 2023, pp. 78-90.

Levesque, Simon, “Two versions of ecosophy: Arne Næss, Félix Guattari, and their connection with semiotics”, *Sign Systems Studies*, vol. 44, no 4, 2016, pp. 511-541.

Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, P.U.F., 1999.

Næss, Arne, *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*, trad. David Rothenberg, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

Rousseau, Isabelle, *Mexique : une révolution silencieuse ? Élités gouvernementales et projet de modernisation (1970-1995)*, Paris, L’Harmattan, 1999.

Stibbe, Aran, *Ecolinguistics. Language, ecology and the stories we live by*, Frankfort, Routledge, 2015.

## Ô Liban! Ô Beyrouth!

Hasna Ghamraoui

London, Ontario, Canada

Je me souviens de tes beaux passereaux,  
De leur chant mélodieux remplissant  
Ton univers.  
Et l'écho qu'ils font, se joint à nouveau,  
Aux rythmes de mon cœur en relatant  
Ses prières.

La fleur de l'amandier sur tes collines,  
S'étale au printemps, et rend ta nature,  
Encore plus belle.  
Comme l'odeur des fleurs sans épines,  
Elle donne l'air charmant à ton azur,  
Et à ton ciel.

Du parfum suave de tes jasmins,  
Qui se mêle à la fragrance des roses,  
En été, le soir :  
L'amour s'exhale, l'Éden et tes jardins  
S'embaument, et mon âme se repose  
Sur telles mémoires.

Aucun n'est aussi doux à se souvenir  
Que le murmure d'un torrent bordé,  
Par tes chênes.  
Ô Liban! Quelque chose de moi soupire,  
Et seulement ta nuit peut exhaler  
Sa peine!

Au fil des années, l'histoire t'écrit :  
Terre de cèdres majestueux et saints,  
Terre d'amour.  
Pays de chênes écarlates que jadis ;  
Ils énonçaient, avec chaque matin :

L'aube du jour.

Aujourd'hui, tes larmes et tes soupirs  
Tes cris et tes voix, tous ici, palpitent  
Dans mon cœur.  
Je te prie de voir tes jours et tes sourires,  
Encore, avec les mêmes yeux, tristes,  
Qui sont en pleurs.

Même si ton dos s'incline par la faim,  
Et tu t'exauces de quelques miettes,  
Données par jour !  
En boitant, continue ton chemin,  
Et fredonne avec tes alouettes,  
Les mots d'amour.

Fracassée, par la violence inouïe  
des explosions ressentis jusqu'à l'île  
De Chypre,  
Beyrouth dit à sa terre : Ici gît !  
Et murmure au ciel de sa ville :  
Ils sont mes martyrs!

Même s'ils t'avaient divisé en parts,  
Et le mal ronge ton cœur et ton corps,  
Ô Beyrouth!  
Ramasse ce qu'il te reste et pars.  
Le sang t'écrit, un héros, sur ton port  
En cet août!

Je vous chanterai un ciel sans nuages,  
Une rivière, une aile d'hirondelle,  
Dans le vent.  
Un soldat qui grave sur son visage  
L'amour de mon pays, Liban éternel,  
Au cours des ans

## Prochain numéro

### *Traumatopie : traumatisme territorial dans les littératures francophones*

**Coordination** : Hassan Moustir, Université Mohammed V de Rabat

Le numéro 4 de *Recherches francophones* sera consacré au thème *Traumatopie : traumatisme territorial dans les littératures francophones*. Son intérêt découle d'un constat de réduction courante du territoire au statut de cadre qui rehausse l'intrigue. Vision qui a sans doute été largement véhiculée par la critique du roman qui établit classiquement une certaine hiérarchie entre les composantes textuelles et place le « cadre spatial » en dehors de l'intrigue. Alors que ce cadre pourrait éventuellement être retenu, notamment pour le roman francophone, comme l'intrigue même où se joue le destin des individus et des groupes. Ce n'est pas pour autant vers une écologie politique (Gorz, 2008 ; Latour, 2017) qu'il faut se tourner pour réinvestir le lieu du roman de sens, ni vers l'écologie tout court, qui dresse un édifiant procès critique du capitalisme dans sa démarche extractiviste et consumériste. C'est plutôt vers les études décoloniales (Mignolo, 2000) et leur critique de la Modernité dont l'un des projets majeurs, comme l'étayait un récent numéro de la revue *Littérature* (2021), est de réinvestir le lieu de sa fonction discursive, de sa charge affective et existentielle ainsi que de son horizon poétique oblitéré par l'ingérence épistémique ou la logique coloniale du progrès.

Comme pour faire pièce au mythe du territoire sauvage (wilderness), de son esthétique de l'hyperbole et partant de sa compromission dans l'aventure coloniale, le territoire du roman francophone se charge en effet d'une « existentialité » accrue, forçant le regard et engageant les sens dans le procès du

sensible et son conditionnement du devenir à la fois local et terrien. Devenir conjugué de près à des existences exiguës, fragilisées, dominées et dépossédées, notamment dans les communautés colonisées, racisées et autochtones. C'est donc à la dimension symptomatique du territoire dans le roman francophone que sera dédié ce prochain numéro de *Recherches Francophones* (RF4). Il faut entendre cette dimension comme une condensation du trauma spatial, politique, culturel et historique, et ce dès l'émergence dudit roman, ainsi qu'une extension décisive aux modes d'exister, de sentir, de se sentir et de devenir aussi bien des individus que des collectivités.

Sans donner forcément au traumatisme sa connotation psychique initiale, ce numéro envisage d'élargir la perspective à des dimensions historiques, culturelles, politiques, ontologiques qui concernent des groupes et l'incidence de ces dimensions sur des configurations territoriales et spatiales problématiques, elles-mêmes issues d'ordres politiques révolus (la colonisation) ou de leurs relais (indépendances ratées, dictatures, crises actuelles de l'intelligence, du sujet francophone, de ses relations de genre, etc.). Il propose de désigner cet ensemble par le terme *traumatopie*. Aussi, invite-t-il à une relecture du corpus francophone dans l'optique d'une territorialité majoritairement souffrante, chaotique, violentée, délirante et co-extensive aux hommes, filtrée dans le roman par des esthétiques qui en cristallisent le sens et qui tranchent avec le romantisme de l'ailleurs enchanteur.

On se souvient à cet effet que *Batouala* (1921) de René Maran, ouvrage qui a aujourd'hui un siècle, fut un appel à « se lever » et à se battre, là (bats-toi là) ! Dépeindre le territoire et le vécu des hommes est devenu dès lors signe d'engagement littéraire, en empruntant la voie du réalisme. Esthétique qui sera largement relayée dans les écritures des colonies. Mais en même temps qu'une

appropriation de l'écriture, ce fut une localisation de celle-ci ; geste qui sera éminemment mis en vedette dans *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) où, cette fois-ci, les Antilles constitueront le terrain expérimental d'une écriture affiliée au surréalisme mais qui offre initialement au poète une réserve d'images en phase avec son territoire, alimentant son langage d'éveilleur des consciences et des opprimés. L'histoire des Antilles et ses traumatismes se lisent dans leurs « marais de la faim », leur « soleil vénérien » et leur « fragile épaisseur de terre ». Par transfert et hypallage, « le cri » attendu des hommes sera d'abord celui de la terre qui se déchire en mille métaphores foudroyantes.

Plus proche de nous, le roman francophone contemporain ne semble pas déroger à cette loi. Haïti dans *L'Énigme du retour* de Laferrière (2009), Madagascar dans *Za* de Raharimanana (2008), ou encore l'Algérie dans *La Disparition de la langue française* de Djébar (2003) articulent l'écriture sur le territoire dans des esthétiques appropriées qui répondent à l'impératif du lieu. Dans ces terrains abandonnés, ces lieux désaffectés, ces villes-décharges, ces ruines toujours fonctionnelles, le territoire paraît davantage comme symptôme, somatisant presque d'autres troubles individuels et collectifs, de divers ordres.

Ainsi, comme corps souffrant, déchiré, rapiécé, ravaudé, éventré, le territoire porteur de trauma de l'histoire a souvent dans le roman francophone le statut d'une contre-narration, objective, à rebrousse-poil des idéologies et des discours volontaristes, philanthropiques ou folklorisants, apportant un déni aux affirmations hégémoniques, utopiques, salutaires, etc. Ainsi, c'est la charge discursive que pointe ce dossier de RF4 telle qu'elle perce à travers l'écriture de la territorialité d'un point de vue esthétique, poétique, générique, et discursif. La notion de traumatopie déboucherait alors sur une possible « topocritique » où le lieu serait traduit en style d'écriture.

