

UNIVERSITE PARIS-EST CRETEIL VAL-DE- MARNE
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
ECOLE DOCTORALE CULTURE ET SOCIETE
UFR DE LETTRES ET SCIENCES HUMAINES

UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR
FACULTE DES LETTRES ET SCIENCES HUMAINES
ECOLE DOCTORALE ART CULTURE ET CIVILISATION
DEPARTEMENT DE LETTRES



THESE DE DOCTORAT

(en cotutelle)

DOCTORAT DE L'UNIVERSITE PARIS-EST CRETEIL VAL-DE-MARNE (FRANCE)
DOCTORAT D'ETAT DE L'UNIVERSITE CHEIKH ANTA DIOP DE DAKAR (SENEGAL)

Sciences du Langage
(Analyse du Discours)

Enonciation et dénonciation du pouvoir dans quelques romans négro-africains d'après les indépendances

Présentée par

Monsieur Fallou MBOW

Sous la codirection de

M. Dominique MAINGUENEAU, Professeur /M. Moussa DAFF, Professeur

Jury

1. M. Dominique MAINGUENEAU, Professeur en sciences du langage, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne/France;
2. M. Moussa DAFF, Professeur de linguistique française, Université Cheikh Anta DIOP de Dakar/Sénégal;
3. M. Xavier GARNIER, Professeur de littérature africaine, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle/France;
4. M. Gilles PHILIPPE, Professeur de linguistique française, stylisticien, Université Paris 3, Sorbonne Nouvelle/France.

Date de la soutenance : Mercredi 08 Décembre 2010

Année 2010

Dédicace

A mon défunt père, Mamadou MBOW que la mort qui nous (ma petite sœur, mon petit frère, ma mère et moi) l'a arraché prématurément à l'âge de 33 ans n'a pas permis de profiter des fruits de ma vie professionnelle.

Remerciements

Cette thèse est le fruit de divers apports découlant des investigations et des échanges que nous avons menés aux universités Paris 12 Val-de-Marne (France) et Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal) de 2006 à 2010.

Que tous ceux qui, de près ou de loin, ont contribué à son élaboration veuillent bien trouver ici l'expression de ma très sincère reconnaissance.

Mes remerciements sont tout particulièrement adressés à mes codirecteurs de thèse :

1. Le Professeur Dominique Maingueneau (Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne) qui a su me former à l'utilisation des outils de l'analyse du discours pour l'étude des textes littéraires qui est un domaine en plein essor. Par son accompagnement scientifique, j'ai pu explorer maintes productions très récentes concernant la problématique de ma thèse. Rigoureux, clairvoyant et animée d'une grande éthique scientifique, M. Maingueneau m'a fait profiter, à toutes les étapes de ce travail, de toutes les richesses que peuvent procurer des recherches doctorales.

2. Le Professeur Moussa Daff (Université Cheikh Anta Diop de Dakar) qui, depuis mes débuts dans la carrière universitaire, a dirigé tous mes travaux scientifiques en linguistique française, du Certificat de Spécialisation à la Thèse du troisième cycle. Particulièrement généreux et rempli de qualités humaines, M. Daff est très soucieux de la promotion scientifique de ses étudiants. Je le remercie beaucoup pour avoir eu, dès mon DEA, la clairvoyance de me placer sur la voie de ce champ de recherche (qui est celui de cette thèse) encore peu exploré dans l'espace négro-africain.

Je remercie également mes collègues et amis :

1. M. Birahim Thioune, Maître de conférences (Université Cheikh Anta Diop de Dakar). Très soucieux du respect de la norme grammaticale et du bien dire, M. Thioune m'a beaucoup apporté en acceptant de lire mon travail et de me prodiguer des conseils.

2. M. Moussa Fall, Maître-Assistant (Université Cheikh Anta Diop de Dakar). Généreux, grammairien et bon lecteur, il m'a fait bénéficier de sa correction, de ses observations justes, et parfois, de ses critiques mais également de ses appréciations encourageantes.

Je ne saurais terminer ces remerciements sans exprimer toute ma reconnaissance à l'Agence Universitaire de la Francophonie/Bureau Afrique de l'Ouest qui m'a octroyé une bourse d'études pendant trente mois répartis sur trois ans en alternance, de 2007 à 2010.

Enfin, je remercie sincèrement les autorités des deux universités (Paris-Est Créteil et Cheikh Anta Diop de Dakar), en particulier, M. le Professeur Saliou Ndiaye Doyen de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines (Dakar), le Professeur Ibrahima Diop Doyen de la Faculté des Sciences et Technologies de l'Éducation et de la Formation (Dakar), les Directeurs des écoles doctorales, M. Pierre Chiron et M. Papa Alioune Ndao, respectivement Directeur de *Cultures et Sociétés* (Paris 12) et *Art Culture et Civilisation* (Dakar), M. Dominique Ducard et Mme Olivier-Yaniv Caroline codirecteurs du CEDITEC (Centre d'Étude des Discours, Images, Textes, Écrits, Communication) de Paris-Est Créteil, Mlle Thanh-Ha Ly secrétaire (*Cultures et Sociétés* de Paris-Est Créteil) pour m'avoir facilité toutes les démarches administratives aussi bien pour mes diverses inscriptions que pour la soutenance de cette thèse.

Résumé en français

Le roman négro-africain de dénonciation que nous appelons « roman subversif » et que d'aucuns insèrent dans la catégorie dite roman de la rupture, en tant que macro-acte de langage, comporte bien une visée illocutoire subversive. Cela est vrai même si le discours littéraire négro-africain d'après les indépendances, à l'instar de tout discours, reste contraint, c'est-à-dire en grande partie déterminé par le contexte sociopolitique, mais également le champ littéraire francophone où entrent en concurrence divers « positionnements » et « postures » d'auteurs. Nous montrons dans ce travail que cette visée qui est une entreprise de dévoilement des dérives des nouveaux régimes politiques et/ou religieux, résultante de l'intrication du contexte non verbal négro-africain et de l'intérieur des romans, et qui se traduit par la construction littéraire de divers ethos individuels et collectifs, peut s'étudier, entre autres, au moyen de la méthode d'analyse du discours. En reliant extérieur et intérieur du texte littéraire, ce qui écarte l'immanence structuraliste, nous abordons le roman négro-africain d'après les indépendances comme un dispositif d'énonciation dont le centre déictique et modal est le garant du discours, à savoir le narrateur principal qui est le plus souvent « homodiégétique » dans notre corpus à l'exception de *Perpétue* où il est « extradiégétique ». Ainsi, la thèse ruine la conception romantique qui distingue le moi social de l'écrivain et le moi créateur. Nous considérons donc que les romans de notre corpus sont des activités sociales s'insérant dans les pratiques discursives d'une société, ce qui consacre définitivement la relation texte et société en mettant en branle des notions de la problématique de l'énonciation à grande portée socioculturelle comme la « scénographie », la « scène générique », la « scène validée », la « paratopie », etc. Nous confirmons donc la possibilité d'un enrichissement des approches de la littérature négro-africaine considérant l'histoire littéraire composée de trois entités séparées (l'« homme », l'« œuvre » et le « milieu ») et qui sont restées plus ou moins classiques, c'est-à-dire thématiques, souvent sociologiques. En recourant systématiquement aux outils de la linguistique de l'énonciation, de la pragmatique, de la linguistique textuelle, de l'argumentation, de la linguistique interactionniste, etc., nous appliquons à quelques romans négro-africains d'après les indépendances et à plusieurs séquences textuelles que nous avons sélectionnées et tirées de ce corpus, la méthode de l'analyse du discours telle qu'elle est théorisée dans la sphère européenne par des chercheurs tels que Dominique Maingueneau et Patrick Chareaudeau, mais également d'autres qui ont développé des problématiques linguistiques proches ou similaires : Jean Michel Adam, Ruth Amossy, Emile Benveniste, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Oswald Ducrot, etc., pour ne citer que ceux-là. L'étude de la polyphonie pour la détermination des voix en présence dans les romans nous conduit à l'étude, d'une part, de la double énonciation qui se traduit par les dialogues en tant que modalité narrative où plusieurs énonciateurs sont mis en scène, de l'autre, de tous les types de discours rapporté, mais également de la manifestation verbale du peuple négro-africain. Ces voix définissent des identités énonciatives, celles des camps opposés, à savoir le pouvoir politique et/ou religieux et les opposants qui sont sans cesse en conflit dans les romans. Bannissant l'« authenticité » qui était la visée des conceptions identitaires négro-africaines comme la Négritude, les auteurs du corpus utilisent le discours rapporté et la double énonciation non pour restituer la réalité crue, comme dans le roman à thèse, mais pour dénoncer en dictant, en creux, au lecteur modèle ce qu'il faut penser ou croire. La tourmente politique et/ou religieuse est décriée par la présentation au lecteur de « patrons discursif » et d'un code langagier qui s'insèrent dans l'« interdiscours » et qui montrent différents ethos populaires ou individuels fonctionnant comme des repoussoirs utilisés pour la dénonciation. Le lecteur modèle arrive à produire l'effet discursif attaché aux textes par l'activité d'« incorporation » de ces ethos qui se manifestent par une certaine corporalité et une vocalité précise.

Mots clés :

Énonciation, polyphonie, « scène d'énonciation », genre, dialogue, interaction, argumentation, « posture », « paratopie », ethos, discours, texte, contexte.

Titre de la thèse en anglais

**Enunciation and denunciation of power in a few
black african novels of the post independence era**

Résumé en anglais

Abstract

The black African novel of denunciation which is called “the subversive novel” and which some insert in the category said to be the novel of rupture, as a macro act of language, does involve a subversive and illocutory aim. That is true even if the post independence black African literary discourse, like any discourse, remains under constraint, that is to say, determined to a large extent, by the socio-political context, but also, the literary field where various “positionings” and “postures” of authors are in competition. In this work, we endeavour to show that this aim which is an attempt to reveal the awkwardness of the new political and/or religions systems, a result of the relationship between a non verbal black African context and the internal side of novels and results in literary construction of various individual and collective ethos, can be studied through the discourse analysis method. By linking the external and inner side of the literary text, which moves aside the structuralist immanence. We tackle the post independence black African novel as a system of enunciation whose deistic and modal centre vouches for the discourse, that is to say the principal narrator who is the most often “homodiegetic” in our corpus except *Perpetue* where he is “extradiegetic”. So, the thesis ruins the romantic conception which distinguishes the social self from the creative self. We hence consider that the novels of our corpus are social activities involved in discursive practices of a society, which definitely settles the relationship between a text and society raising the notions of the enunciation issue with a broad socio cultural scope like the “scenography”, the “generic scene”, the “validated scene”, the “paratopy”,... we hence confirm the possibility of a rupture in the black African literary approaches considering literary history made up of three separate different entries (“Man”, his “work” and the “environment”) which have remained more or less classical, that is to say thematic, often sociological. In resorting systematically to the linguistic tool of enunciation, of pragmatism, of textual linguistic, of the argument of interaction linguistic, ... we apply to a few post independence black African novels and to several textual sequences which we have selected and drawn from that corpus, the discourse analysis method as theoretized in the European area by researchers such as Dominique Maingueneau and Patric Chareaudeau, but also others who have developed similar linguistic issues : Jean Michel Adam, Ruth Amossy, Emile Benveniste, Catherine Kerbrat-Orecchioni, Oswald Ducrot,... to name but a few. The study of polygamy to determine voices which are found in the novels lead us to the study, on the one hand, of the double enunciation which are turned out into dialogues as narrative modality where several enunciators are brought to the stage, on the other hand, of all the type of reported speeches, but also of the verbal manifestation of the black African people. These voices define enunciative identities, those of opposed positions, namely the political and/or religions power and the opponents who are always in conflict in the novels. Rejecting “authenticity” which was always the aim of black African; identity conceptions like Negritude, the authors of the corpus use the reported speech and the double enunciation not to restore the plain reality, like the thesis novel, but denounce by telling, in bias, the standard reader, what to think or believe. The political and/or religions upheaval is disparaged by the presentation to the reader of “discursive patrons” and of a language code which are integrated into the “interdiscourse” and which show different popular or individual ethos functioning as a foil used for denunciation. The standard reader manages to produce the discursive effect connected to the texts through the “incorporation” activity of these ethos which are shown through some corporality and precise vocality.

Keywords:

Enunciation, polyphony, “enunciation scene” gender, dialogue, interaction, argument, “posture”, “paratopy”, ethos, discourse, text, context.

Unités ou laboratoires où la thèse a été préparée

La thèse a été préparée en alternance :

1. Au Centre des Discours, Images, Textes, Ecrits, Communication (CEDITEC) de l'Ecole Doctorale *Cultures et Sociétés* de l'Université Paris-Est Créteil Val de Marne, UFR de Lettres.

Adresse du CEDITEC :

61, avenue du Général de Galle, 94010 Paris/France.

Email : ceditec@u-pec.fr

et

2. A l'Ecole Doctorale Art, Culture et Civilisation (ARCIV) de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar.

Adresse d'ARCIV et du département de lettres:

Université Cheikh Anta Diop de Dakar (Sénégal), Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Département de Lettres,

BP : 5005 Dakar/Fann/Sénégal

Tel : (221) 338246370

Email : ed.arciv@ucad.edu.sn

TABLE DES MATIERES

Introduction générale	14
------------------------------------	----

PREMIERE PARTIE

Cadres théorique, méthodologique et empirique de la recherche

Introduction de la première partie	56
Chapitre I L'évolution de la relation entre linguistique et littérature	59
I.1 La philologie	59
I.2 La stylistique et la littérature : une relation plutôt faible	62
Chapitre II Cadres théorique et méthodologique	69
II.1 Les théories linguistiques, base de l'analyse du discours	69
II.1.1 La linguistique de l'énonciation : la polyphonie	69
II.1.2 La linguistique textuelle	74
II.1.3 La linguistique interactionniste	79
II.2 Le contexte d'énonciation	85
Chapitre III La « paratopie »	89
III.1 Constitution du champ littéraire négro-africain	93
III.2 La « posture » : l'ethos préalable ou prédiscursif des auteurs	103
III.2.1 La « posture » de Mongo Béti.	105
III.2.2 La « posture » d'Alioum Fantouré	110
III.2.3 La « posture » d'Yves-Valentin Mudimbé	112

Chapitre IV	Approches de la notion d'ethos	117
IV.1	Pour la sociologie de Bourdieu : de la tradition grecque au classicisme	119
IV.2	Pour la nouvelle pragmatique	122
IV.3	L'ethos comme « posture » : Jérôme Meizoz	126
IV.4	L'approche conciliante de Ruth Amossy	128
IV.5	La complémentarité chez Thiery Herman	131
IV.6	Application de la « scène d'énonciation » et de l'ethos : l'analyse du discours littéraire	132
Chapitre V	Les romans du corpus dans le contexte sociopolitique négro-africain	136
V.1	Le contexte sociopolitique négro-africain après les indépendances	137
V.1.1	Le contexte sociopolitique du Congo Kinshasa (Zaïre)	138
V.1.2	Le contexte sociopolitique de la Guinée Conakri	139
V.1.3	Le contexte sociopolitique du Cameroun	140
V.2	Présentation du corpus	143
V.2.1	Le choix du corpus	145
V.2.2	Le prétexte fictionnel	146
V.2.3	Les sujets abordés	151
V.2.3.1	Les dérives du pouvoir	151
V.2.3.2	La mauvaise gestion de la société	152
V.2.4	L'esthétique de la fresque : la temporalité	154
	Conclusion de la première partie	159

DEUXIEME PARTIE

Construction d'une « scénographie » de la dénonciation

Introduction de la deuxième partie	162
Chapitre VI La « scène d'énonciation »	171
VI.1 L'énonciation et les différentes scènes d'énonciation	173
VI.1.1 La « scène englobante » et la « scène générique »	173
VI.1.2 L'énonciation auctoriale	177
VI.1.3 La « scénographie »	203
VI.2 Communication littéraire et dénonciation	205
VI.2.1 Le dispositif de narration	206
VI.2.2 La dénonciation par l'élaboration d'un « exemplum » ou d'un exemple par l'analogie.....	216
VI.2.2.1 L' « exemplum historique » ou culture	217
VI.2.2.2 L' « exemplum fictif » : la parodie	219
VI.2.3 La dénonciation par l'élaboration d'une redondance	222
VI.2.3.1 Des indices activateurs de connaissances encyclopédiques.....	223
VI.2.3.2 Des indices activateurs d'un état d'esprit subversif : fonction constructiviste du langage.....	230
 Chapitre VII Aspects normatifs et lois du discours de la dénonciation littéraire : choix narratologiques	233
VII.1 Le langage de la dénonciation	233
VII.2 La vocalité : le ton de la dénonciation	248
VII.3 Les personnages	250
VII.4 La « scénographie » de la dénonciation	258
VII.5 Une « scénographie » destinée à combattre le pouvoir : les effets discursifs.....	264

VII.6 Les principaux contextes.....	274
VII.6.1 Le contexte circonstanciel.....	274
VII.6.2 Le contexte situationnel.....	277
VII.6.3 Le contexte interactionnel.....	281
VII.7 Les narrateurs : narrateurs multiples et ethos pluriel.....	281
VII.8 La polyphonie comme stratégie de dénonciation et de persuasion.....	286
VII.9 Narration polyphonique et ironie.....	292
Conclusion de la deuxième partie	296

TROISIEME PARTIE

Le dialogue romanesque et la narration comme stratégies de dénonciation

Introduction de la troisième partie	298
Chapitre VIII La dénonciation par une « scène validée » : Le dialogue comme articulateur entre l'œuvre et le contexte social	306
VIII.1 Analyse de texte : texte 3 extrait du roman, <i>Le Cercle des tropiques</i>	306
VIII.1.1 Caractéristiques typologiques.....	309
VIII.1.2 La scène comme articulateur entre l'œuvre et le contexte social.....	311
VIII.1.3 L'ethos discursif et la dénonciation.....	313
VIII.1.4 « Scène validée » et subversion.....	315
VIII.1.5 Polyphonie, interaction et tonalité.....	318
VIII.2 Analyse de texte : texte 4 extrait du roman, <i>Entre les eaux</i>	319

VIII.2.1	Caractéristiques de la « scène d'énonciation ».....	321
VIII.2.2	Le discours d'introspection et la dénonciation.....	323

Chapitre IX Ethos discursif, dialogue

	et dénonciation..	330
IX.1	L'ethos discursif, la « paratopie » du narrateur du <i>Cercle des tropiques</i> et le dialogue romanesque.....	330
IX.2	Analyse de texte : texte 5 extrait du roman, <i>Perpétue</i> ...	333
IX.2.1	Caractéristiques typologiques.....	338
IX.2.2	Zéyang, l'hôte et l'ethos de l'accusateur.....	340
IX.2.3	Le narrateur principal et l'ethos de l'accusateur.....	340
IX.2.4	Essola, l'enquêteur ou « le juge d'instruction » et l'ethos de l'accusateur.....	342
IX.2.5	Stephano, le témoin et l'ethos du dénonciateur	342

Chapitre X La narration : dialogue, narrateurs et personnages.....

		346
X.1	Le dialogue, mode privilégié de la narration.....	347
X.2	Les fonctions du dialogue :	
	étude du texte 6 tiré du roman, <i>Entre les eaux</i>	350
X.2.1	Caractéristiques typologiques.....	354
X.2.2	La fonction d'exposition.....	355
X.2.3	La fonction de définition du caractère des personnages.....	357
X.2.4	Le dialogue, pour faire progresser l'action romanesque : la fonction narrative.....	359

Chapitre XI Personnages, narrateurs et voix du peuple	361
XI.1 Manifestations de la voix populaire.....	362
XI.1.1 La parole du peuple comme discours oral.....	362
XI.1.2 La parole du peuple comme ethos discursif.....	370
XI.2 La parole du peuple comme légitimation du dispositif d'énonciation.....	377
 Conclusion de la troisième partie	381
 Conclusion générale	385
Index des notions	394
Bibliographie	398

Introduction générale

A l'entame de cette recherche, il convient de constater que si en France un certain nombre de chercheurs ont suivi l'évolution de la relation entre linguistique et littérature, surtout avec l'avènement des courants pragmatiques et de l'analyse du discours, la critique de la littérature négro-africaine, au contraire, continue à se servir des méthodes aujourd'hui classiques, mais qui sont progressivement marginalisées, particulièrement en Europe. De prime abord, il nous semble qu'il n'est pas beaucoup question dans la critique négro-africaine des démarches d'analyse du discours, telles qu'elles ont été théorisées ces dernières années. Ça et là, cependant, existent des recherches en littérature négro-africaine qui, sans aucun doute, vont dans le sens d'une rupture avec les anciennes méthodes d'analyse des textes.

Aperçu sur la critique de la littérature négro-africaine

S'il fallait proposer un sous-titre pour ce travail, on aurait pu l'énoncer comme suit : pour un dépassement d'une critique classique des œuvres de la littérature négro-africaine. Un tel dépassement ne peut s'effectuer, de notre point de vue, sans opérer une rupture avec certaines pratiques actuelles d'une frange importante de la critique dans la sphère négro-africaine.

Cette question a, en partie, requis notre attention dans la thèse de troisième cycle¹, consacrée presque exclusivement à l'étude de la performativité des actes de langage, selon les conceptions searlienne et austinienne. Or cette approche, quoique bonne puisqu'étant le fondement théorique de toute la pragmatique moderne, est fort restrictive, surtout lorsqu'on ambitionne de mener une exploration linguistique d'un corpus de romans ; car ceux-ci doivent être appréhendés, avant tout, dans leur globalité², c'est-à-dire comme genre discursif (la notion de genre sera abordée plus loin dans cette introduction) ou mieux comme une isotopie garantissant la cohésion. Greimas exprime bien cette préoccupation :

*L'existence du discours – et non d'une suite de phrases indépendantes – ne peut être affirmée que si on peut postuler à la totalité des phrases qui le constituent une isotopie commune, reconnaissable grâce à un faisceau de catégories linguistiques tout au long de ce déroulement. Ainsi, nous sommes enclin à penser qu'un discours « logique » doit être supporté par un réseau d'anaphoriques qui, en se renvoyant d'une phrase à l'autre, garantisse sa permanence topique.*³

Cette approche, partant de la totalité textuelle, est bien une optique linguistique que développent d'ailleurs les écoles issues des théories ducrotiennes tel que le groupe scandinave de Henning Nølke⁴. Ce groupe pointe une théorie de la cohérence polyphonique par une identification des sources des points de vue, ce qui lui permet de dépasser les frontières de chaque énoncé pris individuellement, pour s'intéresser à des textes complexes globalement considérés. L'étude peut porter également sur des

¹ Mbow (F.), *Analyse de l'énonciation performative dans le roman négro-africain, Le Cercle des tropiques d'Alioum Fantouré*, Doctorat du troisième cycle, Université de Dakar, 2004.

² Ici le terme de globalité n'a rien à voir avec la méthode structuraliste et typologisante de Genette. La démarche typologique de Genette vise d'avantage à classer des œuvres prises dans leur totalité qu'elle ne cherche à analyser le mélange des voix au fil du texte. Or c'est cette dernière optique est bien la nôtre en analyse du discours.

³ Greimas (A. J.), *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, 1976, p.28.

⁴ Nølke (H.), Art. « Pour une théorie linguistique de la polyphonie : problèmes, avantages, perspectives » in *Recherches linguistiques* n°28, *Le Sens et ses voix. Dialogisme et polyphonie en langue et en discours*, Université Paul Verlaine-Metz, 2006, pp. 243-266.

énoncés isolés, mais comportant la polyphonie linguistique (notion sur laquelle nous reviendrons au chapitre II, II.1.1). La cohérence polyphonique repose sur diverses hypothèses interprétatives relatives au retour d'un énoncé à l'autre, des mêmes « êtres discursifs »¹.

En revanche, la théorie austinienne ne s'intéresse strictement qu'à des énoncés isolés n'ayant donc pas une véritable fonction communicative au sens où l'échange verbal est fondamentalement interactif. Notre analyse des romans avait alors consisté en un recensement quasi exhaustif des actes de langage performatifs que nous avons ensuite soumis à l'étude linguistico-pragmatique.

Au reste, même si la pragmatique des actes de langage continue à prospérer, elle est remise en cause dans beaucoup de théories linguistiques. C'est ainsi que les interactionnistes du groupe de Lyon II, autour de Catherine Kerbrat-Orecchioni et de Véronique Traverso, tentent de la dépasser ou du moins de l'améliorer, en l'appliquant à l'étude des conversations authentiques. L'analyse du discours et la linguistique textuelle inscrivent leur objet au-delà de l'énoncé austinien qui se réduit à l'acte de langage ; la première abordant le discours dans le sens des principes descendants qui régissent l'agencement des propositions en partant du genre, la seconde l'abordant dans le sens des principes ascendants que les situations d'interaction, les langues et les genres imposent aux composantes de la textualité. Ces agencements, pour la linguistique textuelle, se font à partir de l'unité de base que Jean-Michel Adam appelle « proposition énoncée »². Ces théories introduisent les notions plus modestes de « séquence » et de « genre de discours », en se situant au-dessus des actes de langage :

Un certain consensus s'est dessiné [...] pour reconnaître que le niveau du texte et plus encore du discours est un niveau de trop haute complexité pour

¹ Nølke (H.) affirme dans son ouvrage déjà cité que les êtres discursifs (abrévés en **ê-d**) sont des entités sémantiques susceptibles de saturer les sources portées par les points de vue (abrévés en **pdv**).

² Adam (J.M.) *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1999.

*permettre le développement de « grammaires de texte » et de « typologies de texte ».*¹

Mais, pour nous, notre thèse de troisième cycle aura eu, entre autres avantages, celui de nous ouvrir de nouvelles pistes de recherche pour l'étude d'un roman en tant que genre de discours, en montrant du même coup certaines limites. Sans aucun doute, cet objectif se réalise mieux et plus adéquatement, quand on considère le roman comme un macro-acte de communication. On l'étudie en intégrant la théorie des actes de langage, au moyen des nouvelles théories relatives à la linguistique énonciative, qui sont beaucoup plus englobantes et qui considèrent la situation de communication littéraire comme un événement discursif unique, comme une mise en scène.

Un parcours rapide des méthodes d'approche jusqu'à présent utilisées par la critique négro-africaine révèle, nous semble-t-il, une utilisation insuffisante de la linguistique. Cela ne favorise guère l'actualisation des méthodes de la critique littéraire en Afrique francophone. Sans exagérer, on peut même dire qu'à une certaine période, une part de cette critique n'allait guère au-delà de ce que disaient les écrivains eux-mêmes sur leurs propres œuvres (voir *infra*).

L'activité de la critique négro-africaine qu'elle soit universitaire ou journalistique, durant ces quarante cinq dernières années, peut être divisée en deux grandes périodes :

- **Avant 1965-1970**

*Avant 1960 la critique africaine était presque inexistante. Cette assertion ne signifie certes pas que les œuvres africaines n'avaient pas encore retenu l'attention de la critique...Il s'agit cependant d'une production disparate qui était rarement le fait d'un travail de longue haleine.*²

¹ Adam (J.M.), *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1999, p.34.

² Kane (M.), *Sur la critique littéraire africaine moderne*, communication au colloque de Yaoundé, Présence Africaine, 1973.

Dans cette période, on peut d'abord citer la critique hagiographique qui valorisait tout texte produit par un africain. C'est là une méthode narcissique qui peut faire obstacle à un sens critique véritable, voire la distanciation analytique, toutes qualités indispensables pour une critique digne de ce nom. Cette critique n'avait pour principe que d'affirmer l'originalité des œuvres qui devaient condamner sans appel le discours colonial sur les noirs. En même temps, elle devait proclamer catégoriquement l'Afrique comme sujet historique.

De nombreux articles parus dans la revue *Présence Africaine* jusqu'en 1960 témoignent de ce type de critique souvent plus ou moins emphatique. Plus tard, lorsqu'on écrira une histoire détaillée de l'Afrique, on imputera sans doute la forme hagiographique prise par la critique africaine à ses débuts, à l'inexistence, à cette époque, de spécialistes africains de la littérature africaine.

Il y a eu, en outre, la critique inaugurée par Léopold Sédar Senghor dans les années 1947, sur les traces de René Maran. Pour Senghor, ce que le critique africain doit rechercher dans une œuvre littéraire c'est, si oui ou non l'auteur a exploité l'une des facettes de la Négritude. Pour Senghor, le rôle de la critique littéraire africaine serait de rendre manifeste ce qui est latent et qui constituerait la nature prétendument éternelle du nègre africain ; en revanche, pour Mongo Betti et Jacques Rabemananjara, la critique littéraire doit montrer comment la littérature africaine produit une image, sinon une connaissance de l'état de sujétion des africains. Ce qui est intéressant à noter ici, c'est que Senghor, Bédi et Rabemananjara sont tous trois des écrivains, et non des critiques littéraires. Leurs divergences sur la critique littéraire africaine montrent simplement que dès le début il n'existait pas de monolithisme dans l'approche de la littérature africaine. Sinon, l'on ne comprendrait pas pourquoi la tendance senghorienne pose comme critère de la critique africaine l'authenticité de l'œuvre, la manifestation de la Négritude et le refus de toute littérature politiquement et ouvertement engagée. En ce sens, l'on se souvient de la défense de Senghor en faveur de Camara Laye, lorsque Mongo Bédi a reproché à ce dernier de n'avoir peint à travers son roman, *L'Enfant noir*, qu'une Afrique idyllique :

Lui reprocher de n'avoir pas fait le procès du colonialisme, c'est lui reprocher de n'avoir pas fait un roman à thèse, ce qui est le contraire du romanesque, c'est lui reprocher d'être resté fidèle à sa race, à sa mission d'écrivain.¹

A côté de cette critique senghorienne, on peut noter, comme l'a déjà souligné Papa Samba Diop², l'existence d'une critique plutôt journalistique dont les titres représentatifs sont les suivants : *Bingo, L'Afrique en Marche, La vie africaine, L'Afrique actuelle, Jeune Afrique*. Ces périodiques, pour la plupart, présentaient des œuvres, des comptes rendus ou des études qui décrivaient les sociétés africaines. Mais ils n'avaient aucun code de lecture clairement identifiable. Leurs soubassements théoriques restaient implicites.

Enfin, on pourrait parler d'une critique initiée par Thomas Melone au sein d'une équipe composée d'intellectuels camerounais. Sa critique consiste à inviter le critique africain à ne s'occuper que des écrivains de son terroir, car son discours politique (qui est inhérent à toute œuvre africaine) suppose qu'il ait connu les mêmes expériences sociales, métaphysique et ancestrales. Pour lui, la spécificité de la littérature africaine réside avant tout dans le fait qu'elle est le reflet de la vie des africains. Celle-ci est caractérisée par les oppressions de toutes sortes contre lesquelles l'africain lutte. En conséquence, selon Melone, une œuvre africaine comporte forcément des aspects politiques liés aux divers mouvements de libération dans le continent. Or la vérité et la finalité de toute œuvre sont préexistantes aux discours politiques. Seul le critique issu du même terroir que l'écrivain, imprégné des valeurs ancestrales de ce terroir, aurait accès au sens profond de l'œuvre. Pour Thomas Melone donc, il est impossible de faire exister une critique universelle.

Comme nous l'avons constaté, jusque-là ont dominé, sans conteste, poètes et écrivains qui se sont imposés en rupture, tant dans la littérature coloniale que dans la

¹ Senghor (L.S.S.), *Liberté I*, Paris, Seuil, p.157.

² Diop (P. S.), *La Critique littéraire négro-africaine d'expression française*, Thèse de troisième cycle, université de Paris 12, Val-de-Marne, 1981.

littérature française. Les critiques n'ont fait qu'enregistrer les phénomènes qui se passaient sous leurs yeux. Il n'y avait alors pas une véritable activité des critiques, si l'on excepte des thèses comme celles de Kesteloot¹ ou de Mouhamadou Kane², sur la littérature africaine.

A cette période de la Négritude, les critiques ne semblaient pas disposer d'une véritable méthode d'analyse des textes littéraires. On se souvient de la fameuse formule de Senghor : « L'émotion est nègre, la raison est Hellène. » Il proclamait ainsi, mais sans aucun doute abusivement, l'inexistence chez le Noir de toute démarche scientifique. C'est ce que Noureini Tidjani Serpos exprime en disant :

On n'a l'impression que les critiques littéraires africains, du fait qu'ils sont africains, peuvent automatiquement disposer d'un sens intuitif de l'œuvre qui leur permet d'en parler en dehors de toute méthode. Or cette attitude qui relève de l'importation du flou de la Négritude au sein de l'activité critique, ne peut se prévaloir d'aucune justification et ne sert que de cache-misère au véritable problème de la « science » littéraire africaine : le langage.³

Jusqu'en 1965 donc, malgré la multiplication de panoramas et d'anthologies, la critique littéraire a été plutôt impressionniste au sens où l'adjectif renvoie à un jugement fondé non sur une méthode scientifique, mais sur le contact personnel avec les œuvres.

- **La période qui va de 1965-1970 à maintenant** où il y a eu un renouvellement de la situation et une domination des critiques sur les écrivains.

Cette période correspond au début de la gestation du champ littéraire négro-africain (cf. première partie : Chap.4, IV.1). On assiste à un véritable éveil critique effectué par les africains eux-mêmes, à la création de maisons d'éditions africaines comme les NEA

¹ Kesteloot (L.), *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, thèse de doctorat de l'université de Bruxelles, Ed. Université de Bruxelles, 1963.

² Kane (M.), *Roman africain et tradition*, thèse de doctorat d'Etat de l'université de Dakar, Dakar, NEA, 1983.

³ Serpos (N.T.), *Aspects de la critique africaine*, Paris, Edition Silex/Editions Habo, 1987, p.7.

(Nouvelles Editions Africaines) à Abidjan et Dakar, *Clé* au Cameroun avec des comités de lecture composés de professeurs, à des réformes des programmes et des cours qui introduisent les auteurs africains à l'université et à l'école, à la production de communications, d'articles, à l'organisation de colloques et de prix littéraires autour de la littérature négro-africaine ; ce qui, du même coup, fait prendre aux critiques littéraires leur revanche sur les écrivains. Et l'essentiel de ce qu'on peut appeler, aujourd'hui, la critique de la littérature négro-africaine s'est développée pendant cette période allant de 1970 à nos jours.

La critique est assurée par des professeurs érudits qui s'appuient essentiellement sur des critères esthétiques qui sont, entre autres, pour le roman, le réalisme, le témoignage exact sur les problèmes sociaux africains avec personnages typiques et vraisemblables au ton « juste », exprimant peu ou prou la voix du peuple et pratiquant le niveau de langue adéquat dans les dialogues. Il faut, en outre, que la syntaxe soit correcte, les mots utilisés à bon escient, la phrase bien balancée. Pour la poésie, on la souhaite à la fois originale et engagée, bien rythmée et pleine d'images, et surtout pas trop ésotérique.

Au demeurant, la littérature négro-africaine d'expression française, des années vingt jusqu'à nos jours, est analysée généralement avec les outils de la sémiotique et des restes de la rhétorique traditionnelle (avec l'utilisation en particulier des figures de style), ou avec ceux de la sémantique, notamment les champs lexicaux : en somme, des outils qui ne permettent guère d'aller au-delà du traitement des contenus textuels. En conséquence, les approches étaient essentiellement sociologiques ou thématiques. Comme le souligne Kesteloot, les préoccupations étaient surtout celles de l'histoire littéraire traditionnelle :

[...] on essayait de baliser l'itinéraire intellectuel des écrivains pour comprendre leur production. D'où viennent-ils ? Où se rencontraient-ils ? Que lisaient-ils ? Quelles étaient leurs préoccupations ? Dans quels organes (journaux, revues, associations) s'exprimaient-ils ? Qui les soutenait ? Qui les publiait ? Qui les combattait ? Quelle fut leur audience en France ? en Afrique ? aux Antilles ? D'une génération à l'autre, quels furent les rapports de ces

écrivains entre eux ? dans leur but ? ensuite ? d'une génération à l'autre, y a-t-il un fil conducteur ? Ces écrivains étaient vivants et le travail se faisait sur le vif.¹

C'est également dans cette perspective que Mouhamadou Kane², examinant la littérature africaine sous l'angle de la tradition, a pu jeter les jalons d'une véritable histoire de la littérature négro-africaine.

De plus, il existait chez les critiques une tendance à associer l'analyse des œuvres à une conception normative. Ainsi, les critiques comme Mouhamadou Kane, Madior Diouf, Jacques Chevrier et Bernard Mouralis considérèrent l'œuvre d'Ahmadou Kourouma comme géniale, en raison de son écriture truffée d'africanismes (notamment dans son roman, *Les Soleils des indépendances*), celle d'Yombo Ouologuem « commerciale », les romans de Makouta Mboukou médiocres. Ce fut la consécration pour Kourouma, dont l'œuvre était en harmonie avec les présupposés de cette critique. Pour elle, les critères modernes d'évaluation des œuvres sont, entre autres choses, le refus des clichés, des répétitions inutiles, des réminiscences, du déjà vu. En d'autres termes, il fallait que les romanciers fassent preuve d'originalité dans leurs œuvres, en rompant avec les pratiques habituelles comme l'utilisation littéraire du français authentique, de façon à restituer l'« authenticité » africaine.

La critique africaine est marquée par l'âpreté d'Olympe Bhély Quénou à condamner les œuvres négro-africaines au nom d'une grammaire rigide. L'auteur d'Un Piège sans fin, ne fait planer aucun doute sur ses intentions : amener les écrivains africains à se soumettre rigoureusement à des normes grammaticales inaliénables.³

¹ Kesteloot (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Ed. Karthala, 2004, p. 7

² Kane (M.), *Roman africain et tradition*, thèse de doctorat d'Etat de l'université de Dakar, Dakar, NEA, 1983.

³ Diop (P.S.), *La Critique littéraire négro-africaine d'expression française*, Thèse de troisième cycle de l'université Paris 12 Val-de-Marne, 1981.

Une grande part de la critique africaine utilise le terme « critiquer » dans son sens premier à savoir « discerner ». Elle fait un travail de jugement, de discernement sur la qualité des œuvres avant même de passer à leur analyse, si elle s'y consacre. En fait, il y a eu peu de place laissée à une critique où l'étude littéraire est corrélée systématiquement aux sciences humaines et sociales.

Ainsi donc, il existe indéniablement un certain écart entre les méthodes de la critique négro-africaine et celles de la « nouvelle critique »¹, mais aussi celles plus récentes d'analyse du discours qui recourent aux concepts de la pragmatique linguistique et des théories de l'énonciation. L'analyse documentaire des contenus et de la thématique des œuvres critiques du roman négro-africain montre que, dans son ensemble, la critique littéraire semble avoir donné une large place à la glose et à l'interprétation des textes à la lumière des référents purement extralinguistiques. Cette critique dissocie nettement l'œuvre et son contexte, donnant lieu à une approche externe des textes. Ceci est hérité, dans la culture occidentale, des démarches de la philologie où l'on réfléchissait depuis longtemps sur la relation entre texte et contexte historique, mais aussi des démarches de la psychocritique, de la critique thématique et de la critique sociologique de Lucien Goldmann qui ont précédé le structuralisme. Comme le philologue, le critique de la littérature africaine est un historien ou du moins un auxiliaire de l'historien. La critique utilise ainsi, à la manière de la philologie, une approche « atomiste » : dans la philologie, « on étudiait de multiples détails du texte (un mot, une formule, une erreur

¹ Est désigné sous le terme "Nouvelle critique" l'ensemble des recherches rompant avec l'histoire littéraire et qui considéraient les œuvres de façon "immanente". Cette nouvelle critique comporte deux types d'approche :

- Les approches proprement "structurales" qui voyaient dans les œuvres la réalisation de codes arbitraires qui n'avaient de pouvoir de représentation du monde que sur le mode de l'illusion. Dès lors, le travail de l'analyste consistait à dégager les règles de ce code, à arracher la littérature à une idéologie de la représentation du "réel".

- Les approches qui se situaient dans le prolongement de tendances anciennes; bien antérieures au structuralisme. La psychocritique, la critique thématique, la critique sociologique de Lucien Goldmann... cherchaient la source du texte dans la conscience du créateur ou dans la conscience d'une classe sociale. On se trouvait ici aux antipodes des approches structurales, dans un type d'approche qui n'accordait pas de rôle privilégié à la linguistique.

de graphie, un trait de psychologie d'un personnage, etc.), que l'on rapportait point par point à son contexte supposé. »¹

La critique africaine utilise ainsi la pratique de l'étude de la littérature par l'« histoire littéraire » associée à la philologie. De ce fait, elle analyse les documents, opère une classification des textes en fonction des siècles et analyse la biographie des auteurs permettant de faire comprendre l'époque à travers l'écrivain et l'écrivain à travers l'époque. C'est ce que semble noter Kesteloot quand il écrit : « Si nous voulons comprendre le sens et la portée de cette littérature des origines, il nous faut la rattacher à l'histoire coloniale, celle des Antilles et celle de l'Afrique. »²

Elle se sert par ailleurs de la stylistique, qui étudie les procédés d'écriture et les tropes utilisées, mais aussi du structuralisme pur avec son principe d'« immanence » dans lequel le texte est clos et se suffit de lui-même pour être expliqué. Si la technique de la critique par l'histoire littéraire est appliquée pour reconstituer l'époque et la personnalité de l'écrivain, en faisant fi du texte lui-même, l'approche stylistique ou structurale entend faire l'économie du contexte. On est alors en présence de deux démarches qui sont séparément utilisées par les critiques. Ce qui fait que dans beaucoup de facultés de lettres coexistent ces deux camps en fonction de leur vision de l'analyse des textes, camps qui, la plupart du temps, se constituent en écoles de pensée qui se distinguent par leur méthode d'investigation littéraire.

L'étude des œuvres, que ce soit dans l'édition *Profil d'une œuvre, Les classiques africains*, les revues littéraires telles que *Ethiopiennes*, les productions scientifiques ou doctorales (par exemple celles de Madior Diouf et Mouhamadou Kane)³, etc., comprend essentiellement les entrées suivantes : l'auteur, les repères bibliographiques, le résumé de l'œuvre, le cadre spatial, le cadre temporel, les personnages, les thèmes, etc. Ces composantes relèvent surtout du domaine de l'histoire littéraire ; elles n'appréhendent pas l'œuvre comme énonciation traduisant une forme précise d'utilisation du roman

¹ Maingueneau (D.), *Le discours littéraire*, Paris Armand Colin, 2004, p. 10.

² Kesteloot (L.), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Ed. Karthala, 2004, p. 7

³ Diouf (M.) et Kane (M.) sont tous deux professeurs de littérature africaine à l'université de Dakar. En même temps, ce sont des critiques de cette littérature.

comme genre discursif. La véritable analyse textuelle, qui use d'outils linguistique n'est menée que de façon superficielle. De cette façon, la critique se traduit, le plus souvent, par une description des faits relatifs au temps, à l'espace, aux personnages et autres qu'on essaie d'assortir au texte, en s'attachant souvent de façon plus ou moins laborieuse à établir entre eux des relations qui ne sont pas évidentes. Par exemple, *Maïmouna* d'Abdoulaye Sadjı est étudié par Marie Gressillon¹ suivant cette thématique. Elle y montre le cadre de vie comprenant le milieu physique (la géographie des lieux, la végétation ...), la vie au village, la vie sociale ; elle analyse aussi la psychologie des personnages (celle de Yaye Daro, de Maïmouna l'héroïne, de Rihanna, etc.). Il en est de même de chacune des productions critiques de la série « Comprendre une œuvre » : *Comprendre l'écriture de Ville cruelle* (Charly-Gabriel Mbock), *Comprendre L'Aventure ambiguë* (J. Gerey), *Comprendre Le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire* (Kesteloot), *Comprendre les poèmes de L.S. Senghor* (Kesteloot), etc. On peut faire les mêmes remarques en ce qui concerne les productions critiques de la série « Lire » éditées par « Présence Africaine », à travers ses diverses publications telles que *Les Soleils des indépendances* (J.-C Nicolas), *Le Vieux nègre et la médaille* (M.-F. Minyono Nkodo), etc.

Ces différentes productions critiques datent, pour la plupart, des années 1980 et 1990. Après cette période, les ouvrages critiques sur le roman négro-africain sont devenus plus rares. Cette critique scolaire a tendance à appliquer une sorte de grille stéréotypée et résolument ancrée par ses contenus dans la sociologie africaine, ce qui est, certes, en tant que référent, un élément important du « contexte ordinaire mondain »², mais insuffisant pour le décryptage de la visée communicative d'un roman considéré comme genre discursif. Analyse quelque peu passe-partout, tout au moins au niveau formel, cette méthode garde les mêmes entrées (cf. supra) d'ordre purement informatif et non point communicationnel pour la critique littéraire de tous les romans,

¹ Gressillon (M.), *Maïmouna d'Abdoulaye Sadjı*, Paris, Edition, Saint Paul, 1985.

² Expression employée par R. Eluerd dans son ouvrage, *La pragmatique linguistique*, Paris, Fernand Nathan, 1985, p. 13, expression qu'il définit comme suit : « Par contexte ordinaire mondain, j'entendrai dans ce livre le contexte précis de n'importe quelle énonciation, élargie aux limites du monde et de l'histoire des individus engagés dans cette énonciation. Le mot situation aurait pu aussi convenir. »

dans lesquels elles ne peuvent jouer qu'un rôle encyclopédique, cognitif. En effet, pour cette critique, le roman n'est pas étudié comme un macro-énoncé ayant une fonction communicative précise, c'est-à-dire comme un événement énonciatif, mais comme un ensemble de phrases constatives au sens austinien ou descriptives dont le sens global peut être vrai ou faux. Il n'est pas perçu comme une communication mettant en branle les données de l'énonciation (« je », « tu », « ici » et « maintenant ») ; c'est une description d'une situation vraisemblable faite de plus de réalité que de fiction selon la conception du roman comme miroir reflétant la réalité et à laquelle on peut donc appliquer les critères de vérité et de fausseté. Les faits décrits sont éclairés par l'évocation de données extratextuelles : en particulier la vie de l'auteur, les lois du genre romanesque telles que la bienséance, la vraisemblance, la beauté, etc., léguées par la tradition littéraire classique et l'histoire des genres littéraires. Certes, les critères génériques sont importants, voire indispensables, à une bonne analyse des textes littéraires, mais encore faut-il qu'ils soient inscrits dans un dispositif d'énonciation. Il ne s'agit pas, pour cette critique, d'une étude du roman en fonction de ses différents usages, mais selon la précision ou la justesse des constats qu'il fait. Or, il est incontestable, à l'instar du mot dans la langue en général, qu'elle soit écrite ou orale, que le roman est un emploi particulier de la langue écrite ; c'est un emploi dont la valeur change en fonction des conditions tels que le cadre énonciatif, le cadre spatial, le cadre temporel, les participants à l'échange verbal, etc. Cette façon de procéder semble confiner le roman dans un sens relativement banal accessible à tout lecteur qui connaît la biographie de l'auteur ainsi que l'histoire du milieu décrit. Or ce degré élémentaire ne permet pas de sonder toutes les richesses du discours littéraire et du rôle du sujet parlant, le garant de l'énonciation narrative.

De façon générale, la critique du roman négro-africain part souvent de l'extérieur des textes au lieu de partir de l'intérieur, ou des deux à la fois, pour les expliquer ; ou au contraire avec l'application du structuralisme, elle entre dans les textes exclusivement de l'intérieur (cf. *infra*). Elle ne recourt que très peu aux outils que fournissent les théories de l'énonciation linguistique.

[...] On soulignera que dans le cas des études francophones, contrairement aux études de littérature française, l'étude des littératures a été et est encore souvent superposée à une étude des civilisations, comme si les littératures francophones valaient moins par leurs qualités proprement littéraires que par leur intérêt ethnologique. On rabat ainsi la valeur littéraire sur la portée informative.¹

C'est que, depuis toujours, l'écrivain négro-africain, en tant qu'ancien colonisé, semble se disposer à ne faire qu'œuvre d'historien, en liant étroitement histoire et sociologie. Les œuvres ainsi écrites sont dès lors considérées comme des témoignages de leur époque. Etant donné la voie tracée par le colonisateur, il ne pouvait en être autrement. Et la critique n'a fait que suivre cette tendance, s'attachant à percer le génie créateur et le sens de ces œuvres par le truchement exclusif de l'histoire. Il s'agissait pour elle de reconstituer l'histoire à travers les œuvres considérées comme des « miroirs » dans la société.

*Le colonisé s'est efforcé, d'une part, d'entrer dans le champ littéraire de son époque. A cet égard, il faut se souvenir que le colonisateur, loin de s'y opposer, a encouragé la production d'une littérature écrite autochtone. Mais dans son esprit, celle-ci devait être centrée sur l'Afrique « véritable » et l'écrivain africain était invité à recueillir des contes ou des légendes, à évoquer des figures historiques à décrire des coutumes.*²

Presque toute la littérature africaine comme sa critique se sont inscrites dans cette veine où on peut citer des œuvres littéraires comme *L'enfant noir* de Camara Laye, *Karim* d'Ousmane Socé, *Maimouna* d'Abdoulaye Sadj, *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Djibril Tamsir Niane et des ouvrages critiques tels que les travaux de

¹Raffare (C.), « Francophonie littéraire : quelques réflexions autour des discours critiques » in Lianes numéro 2, 2006, mis à jour 27/12/2007, p. 4, disponible sur le site, <http://www.lianes.org/Francophonie-litteraire-quelques-reflexions-autour-des-discours>.

²Mouralis (B.), *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex édition, 1984, p. 19.

Jacques Chevrier¹, ceux de Liliane Kesteloot², ceux de Mouhamadou Kane³, ceux de Bernard Mouralis, ceux de Jean Marc Moura⁴, etc. La théorie littéraire montre, dans le prolongement surtout des recherches de Mouralis, comment le contenu esthétique des œuvres littéraires a été influencé autant par l'héritage colonial et par les contextes sociopolitique, socioculturel et sociolinguistique. Car, comme le dit Mouhamadou Kane à propos de la critique africaine moderne, « une critique parfaitement ignorante de la littérature traditionnelle ne peut pas saisir l'originalité des formes caractéristiques de la littérature moderne. »⁵ Ainsi, le critique africain fait très souvent des commentaires au sens classique parce qu'il croit qu'au-dessous du texte littéraire se trouve une signification préexistante qu'il faut dégager.

Au lieu de la visée communicative des romans, c'est plutôt le caractère informatif des textes qui est mis en exergue. Or, comme tout roman, le roman africain gagnerait pour son analyse à être considéré comme une activité sociale liant contexte et texte. Au demeurant, plus que tout autre roman, il relève d'une communication littéraire qui cherche à démontrer quelque chose (même et ne serait-ce que dans l'optique de la Négritude, l'existence d'une identité nègre pendant longtemps niée) dans le but d'influencer le lecteur dans un sens ou dans un autre. Avant les indépendances des pays africains, les écrivains s'assignaient l'objectif, d'une part, d'afficher l'identité de l'homme noir, et de l'autre, de faire le procès du colonialisme. C'est justement cette option que préconise la critique négro-africaine qui, certes est légitime, mais ne s'intéresse pas assez aux procédés par lesquels cette visée communicationnelle est mise en œuvre. Par contre, après les indépendances jusque dans les années 1970, les écrivains ont eu une nouvelle visée : il s'est agi de faire le procès des nouveaux dirigeants africains et de leurs gouvernements.

¹ Chevrier (J.), *Littérature nègre*, 1^{ère} édition, 1974 ; *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Nathan, 1999 ; *Anthologie africaine 1 (le roman et la nouvelle)*, etc.

² Kesteloot (L.), *Comprendre Le cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Versailles, Saint Paul, 1983 ; *Comprendre les poèmes de L.S. Senghor*, Versailles, Ed. Saint Paul, 198 ; *Les écrivains noirs de langues françaises, naissance d'une littérature*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Institut de sociologie, 1963, etc.

³ Kane (M.), *Sur la critique littéraire africaine moderne*, communication au colloque de Yaoundé, Présence Africaine, 1973.

⁴ Moura (J.M.), *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, PUF, 1999.

⁵ Kane (M.), op.cit., p.270.

Depuis 1970 jusqu'à nos jours, le roman négro-africain d'expression française s'est intéressé à des thèmes fort divers qu'on peut difficilement cataloguer ; mais du point de vue de la langue utilisée, les écrivains tels qu'Ahmadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances*, *Monné*, *outrages et défis*) ou Henri Lopez (*Le Pleurer-rire*) ou même dans une certaine mesure, et plus récemment, Cheikh Alioune Ndao (*MBAAM dictateur*) ont brisé le mythe du français normatif, mêlant dans le registre langagier génie linguistique du français standard et génie linguistique des langues africaines. En conséquence, ils recourent à une langue française originale, qui s'inspire des langues africaines, avec une présence marquée des particularités lexicales, syntaxiques et même phonétiques d'un certain milieu. Les travaux de Moussa Daff¹, en particulier sa thèse d'Etat, portent essentiellement sur cette spécificité de la langue française en milieu négro-africain.

*La francophonie africaine en général (et la francophonie sénégalaise en particulier) est une francophonie ouverte au souffle fécond des langues et cultures africaines. C'est sa particularité qui fait sa richesse. Elle est réfutation du droit d'unicité et revendication linguistique du droit de diversité des langues et des cultures dans le comportement langagier. Les colorations que porte le français en fonction de l'espace d'accueil sont les révélateurs de cette richesse qu'une langue de partage peut et doit accueillir. Le français en francophonie est une langue qui porte en elle-même les traces de sa pluriculturalité.*²

Pourtant, la critique n'a pas toujours été que sociologique ou thématique, elle a subi l'influence du structuralisme. Mais même dans les productions critiques les plus récentes, le soubassement théorique est resté très marqué par cette approche structurale

¹ Daff (M.), *Le français mésolectal oral et écrit au Sénégal : Approche sociolinguistique, linguistique et didactique*. Thèse d'État, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1995.

² Daff (M.), « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », *Revue de sociolinguistique en ligne, GLOTTOPOL*, n° 3, janvier 2004
<http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol>, pp.89-96, p.95.

comme étude intra-textuelle. Kouassi Germain confirme cette thèse, quand de façon explicite, il définit sa méthode comme suit :

La méthode pour mener à terme ces investigations sera, sans conteste, une méthode de type formaliste non pas tellement au sens où l'on parle de « formalistes russes », mais simplement l'usage qui pose ce terme comme équivalant à la notion de « système » dans la terminologie saussurienne et de « structuralisme » ou de structure dans la linguistique moderne. [...] Nous nous attacherons strictement aux textes, lesquels nous conduiront vers les horizons qu'ils jugeront nécessaires. »¹

Il est donc clair que pour Germain Kouassi, le contexte d'énonciation, le « positionnement » de l'écrivain dans le champ littéraire et la question des genres n'interviennent dans l'étude littéraire qu'accessoirement, le texte étant considéré comme se suffisant à lui-même pour toute investigation. En quelque sorte, c'est l'intérieur du texte qui décidera de la nécessité de s'intéresser au contexte extralinguistique ou non.

Mais ce n'est pas sans risque, déjà en 1983, Mouhamadou Kane écrivait :

A la lecture de nombre de travaux, [de critiques africains] on en sait d'avantage sur les théories à la mode, la réflexion générale sur la littérature, l'écriture, que sur les œuvres elles-mêmes. Tout se passe comme si la critique se souciait bien plus de prouver sa maîtrise d'une méthode d'investigation donnée, qu'il ne s'attache à faire la lumière sur un problème particulier de la littérature africaine.²

¹ Kouassi (G.), *Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains ivoiriens : Dadié, Kourouma et Adiaffi*, Paris, Editions Publibook, 2007, pp. 23-25.

² Kane (M.), *Roman africain et tradition*, thèse de doctorat d'Etat de l'université de Dakar, Dakar, NEA, 1983, p. 20.

Aussi bien pour Kane que pour Kouassi, il ne s'agit pas de placer l'œuvre littéraire au cœur d'un dispositif d'énonciation pour lequel toute analyse se mène concomitamment dans une parfaite interdépendance entre texte et contexte, voire entre texte et société, c'est-à-dire à travers une méthode dans laquelle l'un est toujours corrélé à l'autre. Kane lui-même montre, dans sa production qui exprime le mieux sa vision de la critique africaine, la primauté sinon la nécessité exclusive du contexte pour la compréhension du texte littéraire. Ni l'un ni l'autre, Kouassi comme Kane, n'allient société, contexte et texte. Au contraire, ils semblent mettre en œuvre des méthodes opposées, Kane se cantonnant dans le contexte et la tradition qu'il entend explorer à fond, pour révéler la littérature africaine à elle-même, et Kouassi se limitant au texte et à son intérieur.

Dans le meilleur des cas, lorsqu'il utilise un peu la linguistique, Kouassi fait une analyse stylistique de type classique. Le contexte qu'il utilise pour son analyse n'est que le contexte linguistique, c'est-à-dire le « cotexte ».

Plus précisément nous procéderons à la manière de Michael Riffaterre par l'identification du style à traiter en rapport avec son contexte plus ou moins proche, contexte que Riffaterre nomme « pattern ».¹

Dans les années 1968, à la publication du roman d'Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances*², la critique littéraire comme la production prennent une nouvelle orientation théorique. Ce roman marquait une sorte de rupture avec le roman classique qui n'employait qu'un français châtié. A l'instar du roman de Louis-Ferdinand Céline, *Voyage au bout de la nuit* (1932), en France, *Les Soleils des indépendances* inaugurait en Afrique une sorte de subversion des pratiques romanesques traditionnelles et l'avènement d'un nouveau type d'écriture. On y notait une grande liberté d'utilisation du français, frisant parfois l'incorrection.

¹ Kouassi (G.), op. cit., p.22.

² Kourouma (A.), *Les Soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

La critique qui sera produite à partir de cette date jusqu'à nos jours se préoccupera fortement de cette dynamique de l'écriture romanesque. Elle portera un intérêt particulier à l'étude de la langue utilisée dans les romans, souvent pour y déceler comment les écrivains africains mettent en œuvre les différents moyens d'expression que leur fournit la langue française.

Plusieurs critiques francophones (africains ou français) abonderont dans ce sens : Blachère¹, Combe², Dablas³, Gassama⁴, Ngandu Nkashama⁵, etc. Tous camperont leurs problématiques autour de la question du bilinguisme dans le roman africain. Récemment, en 2002, Albert Gandonou a publié un ouvrage critique dans lequel il affiche clairement son option pour une analyse strictement basée sur la langue, en s'écartant des approches antérieures qu'il considère, pour la plupart, comme idéologiques ou raciales.

Nous voulons jeter un regard sur la littérature africaine de langue française, en faire une autre lecture ; étudier non plus seulement ses thèmes pour eux-mêmes ni même ses rapports avec les traditions africaines si glorieuses et si riches, mais son écriture, c'est-à-dire l'usage qu'elle fait de la langue de Molière, son évolution dans cet usage et ses rapports avec la littérature française de France. [...] Nous voulons faire œuvre de grammairien et nous pencher tout humblement sur leur lexique et leur syntaxe. [...] Cette approche grammaticale délibérée sera au besoin complétée par certains recours à une discipline assez voisine : la stylistique.⁶

¹ Blachère (J.-C.), *Négritures. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

² Combe (D.), *Poétiques francophones*, Paris, Hachettes, 1995.

³ Dablas (S.), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

⁴ Gassama (M.), Kuma. *Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, NEA, 1978.

⁵ Ngandu Nkashama (P.), *Kourouma et le mythe. Une lecture de Le Soleil des indépendances*, Paris, Silex, 1984.

⁶ Gandonou (A.), *Le Roman ouest-africain de langue française. Etude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002, pp.11-12.

Du point de vue d'une analyse menée en termes de discours littéraire, l'option de Gandonou est plus traditionnelle que celle de Kouassi. Gandonou réadapte la démarche de la stylistique, tandis que Kouassi tente d'intégrer, bien que superficiellement, l'approche structuraliste.

Nous le constatons donc, la critique de la littérature africaine est restée soit classique soit plus ou moins structuraliste. Si elle a connu quelques velléités de renouvellement de ses procédés en s'employant à appliquer les outils du structuralisme, elle n'en reste pas moins dominée par l'idée de la séparation irrévocable entre contexte social et texte. Il n'y est jamais question, de toute façon, de l'association systématique de ces deux dimensions. Cette dissociation empêche, dès lors, de mettre l'énonciation au centre de l'investigation littéraire, comme le propose l'analyse du discours.

Cependant, la tendance générale de la critique négro-africaine, surtout ces dernières années, tente de prendre en compte les problématiques discursives. On relèvera dans cette direction les travaux de Locha Matéso affirmant :

Dans les études littéraires consacrées à l'Afrique noire, l'attention s'est traditionnellement portée sur les auteurs et les œuvres. En revanche on s'est moins préoccupé du destinataire de l'œuvre, qui constitue l'autre pôle de la communication littéraire. Depuis quelques années, ce vide tend à être comblé; l'investigation en histoire littéraire se déplace progressivement pour prendre en compte le lecteur ou le critique. Le critique et la réception de la littérature africaine tendent à s'imposer comme l'objet d'une réflexion systématique.¹

Peuvent également être citées pour cette nouvelle tendance, les recherches d'Alioune Tine² orientées sur l'analyse des effets pragmatiques et celles plus récentes de Moura³, pour ne citer que celles-là.

¹Matéso (L.), *La Littérature africaine et sa critique*, Paris, Karthala, 1986, page du résumé de l'ouvrage.

²Tine (A.), *Étude pragmatique des effets du bilinguisme dans l'œuvre romanesque de Sembene Ousmane*, Thèse de doctorat d'Etat de l'université de Lyon, 1981.

³Moura (J.M.), op. cit.

En somme, que ces différentes méthodes critiques de la littérature africaine jusque là utilisées soient nécessaires, voire indispensables ou même fécondes, nous ne songeons absolument pas à le nier, mais ce n'est pas d'elles qu'il est question dans notre travail. Mais les efforts de renouvellement des méthodes d'analyse des textes littéraires négro-africains est une réalité et mérite d'être encouragé et utilement enrichies.

C'est pour toutes ces raisons qu'à travers cette thèse, nous tentons de recourir plus systématiquement aux outils d'analyse discursive pour la littérature négro-africaine. Nous comptons ainsi apporter une contribution aux efforts de renouvellement constaté ça et là dans les méthodes de la critique négro-africaine. Un tel renforcement nous paraît non seulement possible mais souhaitable. Appliquant à des romans de la littérature négro-africaine des outils relevant à la fois de la pragmatique linguistique, des théories de l'énonciation et de l'interactionnisme, c'est-à-dire de l'analyse du discours, ce travail s'efforce d'apporter des éléments nouveaux dans le domaine de l'utilisation d'un corpus de textes littéraires, à des fins d'analyse pragmatico-linguistique. Surtout, des instruments linguistiques tels que la « scène d'énonciation », la « scénographie », l'image de soi dans le discours (ethos), les notions de garant, de « positionnement », de « posture » de « paratopie », de genre, etc., entre autres, que proposent des chercheurs comme Dominique Maingueneau, Jean Michel Adam, Ruth Amossy ou Jérôme Meizoz, sont encore peu utilisés. En revanche, dans l'espace européen, et surtout français, le recours à ces méthodes est de plus en plus une pratique incontournable.

Pour l'Afrique sub-saharienne comme pour tous les milieux où l'on se préoccupe de l'analyse des textes littéraires, nous disposons aujourd'hui de nouveaux outils d'analyse du discours littéraire. Et ceux-ci, de notre point de vue, scellent définitivement la relation indispensable entre linguistique et littérature :

A partir du moment où l'on dispose de concepts attachés à l'exercice du discours, les avancées en matière de genres de discours, de polyphonie énonciative, de marqueurs d'interaction orale, de processus argumentatifs, de lois du discours, de tropes, de présuppositions, etc. peuvent être immédiatement opératoires pour l'étude du discours littéraire. Avec de telles problématiques on

peut entrer de plain pied dans une œuvre, l'appréhender à la fois comme processus énonciatif et comme totalité textuelle, au lieu de devoir recourir aux débris de la rhétorique traditionnelle pour l'analyse des unités transphrastiques. Désormais le recours à la linguistique n'est plus seulement recours à un outillage grammatical élémentaire (comme dans la stylistique traditionnelle) ou à quelques principes d'organisation très généraux (comme dans le structuralisme), il constitue un véritable instrument d'investigation. L'analyse permet d'ouvrir des pistes inédites à l'interprétation ; là où l'on validait par des notions de grammaire descriptive usuelle des conclusions que l'intuition suffisait à fonder, on peut dorénavant élaborer des interprétations que l'intuition n'aurait pas suffi à dégager.¹

Suivant cette optique, l'analyse du discours apparaît comme une approche prometteuse que les critiques de la littérature négro-africaine (et peut-être d'autres littératures) gagneraient à exploiter dans l'analyse des textes littéraires en général et du roman en particulier.

Cette nouvelle attitude des critiques africains est indispensable d'autant que :

L'essentiel nous-semble-t-il, est que le critique africain ne peut plus poser un regard innocent sur sa littérature, qu'elle soit orale ou écrite. Il ne peut pas non plus, ne pas tenir compte du résultat des recherches critiques qui sont publiés de par le monde [...]²

L'objet de la recherche

Compte tenu de la situation que nous venons de décrire, nous avons choisi de travailler sur un objet qui pose comme postulat de base l'intérêt qu'il y a à mettre en

¹ Maingueneau (D.), Art. « Linguistique et littérature » in internet, pagesperso-orange. fr /Maingueneau, 2006.

² Serpos (S.T.), *Aspects de la critique africaine*, Paris, Editions Silex/Editions Habo, 1987, p.13.

relation linguistique et littérature, dans une perspective d'analyse du discours pour aborder la production littéraire négro-africaine.

Cette perspective d'analyse du discours littéraire a déjà été esquissée par Bakhtine, depuis longtemps, qui évoquait les pistes que la linguistique devait encore explorer:

La linguistique [...] n'a absolument pas défriché la section dont devrait relever les grands ensembles verbaux : longs énoncés de la vie courante, dialogues, discours, traités, roman, etc., car ces énoncés-là peuvent et doivent être définis et étudiés, eux aussi de façon purement linguistique, comme des phénomènes du langage. [...] La syntaxe des grandes masses verbales [...] attend encore d'être fondé ; jusqu'à présent, la linguistique n'a pas avancé scientifiquement au-là de la phrase complexe. On dirait que le langage méthodiquement pur de la linguistique s'arrête ici. Et cependant, on peut poursuivre plus loin l'analyse linguistique pure, si difficile que cela paraisse, et si tentant qu'il soit d'introduire ici des points de vue étrangers à la linguistique.¹

Selon cette optique, nous considérons en outre qu'il y a une centralité de l'action énonciative dans l'œuvre littéraire. Ce qui nous amène à mettre en cause la distinction habituellement défendue entre « texte » et « contexte ». L'auteur (sa vie, le contexte) n'est plus l'unique objet de l'étude des textes littéraires. S'il y a un centre de l'étude textuel, ce centre ne peut être que le dispositif de communication lui-même dans lequel l'auteur occupe une place, à l'instar du narrateur qui l'incarne, des personnages, du lecteur, etc.

En appréhendant [...] les œuvres comme discours, en faisant de l'énonciation l'axe d'intelligibilité du discours littéraire, on déplace son axe : du texte vers son dispositif de parole où les conditions du « dire » traversent le « dit » où le « dit » renvoient à ses propres conditions d'énonciation (le statut de l'écrivain associé à son mode de positionnement dans le champ littéraire, les rôles attachés aux

¹ Bakhtine (B.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.59.

*genres, la relation au destinataire construite à travers l'œuvre, les rapports matériels et les modes de circulation des énoncés...)*¹

Le dispositif ainsi mis en place par l'auteur est à la fois textuel et socioculturel, l'œuvre littéraire étant une activité sociale.

En effet, l'analyse du discours

*[...] n'a pour objet ni l'organisation textuelle considérée en elle-même, ni la situation de communication, mais l'intrication d'un mode d'énonciation et d'un lieu social déterminé. [...] L'analyse du discours peut prendre pour base de travail un genre de discours (une consultation médicale, un cours de langue, un débat politique...) aussi bien qu'un secteur de l'espace social (un service d'hôpital, un café, un studio de télévision...) ou un champ discursif (politique, scientifique...). Mais il ne part d'un genre que pour l'inscrire dans ses lieux et ne délimite un lieu que pour considérer quel(s) genre(s) de discours lui sont associés.*²

Si l'analyse du discours peut avoir pour objet tous les types d'énoncé comme le souligne Maingueneau, nous n'avons ici, pour notre part, pour objet de recherche que le roman en tant que genre discursif.

En quoi le roman est-il dans notre recherche un discours et au-delà un genre ?

Sans entrer dans les débats de fond sur la distinction entre récit et discours (pour éviter de trop s'écarter de notre sujet), on peut dire qu'une œuvre littéraire est un « discours » en ce sens qu'elle est une énonciation ou un ensemble d'énonciations par lesquelles l'auteur cherche à rendre la communication efficace. Dans un système de communication orale où le locuteur et l'auditeur sont tous deux présents, celui-là, par des procédés spécifiques cherche non seulement à attirer l'auditoire, mais aussi à

¹ Maingueneau (D.), Art. « Linguistique et littérature » in internet, pagesperso-orange.fr /Maingueneau, 2006.

² Maingueneau (D.), « Présentation de : les analyses du discours en France », *Langages*, n° 117, Larousse, 1995, pp. 7- 8.

l'amener à épouser un point de vue particulier. Il en est de même dans la relation de l'auteur à son lecteur, que le romancier, dès le début de son œuvre, engage dans un monde fictif.

Aborder l'étude du roman comme genre de discours est aujourd'hui une démarche courante. Ceci est dû au fait que le genre (qu'on utilisait dans la rhétorique antique et au XVII^e siècle) est revenu sur la scène des études littéraires par plusieurs biais. D'une part avec la réhabilitation de la rhétorique contre l'histoire littéraire. Or le genre, à l'origine et dans son acception primitive, relève de la rhétorique. Et des théoriciens comme Genette et Todorov ont introduit des réflexions sur les genres, voire sur le système des genres, qui seront entretenues et réorientées par les théoriciens de l'analyse du discours, notamment Maingueneau. D'autre part, l'esthétique de la réception a déplacé l'accent de la théorie du texte vers la lecture, aspect que l'analyse du discours ne manque pas d'intégrer surtout dans sa dimension interactionniste. En considérant tout cela, il est nécessaire d'aborder le roman comme genre du point de vue de la réception (Gadamer, Jauss, Stempel). Nous retiendrons que le genre s'apparente à ce que Jauss (*Esthétique de la réception*) nomme un « horizon d'attente » qui est une pré-construction avec laquelle le lecteur advient au texte.

Support d'un acte de discours socialement reconnu, l'œuvre est énoncée à travers une institution, en l'occurrence un genre de discours déterminé, qui lui-même, à un niveau supérieur, mobilise cette vaste institution qu'est la littérature. Les conditions d'énonciation attachées à chaque genre correspondent à autant d'attentes du public et d'anticipations possibles de ces attentes par l'auteur. Elles se formulent aisément en termes de circonstances d'énonciation légitimes : quels sont les participants, le lieu et le moment requis pour l'effectuer ? Par quels circuits passe-t-il ? Quelles normes président à sa consommation ?¹

¹ Maingueneau (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 122.

Mieux, tout texte se réfère à l'instance d'énonciation (*je, tu, ici et maintenant*), contrairement à l'« histoire » qui, à cet égard, est aréférentielle, par opposition au discours au sens d'Emile Benveniste¹. Toutefois, dans une perspective d'analyse du discours, même le récit pur, c'est-à-dire l'« histoire », comporte une certaine référence à cette instance.

En ce sens, le roman de dénonciation peut être considéré comme une catégorie thématique. Le roman a deux dimensions fondamentales : une dimension référentielle dénotant son pouvoir de représentation, et une dimension modale, c'est-à-dire la relation que l'énonciateur entretient avec sa propre énonciation et avec son lecteur. Ces deux dimensions sont liées par le fait que le sujet d'énonciation (l'énonciateur) est à la fois le point de repère des opérations de références et des opérations modales. Nous avons ainsi affaire à un discours dans lequel l'énonciateur assumant pleinement son propos a une présence fortement marquée par les indices de la subjectivité (les embrayeurs, la modalité...).

Un roman serait incompréhensible s'il ne s'inscrivait pas dans un genre qui lui garantisse les normes qui lui sont propres. Le roman en tant que genre devient un contrat discursif tacite entre lecteur et écrivain. Comme tel, l'écrivain ne peut écrire comme bon lui semble, au risque de ne pas être lu ou compris. Ce contrat se noue d'ailleurs, entre autres, dans le terme « roman » mentionné sur la couverture du roman. A partir de ce moment, le roman comme genre induit toujours des attentes chez le lecteur et des exigences d'écriture chez l'auteur. Les protagonistes engagés dans la communication littéraire connaissent les règles du genre romanesque. Le champ littéraire est donc un monde normé dans lequel évoluent des écrivains et des personnes (lecteurs, critiques ou autres) qui se soumettent obligatoirement aux lois de chaque genre.

Nous apprenons à mouler notre parole dans des formes du genre et, entendant la parole d'autrui, nous savons d'emblée, aux tout premiers mots, en

¹ Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1986.

pressentir le genre, en deviner le volume, la structure compositionnelle donnée, en prévoir la fin, autrement dit, dès le début nous sommes sensibles au tout discursif [...]. Si les genres du discours n'existaient pas et si nous n'en avions pas la maîtrise, et qu'il nous faille les créer pour la première fois, dans le processus de la parole, qu'il nous faille construire chacun de nos énoncés, l'échange verbal serait impossible¹.

Contrairement à la vision romantique qui considère que le texte littéraire n'est que l'expression d'une vision personnelle du monde, il existe des rituels discursifs de l'institution littéraire selon lesquels une interprétation conséquente peut lui être appliquée. Ces rituels se traduisent dans les genres littéraires. Ainsi, le roman comme genre dispose de ses propres rituels. C'est parce que c'est un genre que le roman est en mesure d'articuler le texte et une situation de communication et de faire sens. Le sens ne peut exister hors d'un cadre énonciatif et d'un genre. Ce cadre énonciatif est une situation de communication institutionnelle comportant donc des règles et de normes. Ecrire un roman, c'est tenir compte des normes du genre qui comme le dit Bakhtine préexistent à l'actualisation discursive elle-même ; ce qui fait de chaque roman une occurrence particulière. Dans cette perspective d'ordre pragmatique, la littérature apparaît comme une vaste institution à l'instar de la langue. Elle se charge elle-même de conférer aux textes littéraires leurs divers sens, notamment à chaque genre comme le roman, en imposant à ses utilisateurs des conditions précises de lecture. Ainsi, il existe des règles de production des textes en fonction des genres, règles dans lesquelles la communauté des usagers de la littérature arrive à communiquer et à se comprendre.

Le genre est ainsi une convention pragmatique : cela veut dire que l'œuvre en relève non comme texte, mais comme acte, comme effet, comme interaction sociale, d'où l'existence d'une dimension rhétorique dans l'œuvre. Le genre permet à l'auteur de faire reconnaître son œuvre comme acte spécifique. Par ailleurs, le contrat entre auteur et lecteur est à situer dans le cadre du postulat suivant de Jean-Michel Adam, à savoir que l'analyse textuelle moderne

¹ Bakhtine (M.), *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p. 285.

[...] *replaces le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention de communication du producteur-énonciateur.*¹

Plus précisément, notre travail porte sur un corpus composé de romans de la littérature africaine d'après les indépendances intervenues dans les années 1960, plus précisément *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré², *Perpétue* de Mongo Béti et *Entre les eaux* de Valentin-Yves Mudimbé. Quelles sont la place et la visée de ce corpus dans l'histoire de la littérature négro-africaine ? (Le champ littéraire négro-africain à proprement parler sera abordé au Chapitre IV, niveau IV.1).

La littérature négro-africaine commence, certes, vers 1921 avec la publication de *Batouala* de René Maran, mais elle n'a véritablement existé qu'à partir des années 1930 avec la parution de la *Revue du monde noir*, de *Légitime défense* et de *L'Étudiant noir*. Le mouvement de la négritude durera et culminera avec les deux congrès (Paris en 1956 et Rome en 1959) qui avaient pour objectif d'examiner les problèmes du monde noir. Les indépendances africaines qui ont eu lieu entre 1959 et 1961 se sont accompagnées d'une importante production théâtrale, tandis que le roman et la nouvelle sont devenus le miroir des mille expériences des nouveaux États. C'est alors à cette période et ultérieurement que sont publiés ceux qui deviendront les classiques de la prose franco-africaine : Mongo Betti, Birago Diop, Bernard Dadié, Abdoulaye Sadjji, Sembène Ousmane, Djibril Tamsir Niane, Olympe Bhély-Quénum, Cheikh Hamidou Kane.

Durant plusieurs années avant les indépendances, les écrivains se préoccupaient plutôt des questions relatives à l'identité de l'homme noir. Cependant, dans les années 1960 apparaissent le regard critique et la plume virulente des écrivains qui posent un regard lucide sur une réalité qui s'impose à l'encontre des vœux du grand public : les dérives politiques et sociales qui avaient fini de déstructurer les sociétés du continent

¹ Adam (J.-M.), Revaz (F.), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, Mémo, 1996, p. 10.

² Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence africaine, 1972.

noir. Cela avait provoqué dans maints pays de graves troubles accompagnés souvent sur le plan politique de rébellions ou de coups d'Etat.

Bizarrement, la littérature semble bénéficier de cette tourmente : les perturbations sociales deviennent des thèmes romanesques. En effet, les écrivains en tant que membres des gouvernements et témoins privilégiés, pour la plupart, se positionnent face aux tumultes sociopolitiques, en s'affranchissant des contraintes esthétiques et politiques. En effet, ils n'entendent plus décrire la tradition africaine, mais contestent les lois instaurées arbitrairement par les régimes politiques, dans lesquels ils jouent un rôle pour la plupart. L'écrivain qui s'est auréolé d'une certaine réputation qui l'autorise à parler au nom du peuple est investi d'une mission, celle d'éveilleur de conscience. Sans que son discours soit considéré comme parole d'Évangile, il jouit d'une certaine autorité aux yeux des citoyens, d'où son efficacité. Certes, certaines productions romanesques n'en étaient pas moins axées spécifiquement sur le traitement des mœurs, de la vie quotidienne. Mais le roman francophone prend une nouvelle direction ; c'est « [...] l'éclosion d'une littérature moins lyrique et d'avantage accordée aux préoccupations populaires. »¹

Du fait de la gestion particulièrement mauvaise de la société, le roman de mœurs s'oriente très vite vers le roman d'orientation politique dont il se distingue mal. De fait, dans notre corpus les mœurs et la vie politique et/ou religieuse se confondent : comme le roman qui traite des mœurs, le roman d'orientation politique aborde la question de la vie quotidienne de la société africaine. Au demeurant, les romans que nous étudions mêlent habilement ces deux aspects. *Le Cercle des tropiques*, en particulier, décrit clairement la période coloniale située juste avant les indépendances. Mieux, il montre comment s'est passée la transition de la colonisation à l'indépendance. Les autres romans traitent moins nettement de cette question, mais laissent transparaître de façon disparate des traces de la colonisation. En règle générale, les romans de la période comprise entre 1960 et l'époque contemporaine (dont ceux de notre corpus), surtout jusqu'en 1974, sont caractérisés pour la plupart, par leur prétention à dénoncer les

¹ Chevrier (J.), « L'âge de raison », in *Jeune-Afrique*, n° 919-920 du 16-23 août 1978.

exactions antidémocratiques des nouveaux régimes politiques. Ceux-ci sont analysés et fustigés avec une grande virulence. Certains de ces romans, par leur énonciation, envisagent même d'engendrer la subversion politique en renversant le pouvoir en place. Ce que le peuple souhaite, mais qu'il ne peut pas réaliser dans la réalité, principalement le renversement du pouvoir, les romanciers parviennent à le faire dans la fiction. En ce sens, les romans deviennent une forme d'action sinon subversive, du moins un instrument de dénonciation. De ce fait, nous les appellerons, de façon un peu risquée, « romans subversifs » à la suite de Madior Diouf, leur principale visée étant la subversion, qu'elle soit interne au texte ou externe, implicite ou explicite. Il faut noter, cependant, que cette catégorie de « roman subversif » n'est que le fait des chercheurs ou de critiques littéraires, non des usagers de la littérature. De notre point de vue, l'expression n'en est pas moins appropriée lorsqu'il s'agit de qualifier les romans négro-africains de cette période d'après les indépendances. Toutefois, il ne faudrait pas y percevoir un genre au même titre par exemple que la tragédie classique. En tant que discours littéraire, on peut se permettre de dire que le « roman subversif » n'est qu'un découpage d'analyste. Il existe en effet diverses manières de découper la production littéraire. Les analystes du discours doivent ainsi:

[...] distinguer les typologies de genres qui sont le fait des usagers et celles qui sont élaborées par les chercheurs. Distinction particulièrement importante pour le discours littéraire, où les critiques, les écrivains, les libraires, les bibliothécaires, les enseignants...recourent à des découpages qui, bien qu'ils ne soient pas rigoureux, informent en profondeur les pratiques de création, de lecture et d'archivage.¹

Dans notre optique, le terme « subversion » –qui vient du latin « subvertere », qui signifie « renverser » – peut être appliqué partout où l'on se réclame de normes et des valeurs (politiques, sociales, culturelles, etc.). Il traduit bien les événements qui se produisent dans les romans de notre corpus. Cependant, la subversion peut ne pas être la

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.178.

déstabilisation totale ou le renversement effectif, surtout dans le cadre d'une fiction comme le roman. Elle ne peut servir qu'à faire évoluer les valeurs existantes en les remettant en cause et en proposant d'autres. Si à l'intérieur de l'histoire racontée, les romans du corpus réalisent la subversion politique (surtout dans *Le Cercle des tropiques*), dans la réalité ils semblent se contenter de proposer des modèles de comportement (surtout *Perpétue* et *Entre les eaux*) qui s'opposent aux pouvoirs politique et/ou religieux. En effet, ils établissent une corrélation entre la subversion et le diagnostic des injustices et des exactions que provoque le dictateur. Les dérives politiques semblent atteindre un niveau tel que la seule réponse adéquate reste le renversement du pouvoir. Le roman subversif fait de la subversion sociopolitique à partir de la littérature en tentant de provoquer des mutations et d'infléchir la nature d'une situation inacceptable ou insupportable. Par sa nature même, le roman subversif ainsi que son auteur sont souvent l'objet de censure et de répression. Au demeurant, les auteurs de notre corpus ont tous connu l'exil, qu'il s'agisse de Bédié, de Fantouré ou de Mudimbé.

Cependant, ce type de roman dit subversif appartient à un ensemble plus vaste qu'on appelle communément « roman de la rupture ». Son appelés « romans de la rupture » un ensemble de récits romanesques qui traitent du même sujet, à savoir une Afrique chaotique, infantile, enivrée de violence et de luxure, incapable de prendre en main sa propre destinée et en vacance de civilisation. Le roman de la rupture marque la fin de la Négritude et de la littérature laudative ou de revendication d'une identité nègre qui cherchait à vanter les mérites de l'homme noir.

Cette notion de rupture qui, depuis quelques années, occupe une place de choix dans la réflexion sur les littératures africaines, renvoie explicitement à toute (r)évolution chronologique (changement d'époques qui autorise de nouvelles périodisations), thématique (surgissement de nouveaux thèmes), structurelle (renouvellement des structures du récit ou de la poésie) ou stylistique (contravention aux normes linguistiques et esthétiques établies), observable dans le mouvement de la création littéraire et sentie comme coupure,

discontinuité, modification, saut qualitatif. La violence, dans ce cas, réside dans le refus du conformisme, l'ébranlement des habitudes acquises, le « refus de respecter la loi du silence, en écrivant aussi sur ce qu'il ne faut pas dire » [...]. C'est un acte de libération de l'écriture de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement, que ce soit par la tradition, par la religion ou par l'idéologie.¹

Quant au « roman subversif » que nous étudions, il peut être considéré comme inclus dans le roman dit de la rupture. Il se restreint à la critique du pouvoir, qu'il soit religieux ou politique. En ce sens, Guy Ossito Midiohouan² du Bénin signale qu'après les indépendances, il y a eu constitution progressive d'un « nouveau roman politique » caractérisé par « l'affirmation du refus du désordre établi [...], le désarroi de l'écrivain face à l'irrationalité de la vie politique ». Il observe que ce nouveau roman « s'attache à montrer les mécanismes par lesquels se perpétue le malheur de l'Afrique dans une ère néocoloniale particulièrement sinistre » et considère qu'il s'agit d'une entreprise à travers laquelle l'écrivain tente d'éveiller la conscience susceptible de « déboucher sur la véritable libération ».

Par ailleurs, comme dans le roman de la rupture, le roman de dénonciation ou roman subversif reste « un acte de libération de l'écriture, de toutes les formes d'enchaînement ou d'enfermement »³, un acte d'opposition « aux monstres du pouvoir »⁴ et « une volonté de démarcation de l'écriture » vis-à-vis du « conformisme académique et du classicisme »⁵ des aînés tel que Cheikh Hamidou Kane ou Camara Laye.

Dans cette veine, on peut citer en Afrique, en plus de ceux de notre corpus, plusieurs auteurs auxquels nous ferons référence assez souvent dans cette thèse : Ousmane

¹ Ngalasso (M.M.) ; « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, N°148, Paris, Juillet-Septembre, 2002, pp.20-27.

² Midiohouan (G. O.), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'harmattan, 1986, pp.207-212.

³ Ngalasso (M.M.) ; « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », Notre Librairie, Revue des littératures du Sud, N°148, Paris, Juillet-Septembre, 2002, pp.20-27.

⁴ Ngandu Nkashama (P.), *Kourouma et le mythe. Une lecture de Le Soleil des indépendances*, Paris, Silex, 1984, p.108.

⁵ Midiohouan (G. O.), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'harmattan, 1986, pp.207-212.

Sembène, Ibrahima Signaté, Kourouma, Makouta Mboukou, etc. De 1970 à nos jours, il y a eu beaucoup d'autres écrivains qui ont continué plus ou moins dans ce sillage, car la politique des Etats n'a pas beaucoup changé. Parmi ceux-là, on peut citer, Cheikh Alioune Ndao, Monenembo, Henri Lopez, Adiaffi, etc. En France, ils sont comparables dans leur visée de dénonciation à Emile Zola ou à Victor Hugo. Ainsi, à côté du pouvoir politique, il y a toujours eu en Afrique comme en France, le pouvoir des écrivains qui agit en contrepoids. Mais le pouvoir des écrivains n'est rien d'autre que celui des mots.

On le constate donc, le langage est ici action, « dire c'est faire »¹ ou mieux « parler, c'est à la fois agir et faire »². Le langage littéraire prétend détenir le pouvoir de faire agir par les mots. En effet, en tant que genre littéraire, le roman est considéré comme un macro-acte de langage :

*Les genres littéraires ne sauraient donc être considérés comme des “ procédés ” que l'auteur “ utiliserait ” comme bon lui semble pour “ faire passer ” discursivement un contenu stable, mais comme des dispositifs communicationnels où l'énoncé et les circonstances de son énonciation sont impliqués pour accomplir un macro-acte de langage spécifique.*³

Dans cette perspective, l'objectif du roman n'est pas avant tout de représenter, mais d'exercer une influence; ce qui ne peut se réaliser en dehors d'un cadre spatio-temporel déterminé où échangent des interlocuteurs. Dans le texte littéraire, nous sommes donc au cœur d'une situation d'énonciation avec ses différentes variables (« je », « tu », « ici » et « maintenant »). Selon cette conception du discours littéraire, considéré non comme une représentation d'un monde, mais comme action, le roman est un macro-acte de langage au sens austinien du terme, c'est-à-dire un énoncé qui, globalement, ne décrit rien, n'est ni vrai ni faux, mais accomplit quelque chose et produit un effet qui peut être l'adhésion, la persuasion. A ce propos, Genette considère les œuvres de fictions comme le résultat d'un acte de langage indirect. Pour lui, l'auteur d'un roman

¹ Austin (J. L.), *Quand dire c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.

² Platon, *Enthymème*.

³ Maingueneau (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 66.

fait une sorte d'acte déclaratif qui modifie la réalité en vertu des pouvoirs que lui confère son statut d'auteur. On peut ajouter qu'il réalise aussi cet effet propre à la déclaration en tant qu'acte de langage grâce à l'efficacité de son discours. De son point de vue, de même que l'énoncé « la séance est levée » émis par la personne qualifiée accomplit de manière indirecte l'état que cet énoncé est censé décrire, les énoncés de la fiction institueraient dans l'esprit du lecteur le monde qu'ils sont censés représenter. L'auteur essaie d'amener le lecteur ainsi que les personnages du camp situé hors du pouvoir à partager la thèse qu'il défend. Il fait adopter les idées qu'il a choisi de véhiculer dans le but de modeler des comportements subversifs aussi bien sur le plan « intradiégétique » que sur le plan « extradiégétique », selon la terminologie de Gérard Genette¹.

Comment le roman peut-il dénoncer le pouvoir par l'énonciation ?

Si la subversion qui a pour source la conviction et l'adhésion, voire la manipulation par le discours est la conséquence ultime de la dénonciation, c'est l'énonciation romanesque qui la rend possible. En effet, c'est par l'énonciation qu'un lecteur qui est la cible de la communication littéraire est mis en relation avec un narrateur. Dès lors, il y a entre eux une interaction et en même temps la mise en place d'un dispositif d'énonciation : l'auteur construit à travers son discours ce que Maingueneau appelle une « scène d'énonciation » sans laquelle aucune lecture n'est possible.

*L'œuvre n'existe que prise en charge par un narrateur, situé dans un espace et un temps et s'adressant à un destinataire qui partage avec lui cet espace et ce temps. Une œuvre est toujours une scène d'énonciation [...].*²

La scène d'énonciation est donc l'évènement discursif dans et à travers lequel le discours romanesque s'actualise. Elle comporte un énonciateur (narrateur) qui est pris dans un cadre foncièrement interactif, une institution discursive (le genre romanesque) adaptée à une culture précise. La scène d'énonciation, en tant que dispositif installant

¹ Genette (G.), *Figures III*, Parsi, Seuil, « Poétique », 1972.

² Maingueneau (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 122.

les paramètres de mise en fonctionnement du discours, traduit fondamentalement la dynamique communicationnelle du roman, support d'un acte de communication. Elle est à distinguer de la situation empirique de production de l'œuvre (qui concerne la date de publication, l'auteur, le lieu de production en somme, tous les éléments extérieurs à l'œuvre) : elle est plutôt la situation de l'œuvre elle-même, renvoyant à un énonciateur et à un co-énonciateur tous deux situés dans le même contexte spatio-temporel interne. La « scène d'énonciation », ainsi définie comme consubstantielle à l'œuvre, présuppose une intentionnalité telle que nous l'avons développée plus haut. Pour Benveniste, « toute énonciation suppose un locuteur et un auditeur, et chez le premier l'intention d'influencer l'autre en quelque manière. »¹ Quant à Searle, il explique que toute œuvre de fiction, à travers les actes illocutionnaires feints qu'elle représente, communique indirectement des intentions « sérieuses » qui constituent son message.

Nous analyserons le corpus dans la perspective de leur intentionnalité qu'exprime la « scène d'énonciation », car, comme le pense Benveniste, il n'est pas possible de poser le problème de l'énonciation (dont il est question ici) sans poser celui de l'intentionnalité. Elle renvoie à une visée du monde, grâce à laquelle le sujet construit le contexte en se construisant lui-même. De notre point de vue, dans les trois romans de notre corpus (*Le Cercle des tropiques*, *Perpétue* et *Entre les eaux.*), la visée subversive est une donnée de la fiction, même si elle n'a pas le même degré dans tous les romans : par le discours, l'énonciateur doit démontrer au lecteur modèle le bienfondé de la subversion que doit organiser le peuple contre le dictateur. C'est une entreprise de persuasion qui vise à susciter l'adhésion à la lutte populaire pour le renversement du pouvoir tyrannique. Ainsi persuadé de la légitimité du combat, le lecteur modèle est disposé à agir lui-même contre tout dictateur. A travers la narration de faits qui dévoilent les injustices que subit le peuple, ainsi que les réponses de celui-ci face à la dictature, les romans proposent parallèlement un exemple de lutte contre les dérives du pouvoir. C'est là une forme d'action potentielle à laquelle les romans invitent le lecteur, en guise de solution face aux turbulences politiques. Prétention ou aptitude, la visée d'un grand nombre de romans africains d'après les indépendances, comme ceux que

¹ Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1986, p. 242

nous avons considérés, ont pour intentionnalité de pousser à l'action. Ces « romans subversifs » créent de l'intérieur une subversion à la faveur d'une dénonciation, à la suite souvent d'une rébellion populaire.

Mais ces « romans subversifs » ne sont pas des pamphlets. Ce sont des textes littéraires, donc essentiellement fictifs et non ouvertement polémiques. Dans un pamphlet, l'énonciateur s'engage et se porte garant de son propos. Dirigé contre un personnage, un parti politique ou une institution, le pamphlet est généralement bref et incisif, parfois plus long (*Napoléon le petit*, de Hugo, 1852), au point que le mot peut désigner toute œuvre littéraire satirique ou polémique. En France, les années 1550-1652 constituent la grande époque du pamphlet : moyen d'expression et d'invective rapide et peu onéreux en l'absence de journaux, il est souvent clandestin et vendu par des colporteurs. On y note une forte présence de l'énonciateur qui, finalement, exprime non pas une fiction, mais ses propres opinions. En se marginalisant, l'énonciateur fait preuve de courage et assume ses allégations qu'il exprime, sans complaisance aucune, contre un régime ou un homme. Ignorant la peur et faisant fi de la censure, il n'a qu'une limite, la vérité, dont l'expression est son seul objectif. Indigné de ce qui se passe autour de lui dans la société, il le dénonce, certes comme les écrivains dans notre corpus, mais d'une façon bien différente. Ceux-ci, dans la mesure où ils élaborent des fictions, gardent plus de distance par rapport à leur dire. L'image de l'énonciateur d'un pamphlet varie en fonction des textes, puisqu'elle se laisse façonner en fonction des idées défendues, qui ne relèvent pas de la fiction. Par contre, dans la dénonciation inscrite au sein des romans que nous étudions, qui sont des œuvres de fiction, cette image est presque toujours la même. En effet, l'auteur du roman dénonciateur (dans *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*) s'attaque moins à un régime politique qu'à un homme qui s'est doté d'un pouvoir illimité auquel il oppose son pouvoir à lui ou celui des mots. A l'instar de La Fontaine qui au XVII^e siècle dans ses *Fables* ne dénonçait pas le système aristocratique, mais plutôt le pouvoir de Louis XIV, les romans du corpus s'attaquent à un homme. Cependant, dans *Entre les eaux*, l'énonciateur s'en prend à une institution religieuse, l'Eglise en l'occurrence, mais aussi aux gouvernementaux dont le dirigeant n'est désigné que par allusions.

Si nous ne cherchons pas à définir la littérature, celle sur laquelle nous nous appuyons dans ce travail est bien proche de celle que préconise Jean Paul Sartre contre les détracteurs de l'engagement, à travers son ouvrage, *Qu'est-ce que la littérature ?*, publié en 1947. En effet, c'est une communication entre un émetteur (auteur) et un récepteur (lecteur) tout aussi important l'un que l'autre. Et comme le dit Sartre, le romancier est un parleur agissant pour dévoiler un monde et faire changer les choses positivement. Il est donc tout entier engagé dans son ouvrage.

Hypothèses et questionnement

Comment rendre le discours littéraire persuasif à travers une scène d'énonciation ?

Plusieurs hypothèses peuvent être envisagées, notamment l'utilisation des arguments qui sont de l'ordre du « logos » ou des données relevant du « pathos » comme dans les discours où la pitié est largement suscitée (par exemple les débats sur l'abolition de la peine de mort) ou encore l'attaque verbale directe comme dans le genre pamphlétaire (cas des pamphlets de Zola, d'Hugo, etc.). On s'en souvient, c'est essentiellement pour apporter une réponse à cette question de la persuasion par le discours qu'Aristote a élaboré sa rhétorique dans laquelle il propose, en fonction du genre de discours, de recourir au « logos », au « pathos », à l'« ethos » ou aux trois à la fois. Dans le cadre de cette recherche, renforçant, spécifiant, voire nous réappropriant en même temps cette vision d'Aristote, dans le sens de Maingueneau (Cf. Chap. II, II.2) nous formulons l'hypothèse que l'ethos en tant qu'élément à l'intérieur de la « scène d'énonciation », est un moyen important pour rendre le discours efficace, c'est-à-dire capable par la dénonciation d'opérer dans les romans le renversement de la situation politique et/ou religieuse.

Autrement dit, notre parti-pris est d'étudier les trois romans de notre corpus, et à travers eux, certaines questions que l'on peut se poser dans une démarche d'analyse du discours : Comment par la « scène d'énonciation » les romans que nous avons choisis parviennent-ils à dénoncer ? Comment l'auteur met-il en scène et se met-il en scène

pour dénoncer ? Dans l'étude de l'énonciation et de la dénonciation, comment peut-on utiliser des concepts tels que « paratopie », « posture », « positionnement », « interdiscours », « code langagier », etc. ? Quelle est la place du dialogue dans cette dénonciation du pouvoir ? Comment les voix du peuple sont-elles restituées dans la fiction ? Quelles sont leurs relations avec celles des narrateurs ? Comment le roman passe-t-il de l'interlocution à l'interaction au moyen de l'ethos ? Nous essayerons de montrer que, considéré comme articulateur à plusieurs niveaux de l'échange verbal, l'ethos en tant qu'élément de la « scène d'énonciation » joue dans ce passage un rôle privilégié.

L'interaction romanesque existe par le fait que, même si la parole romanesque est différente de la parole ordinaire comme celle de la conversation, elle n'en est pas moins une activité discursive dans laquelle des personnages échangent des paroles écrites. C'est précisément cette interlocution d'un type particulier qui fait figurer dans le roman une interaction entre les personnages qui renvoient aux participants dont parle Kerbrat-Orecchioni :

*Parler, c'est changer, et c'est changer en échangeant. [...] Tout au long du déroulement d'un échange communicatif quelconque, les différents participants exercent les uns sur les autres un réseau d' « influences mutuelles ».*¹

Bien que différent de l'interlocution verbale, le roman est tout de même une communication différée entre un énonciateur et un lecteur. En ce sens, il peut être considéré comme un échange singulier, non authentique de l'interaction. L'échange romanesque ne peut être qu'artificiel. Il ne s'agit donc pas de mettre sur le même plan les dialogues ordinaires et les dialogues romanesques. Ce sont des simulations de conversations que les dialogues fictionnels donnent à voir et à entendre. Cela fait qu'ils s'opposent fondamentalement aux discours produits en contexte naturel qui ont des conditions de production et de réception différentes :

¹ Kerbrat-Orecchioni, *Les interactions verbales*, T1, Paris, Armand Colin, 1990, p. 17.

- d'une part, le dialogue romanesque est polyphonique, c'est-à-dire qu'il est pris en charge par différentes instances énonciatives (auteur, narrateur, personnages). Ce sont les personnages qui échangent des paroles dans les dialogues, mais c'est bien l'auteur qui les met en scène. Il y a donc une homogénéisation du discours émanant d'un émetteur unique ;
- d'autre part, c'est seulement en apparence que les personnages se parlent entre eux : leurs propos sont adressés en réalité au lecteur.

Cependant, cela n'empêche pas qu'il existe entre eux plusieurs similitudes que Kerbrat-Orecchioni¹ a étudiées dans son ouvrage *Le Discours en interaction*. Les dialogues littéraires appellent les compétences conversationnelles du lecteur pour se faire comprendre. Les personnages du dialogue romanesque communiquent en face à face, comme dans les conversations ordinaires, même si le lecteur n'a sous les yeux ni les participants en chair et en os, ni le contexte. Le dialogue romanesque constitue un discours rapporté dont la capacité mimétique des conversations ordinaires est supérieure à celle des autres constituants textuels, dans la mesure où il restitue en termes langagiers un référent qui est au départ de nature langagière.

Méthode

Nous nous proposons d'analyser les textes de notre corpus dans une perspective d'analyse du discours. C'est une discipline qui est apparue dans les sciences du langage dans les années 1965-1968. Elle est inspirée par plusieurs courants français mais aussi américains. Entre autres, on peut citer aux Etats-Unis, les théories en ethnographie de la communication de Hymes, et, en ethnométhodologie, celles de Garfinkel qui ont abouti à la notion de compétence communicative. Ils ont étudié la compétence en situation de parole, la communication sociale qui est à distinguer de la communication par simple phrase (comme dans la théorie des actes de langage austinienne) ainsi que l'interaction comme co-construction d'un sens partagé. En France, l'analyse du discours en général a

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.

pour origine lointaine, en 1969, les recherches de Louis Althusser¹ et celles de Michel Foucault². Mais la théorisation de l'analyse du discours proprement littéraire découle surtout des recherches de Dominique Maingueneau à partir des années 1990. En outre, l'analyse du discours est inspirée par la linguistique de l'énonciation et la linguistique pragmatique ainsi que les théories interactionnistes qu'elle combine. Cela explique le recours à un certain éclectisme qui caractérise, comme toutes les études pragmatico-linguistiques, notre recherche.

Pour une perspective d'analyse du discours littéraire, il n'y a plus d'opposition simple entre texte littéraire et texte non littéraire, mais la prise en compte de la diversité irréductible des activités verbales d'une société :

Le développement des recherches en analyse du discours porte atteinte à ce dogme en prenant pour objet d'étude n'importe quel type d'énoncé. Alors qu'auparavant l'étude minutieuse des textes était réservée à la littérature, on découvre aujourd'hui que toutes les formes d'activité verbale sont soumises à des structurations multiples. Les célèbres "maximes conversationnelles" de P. Grice, sont valides non seulement pour une conversation dans la rue mais encore dans les œuvres littéraires, quoique de manière spécifique. On assiste ainsi à un retournement : les textes littéraires qui absorbaient traditionnellement l'essentiel des entreprises d'analyse de texte ne sont plus aujourd'hui qu'un sous-ensemble du champ des études du discours.³

En intégrant à la fois la linguistique textuelle, la pragmatique linguistique, les théories de l'énonciation et les théories interactionnistes, l'analyse du discours s'intéresse donc à tout ce qui se dit et considère que le discours est un. Elle étudie les genres de discours énoncés dans des cadres d'action et dans des situations précises de communication.

¹ Althusser (L.), « Idéologie et appareils idéologiques d'Etat », in *Positions*, Paris, Ed. Sociales, 1976.

² Foucault (M.), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

³ Maingueneau (D.), Art. « Linguistique et littérature » in Internet, pagesperso-orange.fr/DominiqueMaingueneau, 2006.

Plan de l'exposé

L'exposé de notre recherche s'articulera sur trois grandes parties :

- Dans la première partie, nous abordons en premier lieu le cadre théorique de la recherche, marqué par la pragmatique, les théories de l'énonciation et l'analyse du discours. Nous considérerons le rôle du champ littéraire négro-africain, du contexte sociopolitique, de la « posture » et de la « paratopie » des écrivains. Nous présenterons, en outre, une revue de la littérature, d'une part, sur l'évolution de la relation entre linguistique et littérature, de l'autre, sur la question de l'ethos et ses acceptions ou ses utilisations dans les sciences du langage en général à travers une exploration de l'historique de la notion. En deuxième lieu, nous présenterons la méthodologie adoptée pour l'exploration du sujet ; celle-ci est basée sur les théories pragmatico-linguistiques qui sous-tendent l'analyse du discours. En troisième lieu, nous décrirons le corpus de la recherche, en privilégiant la question de la « paratopie » et de la « posture » des écrivains.

- Dans la deuxième partie, nous étudions la « scène d'énonciation ». Nous essayons de dégager les stratégies de construction de cette scène qui implique la « scène englobante », la « scène générique » et la « scénographie », en relation avec la visée de dénonciation du pouvoir. Le caractère composite de la « scène dénonciation » va nous amener à étudier le statut des personnages à travers surtout leur ethos, les aspects normatifs, les effets perlocutoires, etc., liés à l'énonciation de la dénonciation.

- Dans la troisième partie, nous analysons plusieurs séquences dialogales à partir desquelles nous dégageons des régularités relatives à la dénonciation, en réinvestissant certaines notions déjà utilisées, en particulier l'ethos, la « paratopie », la « posture ». Il s'agit d'analyses qui portent sur quelques extraits représentatifs de l'esthétique des romans de notre corpus.

PREMIERE PARTIE

**Cadres théorique,
méthodologique et empirique de la recherche**

Introduction de la première partie

De manière très schématique, la linguistique peut être subdivisée en trois branches fondamentales¹ : une linguistique classique qui ne s'intéresse qu'à la langue en tant que système et qui distingue nettement *langue* et *parole*, appelée communément linguistique saussurienne, une linguistique du discours ou de l'énonciation (dans la lignée de Bakhtine et d'Emile Benveniste) et une linguistique pragmatique. Des embranchements ou des disciplines fédératrices découlent de ces trois catégories. Ainsi, dans le monde francophone, on peut évoquer la linguistique textuelle dont les chefs de file sont Jean-Michel Adam² et Lita Lundquist³. Selon Jean-Michel Adam,

*Production et réception d'un énoncé mettent assurément en œuvre un ensemble complexe de savoirs et d'opérations intellectuelles pour l'analyse et la théorisation desquelles la linguistique est mal armée.*⁴

Pour lui donc, comme pour les linguistes de l'énonciation et de la pragmatique linguistique, la linguistique saussurienne qui est celle de l'opposition langue/parole est

¹ Eluerd (P.), dans son ouvrage, *La Pragmatique linguistique*, Paris, Fernand Nathan, 1985, p. 8, définit clairement ces trois branches.

² Adam (J.-M.), *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan /HER, 1999

³ Lundquiste (L.), *La cohérence textuelle : syntaxe sémantique, pragmatique*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980. Tel est le titre de sa thèse dans laquelle il esquisse pour la première fois une théorie d'une linguistique textuelle.

⁴ Ibid. p.31.

désarmée pour analyser la communication en générale, le discours littéraire en particulier. Ce point de vue semble suggérer la nécessité de recourir pour l'interprétation des discours, à autre chose qu'à la pure linguistique classique de type saussurien.

Dans tous les cas, l'analyse des discours recourt à une linguistique pragmatique. Pour ne pas nous appesantir sur la querelle devenue classique consistant à séparer ou non linguistique et pragmatique¹, nous considérons qu'il n'y a que de la linguistique. Cependant, deux conceptions de la langue, d'une part celle de Saussure, de l'autre celle de Wittgenstein, peuvent permettre de mieux appréhender la dichotomie qui pourrait s'établir entre une linguistique non pragmatique et une linguistique pragmatique. On se souvient que Saussure comparait, dans son *Cours de linguistique générale*, la langue à un jeu d'échecs comportant un nombre fixe de pièces. Le remplacement des pièces de bois par des pièces d'ivoire ne change nullement le système, mais la diminution ou l'augmentation du nombre de pièces modifie le système. On a alors affaire à un autre jeu, à une autre langue. Quant à Wittgenstein, il écrit :

*Pourquoi ne dit-on pas que les règles culinaires sont arbitraires ? et pourquoi suis-je tenté de dire que les règles de la grammaire le sont ? Parce que je pense que le concept de « cuisine » est défini par la finalité de la cuisine ; par contre, je ne pense pas que le concept de « langage » soit défini par la finalité du langage. Dans l'art culinaire, quand on ne suit pas les bonnes règles, on cuisine mal ; mais aux échecs quand on suit d'autres règles que celles du jeu d'échecs, on joue à un autre jeu ; et quand on suit d'autres règles grammaticales que les règles en usage, on ne dit rien de faux, on parle d'autre chose.*²

¹ Dans notre thèse du troisième cycle, nous avons effectivement montré que la séparation longtemps entretenue par certains linguistes ou pragmaticiens entre la linguistique et la pragmatique est artificielle. Il n'y a que la linguistique ou, comme le dit Oswald Ducrot, la « pragmatique intégrée ». Par ailleurs, en particulier, l'analyse des textes ne peut se faire efficacement qu'en recourant aux deux à la fois. Telle est la pratique adoptée en analyse du discours.

² Wittgenstein (L), *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980, p.133.

L'analyse non pragmatique clôture ainsi le système de la langue, d'où le principe d'immanence ; la langue se suffit à elle-même, elle s'autorégule et s'auto-explique par sa fonction métalinguistique. Au contraire, Wittgenstein montre que le système est ouvert, il est articulé aux référents, au monde et à nos « habitudes »¹. L'analyse pragmatique, de ce point de vue, écarte donc le principe d'immanence linguistique. En ce sens, un texte est toujours considéré comme ouvert, dans la mesure où il est le produit d'un sujet d'énonciation (le narrateur) et d'un contexte.

L'analyse d'un texte nous semble nécessiter, outre les apports de l'histoire de la relation littérature et linguistique, une utilisation systématique des outils fournis par la linguistique, et au-delà par l'analyse du discours, la linguistique de l'énonciation, la linguistique textuelle et la linguistique interactionniste.

¹.Wittgenstein (L), *op. cit.*

Chapitre I

L'évolution de la relation entre linguistique et littérature

De nos jours, la notion de discours est utilisée par plusieurs disciplines dont la stylistique, les courants de la linguistique pragmatique, de l'énonciation, etc. Dans le cadre de cette recherche qui relève du domaine fédérateur qu'est l'analyse du discours, nous considérons que le texte littéraire, en tant que dispositif de communication relevant d'un genre de discours, mobilise un énonciateur, un co-énonciateur et des circonstances spatio-temporelles. Or cette perspective d'analyse du texte littéraire comme discours nécessite de revisiter les relations que la linguistique, discipline pivot de l'analyse du discours, a entretenues avec la littérature au cours de l'histoire.

I.1 La philologie

Les réflexions sur la relation entre linguistique et texte littéraire ne datent pas de maintenant, puisqu'elles remontent à l'époque des grammaires alexandrines où on utilisait la philologie pour l'explication et la reconstitution des grands textes de l'antiquité, comme l'*Odyssée* et l'*Illiade*. Erigée en une méthode rigoureuse de critique textuelle depuis la seconde moitié du XXe siècle, la philologie (dans son acception où elle est une méthodologie auxiliaire de l'histoire) avait la particularité de lier texte littéraire et contexte, c'est-à-dire de

[...] reconstituer à partir de ce que disent ces documents – et parfois à demi-mot le passé dont ils émanent et qui s'est évanoui maintenant loin derrière eux ;

le document était toujours traité comme le langage d'une voix maintenant réduite au silence, - sa trace fragile, mais par chance défrichable.¹

Tout l'éclairage du texte qui concentrait en son sein les réalités perdues est, de cette façon, apporté par l'histoire de la société qui l'a produit. Ainsi, toute la civilisation d'un peuple donné pouvait être tirée de l'étude d'un texte. On peut prendre l'exemple de la civilisation mycénienne tirée d'Homère ou celui de l'histoire des hébreux fournie par l'analyse de la Bible.

Mais comme le souligne Maingueneau,

Une telle approche était foncièrement atomiste ; on étudiait de multiples détails du texte (un mot, une formule de politesse, une erreur de graphie, un trait de psychologie qu'on rapportait point par point à son contexte supposé.²

Dans sa seconde acception, la philologie équivalait à une science de la culture conjugée à l'ethnographie. Ainsi, voisine des sciences sociales, elle sera concurrencée par elles, notamment par l'histoire et l'ethnologie qui se réserveront le privilège d'étudier les textes plus ou moins récents. En revanche, la philologie se cantonnera à la seule étude des textes produits au moyen-âge et avant.

Pendant ce temps, la linguistique délaissait quasiment les textes purement littéraires. Il y a donc eu une sorte de partage des tâches : la philologie devait s'occuper des textes de l'antiquité et des textes littéraires, même postérieurs à l'antiquité, tandis que la linguistique devait n'analyser que les textes non littéraires sur le plan ethnologique ou sociolinguistique. En conséquence, puisque la philologie au sens large ne se préoccupait que de la culture, l'étude de celle-ci sera dissociée de celle des langues désormais dévolue à la linguistique. Les linguistes, considérant que leur démarche était scientifique et qu'au contraire celle de la littérature ne l'était pas, ont ainsi abandonné l'étude des textes littéraires à la philologie. C'est que productions littéraires et

¹ Foucault (M.), *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

² Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.10.

productions non littéraires n'étaient pas considérées comme relevant du même domaine, celui de la communication écrite ou orale. La littérature était considérée par la doxa romantique non seulement comme différente des autres productions verbales, mais également comme ayant à elle seule le privilège d'exprimer la pensée et les sentiments d'une nation. Ainsi la littérature sera-t-elle privilégiée par les études philologiques à l'université :

La prédilection pour les œuvres littéraires s'est également appuyée sur les pratiques des facultés de lettres, qui leur donnaient la prééminence pour étudier les langues anciennes et la langue médiévale, domaines sur lesquels se concentrait l'essentiel des enseignements universitaires. On abordait ces corpus en mobilisant à la fois des connaissances sur le « contexte » et sur l'histoire de la langue.¹

Dans ce cadre, l'étude des aspects linguistique ou historique du texte littéraire revenait aux professeurs de lettres.

En tant que technique d'analyse des textes littéraires, la philologie s'appuyait sur le principe que l'œuvre reflète à la fois son auteur et son époque. Cette conception sera entretenue pendant longtemps par les critiques littéraires et les éditions, comme on le voit dans cette préface :

Au terme d'une lecture attentive, le livre des Caractères apparaît étroitement lié à son époque, qu'il résume et exprime à merveille. En cette fin du règne de Louis XIV, il porte témoignage des irritations et des inquiétudes qui tourmentent les esprits qui réfléchissent, il reflète mieux qu'aucun autre livre « les sentiments qui animèrent la France en ces désastreuses années », et nous ouvre les perspectives sur l'« Envers du Grand Siècle » [...]. Surtout, il nous permet de lier

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.12-13.

*connaissance, page après page avec la personnalité mobile et attachante de la Bruyère.*¹

Cette situation débouchera soit sur la focalisation de la philologie sur les textes antiques, soit sur son appauvrissement lorsqu'elle a pour objet les textes littéraires modernes. En effet, dans ce dernier cas, la linguistique est absente de l'étude philologique. Cela s'explique par le fait que cette stylistique ne se préoccupait pas de l'énonciation dans l'étude des œuvres littéraires.

I.2 La stylistique et la littérature : une relation plutôt faible

La philologie sera partiellement remplacée par la stylistique, qui peut être divisée en deux grands courants selon Maingueneau².

Comme il l'a montré tout aussi bien dans son ouvrage, *Le Discours littéraire*³ que dans son article, « Linguistique et littérature »⁴, on doit encore distinguer deux grandes périodes :

- **Avant 1960**

On sait que c'est la littérature antique qui a toujours fourni à la grammaire historique (enseignée à l'université) les corpus qui ont permis de révéler l'essentiel des connaissances concernant l'évolution de la langue française que nous utilisons aujourd'hui. En d'autres termes, les régularités grammaticales ainsi que les normes linguistiques découlent de l'étude des textes littéraires antiques. Cependant, à cette période, la méthode d'investigation utilisée, c'était surtout celle de la philologie. Il s'agissait en particulier d'une philologie destinée à faire découvrir dans les textes les

¹ *Les Caractères*, édition établie par R. Garapon, Classique Garnier, 1962, p. XXXI.

² Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004.

³ *Ibid.*, pp.10-27.

⁴ Maingueneau (D.), Art., « Linguistique et littérature : le tournant décisif », pagesperso-orange.fr/Maingueneau, 2006.

effets de style, en utilisant certains instruments fournis par la stylistique. C'était donc une philologie stylistique. Ainsi, entre la littérature et la grammaire il y a eu des apports mutuels : le corpus de la grammaire est littéraire, mais en revanche c'est la grammaire qui servait de boîte à outils pour expliquer les textes.

D'abord, il existait une stylistique « scolaire » ; elle s'inscrivait dans une optique de réception des textes littéraires en s'attachant à la détermination des effets que provoque le style sur le lecteur. Cette stylistique, qui fonctionne comme une espèce de boîte à outils, considérait le texte comme un ensemble d'effets portés par le style et que la stylistique permettait d'analyser. Les procédés de style étaient classés dans diverses rubriques – les exclamations, l'antéposition de l'adjectif, les métaphores, etc. – auxquelles on s'efforçait à associer des effets de sens. Elle s'occupait ainsi de repérer les procédés de style (métaphore, périphrase, ellipse, etc.), pour les soumettre à l'analyse. La rhétorique des tropes ou figures de style et la grammaire descriptive élémentaire constituaient les sources d'où cette stylistique tirait ses outils et sa terminologie. Elle avait comme objet l'étude des moyens d'expression des auteurs des textes littéraires, dans le prolongement de l'« inventio » de la rhétorique antique. Mais elle se caractérise par l'émiettement des procédés analysés ; ce qui a amené Maingueneau à l'appeler stylistique « atomiste ».

Ensuite, à côté de cette stylistique dite scolaire ou « atomiste », il y avait celle que Maingueneau appelle stylistique « organique » qui est fortement influencée par l'esthétique romantique et dans laquelle l'œuvre littéraire est considérée comme l'expression de la conscience d'un sujet. C'est le moi créateur, source de la production littéraire, qui est mis en avant à travers l'expression d'une vision du monde de l'auteur.

Etudier une œuvre consiste donc à remonter de cette source vers la conscience qui la fonde. L'œuvre y est appréhendée comme une totalité organique qu'il est

*possible de décomposer, projection et lieu de révélation d'une conscience qui y manifeste son « energieia ».*¹

La stylistique « organique » renvoie à la conception de l'allemand Léo Spitzer² (dont la théorie est devenue accessible en français vers 1970) pour qui l'œuvre doit être appréhendée comme une totalité organique, dont tous les aspects expriment « l'esprit de l'auteur » (particularités linguistiques, personnages, intrigues, composition, etc.), qui à son tour « exprime » celui de son époque. Cette stylistique « organique » n'avait pas elle aussi des relations profondes avec la linguistique. En effet, au mieux les ressources de la linguistique qui y sont mobilisées n'excédaient pas un matériel linguistique minimal : « la disparition des pronoms démonstratifs au profit des indéfinis », « les métaphores », « la succession des verbes », « la répétition d'impératifs », « les interjections », « les phrases courtes »³, etc. C'est dire que Spitzer ne fait pas une analyse purement linguistique ; il n'utilise que des catégories descriptives pour des énoncés qui ne dépassent guère le cadre de la phrase. « Pour les unités plus vastes, il mobilise la nomenclature rhétorique : « période », « exorde » « prosopopée », etc. »⁴ En France, cette stylistique avait été défendue auparavant par Proust qui, en 1919, avait écrit un article sur le style de Flaubert et esquissé un livre paru de manière posthume, sous le titre *Contre Sainte Beuve*, dans lequel il fustigeait l'histoire littéraire. Proust anticipe ainsi la critique thématique des années 1960. Cependant, en France comme dans tous les pays francophones, l'université restait dominée par l'histoire littéraire.

Cette stylistique « organique » a des relations floues avec la littérature. En effet, l'utilisation de l'imparfait par exemple, pour l'étude d'un style, n'est qu'un choix de l'analyste, étant entendu qu'il pourrait aussi utiliser les personnages ou l'intrigue et

¹ Maingueneau (D.), Art. « Linguistique et littérature : le tournant décisif » in Internet, pagesperso-orange.fr/maingueneau, 2006.

² Spitzer (L.), *Linguistics and literary history*, 1948.

³ Spitzer critiquant des écrits de Bossuet, « Stylistique et critique littéraire », dans *Critique* n° 98, juillet 1955, pp. 602-609, repris dans le livre de P. Giraud et P. Kuentz, *La stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970, pp. 264-271, cité par Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.24.

⁴ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.25.

aboutir au même résultat. En effet, l'objet de cette stylistique n'est pas d'ordre strictement linguistique ; c'est en dernière instance la conscience de l'écrivain :

Le sang de la création poétique est partout le même, que nous le prenions par la source langage ou idées ou intrigue ou composition [...] Parce qu'il se trouve que je suis linguiste, c'est sous l'angle linguistique que je me suis placé, pour avancer vers l'unité de l'œuvre.¹

Cette première période est donc marquée par la stylistique traditionnelle caractérisée par la diversité de ses entrées dans les textes littéraires, par son émiettement, mais également par sa relation parfois très lâche avec la linguistique.

- **A partir de 1960**

A travers le structuralisme littéraire (avec l'étude de la narratologie, la poétique et le vocabulaire) qui l'utilise systématiquement, la linguistique devient l'outil incontournable qu'il faut appliquer aux textes pour l'étude de la littérature. Du moins, tel était l'objectif. A cause de cette ambition quelque peu démesurée, voire « usurpatrice », certains ont dénoncé ce qu'on a appelé « l'impérialisme linguistique » ou mieux l'impérialisme sémiotique inspiré de Saussure pour qui « la linguistique peut devenir le patron général de toute sémiologie, bien que les langues ne soient qu'un système particulier »², impérialisme contre lequel s'insurgeront d'ailleurs beaucoup d'enseignants des facultés de lettres. Mais avec du recul, on s'est rendu bien vite compte que la dénonciation de cet impérialisme n'était pas fondée, dans la mesure où le structuralisme n'utilisait pas les outils de la linguistique dont elle se réclamait ; elle négligeait les catégories proprement linguistiques : groupes nominaux, syntagmes, structure profonde, structure de surface, etc. En outre, l'influence du marxisme, qui préconisait la mise en correspondance de l'œuvre et de la société, empêchait le

¹ Spitzer (L.), *Stylistics and literary history*, Princeton University Press, 1948, p. 18.

² Saussure (F.), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, Nouvelle Edition, 1972, p. 101.

structuralisme littéraire de s'appesantir outre mesure sur l'étude linguistique des textes littéraires.

Au total, le structuralisme n'a pas pu utiliser au mieux la linguistique ; il a surtout développé la narratologie, la théorie de la poésie et l'étude du vocabulaire ; disciplines qui ne doivent pas grand-chose à la linguistique.

De plus, et ce n'est pas l'un des moindres paradoxes de cette affaire, le structuralisme qui submergeait alors les études littéraires s'appuyait sur une linguistique structurale qui appartenait déjà au passé. La linguistique générative était déjà très implantée : le livre fondateur de Noam Chomsky, Structures syntaxiques date de 1957 ; quant à sa théorie dite « standard », celle issue d'Aspects de la théorie syntaxique, elle est connue dès 1965. Les articles de Benveniste sur l'énonciation ont été publiés en 1958 et celui de Jakobson sur les embrayeurs en 1957 (il a été même disponible en français dès 1963 dans les Essais de linguistique générale) ; le livre d'Austin sur les actes de langage, How to do things with words, avait été publié en 1962.¹

On peut dire que seul le domaine du vocabulaire a eu un développement fulgurant sur le plan purement linguistique. Ainsi, on utilise la statistique lexicale, la lexicologie structurale (les études distributionnelles, les champs sémantiques, les décompositions sémiques, etc.) pour étudier le vocabulaire des œuvres littéraires. Toutefois, celui-ci n'était pas étudié de la meilleure manière, c'est-à-dire qu'on ne le mettait pas en rapport avec la trame discursive des œuvres.

Donc, paradoxalement, comme l'examen de cette situation le montre, la linguistique était encore peu présente dans les études littéraires.

Le structuralisme littéraire participe de la « Nouvelle critique » (qui regroupait sous ce nom un ensemble de méthodes d'analyse textuelle : la méthode thématique, psychocritique, formaliste, etc.) qui, contrairement au structuralisme, présent dans

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.26.

toutes les sciences humaines, n'a eu comme objet que la littérature. Tous ces courants sont tournés contre l'histoire littéraire (« l'homme », « l'œuvre » et « le milieu »), mais aussi contre la stylistique grammaticale ou stylistique « atomiste ». Ce qui caractérise le structuralisme, c'est son principe d'immanence, l'idée que l'œuvre est close. Il va ainsi battre en brèche « l'histoire littéraire » qui considère le contexte de production, et pas l'œuvre en tant que telle.

Tirant les leçons de l'histoire de la relation linguistique/littérature, beaucoup de littéraires ont hâtivement abouti à la conclusion que la linguistique était incapable d'éclairer les œuvres littéraires. Une position confortée par le fait que les recherches linguistiques s'orientaient de moins en moins vers les études littéraires.

Néanmoins, même s'il a exagéré dans le principe d'« immanence » du texte, le structuralisme, en dissociant histoire littéraire et stylistique, contexte et texte, aura eu le mérite de rendre possible la transition qui devait nous introduire dans une nouvelle ère d'approche textuelle. Cette fois-ci, elle sera foncièrement pragmatico-linguistique ; il s'agit de l'analyse du discours implantée en théorie dès 1970, mais en pratique dans les années 1990, pour ce qui concerne son application à la littérature.

En définitive, on peut dire que l'analyse du discours va permettre de renouer le dialogue souvent interrompu au cours de l'histoire entre linguistes et littéraires, et, qui mieux est, sur des bases solides et durables. C'est un tournant décisif dans ce domaine.

Le développement d'une linguistique de la cohésion et de la cohérence textuelle ainsi que d'une linguistique du discours, inspirée par les courants pragmatiques et les théories de l'énonciation, facilitent considérablement la réflexion linguistique sur les énoncés littéraires. A partir du moment où l'on dispose de concepts attachés à l'exercice du discours, les avancées en matière de genres de discours, de polyphonie énonciative, de marqueurs d'interaction orale, de processus argumentatif, de lois du discours, de présupposition, etc., peuvent être immédiatement opératoires pour l'étude littéraire. [...] L'évolution de la réflexion sur le langage va même avoir pour effet de transformer le mode

de questionnement, de rompre en quelque sorte le tête-à-tête de la linguistique et de la littérature. Pour entrer linguistiquement dans une œuvre littéraire, on ne peut en effet se contenter d'étudier des phénomènes de morphologie ou de syntaxe. Quand on réfléchit en termes d'énonciation, on a accès à des phénomènes linguistiques d'une grande finesse (modalités, discours rapporté, polyphonie, temporalité, détermination nominale, méta-énonciation...) où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription de l'énonciateur dans son propre discours. Or la littérature joue énormément de ces détails linguistiques, qu'un commentaire littéraire traditionnel n'a pas les moyens d'analyser. En outre, une réflexion sur l'énonciation permet d'aller beaucoup plus loin, car elle permet de passer sans solution de continuité d'une linguistique de la phrase à une linguistique du discours, de l'œuvre littéraire en tant qu'énoncé, agencement de marques linguistiques, à l'œuvre en tant qu'activité qui s'exerce dans le cadre d'une institution de parole..¹

Aujourd'hui, la linguistique est devenue un instrument privilégié d'investigation du texte littéraire. En s'appuyant sur elle, l'analyse du discours cherche à appréhender le texte littéraire à la fois comme évènement énonciatif et comme organisation textuelle. Dans cette nouvelle perspective, l'étude des textes excède désormais les phénomènes morphosyntaxiques en dépassant la rhétorique et la stylistique traditionnelles pour s'intéresser à des phénomènes linguistiques d'une efficacité certaine pour l'analyse (modalité, discours, polyphonie, temporalité, scène d'énonciation, méta-énonciation, ethos, etc.). Seront désormais pris en compte et la référence (le contexte) et le sujet d'énonciation (« je ») de même que les circonstances qui accompagnent l'énonciation en général.

¹ Maingueneau (D.), art., « Linguistique et littérature : le tournant décisif » in internet, pagesperso-orange.fr/Maingueneau, 2006, p. 5.

Chapitre II

Cadres théorique, méthodologique et empirique

Comme nous le disions plus haut, notre démarche quelque peu éclectique mobilise un ensemble de notions de diverses disciplines liées à la linguistique, comme le fait l'analyse du discours elle-même. Ce chapitre nous permet d'en passer en revue un certain nombre pour éclairer notre démarche.

II.1 Les théories linguistiques, base de l'analyse du discours

Ces théories qui ont toutes une relation plus ou moins solides avec la linguistique constituent les fondements théoriques de l'analyse du discours.

II.1.1 La linguistique de l'énonciation : la polyphonie

Notre recherche vise l'exploration de la scène d'énonciation dans ses diverses composantes, pour en déterminer l'efficacité discursive à des fins de dénonciation et de subversion. Elle convoque forcément la problématique de la polyphonie, d'autant que nous nous intéressons particulièrement aux acticités discursives des énonciateurs, à partir desquelles se construit l'image de soi qu'est l'ethos. La polyphonie linguistique et la littérature trouvent un autre point de rencontre où elles se réconcilient et s'enrichissent mutuellement.

L'origine du mot remonte à Bakhtine et provient donc des études littéraires post-bakhtiniennes. Le terme a ensuite conquis la linguistique, avant d'envahir

progressivement les analyses sémantico-pragmatiques. Oswald Ducrot¹ a procédé à une extension très libre à la linguistique des recherches de Bakhtine sur la littérature.

La polyphonie renvoie à la dimension modale du discours, à la relation que l'énonciateur entretient avec son discours. Dans certains cas, l'énonciateur prend en charge pleinement ce qu'il dit, dans d'autres cas, comme dans le discours rapporté, il diffère du responsable du point de vue posé par l'énonciateur. De fait, lorsqu'un énonciateur donné cite l'opinion ou le propos d'un autre, il n'en assume pas la responsabilité. Le discours rapporté est ainsi une modalité de la polyphonie, qui fait garder à l'énonciateur une certaine distance par rapport aux énoncés rapportés (Cf. Troisième partie). Divers linguistes ont conceptualisé ce phénomène de la polyphonie (Bakhtine, Ducrot, Culioli, etc.). Maingueneau reprenant la théorie, en lieu et place des notions usuelles (locuteur, énonciateur, sujet parlant) utilise les termes « énonciateur » celui qui produit l'énoncé et l'« asserteur » celui qui le prend en charge. Mais en définitive, nous retiendrons le terme « énonciateur » pour l'analyse des romans. L'énonciateur sera le garant de tous les discours et ce sont ses propres images discursives et extradiscursives que nous étudierons. Notre corpus (surtout *Le Cercle des tropiques*) est truffé de phénomènes comme les proverbes, les formulettes populaires, l'ironie, pour ne citer que ceux-là, où l'énonciateur est à la source d'énoncés ou de fragments d'énoncés sans en être l'« asserteur ». Dans l'ironie, en particulier, il énonce une idée tout en refusant de l'assumer, d'en être responsable. En somme, la polyphonie constitue la présence simultanée de deux ou plusieurs voix à travers une même énonciation.

Bakhtine, approfondissant la notion de polyphonie, a développé une problématique du dialogisme. C'est en particulier le cas quand le texte fait écho à d'autres textes, selon divers procédés que Genette² a répertoriés en diverses catégories :

- L'intertextualité : un texte d'un énonciateur donné est présent dans un autre texte (citation, allusion, plagiats etc.) ;

¹ Ducrot (O.), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

² Genette (G.), *Palimpseste*, Paris, Seuil, « Poétique », 1982.

- L'hypertextualité : un texte a une relation avec un autre par dérivation (traduction, pastiche, parodie etc.) ;
- L'architextualité : un texte renvoie à un autre texte par son appartenance au même genre (on classe comme roman, théâtre, conte etc.) ;
- La métatextualité : un texte est glosé, commenté par un autre (commentaire, critique, explication etc.) ;
- La paratextualité : un texte est illustré, accompagné, présenté par un autre (titre, exergue, épigraphe, préface, note de l'éditeur, etc.).

La problématique de la polyphonie a été théorisée par Bakhtine en s'appuyant sur les romans de Dostoïevski : d'une part, tout texte fait écho à un autre texte, et de l'autre, dans tout texte sont inscrites la voix et la parole d'autrui. Les romans de Dostoïevski, considérés par Bakhtine comme le modèle même des romans polyphoniques, illustreraient bien l'existence de ce dialogisme constitutif qui serait inhérent à tout roman.

En outre, Bakhtine parle de « polylinguisme » pour traduire la multiplicité des langages sociaux intégrés à l'intérieur du langage national : dialectes régionaux, jargons professionnels, langage des différentes classes d'âge, des écoles, des groupes sociaux et politiques, etc. Le roman orchestre tous ces langages à la fois en un langage unique ; il exploite, pour ce faire, plusieurs dimensions du discours : notamment l'ironie romanesque, la parodie des différents genres littéraires, l'emploi de narrateurs et de personnages comme locuteurs « intradiégétiques », les genres intercalaires et enchâssants.

En adhérant à l'idée de Bakhtine, N. Piégay-Gros pense également que le roman a « la singularité de faire éclater le discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours »¹ et « l'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle »². Nous pouvons distinguer deux types de polyphonie. L'une, que nous appellerons « pré-polyphonie », rend compte

¹ Piégay-Gros (N.), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p.26.

² Ibidem.

du fait que derrière tout discours écrit se cache toujours un dit antérieur, et l'autre, que nous nommerons « polyphonie plurielle », rend compte des différentes voix du texte qui représentent l'énonciation romanesque et entre lesquelles peut se répartir la visée idéologique.

Les romans de notre corpus illustreraient ces deux sens de la polyphonie. Ce n'est pas pour rien que, quoiqu'écrits en des dates différentes entre 1960 et 1974, ils ont le même objet : la dénonciation des nouveaux régimes dictatoriaux ; ce qui fait que chaque roman de ce corpus rappelle l'autre, et même d'autres romans africains de la même période. C'est le cas de : *Une Aube si fragile*, d'Ibrahima Signaté, *Le Contestant* de Makouta-Mboukou, *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle* de Mongo Béti, etc. Aussi, chaque roman que nous avons choisi cristallise-t-il une pluralité de voix se traduisant, tant dans la voix du narrateur, celle de l'auteur ou de l'écrivain, que dans celle des autres personnages, assumant à divers endroits une narration au second degré. La coexistence des voix dans le même texte est manifeste dans *Perpétue* où plusieurs narrateurs (personnages) prennent à tour de rôle la responsabilité de l'énonciation au deuxième degré, sans gommer le narrateur principal qui n'a plus qu'une fonction surplombante de régie. Dans ce roman, l'intrigue est une enquête qui donne la parole à chaque personnage intervenant comme un témoin ; celui-ci doit raconter une partie de l'histoire.

En France, c'est Kristeva, dans son ouvrage *Séméiôtikè*¹, qui a introduit les conceptions bakhtiniennes de la polyphonie et développé le concept d'« intertextualité » créé par Roland Barthes. Le concept d'intertextualité rend compte des rapports qui existent entre les textes en faisant entrevoir un autre concept que nous avons appelé « polyphonie plurielle » et qu'on utilise communément sous le terme « interdiscours ». En revanche, dans le champ de la linguistique, c'est Ducrot qui a poursuivi la réflexion sur la polyphonie en distinguant l'« énonciateur » et le « locuteur ». Dans la lignée bakhtinienne, la polyphonie correspond à certaines utilisations littéraires du dialogisme, dans lesquelles un énoncé fait entendre plusieurs

¹ Kristeva (J.), *Séméiôtiké*, Paris, Ed. du Seuil, 1969, pp. 82-92.

voix égales, sans hiérarchisation énonciative, ce qui fait de la polyphonie un sous-genre du dialogisme, et donne au terme de polyphonie un sens opposé à celui de Ducrot, pour qui les « voix » sont orchestrées en dominées et dominantes, donc hiérarchisées. Ainsi, pour Ducrot, de toutes ces voix présentes dans l'énoncé, celle du locuteur qui assume toute la responsabilité de l'énonciation occupe la place hiérarchique la plus élevée.

L'originalité de Ducrot réside dans la scission du sujet parlant au niveau de l'énoncé-même. Remettant en cause l'unicité du sujet parlant (équivalent de narrateur ou locuteur), il considère que celui-ci (le locuteur) se dédouble en un locuteur L qui est le locuteur en tant que tel et un locuteur λ qui est le locuteur en tant qu'être du monde. Le locuteur L désigne l'instance à l'œuvre pour l'énoncé précisément considéré; le locuteur λ désigne l'individu hors de l'activité linguistique. Et le locuteur peut mettre en scène un énonciateur (instance purement abstraite, équivalent du personnage focalisateur) dont il tire le point de vue en s'en distanciant ou non.¹

Les deux phénomènes, la lecture et le dialogisme, sont souvent étudiés dans des champs différents. Or, la perspective pragmatique permet d'insister également sur ces deux aspects qui vont ensemble : *l'acte de lecture* et *l'intertextualité*.² En fait, l'intertextualité (reprise de textes littéraires) et l'« interdiscours » présupposent pour leur reproduction au sein d'un texte romanesque donné une connaissance des autres discours (oraux ou littéraires) qui témoignent de la présence d'un auteur inscrit et qui postulent pour leur décodage l'existence d'un lecteur possédant la même connaissance à la fois empirique et encyclopédique que celle de l'auteur. Le texte, dès lors, programme un tel lecteur et témoigne d'un tel auteur. Les études de l'intertextualité et de l'« interdiscours » devraient se faire toutes deux au sein du dialogue auteur/lecteur inscrits (cf. Troisième partie).

Les deux notions – « polyphonie » au sens ducrotien et « dialogisme » qui est le sens bakhtinien de la polyphonie – reposent fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, voix ou énoncés ; mais chez Bakhtine le

¹Pour l'école de Genève, la notion de polyphonie est restreinte à la coprésence de plusieurs locuteurs, c'est-à-dire aux discours représentés.

²Maingueneau (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 21.

dialogisme est un principe qui gouverne toute pratique langagière, et au-delà toute pratique humaine, alors que la polyphonie consiste en l'utilisation littéraire artistique du dialogisme de l'énoncé quotidien.

Au final, leurs différences portent plus sur les corpus et les méthodes que sur les phénomènes linguistiques en cause.

Toutefois, Maingueneau s'inspirant, peut-être, de l'idée de la référence commune des deux auteurs au dialogue, et de leurs divergences qui ne relèvent que de leurs corpus, dans son ouvrage, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*¹, tente de réconcilier leurs deux approches en montrant leurs différences ainsi que leur complémentarité.

Pour notre part, nous retiendrons la conception de Ducrot comme base de notre réflexion, mais nous l'étendrons aussi à la conception de Maingueneau qui articule polyphonie bakhtinienne et ducrotienne.

II.1.2 La linguistique textuelle

Selon la linguistique textuelle, l'analyse ne consiste pas à déterminer une structure propre au discours, mais plutôt à étudier comment se construit une interprétation cohérente du texte, une interprétation des mots et des phrases en usage dans un contexte précis d'utilisation. Elle cherche ainsi à comprendre le processus d'interprétation. La cohérence textuelle s'établit à partir, à la fois, des éléments du texte lui-même et d'une mentalisation singulière que le lecteur opère à partir de ces éléments. A ce propos Nicole Delbecq affirmé :

Il est rare qu'un texte contienne l'ensemble des indices permettant de l'interpréter. Le plus souvent, nous y ajoutons toute une série d'éléments. [...] Notre représentation du texte comporte [...] deux dimensions : d'une part, nous essayons de l'interpréter de façon cohérente à partir des éléments qu'elle contient, et d'autre part, nous y apportons notre

¹ Maingueneau (D.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.

*propre mentalisation du monde. Autrement dit, la cohérence n'est pas en première instance une propriété des expressions linguistiques mêmes du texte. Elle procède foncièrement et fondamentalement des liens conceptuels unissant les différentes entités évoquées dans le texte et de ceux que l'on établit entre les différents événements rapportés.*¹

Aussi, pour asseoir la cohérence, faut-il tisser des liens conceptuels entre les différentes entités relatées dans le texte, mais aussi des liens conceptuels entre les divers événements rapportés dans le texte et aboutir ainsi à une représentation mentale de l'histoire racontée :

*Quand la référence aux mêmes entités est maintenue, on parle de cohérence référentielle. Quand les événements sont reliés entre eux d'une phrase à l'autre ou d'une section du texte à l'autre, on parle de cohérence relationnelle ; pensons notamment, aux relations de cause-à-effet, aux relations de contraste, etc.*²

La cohérence référentielle est assurée par les déictiques ou indexicaux qui sont des éléments, renvoyant à d'autres éléments avec lesquels ils sont en occurrence, dans leur contexte littéral (référence endophorique) ou à des éléments extérieurs à ce contexte (référence exophorique). Dans notre corpus, tout l'environnement spatio-temporel et même événementiel des indépendances africaines relève de la référence exophorique.

De façon générale, pour qu'un texte soit cohérent, il faut qu'il réponde à quatre règles suivant lesquelles on analyse le discours, une règle de répétition, une règle de progression, une règle de non contradiction et une règle de relation :

1. *Pour qu'un texte [...] soit cohérent, il faut que son développement s'accompagne, dans son développement linéaire des éléments à récurrence stricte.*

¹ Delbecque (N.), *Linguistique cognitive*, Bruxelles, Ed. de Boeck, 2002, pp. 223-224.

² Ibid., p.224.

2. *Pour qu'un texte [...] soit cohérent, il faut que son développement s'accompagne d'un apport sémantique constamment renouvelé.*
3. *Pour qu'un texte [...] soit cohérent, il faut que son développement n'introduise aucun élément sémantique contredisant un contenu posé ou présupposé par une occurrence antérieure ou déductible de celle-ci par inférence. Cette troisième règle permet de faciliter le développement thématique continu.*
4. *Pour qu'un texte [...] soit cohérent, il faut que les faits qu'il dénote dans le monde représenté soient reliés.¹*

L'analyse de la cohérence textuelle ne se limite pas au texte, mais s'étend à sa représentation, c'est-à-dire la façon dont le locuteur ou l'interlocuteur l'interprètent. En ce sens, l'analyse de texte implique nécessairement la pragmatique :

[...] Le texte n'existe pas par lui-même et pour lui-même ; il s'insère dans un processus de communication beaucoup plus vaste où notre bagage culturel, notre connaissance du monde, nos idées et nos sentiments jouent également un rôle prépondérant. [...] Le passage du texte à la compréhension de la communication se fait sur la base de l'interprétation qui s'établit à partir du fonds culturel, [...] et de la position individuelle du locuteur et de l'interlocuteur.²

A ces règles Charolles³ ajoute ce qu'il appelle des « marques de cohésion » qui garantissent la cohérence du texte. Ce sont les pronoms, les ellipses, les connecteurs pragmatiques et les temps verbaux. Sur ce point, certains linguistes émettent des réserves, soutenant qu'un texte peut être cohérent sans ces marques ou être incohérent tout en les gardant.

¹ Charolles (M.), « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique* n°29, Bruxelles, Duculot, 1995.

² Delbecque (N.), *op. cit.*, p.224.

³ Charolles (M.), *op. cit.*

La linguistique textuelle définit six niveaux¹ d'analyse du texte.

1. Le niveau pragmatique : il traduit entre autres, le rapport entre le texte et ses usagers.

2. Le niveau thématique : C'est ici que s'étudie le thème et la progression thématique par l'examen des arguments, des exemples, des preuves, des citations ou par l'analyse des personnages, du temps, de l'espace, de la situation, etc.

3. Le niveau sémantique : c'est l'étude détaillée du mot, de la phrase et du texte dans son ensemble, étant entendu que le sens global du texte n'est pas égal à la somme des interprétations de ses phrases.

4. Le niveau syntaxique : il concerne l'analyse de l'organisation des unités linguistiques dans le texte, de la relation entre la syntaxe et la cohérence, la syntaxe et les actes de discours, la syntaxe et la transformation de la phrase-noyau.

5. Le niveau rhétorique : où l'on traite les cinq disciplines de l'ancienne rhétorique et quelques figures de style telles que la répétition, la métaphore, etc.

6. Le niveau idéologique où les cinq aspects, pragmatique, thématique, sémantique, syntaxique et rhétorique seront articulés sur l'environnement social.

La linguistique textuelle aborde donc les textes avec une terminologie spécifique suivant la visée communicative du texte.

Toute communication humaine se fait au moyen d'énoncés suivis, oraux ou écrits, qui vont d'un simple mot oral à plusieurs volumes écrits. Si comme le dit Saussure, « la langue n'est créée qu'en vue du discours », alors on est en droit de se demander si la linguistique n'a pas non seulement pour objet empirique, mais pour objet théorique cette unité de communication-interaction langagière

¹ Ces six niveaux ont été énumérés par Adam (J.-M.), *Linguistique textuelle, des genres de discours au texte*, Paris, Nathan, 1999, pp. 10-11.

qu'on appelle TEXTE (ou un DISCOURS) et la nature des entrelacements dans lesquels Platon lui-même voyait déjà la clé des faits de discours.¹

Toutefois, Lita Lundquist, qui fut une des premières à théoriser la linguistique textuelle, nous en donne une définition qui l'insère visiblement dans les théories pragmatiques.

Le texte sera d'abord vu dans son contexte pragmatique, dans l'extratextuel communicatif, puis dans ses structures thématiques, où le thème, le « ce dont parle le texte » se trouve à la fois dans l'extratextuel et le textuel. Ensuite, ce sont les relations sémantiques (sélection des éléments de sens) et syntaxique (choix de figures, d'arguments et de preuves) ; ce qui nous amènera encore vers l'extérieur où le texte s'insère de nouveau dans l'extratextuel, le contexte idéologique.²

La mise « en paquets » des propositions énoncées (dont le concept de phrase est loin de rendre compte complètement) est l'unité de base de la linguistique textuelle. C'est en somme une théorisation des agencements de propositions et de paquets de propositions au sein de l'unité de grande complexité que constitue le texte. Pour Jean-Michel Adam, la proposition énoncée est un acte de langage à trois paramètres : une référence (A) ou représentation discursive qui renvoie à un locuteur réel, une énonciation (B) ou prise en charge énonciative déterminant l'instance qui assume la responsabilité du propos émis, et enfin un discours (C), c'est-à-dire une valeur illocutoire ayant une visée argumentative. Cependant, sa notion de texte est associée à celle de genre. Car le texte est d'une complexité telle qu'elle ne peut pas permettre le développement de « grammaires du texte ».

C'est pour penser cette complexité que des chercheurs d'horizons théoriques si différents que Jean-Paul Bronckart, Dominique Maingueneau, François

¹ Adam (J.-M), *Linguistique textuelle. Des genres de discours au texte*, Paris, Nathan, 1999, p.24.

² Lundquist (L.), op.cit, p.10.

Rastier et moi-même accordons une place de plus en plus grande à la catégorie discursive des genres.¹

En d'autres termes, un texte ne peut être analysé linguistiquement que quand il peut être rapporté à un genre. Au lieu de types de texte, il faudrait alors parler de « type de séquence ». Jean-Michel Adam considère donc la linguistique textuelle comme un sous-domaine et l'intègre dans un champ plus vaste, celui de l'analyse du discours.

En outre, la linguistique pragmatique, à laquelle se rattache théoriquement la linguistique textuelle, entre autres objectifs, vise à répondre à certaines questions : comment à travers un texte écrit, locuteur-scripteur et interlocuteur-lecteur parviennent-ils à communiquer ? Quels sont leurs rapports avec le texte ? L'analyse pragmatique tend à équilibrer le rôle du récepteur et de l'émetteur ou, à défaut, à privilégier le récepteur. Car le sens n'existe que dans la mesure où il est construit par son destinataire. La linguistique de la langue ou du système est, en quelque sorte, dédoublée par une linguistique du discours qui, au lieu de replier le langage sur l'arbitraire de ses unités et de ses règles, l'étudie en le mettant en relation avec les référents sociaux, psychologiques, historiques, etc., en le considérant comme l'activité des sujets parlants qui interagissent dans des contextes déterminés.

II.1.3 La linguistique interactionniste

Je pense que la réalité fondamentale à laquelle le linguiste a affaire, c'est l'interlocution (l'échange de messages entre émetteur et récepteur, destinataire et destinataire, encodeur et decodeur). Or, on constate actuellement une tendance à en revenir à un stade très, très ancien de notre discipline : je parle

¹ Adam (J-M), *Linguistique textuelle. Des genres de discours au texte*, Paris, Nathan, 1999, p. 34.

*de la tendance à considérer le discours individuel comme la seule réalité. Cependant, je l'ai déjà dit, tout discours individuel suppose un échange.*¹

Ce propos qui date de 1963 a été émis par Jakobson qui indiquait déjà la nouvelle piste que la linguistique devait explorer. C'est la tâche de la linguistique interactionnelle ou conversationnelle. Cette conception remettait en cause l'étude des énoncés isolés tels que les actes de langage au sens austinien. On n'analyse plus les actes de langage qu'à travers un système d'énoncés emboîtés ayant une visée illocutoire unique ; ce système comprenant un acte de langage central constitue le noyau autour duquel se greffent les autres énoncés considérés comme secondaires.

L'interaction dans le discours, renvoyant généralement à l'action de deux ou plusieurs personnes l'une sur l'autre, est un système d'influences mutuelles, d'actions conjointes dans lequel se trouvent engagés des co-locuteurs. En parlant, c'est-à-dire dans le cas du roman en écrivant, le locuteur-énonciateur s'assigne un rôle et assigne à son interlocuteur-énonciataire réel ou virtuel un rôle complémentaire. Ainsi, chaque fois qu'il y a production de parole sous forme orale ou écrite, même sans la présence d'un destinataire, il y a interaction verbale ; car la parole est constituée d'un ou de plusieurs actes de langage, au-delà de sa fonction de représentation du monde.

Erving Goffman², dès 1973, avait théorisé la problématique de l'interaction verbale. Les thèses qu'il développe dans son ouvrage serviront de base à l'analyse conversationnelle. En outre, à la suite d'Austin, les linguistes de l'interaction verbale posent que « dire, c'est faire. »

Parler, c'est changer et c'est changer en échangeant : tout au long du déroulement d'un échange communicatif quelconque, les différents participants,

¹ Jakobson (R.), *Essai de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p.32.

² Goffman (E.), *La Mise en scène de la vie quotidienne I. La présentation de soi*, Paris Minuit 1973 ;

que l'ont dira des « interactants », exercent les uns sur les autres un réseau d'influences mutuelles.¹

L'énonciateur n'est pas un électron libre se déplaçant et parlant comme bon lui semble : il est inséré dans un cadre foncièrement interactif, une institution discursive faite à l'intérieur d'une culture précise ; ce cadre comporte des rôles socioculturels à assumer dans des espaces (lieux) déterminés et à un moment déterminé, un décor matériel et un mode de circulation pour l'énoncé. Dans ce cadre interactif, l'énonciateur s'adresse à un ou plusieurs co-énonciateurs (l'énonciataire, le lecteur réel ou supposé).

Mais, dans le cas du roman, cette « interlocution » est spéciale. En effet, entre énonciateur romanesque et lecteur réel ou inscrit, l'interaction ne se fait jamais en face à face. Après la production du roman, lorsqu'un lecteur réel s'en empare, il le lit en l'absence de son énonciateur. Cette impossibilité d'instaurer une communication directe entre énonciateur et lecteur fait que le roman est une espèce particulière d'interaction verbale dans laquelle l'énonciateur évite autant que possible les ambiguïtés, en manifestant sa présence de diverses manières, conscientes ou non. Tout au long du discours littéraire, l'énonciateur ne fait que donner au destinataire des indices pour construire une image de soi, un ethos auquel s'identifie le lecteur par « incorporation » (notion sur laquelle nous reviendrons au chapitre IV, sous-point IV.6) du corps du « garant ». Ainsi donc, cette construction s'accompagne d'une interaction avec le garant du discours. De cette façon, le locuteur engagé dans la communication littéraire agit sur son co-locuteur.

Cette interaction inhérente au discours nous aide à comprendre comment les écrivains négro-africains prétendent, à travers leurs œuvres et par leur énonciation, dénoncer la gestion de la société ou à un stade ultime, pousser à l'action subversive contre le pouvoir. Ces œuvres, comme tout discours littéraire, ont un caractère à la fois interactif et réflexif. C'est ainsi qu'il s'y imprime une subjectivité sous forme d'image

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *Les Interactions verbales*, Paris, Armand Colin, T.1, 1990, p. 17.

de soi, celle des énonciateurs qui s'y expriment, notamment le narrateur. Cela se fait dans les deux sens, celui de l'énonciateur et celui de l'énonciataire. En effet, l'énonciateur garde toujours à l'esprit une image de son lecteur potentiel à partir de laquelle il construit sa propre image qu'il ne cesse d'exhiber tout au long du roman.

La polyphonie linguistique mise en relation avec l'interaction verbale est aussi un moyen d'agir sur autrui. Elle est un choix intimement lié aux buts que chaque énonciateur poursuit dans son interaction directe ou indirecte avec son énonciataire. Elle permet d'informer, de changer, (convaincre, faire rire, déstabiliser...) un interlocuteur tout en confirmant l'image de soi qu'on veut offrir ou préserver. La polyphonie permet à l'énonciateur de définir une image discursive, de se montrer cultivé, averti, un homme vivant la modernité, en citant Rousseau, Marguerite Duras, Montaigne ou Vaugelas, etc. En effet, la citation est foncièrement polyphonique.

La théorie interactionniste explore en particulier un domaine important des influences mutuelles, celui de la politesse linguistique ; elle est très importante pour l'éclairage des actions réciproques qu'énonciateur et énonciataire exercent l'un sur l'autre. On rencontre ici la notion que Levinson et Brown¹, à la suite de Goffman, appellent les « faces » qui servent à la préservation du caractère harmonieux de la relation interpersonnelle, c'est-à-dire à la régulation de l'interaction verbale. Cela signifie que la construction de l'image de soi va dans les deux sens, celui de l'énonciataire et celui de l'énonciateur. Ce dernier garde toujours à l'esprit cette image de son lecteur, à partir de laquelle il construit sa propre image. Mais la politesse purement linguistique concerne plutôt l'action du locuteur sur l'interlocuteur. L'analyse du discours tient donc compte de ces aspects de la politesse linguistique qui fait que deux interlocuteurs polis cherchent toujours à préserver les « faces » de chacun.

La théorie de Brown et Levinson se fonde sur cette notion de « face » suivant deux principes :

¹ Brown (P) et Levinson (P.), *Politeness. Some Universals in language Use*, bridge, CUP, 1987.

Premier principe :

Tout individu possède deux « faces » :

- Une « face » négative qui correspond essentiellement à ce que Goffman nomme les « territoires du moi » (territoires corporel, spatial, temporel, biens matériels ou savoirs secrets...);
- Une « face » positive qui correspond essentiellement au narcissisme et à l'ensemble des images valorisantes que les interlocuteurs construisent et tentent d'imposer d'eux-mêmes dans l'interaction.

Deuxième principe :

La notion de « FTA » (« Face Threatning Act ») qui consiste à considérer que dans une interaction à deux ce sont quatre « faces » qui sont en présence. Au cours de l'échange, chacun des interlocuteurs accomplit des actes verbaux et non verbaux qui sont, sinon pour la plupart, du moins la totalité des actes potentiellement menaçant pour l'une ou l'autre des « faces ». C'est cette idée que dénote l'expression « Face Threatening Act ».

Dans cette perspective, Brown et Levinson ont classé les actes de langage en quatre catégories que nous allons rappeler ci-dessous :

1. Actes menaçants pour la face positive de celui qui les accomplit. C'est le cas de l'aveu, de l'excuse, l'autocritique et autres comportements « autodégradants ».
2. Actes menaçants pour la « face » négative de celui qui les accomplit. C'est le cas de l'offre, de la promesse, en somme de tous les actes qui peuvent léser son propre territoire.
3. Actes menaçants pour la « face » positive de celui qui les subit : ce sont tous les actes qui risquent de mettre en péril le narcissisme d'autrui, comme la critique, la réfutation, le reproche, l'insulte et l'injure, la moquerie ou le sarcasme.

4. Actes menaçants pour la face négative de celui qui les subit : ce sont toutes les violations de territoire de nature non-verbale (offenses proxémiques ; contacts corporels indus ; agressions visuelles, sonores ou olfactives ; pénétration par effraction dans les réserves d'autrui). Mais les menaces territoriales peuvent aussi être verbales : questions indiscretes, actes dérangeants ou directifs comme l'ordre, la requête, l'interdiction ou le conseil.

Les catégories 1 et 2 se rapportant aux actes « automenaçants », seules les catégories 3 et 4 relèvent à proprement parler de la politesse linguistique.

Ce tour d'horizon de quelques problématiques à la base de l'analyse du discours, nous montre que la linguistique de l'énonciation, la linguistique textuelle et l'analyse interactionniste procèdent toutes d'une même discipline, la linguistique, qui, cependant, s'est clivée en plusieurs sous-branches. L'analyse du discours apparaît comme la discipline qui les intègre. Au-delà, toutes ces disciplines appartiennent à la pragmatique linguistique qui se divise en deux domaines complémentaires réunis dans l'analyse du discours :

- La pragmatique des actes de langage héritée des philosophes d'Oxford, d'Austin et Searle. Pour cette pragmatique, parler, c'est échanger des informations, mais aussi c'est effectuer un acte, régi par des règles qui permettent de transformer la situation du récepteur et de modifier son système de croyances et/ou son attitude comportementale. Corrélativement, comprendre un énoncé, c'est identifier sa visée pragmatique, sa valeur et sa force illocutoires.
- La pragmatique héritée de Charles Morris qui considère que l'énonciation constitue un événement qu'il importe d'étudier et qu'il y a une relation entre les signes linguistiques et les utilisateurs des signes. Cette conception donne naissance aux théories de l'énonciation et de la polyphonie en mettant au cœur

de l'échange verbal les notions d'émetteur, de récepteur et de situation de communication.

II.2 Le contexte d'énonciation

L'un des paramètres les plus importants qui permettent de marquer la séparation entre les approches dominantes du texte littéraire, dans le prolongement de la doxa romantique qui considère que le moi créateur est distinct du moi social de l'écrivain, et les méthodes de l'analyse du discours qui se servent essentiellement de la linguistique dite pragmatique et de l'énonciation, est certainement le contexte.

Au sens large, le contexte désigne aussi bien les éléments qui complètent ou assurent l'interprétation globale d'un énoncé que les divers environnements d'où proviennent, soit directement, soit indirectement, c'est-à-dire par inférence, ces éléments. R. Eluerd parle de « contexte ordinaire mondain »¹, à savoir « [...] le contexte précis de n'importe quelle énonciation élargie aux limites du monde et de l'histoire des individus engagés dans cette énonciation. »²

Au sens étroit, le contexte (le moment, le lieu ou autres), en tant qu'il est partie intégrante de la « scénographie »³ (nous y reviendrons dans la troisième partie), participe à la légitimation du roman :

*Dans une scénographie comme en toute situation d'énonciation, la figure de l'énonciateur, le garant, et la figure corrélatrice de co-énonciateur sont associées à une chronographie (un moment) et une topographie (lieu) d'où prétend surgir le discours.*⁴

¹ Eluerd (R.), *La Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985, p.13.

² Ibidem.

³ La « scénographie » est un terme emprunté à Maingueneau qui l'a utilisée en particulier dans son ouvrage *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004. Elle renvoie à la scène narrative construite par le texte.

⁴ Maingueneau (D.), in Amossy (R.) et al. *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlet, 1999, p.85.

Le roman de dénonciation, qui évoque un malaise social qu'il faut combattre, s'enracine nécessairement dans le contexte social. Du reste, cela est valable pour tous les textes littéraires ; car ils sont tous à la fois du social et du textuel. Plus précisément, c'est la dictature, ou tout simplement les dérives du pouvoir politique ou religieux, qui servent de toile de fond aux romans que nous étudions.

Une telle imbrication du textuel et du social se manifeste notamment dans la nature même des branches de la linguistique.

*La linguistique de la langue, du système est constamment doublée par une linguistique du discours qui, au lieu de replier le langage sur l'arbitraire de ses unités et de ses règles, l'étudie en le mettant en relation avec quelque référentiel social, psychologique, historique..., en le considérant comme l'activité de sujets qui interagissent dans des situations déterminées. [...] Le langage n'est pas l'objet de deux branches de la linguistique qui seraient complémentaires prenant en charge une part des phénomènes langagiers, mais c'est la linguistique elle-même qui se dédouble pour étudier les phénomènes à travers des points de vue distincts. Ce clivage découle de la duplicité du langage lui-même, à la fois système de règles et de catégories et lieu d'investissements psychiques et sociaux. Bien entendu, on essaie constamment de réconcilier le langage avec lui-même, de le penser à la fois comme système arbitraire et comme force impliquée dans des interactions, mais le clivage ne tarde pas à se réintroduire, faisant basculer les uns dans la linguistique de la langue, les autres dans celle du discours.*¹

L'analyse du discours littéraire, dans la lignée de Maingueneau, nous emble être un programme de recherche « contextualiste » à stratégie scientifique ouverte comme la pragmatique proprement dite. Elle vise à subvertir la distinction texte/contexte. Une telle approche, appliquée dans toute sa rigueur, introduit l'extralinguistique, donc le

¹ Maingueneau (D.), « Les analyses du discours en France », n° 117 de la revue *Langages*, Larousse, mars, 1995, p.6.

contexte mondain en général, dans l'analyse des textes. Les approches non linguistiques n'étudient que le contexte linguistique ou cotexte (contexte littéral) effectivement disponible, c'est-à-dire l'environnement verbal ou écrit de l'énoncé considéré. En fait, le texte littéraire construit, à tous les niveaux du discours, le référent, à la fois d'un environnement linguistique immédiat, à partir d'un environnement extralinguistique et des présupposés cognitifs, sociaux, psychologiques, en somme, le contexte qui permet de comprendre et d'expliquer les énoncés. Dans le texte littéraire, les éléments du contexte les plus nettement grammaticalisés sont les temps verbaux, les indices personnels, les déictiques (de lieu, de temps comme « ici », « maintenant », etc.) en général, les verbes performatifs, les présuppositions, etc.

L'analyse du discours littéraire, impliquant ces éléments dans la détermination du sens des occurrences discursives, s'intéresse fondamentalement à l'étude de la dépendance des énoncés à l'égard du contexte. En conséquence, la sémantique purement linguistique ne peut pas épuiser la question du sens des textes littéraires. Le discours fait varier le contexte qui le sous-tend en fonction des types d'énoncé ; par exemple, la question appelle une réponse. En ce sens, « le contexte est l'effet des actes de langage antérieurs et la cause des actes de langage ultérieurs. »¹ Chaque fois qu'il est modifié, le contexte affecte à son tour le sens ; il évolue en même temps que le discours. A ce propos, F. Armengaud parle de contexte unique ou « ensemble-contexte ». « L'ensemble des mondes possibles pertinents dans une situation donnée est l'ensemble-contexte. »² Une proposition est définie comme un ensemble de mondes possibles, ceux où le contenu propositionnel est vrai. De même, un roman peut être défini comme un ensemble de « scénographies » possibles ayant chacune un contexte défini qui leur est consubstantiel.

Le sens d'un texte littéraire dépend de plusieurs facteurs d'ordre linguistique, extralinguistique mobilisés par les lecteurs. A partir de ce moment, l'analyse du texte se ramène à l'analyse du discours et des énoncés, à la pragmatique, parce qu'il est impossible d'interpréter tous les éléments des phrases en usage à l'intérieur de ces

¹ Armengaud (F.), *La Pragmatique*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1990, p.62.

² Ibid. p. 63.

phrases, même augmentées de la paramétrisation (locuteur, interlocuteur, lieu, temps, etc.) proposée par la linguistique de l'énonciation. Beaucoup d'éléments linguistiques contenus dans le texte ne se laissent pas interpréter à l'intérieur des phrases (les connecteurs pragmatiques comme « mais », « néanmoins », les temps verbaux, les ellipses, etc.). Les phrases elles-mêmes sont susceptibles d'une interprétation qui fait appel à des processus extralinguistiques.

Une conception rigide et stricte de l'arbitraire du signe interdit toute véritable pragmatique qui intègre le contexte extratextuel dans l'analyse des discours. En revanche, comme le pensent des auteurs tels que Peirce et Wittgenstein, le langage relève de nos « habitudes »¹ ; il est une « forme de vie »². Compte tenu de l'importance du contexte dans la détermination du sens des énoncés, Hermann Parret³ propose d'aborder la pragmatique par les types de contextes estimés pertinents. Tout ce que nous pouvons accomplir par le fait de dire, par la parole, se réalise dans un contexte déterminé par le lieu, le temps, l'identité des locuteurs, en somme par tout ce que l'on a besoin de savoir pour comprendre et évaluer ce qui est dit, c'est-à-dire l'énoncé. Austin confirme cette idée en disant, dans *Quand dire, c'est faire*, que la vérité ou fausseté d'une affirmation ne dépend pas de la seule signification des mots, mais des circonstances dans lesquelles l'acte est effectué.

¹ Wittgenstein (L.), *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980.

² *Ibidem*.

³ Parret (H.), art. « Pragmatics », in Th. A. Sebeok éd., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 1983.

Chapitre III

La « paratopie »

Cet éclairage théorique concernant les fondements de l'analyse du discours fait surgir au cœur de la réflexion une notion centrale dans l'étude de la position de l'écrivain dans le champ littéraire, mais également dans la société, celle de « paratopie » que nous allons à présent examiner.

Chez celui qui a forgé cette notion, Dominique Maingueneau, la « paratopie » reçoit la définition suivante:

Localité paradoxale, la paratopie n'est pas l'absence de tout lieu, mais une difficile négociation entre le lieu et le non lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser. Sans localisation, il n'y a pas d'institution permettant de légitimer et de gérer la production et la consommation des œuvres, mais sans délocalisation, il n'y a pas de constituance véritable.¹

En effet, la « paratopie » qui caractérise la position de l'écrivain fait que celui-ci se trouve à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la société. Une telle conception de la place de l'écrivain qui n'est ni dans la société ni hors d'elle est fondée sur une critique systématique de la doxa romantique, voire de la méthode structurale. Elle s'efforce d'échapper aux distinctions traditionnelles : énonciateur/écrivain, texte/institution littéraire, moi créateur sacré/moi social de l'écrivain. En d'autres termes, il est question en analyse du discours d'admettre le brouillage des lieux en repensant la coupure que l'on concevait traditionnellement entre sujet énonciateur (écrivain) et sujet biographique. Avant l'avènement de l'analyse du discours littéraire, ces éléments

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.53.

n'étaient pas articulés, surtout dans les perspectives romantique, puis structuraliste. Selon ces esthétiques, la création n'a rien d'institutionnel, donc rien de normé, et le texte doit être appréhendé de manière immanente, sans être mis en rapport direct avec la société. Or, comme toutes les pratiques verbales, le texte littéraire participe du social.

La « paratopie » est à la fois condition et produit du texte littéraire. Celui-ci, comme l'écrivain, vit de cette « paratopie »-même sans laquelle il ne peut exister. C'est à travers l'énonciation elle-même que s'élabore la « paratopie ». De cette façon, « paratopie » et énonciation sont consubstantielles. Il convient donc de ne pas confondre « paratopie », c'est-à-dire l'impossibilité pour l'écrivain de se trouver un lieu, et marginalité ou nomadisme ou même parasitisme. C'est-là une confusion pourtant entretenue par un nombre de gens. Au contraire, il faut toujours rapporter la « paratopie » au processus créateur du texte littéraire.

La paratopie n'est pas une situation initiale : il n'est de paratopie qu'élaborée à travers une activité de création et d'énonciation. L'appartenance paradoxale qui la définit n'est pas une origine ou une cause, encore moins un statut. L'écrivain n'est pas une figure double qui aurait une part de lui engluee dans la pesanteur sociale et l'autre, tournée vers les étoiles, mais une instance multiple qui se déploie – tout à la fois se structure et se disperse – à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, le lieu d'une création qui se nourrit du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société. La paratopie joue en effet sur deux termes – l'espace littéraire et la société – et non sur la seule relation entre le créateur et la société.¹

L'examen de la situation de l'écrivain africain engagé dans la dénonciation des mœurs politiques d'après les indépendances à la lumière de la notion de « paratopie »

¹ Maingueneau (D.), « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COnTEXTES*, numéro 1, Discours en contexte (Sept 2006), [En ligne], mis en ligne le 15 Septembre 2006. URL : <http://contextes.revues.org/document93.html>. p. 3. Consulté le 09 Février 2009.

telle qu'elle a été définie nous semble important pour comprendre comment celui-ci se livre à la création et à l'énonciation pour dénoncer.

L'écrivain africain est contraint de s'inscrire dans un champ, l'espace littéraire négro-africain, mais aussi dans l'espace social africain au sens sociologique. Très souvent, il a le statut de fonctionnaire international comme Mudimbé (professeur des universités) ou Fantouré (consultant international) et même Bédi (professeur en France). Pourtant, dans la création littéraire, il a une seule personnalité, mais à deux facettes. S'il s'exprime par l'intermédiaire d'un narrateur, il n'en apparaît pas moins comme une personnalité divisée, qui se situe à la fois dans la société et hors d'elle (dans le champ littéraire sur lequel nous reviendrons infra, point III.I); il ne peut s'échapper de ce champ aussi longtemps qu'il produit des œuvres.

La notion de champ littéraire peut se comprendre comme « champ discursif »¹, notion qui reformule la problématique sociologique du « champ » de Bourdieu en termes de discours. L'« interdiscours » que nous avons expliqué par l'expression « polyphonie plurielle » est découpé par l'analyse du discours en plusieurs espaces discursifs qui sont des « positionnements » qui entrent en concurrence dans le champ qui les englobe. L'existence d'un « champ discursif » provoque un jeu d'équilibres où les divers « positionnements » entrent en conflit et cherchent à se délimiter réciproquement. En ce sens, le champ littéraire est un « champ discursif » où les écrivains, les lecteurs, les éditeurs, en somme, tous les acteurs de l'institution littéraire se positionnent.

A l'intérieur de ce champ littéraire, l'écrivain peut adopter une certaine « posture » (Cf. IV.3, L'ethos comme « posture », pour reprendre le concept de Jérôme Meizoz) ; ce faisant il récupère ne serait-ce qu'une parcelle de son autonomie vis-à-vis de ce champ. C'est ainsi que, dans le champ littéraire, les divers « positionnements » en concurrence sont des identités discursives spécifiques, celles des divers écrivains du champ.

Le champ littéraire fonctionne comme une institution, à l'instar de la littérature dont il dépend. Disposant d'une indépendance et ayant ses propres règles de fonctionnement,

¹ Maingueneau (D.), *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Ed. du Seuil, 2009, p.23.

il fait autorité en répondant à certaines attentes qui lui sont attachées. Pour notre cas, le champ littéraire négro-africain fait autorité, ne serait-ce que parce qu'il participe de ce discours constituant qu'est la littérature. En tant que tel, il se réclame d'une certaine transcendance à travers ses propres dispositifs dénonciation qui lui donnent l'autorité requise pour énoncer convenablement. Et ce champ, en tant qu'espace institutionnel, s'articule à la textualité, à l'organisation textuelle grâce aux événements énonciatifs qui le légitiment.

La dénonciation par l'énonciation que nous étudions n'est possible que si nous étudions en même temps le système des différents « positionnements » constitués par le champ littéraire et qui s'expriment dans la « posture », mais également le « positionnement » spécifique des auteurs de notre corpus dans ce champ. Cela est d'autant plus fondé qu'il y a une liaison nécessaire entre l'unité textuelle et ses conditions de production, si l'on prend en compte la situation des sujets parlants, l'« interdiscours », le champ littéraire, éventuellement ce que les écrivains révèlent d'eux-mêmes à travers la presse, etc. La connaissance du champ littéraire dont participe l'écrivain permet de déterminer dans quelle mesure son discours fera autorité et agira efficacement sur le lecteur. Cela permet en même temps de déterminer si l'écrivain en question est autorisé à s'appropriier les thèmes qu'il aborde et le genre qu'il sélectionne, la dénonciation qu'il entreprend.

A partir de là, on peut se demander quelle est l'autorité impartie à chaque auteur que nous étudions, quelle image le public se fait de chaque auteur après les indépendances, précisément entre 1960 et 1974, au moment où il écrit son roman sur la dictature ou l'injustice sociale en Afrique.

Autant de questions que les pages suivantes aborderont. Pour cela, il faut d'abord mobiliser les données du champ littéraire africain, mais aussi biographiques et historiques relatives à la carrière de chaque auteur au moment de l'écriture. Nous visiterons alors, en même temps, les données relatives à l'éthos préalable des auteurs,

voire à leur ethos discursif, pour mieux dégager le « positionnement »¹ qui les amène à la dénonciation des mœurs politiques.

III.1 Constitution du champ littéraire négro-africain

Le lieu véritable (Afrique ou Europe) où s'est constitué le champ littéraire négro-africain est difficile à déterminer avec exactitude. En outre, la littérature négro-africaine est protéiforme. Cela fait qu'il est presque impossible de donner du champ littéraire négro-africain une description d'une cohérence parfaite. Dans l'histoire littéraire, de nombreuses définitions ont été données à la littérature africaine francophone. Plusieurs critères d'ordre linguistique, culturel, idéologique, etc., ou relevant des conditions d'émergence en rapport avec le champ littéraire français ont été utilisés par la critique. D'ailleurs, la multitude des expressions utilisée pour nommer ce champ littéraire, à savoir, entre autres, « littérature francophone », « littérature d'expression française », « littérature négro-africaine », « littérature d'outre-mer », « littérature noire », « littérature africaine », etc., l'attestent. Il n'existe pas un champ littéraire africain comme espace autonome, avec ses propres règles institutionnelles, ses enjeux nationaux et internationaux, ses profits symboliques spécifiques, tels que l'obtention d'un prix littéraire, ses regroupements sous forme de festival ou d'anniversaires ou de salons, etc. Il a néanmoins existé en Afrique noire certaines institutions littéraires, telles que le Grand prix littéraire de l'Afrique noire.

Les facteurs permettant de constituer le champ littéraire africain, en l'occurrence, la langue d'écriture, le public, le lectorat, les maisons d'édition, le lieu d'où produisent les écrivains, les prix littéraires, etc. se situent soit, à la fois, en Afrique et en Europe, soit

¹ Dans son ouvrage, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Editions du Seuil, 2009, pp.100-101, Maingueneau définit la notion de « positionnement » : « Cette notion se rapporte à l'instauration et au maintien d'une *identité énonciative*. Avec une valeur peu spécifique, on souligne par là le fait qu'à travers l'emploi de tel vocabulaire, de tel registre de langue, de telle variété dialectale, de tel genre de discours, un locuteur indique comment il se situe dans un espace conflictuel : en utilisant la lexie « lutte des classe » on se positionne comme de gauche, en parlant sur un ton didactique et avec un vocabulaire technique on se positionne comme expert, etc. Dans un champ discursif, le *positionnement* correspond à la délimitation d'une identité énonciative : un mouvement dans le champ littéraire, un parti dans le champ politique, une doctrine dans le champ philosophique, etc. »

en Europe pour la plupart. Cela pose le problème de l'existence d'un champ littéraire africain autonome à côté des champs littéraires de l'Europe et du monde.

Mais, que ce champ littéraire existe réellement ou soit simplement considéré comme inclus dans le champ européen, il est possible d'en dessiner les contours ou de le définir, tout au moins de lui donner une certaine identité. Pour cela, des références existent dans l'histoire de la poétique littéraire. Papa Samba Diop, tentant de définir le champ littéraire africain, s'appuie sur trois notions :

[...] celles d'assimilation, d'imitation et d'autonomie, ces vocables étant fournis par différentes préfaces tenant lieu de poétiques, par des « manifestes », des essais tels La littérature coloniale de Roland Label en 1931, et, la même année, Philoxène ou la littérature coloniale d'Eugène Pujarnisclé. Ils sont aussi contenus dans « Orphée noir », la préface de Jean Paul Sartre à l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française (1948), comme en 1956 dans la postface aux Ethiopiennes de Léopold Sédar Senghor : « Comme les lamantins vont boire à la source. »¹

Le champ littéraire africain s'est constitué en fonction des conditions d'émergence des œuvres. En effet, si certains écrivains sont des africains (les premiers instituteurs africains comme Mapâté Diagne ou Abdoulaye Sadjî), le lectorat n'était constitué avant tout que de Français, celui des maisons d'édition française qui les publiaient. Le commun des lecteurs ne lisaient que très peu les œuvres de la littérature africaine. Ce lectorat était donc fort réduit. Mieux, ce sont pour une bonne part, des écrivains français, voyageurs ou administrateurs romanciers comme René Maran (Cf. son livre *Batouala*), qui écriront abondamment de la littérature « africaine » à la place des Africains.

¹ Diop (P.S.), Art. « Tentative de définition du champ littéraire subsaharien » in Pierre Chiron et Francis Claudon, *Constitution du champ littéraire, Limites-Intersections-Déplacements*, Paris l'harmattan, *Cahiers de Philosophie de l'Université Paris XII-Val de Marne*, numéro 5, 2008, p.364.

Cependant, dans les années 1960, beaucoup d'intellectuels africains eurent des responsabilités dans les nouveaux Etats africains indépendants. Ainsi, Léopold Sédar Senghor deviendra Président de la république du Sénégal, d'autres deviendront membres d'un gouvernement (Cheikh Hamidou Kane au Sénégal, Boubou Hama au Niger, etc.). Certes, ces derniers élargiront le lectorat de la littérature africaine en écrivant des œuvres littéraires destinées à la fois à des Africains et des Français, mais ils resteront tributaires du champ littéraire européen. Aussi paradoxal et utopique que cela puisse paraître, leur ambition était avant les indépendances (1960) de s'affranchir culturellement du colonisateur. Pourtant, leur public cible à qui les messages étaient principalement destinés, surtout à travers la Négritude, était français. Mais ils entendaient aussi être la voix du peuple africain qu'ils voulaient éveiller, comme le dira Aimé Césaire. Dés lors, à partir du moment où des écrivains authentiquement africains commencent à exister et où le lectorat devient de plus en plus africain, le champ littéraire francophone est en gestation. Par ailleurs, des maisons d'édition telles que « Présence Africaine » créées à partir de 1947 ont accédé à une plus grande autonomie, suivant le mouvement général de tout le champ littéraire négro-africain.

Il faut relever cependant, un autre type d'autonomie plus problématique pour le champ littéraire francophone : la subordination des écrivains au champ politique de leur pays. Car l'autonomie se mesure aussi par rapport au champ politique. L'appartenance de nombre d'écrivains à la classe politique qui reste subordonnée à la France rend plus ambiguë l'autonomie de ce champ. Ces écrivains qui veulent souligner la désillusion causée par les indépendances qu'ils critiquent seront contraints à l'exil pour pouvoir continuer à dénoncer le pouvoir par leurs écrits :

C'est que les écrivains, soit, deviennent écrivains durant leur exil, soit ils sont obligés de s'exiler pour écrire. L'Afrique est un étouffoir, un étouffoir politique d'abord, mais aussi un étouffoir traditionnel. La solitude est très mal vue, si l'on vous voit tout seul avec un livre on va vous traiter de fou, car tout le

monde a l'habitude de se rassembler. Mais il ne faut pas oublier que le berceau de la littérature africaine est à Paris, c'est à Paris qu'est née la Négritude.¹

Ainsi, l'exode des écrivains africains vers la France est massif, et la production littéraire est fortement tributaire des réseaux de fabrication, de diffusion et de promotion du livre en France. La plupart des écrivains écriront à partir de la France où ils se sont exilés. Cet état de fait se confirme avec les prix littéraires qui se multiplient, non en Afrique, mais bien en France. On peut citer parmi ces prix ; le prix Goncourt, le Grand prix du roman de l'Académie Française, le prix Renaudot, etc. qui seront décernés à beaucoup d'écrivains africains comme Abdoulaye Sadj, récemment en 2008 à Thierno Monémbo, plus récemment encore en 2009 à Marie Ndiaye. C'est donc Paris qui donne la légitimité et consacre les œuvres et les auteurs africains. Paris est dans cette perspective capitale de la légitimation littéraire et linguistique. Les Africains restent sous le joug culturel de la France.

La dépendance du champ littéraire francophone par rapport au champ littéraire français est renforcée par l'utilisation presque contrainte de la langue française comme langue d'écriture littéraire. Pour les écrivains de l'Afrique francophone, la littérature a un sens linguistique ; elle signifie une écriture en français. La langue française est un critère pour légitimer l'œuvre en l'inscrivant institutionnellement dans l'espace français. Quand ils écrivent dans leur langue nationale ou quand ils utilisent une langue française intégrant certains traits des langues africaines, comme chez Kourouma et Cheikh Alioune Ndao (*MBAAM dictateur*), ils doivent s'en justifier.

La politique coloniale avait pour objectif avoué l'assimilation culturelle des populations nouvellement colonisées par le biais de la langue française. Le

¹ Monémbo (T.), citation tirée de l'entretien (Emission sur RFI) Thierno Monémbo et Ivan Amar, Dakar, Halle du théâtre Sorano, 17 Mars 2009.

français devient alors de ce fait langue de culture, langue d'anticipation et surtout langue de promotion sociale des populations indigènes.¹

Pourtant, le recours à la langue française ou nationale se justifie dans tous les cas par le fait que les écrivains cherchent avant tout à utiliser une langue « littéraire », quelles qu'en soient les conséquences, eu égard à la spécificité du champ littéraire négro-africain. Ainsi l'orientation linguistique, qu'elle soit choisie délibérément ou non, correspond à un ancrage dans un champ littéraire francophone que certains auteurs perçoivent d'ailleurs comme un « label » encombrant. La notion de champ littéraire francophone, aujourd'hui reconfigurée sous le masque de francophonie, a d'abord été défendue par des Africains tels que Léopold Sédar Senghor. Pourtant, elle ne fait que confirmer la dépendance du champ littéraire francophone ; car elle n'est aujourd'hui qu'une notion politique « gérée » de Paris. L'action des instances de la francophonie ou du champ littéraire français en Afrique se traduit entre autres par un soutien à l'édition et un appui aux programmes de lecture publique, mais aussi de recherche. On note également dans cette perspective, la présence des centres culturels français et des Alliances françaises dans les pays africains francophones. Ces centres disposent de bibliothèques bien équipées qui attirent l'essentiel du lectorat africain. La « paratopie » est à la fois condition et produit du texte littéraire. Celui-ci, comme l'écrivain, vit de cette « paratopie »-même sans laquelle il ne peut exister. C'est à travers l'énonciation elle-même que s'élabore la « paratopie ». De cette façon, « paratopie » et énonciation sont consubstantielles. Dans certains pays africains, il n'existe aucune maison d'édition. C'est le cas des pays comme la République Centrafricaine et le Burundi. Les modiques moyens de certains pays les empêchent-ils de publier de la littérature. La diffusion reste en deçà de la normale ; ce qui fait que les livres circulent peu entre pays aussi bien africains qu'européens. Quand ils circulent, le prix du livre produit en Europe reste excessivement élevé par rapport au pouvoir d'achat des africains. S'y ajoutent les liens symboliques qui font qu'un certain prestige est attaché au fait d'être publié dans de

¹ Daff (M.), « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », in la revue électronique, *Glottopol*, n°3, janvier 2004, p. 89.

grandes maisons d'édition européennes. Les auteurs autant que les critiques littéraires préfèrent les grandes éditions européennes aux éditions africaines. Et la France servira à la consécration de maints auteurs africains. On peut citer plusieurs cas : Bédié et Mudimbé ainsi qu'Alioum Fantouré, entre 1960 et 1974, qui s'étaient tous exilés, ont écrit et publié l'essentiel de leurs œuvres en France. Plus récemment, Ahmadou Kourouma publia en France un de ses romans (*Allah n'est pas obligé* publié aux éditions du Seuil en 2000) alors qu'il vivait à Lyon et obtint le prix Renaudot et le Goncourt des lycéens.

Cependant, ce manque de stabilité et de délimitation ou d'autonomie du champ littéraire francophone concerne surtout les auteurs et les agents de la littérature africaine de ses débuts (1920) aux indépendances (1960). Après cette date, elle va avoir une plus grande autonomie en commençant à obtenir une diffusion plus consacrée, des auteurs qui se démarquent tant bien que mal du champ littéraire français, des instances de promotion du livre, des courants littéraires spécifiques à l'Afrique, etc. Des revues et des lieux de diffusion de la littérature africaine francophone seront créés par les africains, souvent par des écrivains, comme Bédié : des maisons d'édition telles que « Présence Africaine » (version africaine), « Présence francophone », etc., des revues scientifiques, *Notre librairie*, *Ethiopiennes*, *Cultures sud*, *Peuples noirs/Peuples africains* (revue créée par Bédié au Cameroun) pour ne citer que celles-là.

Pour donner au champ littéraire négro-africain une plus grande autonomie, les écrivains africains s'affranchissent d'abord du champ français sur le plan thématique, compte tenu de l'histoire spécifique de l'Afrique, en introduisant des contenus purement africains dans leurs œuvres. Ensuite, ils adoptent une nouvelle attitude vis-à-vis de la langue française. En effet, les écrivains vont établir avec le français un rapport de type nouveau, en le soumettant dans leurs écrits à des distorsions sémantiques et même syntaxiques, à l'instar de Kourouma, le précurseur de ce qui est considéré comme une « infraction » linguistique aux yeux des Français adeptes de la pureté de la langue. Avec cet auteur mais aussi d'autres, on est loin des exercices scolaires d'Ousmane Socé, du conformisme académique et précieux de Senghor, de Césaire ou de Paul Hazoumé.

Nous assistons à l'émergence d'une volonté de démarcation qui a fait parler d'une « décolonisation » ou encore d'une « africanisation » de l'écriture romanesque.

Les nouveaux romanciers se montrent moins obséquieux vis-à-vis de la langue française et manifestent vis-à-vis d'elle une arrogante liberté qui participe du souffle animant globalement la création littéraire elle-même.¹

Les jeunes écrivains sont les plus portés à rompre avec les sentiers battus sur la langue française. Naviguant entre l'Afrique, l'Europe et les Amériques, ils explorent des sujets de plus en plus variés développés à travers une langue assez originale, mais partagée que Moussa Daff appelle « une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire. »² Ils revendiquent un français non pas de la France, mais du monde francophone. C'est ce qu'exprime Amadou Ly à propos de la poésie sénégalaise :

Il semble que la poésie sénégalaise de langue française soit un ectophyte : elle n'est ni mangue ni abricot, étant à la fois mangue et abricot.

Mais un fruit qui n'est ni mangue ni abricot, mais qui tient des deux, n'est pas moins un fruit. Il possède une forme, un goût, une chair qui lui sont propres, et si on peut le dédaigner pour sa propre table, on ne lui en niera pas pour autant sa réalité.

C'est le cas de la poésie sénégalaise [...], et plus généralement, de la littérature sénégalaise et africaine en langue française.³

Depuis le XIX^e siècle, beaucoup d'écrivains français s'écartent du purisme. De même, les écrivains africains utilisent la langue française d'une autre manière. Ils ne se soucient plus de pureté ou d'académisme. Il semble qu'on n'attende plus des auteurs

¹ Midiohouan (G.O.), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.212.

² Daff (M.), «Art. « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », in la revue électronique, *Glottopol*, n°3, janvier 2004, p. 89.

³ Ly (A.), *La Poésie sénégalaise d'expression française : détermination d'écriture*, Thèse d'Etat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1992.

africains francophones que ce nouveau rapport avec le français : une langue française dans un décor exotique. Les écrivains ne se complaisent pas dans l'académisme ; au contraire, ils façonnent le français à leur guise, passant du classicisme français au français des sous-quartiers de l'Afrique francophone lointaine. D'ailleurs, de nos jours, même chez les écrivains français cet académisme ne constitue plus la norme d'écriture. L'unique souci des négro-africains est désormais de faire de la littérature avant tout, qu'elle soit "africaine" ou "francophone". Privilégiant la fonction de communication littéraire, leur seule ambition est d'être lus par le plus grand nombre. A partir de ce moment, ils inaugurent dans l'espace francophone une littérature de contestation. Les œuvres doivent être lues par les lecteurs africains pour les amener à changer l'ordre anormal des choses.

Cependant, les œuvres de notre corpus ne semblent nullement s'inscrire dans cette optique. Le français utilisé y est plus ou moins pur et châtié, tout au moins correct. En particulier *Entre les eaux* est écrit avec une langue française soutenue, voire recherchée. Le narrateur « homodiégétique », le prêtre Pierre Landu est un philosophe d'un haut niveau intellectuel, et qui plus est, a une vaste culture. Le français d'*Entre les eaux* est tellement relevé que même les chefs des rebelles ainsi que tous les personnages, qu'ils soient du petit peuple ou des hautes classes de la société, s'expriment correctement. *Le Cercle des tropiques* ne recourt pas à un niveau de langue aussi élevé, mais il n'en utilise pas moins un français standard. Quant à *Perpétue*, il est sans aucun doute le roman d'un auteur hostile à l'usage d'un français incorrect ou parasité par les traits des langues africaines. En effet, c'est Mongo Béti qui s'insurgeait contre un mauvais usage ou simplement fautif du français à l'encontre de Kourouma qu'il qualifiait d'analphabète à travers la plupart de ses déclarations rapportées par la presse. Il milite pour une langue française normée, à l'instar d'écrivains comme Senghor.

Contrairement à une idée répandue dans l'historiographie, l'engagement pour la justice sociale n'a pas été une condition nécessaire et suffisante pour l'émergence en Afrique d'un champ littéraire autonome ; il y a une maturation progressive et protéiforme qui entretient des relations très étroites avec le contexte sociopolitique. Le champ littéraire s'est constitué d'abord à partir de la littérature coloniale et ethnologique

avant d'atteindre une certaine spécificité, qui lui permettra d'être plus autonome. Même si ce champ n'a pas été et ne pourra peut être pas avoir une totale autonomie, tant que les contraintes linguistiques, politiques et économiques demeurent, il a néanmoins des traits distinctifs, tels que les sujets abordés, la langue littéraire utilisée qui n'est plus tout à fait le français classique. C'est dire que le champ littéraire francophone ne se confond jamais avec la littérature française, même s'il lui reste subordonné dans une certaine mesure. Cependant, par ses modalités d'existence ce champ littéraire est mal intégré à la société africaine qui lui donne sa raison d'être. S'il a un rôle social évident, il ne bénéficie pas des conditions requises pour l'exercer de la meilleure façon.

Les romans de notre corpus ne s'inscrivent pas dans la dynamique d'autonomisation : les auteurs préconisent, certes, un affranchissement par rapport au champ littéraire français, mais n'entendent pas sacrifier la langue française au profit d'une introduction des particularités des langues africaines. Ce sont plutôt les générations ultérieures d'écrivains négro-africains qui auront cette ambition. Les romans de notre corpus participent néanmoins de la constitution du champ littéraire francophone : ils sont de plus en plus édités par les maisons d'édition africaines, ont un lectorat essentiellement africain, sont étudiés dans les facultés de lettres, etc. En somme, en dehors de la langue, ils respectent les normes de définition du champ littéraire francophone. Surtout, leur visée, qui est le rétablissement de l'ordre normal des choses dans la société, par la dénonciation littéraire est sans équivoque. Mieux, au moment de leur publication, la question de l'autonomie du champ littéraire francophone ne se posait pas, ni par rapport à la langue littéraire ni par rapport aux autres domaines liés à l'institution littéraire. Il était tout entier subordonné au champ français qui lui donnait sa légitimité.

Dès lors que les auteurs du champ littéraire négro-africain s'y instituent à travers une situation sociopolitique, mais aussi sociolinguistique particulière, le « positionnement » dans le champ reste par endroits plus ou moins tributaire du champ littéraire français qui était pendant longtemps le champ de référence de la littérature africaine. Cela, en plus d'autres raisons, fait exister au sein de ce champ des sous-champs qui sont représentés, entre autres, par les tenants de la littérature « folklorique », par ceux de la littérature

utilitaire, par ceux des écrivains qui défendent l'utilisation d'une langue littéraire authentiquement française, par ceux qui préconisent une littérature négro-africaine utilisant les langues africaines, etc. Ainsi, on peut énumérer respectivement les écrivains de la veine de Senghor parmi les quels Camara Laye, Aimé Césaire, etc., le groupe des écrivains engagés dont Bongo Béti, Ibrahima Signaté, Sembène Ousmane, etc., et les écrivains défenseurs d'une originalité linguistique pour la littérature africaine parmi lesquels Ahmadou Kourouma, Cheikh Alioune Ndao, etc.

Situés dans ces différents sous-champs, les écrivains occupent une position soit maximale soit minimale et passent de l'une à l'autre selon le degré et la nature de la concurrence entre les « positionnements ». Ils sont sans cesse ballotés entre la frontière inférieure et supérieure du champ littéraire négro-africain, ce qui les place dans une position elle-même « paratopique » puisqu'échappant à toute topique sociale. En ce sens, par exemple, Camara Laye a eu un « positionnement » très controversé, ce qui lui a valu beaucoup de critiques, surtout de la part des tenants de la littérature engagée comme Mongo Béti. Par ailleurs, se positionnant contre toute forme d'« authenticité » mais également de spécificité du Noir par rapport au Blanc, Yves-Valentin Mudimbé fustige la Négritude qui relève selon lui de l'utopie, d'une singularisation injustifiée de l'homme noir. C'est ce qu'il fait dire au personnage du Chef des rebelles : « Vous avez sans doute tenté de creuser une voie africaine de la théologie, [...], comme d'autres entreprennent, à partir de la Négritude, des élucubrations sur une voie africaine du socialisme. »¹ En même temps, le héros de Mudimbé, Pierre Landu, s'adressant au Chef, montre qu'il serait de la même manière utopique que les Blancs défendent la « Blanchitude » : « Chef, imaginez que des Européens se mettent à parler de la « Blanchitude » ? »² Au début des indépendances, le sous-champ dominant était bien celui des écrivains de la Négritude, ce qui plaçait du même coup les autres en position périphérique. Le champ littéraire exprime donc la « paratopie » des écrivains, mais aussi celle des personnages mis en scène. C'est le cas en particulier de Pierre Landu (*Entre les eaux* » partagé entre l'Afrique et l'Europe, entre le maquis et le pouvoir, entre son

¹ Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.98.

² Ibid., p.100.

sacerdoce et les exigences de la lutte sociale en faveur des pauvres, etc. L'impossibilité de se trouver un lieu pour recouvrer la quiétude oblige les personnages ainsi que les écrivains à se mouvoir indéfiniment entre deux espaces, celui du peuple, du champ littéraire et celui du pouvoir. Il y a également les contraintes qu'exercent les gouvernements dictatoriaux qui ne leur permettent pas le choix définitif d'un lieu. Les écrivains semblent ainsi en perpétuelle « paratopie », fuyant souvent leur pays d'origine pour s'exiler en Europe ou aux Etats Unis d'Amérique.

III. 2 La « posture » : l'ethos préalable ou prédiscursif des auteurs

Selon J. Meizoz, la « posture » est la manière singulière dont chaque personne habite un statut ou exerce la fonction qui lui est attachée, dans un champ donné. Pour l'écrivain, il s'agira de sa façon personnelle d'assumer le rôle qui est le sien dans le champ littéraire. Ecrire revient dans une perspective dialogique, à se positionner par rapport à une multitude d'opinions et de points de vue. Tout roman qui n'est autre chose qu'un macro-énoncé confirme, réfute, problématise des positions antécédentes, c'est-à-dire des « postures », qu'elles soient exprimées de façon globale et explicite dans la « diégèse », ou de façon diffuse et implicite dans les textes. C'est ce qu'exprime Bakhtine comme suit :

*Toute énonciation, même sous forme écrite, est une réponse à quelque chose et est construite comme telle. Elle n'est qu'un maillon de la chaîne des actes de parole. Toute inscription prolonge celle qui l'ont précédée, engage une polémique avec elle, s'attend à des réactions actives de compréhension, anticipe sur celles-ci, etc.*¹

La « posture » de l'auteur se traduit dans sa biographie, les genres littéraires dans lesquels il inscrit ses œuvres, les usages linguistiques qu'il mobilise, le public-cible, le

¹ Bakhtine (M.V.), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p.105.

champ littéraire, etc. Sous ce rapport, elle s'exprime essentiellement dans l'ethos préalable.

Dans une interview donnée à *Demain l'Afrique* à propos du contexte sociopolitique africain, Sony Labou Utam'si disait :

La terreur engendre l'agression et la vie se déroule en une suite de poursuites, d'assassinats, d'états de siège, d'explosions, d'insurrections, d'exterminations. Une violence bestiale déchaînée qui proclame « la barbarie » de l'homme à l'endroit de l'homme sous toutes ses formes possibles.¹

Ce propos qui traduit clairement l'atmosphère carcérale de l'Afrique indépendante (aussi bien au Zaïre qu'au Cameroun et en Guinée Conakri) et qui fait écho à tout le contexte sociopolitique africain que nous avons exposé, explique la « posture » de la majorité des écrivains qui entendent rompre avec la peinture d'une Afrique idyllique et avec les discours culturalistes et laudateurs des traditions africaines, pour s'engager résolument dans la lutte contre l'injustice politique. Ces derniers, dont font partie les auteurs que nous étudions (Mongo Béti, Alioum Fantouré et Yves-Valentin Mudimbé), fustigent la littérature de l'« art pour l'art » héritée du Parnasse français. Ils optent pour une littérature engagée au sens de Sartre. Mais leur engagement est ici spécial puisqu'il est surtout politique ou religieux. Il diffère en cela de celui des écrivains de la Négritude qui ne s'engagent que sur le plan culturel, revendiquant l'existence d'une civilisation nègre. Ces écrivains habitent leur statut littéraire par la dénonciation et les attaques contre le désordre politique qui a fini d'engendrer le désenchantement, réduisant à zéro toutes les attentes des « soleils des indépendances ». Mieux, ils ne semblent pas tolérer l'indifférence de leurs concitoyens, surtout ceux qui sont écrivains. Sous ce rapport, d'aucuns pensent qu'en vérité, ce ne sont pas les injustices dans la société qui devraient être attaquées par les écrivains, c'est l'indifférence. Cela manifeste les prémices qui constitueront le mobile du « roman subversif ».

¹ Utam'si (S.L.), dans une interview donnée à *Demain l'Afrique* en septembre 1979.

Ces auteurs engagés ont en commun de s'être tous exilés, l'essentiel de leur production ayant été effectué à l'étranger. En effet, ils ont été pourchassés, entre autres raisons, du fait de leur « posture » engagée contre le pouvoir politique et/ou religieux. Ceux qui avaient choisi de rester sur place ont quand même adopté une position d'opposition larvée contre les différents régimes. De surcroît, pour légitimer leur statut d'écrivains consacrés, il leur fallait écrire à partir de l'Occident ; ce qui justifiait, du même coup, leur exil. La référence pour la norme littéraire était bien située hors de l'Afrique. En effet, on concevait mal que l'écrivain puisse être un voisin, un parent, un ancien condisciple, un coreligionnaire. L'auteur célèbre devait forcément sortir d'outre-mer ou appartenir à une autre civilisation, ou avoir étudié en Europe. De ce fait découle la vérité étrange que la littérature africaine a été pendant longtemps dépréciée par la plupart des lettrés en général. Le plus souvent, on ne lisait que par accident ou par curiosité, au hasard des cadeaux et des emprunts, on ne l'achetait que rarement. Ainsi le fait d'écrire à partir de l'Europe et d'y être édité était un moyen de légitimation.

Les pages suivantes nous permettront d'explorer les « postures » des auteurs de notre corpus. Nous tâcherons de ne pas confondre « posture » et carrière, même s'il est vrai que la dernière influe sur la première, du fait que dans la vie de tout écrivain il y a des interviews, des préfaces, etc. qui expriment directement ou non son « positionnement ».

III.2.1 La « posture » de Mongo Béti

Est-ce que l'écrivain en général et l'écrivain africain en particulier doivent être engagés dans leurs œuvres ? Face aux conflits sociopolitiques de son temps, le romancier africain peut-il et doit-il s'engager, utiliser l'autorité discursive que lui confère le champ littéraire, avec le risque de se soumettre à des exigences extra-artistiques, ou doit-il se contenter du développement de la littérature en y contribuant que par des apports d'ordre esthétique ou formel ? Doit-il se positionner par rapport aux faits qu'il raconte ? Doit-il afficher une « posture » dans son œuvre ? La question de l'engagement de l'écrivain a toujours été l'objet de maintes controverses, surtout dans le champ littéraire français, où s'opposent les partisans de l'Art pour l'Art et les militants

de l'art pour le progrès, à l'instar de Victor Hugo ou de Jean Paul-Sartre. En Afrique noire, cette question s'est aussi posée dans le champ littéraire, mais avec beaucoup plus de force, du fait des spécificités africaines, notamment la colonisation et l'exercice despotique du pouvoir. S'agissant de l'écrivain négro-africain qui vit dans une société pleine d'injustices de toutes sortes, une société où des gens souffrent et meurent de faim, il est difficile de lui demander d'écrire sans parler du monde qui les entoure. Ainsi, en Afrique l'engagement paraît nécessaire, voire indispensable à certains écrivains comme Mongo Béti, qui n'hésite pas à critiquer toute littérature négro-africaine qui n'est pas ouvertement engagée. On se rappelle, à ce propos, de la querelle qui l'opposait à Camara Laye au sujet de *L'Enfant noir* (cf. infra). Cette situation de l'écrivain africain est campée par l'écrivain congolais, Emmanuel Boudzéki Dongal :

Quand on m'interdit de lire certains journaux ou certains livres mettant ainsi en doute ma capacité de réfléchir et de juger par moi-même, quand je vois des innocents arbitrairement arrêtés et torturés autour de moi, quand j'entends un chef d'Etat déclarer que "les Etats africains ont d'autres problèmes à régler que de régler un problème comme celui des Droits de l'homme" ou encore "je ne sais pas ce que souvent les gens appellent les Droits de l'homme en Afrique", que peut un écrivain sensible aux problèmes de la société sinon prendre sa plume devenue sa seule arme ?¹

Le « positionnement » de Béti se manifeste avant tout dans le débat qui l'a opposé pendant longtemps à Senghor et surtout à Camara Laye, auteur de *L'Enfant noir*. En effet, le projet littéraire de Béti, en particulier dans sa trilogie (*Rumember Ruben, Perpétue et La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*) est éminemment politique, contrairement à celui de Camara Laye que défendait Senghor. Camara Laye n'avait pour projet que de représenter une Afrique traditionnelle, authentique et idyllique. Béti, quant à lui, visait en définitive à changer le pouvoir en place ainsi que le fonctionnement de la société. C'est ce projet révolutionnaire qui sous-tend *Rumember*

¹ Dongal (E.B.), « Littérature et société. Ce que je crois », in *Peuples Noirs Peuples Africains*, n° 9, mai-juin 1979, p. 62.

Ruben sans s'y réaliser, mais qui se réalise dans *La Ruine presque cocasse d'un polichinelle*. Dans *Perpétue*, Bédi met en place les conditions de sa réalisation, en se livrant à un dévoilement systématique de toutes les dérives politiques. Ainsi, selon lui, l'écrivain est nécessairement engagé d'une façon ou d'une autre, dans ce qu'il écrit. Sur ce point, il a la même conception que Roland Barthes qui disait :

Nul ne peut écrire sans prendre parti passionnément (quel que soit le détachement apparent de son message) sur tout ce qui va ou ne va pas dans le monde : les malheurs et les bonheurs humains, ce qu'ils soulèvent en nous, indignations, jugements, acceptations, rêves, désirs, angoisses...¹

Critiquant la « posture » de Camara, Laye Bédi écrit :

Au vrai, ce qui est en cause ici, c'est beaucoup moins le livre que la mentalité dont il est l'éceurant produit. – puisqu'aussi bien le choix du titre impliquait une manière de défit – dédaignant la moindre coquetterie à l'égard du public, pose les problèmes dans toute leur crudité, évite les lieux communs, les futilités, les naïvetés. Lay, lui, se complaît décidément dans l'anodin et surtout le pittoresque le plus facile – donc le plus payant -, érige le poncif en procédé d'art. Malgré l'apparence, c'est une image stéréotypée – donc fausse – de l'Afrique et des africains qu'il s'acharne à montrer : univers idyllique, optimisme de grands enfants, fêtes stupidement interminables, initiations de carnaval, circoncisions, excisions, superstitions, oncles Mamadou dont l'inconscience n'a d'égal que leur irréalité. Laye aborde bien les thèmes qui auraient dû donner de la valeur à son récit, mais pour les considérer dans une optique empruntée à je ne sais quel Conte de la brousse et de la forêt ou quel Mamadou et Binéta sont devenus grands (Titre d'un célèbre manuel de lecture de Davesne et Gouin, 1953, et destiné à l'enseignement élémentaire). Lorsqu'il parle de totem, sort, génie, il fait tout simplement pitié. Bref, il n'y a rien dans ce

¹ Barthes (R.), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964, p. 14.

*livre qu'un petit bourgeois européen n'a déjà appris par la radio, un reportage de son quotidien habituel ou n'importe quel magazine de la chaîne France-Soir.*¹

Récusant la « posture » qui consiste pour l'écrivain africain à donner de l'Afrique une image ethnologique, Bédi assigne à l'œuvre littéraire une fonction de dévoilement et se positionne avec ceux « qui estiment que ce siècle impose à l'écrivain, comme un impératif catégorique, de se défendre contre la littérature gratuite, l'art pour l'art. »²

Bédi expose sa « posture » littéraire dans trois articles (1953, 1954 et 1955) publiés dans « Présence Africaine ». Aussi, dans un numéro spécial de la revue *Les étudiants noirs parlent* affirme-t-il qu'il se refuserait à écrire un roman qui se limiterait à la simple description des réalités africaines traitées comme d'anodins éléments d'un décor figé. De plus, il assigne au roman africain la vocation de changer le pôle de la réception pour le placer non plus chez les Européens, mais plutôt chez les Africains. Ce changement de la cible, c'est-à-dire du lectorat, montre nettement que la visée de Bédi est bien d'agir sur le lecteur africain pour le transformer positivement et l'amener à refuser l'injustice que lui impose le pouvoir politique et/ou religieux. Il recommande donc d'écrire désormais pour le lectorat négro-africain. Mais, contrairement à certains de ses contemporains qui préconisent d'utiliser une langue non pas française mais francophone, Bédi entend maintenir dans ses écrits la langue française dans toute sa pureté. Ce n'est pas surprenant puisqu'il refuse la littérature « folklorique ».

La posture qu'affiche Bédi dans le champ littéraire négro-africain aura été façonnée par diverses influences et sa participation aux luttes de libération de son pays. Il avoue avoir été influencé par les pamphlétaires du XVIII^e siècle (Voltaire entre autres) et les romanciers noirs comme Richard Wright, qui a publié *Black Boy* aux Etats-Unis et traduit en français chez Gallimard en 1947, roman qu'il cite beaucoup. Il a vécu lui-même comme témoin, mais aussi comme acteur des principaux événements sociopolitiques survenus au Cameroun. Ces événements qu'il relate dans ses diverses

¹ *Biyidi (A.), Art. «L'enfant noir », in Présence Africaine, n° 16-, 1954, p. 420.*

² *Ibidem.*

œuvres (surtout *Main basse sur le Cameroun*) concernent les confrontations du pouvoir et de l'U.P.C. (Union des populations du Cameroun) que dirigeait Ruben Um Nyobe. Celui-ci occupera une place centrale dans la production littéraire de Bédi, notamment dans *Perpétue* où les dérives s'expliquent aussi par son absence.

Son nom d'écrivain (Mongo Bédi) ne lui servait, au moment où il écrivait *Perpétue*, qu'à dissimuler son vrai nom Alexandre Biyidi Awala, qui était déjà largement connu du public africain et français. Son intention était de se forger une image de rechange, un ethos discursif nouveau, en remplacement de celui que lui octroyait son vrai nom. Aussi cherchait-il à établir un partage entre deux domaines d'activité auxquels renvoient ses deux noms, qu'il paraît souhaitable de séparer : en établissant une limite entre Biyidi le professeur et Mongo Bédi l'écrivain. Pourtant les deux se mélangeront sans cesse dans son œuvre, confirmant ainsi la « paratopie » dans laquelle il se trouve et qui est le véritable lieu de tout écrivain. Bédi est dans l'impossibilité de s'assigner un lieu du fait de sa propre « paratopie » qui ne le situe ni tout-à-fait dans la société ni totalement dans le champ littéraire. Quand bien même il a œuvré pour cette séparation du social et du texte en se proposant des pseudonymes, l'articulation entre ces deux lieux est restée plus que jamais incertaine.

Bédi a connu la censure avec son roman *Main basse sur le Cameroun* puis a été impliqué dans une procédure judiciaire, avant de lancer en 1978 une revue à vocation politique et littéraire (*Peuples noirs, peuples africains*) qui consacrait définitivement sa « posture » de dénonciateur des mœurs politiques africaines et lui conférait ainsi une plus grande autorité discursive et sociologique dans le champ littéraire négro-africain. Assumant ses responsabilités, il acceptera ainsi d'être ouvertement en conflit avec les nouveaux Etats, mais aussi avec ses frères écrivains qui refusent l'engagement littéraire ou qui écrivent en une langue française truffée d'africanismes.

III.2.2 La « posture » d'Alioum Fantouré

L'ethos préalable d'Alioum Fantouré est difficile, sinon impossible à cerner puisque celui-ci ne s'est pas ouvertement et explicitement positionné dans le champ littéraire africain, ni même d'une autre manière publique. C'est plutôt son œuvre littéraire qui pourrait permettre de le situer dans le champ littéraire négro-africain et de comprendre la manière personnelle dont il assume son rôle d'écrivain.

De son vrai nom Mohamed Touré, Alioum Fantouré est un expert international qui entend mettre son expérience littéraire au service du développement des pays africains. Les déclarations de lui qui puissent révéler sa « posture » de dénonciateur, dans des interviews ou des articles, sont inexistantes à notre connaissance. Cependant, comme les autres écrivains de notre corpus, il a eu à s'exiler pour avoir constitué une gêne pour l'Etat, du fait de ses activités littéraires qu'on assimilait à de la politique. Il serait possible de tracer plus ou moins les contours de sa « posture » à partir du contexte général du champ littéraire négro-africain, mais aussi à travers son silence même, car on communique aussi par l'absence de parole. Son mutisme sur les questions littéraires en dehors de ses discours proprement romanesques est significatif d'une certaine manière, de sa « posture ». Certes, cette « posture » ne saurait être déterminée sur la base de sa carrière, mais celle-ci a forcément sur elle une influence. D'ailleurs, au même titre que Bédi, il aura substitué à son vrai nom (Mohamed Touré) son nom de plume, pour se forger dans le champ littéraire négro-africain une image d'auteur, manifestant ainsi sa « paratopie ».

Ce nom d'auteur, Alioum Fantouré est en soi une dénonciation, car il signifie en « soussou » (langue maternelle de Fantouré) : « moi aussi je suis Touré ». Ce faisant, il entend dénier à Sékou Touré, le président de la République, son appropriation du nom « Touré ». Comme quoi, le « nom « Touré » n'est pas la propriété exclusive de la famille du président qui n'a jamais cessé de revendiquer cet apanage. Il y a là un conflit jusqu'ici latent et que Fantouré extériorise à travers cette « posture » pour savoir qui est le vrai « président ». Alioum Fantouré n'entend pas laisser son pays à la merci de Sékou Touré, un dictateur qui n'est pas plus légitime que tous les autres Guinéens, dont lui-

même qui porte le nom « Touré ». Une autre signification de cette « posture » est que Fantouré oppose sa plume au pouvoir à l'instar de Jean de La Fontaine à l'égard du roi Louis XIV à travers ses *Fables*. A travers sa « posture » d'écrivain, La Fontaine déniait au roi sa légitimité comme le fait Fantouré qui proclame sa propre légitimité en s'appuyant sur le nom de famille « Touré » qui est aussi celui du président de la République.

Comme Bédié et Mudimbé, Alioum Fantouré a occupé différentes fonctions et a participé à la vie civile et politique et au gouvernement de la Guinée Conakri. Mais compte tenu de cette absence signalée de déclaration officielle, sa posture se perçoit surtout à travers le paratexte de ses œuvres. Ainsi, dans *Le Cercle des tropiques*, il se positionne dans les exergues comme « un homme de la terre » lançant un cri de détresse face aux difficultés de la vie qui assaillent l'homme de toutes parts. Ainsi, même si *a priori* on ne décèle rien de politique dans son projet textuel, tout au moins, on peut dire qu'il entend dénoncer la situation très difficile de son pays. Fantouré est donc, en ce sens, un écrivain engagé. Concernant son ethos, la différence hiérarchique entre le statut d'expert international et l'identification à l'homme de la terre se traduit par une certaine tension. En effet, ce sont deux statuts disjoints ; ils obligent l'écrivain à opérer une mutation en créant le personnage de Bohi Di qu'il a représenté comme un « fils de la terre »¹. Il lui faut devenir un homme qui se range du côté du peuple. C'est cette fonction de transition que joue le personnage de Bohi Di : le haut fonctionnaire devient l'homme du peuple. Il propose ainsi une « posture » de défenseur du peuple ; ce qui sera d'ailleurs confirmé dans *Le Cercle des tropiques* où l'ethos du dénonciateur est dominant chez le narrateur. L'auteur Fantouré est de ceux qui sont le plus critiques des Etats indépendants africains. *Le Cercle des tropiques* est le seul roman de notre corpus qui réalise la subversion finale, en renversant le régime politique par un coup d'Etat. Sous ce rapport, Fantouré s'inscrit bel et bien dans la lignée des auteurs engagés, à l'instar de Bédié.

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, préface du roman.

III.2.3 La « posture » d'Yves-Valentin Mudimbé

La posture d'Yves-Valentin Mudimbé peut se lire à travers son propos suivant adressé à l'écrivain guyanais L.-G. Damas, au cours d'un des entretiens qu'il a eus avec lui à Washington en 1974 :

Ce que vous appelez aimablement la guerre des Anciens et des Modernes a pris, à mon sens, des allures de meurtre : il faut liquider des pères. Tout se passe comme si ma génération vous reprochait de lui avoir enlevé une responsabilité historique. Ce qui me préoccupe, quant à moi, c'est davantage l'esprit de continuité de votre combat. Il y a eu la négritude. Nombre de ses objectifs d'autrefois sont à présent atteints. Et, dans nos pays africains enfin libérés, il nous faut assumer des contradictions concrètes, tant sur le plan économique que politique : contradictions au niveau des procès de travail, des rapports sociaux de production, de l'organisation du pouvoir, contradictions des signalisations idéologiques.¹

Comme on le voit, « l'art pour l'art » n'intéresse pas Mudimbé, puisqu'il inscrit son activité littéraire dans la politique et l'économie des pays africains. Aussi veut-il dépasser la Négritude dont les objectifs lui paraissent atteints à présent ; celle-ci ne pouvait rendre ou exposer que la situation de l'Afrique coloniale. Ainsi dans le contexte des indépendances africaines intervenues dans les années 1960, la Négritude ne semble plus pertinente. Peut-elle aider à comprendre ce phénomène historique tout à fait inédit que sont l'indépendance et sa mise en œuvre ? Peut-elle être une ligne de conduite pour l'action politique devenue nécessaire dans une Afrique minée par la dictature ? Alimentée par l'engagement de l'auteur et les références à la situation politique du Zaïre, l'œuvre de Mudimbé s'inscrit dans la même veine que *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*.

¹ Mudimbé (Y.-V.), « Entretien avec Léon Gontran Damas », in Hommage posthume à Léon Gontran Damas, Paris, *Présence Africaine*, 1979, p.357.

A ce changement de cap dans le champ de la littérature négro-africaine opéré par Mudimbé relativement à la Négritude, s'ajoute un soubassement philosophique. Mudimbé est contre tous les discours ethnologiques sur l'Afrique. Il rejette la thèse selon laquelle l'histoire de l'anthropologie occidentale est un processus de purification progressive du savoir. La nécessité de compléter et d'enrichir la formation de Pierre Landu (*Entre les eaux*) procède de cette volonté de remise en cause. Au regard de la Négritude, dans *Entre les eaux*, Mudimbé s'interroge en disant : pourrait-on parler de la « Blanchitude » des Blancs ?

Mudimbé inscrit sa parole littéraire dans le champ intellectuel moderne en se rapprochant de Foucault et Lacan. Il entend contester les sciences humaines en Afrique en proposant qu'elles soient réinventées. Il a le projet de libérer le discours scientifique en critiquant les divers langages tenus sur l'Afrique par l'ethnologie. Les Européens ont produit des discours sur l'Africain et sur son milieu, discours dans lesquels on a retrouvé des fondements idéologiques qui n'émergent pas à la surface des discours mêmes, mais qui les orientent et les falsifient. Il distille les divers discours dans une parole polyphonique qui tout à la fois les intègre et les subvertit, proposant de réinventer les sciences humaines pour l'Afrique. Il se livre à un renouvellement de toutes les idées reçues des sciences humaines en les extirpant de leur gangue. Il veut que l'Afrique parvienne à posséder ses propres sciences humaines. En quelque sorte, Mudimbe s'est forgé une éthique existentielle. En effet, il ne prend le parti d'aucune cause, à l'instar de l'attitude de Landu dans *Entre les eaux* face au maquis et à l'Eglise. Au contraire, ses critiques très nuancées, font hésiter le lecteur entre plusieurs directions. Tout au long du roman, Landu n'a pu se trouver un lieu : ni en Occident, ni dans l'Eglise africaine, ni dans le maquis. La seule place où il se meut sans fin est la « paratopie ». Pourtant, dans la pratique, si le maquis avait pu répondre à ses idées théoriques sur la justice sociale, il ne lui aurait rien reproché. C'est cette situation qu'on trouve dans *Entre les eaux* dans lequel on ne sait plus si le narrateur Landu s'attaque à la politique, à l'Eglise, à l'Etat, à la conception ethnographique de certains intellectuels africains ou à tout cela à la fois.

Ce « positionnement » de Mudimbé dans le champ littéraire et scientifique est bien exprimé par Justin Kalulu Bisanswa en ces termes :

Le plus grand mérite de Mudimbé est, je crois, de montrer que les Africains, comme les modernes de Heidegger, ne peuvent jamais apprendre que si du même coup ils désapprennent. Ils ne peuvent vraiment penser, philosopher et « théologiser » par eux-mêmes et pour eux-mêmes que s'ils désapprennent radicalement la logique ethnologique et colonisatrice, c'est-à-dire s'ils se déprennent du système de pensée sous-jacent aux pratiques coloniales et néocoloniales. C'est la condition pour échapper à l'illusion du réformisme. Cela, nulle figure ne peut le donner à voir, en dehors de l'oxymore qu'aime à utiliser Mudimbe. D'où la métaphore et la symbolique du palimpseste.¹

A l'instar des autres (Béti et Fantouré), Mudimbé connut l'exil pour des raisons d'ordre strictement politique. Des Etats-Unis d'Amérique où il se trouvait, il a expliqué les motifs de son départ du Zaïre : « Je ne correspondais ni à l'ordre, ni à l'esprit de la deuxième République. »² Par ce départ, il refusait un poste politique de membre du comité central du Mouvement Populaire de la Révolution (MPR), organe suprême du parti politique unique sous le régime de Mobutu (1965-1990). Il exprimait son désaccord et prenait ses distances vis-à-vis du système politique en place. Depuis 1990, Mudimbe réside aux Etats-Unis d'Amérique et y exerce le métier d'enseignant.

En définitive, à la suite de Rimbaud, l'écrivain africain pourrait dire :

« Je suis celui qui souffre
Et qui s'est révolté » (Rimbaud)

A la lumière de cette « paratopie » incontournable, la posture de l'écrivain africain d'après les indépendances, notamment Béti, Fantouré et Mudimbé, est marquée par la révolte contre l'injustice exprimée à travers leurs romans. Si les premiers écrivains d'avant 1960 ne s'intéressaient qu'au procès du colonialisme et à l'affirmation de

¹ Bisanswa (J.K), « V. Y. Mudimbe. Réflexion sur les sciences humaines et sociales en Afrique », *Cahiers d'études africaines*, 160, 2000. <http://etudesaficaines.revues.org/document45.html>

² Mudimbé (Y.-V.), « Entretien avec Léon Gontran Damas », in *Hommage posthume à Léon Gontran Damas*, Paris, Présence Africaine 1979, p.357.

l'identité culturelle de l'homme noir, la seconde génération, celle de Bédi, est au contraire contestataire. L'ordre établi oppressif, par la médiation de l'œuvre d'art, est mis en cause, pour l'édification d'un monde meilleur. La littérature négro-africaine devient alors une littérature du refus des dérives politiques dans laquelle l'écrivain assume des fonctions de vigile qui observe la société et indique dans quel sens il faut améliorer telle ou telle chose, tout en se faisant le miroir de la société, le mobilisateur de conscience. Mme si le lecteur des romans que nous étudions ne sait rien de l'éthos préalable (ce qui n'est pas toujours le cas) des auteurs, le seul fait que ces derniers inscrivent leurs productions dans un type déterminé de texte, celui du roman engagé, et adoptent une certaine « posture » idéologique, induit des attentes en matière de visée littéraire ainsi qu'une image précise du narrateur. Cependant, cela est vrai surtout pour les écrivains déjà connus du public, qui ont déjà publié. Les écrivains que nous étudions, à l'exception d'Alioum Fantouré, avaient auparavant publié une ou plusieurs œuvres avant 1974 :

– **Yves-Valentin Mudimbé**

- *Déchirures*, 1971 ;
- *Entretailles* 1973 ;
- *Fulgurances d'une lézarde* 1973.

– **Mongo Bédi** avait déjà publié au moins sept romans et recueils de nouvelles :

- *Sans haine et sans amour*, 1953
- *Le Pauvre Christ de Bomba*, 1956 ;
- *Ville cruelle*, 1954 ;
- *Mission terminée*, 1957 ;
- *Le Roi miraculé : chronique des Essazam*, 1958 ;

- *Main basse sur le Cameroun : autopsie d'une décolonisation*, 1972 ;
- *Les Procès du Cameroun : autopsie d'une décolonisation*, 1972.

En revanche, l'ethos préalable de Fantouré n'a commencé à se construire qu'à partir de son livre *Le Cercle des tropiques* (1972), qui a eu le Grand prix de littérature d'Afrique en 1973.

Chapitre IV

Approches de la notion d'éthos

Notre recherche est centrée sur les relations entre dénonciation et énonciation. Cependant, de notre point de vue, il est nécessaire d'aborder plus dans le détail l'éthos en tant qu'élément clé de l'énonciation. C'est d'ailleurs devenu un concept important dans les nouvelles sciences du langage, du fait de la place centrale qu'occupe désormais le « sujet » dans les investigations linguistiques.

Dans son ouvrage, *La Rhétorique*, Aristote montre que l'orateur peut rendre son discours persuasif pour l'auditoire en faisant un usage approprié de l'éthos.

Les anciens le définissaient comme étant la construction d'une image de soi destinée à garantir le succès de l'entretien oratoire. Aristote, qui a employé le terme « ethos » pour la première fois, dit dans sa *Rhétorique* qu'il est le premier à faire de l'argumentation, et non de la manipulation des passions, l'essence de la rhétorique. Mieux, suivant le propos d'Eugène Garver :

[...] son art est le premier – et demeure le seul – à faire de l'éthos son essence. Aristote est le premier théoricien de la rhétorique à envisager l'éthos comme une source de preuve distincte, à côté de la raison et des passions. [...] La configuration unique du rapport entre pensée et caractère, entre logos et pathos, telle que le conçoit Aristote, n'a ni précédent ni postérité. [...] La dichotomie entre la raison et la passion existe avant Aristote, mais le trio ethos – pathos – logos – n'appartient qu'à Aristote.¹

¹ Garver (E.) « La découverte de l'éthos chez ARISTOTE » in *Ethos et pathos, le statut du sujet rhétorique*, Actes du colloque international de Saint-Denis (19-21 Juin 1997), Paris, Honoré Champion Editeur, 2000, p.15

Aristote refuse l'idée que la rhétorique enseigne la vertu. Il n'attache à la rhétorique aucune capacité d'enseigner l'éthique (que ce soit la vertu ou le vice). Il définit en substance le terme *ethos* comme suit :

On persuade par le caractère (ethos) quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent une confiance plus grande et plus prompte, [...] Mais il faut que cette confiance soit l'effet du discours, non d'une prévention sur le caractère de l'orateur.¹

Pour lui, comme pour les Romains, c'est la conjonction de l'image de soi construite dans le discours et la morale, c'est-à-dire les mœurs de l'énonciateur (son honnêteté, bienséance ou équité) qui permet de convaincre ou de persuader l'énonciataire. Les types et le style choisis doivent être appropriés à l'*ethos* de l'orateur ou à son *habitus* (qui signifie type social). Cette conception aristotélicienne est attestée par Maingueneau :

La rhétorique antique entendait par éthè les propriétés que se confèrent implicitement les orateurs à travers leurs manières de dire : non pas ce qu'ils disent explicitement sur eux-mêmes, mais la personnalité qu'ils montrent à travers leurs façons de s'exprimer. Aristote avait esquissé une typologie, distinguant la 'phronèsis (avoir l'air pondéré), l'eunoia' (donner une image agréable de soi), l'aretè' (se présenter comme un homme simple et sincère). L'efficacité de ces éthès est précisément liée au fait qu'ils enveloppent en quelque sorte l'énonciation sans être explicités dans l'énoncé. Ce que l'orateur prétend être, il le donne à entendre et à voir : il ne dit pas qu'il est simple et honnête, il le montre à travers sa manière de s'exprimer. L'ethos est ainsi attaché à l'exercice de la parole, au rôle qui correspond à son discours, et non à

¹ Aristote, *Rhét.II*, 1356a.

l'individu 'réel', appréhendé indépendamment de sa prestation oratoire : c'est donc le sujet d'énonciation en tant qu'il est en train d'énoncer qui est ici en jeu.¹

On constate cependant que les chercheurs ne s'accordent ni sur le sens donné à la notion d'ethos par Aristote lui-même, comme le montrent les multiples variations de la traduction du texte original grec, ni sur des méthodes univoques d'approche. C'est une notion complexe qui d'ailleurs, ne renvoyant pas exclusivement à l'orateur, ne se réduit pas à ces caractéristiques. En effet, les études comme celles d'E.M. Cope (*An Introduction to Aristotle's Rhetoric*, London and Cambridge, 1867) consacrées à l'ethos chez Aristote montrent que la notion recouvre non seulement le caractère de l'orateur mais également les caractères des régimes politiques et ceux identifiés selon les âges de la vie ainsi que le style à proprement parler. Dans d'autres contextes l'ethos renvoie aux « lieux habituels » ou « aux mœurs » d'une communauté. « Il n'est de toute façon pas possible de stabiliser définitivement une notion de ce type, qu'il vaut mieux appréhender comme le noyau générateur d'une multitude de développements possibles.»²

Ainsi, la notion d'ethos a été reprise par diverses disciplines telles que la linguistique de l'énonciation, la linguistique pragmatique et à travers celles-ci l'analyse du discours. La notion recouvre alors un sens plus ou moins différent selon la discipline considérée. Pour notre travail, une question fondamentale se pose : quelle définition de la notion d'ethos est la plus pertinente pour le discours littéraire ?

IV.1 Pour la sociologie de Bourdieu : de la tradition grecque au classicisme

La tradition grecque n'a pas toujours épousé cette conception aristotélicienne de l'ethos.

Dans la tradition grecque, il existe une conception presque opposée à celle d'Aristote, celle d'Isocrate, qui place l'efficacité du discours de l'orateur non pas dans

¹ Maingueneau (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, pp. 137-138

² Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 207

le discours lui-même, mais dans ce que nous pouvons appeler l'extradiscursif. Il exprime sa conception de la façon suivante :

[...] Bien loin que celui qui veut persuader un auditoire néglige la vertu, son principal souci sera de donner de lui, à ses concitoyens la meilleure opinion possible. Qui ne sait en effet que la parole d'un homme bien considéré inspire plus de confiance que celle d'un homme décrié, et que les preuves de sincérité qui résultent de toute la conduite d'un orateur ont plus de poids que celle que le discours fournit.¹

Ainsi donc, chez Isocrate compte essentiellement la bonne réputation de l'orateur. En fait, la tradition grecque, en ce qui concerne les successeurs d'Aristote, à savoir Isocrate, Cicéron et Quintilien, privilégie la vie actuelle et antérieure de l'orateur, c'est-à-dire ce qu'on sait de lui. Ce qui est persuasif chez l'orateur ne naît pas dans le discours, il le précède.

La rhétorique de l'âge classique aussi semble épouser cette conception issue de la tradition grecque :

Les dimensions extra-verbales de l'orateur dans la rhétorique classique se résument comme suit : (1) sa renommée, sa réputation, c'est-à-dire l'image préalable que sa communauté possède de lui ; (2) son statut, le prestige dû à ses fonctions ou à sa naissance ; (3) ses qualités propres, sa personnalité ; (4) son mode de vie, l'exemple qu'il donne par son comportement. [...] L'ethos se confond alors avec les mœurs et la question de la moralité du locuteur comme être dans le monde.²

Une telle vision de l'ethos le place en dehors du discours pour le situer dans le cadre purement social.

¹ Isocrate, *Antidosis*, dans Bodin, 1967, p. 121.

² Amossy (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 73

Pierre Bourdieu va dans ce même sens, en n'envisageant l'ethos qu'au sein de l'univers extradiscursif. Il le considère du point de vue sociologique en soutenant que l'efficacité d'un discours trouve ses ressources dans le statut social de l'orateur. L'autorité de celui-ci n'est donc pas, pour lui, discursive ; elle est préexistante au discours. Il soutient l'idée que l'efficacité de la parole n'est jamais linguistique. Il postule ainsi la primauté absolue du statut institutionnel de l'orateur en ce qui concerne l'efficacité de son discours. C'est ainsi qu'il donne à la notion d'ethos une signification qui se situe plutôt dans le prolongement de la tradition grecque et du classicisme. Se réappropriant la notion, il l'assimile à ce qu'il appelle l'« habitus » qui est un ensemble de dispositions durables acquises par l'individu au cours du processus de socialisation. Bourdieu donne de la notion d'habitus la définition suivante :

Les conditionnements associés à une classe particulière de conditions d'existence produisent des habitus, systèmes de dispositions durables et transposables [...], principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations qui peuvent être objectivement adaptées à leur but sans supposer la visée consciente de fin et la maîtrise expresse des opérations nécessaires pour les atteindre.¹

Avec l'habitus, Bourdieu propose une connaissance par le corps. L'habitus, ce sont les rituels quotidiens incorporés par lesquels une culture donnée produit et nourrit la croyance en sa propre « évidence ». Bourdieu souligne ainsi la place du corps, de ses signes, de son style, de sa « connaissance » inconsciente comme site de reconstitution continue d'un sens pratique sans lequel la réalité sociale ne pourrait se reconstituer comme telle. Le sens pratique est porté par le corps, celui-ci n'étant pas une simple donnée, mais le dépositaire, le site d'une histoire incorporée. Dans cette perspective, selon la conception de Bourdieu², l'ethos est une composante de l'habitus.

¹ Bourdieu (P.), *Le Sens pratique*, Paris, Paris, Minuit, 1980. Paris, Minuit, 1980, p.88.

² Bourdieu (P.), *Ce que parler veut dire, l'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982, p.109. Dans cet ouvrage, Bourdieu montre que le locuteur n'a d'autorité que quand il est « un porte parole autorisé ». De ce point de vue, « [...] le locuteur ne peut agir par les mots sur d'autres agents [...]

IV.2 Pour la nouvelle pragmatique

Il se pose une question centrale dans l'étude pragmatique de l'œuvre littéraire : comment persuader, voire influencer autrui par les le discours ? Comment le texte littéraire devient-il action ou interaction selon une conception pragmatique ? Et, partant de là, comment le texte, voire l'auteur, parvient-il à avoir un pouvoir réel à côté d'autres pouvoirs comme le pouvoir politique ?

Pour rendre son discours persuasif, le locuteur construit un ethos discursif, mais pour ce faire, il lui est indispensable de s'adapter à son public-récepteur. Pour cela, il lui faut tenir compte des croyances et des valeurs auxquelles croit ce public. Celles-ci fonctionnant comme des valeurs partagées participent à l'efficacité du discours. En somme, il doit en même temps ou au préalable se construire une image correcte de son public. Ce n'est qu'ainsi qu'il va à son tour construire son image propre la plus adéquate qui sera en interaction avec celle de son public.

Certes, le pouvoir dont est investi le locuteur par l'institution qui l'a mandaté importe beaucoup pour et dans maints contextes pour l'efficacité du discours, mais il n'est pas le seul facteur. Communiquer, c'est toujours interagir et, pour parler comme Kerbrat-Orecchioni, « c'est changer en échangeant », d'où le pouvoir indéniable des mots indépendamment du locuteur qui les utilise. Dans cette perspective, l'efficacité de la parole ne dépend pas que du pouvoir extralinguistique ou institutionnel du locuteur.

que parce que sa parole concentre le capital symbolique accumulé par le groupe qui l'a mandaté et dont il est le *fondé de pouvoir*. »² « L'efficacité symbolique des mots ne s'exerce jamais que dans la mesure où celui qui la subit reconnaît celui qui l'exerce comme fondé à l'exercer. »

Il faut reconnaître que ce point de vue ne s'oppose pas systématiquement aux idées d'Austin, car il admet lui aussi que certains actes de langage comme les déclarations ou les ordres tirent leur efficacité des institutions sociales. Par exemple l'énoncé « La séance est levée » prononcée lors d'une session à l'Assemblée Nationale par le président de cette institution, est efficace. L'acte de langage ainsi émis connaîtra une réussite. Par contre, le même énoncé proféré par un simple député dans le même contexte ne produira pas l'effet recherché. L'acte va échouer parce qu'institutionnellement le simple député n'est pas fondé ou habilité à exprimer une telle parole.

L'ethos en linguistique interactionniste

L'étude de la production d'une image de soi dans les sciences du langage dérive autant des recherches d'Erving Goffman que de la tradition rhétorique. Goffman montre que toute interaction sociale, définie comme « l'influence réciproque que les partenaires exercent sur leurs actions respectives lorsqu'ils sont en présence physique les uns des autres »¹, exige que les acteurs donnent par leur comportement volontaire ou involontaire une certaine impression d'eux-mêmes qui contribue à influencer leurs partenaires dans le sens désiré. Adoptant la métaphore théâtrale, Goffman parle de *représentation de soi* : c'est pour lui « la totalité de l'activité d'une personne donnée, dans une occasion donnée, pour influencer d'une certaine façon un des participants. Il parle aussi de *rôle* (part) ou de *routine*, définis comme « le modèle d'action préétabli que l'on développe durant une représentation et que l'on peut présenter ou utiliser en d'autres occasions. » L'ethos est ainsi perçu comme un modèle de comportement inhérent aux rôles sociaux. Indissociable de l'influence mutuelle que les partenaires désirent exercer l'un sur l'autre, la présentation de soi est tributaire des rôles sociaux et des données situationnelles. Dans la mesure où elle est inhérente à tout échange social et qu'elle est soumise à une régulation socio-culturelle, elle dépasse largement l'intentionnalité du sujet. Chaque rôle social en effet induit un modèle de comportement donné dicté par des règles socioculturelles. Ainsi, l'enseignant devant ses élèves donne une image précise différente de celle que donne un président de la république devant le peuple ou l'écrivain face au lecteur. En ce sens, l'image de soi renvoie aussi, en aval, à l'image de la profession ou de la fonction socio-culturellement préétablie.

C. Kerbrat-Orecchioni² montre que la différence entre l'ethos rhétorique et la présentation de soi de Goffman réside dans le fait que la rhétorique insiste sur ce que met en place l'émetteur, alors que la perspective interactionniste souligne le processus d'ajustement des images mutuelles. C'est dans l'interaction où sont incessamment confrontées les images revendiquées et attribuées que se construit l'identité de chacun.

¹ Goffman (E.), *La Mise en scène de la vie quotidienne, 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1973, p.23.

² Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Enonciation*, Paris, Armand Colin, 2006.

Ainsi, la perspective interactionniste privilégie la notion de négociation qui est, selon Kerbrat-Orecchioni, étrangère à l'ethos rhétorique résumé dans ce que le sujet parlant montre de lui-même (« je suis ceci. »).

Les théories de l'argumentation

Outre la classification des fonctions¹ du langage faite par Roman Jakobson, on considère deux grandes fonctions du langage : la fonction dite descriptive et la fonction argumentative qui a une origine rhétorique, mais qui a un lien avec la linguistique². Elles ont fait exister deux conceptions théoriques sur le langage : l'une, liée à la première fonction, accorde la priorité à la langue comme représentation, l'autre, rattachée à la seconde, postule une priorité de la langue comme argumentation. La fonction de représentation s'explique par le fait que lorsqu'on parle, on réfère à un « monde » que l'on décrit au moyen des mots. Mais la parole pour la parole n'existe pas. On parle souvent de façon à faire partager à un interlocuteur des opinions ou une vision relative à un sujet donné. En parlant, on présente ainsi à l'assentiment de son interlocuteur les thèses auxquelles on veut l'amener à adhérer. Autrement dit, on parle très souvent pour argumenter. Et cette finalité est considérée par les uns comme surajoutée à la valeur descriptive-informative de la langue (c'est la position classique de la rhétorique) et par les autres comme première (c'est la thèse de Ducrot et Anscombe³). Dans cette dernière, les données informationnelles ne sont pas vues comme prioritaires dans la construction du sens d'un énoncé, mais comme dérivées de sa valeur argumentative.

Certains courants de l'analyse argumentative se réclament de l'analyse du discours. A ce titre, ils tirent leur base théorique à la fois de la rhétorique aristotélicienne et de l'analyse du discours. Tant dans une perspective d'analyse du discours, que dans celle

¹ Jakobson (R.), *Essai de linguistique générale*, Paris, Ed. de Minuit, 1963, p.213.

Les fonctions du langage énumérées par Jakobson, au nombre de six, sont les suivantes : expressive, conative, phatique, métalinguistique, référentielle, poétique.

² Amossy (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.

³ Ducrot (O.) et Anscombe (J.-M.), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983

d'une analyse argumentative, l'autorité discursive a deux composantes : l'ethos prédiscursif et l'ethos discursif.

[...] il importe d'examiner, en ce qui concerne l'image de soi de l'orateur :

Au niveau prédiscursif :

- *le statut intentionnel du locuteur, les fonctions ou la position dans le champ qui confère une légitimation à son dire ;*
- *l'image que le l'auditoire se fait de sa personne préalablement à sa prise de parole (la représentation collective, ou stéréotype, qui lui est attachée)*

Au niveau discursif :

- *l'image qui dérive de la distribution des rôles inhérente à la scène générique et au choix d'une scénographie (les modèles inscrits dans le discours) ;*
- *l'image que le locuteur projette de lui-même dans son discours telle qu'elle s'inscrit dans l'énonciation plus encore que dans l'énoncé, et la façon dont il retravaille les données prédiscursives.¹*

Par ailleurs, dans une perspective argumentative, l'ethos est très important, puisqu'il constitue une preuve et permet de rendre le discours efficace :

Les preuves inhérentes au discours sont de trois sortes : les unes résident dans le caractère moral (de l'orateur) qui amène la persuasion, d'autres dans la

¹ Amossy (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Armand Colin, 2006, p.81.

*disposition de l'auditoire ; d'autres enfin dans le discours lui-même, lorsqu'il est démonstratif, ou qu'il paraît l'être.*¹

L'ethos est une preuve indiscutable, plus convaincante que les autres preuves argumentatives :

*Une preuve d'autant moins discutable qu'elle n'est pas formulée : n'étant pas « propositionnelle », l'information ainsi transmise sur le caractère n'est pas sujette aux conditions de vérité typiques des propositions, et sa force argumentative n'est pas soumise aux critères normaux de l'évaluation. En outre son efficacité réside dans sa capacité à être absorbée plus que consciemment et judicieusement « admise » par l'auditoire, comme sont censées l'être les propositions qui sont explicitement soumises à son attention.*²

IV.3 L'ethos comme « posture » : Jérôme Meizoz

J. Meizoz³, rapportant la notion d'ethos à l'image de soi de l'auteur, conçoit la notion d'ethos sous un autre angle, celui du « positionnement » dans le champ littéraire. Il postule que le « positionnement » – qu'il appelle « position » – résulte de paramètres sociologiques. Le « positionnement », qui est plus général, se traduit au niveau individuel par la « posture », qui selon lui, est la manière personnelle et subjective d'occuper une position. Ainsi, un statut social ou professionnel concerne toutes les personnes qui l'assument, tandis que la posture est la manière singulière dont chaque personne habite ce statut ou exerce la fonction qui lui est attachée. Sous ce rapport, pour s'inventer une nouvelle image de soi ou ethos, un écrivain est souvent amené à se

¹ Aristote, *Rhétorique*, 1356a, Le Livre de poche, 1991, p. 83.

² Dascal (M.), *L'Ethos dans l'argumentation*, in *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*, coll. sous la direction de Ruth Amossy, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.65.

³ Méizoz (J.), « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) ». Cet article a été publié dans son ouvrage, *L'Œil sociologue et la littérature*, Slatkine Erudition, 2004, pp.51-56, mais pour notre part nous avons utilisé la version inédite légèrement différente.

donner une nouvelle identité auctoriale sous un pseudonyme. Meizoz donne l'exemple de Romain Gary qui a pris le pseudonyme d'Emile Ajar. Gary le dit en ces termes: « J'étais un auteur classé, catalogué...J'étais las de l'image de Romain Gary qu'on m'avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans. »¹ Ainsi, l'auteur Gary entend renaître en se recréant. « Le pseudonyme si fréquent dans la littérature apparaît comme un indice postural de renouveau. »²

Meizoz prend plusieurs exemples de « posture » d'auteur dont nous retiendrons essentiellement celle de Rousseau. La « posture » de cet auteur se manifeste dans sa vie à plusieurs reprises en revendiquant la simplicité, la sincérité, le respect de la nature, etc. Par exemple,

- lors de la représentation de son opéra *Le Devin du village*, il apparaît devant le roi et sa cour négligemment habillé, enfreignant ainsi les règles élémentaires de bienséance.
- Il refuse de répondre à une audience du roi et renonce, ce faisant, à une pension royale.
- En 1756, il refuse les invitations à la cour préférant la retraite et l'ermitage.
- Il opte pour le simple métier de copiste de musique indépendant, choisissant de ce fait un rang d'artisan.
- Enfin, il entretient une liaison avec une jeune femme du peuple, une lingère nommée Thérèse Levasseur, manifestant ainsi une humilité vertueuse qui choque les attentes de la Cour.

Sous ce rapport, comme le montre Meizoz³, une « posture », d'auteur entretient des rapports avec la biographie (origine, formation, itinéraire professionnel ou social...), les genres littéraires qu'elle mobilise, le public à qui elle s'adresse (instance d'organisation de la valeur, critiques, etc.)

La conception de l'ethos que défend Meizoz semble être la résultante de la relation entre position et « posture ». Toutefois, comme l'ethos, la « posture » comporte une

¹ Gary (R.), *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard 1982, p.28.

² Méizoz (J.), « Ethos et posture d'auteur (Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq) », op.cit.

³ Ibidem.

dimension discursive consubstantielle au discours et une dimension non discursive qui se traduit par l'ensemble des conduites non verbales et des formes de présentation de soi. Meizoz montre ce double ancrage de la posture, en expliquant que dans le champ littéraire, pour étudier une posture d'auteur, il faut investir simultanément le discursif et le non discursif.

Ainsi conçu, le concept de « posture » sera très productif dans notre recherche. Son utilisation nous obligera à visiter le champ littéraire négro-africain du point de vue de la production comme de la réception. (Cf. Première partie, Chapitre III)

IV.4 L'approche conciliante de Ruth Amossy

R. Amossy intervient dans le débat entre ceux qui voient l'efficacité du discours dans l'extradiscursif et ceux qui la voient dans le discursif, pour adopter une position conciliante. En effet, elle montre que l'extradiscursif et le discursif sont complémentaires.

Elle donne de l'ethos la définition suivante, qui le lie à l'exercice de la parole :

Toute prise de parole implique la construction d'une image de soi. A cet effet, il n'est pas nécessaire que le locuteur trace son portrait, détaille ses qualités ni même qu'il parle explicitement de lui. Son style, ses compétences langagières et encyclopédiques suffisent à donner une représentation de sa personne.¹

Amossy perçoit dans l'ethos le « ton » au sens de Maingueneau qui aussi s'appuie sur une « double figure de l'énonciateur, celle d'un caractère et d'une corporalité »². Il s'agit de l'ethos discursif et de l'ethos corporel ; celui-ci renvoyant au port

¹ Amossy (R.) et al, *Images de soi dans le discours*, Paris, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.9.

² Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.207. Dans cet ouvrage, il écrit : « Alors que la rhétorique a étroitement lié l'ethos à l'oralité, au lieu de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, on peut poser que tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une « vocalité » spécifique qui permet de le rapporter à une caractérisation du corps de l'énonciateur (et non bien entendu, du corps du locuteur extradiscursif), à un *garant* qui a travers son ton atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien pour l'écrit que pour l'oral. »

vestimentaire et à tout ce qui définit physiquement le locuteur de façon générale. L'ethos est pour lui une manière de dire d'où découle la construction d'une image de soi. L'énonciateur consciemment ou non ne fait tout au long de son discours que construire cette image de soi. Divers indices discursifs pourraient permettre d'identifier l'ethos ainsi construit. Cette construction est associée à l'interaction discursive avec l'énonciataire ; ce qui rappelle les thèses de Kerbrat-Orrecchioni en ce qui concerne les interactions verbales dans lesquelles chaque locuteur agit sur son co-locuteur. C'est également le point de vue de Maingueneau : « L'ethos est foncièrement lié à un processus *interactif* d'influence d'autrui. »¹

Selon Amossy, l'ethos d'un locuteur n'est pertinent que si ce locuteur est habilité socio-culturellement à le faire. Ainsi, un gardien d'un immeuble qui, dans son discours adressé aux locataires construit l'ethos du patron, ne peut être persuasif ; on ne lui accorde aucun crédit. Pour elle donc, l'ethos n'est pas lié à l'individu énonçant, mais au rôle socioculturel qui correspond au discours. L'énonciateur énonçant est ainsi d'autant plus convaincant qu'il joue bien ce rôle dans la scène d'énonciation où il se trouve. Sa manière d'énoncer est ainsi une manière choisie parmi d'autres possibles :

*Si les arguments ou preuves, au sens propre, sont constitués par des propositions et visent à mener le public à adopter certaines croyances, l'ethos et le pathos ne peuvent pas appartenir à l'ordre argumentatif : en effet le premier vise à engendrer dans le public une disposition à l'égard de l'orateur et le second à susciter un état émotionnel. Ni l'un ni l'autre ne sont constitués par des propositions ou des croyances ; ni l'un ni l'autre, donc, ne semblent appartenir au domaine argumentatif cognitif.*²

La conception de l'ethos chez Amossy est pragmatique, c'est-à-dire que l'ethos se construit dans l'interaction verbale ; il n'est pas extralinguistique. C'est le locuteur qui construit son ethos pour pouvoir persuader son interlocuteur. Cette conception s'inscrit

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.205.

² Dascal (M.), in Amossy (R.) et al., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.62.

dans la lignée d'Aristote. Par contre, la conception sociologique de l'ethos est d'ordre prédiscursif. Cet ethos est déterminé par des mécanismes sociaux et institutionnels situés totalement hors des discours.

Pour Perelman, c'est l'auditoire qui est toujours une construction de l'orateur. Amossy s'approprie cette conception en l'expliquant comme suit :

[...] l'interaction entre l'orateur et son auditoire s'effectue nécessairement à travers l'image qu'ils se font l'un de l'autre. C'est la représentation que l'énonciateur se fait de l'auditoire, les idées et les réactions qu'il lui prête, et non sa personne concrète, qui modèlent l'entreprise de persuasion.¹

Amossy montre bien que la position de Bourdieu et celle de la pragmatique ne se contredisent pas, qu'elles peuvent être conciliées.

La bonne marche de l'échange exige qu'à l'image de l'auditoire corresponde une image de l'orateur. En effet, l'efficacité du discours est tributaire de l'autorité dont jouit le locuteur, c'est-à-dire de l'idée que les allocutaires se font de sa personne. De même qu'il s'appuie sur la doxa qu'il prête à son public, de même l'orateur modèle son ethos sur les représentations collectives qui revêtent aux yeux de ses interlocuteurs une valeur positive et qui sont susceptibles de produire sur eux l'impression appropriée aux circonstances.²

L'ethos prédiscursif peut être modifié ou confirmé par l'énonciateur en fonction de la visée qu'il assigne à l'ethos discursif qu'il entend construire. « Cet ethos prédiscursif fait partie du bagage doxique des interlocuteurs, et est nécessairement mobilisé par l'énoncé en situation. »³ Dans le texte littéraire, cet ethos prédiscursif doit faire partie du savoir sur les personnages pour que le lecteur puisse l'activer.

Amossy arrive à la conclusion que :

¹ Amossy (R.), in *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.133.

² Ibid., p.134.

³ Ibid., p.147.

- d'une part, la rhétorique analyse l'ethos comme une construction discursive (telle est la conception de Maingueneau, cf. *infra*), mais en réalité prend en compte certains aspects de la sociologie (comme la notion d'habitus de Bourdieu) et de la pragmatique interactionniste.
- de l'autre, la pragmatique aborde l'ethos comme construction discursive, en examinant l'énonciation et les genres discursifs considérés comme des institutions de parole inscrites dans l'histoire.

Elle exprime cette idée en disant : « La construction discursive, l'imaginaire social et l'autorité institutionnelle contribuent donc à mettre en place l'ethos, et l'échange verbal dont il fait partie intégrante. »¹ Elle pense, en outre, que les influences entre les deux types d'ethos, institutionnel et discursif sont réciproques.

IV.5 La complémentarité chez Thiery Herman²

Th. Herman perçoit une complémentarité, à l'instar d'Amossy, entre l'approche sociologique et l'approche pragmatique de l'ethos. Selon lui, l'ethos discursif peut être considéré comme un élargissement et une intégration de l'ethos prédiscursif. Il considère que le sujet parlant intègre toujours les deux ethoses, discursif et prédiscursif. Ainsi, il scinde l'ethos discursif lui-même en deux : l'*ethos de l'être empirique* (celui du niveau situationnel abordé aussi par Bourdieu, qui pense que le locuteur ne tire pas son pouvoir du discours, mais de sa position sociale) que Maingueneau appelle « ethos préalable » ou « prédiscursif », et l'*ethos du sujet communicant*.

Toute personne engagée dans une interaction verbale vit, d'une certaine manière, un dédoublement de soi. Elle est, d'une part, un être réel, lequel a une histoire, un statut social, des intérêts, des ambitions et des émotions, mais aussi,

¹ Amossy (R.) et al., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.148.

² Herman (T.), « L'analyse de l'ethos oratoire », in *Dynamique sociolinguistique*, Université de Rouen et du Havre, Collections DYALANG, 2005.

*d'autre part, un sujet communiquant, s'exprimant dans une certaine situation, adaptant son langage à la situation, à la forme de discours, etc.*¹

On peut donc dire que tout énoncé fait toujours intervenir ces deux facettes du locuteur distinguées par Ducrot, selon des degrés différents, mais complémentaires.

IV.6 Application de la « scène d'énonciation » et de l'ethos : l'analyse du discours littéraire

C'est Dominique Maingueneau qui, dans divers travaux, s'est particulièrement intéressé à l'application de l'ethos, après l'avoir transformé, à l'analyse du discours littéraire.

*Ma première déformation (d'aucuns diront trahison) de l'ethos a consisté à le reformuler dans un cadre d'analyse du discours qui, loin de le réserver à l'éloquence judiciaire ou même à l'oralité, pose que tout discours écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité spécifique qui permet de le rapporter à une source énonciative, à travers un ton qui atteste ce qui est dit ; le terme de « ton » présente l'avantage de valoir aussi bien à l'écrit qu'à l'oral ; on peut parler du « ton » d'un livre.*²

Suivant la conception de Maingueneau, la notion bénéficie d'une dimension supplémentaire : l'ethos va s'appliquer aussi au discours écrit, qui, comme l'oral, possède une « vocalité » qui le rattache à une source énonciative, un énonciateur. Sa conception de l'ethos se rapproche de celle que l'on propose en linguistique interactionniste, en ce sens qu'on y considère que le locuteur se donne un statut et, en même temps, donne un statut à son énonciataire ; ce qui lui permet de légitimer son

¹ Herman (T.), « L'analyse de l'ethos oratoire », in *Dynamique sociolinguistique*, Université de Rouen et du Havre, Collections DYALANG, 2005, p.164.

² Maingueneau (D.), in Amossy (R.) et al., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.78.

propos. En effet, il y a comme une double construction de l'image discursive renvoyant à la fois à l'énonciateur et à l'énonciataire. Cela se traduit par l'existence des rôles dans l'interaction verbale. Dans la multitude des rôles dont dispose chaque type de discours, le locuteur opère un choix ; il opte pour telle ou telle scène de paroles, tel ou tel rôle. Ainsi, le directeur d'école peut parler à ses élèves comme le père, comme le chef administratif, ou comme le pédagogue, etc. Pour chaque rôle qu'il compte jouer, il doit en assurer correctement la scène socio-culturellement admise. Il donne du rôle à jouer une représentation adéquate, c'est-à-dire une « présentation de soi » pour parler comme Goffman, lui permettant d'être persuasif. Sans cette image adéquate empruntée propre au rôle considéré, il n'y a pas possibilité pour lui de faire l'objet d'une écoute attentive de la part du co-locuteur. Mieux, il ne saurait être convaincant, l'image de lui-même qu'il réfléchit étant contraire aux attentes.

Selon Maingueneau, l'ethos est une image presque jouée ou représentée dans une scène de parole. Le locuteur se met en scène (mais pas dans le sens de la représentation théâtrale) pour pouvoir influencer autrui. Et la scène n'est valablement appréhendée qu'à travers une société précise.

L'ethos d'une personne réelle est intrinsèquement unique. Toutefois, en fonction du statut du locuteur dans une situation d'énonciation donnée, le locuteur peut revêtir un ethos discursif d'emprunt qui est provisoire puisqu'il n'est pas reproductible. Il n'existe que dans la situation d'énonciation spécifique où il est né.

Par contre, l'ethos d'une personne, plus précisément d'un personnage dans la fiction, n'est qu'une représentation d'un rôle. En conséquence, le même personnage peut incarner plusieurs ethos en fonction du rôle assumé dans l'énonciation. Toutefois, dans des scènes de parole comme celles conçues par Balzac dans la *Comédie humaine*, les personnages qui réapparaissent s'identifient chacun à un ethos unique, donc à un type d'image de soi. En ce sens, à l'instar du théâtre, la fiction est une mise en scène d'une pluralité d'ethos. Chaque ethos devient une espèce d'occurrence exprimée discursivement par un personnage.

L'ethos joue un rôle central dans l'analyse du discours littéraire :

*L'instance subjective qui se manifeste dans le discours ne se laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme « voix », et au-delà comme « corps énonçant », historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement.*¹

La « vocalité » liée au discours implique corrélativement un corps de l'énonciateur (et non de l'auteur effectif). Dès qu'un lecteur lit le texte, émerge une origine énonciative, une instance subjective incarnée qui joue le rôle de « garant » :

*De fait, la notion traditionnelle d'ethos [...] recouvre non seulement la dimension vocale, mais aussi l'ensemble des déterminations physiques et psychiques attachées par les représentations collectives au personnage de l'orateur. Le « garant » dont le lecteur doit construire la figure à partir d'indices textuels de divers ordres, se voit affecter un caractère et une corporalité, dont le degré de précision varie selon les textes.*²

En tant que concept clé, « dans le discours littéraire [...], l'ethos joue un rôle de premier plan, dans la mesure où par nature il vise à instaurer des mondes qu'il rend sensibles à travers son processus même d'énonciation. »³

En définitive, Maingueneau conçoit deux types d'ethos complémentaires : l'ethos « prédiscursif » qu'il appelle ethos « préalable », et l'ethos discursif qui est composé de l'ethos *dit* et de l'ethos *montré*⁴ dans le discours. La somme de ces deux types constitue ce qu'il nomme « ethos effectif » du locuteur : « L'ethos effectif, celui que construit le

¹ Maingueneau (D.), in Amossy (R.) et al., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p.76.

² Ibid., p.78.

³ Ibid., p.97.

⁴ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.206. Il y donne la définition suivante : « L'ethos montré correspond à l'ethos discursif, tandis que l'ethos dit renvoie aux fragments du texte où l'énonciateur évoque sa propre énonciation : directement (« c'est un ami qui vous parle », ou indirectement, par exemple par le biais de métaphores ou d'allusions à d'autres scènes de parole. »

destinataire résulte de l'interaction de ces diverses instances dont le poids varie selon les genres de discours. »¹ Ainsi, l'ethos discursif effectif se construit sur la base de l'ethos préalable dans la matérialité du discours à partir des moyens verbaux qui prennent en compte le genre de discours.

En somme, pour l'analyse discursive des textes littéraires, la notion d'ethos est importante : elle est intrinsèquement liée à l'acte-même d'énonciation. Suivant la linguistique de l'énonciation dans la lignée de Benveniste, l'énonciation étant la mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel, réfléchit forcément une image de l'énonciateur. Les marques de la subjectivité exprimées par les embrayeurs, les termes évaluatifs, etc., renvoient à cette image. Sans revenir sur le dédoublement du sujet parlant que propose Ducrot, disons que selon lui, « l'ethos est rattaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est la source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoup, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante. »² Parlant de la polyphonie, il définit l'ethos comme suit :

Il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation, le choix des mots, des arguments... Dans ma terminologie, je dirai que l'ethos est attaché à L, le locuteur en tant que tel : c'est en tant qu'il est source de l'énonciation qu'il se voit affublé de certains caractères qui, par contrecoups, rendent cette énonciation acceptable ou rebutante.³

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.206.

² Ducrot (O.), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984, p.201.

³ Ibidem.

Chapitre V

Les romans du corpus dans le contexte sociopolitique négro-africain

Il nous faut à présent présenter les romans de notre corpus en les rapportant au contexte sociopolitique négro-africain.

Le roman africain de la période située après les indépendances (1960-1974) est essentiellement une littérature de mœurs politiques. Il est très proche de la réalité sociopolitique africaine de cette époque. Les écrivains se sont inspirés essentiellement du contexte sociopolitique marqué par l'accession à la souveraineté nationale, mais également, partout en Afrique, par l'exercice despotique du pouvoir. La fiction met quasi explicitement en scène les premiers présidents des Etats africains devenus indépendants.

Il nous semble utile, sans verser dans les approches traditionnelles qui sont foncièrement thématiques ou sociologiques, d'esquisser le contexte sociopolitique des pays africains après les indépendances. Nous n'avons pas perdu de vue que, en exposant le contexte sociopolitique comme nous allons le faire, le risque de confusion est grand, entre une approche classique du discours littéraire et une démarche nouvelle, celle de l'analyse du discours. Notre objectif est de montrer, par la suite, comment celui-ci agit dans le façonnement de la « paratopie »¹ (Cf. Chap. III), de la « posture » et de l'ethos des auteurs mais aussi des personnages des romans du corpus. Ainsi, nous traiterons le contexte sociopolitique comme un élément qui doit toujours être corrélé au texte.

Cette conception qui est celle de l'analyse du discours repose sur l'idée que le texte littéraire, contrairement au présupposé des études littéraires postcoloniales, est loin d'être une entité close autour de laquelle gravite un contexte observable à distance. Sous ce rapport, même si l'écrivain exprime tant soit peu sa personnalité voire son intention

¹ La notion de « paratopie » est empruntée à Maingueneau. Avant d'y revenir plus amplement, retenons qu'il renvoie à l'idée d'une impossibilité pour l'écrivain de se trouver un lieu fixe.

dans son œuvre, il n'a pas une totale autonomie ; il n'est pas souverainement maître de son dire : l'œuvre littéraire garde un rapport non d'extériorité mais d'intrication avec le contexte en général. Elle apparaît susceptible de n'être que le « support et l'effet »¹ d'un contexte non verbal fondé et traversé par des voix d'autorité qui déterminent dans la communauté « ce qui peut et doit être dit.»² Ainsi, le roman d'après les indépendances entretient une relation d'intrication avec son lieu d'énonciation, à savoir le contexte sociopolitique négro-africain. Dès lors, la redéfinition au préalable de ce lieu d'énonciation apparaît comme une nécessité.

Dans cet ordre d'idée, nous allons étudier en quoi le contexte sociopolitique, tant sur le plan général que spécifique de chaque pays, a rendu possible le contenu fictionnel des romans de notre corpus, contenu à travers lequel les textes du corpus apparaissent comme une activité sociale. Mieux, consciemment ou inconsciemment, ce contexte semble être transposé dans les textes par les romanciers. Cet état des choses nous amènera dans la deuxième partie de ce chapitre à présenter les romans du corpus, en essayant de montrer la présence des éléments de ce contexte dans la fiction. Ce faisant, nous envisageons de montrer que l'imbrication texte et société est manifeste dans ces romans.

V.1 Le contexte sociopolitique négro-africain après les indépendances

Comme nous le verrons (ci-dessous V.2), les romans de notre corpus, soit décrivent exclusivement les mœurs politiques au moment des indépendances et après, soit racontent en même temps le passage du statut de colonie des pays (comme la Guinée Conakri) à celui d'Etat indépendant. Ainsi, *Le Cercle des tropiques* évoque le premier président de la Guinée indépendante, Ahmed Sékou Touré. Y sont recréés les mouvements sociaux ainsi que les hommes qui ont marqué cette étape. *Perpétue* retrace l'histoire politique du Cameroun sous la présidence d'Ahmadou Babatoura Ahidjo.

¹ Autier-Revuz (J.), « Hétérogénéité « s » énonciative (s) », in *Langages*, 1984, numéro 73, p.100.

² Haroche (C.), Henry (p.) et Pêcheux (M.), « La sémantique et la coupure saussurienne : langage, discours », *Langages*, 1971, numéro 24, p.102.

D'ailleurs, Bédié a conservé le nom original du président en l'appelant dans *Perpétue*, Baba Toura. *Entre les eaux*, quant à lui, est l'évocation des mœurs politiques du Congo Kinshasa (devenu le Zaïre, puis actuellement la République démocratique du Congo) sous Joseph-Désiré Mobutu, qui deviendra Mobutu Sese Seko.

Dans les années 1959, suite à une session spéciale de l'ONU consacrée au Cameroun, les Etats africains, encore sous le joug colonial et qui revendiquent leur liberté, demandent à la France leur indépendance. Elle acceptera de la donner à tous ces pays, mais en leur demandant de rester sous sa tutelle. A l'exception de la Guinée qui voulait une souveraineté absolue, en refusant ce que Sékou Touré (président de la Guinée Conakri) appelait l'indépendance « octroyée », tous les autres pays avaient accepté la proposition française.

Le contexte sociopolitique des différents pays que nous allons décrire comprend le passage à l'indépendance et l'exercice effectif du pouvoir dans les nouveaux Etats indépendants.

V.1.1 Le contexte sociopolitique du Congo Kinshasa (Zaïre)

Patrice Lumumba est le premier président du Zaïre indépendant en 1960, mais Joseph-Désiré Mobutu, en entretenant le désaccord entre les différents hommes politiques et en s'attirant la sympathie des Etats-Unis, parvient à l'écarter en l'emprisonnant d'abord, puis en l'assassinant, pour devenir l'homme fort du pays. En affermissant son pouvoir à la mort de Lumumba, Mobutu organise corrélativement la répression d'une bonne partie des citoyens de son pays. Révoltés, sous la direction de Pierre Mulele, des Zaïrois organisés en rebelles partisans de Lumumba partent en guerre contre Mobutu. Ils occupent rapidement deux-tiers du Congo et sont sur le point de prendre le pouvoir quand, avec l'aide des Etats-Unis, Mobutu parvient à reconquérir l'ensemble du territoire. Devenu puissant et soutenu par une superpuissance, Mobutu peut exercer sa tyrannie sur le peuple. C'est ainsi qu'il fait écraser atrocement en 1969 une révolte estudiantine. Les morts, tous des étudiants, sont jetés dans des fosses

communes. Il s'ensuit la fermeture de l'université pendant un an, tandis que les étudiants sont enrôlés dans l'armée où, selon la télévision nationale, « ils apprennent à obéir et à fermer leur gueule. » Le régime politique qu'il instaure est fortement autoritaire. Comme dans la plupart des pays africains, c'est le règne du parti unique au Zaïre : le M.P.R. « le Mouvement Populaire de la Révolution ». Le règne de Mobutu est marqué non seulement par la dictature, mais aussi par d'innombrables réformes toutes unilatéralement imposées et souvent au détriment du peuple. Entre autres, il imposa sa langue maternelle, le « lingala », comme langue officielle. Mais, bientôt, les méthodes arbitraires de Mobutu le déconsidèrent aux yeux des démocraties du monde et de ses concitoyens. Aussi, la corruption fut-elle de plus en plus endémique (on parle pour le régime mobutiste de « kleptocratie », littéralement « gouvernement par le vol »), dégradant de façon dramatique la situation économique et sociale de l'écrasante majorité des Zaïrois.

V.1.2 Le contexte sociopolitique de la Guinée Conakri

Contrairement aux autres pays africains qui par référendum avaient accepté l'indépendance sous la tutelle de la France proposée par De Gaulle, la Guinée Conakri accède à l'indépendance le 2 octobre 1958, mais en refusant toute coopération avec l'ex-métropole. C'est ainsi que tous les assistants techniques français furent retirés de la Guinée. Sous la présidence d'Ahmed Sékou Touré, le pays ne tardera pas à sombrer dans d'énormes difficultés économiques, du fait de ce retrait. Se considérant panafricaniste, il eut la grande ambition d'instaurer une Union Africaine avec Kwamé Nkrumah du Ghana. Idéologiquement, le système politique qu'il mit en place s'inspire du communisme importé de l'Union soviétique, sans s'opposer cependant au capitalisme des USA. Craignant les soubresauts sociopolitiques résultant de ses mauvaises méthodes d'exercice du pouvoir, Ahmed Sékou Touré vit dans la peur du complot, dont il accuse alternativement la France, le Portugal ou les Peuls, une ethnie de son pays hostile à sa politique. A l'instar d'autres régimes du continent africain, l'Etat guinéen s'érige en une dictature, pratiquant une répression atroce. Le Camp Boiro, où

sévissaient les tortures, voire les exécutions, reste un symbole du despotisme de Sékou Touré. *Le Cercle des tropiques* l'évoque explicitement ; c'est le lieu où on a emprisonné et exécuté les membres du Club des Travailleurs, comme Monchon à la suite de la « folie des marchés » ou Ben Na, mais aussi le jeune de 16 ans qui avait publié le poème révolutionnaire « le cercueil de zinc » emprunté à Bertolt Brecht, pour ne citer que ceux-là.

Par ailleurs, les relations entre la France et la Guinée, depuis le refus de l'indépendance proposée par De Gaulle, étaient devenues très tendues. Depuis lors, c'est la brouille dans tous les domaines de coopération. A ces difficultés d'ordre international que connut le régime de Sékou Touré, s'ajoutent les nombreuses tentatives de renversement du président guinéen. En réaction, Sékou Touré répond par la provocation et la répression menées contre l'opposition et toutes les organisations syndicales. Il est loin d'être acquis qu'il ait réellement eu des convictions communistes, mais ce sont certainement les circonstances qui l'ont jeté dans ce camp par instinct de survie. Peu à peu, les tentatives d'assassinat et de renversement dont il fait l'objet le poussent à se méfier de tous. Sa perte de confiance dans le peuple grandit et tourne à la paranoïa. Il fait alors régner sur le pays un régime de terreur, tuant les uns emprisonnant les autres. Des milliers de Guinéens furent contraints à fuir la répression en s'exilant.

V.1.3 Le contexte sociopolitique du Cameroun

Comme la plupart des autres pays africains, le Cameroun, longtemps sous la double domination de la France et de l'Angleterre, accède à l'indépendance en 1960 sous la présidence de son premier président, Ahmadou Babatoura Ahidjo. Ensuite, en 1961, le pays devient la République Fédérale du Cameroun, réunissant le Cameroun français et le Southern Cameroons britannique. Les partis politiques furent autorisés et réglementés, mais cela s'accompagna d'une forte répression menée dans l'ouest du pays contre la guérilla de l'U.P.C. (concernant l'U.P.C., Union des Populations du Cameroun, voir infra). Ce fut un véritable génocide qui fit des milliers de morts dans les rangs de l'opposition, avec l'appui de quelques soldats français. D'ailleurs, Mongo Béti, en

1982, relatera cette histoire en parlant de milliers de disparus victimes de celui qu'il appelle le « Pinochet noir » (Ahmadou Ahidjo, le président de la République lui-même). Déjà, en 1966, le parti unique avait été institué indirectement par Ahidjo en regroupant tous les partis politiques existants au Cameroun sous le nom de l'Union Camerounaise (U.C.) qui deviendra U.N.C. (Union Nationale Camerounaise). Cependant, cette mesure restrictive n'avait pas empêché l'U.P.C, parti de l'opposition qui est né en 1945, de continuer à exister, tant bien que mal, parfois dans la clandestinité. C'est ainsi qu'après l'indépendance, l'U.P.C. a été écartée du pouvoir. Les militants de l'U.P.C. décideront alors de combattre Ahidjo ainsi que l'indépendance considérée comme un simulacre qui fait du président un valet de la colonisation. Ainsi, une insurrection fut déclenchée par l'U.P.C., afin de tenter une conquête du pouvoir. De très nombreux débordements s'ensuivront, qui se transformèrent, par endroits, en brigandages et règlements de compte. Cette insurrection sera matée par Ahmadou Ahidjo, aidé par des militaires français. Les leaders de l'U.P.C. en exil seront tués l'un après l'autre. Certains seront condamnés à la peine capitale. Et plusieurs fusillades furent organisées jusque dans les années 1971. Plusieurs arrestations et interdictions d'activité furent à plusieurs reprises déployées contre l'U.P.C. et ses militants, qui finirent par prendre le maquis. Il y a eu beaucoup de tentatives pour faire cesser la violence, mais en vain : l'U.P.C. sous la direction de Ruben Um Niobe (dont on parle beaucoup dans *Perpétue*) continuera sans merci le combat. La mésentente dans les rangs des adversaires devenant de plus en plus grande, Ahidjo parvient à tuer Ruben Um Niobe au cours d'un combat dans le maquis. On peut relever dans *Perpétue*, entre autres, ce passage suivant où Zéyang, le footballeur s'adresse à ses invités, tous hostiles au pouvoir :

Frère Wendelin, tout se tient, ne crois-tu pas ? Si Ruben était-là à la place de ce vendu (le Président de la République), te figures-tu que Perpétue serait morte ? Oh que non ! La perte de notre chère sœur découle tout droit de

*l'assassinat, il y a bientôt dix ans, de notre grand Ruben. Si tu ne l'avais déjà, quelqu'un va tout de suite m'aider à t'en donner la démonstration.*¹

Dans *Perpétue*, Béti parle nommément de Ruben Um Nyobe et de son parti, mais aussi d'Ahidio et du parti unique. Ruben Um Niobe a été un dirigeant de l'U.P.C, un leader nationaliste camerounais et précurseur des indépendances en Afrique francophone. *Perpétue* rappelle beaucoup son histoire à la tête de son organisation pour la conquête de l'indépendance et du pouvoir. Ruben Um Niobe, qui dirigeait l'opposition depuis bien l'indépendance, s'opposera au pouvoir colonial et réclamera selon ses termes « une indépendance totale et immédiate » au lieu d'une indépendance octroyée, comme le montre *Perpétue*. Cependant, Béti ne relate pas directement les activités révolutionnaires de Ruben ; il n'en parle que par allusions. D'ailleurs, l'époque qui sert de cadre temporel au roman ne correspond pas exactement à celle où a vécu Ruben, puisque l'essentiel de l'action se situe après l'indépendance. Cependant, souvent évoqué par les personnages, Ruben constitue une référence pour eux. La raison réside dans le fait qu'il suscitera une prise de conscience nationale avant de provoquer la décolonisation, puis de favoriser les combats ultérieurs contre la dictature sous toutes ses formes.

Comme nous l'avons remarqué, le contexte sociopolitique des pays africains qui sont décrits dans notre corpus est présenté comme particulièrement révoltant. Les pays sont passés à l'indépendance au prix des complots, de la répression, des condamnations et de la guerre contre l'Occident d'abord, mais ensuite contre d'autres africains. Aussi l'indépendance s'est-elle traduite dans différents pays par la dictature et le parti unique, ce qui a engendré des partis clandestins et des maquis, qui cherchaient à subvertir le pouvoir despotique.

Ces conflits mêlés des dérives les plus arbitraires avant, pendant et après les indépendances, ont eu pour résultats dans la littérature d'accroître l'importance des textes et de donner une fonction de dénonciateurs aux écrivains. La situation politique

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.74.

est ainsi devenue la matière d'une grande part de la production littéraire de cette période. Et les écrivains se sont érigés en intervenants privilégiés dans les débats politiques. Adoptant une « posture » d'écrivains engagés, ils ont orienté leurs œuvres contre le pouvoir et l'injustice en général. Ce faisant, ils suppléaient à leur façon les organisations syndicales et les partis politiques de l'opposition, qui ont pourtant été très actifs, mais n'ont pu atteindre leurs objectifs. Ainsi, d'une certaine façon le roman remplace une lutte politique impossible dans la pratique. En outre, l'écrivain voit là une façon de gérer sa propre « paratopie » (Cf. Chap. III), lui qui est en même temps membre du peuple meurtri et acteur du champ littéraire. Dans l'impossibilité de se trouver un lieu, il se lance dans une sorte de fuite en avant qui le conduit à la production romanesque, son refuge ultime. Le roman est alors devenu un moyen de protection, mais également une sorte d'exutoire contre la dictature.

V.2 Présentation du corpus

Le roman de dénonciation implique une esthétique singulière, plus ou moins assimilable à la littérature engagée. L'écrivain africain de cette période, d'après les indépendances jusqu'en 1974, se veut la voix de son peuple, parle pour le peuple et entend atteindre cet objectif en critiquant les pouvoirs qui se sont mis en place depuis 1960.

Dans ce contexte sociopolitique particulièrement préoccupant des années 1960-1974, la littérature africaine est rigoureusement liée au procès du colonialisme et à la dénonciation des nouveaux régimes politiques à cette période. Pour cette raison, entre autres, les auteurs entendent écrire suivant un contrat de lecture qui met en avant la dénonciation.

Les romans que nous étudions participent d'un discours qui a la particularité linguistique de faire prédominer le pôle communicatif sur le pôle esthétique. De plus, les normes du roman, qui sont à la fois d'ordre esthétique et énonciatif, appartiennent aussi bien à la société qu'au texte. Cela s'explique par le fait que les normes

énonciatives littéraires ne tirent leurs origines que de la société qui a produit les divers discours d'où elles découlent. Au demeurant, le mélange du pôle communicatif et du pôle littéraire, tout comme celui du réel et de l'irréel, n'est pas totalement inextricable, même s'il est impossible de déterminer entre eux des frontières étanches. On peut bel et bien relever, sans ambiguïté, dans chacun des romans les aspects renvoyant à la réalité, sans pour autant qu'il s'agisse d'un réalisme littéraire ou d'une vraisemblance, suivant une visée d'information du lecteur. Cette réalité se manifeste sous forme de plusieurs scènes de la vie, qui évoquent des activités sociales déjà installées, et fonctionnent chacune comme une situation sociale où il y a une énonciation. En ce sens, en exposant une pluralité de ces scènes pour sa propre légitimation, le roman subversif est la démonstration d'une thèse, qui condamne la dictature et l'exploitation à partir d'un argumentaire dirigé contre l'exercice abusif du pouvoir.

Du point de vue langagier, cet aspect est une caractéristique fondamentale des romans sur lesquels nous travaillons. Le concept d'intention ou d'intentionnalité y tient une place centrale. La conception des énoncés se réfère essentiellement aux intentions de l'auteur. Ainsi, l'énoncé, « Le locuteur A signifie quelque chose à travers l'expression X »¹ est analysé comme suit : « A a l'intention que l'émission X produise un certain effet chez l'interlocuteur, sur la base de la reconnaissance de cette intention. »² En effet, tout au long du texte, c'est un contrat communicatif qui guide la lecture ; ce qui permet d'aboutir aux effets recherchés grâce à la construction de l'ethos du garant du discours qui sert de référence au lecteur. Certes, l'ethos du garant est construit par le lecteur, mais le contrat de lecture l'excède ; il existe de fait puisqu'il est inhérent à l'institution littéraire qui implique la présence des instances émettrice et réceptrice, mais aussi des normes et des attentes.

Si la littérature sur la critique des nouveaux régimes politiques a utilisé d'autres genres littéraires, comme le théâtre, c'est le roman qui a été privilégié.

¹ Grice (H. P.), « Meaning », *Philosophical review*, 1957.

² Ibidem.

Entre 1968 et 1975, il se publie sept romans essentiellement consacrés chacun à la représentation critique de la gestion de l'Afrique par les nouveaux dirigeants qui en ont la responsabilité depuis environ le début de la décennie 1960-1970. Ahmadou Kourouma est certainement, avec le pamphlétaire Daniel Ewanda qui publie *Vive le Président* en 1968, romancier qui témoigne avec le plus de vigueur sur les réalités de l'indépendance. Son premier roman, *Les Soleils des indépendances* (1968) déplace vraiment la cible des romanciers qui s'en prenaient jusque-là au système colonial. A sa suite, Alioum Fantouré avec *Le Cercle des tropiques* (1972) et *Le Récit du cirque* (1975), V. Y. Mudimbé, avec *Entre les eaux*, Emmanuel Dongala qui publie *Un Fusil dans la main, un poème dans la poche* (1973), Mongo Béti, auteur de *Perpétue et l'habitude du malheur*, (1974) et Jean Pierre Makouta-Mboukou avec *Le Contestant* (1973) mais surtout *Les Exilés de la forêt vierge* (1974) s'attachent résolument à une représentation sans complaisance de l'Afrique de l'indépendance.¹

Cependant, tous les romans de ce courant n'ont pas exactement la même orientation critique : les uns comme *Les Soleils des indépendances* (Ahmadou Kourouma) ou *Le Contestant* (Jean Pierre Makouta-Mboukou) se limitent à la simple critique, les autres (Mongo Béti, Alioum Fantouré, etc.) cherchent à changer l'ordre politique, ne serait-ce que dans la fiction.

V.2.1 Le choix du corpus

Notre corpus est composé de romans qui se proposent comme une réponse littéraire à la dictature, mais en suivant des itinéraires différents. Les romans choisis décrivent tous des mœurs politiques qu'ils attaquent au vitriol. Ils consacrent ainsi la rupture avec tout ce qui se faisait jusqu'à présent dans le roman en littérature africaine qui, en général, traitait de l'affirmation de l'identité culturelle ou faisait le procès du colonialisme. Cela

¹ Diouf (M.), *Les formes du roman négro-africain de langue française, 1920-1976*, Thèse d'Etat de l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1990/1991, p.420.

n'a rien de surprenant dans la mesure où la caractéristique essentielle des productions romanesques, depuis 1920, en Afrique noire francophone, est l'étroite liaison entre les œuvres et l'histoire de l'Afrique. L'idée que le roman s'enracine dans les problèmes de la société se vérifie de manière particulièrement impressionnante en Afrique depuis la colonisation. Ce sont des romans qui cherchent à instaurer la subversion par l'action révolutionnaire où le maquis joue le rôle de contrepouvoir face à l'Etat ou au pouvoir religieux. En plus de la dénonciation du pouvoir, certains romans, comme *Entre les Eaux*, donnent à leurs héros un itinéraire intellectuel et spirituel caractéristique du citoyen victime des dérives politiques et/ou religieuses. Ce corpus ne se limite pas à la contestation, à une description très détaillée de ce qui ne va pas dans la société de l'indépendance. En utilisant un ton particulièrement virulent, il passe progressivement de la révélation par la description des mœurs politiques (comme dans *Les Soleils des indépendances*) à l'action contre les maux décrits. Ils sont ainsi subversifs en se proposant comme alternative à l'action violente proposée, en réaction à la manière dont les nouveaux Etats indépendants sont gouvernés. Cette orientation se manifeste dans la fiction romanesque : le coup d'Etat dans *Le Cercle des tropiques*, le maquis d'*Entre les eaux* et la révolte organisée autour de Zéyang le footballeur dans *Perpétue*. Ainsi, l'énonciation romanesque met en relation deux forces de subversion : celle de la lutte armée décrite dans l'histoire et celle de la narration.

V.2.2 Le prétexte fictionnel

Les romans du corpus déploient chacun une intrigue sous la forme d'une histoire à la fois collective (celle d'un peuple) et individuelle. Mais, au final, tout renvoie au peuple. En effet, même les itinéraires dits individuels comme celui de Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*) ont une portée collective et ne servent qu'à parler du peuple dans son ensemble. L'évocation des mutations politiques intervenues dans les différents pays s'appuie sur l'exposé d'un itinéraire spécifié, celui de chaque héros, dont la vie s'étend sur une longue durée, plusieurs années en général, ce qui contribue à donner aux romans la dimension d'une fresque.

Le Cercle des tropiques

Dénonciation plus ou moins ouverte du régime de la Guinée du premier président de ce pays, Ahmed Sékou Touré, représenté sous les traits du Messie-Koï, Baré Koulé, *Le Cercle des tropiques* fournit la matière du roman par deux aspects de son itinéraire politique : la manière machiavélique dont il conquiert le pouvoir (accusation puis élimination des opposants du Club des Travailleurs) et les conséquences, pour les populations des Marigots du Sud (la Guinée), de l'exercice de ce pouvoir. Il s'agit par conséquent de l'évocation d'une période bien précise de l'histoire de la Guinée : le passage de l'état de la colonie à celui de république indépendante. Ce sont surtout les luttes intestines pour le pouvoir qui ont été décrites. L'établissement du régime de Baré Koulé (Sékou Touré), à savoir le « messie-koïsme », est l'autre aspect du diptyque qui souligne les souffrances multiformes des Marigots du Sud (la Guinée Conakri), qui en changeant de maître, n'ont pas connu un meilleur sort. Le roman décrit même la réaction organisée par le peuple sous la houlette du Club des Travailleurs et des militaires, contre cet ordre tyrannique. Celle-ci est un coup d'Etat civilo-militaire qui renverse le régime de Baré Koulé.

Essentiellement, Fantouré se sert des malheurs causés par le Maître des Marigots du Sud (le Président de la République de Guinée Conakri) pour faire le procès des indépendances. On peut y distinguer deux périodes : celle de l'action de Baré Koulé pour accéder à la direction du pays, et celle de l'exercice du pouvoir messie-koïque dans les Marigots du Sud. Baré Koulé luttant contre ses concurrents politiques (en particulier les membres du Club des travailleurs que dirigent Monchon et le docteur Malêké) organise le désordre dans la société en jouant sur les croyances partagées des populations (la « folie des marchés »). Cela lui permettra d'accuser ses adversaires, en réussissant ainsi à passer pour un homme respectueux de l'ordre public et à mettre l'administration coloniale de son côté dans la compétition politique. Dans cette période, il est intarissable de promesses sur l'indépendance, des promesses qui ne seront pas tenues. Quant à la période de l'exercice du pouvoir, elle est caractérisée par le pouvoir personnel et dictatorial. Le Parti, c'est-à-dire son chef, le Messie-Koï Baré Koulé,

multiplie les crimes. La vie aux Marigots du Sud équivaut à une soumission du peuple à un démon du mal. L'indépendance n'a apporté que le contraire de la prospérité, rien d'autre que l'appauvrissement organisé. Au lieu de l'indépendance réelle, la fin des impôts, l'octroi d'une maison à chaque famille, Baré Koulé n'a apporté que la délation et la mort.

Perpétue

L'action se déroule au Cameroun à une période précise de son histoire. C'est l'époque du mouvement révolutionnaire de Ruben (cf. Le contexte sociopolitique du Cameroun Chap.V, point V.1.3) qui s'oppose au Président Ahmadou Babatoura Ahidjo (Baba Toura dans la fiction). Il s'agit du Cameroun de la transition à l'indépendance et de ses six premières années d'indépendance, vu à travers le regard de Wendelin Essola, le personnage principal, un révolutionnaire repent. Essola est avec sa sœur Perpétue l'héroïne (qui a donné son nom au roman) le personnage qui permet la dénonciation des mœurs politiques.

Perpétue traite de la misère de tout un peuple sous « le soleil des indépendances ». La répression des rubénistes et l'appauvrissement du petit peuple (surtout chez les artisans-couturiers) dans le Sud du Cameroun sont présentés à l'enquêteur Essola comme la première manifestation du nouveau pouvoir. Comme l'étranger de Montesquieu en France, c'est-à-dire Rica venant de Perse (*Lettres persanes* de Montesquieu), Essola découvre le pays et sa désolation après six ans de prison dans le Nord. Le Sud où il effectue un voyage avec le camionneur grec lui apparaît comme une région en état de guerre. La densité des forces de l'ordre est impressionnante. Le déploiement des forces destructrices (les rubénistes sont pourchassés, tués et exposés, corrompus ou humiliés) est associé à l'indépendance et au pouvoir de Baba Toura, le président :

Dès le lendemain de la déclaration d'indépendance, assurait-on, les rares militants encore actifs avaient été démasqués, condamnés par les tribunaux de

*la jeune République sous le chef de banditisme et fusillés sur la place publique, après avoir été promenés de village en village.*¹

Ntermelen et les villages suivants que traverse Essola manifestent aussi la désolation et la misère du peuple. La plupart des personnes que l'on rencontre sont des personnes entre deux âges. On dirait selon le regard d'Essola que le pays est abandonné. Les rares hommes que l'on voit sont des loques, comme Martin (un vaurien, frère d'Essola) qui s'abîme dans l'alcoolisme en absorbant abusivement le « *karkara* »². Cette boisson ne se buvait que de manière clandestine à l'époque coloniale : « Avec Baba Toura on ne se gêne même plus, ça se fait presque sur la place publique. »³ Bédi présente la désolation comme organisée par le pouvoir pour mieux exercer la dictature sur les populations. Ainsi le camionneur grec qui transporte Essola n'a pas manqué de le souligner ironiquement : « Comme ce doit être commode de régner sur des ivrognes. »⁴ On note une absence de réalisation dans tous les domaines, en particulier dans l'éducation et la santé. Et les richesses du pays comme le bois sont pillées et monnayées à vil prix, ce qui manifeste le peu de souci accordé au bien public (Cf. Chap.IX, point IX.2 : Analyse de texte : texte 5).

Entre les eaux

Entre les eaux, quant à lui, représente l'ex-Congo Belge, qui était devenu le Zaïre (actuelle république démocratique du Congo) sous le régime du Président Mobutu Sese Seko (qui n'est nullement nommé dans le roman). Il révèle surtout l'évolution spirituelle et la désillusion individuelle du personnage central, le prêtre Pierre Landu, narrateur, grand intellectuel, philosophe spécialisé en théologie, formé aux meilleures écoles du christianisme en Italie, qui cherche à recouvrer un équilibre d'ordre moral et éthique

¹ Bédi (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.12.

² Terme utilisé par Bédi dans *Perpétue* pour parler de l'alcool suivant le jargon des autochtones.

³ Bédi (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.12.

⁴ *Ibid.*, p.20.

Il y a bientôt dix ans, il est rentré dans son pays en Afrique. Travaillant dans une église africaine comme prêtre, il se rend bien vite compte que l'Évangile n'y est pas rigoureusement respecté, il y est, au contraire, plus ou moins bafoué. Son esprit orthodoxe et foncièrement chrétien s'en trouve gravement blessé. Par générosité, il se sent personnellement outragé. Consécutivement, il ne perçoit plus l'Église que comme une entreprise d'exploitation des pauvres au service de certaines personnes, les hommes d'église. Il se décide alors à renoncer à son sacerdoce parce que foncièrement déçu par l'Église ainsi que sa hiérarchie qu'il considère comme une « espèce d'internationale de voleurs travaillant sous le signe de dieu ».

Ainsi, *Entre les eaux* est l'histoire d'un prêtre africain qui, de retour d'Europe, essaie de vivre de manière sincère les conditions de l'Afrique d'aujourd'hui, c'est-à-dire d'assumer des contradictions idéologiques, en intégrant les problèmes qu'il perçoit sur le plan social et sur le plan économique. Pierre Landu éprouve assez vite le besoin de compléter et d'enrichir la formation qu'il a reçue jusque là et qu'il juge trop axée sur des questions d'ordre philosophique et théologique. Il se met à lire avec ardeur les textes fondateurs du marxisme, n'hésitant pas à l'occasion à choquer ses maîtres ou ses condisciples qu'il a longtemps côtoyés à Rome. Mais, ce faisant, il ne songe pas un instant à remettre en cause ni son appartenance à l'Église ni le bienfondé de la religion catholique, ni non plus sa foi. Et, de retour en Afrique, c'est en toute quiétude d'esprit qu'il rejoindra le camp des révolutionnaires, celui du maquis pensant réaliser de la sorte, par cette tentative de conciliation du marxisme et du catholicisme, son idéal d'une théologie de la révolution. Il souhaite s'engager plus directement dans un mouvement politique de libération nationale de tendance maoïste. Sans se départir de sa fonction de prêtre, il trouve un refuge mais aussi une consolation dans le maquis qui se rebelle contre le pouvoir politique et l'injustice sociale dans toutes ses formes.

Mais, si Pierre Landu acquiert l'expérience du maquis, il en ressort pour être plus proche des pauvres que des révolutionnaires. Le maquis ne lui semble pas être un refuge plus confortable : en plus du fait qu'il a du mal à y être accepté en tant que prêtre, il découvre également qu'on y vit de théories marxistes. « Le maquis m'a isolé. J'avais espéré qu'il me rendrait au moins le calme du paradis. J'y ai rencontré des vues de mon

esprit et la générosité de mon cœur. »¹ Il dénonce la violence tout aussi inhumaine du maquis : « Une nécessité. Apprendre à égorger l'ennemi de douze façons différentes, dans n'importe quelle position. Une belle cochonnerie ! [...] La culpabilité des structures politiques et sociales de mon pays justifie ce nouvel art. »²

V.2.3 Les sujets abordés

Les sujets abordés par les romans du corpus sont caractérisés par un certain monolithisme : il s'agit de la dénonciation des nouveaux régimes politiques considérés comme coupables des malheurs de l'Afrique et de la déception qu'engendrent les indépendances. La dénonciation, en présentant une image d'un pays entier (la Guinée, le Cameroun et le Zaïre), est globale. Elle intègre à la fois l'espace urbain et l'espace rural de chaque pays pendant une durée suffisamment longue (plusieurs années dans tous les romans). Les romanciers entendent faire revivre toute une époque, celle de l'indépendance.

V.2.3.1 Les dérives du pouvoir

Elles se manifestent tout d'abord par l'instauration en Afrique de partis uniques qui ne sont que trop propices à la dictature dont sont victimes les populations. Cela sera signalé par les romanciers comme Fantouré, qui montre que c'est ainsi que s'installe le « messie-koïsme » du président despote, Baré Koulé. Le parti unique lui aura permis de régner sans partage en tyran sanguinaire. Le narrateur le dit explicitement à plusieurs reprises dans *Le Cercle des tropiques* : « Baré Koulé était salué comme un nouveau Dieu par ses compatriotes. »³ « Le Parti a remplacé Dieu et a pris le visage de la souffrance et de la mort. »⁴

¹ Mudimbé (Y. V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.77.

² Ibid., p.150.

³ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.155.

⁴ Ibid., p.136.

*La rigueur, la cruauté même du pouvoir est rendue possible par le caractère incontrôlable de l'autorité du chef qui est à la tête du parti unique et de l'Etat. Il autorise alors tous les abus, n'étant pas contrôlé.*¹

C'est ce qui caractérise la gestion du pouvoir dans les romans du corpus, en particulier *Perpétue* et *Le Cercle des tropiques*. Le chef a un pouvoir illimité et n'est d'aucune utilité pour le peuple. Le « messie-koïsme » (dans *Le Cercle des tropiques*) comme le régime de Baba Toura (dans *Perpétue*) se livre à toutes sortes d'exactions contre les citoyens.

V.2.3.2 La mauvaise gestion de la société

Les romanciers qui dénoncent les mœurs politiques abordent divers sujets ; en particulier le néocolonialisme qui se manifeste par le pillage du pays au profit des étrangers, naguère colonisateurs. Ainsi, les intellectuels mis en scène par Bédi pensent plus précisément aux exploitants européens qui corrompent les conservateurs des forêts et, tout tranquillement ensuite, pillent et saccagent ces richesses naturelles. C'est ce qu'expriment les propos du personnage de *Perpétue*, Stephano, s'adressant à Essola :

Je suis scandalisé chaque jour davantage par ce que je vois dans la province du Sud-ouest d'où j'arrive – et où je m'en retourne dans quelques jours d'ailleurs. Tu vois, étant l'unique ingénieur des eaux et forêts là-bas, j'ai sous ma responsabilité des dizaines de milliers de kilomètres carrés bourrés de bois précieux dont certains n'existent nulle part ailleurs que chez nous. Eh bien, il faut avoir vu de ses yeux, ce qu'on appelle vu, des exploitants forestiers européens, pour atteindre une petite essence d'exportation isolée, dévaster des hectares de forêt ou même des cacaoyères en improvisant de vive force une piste

¹ Diouf (M.), *op.cit.*, p. 453.

– vraiment, il faut avoir vu cela pour croire à tant d'anarchie désinvolte et de rage destructrice.¹

La mauvaise gestion de la société postcoloniale est marquée par un chômage grandissant, qui a permis à Baré Koulé de conquérir le pouvoir. Pourtant, à son accession à la magistrature suprême, le chômage n'a fait qu'augmenter. Sous la forme de chômeurs recrutés dans le maquis, le chômage est également représenté dans *Perpétue* et *Entre les eaux*. Quel que soit le roman de notre corpus considéré, la politique sociale et/ou religieuse apparaît négative : absence de réalisations (*Entre les eaux*), chômage des artisans couturiers (*Perpétue*) et des ouvriers, qu'ils soient agricoles ou urbains (*Le Cercle des tropiques*).

Aussi, la misère qui résulte de la mauvaise gestion est-elle diversement présentée dans les romans. Les indépendances apparaissent comme une période marquée par l'absence de développement des pays. Que l'on considère la justice ou les services de santé, la dénonciation des romanciers est toujours énergique. Celle-ci se fait soit par le silence total, pour signifier que tel ou tel domaine n'intéresse pas le gouvernement (c'est le cas avec le messie-koïsme dans *Le Cercle des tropiques*), soit en décrivant les complots, l'incurie, la corruption, l'exécution gratuite de personnes et la confiscation des biens au profit des partisans du régime politique. Mongo Béti a longuement montré de telles scènes, en les mettant en rapport avec les grossesses successives de l'héroïne, Perpétue.

La misère est aussi bien matérielle que morale et physique. Les emprisonnements et les tortures de diverses natures se multiplient dans les romans. Ils montrent un peuple matériellement démuné parce qu'il n'y a plus de travail. Il en découle une misère morale ; ce qui fait que des personnages comme Martin frère ivrogne d'Essora (*Perpétue*) symbole du petit peuple, s'évade dans l'alcool, se détruit par le « karana ». Quant à la misère physique, elle prend la forme des souffrances dans les geôles comme celles des Marigots du Sud (*Le Cercle des tropiques*) où le Messie-Koï, Barré Moulé

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/ Chastel, 2003, p.75.

envoie si souvent des innocents, coupables de ne pas penser comme lui ou simplement d'exprimer leur opinion politique. Dans les romans, la prison est une réalité constante dans le réquisitoire contre l'ordre postcolonial, même si elle n'est pas toujours décrite par les romanciers : les prisons du Nord dans *Perpétue*, la prison de Porte Océane (le camp Boiron en Guinée Conakri) dans *Le Cercle des tropiques* où Benn Na meurt faute de soin et sans l'assistance d'un prêtre, sont le lieu de tortures physiques et morales.

Au final, la représentation que proposent ces romans tend à nier toute valeur positive à la gestion de la société postcoloniale. Le pouvoir s'appuie sur une organisation politique, le parti unique, qui accroît la misère sur les plans économique, social et des libertés des citoyens. L'autorité est exercée avec cruauté (le pouvoir tue, emprisonne, réduit au silence, etc.) ; il n'y a pas assez de travail, les populations vivent et la misère n'est pas atténuée par une perspective de fin possible. L'univers créé est infernal et peut être comparé à un « cercueil de zinc » (*Le Cercle des tropiques*) d'où il n'est pas possible de s'échapper.

V.2.4 L'esthétique de la fresque : la temporalité

Pour persuader le lecteur du bien-fondé des événements racontés, les auteurs ont choisi d'étaler les faits romanesques sur une très longue durée, qui peut atteindre huit à dix ans. En effet, les œuvres ambitionnent de faire revivre toute une époque, celle des indépendances africaines, de 1960 à 1974, sous la forme de vastes fresques. L'esthétique de la fresque permet de suivre pas à pas l'évolution et les mutations politiques intervenues, pour les rendre plus édifiantes. La temporalité fonctionne donc, dans les romans de notre corpus, comme un élément de preuve pour la dénonciation des régimes politiques.

Les mutations politiques, qui se sont déroulées sur une longue durée, sont relatées par Fantouré dans « Les Marigots du Sud ». Elles sont perceptibles à travers l'évocation d'événements nombreux et spectaculaires. Les longues durées qui correspondent à l'errance de Bohi Di, de la campagne à la ville, sont celles de la première partie du

roman, intitulée « Porte Océane », du nom de la capitale des Marigots du Sud. Elles constituent une période de huit ans, depuis la date où Bohi Di a quitté sa première famille jusqu'au moment où il va entrer, sans l'avoir voulu, en contact avec les hommes du « Maître aux lunettes noires » qui se révélera être Baré Koulé (le président dictateur). Celui-ci a été l'organisateur des chômeurs et travailleurs ruraux qu'il utilisera pour créer le désordre de la « folie des marchés » et accéder au pouvoir, en réussissant à accuser ses adversaires et à les faire condamner ou tuer, comme ce fut le cas de Monchon, un des dirigeants du Club des Travailleurs. La première partie du roman raconte des évènements en deux temps : quatre mois mouvementés au service involontaire du « Maître », l'homme aux lunettes noires, de longs mois en prison.

Quatre sortes d'évènements ont ensuite des durées variables : la proclamation de l'indépendance, le premier anniversaire de l'indépendance, au bout d'un an par conséquent, une durée indéterminée présentée par la formule « le temps passait »¹ et constituant l'époque des complots espacés, le coup d'Etat contre le Messie-Koï Baré Koulé, qui dure un après-midi, une nuit et le lendemain matin.

Au total, la durée des évènements dans *Le Cercle des tropiques* est ainsi globalement de neuf ans et quatre mois, et une période indéterminée (la durée exprimée par « le temps passait »). Ce temps est suffisant pour faire voir des mutations qui mènent de la situation coloniale au pouvoir du Messie-Koï Baré Koulé. Le personnage de Bohi Di, témoin de ces évènements est un rural nouveau citoyen, l'homme du peuple qui a servi de trait d'union entre la représentation de l'espace rural et celle de l'espace urbain : le temps de ses épreuves se confond avec celui de la durée des évènements. Par là, le temps révèle la visée de dénonciation du romancier des mutations intervenues.

Béti n'a pas une visée différente dans son roman *Perpétue* : c'est aussi une fresque politique, qui reconstitue la vie de l'héroïne Perpétue autour de deux périodes assez longues qui peuvent être subdivisées en cinq moments :

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.222.

1. Du début du roman à l'enquête sur la mort de Perpétue : ce moment qui correspond au Chapitre I raconte le retour d'Essola à sa sortie de prison après six mois d'emprisonnement.

2. Le second moment : il s'agit de l'enquête proprement dite sur les circonstances de la mort de Perpétue. C'est en ce moment qu'Essola, suivant un plan que lui a proposé son cousin, effectue son voyage en compagnie d'Amougou (son cousin) à Ntermelen, chez Crescentia, Teuteulen, Nkomedzo, le guérisseur consulté jadis par Perpétue et sa mère ; à Oyolo, dans le quartier Zombo-Town, chez Edouard et Jean Dupont ; à Fort-Nègre enfin, chez Antonia, l'autre sœur d'Essola (chapitre II)

3. Le troisième moment : il concerne les chapitres III, IV, V et VI. Il s'agit de la reconstitution, par Essola, de la vie de Perpétue, de sa scolarité à sa mort en couche.

4. Le quatrième moment comprend deux étapes : premièrement, l'assassinat par Essola de son frère Martin et son départ pour Mimbo (chapitre III) et deuxièmement, le second voyage d'Essola à Zombotown où il apprend des précisions sur la mort de Zeyang (chapitre II, p. 86 et chapitre VII, pp. 2676 – 269).

5. Le cinquième et dernier moment correspond d'abord au passé personnel d'Essola, ensuite à l'histoire du pays. Ce moment s'étend du début des années 50 à la période de l'enquête. Ainsi, l'ordre adopté dans *Perpétue* n'obéit pas à la logique, encore moins à la chronologie.

La durée totale des événements est d'environ seize ans, de 1950 à 1966, une durée suffisamment grande pour les présenter avec exactitude.

Si le récit est linéaire parfois entrecoupé de retours en arrière dans *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*, il est plus hybride dans *Entre les eaux* où se mélangent sans cesse linéarité et retours en arrière, et des plongées dans les hésitations intellectuelles et l'intériorité du héros-narrateur, Pierre Landu. *Entre les eaux* se développe, le plus souvent, sous forme d'un long monologue de Pierre Landu, soit sous forme de narration de ses longues périodes de formation religieuse ou tout simplement de récit de sa vie dans le maquis. Cependant, contrairement aux deux autres romans, hormis le fait qu'il

montre explicitement qu'il parle de l'avant et de l'après indépendance, *Entre les eaux* ne comporte aucune autre précision temporelle. On n'y repère pas des dates précises. Aussi ne mentionne-t-il même pas le nom du président de la république indépendante, ni le nom du pays où se déroulent les événements. Tout au plus, il y est fait allusion au système politique et au gouvernement ainsi qu'aux ministres. On y parle de l'Eglise dans sa version africaine à l'époque de l'indépendance. Mais ici encore le temps utilisé est celui de la fresque puisqu'il s'étend aussi au moins sur plus de dix ans: « Dix ans bientôt et je cherche toujours, amoureuxment, à percevoir cette Voix. Dix ans de silence. »¹

La temporalité est utilisée dans les romans que nous étudions pour permettre la narration des faits qui se déroulent sur de très longues périodes, ce qui rend possible la révélation de toutes les mutations politiques qui sont intervenues avant et après les indépendances. Les faits racontés, par leurs contenus et leur durée, sont par eux-mêmes une forme de dénonciation du pouvoir et de la société de l'indépendance.

Le refus de se soumettre à la rigueur des lois politiques et/ou sociales (*Perpétue* et *Le Cercle des tropiques*) ou religieuses et/ou sociopolitiques (*Entre les eaux*) dans le champ africain francophone amène les écrivains à la littérature de dénonciation que d'aucuns appellent « littérature de désillusion ». C'est une littérature de désenchantement, du fait que toutes les attentes attachées aux indépendances ont été déçues. Cette littérature critique les nouveaux régimes politiques sans complaisance. Le roman de Kourouma, *Les Soleils des indépendances*, s'est imposé comme le premier roman dans cette veine. Le principal ressort de ce courant de dénonciation est ainsi le constat de l'échec des indépendances : « Celles-ci n'ont été en fait qu'une distribution du « Gâteau-Afrique » en parts baptisées « nations » pour flatter les appétits des « élites locales » et obliger ces derniers vis-à-vis de lui. »² Certains romanciers comme Bédi se livrent alors à une entreprise d'analyse et d'explication critique de la faillite des

¹ Mudimbé (Y.V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.6.

² Midiohouan (G.O), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.208.

indépendances. L'œuvre de Bédi, notamment ses deux romans, *Rumember Ruben* et *Perpétue*, forment une stratégie romanesque d'où se profile

[...] une véritable tentative d'interprétation de l'histoire contemporaine de l'Afrique noire. De la vision qui se dégage de l'ensemble de l'œuvre de Mongo Bédi, on retiendra en particulier cette idée essentielle selon laquelle le moment important, le centre de gravité de cette histoire, ne saurait être situé, comme on le fait souvent, en 1960, mais quelques années plus tôt, à l'époque de l'Union Française, puis de la Loi-cadre, c'est-à-dire au moment précis où les Africains se trouvèrent à la croisée des chemins et où l'Histoire aurait pu prendre un autre cours.¹

L'évolution de l'histoire se fait ensuite au détriment de l'Afrique et des Africains ; ce qui fait du roman politique une affirmation du refus de l'ordre établi, en même temps que la tentative de redressement de la destinée africaine. Il s'ensuit une place prépondérante accordée à l'action révolutionnaire et à la lutte armée de « libération nationale », qui constitue le thème principal ou secondaire de bon nombre d'œuvres. Certains de ces romans mettent en scène un personnage qui suit un itinéraire intellectuel et dont l'idéal révolutionnaire se heurte aux répressions des régimes néocoloniaux ou aux tourments causés par le contrepouvoir lui-même, à savoir le maquis. C'est le cas de Pierre Landu dans *Entre les eaux*.

¹ Mouralis (B.), *L'Œuvre de Mongo Bédi*, Editions Clé, p.58.

Conclusion de la première partie

Une revue de la pratique de l'étude des textes, depuis la philologie en passant par le structuralisme jusqu'à l'analyse du discours, nous a permis de voir à quel point la linguistique est étroitement liée à l'étude de la littérature. Consécutivement, une démarche d'analyse du discours est fondée à investir des textes littéraires en recourant à des outils liés de près ou de loin à la linguistique.

Par la même occasion, nous avons pu exposer quelques problématiques clés que mobilise l'analyse du discours, en particulier la linguistique de l'énonciation et la polyphonie, la linguistique textuelle et interactionniste. Cela nous a permis d'introduire les concepts de base de notre méthode, dont surtout la notion de « paratopie », celle de « posture » et d'ethos.

Par ailleurs, l'un des principes de l'analyse du discours littéraire est de considérer comme incontournable la relation texte/société, relation qui installe l'écrivain dans une certaine « paratopie ». C'est ainsi que nous avons été amené à explorer le contexte sociopolitique négro-africain entre 1960 et 1974, car c'est entre celui-ci et l'œuvre littéraire que l'écrivain se trouve sans cesse partagé.

Cette étude s'est appuyée sur une présentation des œuvres du corpus pour montrer leur ancrage dans ce contexte, et de l'autre, sur une prise en compte de la « posture » des auteurs, telle qu'on peut l'appréhender en particulier à travers leurs discours dans les médias.

Nous nous sommes attardé sur l'historique de l'ethos, tout en sachant que c'est une notion qui est inscrite comme partie intégrante dans une autre qui l'englobe, en l'occurrence la notion de « scène d'énonciation », que nous avons préféré aborder, compte tenue de sa centralité, dans la deuxième partie de cette thèse. Une telle option s'explique, entre autres raisons, par le fait que la notion d'ethos est très productive

lorsqu'il s'agit d'analyse du discours littéraire (cf. Deuxième et Troisième partie), mais c'est aussi une notion dont la définition est très controversée.

DEUXIEME PARTIE

Construction d'une « scénographie » de la dénonciation

Introduction de la deuxième partie

Les romans de notre corpus, surtout ceux de Mongo Béti et Alioum Fantouré, ont opté pour une littérature de dévoilement des exactions du pouvoir. Mais comment peut-on dénoncer en littérature pour prétendre engendrer des actions subversives ? Dans quelle mesure peut-on dénoncer à travers une énonciation romanesque qui implique un sujet énonciateur dans un espace et un temps déterminés et s'adresse à un sujet énonciataire ?

Nous avons admis que l'énonciateur d'un roman exprime tout au long du texte une visée communicative qu'il cherche à rendre manifeste pour le lecteur. L'ensemble d'énoncés qu'est le texte est un projet signifiant caractérisé par une certaine intentionnalité. Benveniste¹ parle d'« intenté », qui « est ce que le locuteur veut dire, le contenu de sa pensée qui s'actualise en discours sous forme de signifié. »² Ainsi, l'auteur est considéré comme un sujet d'énonciation ayant une visée avouée ou non, une certaine intentionnalité signifiante. Oswald Ducrot parle du caractère communicationnel de tout texte en termes de prétention pragmatique. Searle le définit

¹ Benveniste (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

² Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 2002, p. 199.

comme étant la valeur illocutoire du texte (« illocutoire » signifie ce que l'on fait par le fait de dire) qui est censé produire un effet. Il y a donc, dans le roman, sous l'angle pragmatique et communicationnel, une intentionnalité implicite ou explicite. Celle-ci est cependant à dédoubler en une intentionnalité de l'auteur réel, c'est-à-dire de l'écrivain en chair et en os, et une intentionnalité telle que le texte l'exprime, cette dernière étant celle à laquelle le lecteur est vraiment confronté, sans négliger la première.

Dans cette perspective,

La narratologie contemporaine replace le discours narratif dans une stratégie de communication. Le producteur du récit structure son texte en fonction d'effets qu'il cherche à produire chez l'interprétant. L'interprétation repose non seulement sur la prise en compte de la lettre du texte, mais également sur le postulat, par le lecteur ou l'auditeur, d'une intention communicative du producteur-énonciateur.¹

Ainsi, le romancier dans son travail de création littéraire isole des matériaux puisés dans la réalité pour ensuite les intégrer dans un processus de communication dont le but est préalablement arrêté par l'écrivain. Toutefois, ce but n'est pas forcément atteint. Ces matériaux surgissent dans le texte par l'intermédiaire des embrayeurs (sur lesquels nous reviendrons plus loin). Le travail de transformation, de transposition et d'organisation dont ces matériaux sont l'objet vise à répondre au but communicatif, et aboutit à l'évocation d'un monde fictif, d'une déclaration feinte ; ce qui fait du roman un macro-acte de langage qui a un but et une force illocutoires. Ce sont les composantes de ce monde – espaces, personnages et événements – qui font de l'œuvre une « histoire ». L'œuvre, cependant, est aussi un « discours » en ce sens qu'elle est une énonciation ou un ensemble d'énonciations par lesquelles l'auteur cherche à rendre la communication efficace. Dans un système de communication orale où le locuteur et l'auditeur sont tous deux présents, celui-là, par des procédés spécifiques cherche non seulement à attirer l'auditoire, mais aussi à l'amener à épouser un point de vue particulier. Il en est de

¹ Adam (J.-M.), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, Mémo, 1996, pp.10-11.

même dans le système qui relie l'auteur à son lecteur. Le romancier, dès le début de son œuvre, s'arrange pour engager son lecteur dans le monde fictif. Cela se réalise par l'intermédiaire du mode narratif. L'énonciation portée par un garant cherche à imposer au lecteur une image (voir nos développements sur l'ethos et l'incorporation) à laquelle il s'identifie et que partage la communauté des lecteurs du texte.

Cette parole, comme toute parole, est donc à la fois contrainte et indépendante. C'est ce qu'exprime Bakhtine en admettant la possibilité de l'accès du sujet parlant à la « pensée indépendante »:

Dans tous les domaines de la vie et de la création idéologique, nos paroles contiennent en abondance les mots d'autrui, transmis avec un degré de précision et de partialité fort varié. [...] La parole idéologique d'autrui, intérieurement persuasive et reconnue par nous, nous révèle des possibilités toutes différentes. Cette parole-là est déterminante pour le processus du devenir idéologique de la conscience individuelle : pour vivre une vie idéologique indépendante, la conscience s'éveille dans un monde où les paroles « étrangères » l'entourent, et dont tout d'abord elle ne se distingue pas ; la distinction entre nos paroles et celles d'autrui, entre nos pensées et celles des autres, se fait assez tard. Lorsque commence le travail de la pensée indépendante, expérimentale et sélective, a lieu avant tout la séparation de la parole persuasive d'avec la parole autoritaire imposée et d'avec la masse des paroles indifférentes qui ne nous atteignent guère.¹

Auteur, lecteur et énonciation

L'étude de l'énonciation exige préalablement que l'on éclaircisse la différence entre certains concepts voisins : *auteur* et *narrateur*, *narrataire* et *lecteur*. Ces distinctions peuvent être établies à partir de l'idée qu'il y a un dédoublement des instances dans un roman. Pour expliciter cela Catherine Kerbrat-Orecchioni² propose le schéma suivant :

¹ Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 157-164.

² Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 2006, p.190.



Commentant le schéma, elle écrit :

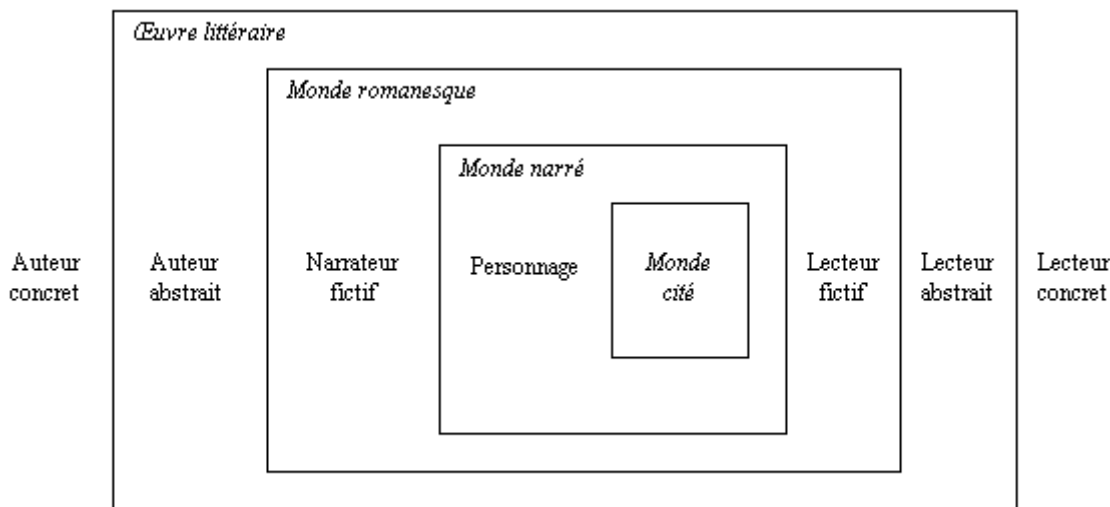
De même en effet qu'au pôle d'émission l'énonciateur se dédouble en un sujet extratextuel (l'auteur) et un sujet intratextuel (le narrateur) qui prend en charge les contenus narrés, de même le lecteur effectif se double d'un récepteur fictif qui s'inscrit explicitement ou implicitement dans l'énoncé et que Genette a baptisé, on le sait le narrataire. Comme le narrateur, le narrataire est un élément de la situation narrative, il se place nécessairement au même niveau diégétique, c'est-à-dire – même virtuel - que le narrateur ne se confond pas nécessairement avec l'auteur. ¹

Cependant, il nous semble, à la suite de Lintvelt², s'appuyant sur Schmidt, que le dispositif énonciatif d'un roman est plus complexe que ne le schématise Kerbrat-Orecchioni qui nous le présente en deux niveaux, l'un du côté de la réception avec le couple narrataire/lecteur et l'autre du côté de l'émission avec le couple auteur/narrateur.

Lintvelt y perçoit, quant à elle, trois niveaux imbriqués :

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Énonciation*, Paris, Armand Colin, 2006, p.190.

² Lintvelt (J.), « Modèle discursif du récit encadré », *Poétique* 35, pp. 352-366.



Certains auteurs comme Maingueneau¹, en reconsidérant cette question des niveaux énonciatifs romanesques, ont apporté des réaménagements plus ou moins significatifs. Pointant les niveaux énonciatifs dans le cadre de la polyphonie linguistique, Maingueneau distingue les termes « écrivain » et « auteur ». En effet, selon lui, d'une part, l'« écrivain » correspond à l'auteur concret en chair en os, tandis que l'« auteur » désigne l'auteur abstrait à l'origine de l'énonciation. En ce sens, une œuvre est toujours la production d'un auteur qui ne renvoie pas forcément à un écrivain connu. C'est le cas des textes comme *La Chanson de Roland* qu'on attribue à Tuoldus, narrateur et nom personne réelle, c'est-à-dire écrivain. Pour notre part, nous utiliserons dans cette thèse la terminologie proposée par Maingueneau. En effet, selon le point de vue romantique, il existe vraiment un écrivain réel (qui peut être inconnu) différent de l'auteur qui est, quant à lui, le « moi » de l'écrivain auquel renvoie l'œuvre de fiction. Comme la fiction qui le fait exister, ce « moi » est fictif, voire fantomatique et n'est jamais identique au moi réel. Il est soit tel que l'écrivain voudrait être, soit tel qu'il ne voudrait pas être, soit autre chose. Au demeurant, le « moi » de l'auteur est toujours une construction du lecteur dont l'interprétation n'est jamais maîtrisée par l'écrivain lui-même. En conséquence, l'écrivain ne peut pas prévoir le « moi » qui est construit par le lecteur.

¹ Maingueneau (D.), *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p.71.

C'est ainsi que beaucoup d'écrivains s'étonnent de l'interprétation que les lecteurs font de leurs œuvres.

C'est précisément cette doxa romantique que critique l'analyse du discours littéraire chez qui « moi » présent dans l'œuvre et « moi » de l'écrivain réel sont indissociables. L'écrivain se trouve à la fois dans le texte et hors de lui, dans la société et hors d'elle, d'où la notion de « paratopie ». Par conséquent, se brise l'opposition souvent perçue entre sujet énonciateur (auteur) et sujet biographique (écrivain). Il se produit un brouillage inévitable des niveaux, d'ajustements instables entre deux identités qui ne peuvent se clore.

Dans tous les cas, l'existence de deux ou de plusieurs niveaux énonciatifs nous autorise à considérer que le roman est un évènement communicationnel unique, mettant en relation un narrateur et un narrataire, un auteur et un lecteur. Le lecteur construit le sens textuel à partir d'un garant qui incarne à la fois l'ethos discursif (représenté par le narrateur) et l'ethos extradiscursif (représenté par l'écrivain), les deux instances étant inextricables. De ce point de vue d'analyse du discours littéraire, il convient d'envisager la production littéraire dans la perspective de la réception ; ce qui laisse entendre l'existence d'un public récepteur du message.

Compte tenu de son statut, l'écrivain, qui est un homme public ou du moins qui tend à le devenir, doté d'une certaine culture et situé dans un champ littéraire déterminé, est habilité socialement et institutionnellement à écrire des œuvres de fiction. En écrivant, il a une cible bien précise, même s'il ne peut prévoir tous les types de lecteur de son texte. Le public récepteur, programmé par le texte, accorde le maximum de crédit à l'auteur, d'abord du fait de la qualité de son énonciation, ensuite du fait que ce dernier est en général un homme public doté d'une autorité. Son discours en retire une efficacité. L'audience dont il bénéficie auprès de ce public l'autorise à interagir avec lui à travers son texte. En outre, le narrateur du roman n'énonce pas sans laisser des traces dans son énoncé, il n'énonce qu'en y imprimant sa subjectivité, c'est-à-dire une image de soi à laquelle le public-récepteur (le narrataire) s'identifie inévitablement. « L'image de soi construite dans le discours est constitutive de l'interaction verbale et détermine en

grande partie la capacité du locuteur à agir sur ses allocutaires»¹ ; « la construction discursive d'une image de soi est susceptible de conférer à l'orateur son autorité, c'est-à-dire son pouvoir d'influencer des opinions et de modeler des attitudes. »² Nous assimilons ici orateur et narrateur à la suite de Maingueneau ; en effet à l'oral comme à l'écrit, on a un « ton » qu'il a substitué à la notion de « voix ». Ce « ton » est porté par un garant qui a une manière de dire, une manière d'être renvoyant à l'imaginaire d'un vécu. Or ce garant exhibe un corps en mouvement auquel s'identifie le lecteur par l'« incorporation »³ qui possède trois dimensions :

- Le lecteur donne corps à l'énonciateur du roman,
- Opère une assimilation de ce corps ;
- Et enfin, cette schématisation fait entrer le lecteur dans une communauté imaginaire.

De cette façon, comme la littérature et le roman lui-même, le narrateur possède un pouvoir qu'il peut exercer sur le narrataire et l'amener à être persuadé du bien-fondé de la dénonciation à laquelle il se livre.

Selon Austin, ce qu'un locuteur peut exprimer par la parole n'est pas seulement le contenu propositionnel, mais encore l'acte de langage effectué. Selon ce point de vue, le « sens descriptif »⁴ renvoyant aux états de chose représentés, la visée subversive se réalise à travers la construction d'un « sens pragmatique »⁵ du texte ; ce qui suppose une interprétation par inférence (prise en compte du contexte extratextuel) et implication du contexte socioculturel auquel se réfèrent les romans, à savoir l'Afrique au lendemain des indépendances. A ce propos, Françoise Armengaud⁶ parle, quant à elle, de « sens littéral » et de « sens communiqué ». L'énonciation de la subversion concerne toutes les

¹ Amossy et al, *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 148.

² Ibid. p. 153.

³ La notion d'« incorporation » est empruntée à Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.208.

⁴ Recanati (F.), *Les Énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique* Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 25.

⁵ Recanati (F.), *op.cit.*

⁶ Armengaud (F.), *La Pragmatique*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1990, p.64.

formes d'implication communicative, que Grice¹ appelle des « implicatures ». Elles correspondent à la suggestion et à l'insinuation. On sait que Grice distingue l'implicature conversationnelle ou discursive qui consiste à laisser entendre implicitement au moyen du discours en contexte et l'implicature conventionnelle ou lexicale qui a pour support la langue et le lexique, c'est-à-dire les significations conventionnelles des mots. Dans la communication littéraire, le narrateur est l'instance « intradiégétique » qui détient la parole et produit les actes langagiers. L'énonciation de la subversion, dans les trois romans de notre corpus, a la force illocutoire d'une injonction fonctionnant comme une prescription. A travers une argumentation implicite, les narrateurs incitent, en pointillé, le lecteur à condamner les dirigeants politiques et/ou religieux du pays présents dans la fiction. L'analyse de la scène d'énonciation des œuvres montre que le roman subversif, qui est fait en bonne partie d'implicatures, laisse entendre plus un sens communiqué implicite de dénonciation qu'un sens littéral évident.

Mais les romans ne se réduisent pas à des implicatures : ils sont aussi truffés d'innombrables préalables qui, d'entrée de jeu, sont des informations à fournir au lecteur ; cela signifie que la vérité de l'énonciation dans le paratexte est une précondition de la vérité de la scénographie. Par exemple, si ce qui est dit, en marge de la fiction dans l'environnement du texte – comme les aspects biographiques, la « posture » dans le champ littéraire ou les agissements antidémocratiques –, est bien vrai, cela présuppose que le roman a un ancrage dans la réalité, qu'il a des références réelles ou supposées.

En somme, le sens et la signification de l'énonciation de la subversion ne se donnent jamais dans les textes pour être compris explicitement ; ils ne se confondent pas avec ceux des phrases émises. Ils se déduisent toujours implicitement par inférence. L'énonciation de la subversion au moyen de l'ethos est attachée au ton des textes et à un garant représenté par le ou les narrateur(s), dans chacun des romans.

Les romans de notre corpus sont foncièrement interactifs ; en particulier, ils utilisent le dialogue comme mode privilégié de narration (Cf. Troisième partie de cette thèse),

¹ Grice (H. P.), « Logic and conversation », *Syntax and Semantics* 3, 1975, pp.41-58.

mais la réception des messages littéraires par le lecteur y joue également un rôle fondamental. Ils mobilisent un dispositif de communication validé par leur « scène d'énonciation » (pour la définition voir *infra*, chap. VI), ils construisent une « scénographie » de la dénonciation. Nous allons procéder en deux grandes étapes. Un premier chapitre, intitulé la « scène d'énonciation », étudie comment les romans de notre corpus parviennent à instaurer à travers leur dispositif d'énonciation une communication littéraire de la dénonciation. Il s'agira en même temps de montrer quelles sont les ressources discursives ou narratologiques mises en branle pour la réussite de cette communication. Un second chapitre prolonge l'étude des ressources discursives de la dénonciation romanesque, en s'attachant à les examiner du point de vue de l'émission verbale, c'est-à-dire du sujet parlant, en tant qu'il fait rejaillir dans son discours une image de soi, un ethos discursif participant effectivement à la communication, en la rendant efficace.

Chapitre VI

La « scène d'énonciation »

Une « scène d'énonciation » existe dans l'œuvre littéraire comme dans tout énoncé. Mais elle ne se confond pas avec l'environnement physique et social dans lequel se trouvent les interlocuteurs. Cet environnement permet par contre de définir la notion linguistique de « situation d'énonciation » qui, de ce point de vue, prête à équivoque. Selon le linguiste Antoine Culioli, qui l'a conceptualisée dans les années 1960 à la suite de Benveniste, la « situation d'énonciation » ne peut être décrite en se référant à des considérations sociales. C'est le système où interagissent les trois instances que sont l'énonciateur, le co-énonciateur et la non-personne qui est à la base des déictiques dont le centre est le sujet de l'acte d'énonciation. Dans cette perspective, on distingue les énoncés non embrayés dissociés de leur propre situation d'énonciation (l'« histoire » de Benveniste) et les énoncés « embrayés » dépendants de leur « situation d'énonciation » (le « discours » de Benveniste). Si tous les énoncés renvoient à une situation d'énonciation, le texte littéraire n'est pas une exception à la règle. Mais cette situation ne peut se réduire aux circonstances de sa production ou à sa situation de communication qui fait allusion à la date, au lieu de publication, etc. Si la situation de communication doit être appréhendée « de l'extérieur », c'est-à-dire sociologiquement, la « scène d'énonciation » ne se comprend que de l'intérieur du texte littéraire à travers le cadre pragmatique qu'il montre. Ainsi, la « scène d'énonciation » se rapproche de la notion linguistique de « situation d'énonciation » tout en se distinguant d'elle.

En fait en parlant de situation de communication, on considère le processus de communication en quelque sorte « de l'extérieur », d'un point de vue sociologique. En revanche, quand on parle de scène d'énonciation, on le considère « de l'intérieur », à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique dans le mouvement même où elle

*se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène.*¹

Considéré comme discours, le roman met en scène un narrateur qui peut se projeter dans le texte en utilisant la première personne du singulier (« je ») et en interpellant le narrataire (« tu »), au lieu de laisser la responsabilité de la narration à un narrateur extérieur, une personne s'exprimant au passé simple ou à l'imparfait. Dans ces conditions, le roman devient le lieu d'une interaction entre des instances d'énonciation, interaction dans laquelle les pronoms « je » et « tu » (« je » du narrateur et « tu » du narrataire) sont pleinement assumés. Ainsi donc, chaque personnage est un acteur jouant un rôle précis au même titre que le narrateur qui le fait exister, mais il peut changer dans l'échange, à l'intérieur du roman. Cependant, comme le locuteur chez Ducrot, le narrateur reste le personnage central du roman ; il cumule deux rôles : celui de responsable de l'énonciation et celui de metteur en scène des énonciateurs dont les points de vue sont rapportés, mais également de l'interlocuteur dans le discours direct, c'est-à-dire en situation dialogale. Cette interaction (entre narrateur et narrataire, mais aussi entre personnages) ne se déroule pas cependant sans que les acteurs qui y sont engagés ne sélectionnent dans l'environnement des éléments auxquels ils se réfèrent pour rendre possible la réception de leurs messages. Les objets de l'espace et du temps spécialement convoqués dans le discours sont des références discursives grâce aux outils linguistiques qu'on appelle les « déictiques » ou « embrayeurs », ou encore « indexicaux ».

Le narrateur ou simplement le locuteur racontant peut exprimer ses sentiments personnels ou émettre des jugements de valeur. Cette attitude relève de la modalité qui accompagne tout discours. Il y a donc à la source comme à la fin du discours romanesque, en plus de la modalisation, une expression de la subjectivité, deux manifestations du caractère réflexif du langage. Convoquant des déictiques, des modalités, des personnes et un temps donnés, et manifestant une présence marquée du sujet, le roman est un événement unique, un dispositif de communication et

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.191.

d'interaction. C'est précisément pour cette raison qu'il implique une « scène d'énonciation » dont la trace matérielle est l'énoncé, c'est-à-dire le texte du roman lui-même.

C'est au niveau du genre toutefois que l'énonciation de la dénonciation se manifeste tout d'abord. En effet, par le truchement du paratexte (cf. *infra*), la visée principale du genre romanesque dans cette période d'après les indépendances africaines est le dévoilement de la tyrannie exercée par les nouveaux régimes. Le roman entreprend de renouveler, sinon de modifier socialement l'attitude ainsi que les savoirs encyclopédiques du public-lecteur, l'ensemble de tous les faits liés à la nouvelle situation sociale qu'il peut percevoir ou inférer.

VI.1 L'énonciation et les différentes « scènes d'énonciation »

La « scène d'énonciation » romanesque comporte plusieurs niveaux. L'énonciation, qui met au centre du discours le sujet parlant, mobilise non seulement un émetteur et un récepteur, mais également d'autres composantes telles que le dispositif contextuel (lieu, temps, etc.) et les images discursives ou extradiscursives des locuteurs.

VI.1.1 La « scène englobante » et la « scène générique »

Ces notions de « scène englobante » et de « scène générique » sont empruntées à Maingueneau¹ qui les rattache à la « scène d'énonciation ». Il distingue trois scènes :

- La « scène englobante » :

Elle renvoie au type de discours à travers lequel les œuvres sont produites. En fonction de ce type, des normes d'écriture de réception et de diffusion sont attendues des textes par les différents utilisateurs. En effet, il existe, comme on le sait, plusieurs types de discours ; religieux, philosophique, politique, etc. Parmi ces types figure la

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.191.

littérature qui autorise des récits fictifs et des auteurs déclarés ou non, mentionnés sous forme de pseudonyme.

- La « scène générique » :

C'est la scène spécifique attachée à un genre de discours. Une œuvre littéraire étant toujours énoncée dans un genre de discours, des attentes génériques sont induites chez le public. « Elles se formulent aisément en termes de circonstances d'énonciation légitimes : quels sont les participants, le lieu et le moment requis pour l'effectuer ? Par quel circuit passe-t-il ? Quelles normes président à sa consommation, etc. »¹

- La « scénographie » :

Maingueneau la définit comme la scène construite par le texte et à travers laquelle le lecteur se voit assigner une place :

Le lecteur se trouve ainsi pris dans une sorte de piège, puisqu'il reçoit d'abord le texte à travers sa scénographie et non à travers sa scène englobante et sa scène générique, reléguées au second plan, mais qui constituent en fait le cadre de cette énonciation. C'est dans la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois « dans » l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateurs et co-énonciateur, mais aussi l'espace (topographie) et le temps (chronographie) à partir desquels se développe l'énonciation.²

La « scène englobante » et la « scène générique » se situent au carrefour de la communication par les textes, de la réception des œuvres littéraires, mais également de la réflexion sur l'édition des textes et leur interprétation. En effet, c'est par elles que le lecteur fixe des repères lui permettant d'évaluer le texte et de le placer sans se tromper dans le champ typologique qui est le sien. Sans elles, les œuvres ne seraient pas toujours appréhendées comme il faut. Par exemple, telle œuvre relevant du discours

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, p.192.

² Ibidem.

religieux peut se retrouver classée dans le discours philosophique ou littéraire et vice versa. En somme, la « scène englobante » donne aux œuvres leur identité typologique tandis que la « scène générique » leur attribue l'identité propre à un genre.

Dans les romans que nous étudions, le type de discours est la littérature, alors que le genre est le roman, qui élabore des mondes fictifs.

L'étude approfondie de la « scène englobante » et de la « scène générique » requiert l'analyse de ce que Philippe Lane appelle « la périphérie du texte »¹ qui renvoie à tous les éléments paratextuels, aussi bien auctoriaux qu'éditoriaux. Le paratexte ou « périphérie est défini par Genette comme suit :

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non [...] dont on ne sait pas toujours si on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter [...] pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constituent ce que j'ai baptisé ailleurs [Palimpseste, 1982] [...] le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.²

Cette définition montre que sans le paratexte l'œuvre ne peut pas être considérée par le lecteur comme un texte. Et il lui est difficile voire impossible de le classer, à moins que la forme même du discours renvoie clairement à un genre reconnu. De plus, c'est le

¹ Lane (P.), *La Périphérie du texte*, Paris, Edition Nation, 1992. L'expression est donc en même le titre de l'ouvrage.

² Genette (G.), *Seuils*, Paris, Le Seuil (coll. Poétique), 1987, p. 7.

paratexte qui assure au texte sa véritable visée communicative, puisqu'il met plus directement auteur et lecteur en relation. Le paratexte sollicite immédiatement le lecteur qu'il oriente, et l'aide à se repérer, sinon à classer le livre qu'il a sous les yeux. De cette façon, l'existence d'un paratexte est nécessaire pour tout texte.

Il existe deux types de paratexte :

- Le paratexte auctorial qui est de l'entière responsabilité de l'auteur : nom de l'auteur, titre et sous titre, dédicaces, épigraphes, préfaces, notes, etc. On peut y ajouter ce que Genette appelle l'épitéxte public à savoir les interviews, les entretiens et les colloques, ou même l'épitéxte privé, qui comprend les correspondances, les confidences, les journaux intimes et les brouillons. Ce paratexte est d'ordre pragmatique ; sa visée étant d'influencer le lecteur dans le sens souhaité par l'auteur.
- Le paratexte éditorial, qui est de la responsabilité de l'éditeur : couverture, jaquette, publicité, presse d'édition, argumentaires de catalogues, prières d'insérer, etc. Le paratexte éditorial cherche plus à faire acheter le livre qu'à influencer la construction du sens du texte. Néanmoins, certains éléments comme les prières d'insérer ou les résumés de présentation en quatrième de couverture ont la même visée illocutoire que le paratexte auctorial.

Comme nous nous focalisons essentiellement sur les rapports entre l'énonciation et la dénonciation du pouvoir, nous nous contenterons d'étudier non pas la totalité du paratexte des œuvres de notre corpus, mais quelques éléments qui ont une fonction pragmatique claire. Ceux que nous considérerons dans cette thèse, relèvent plutôt du paratexte auctorial. Nous passerons sous silence le paratexte éditorial, certes important mais qui pourrait nous éloigner de notre sujet.

VI.1.2 L'énonciation auctoriale

Quand nous parlons d'énonciation auctoriale, nous nous référons à l'énonciateur du roman, à savoir le narrateur, et non son auteur concret en chair et en os, pour qui nous retenons, à la suite de Maingueneau¹, le nom d'« écrivain » (cf. *supra*, introduction de la deuxième partie.)

En fonction de l'intention spéciale qu'a l'auteur de communiquer par le roman, c'est-à-dire en utilisant la « scène englobante » de la littérature et le genre spécifique qu'est le roman, il fait figurer dans le texte des indices paratextuels explicites qui lui permettent d'être compris par le lecteur réel ou virtuel pour le faire adhérer au discours qu'il est entrain de tenir.

En réalité, aucun discours n'est *a priori* transparent. Aussi, tout discours a-t-il une visée, les mots proférés n'étant pas une fin en soi. L'information pour l'information n'est pas une fonction langagière pour nous, puisque nous considérons que tout message comporte une dimension discursive spéciale qui s'ajoute à la signification littérale. Cela oblige le récepteur, pour déterminer le sens effectif, à s'intéresser au « composant rhétorique » (cf. *infra*) au-delà du sens strictement linguistique. Ducrot distingue deux niveaux sémantiques :

Un premier composant, c'est-à-dire un premier ensemble de connaissances (nous l'appellerons composant linguistique) assignerait à chaque énoncé, indépendamment de tout contexte, une certaine description que nous appellerons signification, et, par exemple, à A, la signification A'. Et un deuxième composant (le composant rhétorique) aurait pour tâche, étant donné la signification A' attachée à A, et les circonstances X dans lesquelles A est prononcé, de prévoir le sens effectif de A dans la situation X.²

En conséquence, pour se faire comprendre et nouer un contrat de lecture, l'auteur utilise une énonciation littérale (c'est-à-dire une communication avant même d'entrer

¹ Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, p.71.

² Ducrot (O.), *Dire et ne pas dire*, Paris Hermann, 1972, p.111.

dans la fiction proprement dite) renvoyant au paratexte auctorial et qui est nettement indicative du projet de texte.

Si pour communiquer quelque chose sur un certain mode, je dois faire reconnaître à l'auditeur que je lui communique cela sur ce mode, alors on peut penser que certains éléments de mon énoncé auront précisément pour fonction de garantir l'« uptake » en rendant possible la reconnaissance par l'auditeur de mon intention illocutoire, c'est-à-dire la qualité discursive spéciale de l'énoncé.¹

Déjà, à partir du titre d'un roman il est possible de faire des projections d'ordre pragmatico-sémantique pour anticiper sur l'orientation illocutoire que l'auteur assigne à son discours. Les titres de texte renvoient souvent à un macro-acte surplombant l'ensemble du texte. Comme le pense Jean-Michel Adam, comprendre un texte, c'est comprendre « l'action langagière engagée »²; c'est également pouvoir répondre à certaines questions pragmatiques : pour accomplir quel but, quelle visée argumentative, ce texte a-t-il été produit ?

Tout lecteur engagé dans la lecture d'un texte, que ce soit un roman ou un autre type de texte, se fixe un objectif tel que, s'il ne l'atteint pas, il ne tire aucun bénéfice de son activité. Il s'agit pour lui de comprendre ce qu'est censé vouloir dire l'auteur ; car il postule que celui-ci a bien quelque chose à dire. Dans cette perspective, le dessein avoué ou non de tout auteur est de tenter de faire appréhender son projet d'écriture dès l'entame du livre, au moyen du paratexte. En même temps, la littérature, donc le roman comme la publicité ou le discours politique, étant par nature des discours à légitimer, l'auteur crée un environnement textuel capable de contrôler la lecture effective. En fait, le roman est déjà plus ou moins légitimé par l'institution littéraire en général.

L'auteur se justifie aussi par son énonciation, à travers la « scénographie », comme le souligne Maingueneau :

¹ Recanati (F.), *Les Énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Minuit, 1986, p.43.

² Adam (J.-M.), *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan/HER, 1999.

La situation à l'intérieur de laquelle s'énonce l'œuvre n'est pas un cadre préétablie et fixe : elle se trouve aussi bien en aval de l'œuvre qu'en amont puisqu'elle doit être validée par l'énoncé même qu'elle permet de déployer. Ce que dit le texte présuppose une scène de parole déterminée qu'il lui faut valider à travers son énonciation. [...] Énonciation par essence menacée, l'œuvre littéraire lie en effet ce qu'elle dit à la légitimation des conditions de sa propre mise en dire.¹

Ce sont, précisément, les éléments destinés à exprimer l'intentionnalité attachée au roman et sa légitimation que l'énonciation littéraire tente de rendre manifestes. Ceux-ci fonctionnent, pour le lecteur, comme des indicateurs de la visée de dénonciation ; en effet, les intentions illocutoires sont nécessairement ouvertes pour que la communication puisse réussir :

Une intention illocutionnaire secrète est une contradiction dans les termes. Je ne puis communiquer discursivement à quelqu'un un certain contenu sur un certain mode que si je fais en sorte qu'il reconnaisse mon intention de le lui communiquer. Il est donc nécessaire au succès de l'acte de communication entrepris que je manifeste explicitement cette intention, et il y a dans la langue un système de marques pragmatiques dont la fonction est de rendre cela possible en codant linguistiquement les grands types d'intention illocutionnaire.²

Ce point de vue peut paraître impossible à appliquer à la littérature qui n'est pas une interaction orale et fonctionne sur le mode indirect. En fait, le romancier à travers sa « scénographie » écrit une œuvre en envisageant sa lecture par un lecteur modèle, et, réciproquement, la lecture induit des attentes chez le lecteur, ce qui installe cette communication particulière dans un contexte interactionnel. Par conséquent, consciemment ou non, ces deux « interlocuteurs » (romancier et lecteur) subissent des

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, pp. 192-193.

² Recanati (F.), *Les Énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p.142.

influences l'un de l'autre, bien que cela ne se passe pas simultanément. Mais tandis que les influences induites par le romancier sont d'ordre discursif – il écrit la fiction de façon à faire réussir la réception –, celles induites par le lecteur peuvent être non verbales. Cela oblige ainsi indirectement le romancier à écrire d'une certaine façon et à tenir compte de ce que Jauss appelle l' « horizon d'attente »¹. En effet, le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditeur) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, en outre, au fil de la lecture peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.

Pour arriver à faire comprendre sa visée illocutoire, le romancier fait aussi construire au lecteur un garant du discours romanesque ; celui-ci est ensuite pris comme un modèle auquel il faut s'identifier ou au contraire un anti-modèle à rejeter. L'ethos construit coïncide souvent avec cette visée illocutoire de l'auteur. Toutefois, il peut aussi s'en écarter. En effet, l'ethos que l'auteur entend imposer n'est pas toujours le même que celui que le lecteur construit. Ainsi, par exemple, en voulant se présenter comme un homme branché à travers son énonciation dans un roman, on peut renvoyer au lecteur l'ethos d'un « frimeur » ou encore en voulant montrer l'ethos de l'intellectuel brillant, on peut être perçu comme un pédant.

L'énonciation paratextuelle, c'est-à-dire celle de la périphérie hors de la fiction, dans *Le Cercle des tropiques* comme dans *Perpétue* et dans *Entre les eaux*, est le fait, non pas du narrateur en tant que fonction intra-textuelle, mais de l'auteur, qui a une fonction supérieure, puisqu'il est censé être la source de l'œuvre. C'est bien l'auteur qui, explicitement, presque en dehors de la fiction, donne au texte son orientation illocutoire, celle de la dénonciation, traduite par des indicateurs paratextuels précis.

¹ Jauss (H.-R.), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978. Pour expliquer la notion d' « horizon d'attente », Jauss insiste sur le fait que lorsqu'une œuvre littéraire paraît, elle ne se présente jamais comme une nouveauté absolue par tout un jeu d'annonces, de signaux – manifestes ou latents –, de références implicites, de caractéristiques déjà familières, son public est prédisposé à un certain mode de réception. Dans ces caractéristiques figurent les normes du genre auquel appartient l'œuvre.

- **La visée illocutoire des auteurs**

En fait, dans l'activité d'énonciation interviennent trois instances. En tant qu'acte individuel, l'énonciation comporte un sujet virtuel (dont les pronoms « je » ou « nous » sont la trace) qu'on appelle « énonciateur ». Ce sujet en engendre deux autres : celui qui réfère au récepteur du message, « l'énonciataire » (dont les pronoms « tu » ou « vous » sont la trace), et un troisième sujet, celui de l'énoncé lui-même. L'énonciateur et l'énonciataire sont des entités qui sont la condition de tout énoncé (voir l'introduction de cette partie). Dans *Le Cercle des Tropiques*, le narrateur n'est personne d'autre que le narrateur Bohi Di, et le narrataire est un habitant du pays, lieu ou espace de référence du roman. *Perpétue* a pour narrateur tantôt une instance omniprésente non focalisée, tantôt une instance « intradiégétique » en focalisation interne assumée par un personnage. Quant au roman *Entre les eaux*, comme dans *Le Cercle des tropiques*, le narrateur est un personnage, le héros Pierre Landu.

Dans le sens de leur projet communicatif général, plusieurs indications ont été utilisées par les auteurs. Celles-ci, aussi implicites soient-elles, sont des énonciations qui servent à légitimer la « scène englobante » ainsi que la « scène générique » ; scènes qui induisent toujours pour le genre littéraire des attentes sur lesquelles il est possible d'anticiper.

Les éléments paratextuels que nous allons étudier sont les suivants : certaines indications qui figurent sur la page de garde (noms d'auteur, maisons d'édition, etc.), les titres, les sous-titres, les énoncés préliminaires (les épigraphes et les préfaces) et l'énoncé final (tiré du roman *Le Cercle des tropiques*).

- **Certaines indications qui figurent sur la page de garde**

Il s'agit de l'indication, « roman », des noms « Alioum Fantouré », « Mongo Béti » et « Mudimbé », des maisons d'édition, « Présence africaine », Buchet/Chastel et des résumés servant à la présentation des auteurs en quatrième de couverture.

Ainsi libellées, ces indications n'apparaissent pas, *a priori*, comme ayant une visée illocutoire de dénonciation. L'intention communicative spéciale du locuteur et le mode selon lequel elles sont exprimées ne sont pas du tout explicites. Néanmoins, ces indications appartiennent à la catégorie des actes de langage qu'Austin appelle des performatifs primaires, en ce qu'en structure profonde elles peuvent toutes se ramener à des performatifs explicites. En effet,

Selon la théorie de l'incise préfixée, un performatif explicite résulterait de la préfixation, au performatif primaire correspondant, d'un quasi-commentaire explicitant la force de l'énonciation.¹

Ces indications sont en réalité liées, à la « source », avec des verbes performatifs explicites tels que « avertir », « affirmer »..., qui pour un roman pourraient équivaloir aux énoncés « je me porte garant du fait que... », à « je me nomme... » ou « j'intitule ce roman... », selon que c'est l'éditeur qui dit « je » ou que c'est l'institution littéraire ou encore l'auteur du roman. En réalité, la structure profonde d'un énoncé apparemment non performatif comporte souvent, au niveau supérieur, un verbe performatif non représenté en surface. Dans ces conditions, on pourrait avoir les énoncés performatifs équivalents qui suivent :

(1) « **Je me porte garant du fait que** ce livre est un roman. » D'où la mention « roman » inscrite par l'auteur et relayée par l'éditeur. Cette mention « roman » indique non seulement le type discursif relevant de la littérature, c'est-à-dire la « scène englobante », mais aussi le genre c'est-à-dire la « scène générique ».

(2) « **Je me porte garant du fait que** l'auteur de ce livre s'appelle Alioum Fantouré, Mudimbé, Eza Boto, etc. » Une telle déclaration proférée par l'éditeur n'autorise vis-à-vis des romans qu'une interprétation littéraire qui ne permettrait pas légalement de considérer d'autres noms d'auteur des romans considérés que ceux institués par l'éditeur.

¹ Recanati (F.), *op.cit*, p.68.

(3) « **Je me nomme** *Présence africaine*, Buchet/Chastel, etc. » Cet énoncé est émis par chacune des maisons d'édition dans la périphérie des œuvres. Ce sont des maisons d'édition institutionnellement habilitées à éditer des romans.

Les verbes des différents quasi-commentaires préfixés (les membres de phrase en gras dans (1), (2) et (3)) n'ont pas de sens descriptif : « avertir », « prévenir », « témoigner », « affirmer », « mentionner »... indiquent la valeur illocutoire des subordinées introduites par « que » et fonctionnent comme des signaux qui guident le lecteur vers une appréciation correcte des mentions « roman », « Mudimbé », « Alioum Fantouré » et « Présence africaine » ou « Buchet/Chastel ». Les éléments préfixés montrent que ces indications littérales servent à déterminer le mode suivant lequel le texte doit être compris et lu, mais ils traduisent aussi leur sens pragmatique.

Ces énoncés performatifs réussissent si, effectivement, le lecteur comprend l'intention discursive spéciale du locuteur à travers les indications littérales. Ils participent à la validation et à la légitimation de la scène d'énonciation des textes. Par exemple, un auteur célèbre à l'instar des auteurs de notre corpus, qui a à son actif déjà écrit plusieurs œuvres primées et éditées par de grandes maisons d'édition, a plus de chance d'être lu par un nombre important de lecteurs qu'un auteur débutant qui en est à son premier roman.

Fantouré et Bédi semblent se cacher derrière leur pseudonyme. En littérature, il est admis que les auteurs cachent leurs vrais noms, au profit de pseudonymes. Ainsi, dans les romans considérés, Alioune Touré s'appelle « Alioum Fantouré », Alexandre Biyidi Awala se cache derrière les pseudonymes « Mongo Bédi » dans *Perpétue* et « Eza Boto » dans d'autres romans. Mais la fiction n'implique pas forcément un auteur pseudonyme. Une telle pratique laisse déjà présager une répression de la part du pouvoir en place, dans les pays où se déroulent les faits racontés, même si l'utilisation d'un pseudonyme peut être due à plusieurs raisons autres que le fait de se cacher pour échapper à la tyrannie d'un dictateur. Dans les cas que nous étudions, cela peut laisser penser que les auteurs, écrasés par le pouvoir tyrannique comme leurs personnages, ne veulent pas révéler au grand jour leur vrai nom. Ils entendraient ainsi éviter d'être

poursuivis par le pouvoir auquel ils s'attaquent dans leurs écrits. Toutefois, dans le cas de Fantouré, la différence n'est pas bien grande avec le vrai nom...

User d'un pseudonyme est une façon parmi autres d'obliger le lecteur (fût-il le dictateur) à lire le texte suivant la « scène englobante » de la littérature et la « scène générique » du roman. Ce qui interdirait toute interprétation de l'œuvre comme une imitation stricte de la réalité. Pour la lire correctement, il faudrait avant tout la considérer comme de la fiction. Ainsi, la dénonciation à travers la « scène englobante » de la littérature peut empêcher la poursuite des auteurs par le pouvoir ; à moins qu'on ne veuille faire délibérément une lecture particulière, les faits sont normalement évalués non pas suivant le prisme de la réalité, donc en considérant les auteurs comme des opposants politiques, mais suivant celui de la fiction. La littérature inscrit d'abord les événements racontés dans le cadre de la fiction qui induit des attentes déterminées chez le lecteur, avant toute référence extérieure. Elle leur assure ainsi la protection tacite contre le pouvoir, et leur sert de refuge. Les textes littéraires eux-mêmes comme leurs auteurs sont ainsi « paratopiques », puisqu'ils sont un mélange de réalité et de fiction. D'ailleurs, c'est parce qu'aucun pouvoir n'en est dupe, que dans certains pays les écrivains dénonciateurs sont pourchassés et contraints à l'exil.

Mais cela peut aussi relever d'un problème de « posture » ou de « positionnement » (phénomène que nous avons déjà étudié au chapitre III) destiné à offrir au lecteur une certaine image de l'auteur. Vouloir renouveler sa propre image, par exemple pour adopter une nouvelle « posture » de dénonciateur, peut pousser à écrire sous un pseudonyme. Ainsi, les auteurs qui le font mettent leur énonciation au service de la dénonciation. Dès qu'un auteur utilise un pseudonyme pour écrire un roman, il exprimerait par là-même, entre autres raisons possibles, son intention de dire des choses qui peuvent faire mal. Le pseudonyme fonctionnerait de cette façon comme une protection, de même que le genre et le type de discours (qui sont d'ordre littéraire) qui placent le dire dans le fictionnel.

Un autre argument qui pourrait fonder l'utilisation d'un pseudonyme réside dans le fait que l'écrivain entend souligner la dissociation entre son moi réel et son moi-

écrivain. On connaît la position de Proust à ce sujet : « [...] le livre est le produit d'un autre moi que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices.»¹ Cet exemple est une illustration de la projection littéraire de l'écrivain, projection qui fera en sorte que le lecteur d'une œuvre romanesque n'aura jamais accès au moi réel du romancier, mais à son seul moi littéraire. Il faut dans ce cas que le lecteur distingue sans ambiguïté, l'auteur réel que Maingueneau appelle « écrivain », dont le nom correspond à celui du pseudonyme, de l'auteur dans la fiction, qui renvoie au narrateur.

Publier en se mettant à l'abri d'un pseudonyme montre en creux une rupture entre l'instance productrice des énoncés textuels et l'instance fictive qui assume l'énonciation et à qui le lecteur attribue la responsabilité de la narration. Le recours à un pseudonyme permet à un écrivain de construire à côté du « je » biographique de l'auteur réel, l'identité d'un sujet, d'un auteur irréel qui n'a d'existence que dans et par l'institution littéraire. Le fait d'assumer la production d'un roman non par son nom véritable, mais par un pseudonyme, implique la possibilité de choisir dans l'ensemble illimité des propriétés qui définissent l'écrivain une propriété singulière, celle d'écrire de la littérature, et d'en faire le support d'un nom propre. Cette disjonction explique par ailleurs l'échec de la critique biographique instituée par Sainte-Beuve et montre aussi que, par l'œuvre, on ne peut atteindre le moi de l'auteur mais, tout au plus, à l'instar de ce qu'a fait la critique psychanalytique, sa seule projection inconsciente. Le postulat de l'auteur inscrit permet d'incorporer cette projection. Toutefois, dans une perspective d'analyse du discours, il n'y a pas de barrière entre cette instance profane qui renvoie à l'être du monde (l'écrivain) et l'instance réservée à la littérature (l'auteur, c'est-à-dire le narrateur), figure textuelle, de l'écrivain.

¹ Proust (M.), *Contre Sainte-Beuve*, 1954, p.127.

- **Les titres et sous-titres dans les romans :** « *Le Cercle des tropiques* » (les sous-titres : « *Porte Océane* » et « *Le cercueil de zinc* »), « *Entre les eaux* » et « *Perpétue* ».

Les titres des romans ainsi indiqués sur la page de garde fonctionnent comme un performatif ordinaire implicite. Il en va de même pour les sous-titres. Par rajout d'un quasi-commentaire, on pourrait obtenir, pour chacun de ces énoncés, un énoncé performatif (explicite) équivalent :

(1) « *Le Cercle des tropiques* » —————> **Je me porte garant du fait que l'auteur à baptisé ce livre « *Le Cercle des tropiques* ».**

(2) « *Entre les eaux* » —————> **Je me porte garant du fait que l'auteur à baptisé ce livre « *Entre les eaux* ».**

(3) « *Perpétue* » —————> **Je me porte garant du fait que l'auteur a baptisé ce livre « *Perpétue* ».**

Ces déclarations implicites, utilisées pour mentionner les titres et sous-titres, sont des actes de langage. La déclaration des noms choisis crée une situation sociale nouvelle dans laquelle les mots qui composent le titre du roman sont ajustés au monde et le monde aux mots. Cette situation est le fait de baptiser officiellement le livre *Le Cercle des tropiques*, par une énonciation effectuée par une personne autorisée à l'accomplir, en l'occurrence, l'auteur Alioum Fantouré ; ce qui valide les propos, c'est-à-dire les intitulés des titres et des sous-titres. Et, dès lors, personne ne peut plus donner valablement à ce roman un autre titre et aux parties d'autres sous-titres.

Sur le plan lexico-sémantique, dans le titre l'auteur a combiné des mots qui sont, normalement, sinon incompatibles, du moins plus ou moins sémantiquement voisins. Le terme « cercle » s'associe mal avec le terme « tropiques », qui signifie lui-même « cercle » où passe le soleil au zénith. Cette association particulière permet de produire un sens caché. Le titre littéraire déclenche ainsi automatiquement chez le

lecteur la quête de ce sens. C'est précisément une métaphore nominale « in praesentia », c'est-à-dire qui fait figurer des noms comparés dont les éléments comparants sont explicitement présents dans l'énoncé. L'expression « *Le Cercle des tropiques* » renvoie alors à l'idée de chaleur, le moment où le soleil se trouve au zénith étant le moment en principe, le plus chaud de la journée. Elle exprime le caractère infernal et caniculaire du contexte sociopolitique auquel se réfère le texte. En même temps, par contiguïté sémantique entre le soleil symbolisant la chaleur et les tropiques où la chaleur est maximale, l'expression évoque aussi l'idée d'enfer que préfigure la chaleur à laquelle l'auteur fait allusion ; mieux, elle évoque l'idée de la mort omniprésente dans ce contexte ; ce qui est indiqué par la référence faite à la notion d'enfer. Par ailleurs, le terme « cercle » évoque l'enfermement dans laquelle se trouvent les populations, l'impossibilité de sortir, voire de parler.

Si l'une des valeurs illocutoires du titre est de proférer un énoncé de type déclaratif, une autre, indirecte, est d'avertir le lecteur à propos du mal de vivre qui prévaut au pays des Marigots du sud. Cette deuxième valeur est sémantiquement inférable de l'expression telle qu'elle est formulée

Les titres des romans que nous avons choisis, « *Perpétue* », « *Le Cercle des tropiques* », « *Entre les eaux* » dont le sous-titre est « *Dieu, un prêtre, la révolution* », indiquent d'emblée une énonciation de la dénonciation. Le champ sémantique et lexical dénote une atmosphère chaude et infernale, une vie malheureuse d'où les personnages ne peuvent sortir qu'au prix de la révolution. Les personnages centraux se dressent contre le pouvoir qu'on présente comme étant à l'origine des malheurs que subissent les populations.

Perpétue comme *Entre les eaux* renvoient le lecteur (après la lecture) à une représentation catastrophique de la vie décrite. Les sous-titres, « l'habitude du malheur » pour *Perpétue*, « Dieu, un prêtre, la révolution » pour *Entre les eaux* et même les titres exprimant la peine, la haute température, l'asphyxie entre les eaux, offrent l'image d'une vie sans issue. Et l'intérieur des textes (surtout *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*) révélera que la seule voie de salut reste la révolte contre le pouvoir. *Entre les*

eaux, par contre, met en scène un héros qui s'est rendu compte, après l'avoir pratiquée, que la révolte n'est pas une solution contre les dérives politiques et/ou religieuses. Son sous-titre opère une simple juxtaposition, sans construire un sens stable. Les autres sous-titres permettent d'orienter le lecteur, de l'amener à effectuer l'interprétation programmée par l'auteur. Constituant les premiers énoncés par lesquels l'auteur communique avec le lecteur, les titres induisent un sens à décrypter. Ce sens qui est celui d'un contexte social atroce contre lequel il faut lutter sera développé tout au long des textes.

Les épigraphes ont la même visée illocutoire.

- **Les énoncés liminaires : l'épigraphe et la préface**

*Le plus puissant effet oblique de l'épigraphe tient peut-être à sa simple présence, quelle qu'elle soit : c'est l'effet épigraphe. La présence ou l'absence d'épigraphe signe à elle seule, à quelques fractions d'erreur près, l'époque le genre ou la tendance d'un écrit.*¹

Relativement au genre romanesque, selon ce point de vue de Genette, l'épigraphe semble être une norme, ou du moins quelque chose qui lui ressemble, puisqu'on le retrouve dans presque tous les romans au XIX^e siècle. Sur un plan diachronique, on constate que les XVII^e et XVIII^e siècles ainsi que la seconde moitié du XIX^e siècle n'usent que très peu de l'épigraphe ; en revanche, la tradition romantique se signale par une grande consommation, une débauche épigraphique qui n'a d'égale que les années soixante et soixante dix du XX^e siècle. Par l'épigraphe, l'écrivain choisit ses pairs. Citant un auteur autorisé à travers l'épigraphe, il cherche une caution, ou un « positionnement » dans une classe précise d'auteurs. Ainsi, il donne du crédit à son discours par le fait de convoquer dans l'épigraphe une autorité philosophique ou littéraire. Associant à l'épigraphe un pouvoir exagéré, certains auteurs vont jusqu'à y

¹ Genette (G.), *Seuil*, Paris, Le Seuil (Coll. Poétique), p. 148.

recourir pour obtenir une consécration (difficile voire impossible à obtenir par ce biais) que l'on devrait attendre des prix littéraires ou des journaux spécialisés.

1. Epigraphe tirée de : *Le Cercle des tropiques* (p. 7) :

« **Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses.** »

Nicolas Guillen

L'énoncé est emprunté à un poète cubain, un virulent révolutionnaire du XX^e siècle, Nicolas Guillen, qui a consacré toute sa vie à la lutte contre l'injustice et à l'engagement en faveur des opprimés de son pays. Comme les écrivains du corpus, il s'est exilé à Paris à cause de sa « posture », notamment dans le champ littéraire et n'a pu revenir à Cuba qu'après la victoire de Fidel Castro.

En utilisant les propos de cet auteur révolutionnaire, Fantouré affiche d'ores et déjà sa « posture » d'écrivain engagé, décidé à s'exprimer dans son ouvrage comme Nicolas Guillen. Cette espèce d'appropriation manifeste sa volonté de se démarquer des écrivains de « l'Art pour l'Art » et de marquer son discours littéraire du sceau de la dénonciation.

Par ailleurs, cet énoncé est une affirmation, mais qui n'a rien d'un énoncé de type constatif au sens austinien. En fait l'auteur, en vertu de son statut, est habilité à proférer des déclarations de ce type dans son roman. Celles-ci fonctionnent, certes comme des vérités, mais ont plutôt ici un rôle d'activateur d'une bonne disposition du lecteur à bien interpréter le texte dans le sens de la dénonciation. En conséquence, bien qu'étant des énoncés de type constatif, bien les interpréter ne signifie pas leur appliquer les valeurs « vrai »/« faux », mais les considérer comme des préalables à connaître pour comprendre la visée du texte. L'on pourrait, de ce point de vue, ajouter à cette épigraphe une proposition préfixée sous la forme d'un pseudo-commentaire qui en ferait un performatif de type déclaratif. On aurait alors l'énoncé suivant, qui serait proféré par l'auteur : « **Je déclare que** le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et

grille jusqu'au roses.» Le déictique « ici » renverrait, dans ce cas, au pays de Fantouré, Les Marigots du Sud (La Guinée Conakri). Suivant la conception de Searle, les mots de cet énoncé sont ajustés au monde. Le verbe performatif « déclarer » porte la valeur illocutoire de l'énonciation : il s'agit de faire lire le texte en tenant compte au préalable de la vie infernale à dévoiler.

L'énoncé comporte ce que Jean-Michel Gouvard appelle la « description indéfinie »¹, la « description multiple »² et « la description définie unique.»³ On y trouve en effet :

- « le soleil »

C'est un syntagme nominal comportant un nom (*soleil*) déterminé par un article défini singulier (*le*). Dans ce contexte romanesque, le nom « soleil », inséré dans l'épigraphe, réfère à une entité particulière, entité qui se trouve être dans l'espace que désigne l'indexical « ici ». « Ici » indexe l'espace symbolique du roman qui est le pays où se déroulent les événements, c'est-à-dire les Marigots du Sud. C'est une « description définie unique. » « Il », dans l'énoncé, a une valeur anaphorique ; en ce sens, il renvoie à une entité de la situation linguistique. Ici, il renvoie à « soleil » et le reprend linguistiquement.

Comme le terme « le soleil », le terme « le cerveau » est aussi une « description définie unique », mais il constitue une anaphore associative : chaque homme de ce pays possède un cerveau. Du fait qu'ils manifestent la généralisation des maux de la société à tous les secteurs, et concernent (pour le « cerveau ») le centre le plus important de l'être humain, ces termes et expressions participent à l'activation par l'auteur chez le lecteur du processus de dénonciation.

¹ Gouvard (J.-M.), *La Pragmatique*, Paris, Armand Colin, 1998, p.11.

² Ibidem.

³ Ibidem.

L'effet de la dictature semble être comparé à celui de ce « soleil » infernal qui grille même le « cerveau ». Le « soleil » est aussi une figure paternelle, celle du dictateur qui est la cause des tourments.

- Le groupe nominal « **toutes les choses** »

Cette expression est une « description multiple ». En l'utilisant, l'auteur chercherait à généraliser les éléments indexés. C'est dire que rien (même les roses), ni personne n'est à l'abri de la vie infernale dans Les Marigots du Sud. En somme, par cette épigraphe l'auteur décide de se référer à un pays qui évoque un « enfer » qu'il entend dénoncer dans la fiction.

2. Préface tirée de : *Le Cercle des tropiques* (p. 7) :

La difficulté d'écrire ce roman n'a pas été de construire mon histoire, le problème pendant des mois a été de " le moi " de Bohi Di... Etre l'un de ces centaines de millions d'hommes anonymes du Tiers-Monde dont personne ne connaît le visage et qui soudain murmure comme gêné de déranger le monde : « ... vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter...Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie " fils de la terre " ...¹

L'auteur.

Cette préface est attribuée à l'auteur lui-même, contrairement au premier énoncé liminaire. Elle pourrait, en effet, porter la subjectivité de l'auteur, Alioum Fantouré lui-même, voire sa biographie. En effet, le responsable international Mohamed Alioune Touré (Alioum Fantouré dans le roman) doit assumer dans son œuvre toute la condition de sa « paratopie », en gérant la tension qui en découle l'obligeant à passer d'un échelon

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972 p.7.

supérieur à un échelon inférieur : Alioum Fantouré, le haut fonctionnaire, doit devenir dans la fiction Bohi Di, un homme du peuple, le personnage « homodiégétique » héros du roman. C'est là tout le sens de la préface. En la signant, l'auteur a choisi de s'incarner dans son œuvre. Ainsi, il a une existence explicite directement décelable grâce à la présence de ce marqueur direct.

Situé au début du roman, ce passage est une adresse au lecteur à forte concentration de déictiques. Ceux-ci constituent une référence directe ou en direction du cadre de l'énonciation (ce sont les pronoms personnels, les possessifs et les adverbes) ou en direction de la situation de communication, c'est-à-dire du contexte linguistique (ce sont les pronoms démonstratifs et les déterminants démonstratifs comme « ce pays », « **ce pays-là** »).

– Les adjectifs possessifs de première personne : « mon » apparaît deux fois dans « mon histoire » et une fois dans « mon nom », « ma » dans « ma langue ».

– Les pronoms personnels : « moi » dans « **le “ moi ” de Bohi Di** » et dans « **vous ne savez rien de moi** », « je » et « vous » dans « **vous ne savez rien** », dans « **je vous prie** » et dans « **je vais vous raconter** ».

Ces deux catégories de pronom réfèrent ici directement à la conscience de l'auteur pseudonyme du roman qui est bien Alioum Fantouré. Elles permettent d'identifier l'auteur de l'énoncé et du présent roman (Alioum Fantouré) dans toute l'étendue de sa subjectivité et dans sa difficulté, liées à sa « paratopie », à définir le « moi » de Bohi Di. Le propos est proféré sous la forme d'une double énonciation au sens théâtral. Dans la première, l'auteur dit (en quelque sorte, si on y adjoint un indicateur performatif explicite) : « **J'affirme que** la difficulté d'écrire ce roman... », dans la deuxième, il rapporte en style direct le discours qu'il a lui-même prêté au narrateur « homodiégétique », à savoir « **...vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter... Mon nom est Bohi Di, dans ma langue natale, cela signifie “ fils de la terre ”** »

Globalement, l'énoncé est un performatif de type assertif, qui sert à affirmer la présence dans le roman d'éléments qui désignent l'auteur. En ce sens, celui-ci y engage

sa responsabilité quant à la vérité de ce qu'il dit, pour définir et expliquer l'identité du narrateur. En effet, le narrateur a valeur emblématique, il peut référer à toute personne du tiers monde que représente le héros de roman Bohi Di.

L'énoncé sous-jacent formulé par le narrateur est un performatif directif qui a une valeur prescriptive, traduite par l'indicateur « je vous prie », et par la modalité impérative « écoutez mon histoire ». Il exprime la volonté ou le souhait du narrateur d'inviter le lecteur à la coopération. L'énoncé essaye de faire faire quelque chose au lecteur : il s'agit de l'amener à s'informer en lisant le roman et d'adhérer au faire persuasif induit par son énonciation. C'est une « scène validée »¹ (nous reviendrons plus loin, *infra* chap. VIII, sur cette notion) de conteur traditionnel africain. Elle confère au roman sa vocation narrative à l'intention d'un lecteur, à l'instar d'un conte déclamé par un conteur pour un auditoire typiquement africain.

Le pronom démonstratif « cela » réfère au signifiant du nom Bohi Di qui est présenté en des termes identiques à ceux d'un rituel, sous forme d'une déclaration, comme à l'occasion d'un baptême : « mon nom est Bohi Di ». En y ajoutant un quasi-commentaire préfixé qui rend l'énonciation explicite, on peut obtenir l'énoncé suivant : « **Je déclare que** mon nom est Bohi Di. » Le narrateur se présente, dans cette situation, comme une personne habilitée par l'auteur à se baptiser Bohi Di. Tout lecteur devrait, à partir de ce moment, considérer le narrateur à la fois comme témoin des faits racontés, puisqu'il y est lui-même impliqué, et symbole vivant, représentant tout « fils de la terre ».

Ces deux énoncés liminaires expriment par le mode des verbes (indicatif et impératif) et les types d'intonation (intonation montante par paliers puis descendante sur la dernière syllabe pour les phrases déclaratives et intonation qui part d'assez haut pour descendre continuellement pour les phrases impératives), la qualité discursive de ce roman. Ils permettent de spécifier l'intention communicative de l'auteur et orientent ainsi la réception du texte par le lecteur. Ils manifestent la visée informative assignée au

¹ Maingueneau (D.), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, p.75. Dans cet ouvrage, l'expression « scène validée » reçoit le sens de scène déjà installée dans la mémoire collective.

roman, et par delà, sa visée injonctive. Tout en informant sur les états de choses dans les Marigots du Sud, le roman ordonne d'être lu. Le lecteur doit reconnaître cette intention de l'auteur de communiquer le fait qu'il communique.

Par ailleurs, en examinant les parties essentielles du roman, il est possible de relever divers énoncés à valeur pragmatique.

Le texte est divisé en deux grandes parties : la première est intitulée « Porte Océane » et la deuxième « Le Cercueil de zinc », qui est le pendant de la première. Toutefois, dans les deux parties, l'action se déroule à Porte Océane et dans son environnement. De ce point de vue, il y a comme un effet de miroir, chaque partie se reflétant dans l'autre, les faits de part et d'autres se faisant écho.

Au plan lexico-sémantique, l'intitulé de la deuxième partie, « Le Cercueil de zinc », participe à la fois de la métaphore et de la métonymie, figure de style dans laquelle le contenant est utilisé pour désigner le contenu. Dans cette deuxième partie, « Porte Océane », assimilée à un cercueil de zinc, exprime au plan sémantique, l'idée d'un milieu où la mort fait partie du quotidien.

- **L'énoncé final tiré de : *Le Cercle des tropiques* (p. 313)**

« Quelques mois plus tard, le docteur Malêké, Melle Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement tués. »¹

Cet énoncé n'est pas à proprement parler dans le paratexte, mais il n'est pas non plus dans le texte. Nous admettons qu'en raison de cette position intermédiaire, il peut être analysé comme un élément paratextuel. Il est proféré de manière un peu décalée par rapport à la narration principale. C'est marqué dans le roman par le saut d'une page à la fin du récit, comme si l'énoncé n'en faisait pas partie. Il décrit un état de choses : les grandes personnalités du Club des Travailleurs sont toutes assassinées. D'un point de

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine.

vue pragmatique, l'énoncé n'a aucun lien ni avec la valeur de vérité, ni avec la forme linguistique. Dans ce cas, selon Grice, une au moins des maximes du principe de coopération a été violée par l'auteur, à savoir la maxime de quantité qui consiste, pour le locuteur, à ne donner « ni trop, ni trop peu d'informations »¹. En effet, dans cet énoncé, l'auteur n'a donné que très peu d'informations en ce qui concerne les assassinés, quant aux conditions par exemple de leur mort, quant à leurs auteurs, etc. Il y a donc des non-dits qui invitent le lecteur à sous-entendre le véritable sens de l'énoncé. Cette forme de sous-entendu est appelée « implicature discursive » par les pragmaticiens. Comme implicature, ces propos de l'auteur signifient ceci : ce pays des Marigots du Sud est « un cercueil de zinc » où règnent l'arbitraire et les exactions de toutes sortes. Cela fait écho à l'énoncé liminaire déjà étudié : « Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses. »

Par cette dernière phrase, nous venons de définir le but illocutoire global du roman que nous pouvons aussi appeler la signification linguistique globale ; celle-ci est composée du sens descriptif des énoncés (les états de choses représentés) et de leur sens pragmatique. L'énonciation performative littérale dans *Le Cercle des Tropiques* est le fait de l'auteur. A travers elle, il communique avec le lecteur au moyen des valeurs illocutoires des énoncés, et non au seul moyen des états de choses représentés. La communication se fait également à l'aide du respect ou du non-respect, dans ces énoncés, du principe de coopération de Grice (à travers les différentes maximes, en particulier la maxime de quantité) et l'intention de l'auteur de communiquer suivant certains modes (assertif, déclaratif, injonctif, etc.). Le roman doit être lu presque impérativement pour que le lecteur soit informé de la nature des choses de ce pays et adhère à la dénonciation.

Avant de clôturer cette sous-partie, nous voudrions montrer comment l'auteur, à travers cette énonciation paratextuelle, parvient explicitement ou implicitement, à faire reconnaître au lecteur son intention d'accomplir, à travers l'œuvre, tel ou tel acte illocutoire.

¹ Grice (H. P.), « Logic and conversation », *Syntax and Semantics* 3, 1975, pp. 41-58.

Sur quoi peut se baser le lecteur pour reconnaître avec succès cette intention ?

Quand l'énoncé contient un acte direct, c'est sa signification qui permet à l'auditeur de reconstituer cette intention. Par exemple l'énoncé liminaire « [...] vous ne savez rien de mon histoire, rien, **je vous prie, écoutez mon histoire** [...] » contient deux actes directs (les morceaux de phrase en gras). Ces actes peuvent respectivement être représentés en employant la notation de Searle de la façon suivante :

- **Je vous prie, écoutez mon histoire.** —————> PRIERE (lecture par vous lecteur de l'histoire)
- **Ecoutez mon histoire.** —————> INVITATION (lecture par vous lecteur de l'histoire)

Les mots PRIERE et INVITATION indiquent chacune une force illocutoire précise. Ces deux actes performatifs sont différents, mais ont le même but illocutoire qui consiste à faire lire le texte par le lecteur. Les descriptions figurant dans les parenthèses désignent leur contenu propositionnel. Une phrase contient en effet une signification descriptive permettant de déterminer l'état de choses représenté et une signification pragmatique comportant des indications qui ont trait, non pas à l'état de chose représenté, mais à tout ce qui est relatif au type d'acte illocutionnaire que l'auteur entend véhiculer. Recanati exprime cette idée comme suit :

Ces deux aspects de la signification correspondent aux deux aspects de l'acte illocutionnaire, "force" et "contenu" : la phrase est associée, en vertu de sa signification pragmatique, à un certain type de force illocutionnaire, et, en vertu de sa signification descriptive, à un certain type de contenu propositionnel. Nous appellerons "potentiel de force illocutionnaire" de la phrase le type de force illocutionnaire auquel elle est associée linguistiquement en vertu de la signification pratique, et "potentiel de contenu propositionnel" le type de contenu auquel elle est associée par sa signification descriptive, ces deux

potentiels constituant, conjointement, le « potentiel d'acte illocutionnaire » de la phrase. »¹

Lorsque l'énoncé contient un acte indirect, c'est-à-dire quand sa signification ne peut être que sous-entendue, parce que n'étant pas explicitement manifestée (ni par la syntaxe ni par la sémantique), son but illocutoire ne peut être défini suivant les mêmes procédés qu'en ce qui concerne l'acte direct. L'interprétation des actes indirects nécessite, entre autres stratégies, la prise en compte du principe de coopération conversationnelle de Grice². Selon lui, dans une conversation, les locuteurs engagés respectent autant que possible un certain nombre de principes. En parlant, un locuteur s'engage à respecter ces principes dans la mesure du possible. En même temps, il oblige ses interlocuteurs à les respecter pour que la coopération puisse être possible. Grice s'appuie sur ce qu'il appelle le « principe de coopération » qu'il démultiplie ensuite en quatre maximes :

- Maxime de quantité : « Rendez votre discours aussi riche d'information(s), mais pas d'avantage, qu'il n'est requis pour le but de la communication. [...] Ne donnez ni trop, ni trop peu d'informations. »³

- Maxime de qualité : « Ne dites pas ce que vous croyez faux, ni ce sur quoi vous manquez de preuve suffisante. [...] Soyez véridique. [...] Parlez à bon escient. »⁴

- Maxime de relation : « Soyez pertinent. »⁵

- Maxime de modalité ou de manière : « Soyez aisément compréhensible. [...] Soyez clair, sans équivoque, bref et ordonné. »⁶

En cas de violation d'une des maximes, les locuteurs considéreront néanmoins que chacun d'eux les respecte de la meilleure façon possible. En conséquence, si un énoncé produit n'est pas directement compréhensible, quant à son but illocutoire, l'auditeur,

¹Recanati (F.), *op.cit.*, p. 153.

²Grice (H. P.), « Logic and conversation », *Syntax and Semantics* 3, 1975, pp.41-58.

³Ibidem.

⁴Ibidem.

⁵Ibidem.

⁶Ibidem.

s'appuyant sur le respect supposé des maximes, établit des hypothèses qui le concilient avec la présomption selon laquelle l'auteur respecte, dans la mesure du possible, les maximes conversationnelles.

Dans le cas des romans que nous étudions, ce que nous avons appelé une énonciation pour la dénonciation relève, en grande partie, de ces actes indirects dont l'interprétation et la compréhension, par le lecteur, peuvent être facilitées par le recours aux maximes de Grice. Par exemple, l'énoncé liminaire «*Le soleil grille ici toutes les choses, il grille le cerveau et grille jusqu'aux roses* » et l'énoncé final qui clôt le roman, *Le Cercle des tropiques*, à savoir «*Quelques mois plus tard, le docteur Malêké, Mellé Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement tués.* », sont des actes indirects ; leur but illocutoire n'est pas évident. En rapport avec les maximes de Grice, le lecteur, pour comprendre ce que veut lui faire comprendre l'auteur, considérera que la maxime de quantité ayant été respectée, toutes les informations disponibles ont été données à ce propos. Le fait que des informations importantes telles que les causes de cette atmosphère mortelle, les circonstances de la mort des responsables cités du Club des Travailleurs, etc. soient omises, induit une « implication conversationnelle. »¹ La signification globale des énoncés est impliquée par la conversation ; elle doit être sous-entendue.

En outre, pour décrypter correctement les contenus des énoncés, c'est-à-dire les états de choses représentés, le lecteur étudiera le lexique et ses implications ; ce qui lui permettra de comprendre les emplois métaphoriques attachés, entre autres, au mot « soleil » dans ce contexte, au verbe « griller », etc. Mais il reste entendu que le sens est attaché à toute la phrase « le soleil grille toutes les choses » et non pas au seul mot « soleil ».

En somme, dans le cas d'un acte performatif accompli indirectement (cas de l'essentiel des actes de l'énonciation littérale dans *Le Cercle des tropiques*), l'intention

¹ Recanati (F.), Op.cit., p.143.

de l'auteur doit être reconnue par inférence à l'aide d'un raisonnement tel que, par exemple, le propose Recanati¹ :

- Le locuteur (l'auteur du texte dans notre cas) accomplit un acte illocutoire ;
 - Le locuteur (l'auteur) respecte les principes conversationnels ;
 - En accomplissant, dans ce contexte, l'acte illocutoire, le locuteur (l'auteur)
 - viole un principe conversationnel, à moins qu'il n'ait l'intention d'accomplir, outre cet acte illocutoire, un autre acte illocutoire tel que le principe conversationnel en question soit finalement respecté ;
 - Donc le locuteur (l'auteur) à l'intention d'accomplir, outre cet acte illocutoire, un deuxième acte illocutoire tel que soit finalement respecté le principe conversationnel que le locuteur (l'auteur) violerait, s'il avait seulement l'intention d'accomplir le premier acte illocutoire ;
 - Etant donné le contexte, l'acte illocutoire dont il s'agit doit être le deuxième acte illocutoire impliqué.
- **Epigraphe de *Perpétue***
 « ... On nous donne un caleçon de toile pour tout vêtement deux fois l'année. Quand nous travaillons aux sucreries, et que la meule nous attrape le doigt, on nous coupe la main ; quand nous voulons nous enfuir, on nous coupe la jambe... C'est à ce prix que vous mangez du sucre en Europe. »

Voltaire

Cette épigraphe, extraite du chapitre XIX de *Candide* qui renferme l'épisode célèbre du Nègre de Surinam, sert à la fois de caution au roman et d'instrument d'orientation du

¹ Recanati (F.), Op.cit., p.155.

lecteur, puisqu'elle en indique à la fois son objet et son esprit. Elle fonctionne comme la première épigraphe que nous avons étudiée, celui du *Cercle des tropiques*.

Comme toute épigraphe, celle-ci a une finalité pragmatique, elle tente d'informer et de convaincre, d'asserter et d'argumenter. Elle vise à agir sur le lecteur et tente de modifier sa représentation ou système de croyances dans une certaine direction.

A travers cette épigraphe, Bédi se pose en héritier de Voltaire (comme il le dit lui-même), qui semble ici s'attaquer à l'esclavage et à la monarchie. Si le projet social de Voltaire a été la critique de la monarchie absolue, Bédi fait une critique de la tyrannie. Ensuite, en l'imitant par son énonciation, Mongo Bédi dénonce la gestion du pays auquel se réfère le roman. C'est un pays où officiellement il n'y a plus d'esclaves mais qui est géré d'une façon comparable à celui où vivent les esclaves dont parle Voltaire sous la monarchie. Ce qui se passe dans ce pays africain est donc pire que l'esclavage.

L'épigraphe doit assurer au texte un sort conforme au dessein de l'auteur. Mais l'épigraphe de *Perpétue* fonctionne comme un commentaire du titre de l'œuvre, comme annexe justificative du titre. En effet, on voit bien que son contenu sémantique fait écho à celui du titre. Dans les deux cas, il s'agit de l'impossibilité de survivre. L'épigraphe et le titre expriment un cri de détresse contre les sévices que subit l'être humain dans ce pays de fiction.

L'épigraphe est alors un lien évident entre le titre et l'œuvre. Par ailleurs, elle apparaît comme un commentaire non du titre mais du texte lui-même ; elle en précise indirectement la signification. Et l'auteur véritable de la citation, Voltaire en l'occurrence, joue le rôle d'une caution indirecte. Ainsi, l'essentiel n'est pas seulement ce que dit la citation, mais l'identité de son auteur qui a une valeur persuasive. On peut parler ici de l'ethos préalable de Voltaire qui contribue ici à faire adhérer le lecteur au message.

- **Epigraphe d'*Entre les eaux***

Ainsi tu ne sais pas que Peregrinus va bientôt se laisser périr dans les flammes à Olympie ?

**Se laisser périr dans les flammes, m'écriai-je étonné ? Que veux-tu dire ?
Et pourquoi voudra-t-il faire cela ?**

Lucien

Locuteur 1 : question 1: **Ainsi tu ne sais pas que Peregrinus va bientôt se laisser périr dans les flammes à Olympie ?**

Locuteur 2 : question 1 : **Se laisser périr dans les flammes, m'écriai-je étonné ?**

Locuteur 2 : question 2 : **Que veux-tu dire ?**

Locuteur 2 : question 3 : **Et pourquoi voudra-t-il faire cela ?**

L'épigraphe d'*Entre les eaux* est une séquence de dialogue incomplète puisque tout échange verbal normal doit comporter une introduction, un corps et une clôture. Or, cet échange n'a que le corps, les autres parties sont omises volontairement par l'auteur. C'est une question, acte qui, parmi tous les actes de langage, est le plus intrinsèquement interactif, ou du moins « dialogal », en ce sens que sa réalisation implique très fortement l'autre (l'énonciataire du livre, le lecteur potentiel ou réel). « Le questionnement manifeste de façon tangible qu'il est une activité conjointe. »¹. Il fait appel à un dire. La réaction (la réponse effective) est formulée verbalement. En tant que tel, le Locuteur L2 veut amener le Locuteur L1 à lui raconter l'histoire qui se passe à Olympie. Énoncés foncièrement dialogiques ou dialogaux, les questions sont toujours un appel à l'autre, à compléter sur-le-champ le vide que comporte l'énoncé qui lui est soumis. Corrélativement, l'échange question-réponse apparaît comme une sorte d'énoncé unique

¹ Jacques (F.), Art. « La réciprocité interpersonnelle », *Connexions* 47, pp.109-136.

construit à deux ou à plusieurs, un énoncé dont la question constitue le thème et la réponse assertive le rhème.

Dans cette épigraphe on a quatre questions qui ont une visée pragmatique précise. La réponse à ces questions n'est rien d'autre que le roman dans son ensemble. Certes, ce ne sont pas toutes le même type de question, mais le dialogue, considéré dans sa globalité, comporte un acte de langage directeur qui fonctionne comme une invite à la narration. L'épigraphe joue le rôle d'une sorte de simulation d'un échange entre le narrateur bien informé des faits horribles qui se passent à Olympie et un lecteur ignorant tout. Dès lors, les questions appelant une réponse, le locuteur L1 qui est censé être le narrateur se lance dans le discours que constitue le roman. Dans *Le Cercle des tropiques* le narrateur utilise une « scène validée » de conteur traditionnel ; par contre dans *Entre les eaux*, le narrateur crée une « scène validée » d'une conversation : l'auteur met en scène un narrateur et un lecteur échangeant à propos de la catastrophe qui a frappé le pays du fait du régime tyrannique.

Ainsi, d'entrée de jeu, l'auteur imprime au roman une forme dialogale, au lieu d'une structure descriptive ou tout simplement monologale, qui laisserait la parole au seul narrateur. *Entre les eaux* conforte ainsi la tendance remarquée ces dernières années dans la narration romanesque : elle est essentiellement dialogale.

Cette orientation dialogale caractérise les romans de notre corpus. Sous ce rapport, les romans africains que nous avons ciblés semblent se servir du dialogue comme moyen de dénonciation indirecte (nous y reviendrons dans la troisième partie).

L'épigraphe d'*Entre les eaux* manifeste nettement la vocation discursive, interactive ainsi que la visée manipulatoire du discours romanesque.

Par ailleurs, cette épigraphe est un discours rapporté en style direct. Ni l'auteur du roman ni le narrateur n'en assument la responsabilité. C'est un dialogue dont le locuteur responsable est Lucien, à qui il est attribué. Il comporte donc une orientation polyphonique : l'auteur y convoque l'histoire de Peregrinus, que dans ses écrits Lucien a tourné en dérision. Peregrinus y est considéré comme un faux sage, un philosophe cynique, caractérisé essentiellement par sa versatilité d'esprit qui lui a fait adopter

alternativement ou simultanément la philosophie, la religion chrétienne, une vie dissolue, etc. Il s'illustra aussi pour son opposition à l'empereur et ses bizarreries de toute sorte. Par simple amour pour l'ostentation et pour les actes spectaculaires, il se laissa brûler dans le bûcher et les flammes allumés à l'occasion des jeux olympiques.

L'auteur utilise certainement ce personnage pour le proposer au lecteur, à l'image de Pierre Landu, le narrateur-personnage du roman. Ainsi présenté en exergue, cette épigraphe dialogique ou dialogale et polyphonique sert à exemplifier la situation du narrateur-personnage, le prêtre Pierre Landu, dont l'itinéraire religieux et politique est aussi sinueux, aussi tortueux que celui de Peregrinus. Ils présentent un profil similaire caractérisé par une conscience partagée entre plusieurs opinions, mais également une conscience rebelle qui s'érige contre l'ordre établi, celui de l'empereur pour Peregrinus, celui du pouvoir religieux et/ou politique pour Pierre Landu. Comme Peregrinus, Landu est insatisfait des différentes idéologies et dogmes qu'il adopte l'un après l'autre, selon une espèce de « paratopie » qui l'empêche de se donner une identité stable.

Comme nous le voyons, les œuvres de notre corpus ont la spécificité de présenter des éléments paratextuels à visée illocutoire précise : orienter le lecteur vers la dénonciation. Le paratexte met donc en exergue la vie infernale dans les pays concernés, mais aussi en creux, une exhortation adressée au lecteur pour l'inciter à refuser la tyrannie. En recourant aux propos d'auteurs célèbres et confirmés comme Voltaire ou Lucien, les auteurs peuvent donner plus de crédit à leur texte en les utilisant comme des cautions, mais aussi comme moyen d'afficher leur « posture ».

VI.1.3 La « scénographie »

La première scène dans laquelle le lecteur d'un roman est invité à prendre place est la « scène englobante » associée à la « scène générique ». Cette première entrée dans l'œuvre est d'une grande portée pragmatique, puisqu'elle imprime une direction d'interprétation au texte, à l'intention du lecteur. Cependant, la « scène englobante » et la « scène générique » (cf. Deuxième partie, chap.VI.1.1)) se situent presque à

l'extérieur de l'œuvre. Or il faut l'appréhender de l'intérieur ; ce qu'on fait en entrant par la « scénographie ». C'est à la « scénographie » que le lecteur est réellement confronté. Maingueneau la définit comme étant la « scène d'énonciation » qu'implique l'œuvre, le cadre que montre le discours littéraire (d'un point de vue pragmatique) :

*La scénographie implique un processus **en boucle paradoxale**. Dès son émergence, la parole suppose une certaine situation d'énonciation, laquelle, en fait, se valide progressivement à travers cette énonciation-même. La scénographie est ainsi **à la fois ce dont vient le discours et ce qu'engendre ce discours** ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit la légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient, selon le cas, la politique, la philosophie, la science, ou pour promouvoir telle marchandise...¹*

Dans *Entre les eaux*, Mudimbé illustre bien cette définition puisque l'épigraphe du roman expose clairement une « scénographie » telle que le texte devient une réponse aux questions posées. Mieux, elle expose une « scène validée », celle d'une conversation ordinaire. En effet, il est arrivé une catastrophe causée par le pouvoir en place, un incendie qui a fait beaucoup de dégâts ; le lecteur et un personnage s'interrogent ; le narrateur doit leur apporter les réponses attendues qui ne sont rien d'autre que l'histoire du roman. C'est cette « scénographie » qui sera développée tout au long du roman.

C'est à travers la « scène générique » que l'auteur doit nouer un contrat de lecture répondant aux attentes du lecteur. Ces attentes sont liées aux genres, ici, au genre romanesque. En même temps, la « scène générique » permet à l'auteur de faire des anticipations sur ces attentes.

Mais au-delà du genre, chaque roman construit sa propre intrigue. Ainsi, *Le Cercle des tropiques* évoque un syndicat de travailleurs luttant contre le pouvoir pour une amélioration des conditions de vie et d'existence. Celui-ci soutenu par le peuple, à force

¹ Maingueneau (D.), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan, 2000, p.71.

de combats et de dénonciations, arrive à renverser le pouvoir en place. Dans *Entre les eaux*, c'est également une énonciation visant à légitimer la révolution, puisqu'il s'agit de narrer la vie d'un religieux en quête d'un ordre social juste, qui dénonce l'exploitation que subissent les pauvres. Celui-ci ne rate alors aucune occasion pour dénoncer l'immoralité, mais aussi l'exploitation que subissent ces pauvres.

L'intrigue de *Perpétue*, quant à elle, est une enquête menée par un opposant au pouvoir despotique dans le but d'éclairer la mort de sa sœur. Le processus de cet éclairage qui constitue la trame du roman révèle toutes les bassesses auxquelles se livre le pouvoir ainsi que tous les sévices antidémocratiques que subissent les populations.

Dans les différents romans, l'intrigue sert de base à la « scénographie »: chaque garant du corpus développe une énonciation dans laquelle le discours est adressé à un lecteur qui doit prendre place dans les scènes de parole destinées à la dénonciation. Ainsi, chaque texte élabore une « scénographie » de la dénonciation marquée par un « ton » (celui de l'analyste pour *Entre les eaux*, celui de la virulence verbale pour *Perpétue*, celui de l'ironie et de la moquerie pour *Le Cercle des tropiques*), une identité énonciative précise portée par un ethos effectif (ethos discursif et ethos prédiscursif) qui varie selon les romans, une période (les temps et les moments qui déterminent l'énonciation) et un milieu restreint ou étendu (l'espace sociolinguistique), etc.

Mais de façon générale, la « scénographie » comporte des éléments discursifs sans lesquels le narrateur n'est pas convaincant. Parmi eux, il y a l'ethos que l'énonciation construit dans l'énoncé afin de le légitimer ou de le rendre efficace. L'énonciation romanesque, comme toute énonciation, impose en effet une source énonciative caractérisable à l'aide de divers indices textuels.

VI.2 Communication littéraire et dénonciation

La dénonciation par la littérature se fait au moyen d'une stratégie de communication déterminée qu'utilise le narrateur pour permettre l'« incorporation » par le lecteur modèle des identités discursives qui apparaissent dans le texte. Celles-ci répondent à

certaines attentes liées au genre, au public cible et au sujet abordé, mais également tendent à exprimer l'intentionnalité de l'écrivain.

VI.2.1 Le dispositif de narration

L'analyse de l'utilisation des embrayeurs à travers le dispositif d'énonciation, à ce niveau de notre travail, se justifie par le fait qu'ils ont aussi une orientation qui ne diffère pas de celle des romans dans leur ensemble. En ce sens, par le truchement des embrayeurs, le narrateur projette sa subjectivité dans le texte et les choisit de sorte qu'ils participent à l'argumentation implicite pour la dénonciation. Ce dispositif met en présence l'auteur, les personnages, le lecteur modèle, auxquels réfèrent les embrayeurs.

Rappelons qu'au niveau des embrayeurs, l'énonciation utilise les pronoms personnels, les pronoms démonstratifs, certains adverbes, dont les références varient avec le contexte d'énonciation. Dans le dispositif de narration utilisé, les embrayeurs renvoient certes à des entités extralinguistiques, mais aussi au fragment linguistique avec lequel ils sont en co-occurrence, c'est-à-dire avec lesquels ils apparaissent dans le cotexte (littéralement). Par exemple, considérons la phrase suivante : «Cependant capitaine, je vous demande de laisser Malêké en dehors de cette affaire.» (*Le Cercle des tropiques*, p. 101). Dans cette phrase, « je », « vous », et « cette » sont des embrayeurs. « je » renvoie au locuteur, « vous » à son interlocuteur et « cette » à l'histoire de la « folie des marchés ».

Le narrateur, dans *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux* utilise les pronoms déictiques, « je », « nous », « tu » et le pronom « il » qui est anaphorique. Dans *Perpétue*, le narrateur principal utilise la non-personne « il », mais le déictique « je » est employé par tous les autres personnages-témoins qui ont le statut de narrateurs secondaires, compte tenu de la modalité de l'enquête qu'emprunte le roman. Nous n'étudierons que les pronoms « je » et « nous » qui semblent jouer les rôles linguistiques les plus importants, dans la mesure où ils désignent directement le narrateur. Les pronoms de première personne « je » et « nous » permettent au narrateur

de produire un acte de discours, compte tenu de sa fonction purement linguistique dans la fiction. Celui qui raconte l'histoire dans *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux* est un narrateur « homodiégétique » qui a vécu les événements, dans lesquels il est d'ailleurs en même temps acteur. Cela est valable également en ce qui concerne les personnages-témoins de *Perpétue*. L'espace et le temps sont ceux du narrateur puisqu'il est le centre déictique. En revanche, le narrateur secondaire de *Perpétue*, Essola, fait une enquête sur des événements qu'il n'a pas vécus, qui se sont déroulés pendant sa détention en prison ; il ne s'implique pas dans la narration. Au contraire, il garde une distance et utilise une double énonciation, en ce sens qu'il raconte les faits qu'on lui a racontés à lui-même. *Perpétue* est une narration de la narration. Et le narrateur n'a aucune prise sur ce qu'il raconte. Dans les deux autres romans, *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux*, à l'inverse, les narrateurs sont témoins des faits racontés. Les choses qui sont narrées le sont à partir de leur point de vue. La narration porte de nombreuses marques de leur subjectivité. Plus spécifiquement, dans *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux*, « nous » réfère et aux narrateurs « homodiégétiques » et à toutes les personnes qui sont dans la même communauté qu'eux, qui sont des « fils de la terre »¹, c'est-à-dire des opprimés.

Deux mondes se confrontent : d'une part, Baré Koulé appelé « Messie-koï »² (*Le Cercle des tropiques*) et Baba Toura (*Perpétue*) qui exercent le pouvoir avec leurs partisans : ils forment le camp des dirigeants ; de l'autre, le monde constitué par Bohi Di le narrateur, les membres du Club des Travailleurs et tout le petit peuple qui s'opposent au « Messie-koï ». Dans *Perpétue*, le camp du régime de Baba Toura est opposé au peuple que représentent les partisans de Ruben Um Nyobé chef de l'U.P.C (Union des Populations du Cameroun) dont est membre le narrateur Essola. Celui-ci a cependant rallié les rangs du gouvernement, tout en gardant intactes ses convictions révolutionnaires. *Entre les eaux* n'échappe pas à cette règle de mise en place de deux

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, Exergue du roman.

² Nom utilisé par Alioum Fantouré dans le roman pour désigner le dictateur détenteur du pouvoir aux Marigots du Sud.

mondes antagonistes : il y a le camp des rebelles qui est celui de Landu pendant une longue période, et le camp de l'Eglise et/ou du gouvernement.

En employant « je », le narrateur « homodiégétique » s'engage à confirmer personnellement, en style direct, l'existence des faits racontés. Mais les événements décrits sont condamnables, tout au moins moralement. Les exposer explicitement de façon à en rajouter aux connaissances encyclopédiques du lecteur, c'est donc attirer leur condamnation. D'un point de vue conversationnel et discursif, le choix consistant à présenter les faits à la première personne peut déclencher une implicature conversationnelle que le lecteur utilise, pour inférer la signification injonctive globale des romans, à savoir l'intention subversive de l'auteur. Cette signification peut aussi être considérée comme découlant de ce que nous avons appelé les informations préalables données au lecteur. En effet, elle présuppose l'existence des états de choses représentés. Avant tout, le roman est une longue assertion qui sert, de ce fait, à susciter une croyance par rapport à ce qui est dit et qui est destiné à être considéré comme vrai par les lecteurs. C'est ce qu'exprime Recanati de la manière suivante :

[...] Ce qui caractérise l'assertion, c'est moins la relation pragmatique des interlocuteurs que la relation sémantique entre ce qui est dit et ce qui est : le locuteur en assertant quelque chose n'exprimerait pas tant l'intention d'être cru (ou d'être cru sincère) que celle de dire quelque chose de vrai.¹

Particulièrement, *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux* constituent un cadre énonciatif où sont embrayés « je » et « nous » ; ce cadre disparaît par endroits et laisse la place à une énonciation à la troisième personne exprimant un récit non focalisé, un point de vue omniscient, comme c'est le cas généralement dans *Perpétue*. Mais, en réalité, le monde narré est toujours perçu à travers le point de vue du narrateur, source des énoncés. On peut prendre deux exemples :

¹ Recanati (F.), Op.cit., p.163.

« Kayowa. [...] Elle habitait avec eux. Petite fille, Kayowa était sorcière. Elle me ressemblait donc un peu. [...] Kayowa devint enceinte. Le mystère s'épaissit. »
(*Entre les eaux*, p.176)

Ce passage est une narration à la troisième personne. Pourtant, la phrase « Elle me ressemblait donc un peu » brise l'objectivité du récit en y faisant surgir le déictique de première personne « me » qui transforme la parole du narrateur en discours au sens de Benveniste. C'est le point de vue du narrateur Landu qui fait progresser la narration.

« Wali Wali fit venir un beau cercueil tapissé de velours beige du pays des toubabs. Il s'y installa pour essayer le matelas et l'oreiller, puis annonça au livreur qu'il était satisfait et paya la facture. Des mois passèrent. Le patriarche devenait de plus en plus faible, squelettique. Il se savait perdu, mais ne faisait rien pour retarder la progression du mal. » (*Le Cercle des tropiques*, p.19)

Cette séquence est un passage non embrayé au cœur d'une narration à la première personne : c'est de l'« histoire » au sens de Benveniste. Cela est vrai pour tous les passages où le narrateur utilise « je » avec passé simple, le passé composé ne relevant pas de ce régime.

Les pronoms « je » narratoriaux et « nous » qui sont employés dans ces deux romans font toujours référence au narrateur explicite, en l'occurrence à la source de l'énonciation (le narrateur). Ainsi, les narrateurs de ces romans ont beau tenter d'objectiver leurs discours en s'effaçant et en se distanciant, le récit réinstalle, en creux, leur subjectivité au cœur du texte.

Ainsi, sont entremêlés sans cesse des plans embrayés et des plans non embrayés avec quand même une prédominance du « discours » au détriment de l'« histoire ».

Les temps utilisés ont aussi une valeur indexicale, c'est-à-dire une fonction d'embrayeur et ont donc des références directes. Les temps du passé (hormis le passé simple) qui sont largement prédominants dans les textes réfèrent à des faits qui se situent effectivement dans le passé, qui sont antérieurs au moment de l'énonciation. Les

événements, pour la plupart, sont ainsi racontés en rétrospection, c'est-à-dire sous la forme d'un feed-back : c'est le cas, dans le récit que fait le narrateur « homodiégétique » Bohi Di dans *Le Cercle des tropiques* à l'intention de son épouse Amiatou. Il raconte les circonstances de la mort tragique de Monchon, membre important du Club des Travailleurs. On retrouve la même technique dans *Perpétue* sous forme d'enquête et dans *Entre les eaux*, où le narrateur se comporte comme un témoin, exposant les faits qu'il a vécus.

L'emploi du présent historique permet de raconter les événements au moment-même où ils se déroulent : il y a comme une actualisation des faits bien qu'ils soient situés dans le passé. Il en découle une concomitance entre le temps de la narration et le temps des événements. Cette dernière situation est celle qui prévaut dans toute la deuxième partie (*Le Cercle des tropiques*) intitulée « Le cercueil de zinc ». L'histoire, quoique passée, y est racontée comme si elle était en train de se dérouler au moment de son énonciation.

L'enquête et le témoignage utilisent le même procédé dans *Entre les eaux* et *Perpétue*. Ce procédé permet une certaine actualisation de l'histoire. En effet, les énoncés comportent une part importante de discours direct employant les pronoms de première et deuxième personne. Ceci est perceptible à travers les innombrables dialogues qui permettent de bien manifester cette actualisation des événements. Mais le plus souvent dans *Perpétue*, du fait de la nature-même de la stratégie de narration adoptée, le narrateur garde autant que possible de la distance par rapport à l'objet de la narration. Pour cette raison, on distingue nettement les paroles du narrateur qui ont une fonction surplombante, et particulièrement de régie, et celles des personnages qui interviennent en discours direct, et mis en scène par le narrateur. Il y a donc à ce niveau une double énonciation comme dans une pièce de théâtre.

On observe dans les différents romans, une énonciation de la dénonciation où prédominent les emplois de l'impératif, sinon de la première personne du présent de l'indicatif (présent de l'énonciation), ce qui rend possibles les commentaires injonctifs

dans le discours. Parmi ces types de commentaires, on peut relever un exemple tiré de *Perpétue*, un discours direct du chauffeur grec qui conduisait Essola à Oyolo :

*Voici cinq ans environs que je tente en vain de discuter des affaires politiques de ton pays avec les jeunes, surtout avec ceux qui sont instruits. Mais rien à faire, les gens sont muets de terreur dès qu'on aborde un tel sujet ; c'était bien la peine de réclamer l'indépendance si fort. Tout le monde a peur dans ce pays-là, sauf les français, bien sûr. Et ils sont toujours chez eux ici. C'est pire qu'avant l'indépendance, alors que vous espérez que tout irait mieux, n'est-ce pas. Hein, que tu as peur, toi aussi, comme les autres ? N'aie pas honte, avoue que tu as peur.*¹

Le chauffeur, en parlant de cette façon, apparaît comme un témoin qui s'offusque du spectacle auquel il assiste au quotidien, à l'image de la quasi-totalité des personnages de *Perpétue*. Il montre son indignation face à la peur des populations de ce pays et constate avec regret que la situation actuelle du pays est plus catastrophique qu'avant l'indépendance. Il inscrit son énonciation au présent de l'indicatif dans la phrase « noyau », (« Voici cinq ans que je tente en vain de discuter... ») pour exprimer la permanence de sa volonté de dialoguer. Mais son énonciation est aussi une distanciation manifestée par l'emploi du pronom possessif « ton », lui permettant d'indiquer qu'il est un étranger objectif qui fait des observations. Le chauffeur est moqueur, quelque peu ironique, quand il dit « [...] c'était bien la peine de réclamer l'indépendance si fort. » Ainsi, par son énonciation, il invite l'énonciataire Essola, ou, mieux, le lecteur supposé du roman (un habitant de ce pays) à la coopération, en utilisant les modalités interrogative, impérative ainsi que celle de l'interjection interpellatrice : « C'est pire qu'avant l'indépendance, alors que vous espérez que tout irait mieux, n'est-ce pas. Hein, que tu as peur, toi aussi, comme les autres ? N'aie pas honte, avoue que tu as peur. » Le chauffeur, par ces procédés, veut faire approuver ses affirmations, en mettant le co-énonciateur en demeure de répondre, en lui posant une question, et surtout en lui

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.18.

donnant presque un ordre, celui d'avouer. Le co-énonciateur (Essola) est censé produire une phrase « réactive » en réponse au chauffeur, pour maintenir l'interaction verbale.

En analysant cette énonciation du chauffeur grec du point de vue de l'ethos, on pourrait en déceler deux types, suivant la théorie d'Herman¹ : un ethos direct de type communautaire et un ethos confronté de type indirect. Le premier ethos renvoie à l'image proposée par le chauffeur, une image d'appartenance à la communauté des Grecs, une communauté étrangère qu'il ne partage pas ici avec son co-énonciateur (Essola ou le lecteur programmé par le texte). Pour montrer qu'il ne fait partie ni de la communauté française, ni de celle des noirs de ce pays, il parle d'elles en prenant ses distances, sans jamais employer le pronom inclusif « nous » : au contraire, il parle des Français à la troisième personne du pluriel (« Tout le monde a peur dans ce pays-là, sauf les Français, bien sûr. Et ils sont toujours chez eux ici. ») et des noirs à la deuxième personne du pluriel (« C'est pire qu'avant l'indépendance, alors que vous espérez que tout irait mieux, n'est-ce pas ? »). Le personnage du Grec fonctionne ici comme un embrayeur « paratopique » du narrateur, caractérisé par l'impossibilité d'appartenir à la communauté noire ou à la communauté française, d'où sa distance critique. Cet ethos des Français aux yeux du Grec sonne comme celui de l'occupant irrégulier d'un pays souverain. Ils ne sont pas des étrangers dans ce pays, « [...] ils sont toujours chez eux ici. » Le second éthos (ethos confronté) est un ethos indirect des co-énonciateurs constitués par la communauté noire à laquelle il ne s'identifie pas et dont il se démarque. Cela se manifeste par l'emploi du pronom personnel « vous » désignant Essola, son co-énonciateur direct et, à travers lui, toute la communauté noire, image d'un peuple terrorisé.

Les commentaires injonctifs sont faits sous forme d'énoncés interprétatifs. A ce propos, Suzanne Ruben Suleiman note que :

¹ Herman (T.), « L'analyse de l'ethos oratoire », in *Dynamique sociolinguistique*, Université de Rouen et du Havre, Collection DYALANG, 2005, pp. 168-171.

*Les jugements ou les généralisations didactiques de celui-ci [= le narrateur] ont pour fonction de coopter le lecteur avant même que soit terminée l'histoire qui est censée le convaincre.*¹

Le narrateur doit rendre manifeste son intention communicative, sa visée discursive en utilisant un ensemble d'instructions pragmatiques. Au moment de la lecture, narrateur et lecteur sont en même temps énonciateur et énonciataire. Il serait ainsi plus juste de parler de co-énonciation que d'énonciation.

*On est ainsi amené à donner tout leur poids aux commentaires que fait l'énonciateur sur son propre dire. Reformulant, anticipant sur les réactions d'autrui, il s'efforce de contrôler une interprétation qu'en fait il ne peut jamais maîtriser complètement.*²

C'est ainsi que, commentant de façon orientée l'absence de la corporation des artisans-couturiers à Ntermelen, depuis l'accession à l'indépendance, le narrateur de *Perpétue* fournit au lecteur les explications de cette nouvelle situation. Il s'introduit dans le récit en focalisation interne et produit un discours dénonçant le pouvoir. En fait, il dénonce indirectement, puisqu'il se fait omniscient, en attribuant à Essola les idées défendues :

Que s'était-il donc passé ? Il était tenté de penser que cette disparition était liée de quelque façon à la répression des rubénistes, comme chacune des singularités qui pouvaient alors s'observer dans tout le pays, et même à Mimbo, dans l'Est qui, cependant, passait pour être une région arriérée et facile pour le régime de Baba Toura. Peut-être l'obligation faite à chacun de porter un sauf-conduit et une carte d'identité, en décourageant les villageois de s'éloigner de chez eux, avait-elle tari la circulation des personnes, de telle sorte que les artisans-couturiers dont la clientèle était entièrement paysanne, avaient renoncé à

¹ Suleiman (S. R.), *op. cit.*, p.178.

² Maingueneau (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, p.18.

leur profession après s'être ruinés : de fait, sans être désert, loin s'en faut, Ntermelen ne déployait pas ses foules de jadis.

Ou peut-être avait-on découvert parmi les artisans-couturiers des réseaux de soutien des rubénistes et, plutôt que d'entreprendre la tâche désespérée de séparer le bon grain de l'ivraie, le gouvernement, affectionnant les solutions expéditives, avait-il interdit leur activités sans distinction; c'était arrivé à tant de corporations.¹

Ce commentaire produit par le narrateur omniscient, le narrateur principal du roman, ménage ainsi une pause dans la narration. Le narrateur commente les faits qu'il relate, tout en donnant au lecteur des informations pouvant l'aider à mieux comprendre. Le lecteur de *Perpétue* ne peut, de cette façon, s'empêcher de se laisser embarquer par le narrateur, qui l'oblige presque à accepter les explications qu'il lui fournit. Il lui est impossible de trouver d'autres explications, sans porter atteinte à la scène d'énonciation validée proposée par le roman. Cette scène met en place dans la narration un avant et un après indépendance, dans un pays où existaient, bel et bien, la corporation des artisans-couturiers et des opposants au pouvoir dirigés par le président Ruben Um Nyobé. Ce sont ces opposants qu'on appelle les rubénistes dans *Perpétue*. On assiste donc à des commentaires légitimes du fait qu'ils sont insérés dans une scène d'énonciation où le contexte politique est déterminant.

Les interprétations du narrateur sont énoncées au moyen d'une catégorie particulière de verbes performatifs qu'Austin appelle « verdictifs ».² Par exemple, la situation que vivaient les populations des Marigots du Sud est sans cesse évaluée par le narrateur « homodiégétique ». Par exemple : « Nous n'étions plus des citoyens, mais ses sujets obligatoirement soumis, reconvertis à la religion nouvelle des Marigots du Sud : le Parti Social de l'Espoir. »³ En guise de second exemple, on peut se référer au jugement appliqué aux membres du syndicat dénommé le Club des Travailleurs. Dans cette

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.10.

² Selon Austin, un verbe « verdictif » est un verbe qui permet de faire un jugement, une évaluation.

³ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.160.

affaire l'avocat de la défense, Maître Almamy, profère un énoncé injonctif implicite sous forme d'interprétation :

*Une justice équitable, après le renvoi d'un juge d'instruction civil qui, après plusieurs mois d'investigation, avait abouti à un non-lieu. Je voudrais que le procureur de la république me fasse comprendre les raisons qui ont permis de choisir des juges militaires pour mener la seconde instruction de ce procès. Je ne vois aucune relation entre la conclusion du magistrat civil et celle des militaires.*¹

Le dispositif de narration et les éléments qui le composent sont employés pour désigner des références précises relatives à l'avant indépendance, à l'après indépendance et au moment de l'indépendance des pays africains en question. En d'autres termes, ils articulent l'œuvre littéraire et la société africaine. Ils ont cependant la particularité d'être déployés à travers des énoncés qui ont à la fois une valeur subjective avec l'emploi de « je » et une valeur injonctive ; ils rendent possible la construction d'un texte performatif. La troisième personne, quand elle est employée (surtout dans *Perpétue*), sépare le narrateur de son texte dans lequel il évite de se projeter. Ainsi, si le lecteur peut facilement se construire une image du garant du discours et s'identifier à lui dans *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux*, cela s'avère plus difficile sinon impossible dans *Perpétue*.

En définitive, le dispositif d'énonciation est tel qu'il existe implicitement pour tout macro-énoncé que constitue chacun des romans considérés dans sa totalité, une instance d'énonciation, une position qu'occupe le narrateur qu'on peut exprimer par la proposition virtuelle « Je dis que ». Pour tout énoncé du texte, « je » réfère au narrateur, et le présent de l'indicatif utilisé est celui de l'énonciation en train de se faire. Ce présent, dans la formule virtuelle « Je dis que » indique la simultanéité entre le présent de l'énonciation et les événements dans le roman.

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.112.

VI.2.2 La dénonciation par l'élaboration d'un « exemplum » ou d'un exemple par l'analogie

L'« exemplum » (traduction latine du grec *paradeigma*), qui est la persuasion par induction ou par analogie, est un terme emprunté à Aristote. C'est une modélisation présentée au lecteur ou aux personnages de roman (qui peuvent en particulier être des narrataires) et par laquelle injonction est faite de rejeter ou d'adopter telle ou telle conduite d'un héros donné. Selon Claude Bremond¹, c'est un récit bref donné comme véridique et destiné à être inséré dans un discours (en général un sermon) pour convaincre un auditoire par une leçon salutaire. On pourrait dire que c'est une énonciation servant à exemplifier, mieux un procédé d'amplification par l'exemple destiné à mieux frapper l'imagination, en focalisant l'attention du lecteur sur un fait. Elle tend à le persuader de la vérité de ce qui est dit par l'exhibition d'exemples, de modèles de comportement, d'un héros ou d'un antihéros à imiter ou à rejeter. On peut distinguer deux types d'« exemplum » : « historique » et « fictif ». L'« exemplum historique » consiste à utiliser un exemple tiré de l'histoire ou de la mythologie. Il doit être offert à l'auditoire ou au lecteur sous la forme d'une comparaison ou d'une allusion, dont on tire des conclusions relatives au présent. Par contre, l'« exemplum fictif » est inventé par l'orateur. Dans tous les cas, l'« exemplum » permet de faire tirer des conclusions générales.

Par le procédé des « exempla », le roman de dénonciation semble s'articuler sur trois axes que circonscrit Suzanne Suleiman comme suit:

Tout texte parabolique est articulé selon trois niveaux hiérarchiquement liés : le niveau narratif, le niveau interprétatif et le niveau pragmatique. Le propre du discours narratif, c'est de présenter une histoire ; le propre du discours interprétatif c'est de commenter l'histoire pour en dégager le sens (ce dernier pouvant être résumé) ; le propre du discours pragmatique, c'est de démontrer,

¹ Bremond (C.), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 2001.

*de dégager une règle d'action qui aura la forme d'un impératif adressé au destinataire (lecteur ou auditeur) du texte.*¹

En effet, pour notre corpus, l'« exemplum » fonctionne dans des énoncés qui sont globalement emphatiques. Dans cette perspective, on peut en citer plusieurs (voir infra). Mais pour notre corpus, ces énoncés établissant « le rapport de la partie à la partie et du semblable au semblable »² sont foncièrement des exemples par analogie. Ils relèvent d'un genre dont la force persuasive « [...] tient à ce qu' [il] met en relation un objet problématique avec un objet déjà intégré par les représentations du co-énonciateur. »³ Les faits de la fiction sont éclairés par ceux de l'exemple qui peut être inventé, tiré de l'histoire ou de la légende.

Nous avons relevé plusieurs types d'exemples insérés dans la fiction par le narrateur.

VI.2.2.1 L' « exemplum historique » ou culturel

Dans notre corpus, ce type d'« exemplum » apparaît sous forme de scènes de paroles mobilisées dans une culture partagée par l'auteur et le lecteur. Reconfiguré par le texte qui les convoque comme scènes de paroles, l'« exemplum » entre en interaction avec la « scénographie » qu'il participe à construire. Véritables articulateurs, ces scènes, comme l'« exemplum », amènent le lecteur à tirer les conclusions que l'auteur cherche à imposer à partir du nouveau cadre énonciatif qu'est le roman.

Dans *Le Cercle des tropiques*, le narrateur présente des exemples d'événements historiques qui peuvent rappeler par similarité ou par contiguïté la réalité en cours décrite dans le roman. Ces exemples assument une fonction didactique en permettant au narrateur d'inviter, sinon de forcer le lecteur à la coopération interprétative, à la comparaison pour la détermination du sens pragmatique des énoncés qui n'ont de valeur sémantique que dans la culture de référence. C'est, de ce point de vue, un processus

¹ Suleiman (S. R.), *op. cit.*, p.50.

² Amossy (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 200, p.133.

³ Maingueneau (D.), *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p.246.

symbolique et conventionnel dont la valeur illocutoire est implicitement enseignée au lecteur. Ainsi, *Le Cercle des tropiques* apparaît comme une instance de confirmation de la culture par le réinvestissement dans le texte de scènes de paroles fonctionnant comme des stéréotypes disponibles, pour l'emploi dans d'autres cadres énonciatifs. Suivant la terminologie de Maingueneau, ces scènes sont appelées des « scènes validées »

L'amplification par laquelle on dit autre chose ou plus qu'on ne dit explicitement est utilisée dans *Le Cercle des tropiques*, à travers l'histoire du hameau « Daha »¹ et de son dieu « Halatanga », généreuse divinité qui veillait sur les populations. Selon la légende, « Halatanga » avait en même temps grandement fertilisé la terre du hameau où il faisait bon vivre. « Cependant, les ancêtres fondateurs de la communauté avaient rendu la vie impossible à ce gardien. »² « Halatanga » finit par s'éloigner du hameau y laissant les épidémies et la disette.

L'histoire de cette divinité, relatée dans le roman sous forme d'une fiction étrangère à la trame romanesque, est un « exemplum ». Elle s'insère dans le récit comme un « intrus » après une interruption de la narration. Comme le hameau « Daha », Les Marigots du Sud ont connu la prospérité avant l'invasion coloniale et les indépendances, mais par la faute des dirigeants et du fait des querelles intestines, ce pays est devenu un enfer. Par comparaison entre l'intrigue générale du roman et l'« exemplum », le lecteur peut parvenir à construire le sens de l'histoire. L'énoncé de l'« exemplum » apparaît alors comme un message qui permet de guider la lecture et d'orienter sémantiquement le roman. Il n'est pas constatif au sens austinien du terme ; n'est ni vrai ni faux et n'est donc pas descriptif. Mais il a une valeur illocutoire indirecte, celle de faire comprendre les choses dans un sens précis et unique.

Ainsi, l'« exemplum » est un énoncé performatif destiné à faire prendre conscience au lecteur de la gravité de la situation vécue aux Marigots du Sud. L'auteur fait inférer cette valeur illocutoire de l'« exemplum » en le clôturant par un commentaire au discours direct proféré par le narrateur:

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp. 32-33.

² Ibid., p.32.

*Je me régalais de tels récits, cependant avec toute ma candide bonne volonté, je ne parvenais pas à comprendre l'indifférence totale de ce dieu charitable quant à l'exploitation dirigée que subissaient ces mêmes cultivateurs.*¹

Le discours du narrateur se termine sur un énoncé dont le but ultime est de provoquer une action ou un changement d'attitude de la part du destinataire. L'intention du narrateur, dont la cible est le lecteur est, par l'«exemplarisation», de faire changer l'attitude négative des dirigeants des Marigots du Sud, à la fois dans le roman, c'est-à-dire dans la fiction, et dans le monde extratextuel.

Perpétue présente également un « exemplum historique », l'arbre à Mamy Ndola. L'histoire a été racontée par le cousin Amougou à Essola. Il s'agissait d'une grand-mère, Mamy Ndola qui, exaspérée par les chapardages de son petit fils, le mit dans le trou d'un arbre à fourmis dont le venin est mortel. L'enfant a été ainsi tué, et depuis lors l'arbre porte le nom de Mamy Ndola.

Cette histoire inspire Essola et lui sert de modèle pour tuer son frère Martin à la suite de l'enquête. En effet, c'est dans le trou de ce même arbre Mamy Ndola qu'Esso introduit et attache solidement Martin après l'avoir saoulé à mort.

VI.2.2.2 L' « exemplum fictif »² : la parodie

Au moyen de la comparaison ou de la fabulation, l'écriture des textes révèle, à plusieurs endroits, une présentation d'un « exemplum fictif ». Il permet de tirer une conclusion qui a une valeur injonctive. Par exemple, la figure du président « messie-koïque », Baré Koulé, même si elle est inspirée, quant à son choix, par les atrocités de la vie dans un pays qui existe réellement, n'en est pas moins un pur produit de

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.32.

² L'expression « exemplum fictif » que nous avons forgée à partir du substantif « exemplum » renvoie à la notion de modèle et d'anti-modèle dans le cadre de la fiction. Son sens le rapproche donc beaucoup de la notion d'intrigue. Mais à la différence de celle-ci qui équivaut à l'histoire racontée, l'« exemplum fictif » n'est qu'un élément de cette histoire. Il intègre tous les aspects que la fiction associe au modèle ou à l'anti-modèle.

l'imagination. C'est donc un personnage fictif dépeint comme un antihéros, un anti-modèle à l'égard de qui, injonction est faite de ne pas l'imiter. Par une manipulation subtile, à travers l'énonciation et les choix lexicaux relevant souvent du néologisme tel que le mot « messie-koï » et ses dérivées, l'« exemplum fictif » est, implicitement ou explicitement, une invite à rejeter le président et son pouvoir, ou mieux, à le destituer. Pour cela, la parodie est utilisée dans *Le Cercle des tropiques*.

A ce propos, le champ « messie-koïque » déclamé par le « Messie-koï » Baré Koulé à la suite de l'indépendance est, à l'analyse, éloquent :

*Peuple, mon peuple aimé des Marigots du Sud
Si tu me fais Maître de ton indépendance, moi Messie-koï,
Je te donnerai la dépendance dans l'indépendance
Je te sauverai de l'incertitude du lendemain :
L'angoisse et la misère, les camps et la faim seront tes certitudes
Je te nourrirai de mensonges et de frustrations
Je t'offrirai la police et l'obéissance
Je t'enseignerai la détresse et la haine
J'érigerai des monuments sur tes cimetières
Je dresserai mes statuts sur tes tombes
Je t'aimerai à la folie mon peuple chéri,
Et tu m'aimeras, tu m'aimeras au risque d'en mourir.¹*

Cet énoncé adressé à un « tu » qui indexe le peuple des Marigots du Sud sur un ton ironique, implique un « je » qui est ici linguistiquement assumé par le président Baré Koulé. Le dictateur adopte un discours qui se présente comme une inversion du discours religieux. Il s'érige en messie. Mais le narrateur le met en scène uniquement pour le rendre ridicule, puisqu'il se lance dans un verbiage qui le dépeint tel qu'il est, mais tel qu'il ne souhaiterait jamais se révéler au grand jour. Ce sont des déclarations qui, en soi, peuvent être considérées comme des actes de promesse parodique ou des prophéties ;

¹ Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence africaine, p.149.

mais en raison du statut particulier de l'énonciateur (le Président de la République des Margots du Sud), il faut faire intervenir dans l'interprétation le facteur institutionnel impliqué par celui qui parle, en l'occurrence le Messie-koï Baré Koulé. De ce fait, le texte, dans sa globalité, est un performatif du type des « déclarations » de Searle et des « assertifs » d'Austin. En conséquence, le peuple doit croire aux propos tenus. Et c'est en cela que ce tyran est tourné en dérision par le narrateur ; car le peuple, l'écoutant, croira à des vérités que celui-ci n'aimerait jamais laisser entendre. A l'évidence le dictateur se livre, par ce propos, à sa propre dénonciation.

Toutefois, l'énoncé est proféré sur un ton satirique à travers lequel, ce qui est promis au peuple est précisément, ce qu'il devrait toujours éviter durant toute son existence : la « dépendance », « l'angoisse et la misère », « les camps et la faim », « mensonges et frustrations », etc. Ces éléments lexicaux relatifs à l'oppression et à la mort provoquées par la dictature expriment un état de fait qui s'oppose à celui qui aurait dû exister dans un régime démocratique normal. En cela, le narrateur utilise le procédé du paradoxe pour caricaturer le pouvoir et son détenteur.

Rendant plus net l'« exemplum fictif », le narrateur utilise la technique du contraste : à l'opposé du Messie-koï, Monchon, le Chef du Club des Travailleurs et le Docteur Malêké membre de ce même Club sont représentés comme des modèles du bon citoyen.

En cela, *Le Cercle des tropiques* est une « exemplarisation ». Il cherche à prouver quelque chose. Il constitue un discours parabolique et illustratif qui donne à souscrire à une thèse. Suivant l'idée de Suzanne Ruben Suleiman,

*Raconter suppose la volonté d'enseigner, implique l'intention de dispenser une leçon, comme aussi celle de la rendre évidente. Le récit dans le cas individuel mis en scène, offre (tacitement ou non) un modèle.*¹

¹. Suleiman (S. R.), *op. cit.*, p.58.

En définitive, l'illocution par l' « exemplum fictif » est fondée sur une esthétique de la représentation permettant de façonner des modèles et des anti-modèles. Elle se signale au lecteur comme porteuse d'un enseignement qui tend à lui faire adopter une certaine attitude ou positive ou négative vis-à-vis des faits qui lui sont racontés. Dans *Le Cercle des tropiques*, cette attitude est globalement subversive.

VI.2.3 La dénonciation par l'élaboration d'une redondance

Le roman doit fournir les informations dont le lecteur a besoin pour bien interpréter la fiction conformément à une intentionnalité avouée ou non de l'écrivain. Une certaine redondance dans l'information est inévitable, mais ses modalités sont très variables. Nous renvoyons ici à la maxime de quantité de Grice¹.

On peut aussi parler d'isotopie, c'est-à-dire, selon Greimas, « un ensemble de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme »², ce qui donne la possibilité de façonner un état d'esprit particulier découlant de la manipulation fictionnelle. Ils fonctionnent comme un surplus de communication, un discours où la « signification est excessivement nommée »³ dans le but illocutoire de modifier l'attitude des acteurs-récepteurs, en assurant une bonne réception du message. Redondance du point de vue sémantique, l'isotopie apparaît comme un moyen narratif clé dans le roman subversif qu'est *Le Cercle des tropiques* ; car « la rhétorique du roman à thèse est fondée sur la redondance. »⁴ Elle l'investit d'une intentionnalité, donc ici, d'une performativité fortement « désambiguïsée » et impose un sens au lecteur et aux personnages-destinataires.

Comme procédé, la redondance s'étend dans les romans par des énoncés, sinon similaires au plan de leur signification, du moins contigus. Ainsi, des faits voisins ayant un sens plus ou moins identique sont exposés çà et là dans les romans. De cette façon, la

¹ Grice (H.P), « Logique et conversation », *Communication* 30, 1979, pp. 57-72.

² Greimas (A. J.), *Du Sens : essai sémiotique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970, p.188.

³ Genette (G.), *Figure III*, Paris, Flammarion, 1972.

⁴ Suleiman (S. R.), *op. cit.*, p.70.

redondance imprime au texte un sens unique auquel devrait arriver le lecteur à la suite de ses diverses interprétations des évènements. Le décryptage par le lecteur des données fournies dans le texte aboutit à la démonstration d'une thèse, voire, en cas de réussite des performatifs au sens austinien, à la persuasion. Des énoncés de différents niveaux, même éloignés, sont rapprochés par le lecteur, du fait que chaque énoncé fait écho à un ou plusieurs énoncés du même roman. Il y a, à partir de ce moment, selon Philippe Hamon, comme une

*[...] hypertrophie des procédés anaphoriques et de la redondance [visant à assurer la cohésion et la désambiguïsation de l'information véhiculée, ceci mettant en corrélation des unités disjointes du même énoncé à un même niveau linguistique], des niveaux linguistiques différents du même énoncé ou des éléments de deux énoncés différents.*¹

VI.2.3.1 Des indices activateurs de connaissances encyclopédiques

Nous entendons par « activateurs de connaissances encyclopédiques » toute forme d'information donnée dans les romans pour que le lecteur ait un niveau d'information acceptable, lui permettant d'apprécier dans le sens induit par le texte les dérives du pouvoir qui sont mises en exergue et dénoncées. En fait, suivant la pensée d'Aristote, le logos qui est d'ordre encyclopédique est persuasif lorsqu'il peut agir sur le pathos, c'est dire les sentiments d'autrui : « La persuasion est produite par la disposition des auditeurs, quand le discours (logos) les amène à éprouver des passions (pathos).² »

Considérant le roman comme une entreprise d'information du lecteur, selon une optique communicationnelle, cet aspect informationnel peut être analysé au moyen d'une des lois du discours développées par Grice³ : la maxime de quantité, rebaptisée « lois d'exhaustivité » et « loi d'anti-exhaustivité » par Kerbrat-Orecchioni. Dans cette

¹ Hamon (Ph.), *Un Discours construit*, Paris, P.U.F., 1980, p.123.

² Aristote, *Rhétorique*, 1356a, 14.

³ Grice (H.P), op. Cit.

perspective, et partant du postulat que parler de quantité d'informations présuppose d'abord que l'on informe, Kerbrat-Orecchioni¹ pose, à côté de ces deux faces de la maxime de quantité, l'existence d'une troisième, nommée « loi d'informativité » qu'elle reproduit dans la formulation de Gordon et Lakoff : « normalement on n'énonce pas quelque chose que la personne à qui l'on parle sait probablement déjà ou tient pour acquis. C'est en gros ce que l'on entend par avoir l'intention d'apporter une information »². Elle montre, comme nous l'avons dit précédemment, que l'application de « cette loi se fait [...] en fonction de ce que L [le locuteur] suppose de l'état encyclopédique de A [allocutaire] au moment de l'énonciation. »³ Cette dernière loi n'a pas de correspondance explicite chez Grice où elle est en quelque sorte contenue dans la maxime de quantité. Les « activateurs de connaissances encyclopédiques » conditionnent non seulement l'informativité elle-même, mais aussi la quantité d'informations à fournir ou à ne pas fournir. Les auteurs des romans de notre corpus usent beaucoup de cette maxime et fournissent les informations utiles à la lecture des textes.

Cette loi exige que le narrateur donne, sur le thème dont il parle, les renseignements « les plus forts qu'il possède »⁴ et qui sont « susceptibles d'intéresser le destinataire »⁵. Il faut que le texte fournisse toutes les informations nécessaires, mais aussi qu'il n'en donne pas plus qu'il ne faut ; c'est ce qu'indiquait implicitement Ducrot par l'expression « les renseignements les plus forts »⁶ et « susceptibles d'intéresser le destinataire ». Ainsi, se trouvent tout à la fois formulées « la loi d'exhaustivité » et son contraire, la loi d'« anti-exhaustivité. »

Cette dimension activatrice est surtout forte dans *Le Cercle des tropiques*, mais aussi dans *Perpétue*. Le narrateur de ce roman, faisant lui-même à des endroits déterminés des commentaires, ne manque pas d'insérer des informations destinées à orienter le lecteur. Les informations fournies directement ou indirectement au lecteur revêtent un

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.

² Ibid. p. 207.

³ Ibid., p.210.

⁴ Ducrot (O.), *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann [1^{ère} éd. 1972, 2^{ème} éd. 1980], 1991, p. 134.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

aspect « encyclopédique ». Elles se manifestent à travers de multiples énoncés qui relèvent des « assertifs » et des « déclarations », permettant ainsi la communication littéraire de données destinées à la connaissance, pour mettre le lecteur au courant de tous les faits qui ont cours dans les pays en question. De l'ignorance de la réalité dans laquelle il se trouvait, le lecteur du texte en arrive à être édifié par la manifestation de la vérité exprimée par le narrateur et les personnages. Par exemple :

– « Porte Océane est une jungle où l'on crève de travail, de chômage, de faim, de saleté, d'humiliation et du Parti. » (*Le Cercle des tropiques*, p.169)

– « Dès le début de l'indépendance, le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : « Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité. » [...] Les Marigots du Sud étaient devenus en quelques mois un territoire à complots préfabriqués. Un procédé comme un autre pour supprimer les gêneurs. Les adversaires du Messie-Koï disparaissaient comme frappés par une épidémie de peste. [...] Les autorités dirigeantes assassinaient comme elles respiraient au nom de la « liberté retrouvée ». » (*Le Cercle des tropiques* pp.160-161)

– « Il n'y a qu'un seul parti dans ce pays, tout le monde y adhère, de gré ou de force, si vous n'êtes pas contents, c'est kif kif. » (*Le Cercle des tropiques*, p.179)

– « La misère, l'exploitation, l'ignorance forment l'inhumaine trinité qui nous mène. » (*Le Cercle des tropiques* p.143)

– « [...] on exécutera tous ceux qui s'opposent au Messie-Koï, le reste on s'en fout ! »

(*Le Cercle des tropiques*, p.179)

– « Les seuls qui étaient certains de vivre de vieux jours étaient les seigneurs du Système messie-koïque. Ah ! Ceux-ci, qu'ils étaient beaux, élégants, bien nourris, riches au surplus, polygames au surplus, cyniques au surplus, cruels au surplus, intolérants au surplus. Et quels taureaux reproducteurs ! Là où un sujet

hésitait à faire des enfants à sa femme désirable, les koïs s'en chargeaient, sans scrupules, avec la conscience de ceux qui se sentent les maîtres... » (*Le Cercle des tropiques*, p.268)

Dans *Perpétue*, on peut relever certains passages. Le narrateur parlant dit d'Essola en focalisation interne :

Que de témoignages l'avaient pourtant convaincu, dès le camp, que de ce côté-ci, les rubénistes, patriotes et révolutionnaires, avaient été anéantis. Dès le lendemain de la déclaration d'indépendance, assurait-on, les rares militaires encore actifs avaient été démasqués, condamnés par les tribunaux de la jeune république sous le chef de banditisme terroriste et fusillés sur la place publique après avoir été promenés de village en village. Il était arrivé que le cadavre mutilé d'un supplice fût exposé dans son village natal jusqu'aux premiers signes de décomposition.¹

Ce passage fonctionne également comme une information importante fournie au lecteur pour lui montrer ce que le pouvoir inflige à tout récalcitrant.

La situation actuelle du pays n'est pas meilleure. C'est ce qu'exprime, dans *Perpétue* le personnage d'Amougou, parlant de son épouse à Essola:

Elle avait des ignames à brader. J'espère qu'elle nous ramènera au moins un peu de sel. A moins que les Saringalas² de Baba Toura ne viennent réquisitionner, comme il arrive souvent, toutes les denrées déballées par les paysannes sur le sol du marché. Je ne sais ce que vous nous avez fait là, vous qui connaissez le « book »³, avec votre Ruben ; mais, ce qui est certain, c'est que c'est pire qu'avant l'indépendance ; c'est même pire que pendant la guerre quand les Saringalas venaient razzier les villages pour peupler les camps de

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet /Chastel, 2003, p. 12.

²Saringalas est un nom utilisé par l'auteur pour désigner les gendarmes.

³ Connaître le « book » : être instruit (traduction donnée par l'auteur dans *Perpétue*, p.37)

travaux forcés. [...] Au moins les Saringalas ne dépouillaient pas encore les bonnes femmes de leurs modestes denrées.¹

Aussi le lecteur de *Perpétue* doit-il savoir au préalable que dans ce pays la terreur est érigée en principe pour obliger les populations à ne pas se préoccuper de la politique et du pouvoir. C'est cette idée qui est exprimée à travers ces lignes :

Aussi, dès 1960, trompétait-on sans doute sous l'inspiration des psychologues français de Baba Toura et afin de couper les bras aux populations demeurées en dépit des persécutions intimement attachées au souvenir de Ruben, que la bienfaisante terreur du régime avait ramené ici un état d'esprit paisible rappelant le début des années cinquante à ceux qui avaient connue cette époque bénie : revenus enfin à l'exercice exclusif de leurs activités traditionnelles, les gens ne se gardaient pas seulement de la politique comme d'une malédiction, leur sagesse si typiquement bantou allait jusqu'à la bannir de la conversation même, ce qui laissait augurer très favorablement du retour de l'antique prospérité.²

Le producteur de cet énoncé est le narrateur ou le locuteur, pour utiliser la terminologie de Ducrot. Mais il n'en est pas la source de tous les points de vue qui s'y expriment. Il est en train, dans cette énonciation, de commenter la réalité politique du pays africain, mais il ne se met pas lui-même en scène. Il délègue la parole à un autre énonciateur. Celui-ci n'est pas identifiable dans l'énoncé du narrateur puisque ce dernier le rend indéterminé, non identifiable, en utilisant le pronom indéfini « on ». L'énonciateur n'est donc présent dans le discours que par son point de vue que révèle le narrateur en discours indirect. Le narrateur fait référence à des opinions sans pouvoir en préciser la source et les utilise pour faire ses propres commentaires destinés au lecteur autant qu'au narrataire.

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet /Chastel, 2003, p. 37.

² Ibidem.

Des énoncés de ce type rendent manifestes des vérités tout aussi révoltantes les unes que les autres : ils montrent l'atmosphère de mort et de dictature qui caractérise les pays auxquels se réfèrent les romans. Ils construisent le portrait d'un dictateur qui se considère comme un surhomme qui bafoue les règles les plus élémentaires des Droits de l'Homme.

L'espace où se déroulent les événements est décrit comme un pays où il est beaucoup plus facile, voire plus raisonnable, de mourir que de vivre, où l'on tue à tout bout de champ : « les miliciens eux-aussi mouraient piétinés, torturés, lynchés, brûlés, démantibulés, massacrés dans les rues »¹, où l'on meurt pour rien, pour des faits aussi anodins que celui de publier un texte subversif de « Bertolt Brecht. »²

Une autre entrée « encyclopédique », pour l'information du lecteur, est le fait qu'il n'y a, dans ce pays qu'un parti unique auquel tout le monde adhère, de gré ou de force, pour être tranquille. Aussi, nous informe-t-on que la justice du pays est partisane, en nous montrant que le jugement du chef du Club des Travailleurs, Monchon, n'est qu'une parodie de justice. Ce dernier a été injustement accusé par Baré Koulé et ses partisans d'être le commanditaire de la « folie des marchés », alors qu'ils en étaient eux-mêmes les instigateurs. L'inculpation de Monchon a donc pour valeur perlocutoire d'induire une condamnation du pouvoir chez le lecteur.

Entre les eaux active également des connaissances encyclopédiques sous forme de commentaires découlant des scènes d'énonciation. A la suite d'une scène où le curé se refuse à la charité pour les pauvres, Pierre Landu, le narrateur, fait les commentaires suivants :

Quelle sainte horreur ! Ils prêchent la charité et la générosité à des hommes qui sont parmi les plus pauvres, et la conscience tranquille, ils volent ces pauvres. Pas tous les prêtres bien sûr, mais tous les autres en jouissent. L'Eglise, dans mon pays, constitue une espèce d'internationale des voleurs travaillant sous le signe de Dieu. Conscients ou inconscients, ils sont plus ou

¹ Fantouré, (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, p. 241.

² Ibidem.

moins voleurs et je l'ai été aussi. Ces 500 hectares de la paroisse de Kanga que cultivent chaque jour des catéchumènes ! En retour, ces appelés du Seigneur n'ont droit qu'à un maigre repas quotidien et à deux heures d'instruction religieuse. Ils achètent ainsi leur baptême, dans la sueur, le sang et l'exploitation. L'œuvre de communion, le message de charité sont devenus des alibis couvrant des entreprises commerciales. La Foi, comme la vie religieuse ne sont plus, hélas, que des moyens au service d'intérêts purement humains. Non, la mauvaise foi et l'inconscience ont été poussées à l'extrême limite.¹

Le narrateur et héros du roman, Pierre Landu, rejoint le maquis, révolté par les agissements coupables de son Eglise africaine. Aussi, reste-il convaincu que l'Évangile, dans l'Eglise, est transfiguré par les prêtres dont il fait lui-même partie : « Dans le luxe de nos petits chalets et de nos loisirs, nous autres, les prêtres, nous sommes des caricatures de la pauvreté. Nos vies n'épousent pas le message. »²

Toutefois, *Entre les eaux* dénonce aussi le pouvoir politique qui va d'ailleurs de concert avec l'Eglise. A ce propos, Pierre Landu active des connaissances encyclopédiques destinées à stimuler le pathos, les sentiments de pitié et d'indignation, chez le lecteur ou le narrataire :

L'Etat, l'Etat... l'Etat c'est quoi ça ? Une idée vague... Les messieurs bien nourris de Charlesville... Leurs petites copines, les boîtes de nuit, le champagne... C'est eux l'Etat... Tu connais la Poubelle ?... Son père est mort sur les escaliers d'un hôpital. Il n'avait pas assez d'argent pour payer d'avance... Ils s'en foutent... L'Etat se fout des pauvres, on peut crever, ils s'en foutent...³

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 40.

² Ibid., p.48.

³ Ibid., p.142.

VI.2.3.2 Des indices activateurs d'un état d'esprit subversif : fonction constructiviste du langage

En fait, surtout dans *Le Cercle des tropiques*, les actions subversives sont forgées par le pouvoir qui s'appuie sur une culture partagée pour fabriquer des croyances chez les populations. Il en est ainsi de la « folie des marchés », avec le recours à des serpents maléfiques, mais également de la chasse aux milices appartenant au parti unique, celui du pouvoir au moyen d'une fabulation qui les présente aux yeux de la population comme des démiurges du mal.

Le narrateur « homodiégétique », pour imposer une lecture univoque et provoquer l'adhésion, expose des faits qui interpellent la conscience du lecteur et/ou des personnages-acteurs ou des personnages-interprètes. Par exemple, la folie des marchés a été un coup monté de toutes pièces par Baré Koulé ; ce qui lui a permis d'accéder au pouvoir en inculquant des innocents, surtout les membres du Club des Travailleurs, à qui il a fait endosser la responsabilité des émeutes savamment orchestrées. Cela a donné lieu à des scènes atroces ainsi installées au cœur de la psychologie des personnages et du peuple des Marigots du Sud : « On parlait d'épidémie, de peur grégaire due à la menace de l' « Annonciateur » de la fin du monde. On avança également les effets de la misère sur la population. »¹ « On prétendait dans la foule que les serpents auraient envahi le marché par miracle, seul Satan pouvait les y avoir créés d'une seconde à l'autre. Le mal habite la ville. »² A chaque nouvelle recrue, pour agir dans les manifestations populaires dites de la folie des marchés, les partisans de Baré Koulé disaient : « Méfie-toi, si tu tentes quoi que ce soit, tu sortiras les pieds en avant de cette forêt. Et si tu fais mine de le reconnaître, qui que tu sois, tu seras tué. »³ L'intention de cet énoncé est évidente : susciter la peur et faire adhérer à la cause du Messie-koï. La panique installée, de cette manière, dans l'esprit de chacun devient le mobile de l'action romanesque qui, au niveau perlocutoire, a de multiples effets (voir chapitre VII, point VII.5).

¹ Fantouré A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, p.142.

² Ibid., p. 91.

³ Ibid., p.84.

L'activation d'un état d'esprit subversif découle aussi des agissements des opposants au pouvoir messie-koïque ; ces derniers, pour se venger, conçoivent et racontent des histoires terrifiantes dans lesquelles des forces du mal surgies d'on ne sait où frappent le « Messie-koï » et ses milices. Celles-ci ont eu un impact psychologique notoire. Qui mieux est, la fabulation a atteint un point tel que « les milices sont les forces du mal »¹

Utilisant le discours rapporté, le narrateur relate le point de vue d'énonciateurs anonymes représentés par le peuple des Marigots du Sud. Ces énonciateurs que désigne le pronom personnel « on » entretiennent la terreur chez les populations, en les plongeant dans une atmosphère de sortilèges :

L'harmattan soufflait depuis des semaines. [...] On raconte qu'à cette époque, Satan recrute ses anges exterminateurs pour perdre les fidèles de Dieu, on raconte que même la nature tourne le dos aux vivants, car honteuse de son aspect poussiéreux, elle se cache pour attendre le retour de sa beauté perdue. On dit que l'harmattan aux Marigots du Sud est l'univers de la folie, celle qui ne demande qu'à se répandre en raz de marée ; or sous le cercle des tropiques, la folie, c'est aussi la malédiction du ciel pour punir les hommes. Une rumeur s'était répandue que seule la folie avait poussé le Messie-koï à arrêter son meilleur lieutenant Halouma, et que la justice des démiurges commençaient à frapper un à un les esprits du mal du messie-koïsme. De commentaires en commentaires, cette rumeur mit bientôt la population de Porte océane en émoi. La ville vivait sous la hantise des démiurges maléfiques et cette hantise était cultivée depuis plusieurs jours par les membres clandestins du Club des Travailleurs. La population y devenait de plus en plus vulnérable. Ainsi en ce Mardi ou l'harmattan mettait les nerfs à fleur de peau, les nouvelles de l'invasion des forces maléfiques avaient pris corps dès le lever du jour. Une panique aussi sournoise que souterraine s'emparait peu à peu de la ville. Partout les citadins de Porte Océane se rassemblaient par petits groupes autour de quelques agitateurs qui leur parlaient sans cesse de la présence d'êtres

¹ Fantouré A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, p. 295.

démoniaques dans la ville. [...] Un habitant de la banlieue avait pris une bouteille vide, escaladé son toit et en avait coiffé le sommet.

- *Pourquoi te protèges-tu avait demandé un voisin méfiant ?*

- *Avec l'arrivée des génies maléfiques, mieux vaut que je protège ma famille, les forces du mal entre par le toit.*

Une demi-heure plus tard, la plupart des habitants de l'agglomération de Porte Océane étaient occupés à coiffer leurs toits de bouteille, et suspendaient des amulettes au seuil de leurs maisons.¹

Ces propos constituent des fabulations plus ou moins synonymes, quant à leur valeur illocutoire. Leur production est assurée par des personnages ou par le narrateur à travers des commentaires à caractère injonctif, des jugements de valeur et des analyses des événements.

Mais la fabulation meurtrière que met en scène le roman est contrebalancée par l'énonciation romanesque elle-même, qui se présente comme un antidote aux fictions inventées par le pouvoir. La bonne fable doit disqualifier la mauvaise.

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, pp.285-286.

Chapitre VII

Aspects normatifs et lois du discours de la dénonciation littéraire : choix narratologiques

Le roman que nous caractérisons comme roman de la dénonciation (ou « roman subversif » à la suite de Madior Diouf)¹ est une catégorie d'analyse littéraire, mais elle est justifiée par la visée illocutoire du roman, le contexte sociopolitique négro-africain, ainsi que par le « positionnement » et la « posture » des auteurs de ce courant. C'est que, nous l'avons déjà dit, à côté de l'intentionnalité auctoriale, il y a comme une superposition sur celle-ci, d'une intentionnalité purement textuelle, qui elle, est construite par le lecteur en se servant de la « diégèse ». Dans tous les cas, celle-ci est indissociable d'une volonté de changer l'ordre imposé par le pouvoir.

Faire exister une telle catégorie de roman, pour ne pas dire un tel genre de roman (ce qui pourrait prêter à confusion suivant la perspective de l'analyse du discours), en essayant de dégager ses invariants, nous semble possible grâce au discours littéraire qui, à l'instar du langage, revêt un caractère constructiviste. Les personnages des romans de notre corpus, à force d'utiliser des mots particuliers pour qualifier la dictature, finissent par lui donner une réalité qu'elle n'aurait jamais eue sans leurs discours. En ce sens, les romans, en particulier *Perpétue* et *Le Cercle des tropiques*, construisent la dictature sur le plan linguistique : ils constituent le versant linguistiques des dérives du pouvoir

VII.1 Le langage de la dénonciation

« [...] l'usage de la langue qu'implique l'œuvre se donne comme la manière dont il faut énoncer, car la seule conforme à l'univers qu'elle instaure. »² Sans prétendre que le

¹ Diouf (M.), *op.cit.*

² Maingueneau (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p.104.

roman aurait un langage spécifique différent du langage de la société, nous reconnaissons qu'il y a une manière de dire qu'on ne retrouve que dans la littérature. Par exemple, l'utilisation du passé simple n'existe plus que dans la littérature, de même d'ailleurs que celle de certains temps du subjonctif. Dans le langage ordinaire, tant à l'oral qu'à l'écrit, on ne s'exprime plus au passé simple. Ainsi l'énoncé, «Dés qu'il arriva, la porte céda devant lui. », ne peut s'accepter que dans un texte littéraire ; car ordinairement, on aurait dit simplement, par exemple, « La porte s'ouvre. » Mais cette langue s'enracine en même temps dans la société puisqu'elle ne peut se réaliser qu'en lui empruntant ses pratiques discursives validées. Ainsi, la langue qu'utilise chaque garant romanesque tire sa substance de la réalité sociolinguistique. La présentation de soi qu'effectue le garant se légitime par sa conformité avec un certain ethos socialement valide pour le dispositif d'énonciation au sein duquel sont produits les discours. En fait, la littérature n'est ni dans la société ni hors d'elle. En cela, la langue littéraire est elle-même « paratopique », à l'instar de l'écrivain.

Les romans de notre corpus utilisent une énonciation qui traduit bien ce caractère intermédiaire de la langue littéraire. Mais ils usent aussi d'un code langagier caractérisé par la violence verbale ou, mieux, l'insolence verbale. Certes ce sont les personnages qui tiennent essentiellement les discours violents, mais ils ne sont que les relais des narrateurs qui se mettent en scène à travers eux. Le Chef est qualifié de tous les noms d'oiseau. Il est un « dictateur », une « crapule », un « tyran », un « vendu », un « sadique », un « intolérant », un « cynique », un « affidé », un « mouchard », etc., substantifs dépréciatifs qu'on trouve aussi bien dans *Perpétue* que dans *Le Cercle des tropiques*.

Perpétue regorge d'un lexique incisif, direct et violent, d'une dureté impressionnante, utilisé pour parler tant des personnages que l'auteur déteste parce que représentants du pouvoir, que des réalités de l'indépendance qu'il propose à la réprobation du lecteur : renégat du P.P.P., camp de concentration, razzia de villages par les « saringalas » de Baba Toura, déportation, propagande de Baba Toura, etc. Ce vocabulaire n'est pas différent de celui que l'on trouverait dans des tracts politiques.

Dans *Le Cercle des tropiques*, les associés du dictateur comme la milice sont désignés comme des « tortionnaires », des « délateurs », etc. Aussi, le pouvoir est-il considéré comme une « colossale machine de despotisme sanguinaire ». Sous ce rapport, Fantouré crée un lexique assez original, pour évaluer négativement le régime de Baré Koulé. Il invente, en les introduisant dans la fiction, les termes « messie-koïsme » (système politique de Baré Koulé, mais aussi son idéologie et son administration), les « koïstères » (les ministères de la république), le « Messie-koï » (Chef suprême, Président des Marigots du Sud), etc. Toutes ces créations lexicales lui permettent de camper l'ordre politique des Marigots du Sud, considéré comme un ordre politique monolithique dont le Chef est un despote.

Ces lexèmes sont dotés d'une valeur argumentative certaine, même s'ils n'ont pas fait l'objet d'un calcul préalable, et même si au premier abord, ils semblent ordinaires ou peuvent passer inaperçus. Tels qu'ils sont utilisés dans les romans du corpus, ils ne sont pas à prendre comme des entités complètes et closes qui secréteraient en eux-mêmes leur propre sens. Chaque lexème fait partie d'un « interdiscours » dans lequel il se charge de significations variées¹.

De surcroît, les lexèmes utilisés par les romanciers du roman subversif ont une valeur axiologique, qu'il s'agisse de verbes (« trôner », « fossoyer », « sévir », « exploiter », etc.), de substantifs (« le messie-koïsme », « la milice », « la trahison », « la rébellion », etc.), ou de noms de qualité (« délateur », « mouchard », etc.). Sous ce rapport, ils impliquent un jugement de valeur, révélant ainsi l'inscription de la subjectivité du locuteur (narrateur) dans le discours littéraire. Ils confèrent, de ce fait, à l'énonciation une orientation argumentative. En effet, les narrateurs, en choisissant tel ou tel mot (verbe, substantif ou adjectif), exploitent les ressources linguistiques et corrélativement manifestent leurs positions de dénonciateurs du pouvoir, à travers leurs dires. C'est ce qu'exprime J.-M Gouvard :

¹ A ce propos et relativement aux mots comme « socialisme », « liberté » « démocratie », Maingueneau note que « le recours au dictionnaire de langue n'a pas grand intérêt : c'est presque uniquement par la prise en compte de l' « interdiscours » politique qu'on pourra circonscrire leur valeur. »(Maingueneau (D.), *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991, p. 33).

[...] en analyse du discours, la notion de modalité vise, comme en grammaire de la phrase, à cerner l'attitude que manifeste le locuteur à l'égard de son énoncé, mais en ne se limitant pas aux types de phrases. Les noms, les adjectifs et les compléments du nom, les verbes, les auxiliaires et les adverbes sont autant de formes linguistiques susceptibles de traduire ponctuellement telle ou telle valeur modale...¹

Cependant, en plus de ces éléments qui traduisent la violence verbale ainsi que la valeur axiologique, le roman africain, en général depuis les années 1970, mélange les langues et fait interférer la langue française avec une ou plusieurs langue(s) africaine(s). Les œuvres de notre corpus, surtout *Perpétue* et *Le Cercle des tropiques*, font exister plusieurs variantes du français. Ainsi, on y retrouve un mélange de narration littéraire et de tradition orale où la parole est presque chantée. *Le Cercle des tropiques*² est truffé de chants ou de poèmes révolutionnaires, de même que *Perpétue*³ (cf. la troisième partie, chap. IX). La narration se rapproche autant que possible de la parole ordinaire, avec souvent des mots relevant de la langue autochtone, comme dans *Le Cercle des tropiques* où la langue « soussou » de la Guinée parasite le français. Cependant, les deux langues ne coexistent pas réellement. Il s'agit plutôt du français qui s'autorise l'utilisation de quelques bribes des langues du pays africain de référence. Certains romans de dénonciation du pouvoir comme *Mbam dictateur*⁴ (qui ne fait pas partie de notre corpus mais qui est lui aussi subversif) inscrivent bien dans le texte deux langues distinctes, mais qui se mélangent en gardant chacune son génie ; ce qui leur donne un caractère hybride par lequel le français est sans cesse contaminé par la langue maternelle de l'auteur.

Ahmadou Kourouma dans *Les Soleils des indépendances* a inauguré cette pratique littéraire. Etonné des innovations esthétiques qu'on lui reconnaissait à la parution de son livre, *Les Soleils des indépendances*, il déclarait en 1970 :

¹ Gouvard (J.-M.), *La Pragmatique. Outils pour l'analyse littéraire*, Paris, A. Colin, 1998, p.52.

² Pour le *Cercle des tropiques*, op.cit, voir le chant du ralliement du Club des Travailleurs, p.121, le poème subversif de Bertolt Brecht, p. 224, le chant messie-koïque, p.149, le chant de l'indépendance, p. 158, etc.

³ Pour *Perpétue*, y voir le poème révolutionnaire de Bifanda successeur de Ruben, p.85.

⁴ Ndao (C. A), op. cit.

Qu'avais-je donc fait ? Simplement donné libre cours à mon tempérament en distordant une langue classique trop rigide pour que ma pensée s'y meuve. J'ai donc traduit le malinké en français en cassant le français pour trouver et restituer le rythme africain. [...] J'ai pensé en malinké et écrit en français.¹

L'énonciation de ces romans se tient ainsi entre deux langues, chacune gardant son génie et son imaginaire propres. En fait, il s'agit d'un artifice littéraire. Ainsi, au plan lexical, l'œuvre fait coexister des fragments des deux langues.

En revanche, la langue qu'utilise le narrateur – un pur intellectuel – d'*Entre les eaux* est châtiée et assimilable au français littéraire classique. Mais ce n'est pas ce qui prévaut. L'écriture contemporaine des auteurs africains est inscrite dans la « conscience de la multiplicité des langues, l'expérience d'une manière d'éclatement du discours, marqué par la diglossie et le métissage. »² Les littératures contemporaines négro-africaines sont habitées par le plurilinguisme, la présence de deux ou plusieurs langues. La notion de francophonie elle-même sous-entend la présence souterraine d'autres langues. Pour cette raison, de plus en plus, on ne parle plus de littérature négro-africaine ou de littérature d'expression française, mais de littérature francophone, situation que conforte l'existence de beaucoup de recherches organisées par l'O.I.F (Organisation Internationale de la Francophonie) dans tous les domaines. Certains chercheurs universitaires, membres de cette institution se sont investis dans cette perspective pour l'inventaire des particularités lexicales du français de l'Afrique francophone ou de pays spécifiques comme le Sénégal. C'est le cas de Moussa Daff qui a consacré sa thèse à ce sujet ainsi que beaucoup d'articles scientifiques³.

Si cette tendance à l'hybridité linguistique n'existe pas dans le roman de Mudimbé, *Entre les eaux*, c'est que celui-ci, faisant preuve d'innovation, traite d'un itinéraire

¹Barday (M.), « Ahmadou Kourouma, écrivain africain » in *Afrique littéraire et artistique*, n°10, Septembre, 1970, p.7.

²Ricard Alain, *Littérature d'Afrique noire*, CNRS/Karthala, 1995, p.40

³Entre autres, on peut citer les articles suivants : Daff (M.), « Interférences, régionalismes et description des français d'Afrique », *Espace francophone*, 2, 1989, pp. 209-223 et Daff (M.), « Présentation de quelques caractéristiques du français parlé et écrit au Sénégal », in Robillard, D. de, Beniamino, M. (éds), *Le Français dans l'espace francophone*, t. I et II, 1996, pp. 565-576.

plutôt spirituel et non strictement politique ou social. Il adopte donc, sur le plan du code langagier, la forme la plus correcte possible. Son écriture n'a pas vocation à africaniser la langue. C'est un questionnement continu à travers lequel le narrateur Pierre Landu analyse ses propres tourments, face à la révolution et à l'Eglise. Ce code langagier est ainsi présenté comme le seul valable dans une « scénographie » comme celle-là destinée à l'introspection.

Les romans de notre corpus définissent chacun l'usage de la langue à la dimension du monde qu'il est censé faire surgir. *Perpétue*, comme *Le Cercle des tropiques*, est un espace d'expression d'au moins deux registres de langue. Ils utilisent un mélange de français populaire, de français littéraire au passé simple, de français du paysan, de français de l'administrateur, de français de l'intellectuel ou du philosophe. Bohi Di, le héros-narrateur du *Cercle des tropiques*, parle la langue du peuple, du paysan, mais aussi pour les besoins de la narration, une langue littéraire. Par contre, le narrateur de *Perpétue*, qui est « extradiégétique », utilise une langue littéraire, mais surtout celle de l'intellectuel caractérisée par la propriété des mots utilisés ainsi que par la correction syntaxique et le niveau d'abstraction assez élevé, la capacité de synthèse. Dans ce même roman, Amougou, le cousin d'Essola et son entourage (Katri son épouse, Maria la mère d'Essola, Martin son frère) s'expriment dans un français assez caractéristique du milieu socioculturel africain, avec des termes comme « frérot », le « book », « amoug », etc. qui sont des termes de langue autochtone, des termes relevant du champ sémantique de la forêt ou du village, tout à fait caractéristiques du parler quotidien des paysans.

Suivant une perspective interactionniste, le langage de la dénonciation peut être appréhendé au moyen de l'étude de la politesse linguistique à travers les différents discours. Grice¹ lui-même envisageait l'existence de règles additionnelles en plus des règles conversationnelles qu'il avait déjà énumérées. Il entrevoyait les règles « esthétiques, sociales ou morales, du genre "Soyez poli" ». La pertinence de ces règles dans la communication romanesque peut dès lors être acceptée d'autant que d'autres chercheurs comme Maingueneau semblent considérer que la communication littéraire

¹ Grice (H.P.), op., cit. p. 62.

peut s'envisager en liaison avec elles. Ainsi, notamment par rapport à la « loi de modestie », Maingueneau déclare que :

*Toute œuvre littéraire est doublement transgressive : parce qu'elle impose sa parole, mais aussi parce que directement ou indirectement, elle ne parle que de son auteur, contraignant le destinataire à s'intéresser à lui.*¹

Les règles de politesse, comme elles le font pour les interactions authentiques, régissent donc également la communication romanesque.

La problématique de la politesse se localise, dans notre corpus, tout à la fois au niveau du contenu informationnel qu'il s'agit de transmettre et au niveau de la relation interpersonnelle qu'il s'agit de réguler. Toutefois, nous ne situons pas la conversation dans la relation entre l'auteur et le lecteur réel ou inscrit, mais plutôt dans la relation conversationnelle entre les personnages.

Pour bien montrer le rôle de certains passages conversationnel dans la dénonciation du pouvoir, nous allons étudier quelques morceaux de textes choisis dans l'un ou l'autre des trois romans de notre corpus. (Nous reviendrons plus en détails, sur ces scènes dialoguées, dans la troisième partie).

Dans *Le Cercle des tropiques*, le dictateur lui-même se manifeste en chair et en os, côtoie les autres personnages et discute avec eux. Dans *Perpétue*, le dictateur est invisible, on parle du Chef de l'Etat, on le dénonce, mais pas une seule fois il n'apparaît directement dans le texte. Sa présence est cependant envahissante à travers ses représentants : Edouard, le clan des administrateurs autour de Jean Dupond et de son épouse Anna Maria, les policiers, etc.

La menace sur les faces des interlocuteurs est utilisée par le romancier comme stratégie de dénonciation. Par exemple, s'adressant à Edouard alors que celui-ci s'acharnait à maltraiter son épouse, Zéyang dit : « Bouge encore, hurlait Zéyang ; bouge

¹ Maingueneau (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990, pp. 124-125.

encore et je te démolis. »¹ Ainsi, le personnage effectue deux actes de langage, une invitation qu'exprime l'impératif, mais également une menace à travers le verbe « démolir » conjugué au présent de l'indicatif. Cependant, globalement l'énoncé proféré est une menace qu'accompagne une promesse ferme d'agir au cas où l'interlocuteur exécuterait l'invitation. Dans ce fragment de discours, on relève donc un mépris du locuteur, mépris auquel il ajoute une violence verbale lui permettant de prouver une prétendue supériorité, tout au moins physique. Ainsi le locuteur Zéyang, parlant au représentant du pouvoir, menace à la fois la face² positive et la face négative de celui-ci. Il lui fait perdre sa face ; ce qui est une défaite symbolique du pouvoir qu'il cherche à manifester ou à induire. Cette violence verbale se confirme tout au long du roman, directement ou le plus souvent indirectement, comme dans ce passage : Edouard œuvrait

[...] à l'image de Baba Toura lui-même, bradeur du patrimoine nationale et de la dignité de la nation [...], « l'éternel recalé bouffi de vanité », non plus seulement de s'être prostitué à Baba Toura pour échapper « d'extrême justesse » à la faim, mais d'avoir assassiné sa femme sous l'empire de la jalousie.³

La dénonciation indirecte est ici exprimée à travers les commentaires du narrateur. On y relève également une critique acerbe menaçante pour la face d'Edouard, si c'était au discours direct. Le lecteur y perçoit une dépréciation du pouvoir par le truchement du personnage d'Edouard.

Prenons un autre exemple dans *Le Cercle des tropiques*, où, contrairement à *Perpétue*, le Chef de l'Etat (le Messie-Koï, Monsieur Baré Koulé) est bien présent ; mieux : il participe à l'action romanesque en tant qu'acteur, au même titre que les autres personnages. C'est lui qui a commandité et dirigé personnellement les actions de la

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.154.

² Pour un éclairage sur la question des faces, voir le Chapitre II, point II.1.3 de cette thèse.

³ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.272.

« folie des marchés » qui l'ont conduit au pouvoir. Il a interagi avec les personnages jusqu'à la fin du roman où il a été destitué à la faveur d'un coup d'Etat.

L'extrait suivant est tiré de l'épisode du jugement d'un membre (Monchon) du Club des Travailleurs à la suite de la « folie des marchés ». Ce Club des Travailleurs comporte des ramifications clandestines dans l'armée et constitue un véritable camp, soutenu par le peuple, qui s'oppose à la dictature imposée par le pouvoir. Le Chef de l'Etat que soutiennent ses acolytes ainsi que les institutions de la République (la juridiction, la police territoriale, etc.) intervient dans le jugement comme témoin et comme victime, tandis que Maître Almamy est l'avocat de la défense, des membres du Club des Travailleurs qui viennent d'être accusés.

Texte 1 :

Le Cercle des tropiques

- **La session est conforme au code pénal, intervient le procureur général.**
 - **Je regrette. Elle est conforme à la loi du lynch, si ce n'est des pogroms, nous savons ce que cela donne. Dit maître Almamy. (C'est nous qui donnons le nom de l'intervenant.)**

Maître Almamy intervint :

- **Interrogez donc Monsieur Baré Koulé sur son passé, d'escroc, de mouchard, de failli, de contrebandier. Comment au lendemain de la guerre il a été engagé comme chef de service des matériels de transport de la corporation fruitière des planteurs, et comment il a pu créer une société de transport en commun.**

Les protestations du témoin se perdirent dans le tumulte. Une voix émergea : « Baré Koulé, répugnant valet des corporations ! » Maître Almamy, servi par les clameurs défavorables du public à l'égard du témoin, déclara sur un ton ironique :

- **L'honorable Baré Koulé est mal placé pour déposer dans ce prétoire, c'est lui qui devrait être à la place de mon client. Heureusement pour lui, il a des relations qui sont même prêtes à faire assassiner ses adversaires.**

- **Je ne permettrai pas !** cria Baré Koulé.

- **Maître, personne ne vous empêche de défendre votre client, mais vous n'avez pas le droit de porter des jugements sur la moralité du témoin, intervient, le procureur.**

- **Il est libre de me faire un procès en diffamation. Messieurs les jurés apprécieront !**

Le public d'abord médusé par l'intervention du défenseur, éclata de rire, lorsque Baré Koulé suant, s'écria :

- Mais enfin, qu'est-ce cet avocat me veut ? Je fais ce qu'on m'a demandé de faire... enfin je veux dire que...
- Qui vous a ordonné de vous acharner sur mon client ? Qui vous protège, paye vos campagnes électorales et vos tueurs ? Il est vrai que les monopoles financiers rentreront dans leurs frais après l'indépendance.

Baré Koulé désespéré regardait à droite et à gauche. Il sortit son mouchoir et s'épongea le front. Avant qu'il ait pu mettre de l'ordre dans son esprit, l'avocat en profita pour assener :

- Racontez donc que vous êtes soutenu pour perdre Monchon. Parlez-nous du syndicat bidon, le Parti Social de l'Espoir, que vous dirigez depuis deux ans. Racontez que vos maîtres vous ont fabriqués pour garantir leurs intérêts après l'indépendance. Les jurés seront intéressés par vos déclarations. Dites surtout que les corporations financent le Parti Social de l'Espoir que vous avez créé et auquel les indigènes adhèrent pour avoir une chance de travailler aux conditions imposées par les employeurs. Nous constatons que l'arrestation de Monchon vous sert au plus haut point.

Pendant que Maître Almamy attaquait le témoin, le président martelait le pupitre avec rage. De son côté le procureur général intervenait énergiquement pour mettre fin aux propos du défenseur.

(Alioume Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris Présence Africaine, 1972, pp.108-111.)

Cette scène montre la menace non seulement sur la face du témoin, Baré Koulé, mais également sur le pouvoir en général qui le soutient. Les répliques de Maître Almamy constituent une critique acerbe contre le pouvoir, donc une menace de la face de ceux qui le représentent. Elles sont caractérisées par une violence verbale (utilisation des termes « escroc » « mouchard », « failli », « contrebandier », etc.) qui dénote un ethos d'homme justement indigné. Le discours menaçant s'implante dans l'extratextuel auquel réfèrent les expressions telles que « Corporation fruitière des planteurs », « Qui vous protègent et payent vos campagnes électorales ? », « le Parti Social de l'Espoir », etc. En fait, on nous montre un gouvernement politique corrompu, se livrant à des complots pour mettre au pouvoir un homme détesté par le peuple. Le jugement se réduit alors par une machination aux yeux de l'avocat qui invite par un emploi répété des impératifs à focaliser l'attention sur les dérives du pouvoir plutôt que sur l'accusé.

Ce texte est une mise en scène de l'ethos de Maître Almamy, ethos du brillant avocat ayant une bonne culture générale ainsi qu'une maîtrise parfaite du contexte socio-politique qui a conduit à l'accusation de son client. Cet ethos se reflète dans son discours polyphonique, lorsqu'il parle de « loi du lynch » et des « pogroms ». Il fonde ainsi son argumentation pour la dénonciation du jugement sur un discours convoquant l'américain William Lynch qui a réformé la justice de son pays en instaurant des procès expéditifs à l'encontre des défenseurs. Sa réforme n'a été qu'une parodie de justice. L'avocat fait allusion également aux pogroms qui traduisaient une hostilité aux juifs. En cela, le discours de la défense tend à persuader l'auditoire du bien-fondé des arguments avancés. Le locuteur se met en scène, de façon consciente ou non, et montre ce dialogue à vaste échelle que Bakhtine appelle « dialogisme ». Sans ce dialogue *in absentia*, aucun dialogue avec des partenaires interactifs n'est possible, car échanger avec l'autre revient, au-delà d'un « positionnement » vis-à-vis de ce dernier, à se positionner par rapport à une multitude d'opinions et de points de vue. Maître Almamy, en effet, se positionne contre toute violation des règles de fonctionnement d'une justice équitable.

La polyphonie apparaît dans son discours tout aussi bien comme moyen de « positionnement » à l'égard du pouvoir et de ses machinations, que comme moyen d'agir sur autrui, de l'informer, le convaincre, le faire rire, tout en confirmant l'image de soi qu'il veut offrir ou préserver, celle d'un locuteur compétent et cultivé qui connaît William Lynch, les pogroms, etc. Considéré sous cet angle,

[...] tout recours polyphonique est un outil de persuasion ou de séduction qui sert à construire la scénographie de l'interaction en cours et la cohérence de propos élaborés au regard d'expériences ou de connaissances acquises par ailleurs.¹

Le narrateur, qui est le locuteur principal et le metteur en scène des énonciateurs dont fait partie maître Almamy, a ici pour fonction de communiquer les discours des énonciateurs en

¹Vincent (D.), « Polyphonie et interaction », in *Recherches linguistiques*, n°28, UFR Lettres et Langues, université Paul Verlaine-Metz, 2006, p.128.

prenant parti face aux différentes représentations qu'ils constituent. Il se positionne sans ambigüité en faveur de l'avocat de l'opposition, maître Almamy. Cette attitude est manifestée au moyen des commentaires qu'il ajoute au discours de ses énonciateurs :

Le public d'abord médusé par l'intervention du défenseur, éclata de rire, lorsque Baré Koulé suant, s'écria [...]. Baré Koulé désesparé regardait à droite et à gauche. Il sortit son mouchoir et s'épongea le front.¹

Il montre par ses énoncés que la menace sur les faces de Baré Koulé déployée par l'avocat a bien réussi ; c'est ce que révèle la transpiration de celui-ci, de même que les rires moqueurs du public. Il met volontairement l'accent sur le désarroi du chef, son malaise, voire sur sa défaite.

Maître Almamy se livre verbalement à une véritable intrusion dans le territoire du chef, Baré Koulé. Il recourt également aux questions détournées à valeur rhétorique (les interrogations), actes dérangeants ou faussement directifs (les interpellations au mode impératif) comme l'ordre, la requête et le faux conseil. Il s'exprime, en effet, presque totalement à l'impératif, invitant ainsi son interlocuteur qu'il vouvoie à réagir dans le sens d'une acceptation des propos avancés. Mais la réaction recherchée, ici, n'est que le fait d'amener Baré Koulé à s'avouer vaincu. L'avocat veut le pousser à l'abdication. Il a un triple interlocuteur, puisqu'il s'adresse aussi bien au public, à Baré Koulé qu'aux jurés. Son discours n'attend donc pas prioritairement une réponse de la part de Baré Koulé : c'est un discours purement argumentatif destiné à convaincre l'auditoire. C'est un discours d'inculpation du chef, de dévoilement des faits que cache le pouvoir au public. Par un tel discours, véritable acte d'accusation, l'avocat opère une inversion des places ; l'inculpé n'est plus son client, mais celui que l'on prétend considérer officiellement comme la victime, à savoir Baré Koulé. Les faits qu'expose l'avocat de la défense sont en conséquence reprochés à la soi-disant victime. Il a l'ethos d'un lecteur d'acte d'accusation tel qu'on en voit au tribunal. De ce point de vue, le garant de ce discours défensif a la figure d'un accusateur et non celle d'un défenseur, puisqu'il ne

¹ Ce passage est tiré du texte précédent (voir supra), *Le Cercle des tropiques*, pp.108-111.

tente nullement de parler de son client pour le disculper ou prouver son innocence, mais il parle exclusivement de la victime. D'ailleurs, les arguments qu'il fournit excèdent la « folie des marchés », objet du procès en s'inscrivant dans le contexte sociopolitique : le Parti Social de l'Espoir, parti du pouvoir, le syndicat, la corporation fruitière, les monopoles financiers, etc.

La plaidoirie se fait sur un ton agressif et assuré qui contraste avec l'ethos qu'affiche Baré Koulé qui, au contraire, se montre peu sûr de lui-même, désarmé. Il apparaît déstabilisé par les attaques au vitriol de l'avocat de la défense. Il est perturbé, au point de le manifester dans son discours, devenu chaotique et hésitant :

Je ne permettrai pas ! [...] Il est libre de me faire un procès en diffamation. Messieurs les jurés apprécieront ! [...] Mais enfin, qu'est-ce que cet avocat me veut ? Je fais ce qu'on m'a demandé de faire... enfin je veux dire que...¹

Ce sont les seuls énoncés qu'il a proférés, exprimant ainsi sa résignation et la vacuité de son esprit, face au langage incisif de l'avocat. Mieux, son discours révèle sa défaite, car comme le dit Judith Butler :

Non seulement certains mots ou certaines façons de s'adresser à autrui peuvent menacer son bien-être physique ; mais son corps peut, au sens fort, être alternativement fortifié ou menacé par les différentes manières dont on s'adresse à lui.²

Outre cette menace sur les faces, le discours de la dénonciation est légitimé par la « scénographie » du procès tel que nous le connaissons en tant que scène socialement validée (Cf. L'exemple du jugement de Monchon et des membres du Club des Travailleurs, pages 108-111, *Le Cercle des tropiques*). Cette scène n'est cependant qu'une parodie de jugement qui viole les normes élémentaires de la justice ; en effet, on a choisi un tribunal militaire et un juge d'instruction militaire « après le renvoi d'un

¹ Ce passage est tiré du texte précédent (voir supra), *Le Cercle des tropiques*, pp.108-111.

² Butler (J.), *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Editions Amsterdam, 2004, p.26.

juge d'instruction civil qui, après plusieurs mois d'investigation avait abouti à un non lieu.»¹ La transgression de la scène validée d'un procès normal provoque corrélativement un code langagier déviant, à la mesure de la situation singulière. La « scénographie » du jugement transposé dans le texte fait que l'avocat joue le rôle d'un avocat non fictif ; de même, les jurés, quoiqu'ils soient partisans, se comportent comme tels, conformément à la fonction qu'ils assument. L'énonciateur principal, l'avocat, plonge le lecteur à travers son garant dans un imaginaire tel qu'il s'identifie à la corporalité construite par l'ethos présenté. La réception de cette « scénographie » textuelle par le lecteur réel ou inscrit se fait par une incorporation du caractère et de la corporalité valorisés et associés à l'ethos que la « scénographie » réelle d'un tribunal jugeant doit faire surgir. L'avocat se trouve, qu'il le veuille ou non, dans une institution discursive, celle d'un jugement au tribunal, inscrite dans une certaine configuration culturelle à laquelle il s'assujettit pour que son discours soit efficace, ou même tout simplement recevable comme valide par le lecteur réel ou inscrit.

En outre, la menace des faces d'autrui par le discours est liée à l'existence d'un pouvoir des mots qu'il importe à présent d'analyser.

Les mots ont déjà le pouvoir de constituer le sujet par l'interpellation consistant à lui donner un nom. Les romans de notre corpus attribuent bel et bien des noms aux dictateurs, tout au moins deux d'entre eux. Dans *Perpétue* le dictateur s'appelle Baba Toura, « Excellence Grandissime et Très Magnanime Monsieur le Président Très Affectionné. », « Excellence Bien Aimé Cheik Baba Toura. », et dans *Le Cercle des tropiques*, il s'appelle Baré Koulé, le « Messie-Koï ». Le nom Messie-koï est injurieux puisque « koï » signifie dans la langue maternelle du romancier, c'est-à-dire en « soussou », « chien ». Comme on le constate, ce sont des noms sarcastiques, voire injurieux. Recevoir un nom est aussi l'une des conditions de la constitution d'un sujet dans le langage. Le pouvoir qu'a le langage de blesser est donc certainement lié à son pouvoir d'interpellation par un nom injurieux. Recevoir un nom injurieux nous porte

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.112.

atteinte et nous humilie, comme cela arrive à ses chefs d'Etat décriés, précisément à Baré Koulé dans ce texte.

Plus que tous les autres romans, *Entre les eaux* n'existe que par les mots : les monologues que fait le narrateur-héros du roman, Pierre Landu, les arguments qui sont développés tant par lui-même que par les autres protagonistes, qu'il s'agisse de ses camarades de la rébellion (Bidoule, le Chef des rebelles, etc.) ou de ceux de l'Eglise (le Père Howard notamment). Le marxisme qui lui sert d'inspiration et auquel il se réfère n'est encore qu'un ensemble de mots, de textes. A plusieurs reprises, Pierre oppose aux arguments développés par le Père Howard pour le retenir à l'Eglise, l'argument de la vacuité des mots qu'il utilise dans ses discours : « Vous savez, mon Père, ce ne sont que des mots. »¹

La langue utilisée dans *Entre les eaux* est une langue française soutenue, un code langagier plus ou moins châtié. C'est la langue des intellectuels ; ce qui dénote un certain niveau d'instruction chez tous les personnages mis en scène. Du moins, le lecteur a ce sentiment du fait que le narrateur leur prête sa langue. Celui-ci parle une langue dans laquelle il est à l'aise à travers, d'une part, une syntaxe régulière et un ton caractérisé par l'objectivité, mais également les nuances (tout en étant fortement présent dans l'œuvre), de l'autre, un lexique qui manifeste son esprit divisé entre l'Eglise et le maquis. Le discours qu'il tient est marqué par l'évocation constante de notions authentiquement liées à la culture chrétienne et au monde du maquis. En effet, Pierre Landu, le personnage « homodiégétique » est « docteur en théologie, et licencié en Droit Canon »². Les rebelles dirigés par le Chef (il n'a pas un autre nom dans le roman) reçoivent tous les jours une instruction sur le marxisme. Ces cours sont dispensés par un instituteur qualifié. Les personnages de l'Eglise, ceux qui sont en Afrique (le Père Howard, le condisciple de Pierre Landu, Jacques Matani) comme ceux qui sont à Rome, sont des intellectuels de haut niveau ; ils ont tous fait des études en théologie.

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p. 20.

² Ibid., p. 09.

Pierre Landu se trouve écartelé entre le maquis et l'Eglise qu'il entend révolutionner. Cela traduit la « paratopie » qui est celle de l'écrivain à l'origine du roman, Mudimbé. Le code langagier, favorable à l'analyse introspective, lui permet avant tout de dénoncer sa propre indécision qui l'inquiète et contre laquelle il est désarmé, mais également les dérives de l'Eglise par rapport à l'Evangile, dérives qu'il s'est décidé à combattre en gagnant le maquis.

On peut dire que chaque œuvre de notre corpus définit l'usage de la langue qui convient, car conforme au monde qu'elle construit par son énonciation. Ce code langagier des romans de dénonciation que nous avons choisis fait partie intégrante du sens véhiculé. C'est ainsi que dans *Le Cercle des tropiques*, le procès est un moyen de légitimation des faits racontés sous forme de dialogue (nous y reviendrons), comme dans un tribunal réel. Se dégage du jugement une vocalité qui renvoie à un ton qui est celui des romans subversifs en général, qui visent à dévoiler ce qui est caché.

VII.2 La vocalité : le ton de la dénonciation

Selon Maingueneau, « [...] on peut poser que tout texte écrit, même s'il la dénie, possède une vocalité.¹ » Cependant, au lieu du terme vocalité qui ne concerne que le discours oral, il préfère utiliser le terme de « ton » qui a l'avantage d'être applicable tant à l'oral qu'à l'écrit, pour étudier le tempérament et le propos des narrateurs ; ce qui se reflète dans leurs manières de parler.

Le narrateur du *Cercle des tropiques* est certainement le plus distant et le plus absent de son roman, même s'il en est un personnage. Mais son appréciation du Messie-Koï est fortement subjective. Il ne reste pas neutre, surtout à la fin du roman avec le coup d'Etat, où le personnage de Baba Toura est déchu de la manière la plus humiliante. Mais en général Fantouré met en scène un narrateur au ton neutre marqué par l'absence d'effets particuliers. Ce ton est cependant, par endroits satirique, surtout dans les passages où le narrateur raille le « Messie-koï » et son administration. Ce qui est mis au

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.207.

premier plan, ce n'est ni le style ni le ton, mais les choses décrites : les réalités du « messie-koïsme », le système politique de Baré Koulé. Comme dans *Perpétue*, la représentation des réalités politiques a valeur de réquisitoire, mais sur un ton neutre qui fait apparaître la situation politique encore plus scandaleuse.

Quant à Bédi, il se montre crispé et irrité par la situation des mœurs politiques dans son pays, le Cameroun, parfait représentant de l'Afrique postcoloniale. Il est navré de la nature et du déroulement des faits racontés. Malgré la technique de l'objectivité que représente l'enquête, le lecteur sent que les personnages comme le Chef de l'Etat et ses divers agents, comme Edouard, l'époux de Perpétue, comme Essola, non seulement n'ont pas la sympathie du narrateur, mais sont très vigoureusement haïs de lui. Il traite régulièrement Edouard de « renégat du P.P.P. », souligne sa médiocrité, comparable à celle de son président, Baba Toura. Celui-ci est considéré comme un piètre petit fonctionnaire dépassé par les honneurs que lui donne le Chef d'Etat et incapable d'assumer les fonctions qui doivent être les siennes. Globalement, le ton du narrateur de *Perpétue* est sérieux et accusateur. Mais c'est aussi le ton serein d'un narrateur patient qui prend le temps de mener minutieusement son enquête jusqu'au bout. Mongo Bédi utilise un ton véhément et disserte très fréquemment sur l'indépendance. *Perpétue* est marquée essentiellement par une vocalité tragique et attristée, comme dans *Le Cercle des tropiques* avec d'innombrables scènes de torture où les dirigeants politiques se comportent en de véritables bourreaux. Contrairement aux narrateurs du *Cercle des tropiques*, le narrateur de Bédi n'a pas créé globalement une distance ironique avec ses personnages. Ou il les déteste, ou il éprouve pour eux une sympathie très nette. Ainsi, Bédi déteste Edouard dont il a fait un raté qui n'a dû son succès social qu'à l'adhésion au parti unique de Baba Touré et à l'immoralité de sa propre conduite à l'égard de sa brillante épouse *Perpétue*. Tout aussi bien, il déteste Mbarg Onana l'officier de police qui voulait abuser de Perpétue suivant la proposition du mari de celle-ci, mais aussi Essola, l'enquêteur qu'il appelle « renégat du P.P.P. » avec une fréquence qui donne l'impression de constituer un rite scrupuleusement observé. Le narrateur, au contraire, adhère au point de vue des intellectuels, qui pensent beaucoup de mal du nouvel ordre, celui de Baba Toura. De ce point de vue, *Perpétue* est un réquisitoire mené sur un ton

grave. Par contre, dans *Le Cercle des tropiques*, ce ton est moins sérieux, du fait de la distance plus satirique qu'adopte le narrateur pour disqualifier le pouvoir tourné en dérision.

Mudimbé conçoit un narrateur plus lucide, qui juge plus objectivement l'Eglise au nom de l'Evangile, mais aussi l'institution politique telle qu'elle est dans son pays. Mieux, narrateur, auteur et écrivain (la personne réelle en chair et en os exerçant le métier de romancier) semblent se confondre. Le roman *Entre les eaux* n'est donc pas loin de l'autobiographie. Le narrateur ne dénonce pas avec véhémence les tares de la société indépendante. A la différence des deux autres, le narrateur d'*Entre les eaux* se livre à une analyse très profonde des faits au lieu de se contenter de leur exposé. Son énonciation de la dénonciation passe par la nuance et le raisonnement argumenté. Ainsi, le lecteur ne peut dire s'il est pour le maquis ou contre lui, s'il approuve l'Eglise et l'Etat ou s'il les défend. La seule conclusion qu'il peut tirer, c'est que le narrateur dénonce les institutions (Eglise, maquis, Etat) et leur politique, en prenant soin toutefois de montrer de part et d'autre les aspects positifs et les aspects négatifs. Indécis jusqu'au bout, il n'a exprimé finalement que sa « paratopie » « entre les eaux », à savoir le maquis et l'Eglise et/ou l'Etat.

VII.3 Les personnages

Ils sont organisés dans *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue* en partis politiques inscrits dans deux camps antagonistes : le parti au pouvoir et le parti de l'opposition. *Le Cercle des tropiques* commence essentiellement, à la suite de la « folie des marchés », par mettre en scène des élections présidentielles. C'est ainsi qu'y est mis en scène le camp de Baré Koulé, nettement impopulaire, soutenu injustement par le pouvoir colonial de transition qui dirigeait encore le pays. L'autre camp, celui de l'opposition, regroupe les membres du Club des Travailleurs, patriotes aimés du peuple, ainsi que leurs sympathisants. *Entre les eaux*, par contre, présente deux mondes opposés, constitués par l'Eglise associée à l'Etat antidémocratique et les opposants que sont les rebelles.

Chacun des personnages des romans de notre corpus peut être défini comme un rôle social. Le personnage se manifeste dans le discours considéré comme une activité sociale, un « ethos situationnel »¹. Selon Herman, ce type d'ethos est défini comme la représentation que le destinataire direct peut se faire du statut social, psychologique ou circonstanciel d'un être du monde, représentation saisie au sein d'une communauté donnée, d'un cadre tant spatio-temporel que matériel (médium) et en fonction de connaissances historiques, sociales ou relationnelles préalables. Toutefois, l'« ethos situationnel » au sens d'Herman, ne cesse de se reconfigurer en fonction de l'ethos manifesté dans le discours, c'est-à-dire de l'« ethos discursif ». C'est probablement cet « ethos situationnel » reconfiguré dans le discours que Maingueneau appelle « ethos effectif » qui sera la résultante de l'« ethos discursif » et de l'« ethos prédiscursif ». Cependant, dans le cas des romans que nous étudions, l'« ethos prédiscursif » ou préalable ne peut découler du personnage réel représenté par le personnage romanesque. Le personnage réel n'est jamais utilisé comme tel dans un roman qui ne peut être que de la fiction, mais celui-ci a socialement un caractère et une corporalité, fussent-ils fantomatiques. Cette duplication du moi est exprimée par Herman :

Toute personne engagée dans une interaction verbale vit, d'une certaine manière, un dédoublement de soi. Elle est, d'une part, un être réel, lequel a une histoire, un statut social, des intérêts, des ambitions et des émotions, mais aussi, d'autre part, un sujet communiquant, s'exprimant dans une certaine situation, adaptant son langage à la situation, à la forme de discours, etc.²

Le personnage de roman est donc un symbole socialement valide à condition d'être mis en scène dans une « scénographie » capable de le légitimer. Dans cette perspective, les romans présentent plusieurs « scénographies » mettant en scène les personnages qui leur conviennent, c'est-à-dire à la mesure du monde qu'elles sont censées faire surgir.

¹ Herman (T.), « L'analyse de l'ethos oratoire », in *Dynamiques sociolinguistiques*, Université de Rouen et du Havre, Collections DYALANG, 2005, p162.

² Herman (T.), *op.cit.*, p164.

Le personnage de Baré Koulé, président de la République dans cette période électorale, apparaît comme un anti modèle qui s'oppose radicalement à l'autre camp (le Club des Travailleurs) et à ses principaux dirigeants, dont Monchon, le docteur Malékê, etc. Baré Koulé montre un ethos surnaturel, puisqu'il s'érige en sauveur et se fait appeler le « Messie-koï ». En effet, il est capable de tout, dans le mauvais sens. C'est cette idée qu'il exprime lui-même quand il dit : « Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité »¹. Nous avons ainsi une intrigue sur laquelle s'appuie la « scénographie » dans laquelle le lecteur a sa place. La figure du dictateur forgée par le discours du narrateur est légitimée par la « scénographie » romanesque. La terreur, les morts, les humiliations, les exécutions et les complots sont légion dans le roman qui les valide à travers des scènes d'énonciation choisies à cet effet. C'est l'ensemble de ces scènes à travers l'éthos, le ton, l'espace et le moment d'énonciation, etc. qui constitue la « scénographie » globale des romans. On peut relever en guise d'exemple l'exécution du garçon de seize ans qui a publié un texte subversif de « Bertold Brecht »². Après avoir subi un interrogatoire de la milice du parti, il a été fusillé publiquement. Nous avons là un événement qui interpelle le lecteur qui ne peut s'empêcher d'évaluer lui aussi les faits qui lui sont racontés.

Considérons l'épisode de l'interrogatoire du jeune homme :

Texte 2 :

Le Cercle des tropiques

- **Quel sont tes complices ? demandèrent les responsables du parti.**
- **Je n'ai pas de complice, je n'en avais parlé à personne.**
- **Tu l'as tout de même diffusé ce texte ?**
- **Oui, je vous demande pardon, je l'ai diffusé. J'en étais soulagé. Je m'étais senti devenir un être humain pendant quelques jours, et pourtant j'avais peur de la tournure qu'avaient pris les événements. En vérité je n'ai jamais songé à nuire au Messie-koï.**

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp.160-161.

² Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, p.224.

- Mais tu l'as humilié, c'est le pire régicide, clama un koï de l'inquisition messie-koïque.

Les interrogatoires furent très vite menés à bonne fin. On amena le garçon dans une prison de détenus politiques. Le même jour, avant la fin de la matinée, le Messie-koï désignait les membres d'un tribunal « révolutionnaire ». Au début de l'après-midi l'adolescent était condamné à être fusillé devant toute les populations de Porte Océane. Les habitants, du plus jeune au plus vieux, étaient tenus d'être présents à l'exécution.

L'enfant regardait la foule, il ne comprenait pas ce qu'on lui voulait. [...] Mais le poteau d'exécution l'intriguait. Lorsqu'on lui fit prendre sa direction, il comprit. C'est alors qu'il essaya de se sauver. [...] Il criait, demandait pardon, demandait grâce, promettait de ne plus recommencer. Mais déjà le peloton d'exécution de la milice se mettait en rang. L'ordre fut crié. Les coups partirent. La tête du condamné s'affaissa sur sa poitrine. Un homme en uniforme s'avança, froidement, il donna le coup de grâce. La foule était figée dans le silence, jusqu'à la dernière seconde elle avait espéré pour le condamné la grâce du Messie-koï. Elle ne devait jamais arriver.

(Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp.226-227)

L'interrogatoire, au sens judiciaire, est une scène typifiée socialement validée, parce que transposable dans toutes les situations où l'on mène une enquête permettant d'accuser ou non quelqu'un. Suivant cette optique, il est effectué par un magistrat ou plus généralement par un homme de loi. Dans ce cas précis, l'interrogatoire est mené dans un cadre politique par la milice. Il confronte deux ethos opposés : celui du policier et celui du garçon de seize ans, qui est le type même du personnage innocent. Cet ethos de l'innocence se dégage du discours du garçon, un discours transparent marqué par le désir d'être sincère et de s'excuser en reconnaissant les faits et en faisant son mea-culpa. C'est l'ethos même de la pureté et de la candeur, souligné par les commentaires du narrateur qui révèlent des comportements proprement juvéniles. Songer à s'enfuir face à un peloton d'exécution déjà en place est bien un comportement d'enfant, de même que l'incompréhension de la situation que manifeste le garçon :

L'enfant regardait la foule, il ne comprenait pas ce qu'on lui voulait. [...] Mais le poteau d'exécution l'intriguait. Lorsqu'on lui fit prendre sa direction, il comprit.

C'est alors qu'il essaya de se sauver. [...] Il criait, demandait pardon, demandait grâce, promettait de ne plus recommencer.¹

Le policier affiche l'ethos d'un accusateur qui s'acharne à établir coûte que coûte la culpabilité de l'accusé. Comme quoi, « la raison du plus fort est toujours la meilleure ». Essentiellement, les énoncés que produit le policier ne cherchent qu'à justifier une inculpation, puisque le texte n'est en réalité qu'une fausse interaction verbale. Le policier refuse en quelque sorte d'interagir avec le garçon puisqu'il ne tient aucunement compte de ses réponses. On peut relever les énoncés suivants qui sont révélateurs : « Tu l'as tout de même diffusé ce texte ? » et « Mais tu l'as humilié, c'est le pire régicide. » Le policier se braque sur la culpabilité et biaise ainsi l'interaction verbale. Le garçon utilise deux arguments sur lesquels le policier n'a pas réagi : il reconnaît les faits, et présente ses excuses. Il effectue un acte de langage performatif qui aurait dû le sauver : « Oui, je vous demande pardon, je l'ai diffusé. » La reconnaissance d'une faute ainsi que la présentation des excuses devrait permettre d'atténuer les peines à endurer par un inculpé, fût-il jugé coupable. La condamnation du garçon pour la seule publication d'un texte, même subversif, est abusive. D'autant que, dans la plupart des pays du monde, un enfant de seize ans est considéré comme mineur ; en conséquence, il ne peut être ni poursuivi ni condamné de cette façon pour les faits qui lui sont reprochés. C'est dire que le régime est présenté ici par le narrateur comme machiavélique et sans éthique.

La scène de l'interrogatoire valide ou mieux légitime l'existence de personnages tels que les policiers et le garçon. Il n'aurait pas été fonctionnellement légitime d'arrêter un garçon de seize ans et de l'exécuter publiquement sans insérer le tout dans une scène d'énonciation telle que celle-là. Le procès inséré dans le récit permet de transformer le récit même en jugement. La scène est en même temps une dénonciation indirecte du pouvoir que représente la police. Elle dévoile la tyrannie et l'arbitraire qui s'exercent contre de paisibles citoyens que représente le personnage, un jeune garçon de seize ans.

¹ Voir le texte précédent.

Les personnages sont généralement conçus conformément à des espaces sociaux spécifiques. Chaque espace social convoqué génère les types de personnages qu'il faut à la « scénographie » pour se légitimer ; ce qui donne aux romans une caractéristique bien classique : la vraisemblance. Cela répond à une exigence d'insertion des textes littéraires dans la société qui les a produits. En effet, le texte littéraire est à la fois dans et hors de la société. Considérée comme activité, elle s'y insère bel et bien. Mais en tant que produit de l'imagination, elle s'en écarte parce qu'étant à la fois factuelle et fictionnelle. En cela, les personnages ont une existence sociale. Leur figure est toujours indirectement assignable à une personnalité socialement valide, voire un groupe social identifiable. C'est ce qu'on constate à travers les principaux personnages du *Cercle des tropiques*. Ainsi, le héros de ce roman, Bohi Di apparaît comme un homme du peuple en errance. En tant que narrateur, il est à la fois « intradiégétique » et « homodiégétique ». En effet, il est témoin et acteur des faits qu'il raconte. Quand la narration est nettement « homodiégétique », avec un « je-personnage » dans un récit au passé, il y a un déboulement du moi de l'énonciateur en deux instances : le narrateur et le personnage même s'ils co-réfèrent.

Entre les eaux présente des personnages dont le rôle social est bien identifié. C'est le cas du héros, le narrateur Pierre Landu, prêtre de son état, qui analyse sa propre rébellion. Il est lui aussi un narrateur « homodiégétique ». L'efficacité de son discours tient au fait qu'il reflète à la fois son ethos préalable en tant qu'il est prêtre et son ethos discursif en tant qu'il parle tout au long du roman. En se mettant ainsi doublement en scène, c'est sa propre subjectivité qui lui permet de dénoncer le pouvoir politique et/ou religieux. Le romancier, ayant fait sortir Pierre Landu de son milieu social, l'Eglise, lui a fait perdre ses repères. Il se trouve alors dans une espèce d'égarement qu'il exprime, à travers un récit où il vit dans le déchirement intérieur ; il garde malgré tout sa lucidité et son discours reste parfaitement cohérent. Cependant, son langage polyphonique est particulièrement bien informé, parfois ésotérique car il recourt à la terminologie religieuse ou philosophique. Ce langage renvoie à l'ethos d'un mystique qui s'adresse non pas à un auditoire ordinaire, mais à des initiés ; sinon à Dieu qu'il implore souvent :

Seigneur, vous savez quelle est ma hantise ! Seul vous pouvez encore comprendre mon angoisse. Dans ma solitude, je sais que je suis avec vous. Que vous me soutenez. Ma liberté n'est que l'expression de mon amour. Comment me comprendraient-ils ? Ils vous contemplant, vous adorent. Comme je le voudrais aussi. N'oublent-ils pas un peu la vérité atroce de la banalité quotidienne ? Ils manient des choses pures. De belles choses. Ont-ils encore le temps de nous regarder, nous autres qui sommes-nous ?¹

On le voit donc, explicitement, Pierre Landu ne s'adresse qu'à Dieu puisqu'il est, selon lui, le seul capable de comprendre son désordre mental, mais également au lecteur. Ses états d'âme, il ne peut les exprimer qu'au moyen d'un langage au sens plus ou moins hermétique, hésitant et parfois disloqué. Il utilise un code langagier marqué par le questionnement, le monologue intérieur et l'incohérence méthodique du propos. Ainsi, sur le plan syntaxique, les nombreuses phrases nominales à la tournure interrogatives, comme dans les énoncés suivant : « Une malédiction ? » (p.61), « Quelle preuve, après tout ? » (p.8), « Un soupçon ? » (p.12), « Le prêtre ou le nouveau militant ? » (p.15), « Comédien ? » (p.27), « Une demande ou une récompense ? » (p.113). Le narrateur ne semble pas s'adresser à un narrataire, ni à un lecteur, si ce n'est Dieu, puisqu'il se parle à lui-même.

Contrairement au récit « homodiégétique » (*Le Cercle des tropique* et *Entre les eaux*), dans le récit « hétérodiégétique » (*Perpétue*), le narrateur et le narrataire, lorsqu'ils sont désignés ou représentés (ce qui est rare, sinon inexistant), appartiennent à un second univers de fiction normalement étanche par rapport à celui du premier univers où jouent des personnages que narrateur et narrataire regardent vivre et analysent.

Dans *Le Cercle des tropiques*, coexistent deux ethos, une narration romanesque classique dominante et un ethos populaire subordonné. Par contre, dans les autres romans du corpus, comme chez Céline, ces deux ethos s'entrechoquent. Dans tous les

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp.127-128.

deux cas, sont ainsi libérés une corporalité et un caractère qu'on ne peut enfermer dans la plénitude d'une nature.

Le personnage de Bohi Di, dans *Le Cercle des tropiques*, répond à une représentation picaresque dans laquelle le héros est un aventurier. Bohi Di quitte l'arrière-pays pour la ville en quête d'un travail rémunérateur et de mieux-être. Il est successivement cultivateur, apprenti à tout faire au service du vieux Wali Wali, paysan et curieux chirurgien, planteur installé à son propre compte et travaillant avec son épouse Amiatou, prolétaire sans qualification à Porte Océane, occasionnellement rabatteur employé par un patron de chasse « industrielle » pour les peaux de bête. C'est donc un personnage itinérant qui permet un regard accusateur sur l'espace rural et sur l'espace urbain. Bohi Di sert, de ce fait, de lien entre les divers milieux. Il est également le trait d'union entre le monde rural et le milieu des chômeurs de Porte Océane. Cette figure est bien celle du picaro. (Nous développerons amplement cet aspect du picaro dans la troisième partie de ce travail).

De même, dans *Perpétue*, la technique du personnage voyageur est utilisée pour un dévoilement des malheurs du peuple. Essola en voyageant du Nord au Sud du pays présente un univers de terreur, un monde accablé que la présentation d'un seul milieu n'aurait pas permis. Ses déplacements se justifient par l'enquête qu'il doit effectuer pour montrer toutes les facettes du régime politique.

La technique du voyage effectué par le même personnage (Cf. Essola dans *Perpétue* ou Bohi Di dans *Le Cercle des tropiques*) est un procédé qui permet de passer d'un aspect à l'autre et de créer plusieurs ethos, attribués aux garants, les différents narrateurs-témoins de l'histoire racontée. On retrouve cette pluralité des ethos chez Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*), qui subit les événements qui lui arrivent, le mettant tantôt dans un camp, tantôt dans l'autre. Cette situation est également celle de Pierre Landu (*Entre les eaux*) qui, tout en gardant un ethos unifié, a une conscience en fuite. De ce fait, nous avons dans *Le Cercle des tropiques* une

[...] énonciation en déséquilibre permanent où se mêlent sans transition un dire censé populaire et des signes d'appartenance à la narration littéraire se reportent dans l'histoire à travers le couple inséparable Bardamu-Robinson, le médecin errant et pauvre et l'homme du peuple. Comme eux, le garant de cette scénographie apparaît toujours divisé, séparé de lui-même. Devant l'impossibilité de se trouver un lieu, il n'a d'autres possibilités que la fuite indéfinie¹

Ainsi, le personnage de Céline, Bardamu est du même type que de Bohi Di errant lui aussi, sans arrêt, engluée dans la « paratopie ». C'est le cas aussi d'Essola le voyageur, qui a tantôt l'ethos du frère qui défend sa sœur, tantôt celui du renégat en politique qui mène une enquête sur les responsabilités du pouvoir dans la nouvelle situation de son pays. Quant à Pierre Landu (*Entre les eaux*), il est certes partagé entre l'Eglise et le maquis, mais son langage reste homogène.

VII.4 La « scénographie »² de la dénonciation

Les trois œuvres de notre corpus, tout au moins *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue*, présentent une énonciation à travers des contextes plus ou moins similaires, surtout si l'on considère l'univers de sens qu'elles proposent ainsi que les différents ethos ou le code langagier qu'on y retrouve. Cependant, *Entre les eaux* s'écarte des autres, puisque le narrateur, fortement impliqué dans les faits qu'il raconte, fait en même temps sa propre introspection, souvent sous la forme d'un long monologue.

Les trois œuvres ont une visée argumentative. Les romans tendent à joindre l'univers diégétique campé et l'univers vécu par le lecteur africain qui a une certaine expérience de la gestion du pouvoir après les indépendances. Ainsi, orientant la réflexion, les romans font aboutir la fiction à une prise de conscience chez le lecteur. La matière

¹ Maingueneau (D.), *Le Discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2004, pp.215-216.

² Pour la définition de la notion de « scénographie », voir les chapitres précédents, le chapitre VI.1.3 notamment.)

diégétique renvoie à l'acte d'énonciation du narrateur. La « scénographie » dans les trois romans est telle qu'il y a comme une rencontre entre la fiction et le vécu ou le réel historico-culturel du lecteur négro-africain. Est créé un dispositif de narration dans lequel le narrateur s'adresse au lecteur qui y occupe une place variable selon l'œuvre considérée.

Perpétue est une double énonciation qui met donc en place deux « scénographies » : celle d'un narrateur « extradiégétique » et omniscient qui raconte à un lecteur modèle comment un pays africain est géré après les indépendances, et celle d'une enquête dans laquelle plusieurs personnages deviennent narrateurs-relais et racontent comment une femme, Perpétue, a été victime du pouvoir politique. A travers elle, c'est le sort du peuple dans son ensemble qui est expliqué. La « scénographie » est donc composée de deux énonciations emboîtées. Le lecteur est ainsi comme un spectateur à l'intention de qui se déroule une représentation théâtrale. Dans cette « scénographie » de l'enquête théâtralement représentée, la recherche de la vérité sur la mort de Perpétue constitue la matière. Si Béti fait dire à Essola « J'irai partout où je peux recueillir des lumières sur la mort de ma pauvre petite sœur »¹, pour valider l'objet du roman qui est une enquête, il n'en demeure pas moins que tout porte à conclure que l'unique objectif est la dénonciation du pouvoir. A preuve, même si Essola se persuade que sa mère est responsable de la mort de sa sœur pour l'avoir vendue, qu'il accuse sa mère d'être totalement responsable, il continue son enquête :

Alors, après ma déportation, tu as cru que tu aurais désormais les mains libres ; et, d'un autre côté, tu songeais à offrir une épouse à ton Martin, qui est l'homme le plus démuné du monde, parce qu'il est le roi des fainéants. Alors, tu as cru que c'était le moment de vendre ma petite Perpétue. Finalement, tu l'as vendue en faisant des calculs en faveur de ton fils-aimé, Et voilà le crime d'où

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.65.

devait découler la tragédie. Alors je déclare ceci, maman : parce que tu as vendu Perpétue, eh bien, l'assassin de Perpétue, c'est toi...¹

Sa déclaration apparaît donc comme une hypothèse ; en fait, les vraies causes excèdent la mère d'Essola. Et chaque étape sera une occasion pour dévoiler les dérives du pouvoir.

Le lecteur se demande alors, au-delà de l'éclairage des causes de la mort de Perpétue, à quoi sert l'enquête. Certainement pas uniquement à tuer Martin comme l'a fait Essola. La fonction de l'enquête est de rechercher les causes profondes dans le système politique mis en place par Baba Toura. Mieux qu'une dénonciation du pouvoir, Mongo Béti l'accuse d'être la cause d'une tragédie sociale.

Le lecteur de *Perpétue* doit se convaincre que ce pouvoir est à combattre puisqu'il est nuisible, s'il n'en est pas déjà convaincu. Mais il en reste là, sur ce simple constat de l'inacceptable. Contrairement à l'action du *Cercle des tropiques*, celle de *Perpétue* n'organise pas la subversion dans l'intrigue. De même, les personnages ne peuvent pas faire plus, puisqu'ils se sont contentés de répondre à des questions que leur pose l'enquêteur, de témoigner de ce qu'ils savent. Ils n'évoluent pas dans des organisations clandestines révolutionnaires comme dans *Entre les eaux* et dans *Le Cercle des tropiques*. En cela, la dénonciation et la subversion dans *Perpétue* sont indirectes, en creux. Néanmoins, on peut noter quelques penchants subversifs chez Zéyang, le footballeur, qui sera fusillé par la suite par le pouvoir. Ses déclarations, comme dans les autres romans que nous étudions, confirment toute la visée subversive du roman : « Et toi Wendelin, maintenant que te voilà libre, quelle action comptes-tu entreprendre contre le tyran ? D'avance, tu as tout mon appui »² :

Nous vengerons Ruben, nous vengerons Perpétue. Il y a plein des gars animés des mêmes intentions que moi dans la ville d'Oyolo sinon dans

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.46.

² Ibid., p.84.

*Zombotown, à commencer par mes amis [...] Je te prie de croire que nous ne chômons pas.*¹

Le narrateur lui-même, jugeant Zéyang en focalisation interne selon le point de vue d'Essola, accuse le pouvoir : « Bien sûr que tout se tient. Quel jobard que ce footballeur qui prétendait vous mener à la découverte d'une évidence aveuglante. »²

Cependant, nous l'avons dit, Mongo Béti utilise dans *Perpétue* une modalité de dénonciation détournée. On pourrait qualifier sa méthode d'implicite, suivant le sens que Ducrot donne à ce terme, même si les contextes ne sont peut-être pas les mêmes. Voici comment Ducrot définit l'implicite :

*Une [...] origine possible au besoin d'implicite tient au fait que toute affirmation explicitée devient, par cela même, un thème de discussion possible. Tout ce qui est dit peut être contredit. De sorte qu'on ne saurait annoncer une opinion ou un désir, sans les désigner du même coup aux objections éventuelles des interlocuteurs. Comme il a été souvent remarqué, la formulation d'une idée est la première étape, et décisive, vers sa mise en question. Il est donc nécessaire à toute croyance fondamentale, qu'il s'agisse d'idéologie sociale ou d'un parti-pris personnel, de trouver, si elle s'exprime, un moyen d'expression qui ne l'étale pas, qui n'en fasse pas un objet assignable et donc contestable.*³

De cette façon, le texte de Béti entretient un discours implicite qui ne dit pas qu'il s'attaque au régime dictatorial. Pourtant, c'est bien le cas. Et le discours n'en a que plus d'impact. *Perpétue* apparaît comme une dénonciation évidente du pouvoir que le narrateur se dispense de formuler clairement pour mieux frapper l'intelligence du lecteur. Tout le récit révèle (même si le narrateur ne tire pas cette conclusion explicitement) que la mort de Perpétue n'est causée que par le pouvoir dictatorial exercé

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, pp. 82-83.

² Ibid. p.135.

³ Ducrot (O.), *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, p.6.

dans le pays. C'est ce que dira un personnage, Zéyang à l'enquêteur Essola (ou Wendelin°) :

Frère Wendelin, tout se tient, ne crois-tu pas ? Si Ruben était à la place de ce vendu, te figures-tu que Perpétue serait morte ? Oh que non ! La perte de notre chère Perpétue découle tout droit de l'assassinat, il y a bientôt dix ans, de notre grand Ruben. Si tu ne l'avais déjà, quelqu'un va tout de suite m'aider à t'en donner la démonstration.¹

Aussi, Edouard, le mari et le véritable bourreau de Perpétue, symbolise-il le dictateur :

[...] Edouard eut la révélation de son pouvoir vraiment illimité dans sa sphère de Zombotown, tout de même que celui de son maître sur la nation. Edouard était proprement la réplique zombotownienne de Baba Toura ; c'était un Baba Toura en miniature. Voilà un homme qui avait su s'ajuster au cours des choses instauré par l'indépendance.²(p.254)

Entre les eaux, en revanche, est énoncé par un narrateur « homodiégétique » Pierre Landu qui, à travers le monologue intérieur, se confie à Dieu et au lecteur en révélant des informations plus ou moins privées, mais qui dévoilent les dérives du pouvoir religieux et/ou politique. Le lecteur doit prendre place dans cette « scénographie » de la confiance.

Entre les eaux ne déroge pas à la narration qui oppose deux camps, même si cette problématique est plus complexe que dans les deux autres romans, du fait de la nature singulière de son énonciation. En effet, dans ce roman le pouvoir est à la fois politique et religieux. Une autre différence est que l'opposition se passe ici plus dans la psychologie du narrateur, le personnage Pierre Landu s'associant tantôt au pouvoir politico-religieux, tantôt à la rébellion, que dans les faits, par une révolte populaire

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.74.

² Ibid., p.254.

comme dans *Le Cercle des tropiques*. Toutefois, le maquis existe bel bien dans *Entre les eaux*, même s'il n'a pas réussi à renverser le pouvoir.

Cependant, contrairement à Essola (*Perpétue*) et Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*), Pierre Landu n'a pas une position tranchée entre les deux camps. Après avoir vécu aussi bien dans le pouvoir (politique et religieux) que dans le maquis, il reste perdu. Il est déchiré entre deux choix, deux cultures, deux types de conviction, deux amours... Il demeure incapable de se réconcilier avec lui-même. Mais il finit par regagner l'Eglise en se renommant « Mathieu de l'Incarnation » au lieu de « Pierre Landu » ; ce qui est une forme de subversion symbolique pour lui, contre les dérives de l'Eglise par rapport à l'Evangile. Ainsi Mathieu, ayant vécu le drame du prêtre africain qui est de retour d'Europe, adoptera une révolution consistant à essayer de vivre de manière sincère les conditions de l'Afrique d'aujourd'hui. Il entend assumer les contradictions idéologiques en intégrant les problèmes qu'il perçoit sur le plan social et sur le plan économique.

De manière générale, l'opposition latente entre deux mondes est une structure potentiellement argumentative. Les trois romans, voire le roman de dénonciation en général, comportent un caractère interactionnel qui leur confère un fondement oppositionnel. Il y est question de négocier deux positions conflictuelles. Ces fictions présentent, de cette façon, une confrontation argumentative sur laquelle s'appuie le lecteur pour construire l'ethos du dictateur. C'est sans doute ce qu'exprime Christian Plantin lorsqu'il écrit :

Une situation langagière commence à devenir argumentative lorsque s'y manifeste une opposition de discours [...] La communication est pleinement argumentative lorsque cette différence est problématisée en une Question, et que se dégagent nettement les trois rôles de Proposant, d'Opposant et de Tiers.¹

Dans le cas d'un roman, le tiers serait assurément ou le lecteur ou le narrataire ou un personnage qui participerait à l'échange dialogué de manière neutre. Le caractère

¹ Plantin (C.), *L'Argumentation*, Paris : PUF, "Que sais-je?", 2005, p.63.

argumentatif réside dans l'idée d'Aristote qu'on ne discute pas de ce qui est évident. Selon Plantin, le discours n'est pleinement argumentatif que lorsque le différend est formalisable en deux positions respectivement assumées par le Proposant et l'Opposant. Pour notre étude, l'Opposant serait le pouvoir et le Proposant le narrateur.

VII.5 Une « scénographie » destinée à combattre le pouvoir : les effets discursifs

En tant que macro-énoncé, le roman subversif poursuit un but illocutoire exprimé à travers une vocalité spécifique soutenu par un « garant » à travers qui le lecteur construit le sens proposé. Cette vocalité traduit la finalité du discours romanesque (son but illocutoire), qui est d'obtenir que le lecteur réagisse d'une certaine façon ou se trouve dans un état donné. Ce résultat obtenu chez le lecteur est la force illocutoire qui est un degré déterminé du but illocutoire. Pour y parvenir, le garant lui présente un ethos discursif pouvant le convaincre du bien-fondé de la cause défendue. Mais l'ethos du garant construit par le lecteur ne coïncide pas forcément avec le but illocutoire qui avait été envisagé préalablement. Par exemple, alors qu'il veut apparaître comme un homme intègre et acquis à la cause des pauvres, le garant (comme celui d'*Entre les eaux*) peut renvoyer l'ethos d'un prétentieux coupé du peuple. Dans tous les cas, l'intentionnalité du roman subversif reste la dénonciation du pouvoir au moyen du discours littéraire. Le point qui est le résultat du discours sur le lecteur est donc toujours programmé par l'auteur. Toutefois, ce point peut être atteint avec plus ou moins d'intensité, de force illocutoire. A ce propos, Searle dit que la force dépasse le point sans le couvrir. Ainsi, une prière et un ordre ont le même point illocutoire consistant à obtenir qu'un individu X fasse quelque chose ; ils n'ont pas pour autant la même force illocutoire. En ce qui concerne la prière, la réaction de l'allocataire est sollicitée avec plus d'intensité.

Les différents romans de notre corpus aboutissent à des points illocutoires que le lecteur ou le narrataire assimilent par identification à un « garant » ; phénomène qui

active en même temps un « monde éthique »¹ dont ce garant participe. Ce phénomène aide le lecteur à construire l'ethos du narrateur. En effet, chaque ethos auquel renvoie un locuteur active des comportements stéréotypés socialement reconnaissables. Ainsi, le personnage de Pierre Landu se rapporte au monde de l'Eglise, aux comportements que l'on assigne généralement à un prêtre. Son ethos subversif ou conformiste se déduit alors du degré de rapprochement de ses comportements avec le « monde éthique » activé.

Appréhendés du point de vue de la réception romanesque, les effets induits à l'intérieur du texte sont identifiables au niveau des attitudes et comportements des narrataires à qui est destinée la narration à l'intérieur du récit.

Dans *Le Cercle des tropiques*, la « folie des marchés », épisode important de la machination orchestrée par Baré Koulé et le Parti Social de l'Espoir, joue un rôle clé. C'est l'ensemble des discours tenus à ce propos qui a permis l'inculcation définitive des membres du Club des Travailleurs, en vue de leur élimination par l'exécution ou par la prison. S'y ajoutent les innombrables discours, en l'occurrence toutes les affabulations qui ont accompagné la « folie des marchés » ; relevant du merveilleux, elles ont un impact certain sur la psychologie du narrataire du roman, mais également des personnages eux-mêmes. En effet, l'ethos du garant Bohi Di, qui symbolise le peuple rural happé par la ville, est celui du villageois superstitieux et crédule. La « folie des marchés », ainsi que toutes les mises en scènes du pouvoir, feront naître et entretiendront la terreur comme effet recherché. Le narrataire du roman et les personnages en viendront à être convaincus de la fausse culpabilité des membres de l'opposition. Arbitrairement culpabilisés, non seulement par les auxiliaires du pouvoir, mais également par la majorité du peuple, ces derniers seront ensuite savamment éliminés l'un après l'autre. Dans le récit, l'énonciation montre ainsi que la conspiration a atteint son plus haut niveau de réussite : la population des Marigots du Sud soutient majoritairement (à tort, mais de bonne foi) le dictateur, Baré Koulé, en s'insurgeant contre les patriotes travailleurs.

¹ La notion de « monde éthique » est empruntée à Maingueneau qui la définit comme un certain nombre de situations stéréotypiques associés à des comportements.

Mais le discours romanesque entend faire échouer imaginativement cette tentative d'élimination des honnêtes gens du Club des Travailleurs. Dans cette perspective, le logos (les arguments relevant du savoir tel que les faits objectivement relatés) sera renforcé par le pathos (les sentiments de compassion) pour amener les destinataires à changer d'attitude vis-à-vis des inculpés. Ainsi, comme le révèlent certains passages du roman¹, les verbes incluant l'idée d'une réaction à la conduite d'autrui, massivement utilisés par les personnages lors du jugement des membres du Club des Travailleurs, infléchissent inversement la position des uns et des autres. En ce sens, le narrateur informe le narrataire en affirmant que deux-tiers des jurés ont exprimé leur désapprobation à l'inculpation de Monchon, dirigeant du Club des Travailleurs. Un personnage-narrataire Sept-saint Siss, alors qu'il était chargé de l'audition des témoins, s'écriera : « Pas de bêtises, surtout pas Monchon ! »² Ici, il ya donc une imbrication du logos et du pathos avec une prédominance accordée au sentiment : l'identification forte avec certains personnages, la répulsion provoquée par d'autres permettent de changer l'attitude des destinataires. Le roman mobilise des « sentiments moraux » qui s'allient étroitement à l'argumentation fictionnelle. On trouve, en effet, la dichotomie du Bien et du Mal au sein de laquelle les victimes innocentes suscitent la pitié, tandis que les représentants du Mal, à la source d'odieuses machinations, provoquent l'indignation. A travers cette convergence du logos et du pathos, le lecteur ne peut s'empêcher de s'identifier au garant arbitrairement inculpé et d'éprouver de la haine envers les autres injustes et hypocrites. En ce sens, la douleur qu'éprouve le garant Bohi Di, narrateur « homodiégétique », face à l'innocence non reconnue de Monchon est censée être partagée par le lecteur. Comment ne pas éprouver de la compassion pour des personnes nobles d'esprit et de cœur, mais qui sont condamnées à l'exécution ou à l'emprisonnement à la suite d'une odieuse machination ? Comment ne pas ressentir de l'indignation pour ceux qui sont la cause directe de cet état de fait, le dictateur et comploteur Baré Koulé et ses associés ? Il s'agit là de sentiments moraux que « le sujet ne [...] ressent que dans la mesure où il a l'impression que ses raisons sont

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.95.

² Ibidem.

objectivement bonnes »¹, note le sociologue R. Boudon, ajoutant que ces sentiments s'appuient sur des systèmes de raisons que sous-tendent des valeurs, des normes, des croyances implicites. En d'autres termes, il s'agit bien de sentiments « [...] dans la mesure où ils sont facilement associés à des réactions affectives, éventuellement violentes. »². Cependant, ils s'appuient sur des raisons, et c'est la solidité de celles-ci qui donne au sentiment d'injustice, par exemple, son « caractère transsubjectif et rend possible le consensus. » Ainsi, dans le roman, le sort réservé à Monchon et aux membres du Club des Travailleurs éveille la pitié – à savoir « l'affliction qu'on a pour un mal qui s'abat sur quelqu'un qui ne le mérite pas »³.

Ayant ainsi changé d'attitude et inculquant dorénavant le pouvoir, les destinataires, mènent au sein de l'hôpital sous la direction du docteur Malêké (un des dirigeants du Club des Travailleurs) d'innombrables actions subversives en réaction à ce qu'ils considèrent comme une injustice, la machination inventée par le pouvoir et le « Messie-koï ».

L'auteur met en scène la réponse des travailleurs face aux exactions du pouvoir. A leur tour, ils provoquent une grande panique chez les populations pour prendre leur revanche sur le « messie-koïsme ». Au moyen d'énoncés faisant croire à l'existence d'une atmosphère démoniaque dans laquelle le « Messie-koï » et ses milices sont les démons envahisseurs et jeteurs du mauvais sort qui habitent la ville, ils font de Porte Océane, la capitale, un foyer d'insurrection contre le pouvoir. Il s'ensuit une chasse aux démons, une révolte spontanée contre les milices et le « Messie-koï » :

*Je vois les démons. Ils sont parmi nous, ils nous envahissent notre âme, la respirent, font de nous des corps vides, je vois des démons qui brûlent dans leur tombes et épanouissent notre vie.*⁴

¹ Boudon (R.), « La logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, 1994, pp. 19-51.

² Ibid., p. 47.

³ Aristote, *Rhétorique*, trad. Ruelle, introd. M. Meyer, commentaire de B. Timmermans (Paris: Le livre de poche), 1991. p.73.

⁴ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.296.

On peut aussi voir là une représentation des pouvoirs de la littérature, qui agit à travers des fabulations. Celles-ci sont créées en sorte qu'elles puissent avoir un effet psychologique. C'est possible parce que ces fabulations que forge la littérature tirent leur source des valeurs partagées de la société africaine, des espèces de topoï qui ont une signification dans laquelle se reconnaissent les habitants, ce qui leur donne un pouvoir de persuasion. En effet, les Africains croient fermement à ces phénomènes souvent surnaturels. L'insurrection provoquée artificiellement par le truchement de la fiction amène la population à croire fermement que le « Messie-koï » et ses milices sont de véritables démons travaillant contre le peuple. C'est ce point illocutoire que traduit un personnage, qui s'écrie :

La possédée a raison. Les génies du mal se sont transformés en êtres humains. Ils se cachent sous les habits de la milice. Aïe, Aïe, je brûle, ils me brûlent, la fin des démons me brûle.¹

Ainsi, la subversion est d'abord le fait des populations :

Comme dans un raz de marée en pleine tempête tropicale, les démons furent bientôt cernés partout. La population en furie traquait la milice comme les chasseurs les bêtes. La population de Porte Océane, si longtemps humiliée, sortait soudain ses griffes pour les enfonçaient dans les entrailles du messie-koïsme. L'étau s'était peu à peu resserré sur le système. Quelques milices crevées étaient traînées à travers les rues de la ville, symboles désarticulés d'un système à l'agonie, et abandonné sur les terrains vagues à la merci des charognards. [...] Les sujets du système semblaient soudain avoir perdu tout contrôle d'eux-mêmes et avaient sombré dans la pire réaction humaine : celle de la haine et de la mort. [...] Ainsi donc en ce chaud après-midi de mardi, par un retour de manivelle, les milices, eux aussi mouraient piétinés, torturés, lynchés, brûlés, démantibulés, massacrés dans les rues. Ils n'y avaient plus de frontières

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 295.

*entre les victimes et les bourreaux. Triste loi des sociétés : les deux parties se confondaient.*¹

En outre, le point illocutoire ultime, le plus important atteint par *Le Cercle des tropiques* se trouve être la subversion effective perpétrée par les militaires et le Club des Travailleurs sous forme de coup d'Etat. Du point de vue de l'énonciation, la subversion a été accomplie au moyen des déclarations à valeur performative. Compte tenu de leur valeur illocutoire qui est en particulier de provoquer un changement, non pas ritualisé, mais institutionnalisé, les « déclarations » ont été linguistiquement déterminantes pour la subversion engendrée par le roman. Synonyme de révolte, de refus de la dépendance et surtout de la dictature, cette subversion équivaut, au plan linguistique dans *Le Cercle des tropiques*, à un effet perlocutoire. C'est précisément cet effet, ce point illocutoire que l'auteur a cherché à obtenir en racontant l'histoire des Marigots du Sud. En écrivant de cette manière, il a l'intention d'arriver à ce but illocutoire majeur. Au total, émises dans les conditions normales énumérées par Austin, les « déclarations » permettent toujours d'accomplir des actes qui sont simultanément la description de faits donnés et l'établissement d'une situation sociale ou institutionnelle nouvelle. Parmi ces conditions, la plus importante nous semble être la première citée par Austin :

*Il doit exister une procédure, reconnue par convention, dotée par convention d'un certain effet, et comprenant l'énoncé de certains mots par de certaines personnes dans de certaines circonstances.*²

L'énonciation du roman remplit cette condition fondamentale comme le dit le narrateur:

Par ici les représentants des pays amis, ceux des monopoles éparpillés dans tous les coins, les conseillers techniques en tout genre. Sur l'estrade, trônait le Messie-koï, entouré des membres de son gouvernement. Les premiers rangs

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, pp. 297-298.

² Austin (J. L.), op. cit., p. 49.

étaient occupés par les koïs et hauts responsables régionaux du Parti Social de l'Espoir. Je cherchais le colonel Fof et le général Baba Sanessi. Ils étaient perdus dans la masse des officiels du Parti et de la diplomatie internationale. Les deux officiers et les autres membres de l'état-major de l'armée suivaient attentivement le déroulement de la cérémonie d'ouverture du congrès national.¹

Le récit de la subversion finale se déroule donc bien dans ces circonstances définies, à l'occasion d'une rencontre officielle entre le « Messie-koï » et la population, et au cours de laquelle les grandes personnalités du pays doivent se prononcer sur leur engagement patriotique, par des actes d'allégeance, suivant les règles discursives bien établies. Les énoncés exigés par ces circonstances seront proférés par les militaires meneurs du coup d'Etat. Ce sont essentiellement les deux énoncés suivants :

1. « Déclaration » du général Baba Sanessi :

Moi, général Baba Sanessi, natif des Marigots du Sud, fait le serment de garantir le droit d'être de mes compatriotes, la sécurité du sol natal contre le messie-koïsme et ses attributs.² (p.307)

2. « Déclaration » du colonel Fof :

Monsieur Baré Koulé, au nom de son droit à la vie, la population des Marigots du Sud vous démet de votre titre de chef d'Etat. Elle demande que justice soit faite.³(p.309)

En tant que « déclarations » prononcées dans les conditions définies, elles consacrent définitivement le renversement du pouvoir en place qui sera remplacé par un pouvoir militaire. Elles montrent dans l'intrigue ce que prétend faire l'énonciation du roman.

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp.305-306.

² Ibid., p. 307.

³ Ibid., p.309.

En ce qui concerne *Perpétue*, les effets induits par le discours littéraire chez les destinataires à l'intérieur du récit n'atteignent pas le point illocutoire que nous avons constaté dans *Le Cercle des tropiques*, à savoir la subversion effective. Dans *Perpétue* cette subversion est à rechercher plutôt dans le développement d'une énonciation basée sur des motifs à visée persuasive par l'agencement des faits, les scènes validées mises en œuvre, les arguments accumulés et relevant de l'éthos et/ou du pathos. Elle est à situer également dans le simple fait que tous les personnages hors du pouvoir ainsi que certains membres du pouvoir aspirent à une seule chose : changer l'ordre établi en renversant le régime en place.

De façon générale, le lecteur des romans de notre corpus éprouve à la fois un sentiment de compassion et de reconnaissance envers les opposants, tels que les membres du Club des travailleurs (*Le Cercle des tropiques*), le groupe révolutionnaire de Zéyang le footballeur (*Perpétue*) et les partisans de Pierre Landu (par exemple, les maquisards dans *Entre les eaux*), vaillants défenseurs du peuple, et un sentiment de révolte et de haine à l'égard des dictateurs.

En fait, selon le mot de Suzanne Ruben Suleiman, il y a comme une sorte d'« autoritarisme »¹ du roman subversif qui oblige le lecteur à tirer la leçon dispensée de manière évidente. C'est une espèce de code de lecture qu'impose le texte. Pour le roman subversif, l'adhésion du lecteur, dans le cas d'une énonciation performative réussie, est incontournable.

Le narrateur principal accuse également Essola lui-même, qui a trahi Ruben le chef du P.P.P où il militait au service du peuple. Cette dernière trahison est présentée de la façon suivante :

Voilà dix ans que Ruben avait été tué, et six ans que, pour sa part, il avait abjuré son combat en échange de sa sortie du camp de concentration et d'une réintégration immédiate dans la fonction publique, sans compter, en prime, une nomination comme professeur de cours complémentaire récompensant, lui avait-

¹ Souleiman (S.R.), utilise le terme « autoritarisme » dans son ouvrage, *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 2000.

*on dit sans doute pour prévenir l'ultime convulsion d'une foi mourante, une propédeutique décrochée en étudiant par correspondance, tout en participant fort activement à la bataille, à la fin des années cinquante.*¹

En somme, trois morts tragiques et symboliques : Perpétue symbole de la fille africaine sacrifiée au mariage, Zéyang symbole de la victime du pouvoir et Martin symbole du vaurien dans un pays corrompu dont la seule issue ne peut être que la mort. Mais Perpétue cristallise en elle tout le mal et les travers du pouvoir en place; le narrateur fait découler sa mort de la mauvaise gestion du pays par un président présenté comme odieux. Dans *Perpétue*, on le voit, la dénonciation acerbe du pouvoir s'opère à travers des personnages symboliques qui deviennent des « porte-parole » de l'auteur. Ils illustrent son point de vue sur la question traitée, montrant clairement (sur les modes ironiques ou tragiques) les déficiences ainsi que l'absurdité du régime dictatorial qu'ils cherchent à dénoncer. C'est ce qu'exprime l'homme svelte qui a accueilli Essola (l'enquêteur) et son cousin Amougou à Zombotown (quartier de la ville d'Oyolo), alors qu'ils y étaient pour mener l'enquête sur la mort de Perpétue.

Le discours introspectif de Pierre Landu traduit une quête de justice où sera bannie l'exploitation de l'homme par l'homme ; cela se fait également au sein des organisations révolutionnaires telles que la rébellion. « Quête du héros qui, dans une traversée du désert, tente de s'accomplir, hélas ! Sans succès. *Entre les eaux* était centré sur l'image d'une conscience déchirée ou, plutôt, d'une conscience qui se dissolvait à mesure qu'elle tentait de se constituer. »²

Les hésitations de Pierre Landu entre deux branches de l'alternative, puis le choix opéré montrent la quête d'un équilibre psychologique. Il l'affirme sans ambages dans sa lettre adressée à son supérieur, en dénonçant clairement ce qu'il considère comme des dérives de l'Eglise. Cependant, si Pierre Landu est parvenu à dénoncer l'injustice qui règne dans l'Eglise et dans le pouvoir politique, son action révolutionnaire est un cuisant échec dans le récit, puisque le maquis lui-même sera démantelé par les gouvernementaux.

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Présence Africaine, 2003, p.16.

² Mudimbé (Y.V.), in Interview publiée dans *Poésie*, 1, 43-44-4, Janvier-Juin, 1976.

Aussi retournera-il à l'Eglise, après avoir prouvé qu'il ne peut trouver sa place dans le maquis qui a du mal, d'ailleurs, à l'accepter en tant que prêtre rebelle. Il en prend conscience en disant : « Non, je suis déchiré du fait que je ne parviens pas à devenir pleinement des leurs. »¹ Toutefois, on peut dire que sur le plan religieux, la révolution de Pierre Landu, est une réussite en ce qu'il est rebaptisé pour vivre désormais selon l'orthodoxie de l'Evangile. Ainsi, à son retour à l'Eglise, après l'échec du maquis, son supérieur, Monseigneur Jacques Matani le rebaptisant affirme : « Mathieu-Marie de l'Incarnation. Voilà dorénavant ton nom. Pierre Landu dans le monde. Tu es mort, apprends désormais à vivre selon l'Evangile et la règle de notre Père saint Bernard. »² Il est cependant permis de penser que l'aventure de Pierre Landu reste un échec puisqu'aucun des problèmes auxquels il entendait s'attaquer n'est résolu. En particulier, le problème politique demeure entier dans son pays, de même d'ailleurs que dans l'Eglise.

La parole qui est acte dans notre corpus y rend tout possible. Elle est d'abord le mobile de l'action romanesque avant d'être la cause des faits. Dans le roman de dénonciation, l'énonciation débouche sur des effets formulés sous forme de diverses actions chez les personnages et de multiples réactions programmées dans le texte. Si, selon la thèse de Léon Apostel : « La théorie du discours et de l'acte de communication doit être insérée dans une théorie globale de l'action »³, les romans qui sont « discours » sont des actes de langage accomplis pour produire des effets chez les personnages narrataires, mais également sur le lecteur. En tant qu'acte de communication, l'énonciation romanesque transforme les interlocuteurs par le truchement des effets induits par le discours littéraire: la conviction, la persuasion, l'intimidation, la terreur, etc. En tant qu'il est action sur autrui, au niveau macro-textuel, le discours rend possible la stylisation et le façonnement d'allocutaires réagissant conformément au point illocutoire impliqué par le texte, selon une certaine force, et apparaissant convaincus de la véracité de la thèse soutenue.

¹ Mudimbé (Y.-V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.136.

² Ibid., p.184.

³ Armengaud (F.), *op. cit.*, p.98.

La « scénographie », les personnages à travers leur ethos et le code langagier des textes articulent l'institution littéraire et les discours sociaux. Ils confèrent au discours littéraire déployé dans le roman de dénonciation l'efficacité lui permettant de susciter l'adhésion du public.

VII.6 Les principaux contextes

Suivant une autre perspective et considérant la modalité d'énonciation de l'œuvre littéraire, on peut dire que le contexte est constitué d'un ensemble de facteurs, depuis les mots voisins jusqu'au milieu historique dans son ensemble, en passant par les traditions et conventions sur lesquelles le locuteur s'appuie, ses usages linguistiques et culturels, etc. Le contexte désigne à la fois les faits qui accompagnent le sens du texte et les constructions qui font partie du sens. Sous ce rapport, le contexte qui renvoie aux mots voisins ou aux situations historiques est une donnée, mais l'attitude du locuteur (ou narrateur) par rapport à l'énoncé est une construction. Cet aspect renvoie à la notion de modalité, c'est-à-dire la relation que le sujet parlant établit avec son discours. Pour le roman, il s'agit du rapport entre le discours littéraire et le narrateur situé dans une « scène d'énonciation » spécifiée. Le roman subversif, suivant cette visée de dénonciation, construit cette relation narrateur, discours littéraire et contexte.

Ces considérations nous invitent à examiner les principaux contextes à travers lesquels s'énonce le roman subversif.

VII.6.1 Le contexte circonstanciel

Il réfère au contexte auquel renvoient les déictiques, celui qui contient les individus existants dans le monde réel. Le roman ne renvoie jamais à un monde réel mais les éléments romanesques ont une existence fictive réelle.

Les personnages du *Cercle des tropiques* sont multiples et ont des identités variées. Mais au total, le contexte de la « scénographie » qu'utilise le roman renvoie à des

interlocuteurs dont les propos, fortement connotés, n'ont qu'une valeur illocutoire : développer une énonciation de la dénonciation. Les autres romans du corpus fonctionnent également plus ou moins de la même façon.

Du fait qu'il superpose deux récits, *Perpétue* présente deux contextes enchâssés l'un dans l'autre. Tout le roman pourrait être considéré comme une réponse aux multiples questions que se pose l'enquêteur Essola. Les réponses correspondent aux narrations des différents narrateurs-relais. A l'instar du personnage d'Usbec dans *Lettres Persanes* de Montesquieu, Essola pose un regard neuf sur les faits qu'il observe. Après six années de prison, il se contente de questionner, sans jamais essayer de répondre à ses interlocuteurs autrement que par des mots-phrases ou par d'autres courtes questions. Ainsi, *Perpétue* comporte en moyenne 123 dialogues dans lesquels intervient l'enquêteur, Essola. Cependant, il n'est intervenu longuement dans tous ces échanges que deux fois : la première fois, page 45, lors de sa première rencontre avec sa mère à sa sortie de bague, pour parler de la mort de sa sœur Perpétue, la deuxième fois, page 299, après avoir reconstitué les circonstances de la mort de sa sœur.

Son discours adressé à sa mère est en réalité accusateur du pouvoir :

Ma mère ! Tu n'es que ma mère. Ruben, était, lui, un homme juste. Quelle vénération ses assassins ont-ils eue pour Ruben ? Quand un peuple accepte le lâche assassinat de son seul Juste, quelle vénération désormais les mères attendront-elles de leurs fils, les pères de leurs filles, les maîtres de leurs valets, les chefs de leurs subordonnés ? Vous avez tué Ruben ou bien vous vous êtes accommodés de son meurtre pour continuer à vendre vos filles, sans pour autant avoir à répondre des souffrances infligées à ces esclaves par la cruauté de leurs maris. [...].¹

Entre les eaux par contre, comparé aux autres romans, est pauvre en personnages. Très peu nombreux, ces derniers ne sont contestataires essentiellement que parce qu'ils

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Présence Africaine, 2003, p.299.

évoluent dans le maquis. C'est autour du narrateur « homodiégétique », Pierre Landu que s'organise la dénonciation et de l'Eglise et du pouvoir politique.

Dans l'antagonisme déjà noté entre les deux camps, les opposants parlent et agissent toujours dans l'unique dessein d'améliorer leurs conditions de vie ainsi que celles de tous les citoyens, en essayant de convaincre leurs interlocuteurs par leurs discours. Le pouvoir et ses partisans, en revanche, produisent, quant à eux, des actes langagiers visant à transformer les membres de l'autre camp en des personnes soumises. Toutefois, ils parlent beaucoup moins et agissent souvent par des voies non verbales. C'est par le moyen de l'évocation que l'énonciation romanesque amène le pouvoir à se manifester. Par exemple, engagé dans un débat philosophique avec Landu, Bidoule, sous-chef des maquisards, dénonce l'Etat sans que celui-ci soit concrètement et visiblement actif dans les événements racontés :

L'Etat, l'Etat, l'Etat c'est quoi ça ? Une idée vague...Les messieurs bien nourris de Charleville...Leurs petites copines, les boites de nuit, le champagne...C'est eux l'Etat...Tu connais la Poubelle ?...Son père est mort sur les escaliers d'un hôpital. Il n'avait pas assez d'argent pour payer d'avance...l'Etat se fout des pauvres, on peut crever, ils s'en foutent...alors.¹

Les Etats sont invisibles, de même que les présidents de la République dans les différents romans à l'exception du *Cercle des tropiques*. C'est l'énonciation qui les fait figurer dans les textes avec tout leur pouvoir qui a un impact sur le quotidien des citoyens. Le lecteur ne doute pas qu'on l'informe à ce propos, puisqu'il occupe une place de récepteur dans une « scénographie » qui implique une telle attitude.

Un autre élément important du contexte romanesque est le lieu où se déroulent les événements. Cela, au plan de la symbolique et de la fiction, participe à l'élaboration des effets escomptés sur le lecteur et sur les narrataires, effets qui consistent en gros à faire peur, à faire adhérer et à pousser à l'action subversive.

¹ Mudimbé (y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.142.

La ville diabolisée sert de réceptacle à toutes les machinations tramées dans la forêt par une sorte de rébellion dirigée par le « Messie-koï » (*Le Cercle des tropiques*), le Chef et Bidoul son adjoint (*Entre les eaux*), mais également Zéyang le footballeur et ses partisans (*Perpétue*).

Le dernier paramètre relevant du contexte est le temps représenté en trois époques : la veille des indépendances, la période elle-même de l'accession aux indépendances et l'après indépendances. Le temps induit implicitement une prise de conscience des personnes, à travers les trois moments de l'histoire des pays africains, qui sont présentés successivement par les narrateurs ; ce qui met ainsi en exergue leurs différentes caractéristiques implicitement comparées et impliquant, de ce fait, une valeur illocutoire, celle de condamner la période des indépendances telle que la font vivre les nouveaux dirigeants du pays, mais également la manière machiavélique de préparer l'accession aux indépendances dans les pays africains. Ce procédé de la présentation successive des trois périodes induit chez le lecteur une activité intellectuelle : la comparaison permet de mieux s'apercevoir de la vraie nature de chacune des époques, et de la critiquer ensuite. La période des indépendances est aussi celle du retour des prêtres africains (Pierre Landu dans *Entre les eaux*) appelés à faire appliquer l'Évangile dans leur pays.

VII.6.2 Le contexte situationnel

Il s'agit du contexte dans lequel la situation a un sens, une finalité ; ce contexte est relatif aux pratiques culturelles ritualisées, c'est-à-dire comme le dit Wittgenstein, à des « formes de vie ». Ce contexte est constitué par les croyances des interlocuteurs, leurs attentes et leurs intentions. Il joue un rôle très important dans le roman de dénonciation, surtout dans *Le Cercles des tropiques* où la fabulation basée sur les croyances commune fonctionne comme le ressort de l'action romanesque. On se rappelle la « folie des marchés », mais également la diabolisation de la milice dans ce roman.

Le locuteur (le narrateur), pour rendre son discours persuasif, construit un ethos discursif, mais, pour ce faire, il lui est indispensable de s'adapter à son public récepteur. Pour cela, il doit bien connaître ce public quant aux croyances et aux valeurs auxquelles il croit. En somme, il doit en même temps ou au préalable se construire une image de son public. Ce n'est qu'ainsi qu'il peut, à son tour, construire son image propre, une image conforme interagissant avec celle de son public. Dans les trois romans, les narrateurs ont respecté ce principe puisque leurs discours sont parfaitement adaptés à leurs narrataires et à leurs lecteurs modèles. Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*) tout comme les narrateurs de *Perpétue* arrivent à communiquer en convoquant les valeurs culturelles de leur milieu à la dimension des faits racontés. Seul Pierre Landu (*Entre les eaux*) semble déroger à cette règle : c'est pourquoi il restera l'éternel incompris aussi bien au sein du maquis que parmi ses collègues de l'Eglise. L'échec de sa révolution peut se justifier par cela.

En effet, pour persuader dans une situation donnée un interlocuteur il est nécessaire d'activer des valeurs partagées :

Le principe qu'il faut respecter les topoï et les savoirs communs indique naturellement qu'on montre l'ethos approprié à son âge et à son statut social et qu'on adapte son discours aux habitus de son auditoire, c'est-à-dire qu'on réalise ce que la recherche a appelé l'ethos neutre ou ethos objectif.¹

Ainsi, l'ethos discursif à construire, conformément au contexte situationnel dans lequel évoluent les interlocuteurs, doit s'appuyer sur des « stéréotypes »², c'est-à-dire des « représentations partagées »³. Il doit pouvoir être rapporté à des « modèles culturels prégnants, même s'il s'agit de modèles contestataires »⁴

En ne considérant que le contexte situationnel de la culture, le travail d'appropriation est une instance de confirmation ou de modification de cette culture. La culture

¹ Amossy (R.) et al. , *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlet, 1999, p.42.

² Ibid., p.135.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem.

dominante qui est commune aux populations dans *Le Cercle des tropiques* est la superstition. Elles ont une croyance aveugle dans le surnaturel, le monde des génies, à tel point qu'il n'a pas été difficile de les apeurer en manipulant les discours. Les allusions à de tels phénomènes sont très fréquentes. Mongo Béti, de son côté, utilise la misère et l'alcoolisme qui sévissent dans le pays pour engendrer l'indignation du lecteur et par suite le persuader. Ainsi, la mort symbolique de Martin qu'Essola a provoquée froidement pour venger sa sœur n'a été possible que grâce à l'alcool qui lui servait d'appât.

Seul le personnage d'*Entre les eaux* ne parvient pas à s'appuyer sur les « stéréotypes » ; d'où la difficulté de Pierre, en tant que prêtre, à persuader ses interlocuteurs et à se persuader lui-même du bien-fondé de sa révolution. Voulant pour l'Afrique et son pays un christianisme totalement dépouillé des valeurs occidentales, c'est-à-dire qui ne se réfère qu'à l'Évangile, il n'a aucune culture commune à partager avec ses compatriotes pour les convaincre de la pertinence de son action révolutionnaire. Car en Occident comme chez lui en Afrique, le christianisme et l'Église lui semblent subordonnés à l'histoire européenne et apparaissent comme liés à l'aisance matérielle, à l'exploitation des pauvres, en somme au capitalisme. A ce propos, il dira :

*La misère de mon peuple m'a dessillé les yeux, et maintenant je n'ai plus qu'un rêve : saluer la naissance des structures sociales un peu plus pures dans lesquelles le Seigneur n'aurait ni la figure d'un banquier, ni le visage sculpté par une civilisation.*¹

Or c'est précisément contre cette situation qu'il s'insurge. Les stéréotypes auxquels croient ses concitoyens ne peuvent donc l'aider à les convaincre. Ainsi, le contexte situationnel dans lequel il se trouve ne lui laisse aucune issue heureuse ; ce qui lui fait dire : « Martyr de quelle cause ? Pour le christianisme, j'étais depuis longtemps un

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.106.

renégat. Pour les partisans, un pauvre type, un traître dont ils sauvaient la foi par une lettre à son évêque. »¹

Cependant, cet échec de Pierre Landu n'en est un que pour les narrataires à l'intérieur du roman, à savoir les révolutionnaires du maquis et ses collègues de l'Eglise. Ceux-ci, tout au plus, utilisant la culture partagée, peuvent être convaincus de la logique de l'échec de Pierre Landu en tant que prêtre. En fait, pour le lecteur, la dénonciation effectuée par Pierre Landu tout au long du roman est bien convaincante, au regard de l'ethos discursif qu'il affiche, en ce sens qu'aussi bien l'Eglise que la politique qu'il attaque sont présentées comme nocives pour son pays.

En quelque sorte, en fonction de la culture à laquelle on a affaire, l'ethos reliant énonciateur et contexte est plus persuasif. Par exemple, l'ethos de l'épouse idéale ou du frère idéal tels qu'on les rencontre dans *Perpétue* (Essola protégeant sa sœur à tout prix, même en tuant son propre frère jugé fautif, Katri, l'épouse soumise et dévouée du cousin d'Essola, Amougou, etc.) n'est pas le même dans toutes les cultures. Mais pour persuader le narrataire de *Perpétue* et lui prouver que l'action d'Essola est légitime, il fallait que celui-ci soit doté de ce type d'ethos de frère protecteur, un ethos que sa société reconnaît comme valide. Ainsi, de notre point de vue, les éthès d'une société fonctionnent comme les unités d'une langue ; ce sont des unités valables dans des contextes précis et pour une culture précise. L'ensemble des éthès d'une culture pourraient structurellement être considérés comme une « institution » ayant ses propres normes. Lorsque l'image renvoyée par le locuteur jouant un rôle correspond exactement à celle socio-culturellement assignée à ce rôle et effectivement attendue par la société concernée, le discours produit par ce dernier est à la fois persuasif, et de nature à conforter la culture sur laquelle il s'appuie.

¹ Mudimbé (Y.V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.160.

VII.6.3 Le contexte interactionnel

Il s'agit, ici, de l'enchaînement des énoncés dans les séquences interdiscursives : un énoncé en appelle un autre, mais spécifié suivant une certaine contrainte séquentielle.

Le contexte interactionnel apparaît tout au long de chacun des romans, en particulier, partout où les deux mondes antagonistes que nous avons identifiés se confrontent à travers leurs propos. En général, ce sont les dialogues où les répliques qui s'impliquent les unes les autres.

Dans les romans de notre corpus, le contexte interactionnel est la condition et le résultat des échanges verbaux. Il sert, plus que tous les autres contextes, à la dénonciation. Véritables stratégies de dénonciation, les dialogues¹ sont prédominants (cf. la troisième partie de cette thèse)

VII.7 Les narrateurs : narrateurs multiples et ethos pluriel

Les narrateurs de notre corpus sont essentiellement « homodiégétiques ». Exceptionnellement, ils sont « extradiégétiques », dans le cas du narrateur de *Perpétue*, mais celui-ci est peu prolixe laissant la parole, le plus souvent, à des narrateurs secondaires « homodiégétiques ». Il arrive qu'ils soient à la fois « homodiégétiques » et « hétérodiégétiques ». C'est le cas de Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*), qui est acteur et témoin des événements qu'il narre ; et c'est également le cas de Pierre Landu (*Entre les eaux*). Tantôt ils sont directement concernés par les événements qu'ils rapportent, et impliqués, tantôt ils ne sont que des observateurs neutres adoptant une stratégie de distanciation. Le personnage, Pierre Landu, ne se dédouble pas de la même manière que les autres narrateurs, c'est-à-dire en étant alternativement ou acteur ou témoin, mais sa conscience n'en est pas moins divisée entre aux moins deux choix : regagner l'Eglise ou

¹ Cette question du dialogue comme stratégie de dénonciation du roman subversif est abordée plus amplement dans la troisième partie de cette thèse.

rester dans le maquis. Cela fait qu'il affiche constamment aux moins deux images qui s'expriment dans ses innombrables introspections sous forme de monologue intérieur.

Perpétue comporte deux narrateurs : le narrateur principal « extradiégétique » qui raconte le récit au premier degré, et Essola l'enquêteur qui narre le récit au second degré, mais qui devient parfois un simple personnage. Selon que le narrateur est acteur ou témoin, ou simplement lorsqu'il n'est ni l'un ni l'autre, plusieurs ethos se dégagent de son discours. Mieux, adoptant le mode de l'enquête, la narration de *Perpétue* met en scène plusieurs narrateurs qui se relaient. Ceux-ci entrent en interaction dans le roman. Les modalités de cette interaction varient selon les œuvres concernées. Le fait de confier l'énonciation à un narrateur « intradiégétique » est une stratégie qui permet de conférer au récit une autorité ainsi qu'une efficacité qu'il ne saurait avoir autrement, ce qui est le cas, d'une manière ou d'une autre dans tous les trois romans de notre corpus. Aussi le narrateur principal de *Perpétue* use-il beaucoup du discours indirect libre, mêlant ainsi deux sources énonciatives impossibles à séparer. Dans un cas, il est le personnage frère de Perpétue, enquêteur neutre se contentant de poser des questions, dans un autre, il est simple narrateur secondaire, se substituant au narrateur principal. Par contre, *Le Cercle des Tropiques* se sert essentiellement, partout où ce n'est pas le discours direct, du discours indirect dans lequel discours citant et discours cité sont nettement hiérarchisés. Ces romans jouent donc sur le mode de la narration pour construire différents ethos discursifs destinés à la réception du message par le lecteur.

Perpétue qui a une structure emboîtée de récit d'un récit (le récit du récit des enquêtés), est l'exemple type du roman à ethos pluriel. Le narrateur apparaît dans le récit pour faire un reportage avec plusieurs personnes qui racontent tour à tour l'histoire d'un crime et qui deviennent ainsi les véritables narrateurs du récit. Ainsi, tous les narrateurs sont explicitement « intradiégétiques » et ont chacun un ethos discursif spécifique ayant une fonction persuasive pour le lecteur. Un plan de narration permet au narrateur principal de mettre en scène les nombreux narrateurs-relais. D'abord chez Essola (à partir de la page 39), la narration est assurée par Katri et son époux Amougou, cousin d'Essola. L'enquête est ensuite menée auprès de Crescentia où Perpétue était en pension. Elle suivra enfin les étapes suivantes où se succèdent les narrateurs-témoins :

« Je te propose l'ordre suivant : tout de suite à Teuteuleu, chez le guérisseur ; ensuite Oyolo et le mari de Perpétue ; enfin Fort-Nègre et sa sœur aînée, si tu peux la retrouver »¹, dit le cousin Amougou à l'enquêteur.

Les romanciers de notre corpus dédoublent ou multiplient souvent la même information sur des modes différents ou jouent sur les différentes instances narratives. Ainsi, ils peuvent montrer le même trait de caractère chez un personnage, une première fois par l'action, une autre fois par l'intermédiaire d'un discours du narrateur, ou encore formuler la même idée de différentes manières, ou encore doubler le commentaire d'un personnage par celui du narrateur. L'information que véhicule le texte s'offre donc au lecteur suivant plusieurs modalités, ce qui, par la redondance, permet d'imposer une interprétation.

A ce propos, nous pouvons relever deux exemples :

- Dans *Perpétue*, la désolation, le retard dans le développement et l'émancipation du pays, la dictature, etc., sont d'abord constatés dès l'exposé introductif du roman, et décrits par le narrateur principal, à travers une focalisation à la fois zéro et interne (le regard du personnage d'Essola) :

Il s'émerveillait, pareil à un étranger abordant enfin à un rivage qu'il aurait longtemps entendu décrire auparavant ; abasourdi de la trouver si ressemblant à l'image qu'il s'en est forgée, il gorge ses regards de cette profusion de teintes à la fois neuves et coutumières, ses oreilles de ces bruits et de ces sons si plaisamment insolites, ses narines de la rude caresse de ces senteurs. A voir ces enfants dépenaillés et disputailleurs, ces jeunes femmes, pieds nus, robes de cotonnades délavées, un nourrisson sur le dos, ces petits employés farauds engoncés dans leurs chemisettes amidonnées, ces Blancs sporadiques, murés dans les calculs de leur argent et de leur domination, c'était comme s'il fût revenu six années en arrière. (Perpétue, pp.10-11)

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Présence Africaine, 2003, p.65.

Ensuite, ces informations sont reproduites suivant d'autres modalités tout au long du roman : on peut se référer aux différentes phases de l'enquête que mène Essola, où plusieurs témoins fournissent des informations convergentes confirmant l'exposé introductif.

Par ailleurs, le personnage d'Edouard, qui représente le pouvoir, est utilisé pour étayer ces informations. Les entrevues dans lesquelles il est impliqué révèlent sa médiocrité ainsi que son incompetence à gérer les affaires publiques, à l'image du dictateur : c'est ce que montrent les conversations au sein du groupe de Jean-Dupont (pp. 196-198, par exemple), sa compromission pour l'obtention d'un poste en échange de son épouse Perpétue (entretien du policier M'Barg'Onana volage et infidèle avec Perpétue : pp. 208-215), etc., mais également ses discours politiques (pp.226-228).

- Dans *Entre les eaux*, le narrateur utilise tantôt la modalité épistolaire (deux lettres de Pierre Landu p.24 et pp.103-107 et une lettre des responsables du maquis au nom de Landu à la page 158), tantôt celle du dialogue (texte 2, chap. VI.2 *Perpétue*, pp. 38-40), tantôt celle du commentaire sous forme de monologue pour révéler certaines dérives des hommes de l'Eglise et expliquer le choix de Landu de rejoindre le maquis : « Dans le luxe de nos petits chalets et de nos loisirs, nous autres, les prêtres, nous sommes des caricatures de la pauvreté. Nos vies n'épousent pas le message. » (p.48)

Au lieu d'une unicité de la source énonciative dominante et un ethos unique mais divisé comme dans *Entre les eaux*, on a une multiplicité des sources d'information avec plusieurs ethos, soit émanant d'une seule personne (cas de Bohi Di dans *Le Cercle des tropiques*) soit de plusieurs personnes (cas des narrateurs multiples de *Perpétue*). Ce même phénomène de dédoublement peut être constaté dans *Le Cercle de tropiques* où parfois la narration est nettement « homodiégétique » avec un « je-personnage » dans un récit au passé. Il y a dans ce cas une division du moi de l'énonciateur en deux instances : le narrateur et le personnage, même s'ils co-réfèrent.

Perpétue s'écarte des autres productions antérieures de Mongo Béti. Jusque là, le narrateur de Mongo Béti s'impliquait étroitement dans ses récits, établissant en particulier une chaleureuse complicité entre lui-même et le protagoniste, et entre ce dernier et le lecteur, qui ne pouvait manquer de s'identifier à lui. Comme le suggère l'épigraphe empruntée à Voltaire, l'écriture mise en œuvre dans *Perpétue* va être une écriture de la distance et du constat. Ainsi que nous l'avons déjà souligné, le narrateur semble ne pas être concerné par les faits et les propos qu'il rapporte. Mais la subjectivité inhérente à toute prise de parole fait que très souvent, même si le narrateur principal et Essola ont beau essayer de garder la distance, ils s'impliquent dans leur récit. C'est ainsi que concluant sa narration de la vie conjugale de Perpétue à Oyolo, et de ses relations avec le footballeur Zéyang, le narrateur fait les commentaires suivants :

Franchement qu'avait-elle aussi à aller se lier avec cette espèce de footballeur qui, peut-être, l'avait envoûtée. Il paraît que c'est un spécialiste des gris-gris ; qu'il jette toujours un sur le terrain au début de chaque partie, par paralyser ses adversaires. Il lui a peut-être jeté un sort. Pourquoi fallait-il qu'elle aille taquiner le malheur auprès de cet homme ? (Perpétue, p.292)

On peut également évoquer les commentaires du narrateur lors de l'exécution du footballeur Zéyang :

Il trouva même la ressource de lancer, une dernière fois le nom de Ruben comme un ultime et titanesque défi à la formidable et fatale décharge du peloton.

Sans doute faute d'un langage approprié à cette situation dont l'extrême nouveauté révélait le premier détraquement de la colossale machine de despotisme sanguinaire agencée à la hâte dès la veille de l'indépendance par les apprentis sorciers blanc du faux prophète d'Allah imposé par la force et le crime à notre peuple, la radio nationale s'abstint de jamais mentionner la disparition du trop célèbre footballeur ; le régime renonçait même désormais à endiguer le trouble sans cesse enflé de la population par le barrage d'une rhétorique lugubrement équivoque. (Perpétue, p.274)

Qu'il soit hors du récit ou à l'intérieur, le narrateur demeure dans un monde de paroles, même s'il interrompt parfois son discours ; les personnages eux, demeurent dans celui de la « diégèse ». Dans les récits où apparaît la figure du narrataire, la première fiction celle de la « diégèse » se double d'une deuxième fiction, celle de la production-réception où se meuvent narrateur et narrataire. Contrairement au récit homo- ou « autodiégétique » (*Le Cercle des tropiques*), dans le récit « hétérodiégétique » (*Perpétue*) le narrateur et le narrataire, lorsqu'ils sont désignés ou représentés, appartiennent à un second univers de fiction normalement étanche par rapport à celui du premier univers où jouent des personnages que narrateur et narrataire regardent vivre et analysent.

Les romans de notre corpus mélangent donc plusieurs modalités de narration. Ils intègrent ainsi des ethos pluriels permettant de traduire la vision et l'âme homogènes ou partagées des narrateurs énonçant pour dénoncer le pouvoir.

VII.8 La polyphonie comme stratégie de dénonciation et de persuasion

Le dialogisme romanesque (cf. Introduction de cette thèse) a été mis en évidence par Bakhtine¹ pour qui tout texte est en rapport avec d'autres textes, d'autres discours. La notion de dialogisme repose fortement sur l'idée d'un dialogue, d'une interaction entre deux ou plusieurs discours, voix ou énoncés. Pour Bakhtine, le texte romanesque a aussi, comme le dit Piégay-Gros, « la singularité de faire éclater le discours univoque ; non seulement l'auteur ne parle pas "en son nom propre", mais il fait jouer entre eux les différents discours » et « l'énonciation romanesque est donc foncièrement plurielle »². C'est de là que découlera la notion de polyphonie développée par Ducrot, dans le champ de la linguistique, où l'on distingue l'« énonciateur » et le « locuteur ». Cette polyphonie ducrotienne, comme nous l'avons déjà montré, s'exprime dans le roman à travers l'interdiscours et l'intertextualité comme le dialogisme, dans le cadre de l'énoncé ; elle renvoie aussi à la présence de plusieurs voix.

¹ Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

² Piégay-Gros (N.), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996, p. 26.

Le terme « dialogisme » s'explique par le fait que, selon Bakhtine, toute parole est habitée de voix et d'opinions, au point qu'elle peut être appréhendée comme une reformulation de paroles antérieures. Cette conception du langage postule que toute énonciation ne constitue qu'un épisode au sein d'un courant de communication ininterrompu. Il s'agit donc d'un dialogue interdiscursif selon lequel le sujet parlant ne saurait être à l'origine du sens, mais se présente comme un co-acteur participant à un processus social de reconstruction permanente de la signification à partir d'une infinité de discours réels ou potentiels.

Si l'on adopte cette optique bakhtinienne du dialogisme, chaque roman de dénonciation est ainsi appelé à être pensé comme un fait qui rattache le singulier du texte à des catégories historiques, un ensemble de romans d'une période donnée de l'histoire africaine et de thèmes spécifiques toujours relatifs aux dérives du pouvoir. En fait, l'analyse du roman, en fonction des « aires de famille » qui se font écho, n'a rien de contradictoire, car selon Bakhtine, le dialogisme peut être défini comme l'orientation d'un discours vers d'autres discours, au principe de sa production comme de son interprétation. Cette orientation se manifeste sous forme d'échos, de résonances, d'harmoniques, qui font signe vers d'autres signes et vers d'autres discours, sous forme de voix, qui introduisent l'un dans l'autre. L'acte d'interprétation associé à tout texte relie en profondeur le dialogisme à l'acte de lecture et au dialogue entre instances inscrites. Cependant, si pendant longtemps l'acte de lecture et le dialogue entre instances textuelles ont été étudiés séparément, la perspective pragmatique permet de les intégrer.

Perpétue, variant la modalité informative pour instaurer la redondance énonciative, a une structure polyphonique. Plus que tous les autres romans du corpus, il est polyphonique en ce qu'il narre, comme nous l'avons déjà dit, une enquête dans laquelle le locuteur-narrateur met en scène plusieurs énonciateurs qui sont des témoins, mais qui assument une fonction de narrateur-relais. Cette structure polyphonique constitue en soi une forme d'argumentation destinée à la persuasion du lecteur. Les autres romans sont également polyphoniques d'une certaine manière, car les personnages qui sont très nombreux (surtout dans *Le Cercle des tropiques*) font interagir leurs voix qui ne sont

que la reproduction plus ou moins fidèle de l'interdiscours socio-historiquement spécifié.

Mais la véritable polyphonie du roman de dénonciation réside dans l'intertextualité ; elle s'exprime dans cette idée de Bakhtine :

Toute causerie est chargée de transmissions et d'interprétations des paroles d'autrui. On y trouve à tout instant une « citation », une « référence » à ce qu'à dit telle personne, à ce qu' « on dit », à ce que « chacun dit », aux paroles de l'interlocuteur, à nos propres paroles antérieures, à un journal, une résolution, un document, un livre. La plupart des informations sont transmises en général sous une forme indirecte, non comme émanant de soi, mais se référant à une source générale non précisée : « j'ai entendu dire », « on considère », « on pense », [...] parmi toutes les paroles que nous prononçons dans la vie courante, une bonne moitié nous vient d'autrui.¹

Dans cette optique, *Le Cercle des tropiques* comme *Entre les eaux* et *Perpétue* sont fortement polyphoniques. (Cette polyphonie sera également étudiée à travers les voix du peuple dans la troisième partie).

Le Cercle des tropiques est truffé d'appels et de renvois à d'autres textes. Ainsi, le texte² de Bertolt Brecht publié par un jeune de 16 ans rappelle l'auteur et le texte original. Il fonctionne donc comme un exemple de moyen de révolte dans un contexte de dictature. Le texte est une véritable dénonciation du pouvoir à travers la polyphonie :

[...] Cette chose-là, dans le zinc, a dit qu'il faut un autre système de production, et vous, les millions d'hommes de masse du travail, vous devez assumer la direction.

D'ici là, rien n'ira mieux pour vous.

¹ Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p.158.

² Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.224.

Et parce que cette chose-là dans le zinc a dit ces choses, elle a été mise dans le zinc et doit être enfouie en secret, en excitateur, pour avoir excité.

Et tous ceux qui parleront de manger à leur faim

et tous ceux d'entre vous qui voudrons habiter au sec

et tous d'entre vous qui exigerons leur dû

et tous ceux qui voudront nourrir leurs enfants

et tous ceux qui penseront et se déclareront solidaires avec tous ceux qui sont opprimés,

Dorénavant et à jamais ils seront mis dans un zinc

pareil à celui-là, comme des agitateurs qu'on doit enfouir en secret.

Plusieurs passages polyphoniques ou dialogiques, dans le sens de Bakhtine, où des paroles se font écho peuvent être relevés dans *Le Cercle des tropiques*. Ces passages manifestent en particulier la vaste culture des énonciateurs qui convoquent dans leurs discours maints grands noms et faits de l'histoire pour légitimer leurs propos. Par ailleurs, il est possible d'entendre plusieurs voix dans les énoncés proférés en tant que discours rapportés. Nous allons en examiner quelques-uns :

- Le capitaine Kerke, s'adressant à Monchon : « A peine civilisés, vous vous croyez Robespierre et César réunis. »¹ (p.104)

Cet énoncé s'appuie sur de grands noms de l'histoire de la révolution et de la réforme politique qui sont reconnus comme des références dans ce domaine. Ainsi, l'énoncé « vous vous croyez Robespierre et César réunis » fait écho à d'autres antérieures. A travers cette allusion verbale, le lecteur entend la voix d'autres énonciateurs, ceux qui reconnaissent la validité de ces noms comme référence. L'énoncé est ainsi un moyen d'étayage qui compare deux situations pourtant éloignées dans le temps. Mais l'essentiel, pour le locuteur, est de faire surgir l'image de la révolution et de la démocratie à travers l'évocation discursive de ces noms. Au contraire, cette évocation de César et Robespierre peut également renvoyer à des images de tyrans, et non de

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Présence Africaine, 1972, p.104.

démocrates, cela dépend de la perception que le locuteur a en énonçant comme il le fait. Dans tous les cas, sur le plan discursif, c'est la portée polyphonique qu'assure le recours à ces noms historiques qui est recherchée par le locuteur.

Lors du jugement de Monchon (*Le Cercle des tropiques*), le procureur général dit : « La session est conforme au code pénal, intervint le procureur général. » Maître Almamy répond de la façon suivante : « Je regrette, elle est conforme à la loi de Lynch, si ce n'est des pogroms, nous savons ce que cela donne. » (p.108)

A l'instar du premier énoncé, celui-ci fait également écho à une référence à visée d'étayage : relativement aux jugements, l'arbitraire et l'injustice qui ont caractérisé la loi du Lynch et des Pogroms, que nous avons déjà évoquée. La voix de Maître Almamy fait entendre celle de ceux qui attestent que la « loi de Lynch » et la « loi des pogroms » sont mauvaises. Cela est confirmé depuis longtemps par d'autres locuteurs.

L'énoncé suivant va dans le même sens.

- Le président du tribunal à maître Almamy: « Maître, nous ne sommes pas à Hyde Park, ni à la tribune du palais des Nation ! La cour rendra une justice équitable. » (p.112)
- Bohi Di : « Indépendance, c'est comme l'auberge espagnole... » (p.139.)

Dans cet énoncé, il est fait allusion à l'expression « auberge espagnole ». A l'origine, l'« auberge espagnole » est une auberge où l'on peut venir se loger, mais en y apportant sa nourriture et tout ce qu'il faut pour vivre. Par extension, cela signifie qu'une idée peut recevoir tous les sens, chacun pouvant y avoir son point de vue. Le locuteur de cet énoncé qualifie l'indépendance africaine d'« auberge espagnole » pour dire que les dirigeants en font arbitrairement ce qu'ils veulent. Nous avons donc un emboîtement de voix dont la deuxième est linguistiquement marquée par la comparaison avec « comme ».

- Le narrateur : « Dès le début de l'indépendance le spectre de l'inquisition fit son apparition. Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la

Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : « Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité. » »

Dans cet énoncé, le narrateur convoque le discours religieux, qui relève fondamentalement de l'« interdiscours », pour dénoncer la vision du « messie-koï » caractérisé par son nombrilisme. Le narrateur fait référence à l'institution judiciaire ecclésiastique, créée au Moyen Âge par la papauté, afin de lutter contre les hérésies, quand il parle d'« intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran la Bible et Dieu ». Ce sont des arguments déjà antérieurement avancés et validés par d'autres énonciateurs. L'utilisation des notions comme la loi de Lynch et les Pogroms (que nous avons déjà explicitées), dans le discours, rentre dans ce cadre de la polyphonie en ce qu'ils utilisent des propositions d'étayage déjà proférées par d'autres énonciateurs. En somme, ces énoncés manifestent la polyphonie en faisant surgir des éléments de l'interdiscours dans l'esprit du lecteur et du narrataire, sur le mode du discours rapporté ou du nom propre.

Dans *Perpétue* sont convoquées essentiellement les institutions internationales telles que l'O.N.U et l'O.U.A. C'est une forme de polyphonie par laquelle les voix des énonciateurs font écho aux voix de ces organisations et se renforcent à travers leur utilisation. Il s'agit de l'interdiscours institutionnel qui circule entre nations liées par la coopération internationale.

Stephano s'adressant à Essola :

[...]Bien des gens de par le monde seraient horrifiés d'apprendre ce qui se passe ici ; n'est-il pas temps d'attirer sur nous l'attention d'une organisation internationale, dis Wendelin ?¹

Essola (Wendelin) :

Quelle organisation internationale ? Tu penses à l'ONU, peut-être ?

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet /Chastel, 2003, p.81.

Alors, imagine autre chose. L'ONU n'est qu'une espèce de joujou dérisoire entre les mains des toubabs toujours prêts à se liguer contre nous autres. Si l'ONU, habilitée pour cela, avait eu le courage de venir ici, comme le demandait désespérément le PPP, organiser elle-même des élections libres ainsi qu'elle l'avait déjà fait dans d'autres pays placés sous sa tutelle, en serions-nous là ? Au lieu de quoi, elle a lâchement laissé la puissance qui avait le plus intérêt à dénaturer notre émancipation la machiner comme une trappe. [...] Non, il faut imaginer autre chose, et ne va pas me parler de l'OUA, tu me ferais pleurer.¹

Ces énoncés constituent une forme de dénonciation du pouvoir, mais, au-delà, des institutions internationales censées aider à assurer ou à contrôler l'exercice de la justice et des droits de l'homme dans les pays membres.

Dans cette perspective, *Entre les eaux* n'est pas en reste : le narrateur « homodiégétique », Pierre Landu, convoque continuellement de grands noms de l'histoire avec une grande érudition. Il parle de Karl Marx et du marxisme, de Lénine, de la Bible, de l'Évangile, de l'Église, etc. Voulant atteindre et appliquer les doctrines religieuses et révolutionnaires dans leur pureté absolue, il ne ménage aucun effort pour les explorer à fond. Ici, la polyphonie, tout en fondant l'argumentaire du narrateur quant à ses options révolutionnaires, sert de base persuasive au lecteur qui se convainc sans cesse de la solide culture du locuteur. Sans mélanger les textes et les personnages historiques, ces derniers servent à étayer le propos du narrateur.

VII.9 Narration polyphonique et ironie

La narration polyphonique peut prendre aussi la forme de l'ironie, qui est sur le plan sémantique la manifestation d'une attitude de distanciation du narrateur par rapport aux faits énoncés. Nous emprunterons à Ducrot sa définition :

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet /Chastel, 2003, p. 81-82.

Parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde [...] D'une part, la position absurde est directement exprimée (et non rapportée) dans l'énonciation ironique et en même temps elle n'est pas mise à la charge de L, puisque celui-ci est responsable des seules paroles, les points de vue manifestés dans les paroles étant attribués à un autre personnage.¹

Le narrateur utilise constamment un ton ironique, qui marque le contraste entre le peuple et le pouvoir, les aspirations du peuple et celles du pouvoir. L'ironie comme stratégie de dénonciation, dans le contexte africain, comme la personnification, est particulièrement prisée, sans doute pour deux raisons opposées : le jeu qui consiste à dissimuler en quelque sorte la teneur exacte de son propos (pour l'ironie) et, pour la personnification, l'emphase qui enveloppe le propos. En effet, dans la culture africaine où la parole fait presque l'objet de culte, comme cela se voit souvent dans la fameuse « palabre africaine » entre adultes dans les grands moments de la vie comme les mariages, les cérémonies religieuses, les jugements, etc., de telles figures ne peuvent trouver terrain plus fertile.

C'est sans doute pour cela que l'ironie est utilisée dans tous les romans pour dénoncer le pouvoir. Tout d'abord, le dictateur est toujours dépeint sous les traits d'un demi-dieu, omnipotent et omniscient (le Messie-Koï dans *Le Cercle des tropiques* et Baré Koulé dans *Perpétue*) ou ceux d'un animal à tête humaine (*Mbaam dictateur*, qui n'est pas cependant dans notre corpus). Le peuple appartient au dictateur qui l'utilise à sa guise. Les lignes suivantes sont édifiantes à ce propos :

¹ Ducrot (O.), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

Le peuple du Messie-koï s'était rassemblé fiévreusement au tour des radios pour qu'une voix venant des ondes, de l'espace, comme Dieu parlant à Moïse, lui dise ce qu'elle comptait faire de lui.¹

Le roman de dénonciation (*Perpétue* et *Le Cercle des tropiques*) recourt souvent à l'utilisation d'une multitude de noms, souvent ironiques ou moqueurs pour désigner le dictateur. Nous en avons relevé quelques exemples :

- Noms ironiques ou moqueurs du dictateur dans *Perpétue* :
 - « Excellence Grandissime et Très Magnanime Monsieur le Président Très Affectionné » ;
 - « Excellence Bien Aimé Cheik Baba Toura. »
- Noms ironiques ou moqueurs du dictateur dans *Le Cercle des tropiques* :
 - « Messie-koï » ;
 - « Chef du Parti Social de l'Espoir » ;
 - « Le Messie-koï, Baré Koulé, notre président bien-aimé » ;
 - « Le Sauveur ».

Ces expressions sont par ailleurs ironiques en ce qu'elles utilisent des qualificatifs qui s'opposent diamétralement à ceux qui auraient été convenables pour parler du dictateur. Le lecteur s'aperçoit à travers ces énoncés que le narrateur est en train de disqualifier le dictateur. En les utilisant, le narrateur se moque de lui (le dictateur) en prenant ainsi ses distances et en n'assumant pas la responsabilité du propos. Il exprime par l'ironie le contraire de ce que le peuple attend du pouvoir, et qui ne peut être dit avec le sérieux requis. Parfois, c'est le dictateur lui-même, à travers un discours inversant la prophétie, qui fait entendre l'ironie. C'est le sens du discours « messie-koïque » adressé au peuple (cf. VI.2.2.2 L' « exemplum »). Ce discours n'est qu'une

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp. 266-267.

« scène validée » de la prophétie, mais subvertie pour tourner en dérision le Messie-koï».

Le même procédé ironique se retrouve dans ce propos du narrateur :

Le Parti instruisait, nourrissait, habillait, employait, aimait son peuple à coups de slogans, de propagande, de délations, d'emprisonnements et de fosses communes. Nous étions dignes, libres, libres, indépendants, frères et égaux.¹

La subversion « intradiégétique » finale est consacrée par une forte ironie, orientée sur le caractère inutile, voire nocif du dictateur ; le tout à travers une image bien caractéristique de la déchéance humaine :

Baré Koulé s'éroula soudain sur la table couverte d'une nappe rouge. Sous sa tête un gros bloc de papier – ses discours – le seul don qu'il eût jamais fait à la population des Marigots du Sud.²

Le roman de dénonciation utilise donc la polyphonie pour dénoncer le pouvoir, mais aussi pour faire converger les arguments « transtextuels », « intertextuels », « paratextuels », etc., en vue d'engendrer des effets perlocutoires chez le lecteur.

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.243.

² Ibid., p. 310.

Conclusion de la deuxième partie

Les romans du corpus légitiment la dénonciation du pouvoir en mettant en place une « scénographie » qui fonctionne comme cadre autovalidant pour un lecteur. La communication littéraire joue sur plusieurs registres, celui de l'exemplarisation (en puisant dans la tradition : l'« exemplum » historique), ou en inventant (l'« exemplum » fictif), celui de la redondance dans l'apport d'informations encyclopédiques ou par l'activation de connaissances destinées à la dénonciation.

Mais la dénonciation est également caractérisée par certains invariants qui définissent les aspects normatifs du roman subversif. Sous ce rapport, nous avons pu montrer que ce type de roman se spécifie par une intrigue qui vise à mettre à nu la mauvaise gestion de la société par le pouvoir, une visée qui diffère de celle des romans de la littérature négro-africaine depuis le début (1920).

Aujourd'hui, le roman négro-africain est plutôt protéiforme, en ce qui concerne ses sujets. Avant 1960 également, comme nous l'avons montré, il n'y était pas question de la politique africaine. C'est dans la période 1960-1974 que le principal sujet des romans a été la dénonciation des nouveaux régimes politiques. Pour cette raison, nous avons considéré le roman de dénonciation comme une unité de discours au sens d'unité du langage. Nous avons vu quel rôle y jouent les effets intra- et « extradiégétiques », la polyphonie, l'esthétique de la fresque, chacun des romans s'étendant sur plusieurs années, le code langagier caractérisé par la violence verbale, la moquerie et l'ironie souvent par la parodie, la confrontation de plusieurs ethos, pour en valoriser certains, ou pour en disqualifier d'autres, associés aux dictateurs.

Du fait de son dialogisme, le roman de dénonciation se fonde, en outre, beaucoup sur les « scènes validées » à travers des dialogues. C'est ce que nous allons voir dans la troisième partie.

TROISIEME PARTIE

Le dialogue romanesque et la narration comme stratégies de dénonciation

Introduction de la troisième partie

Le dialogue romanesque relève de la communication littéraire en général. Il s'agit de dialogues entre écrivain et public-lecteur, entre auteur inscrit dans le texte et lecteur inscrit, entre personnages. C'est précisément ce dernier type que nous nous proposons d'explorer dans cette partie, pour montrer comment il est utilisé dans les romans à des fins de dénonciation. Toutefois, dans la mesure où, selon notre optique, le dialogue auteur/lecteur est le principal objectif attaché à tout roman, il est évident que nous serons, parallèlement, amené à l'analyser, chaque fois qu'il nous semble pertinent pour notre propos.

Il s'agira, pour nous, d'utiliser certains concepts déjà forgés et stabilisés par la linguistique interactionniste, pour analyser la visée énonciative assignée aux dialogues entre personnages mais également entre auteur et lecteur. Le choix d'étudier les dialogues entre personnages se justifie par le fait qu'il est le seul, parmi tous les autres types de dialogues, à relever vraiment de la « diégèse ». C'est en outre une perspective de recherche peu développée, à notre connaissance, dans l'étude des romans africains du XX^e siècle. Par ailleurs, c'est une piste prometteuse. Depuis deux siècles, on constate

une prolifération des dialogues dans certains types de romans. Sylvie Durrer a relevé, dans *Le Dialogue romanesque*¹, des pourcentages qui vont de 13% pour les héros des romans où il y a moins de dialogues (Proust *Du Côté de chez Swann*) à 49% pour les romans les plus riches en dialogues (Balzac, *La Cousine Bette*). Dans certains romans, le dialogue devient même la modalité essentielle de la narration. En effet, dans le roman moderne, la mimésis par le dialogue est accentuée, comme le souligne Francis Jacques :

*Il est hors de doute que l'une des grandes voies d'émancipation du roman moderne a consisté à pousser à l'extrême ou plutôt à sa limite la mimésis du discours. L'instance narrative explicite est peu à peu réduite au silence, et le narrateur limite son récit à ce que peuvent savoir ou observer ses personnages. On donne d'emblée la parole aux personnages. Soit que le narrateur s'efface et que le personnage se substitue à lui, comme dans certaines formes de discours immédiat d'emblée émancipé de tout patron narratif. Soit que le narrateur assume le discours du personnage, comme dans le discours indirect libre où les deux instances sont confondues. On connaît le succès de cette formule, de Joyce à Beckett et à Nathalie Sarraute.*²

Les romans de notre corpus ne font pas exception à la règle. Ainsi, on remarque que les pourcentages relevés par Durrer pourraient être plus élevés dans les romans que nous étudions : les héros « homodiégétiques », Pierre Landu (*Entre les eaux*) ne cessant jamais de parler aux autres et de monologuer, et Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*) qui traverse toutes les couches sociales, sont extrêmement prolixes. Quant à *Perpétue*, c'est certainement le roman où les dialogues sont les plus nombreux, du fait de la technique utilisée, l'enquête. En somme, les romans de notre corpus sont tous, presque entièrement écrits sous forme de dialogues, comme pourrait l'être une pièce de théâtre classique.

¹ Durrer (S.), *Le Dialogue romanesque*, Genève, Droz S.A, 1994, p.8.

² Jacques (F.), *Dialogiques*, Paris, PUF, 1979, p.104.

Compte tenu de cette prédominance du dialogal sur le narratif, nous étudierons le dialogue comme fragment narratif s'insérant dans le tout romanesque et épousant la visée illocutoire générale du roman, mais aussi comme scène conversationnelle. L'étude d'un dialogue, inséré dans un roman qui est par essence une narration, doit avant tout considérer la valeur narrative de la scène. En d'autres termes, nous ne perdrons pas de vue le fait que les dialogues racontent des événements au même titre que les récits purs.

Cependant, nous distinguerons nettement le dialogue romanesque régi par l'auteur qui lui donne une forme et un contenu préalablement déterminés et dans lequel l'interaction n'est pas négociée, et le dialogue ordinaire (la conversation) dont les répliques ne sont pas prédéfinies; mais produites par les interlocuteurs, au fur et à mesure que l'échange se déroule. La conversation ordinaire n'en dispose pas moins d'une forme socialement codifiée. Ainsi, la conversation téléphonique, par exemple, comporte bien une forme dont le respect garantit la bonne communication. Elle doit débiter par une introduction (souvent la présentation des interlocuteurs), se poursuit par un corps qui développe l'objet de la communication et se termine par la clôture (généralement les prises de rendez-vous et les au revoir).

Dans notre optique, même si le dialogue romanesque peut ne relever que de l'invention de l'auteur et ne ressemble pas aux conversations ordinaires, il doit néanmoins se présenter comme une imitation plus ou moins fidèle du réel. En fait, le roman étant articulé d'une manière ou d'une autre à la société, les dialogues littéraires reproduisent, mais jamais avec exactitude, les conversations authentiques. Les dialogues sont le lieu d'inscription et de circulation par excellence de présupposés pragmatico-linguistiques et socio-idéologiques de provenance hors-textuelle. Ils assurent donc l'articulation du textuel et de l'extratextuel, faisant ainsi du roman une activité sociale.

Le dialogue romanesque et la conversation ordinaire ont beaucoup de différences, ne serait-ce que dans leur forme respective : le dialogue romanesque est écrit, alors que le dialogue ordinaire est oral. De là, découlent toutes leurs différences, largement soulignées par Véronique Traverso¹, Kerbrat-Orecchioni¹, pour ne citer que ces auteurs.

¹ Traverso (V.), *L'Analyse des conversations*, Paris, Armand Colin, 2005.

C'est ce qu'exprime M. Murat en disant que « tout dialogue obéit par principe à une double logique, étant à la fois conversation et fragment narratif. »² Le dialogue romanesque sera donc, pour nous, constitué par toutes scènes dialoguées insérées dans la « diégèse ». Celles-ci doivent s'appuyer sur des « scènes validées », c'est-à-dire des scènes déjà installées dans l'univers des savoirs et des valeurs partagées de la société négro-africaine concernée.

Il ne s'agira pas d'appliquer strictement aux dialogues fictionnels la méthode utilisée en analyse conversationnelle, puisque les spécialistes des interactions conversationnelles ont montré que l'idée d'un dialogue littéraire qui serait en rapport mimétique avec les conversations réelles est inadéquate.

De plus, nous n'envisageons pas de faire la description formelle des dialogues que nous avons titrés des textes, même s'il nous arrivera de parler de ces formes. Ce genre de travail a été également fait, depuis longtemps, par les linguistes, Sylvie Durrer³ notamment.

Tout en nous inspirant, au besoin, de la méthode d'analyse conversationnelle, notamment dans sa dimension typologique, nous aborderons plutôt le dialogue sous l'angle d'une analyse du discours qui intègre donc les techniques conversationnelles ou interactionnelles, celles de l'énonciation et de la pragmatique linguistique intégrée, au sens de Ducrot.

Nous emprunterons aux interactionnistes leur mode de description formelle des dialogues, en utilisant, entre autres, les notions de séquence, d'échange, d'intervention et d'interaction.

Selon eux, une conversation se compose de l'ensemble des propos échangés par ses participants, ce qui forme pour un roman un « texte » sous la forme d'un dialogue littéraire. Elle est « produite collectivement dans un contexte déterminé »⁴, et comporte une grammaire, comme tout texte, qu'il est possible de décrire. Les éléments

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.

² Murat (M.), « Le dialogue romanesque dans *Le rivage de Syrtes* », *RHLF2*, pp. 179-193.

³ Durrer (S.), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999.

⁴ Kerbrat-Orecchioni (C.), *Les Interactions verbales*, Tome 2, Paris, Armand Colin, p.9.

structurants de ce texte ainsi que les participants à l'interaction verbale ont diverses relations. « Les conversations sont des architectures complexes et hiérarchisées, fabriquées à partir d'unités relevant de rangs différents, et qui sont emboîtées les unes dans les autres, selon certaines règles de composition. »¹ Ces rangs sont :

- Les unités de nature dialogale (construites par deux locuteurs au moins) qui donnent :
 - Une interaction (rencontre, évènement de communication, cas particulier : la conversation) ;
 - La séquence (ou épisode) ;
 - L'échange.
 - Les unités de type monologal :
 - L'intervention ;
 - Les actes de langage.
- L'interaction : c'est l'unité conversationnelle la plus grande étant donné qu'il n'y a pas de rang supérieur au sien. Pour cette notion dont les limites restent assez confuses, nous emprunterons à Kerbrat-Orecchioni la définition suivante :

*Pour qu'on ait affaire à une seule et même interaction, il faut et il suffit que l'on ait un groupe de participants modifiable mais sans rupture qui, dans un cadre spatio-temporel modifiable mais sans rupture, parlent mais sans rupture.*²

La séquence : les limites de la séquence se posent au niveau de son contenu. En effet, une séquence se délimite par l'unicité de son thème ou bien de son objectif dans l'interaction.

En général, une conversation se compose d'un « corps », lui-même composé, au moins, d'une séquence centrale et de deux séquences liminaires qui ont une fonction pragmatique : il s'agit des séquences d' « ouverture » et de « clôture » qui, comme leurs

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *La Conversation*, Paris, Seuil, 1996, p.36.

² Kerbrat-Orecchioni (C.), *Les Interactions verbales*, Tome 1, Paris, Armand Colin, p. 216.

noms l'indiquent, permettent l'entrée en conversation pour la première et la sortie pour la seconde. Ces deux dernières séquences sont d'ordinaire assez rigides, car elles sont très ritualisées.

- L'échange : L'échange est défini comme la plus petite unité dialogale. En tant qu'unité de base du dialogue, elle est formée au moins de deux interventions, « initiative » et « réactive ».
- L'intervention : Cette unité correspond à la contribution d'un locuteur-participant à l'intérieur d'un échange.
- L'acte de langage : c'est la plus petite unité monologale. Le langage sert à véhiculer de l'information. Mais parler, c'est aussi effectuer des actes qui modifient la situation de communication, c'est agir sur le récepteur en provoquant chez lui des réactions plus ou moins visibles. De son côté, ce récepteur agit à son tour sur l'émetteur : c'est une interaction.

Il s'agira, pour nous, non pas de déterminer les lois qui régissent le dialogue littéraire en tant que tel, autrement dit de définir la codification littéraire, mais plutôt d'étudier les relations existant entre celui-ci et la conversation réelle, relations qui instituent le dialogue littéraire comme scène socialement validée. L'existence de cette relation a d'ailleurs une fonction de validation de la scène littéraire. Or, de notre point de vue, cette légitimité de la « scène validée » lui confère un pouvoir de persuasion. En ce sens, chaque scène fonctionne comme une valeur partagée faisant partie de l'interdiscours de la communauté linguistique.

Le dialogue littéraire que nous allons étudier, procédant du dialogue intratextuel entre personnages, participe aussi de la communication entre auteur et lecteur inscrits. Même si le dialogue littéraire comporte une bonne dose de polyphonie, en tant que discours rapporté et pris en charge par plusieurs sources énonciatives (auteur, narrateur, personnages), il n'en demeure pas moins le produit d'une instance supérieure unique (le narrateur) qui donne la parole à tous les protagonistes et qui destine les messages au lecteur.

En réalité, la visée illocutoire de l'auteur, destinée directement au lecteur par le truchement d'un narrateur, est portée en totalité par les visées discursives des personnages impliqués dans les dialogues. Aussi le dialogue est-il constitutif du discours subversif comme composante textuelle parmi d'autres. En tant qu'enchâssement dans le récit, il relève d'une stratégie de dénonciation du pouvoir dans les romans que nous étudions. Ce dialogue se trouve pris dans l'environnement syntagmatique du roman dans lequel il est utilisé. En d'autres termes, il participe à la narration.

De manière plus large, cette troisième partie sera consacrée au discours rapporté en général qui est un mode de restitution de la parole d'autrui, qu'il soit direct ou indirect. Ce type de discours comprend à la fois les citations, les chansons et poèmes populaires narrés, les dialogues, les voix du peuple rapportées directement ou non, etc. Dans tous ces cas, nous entendons en sourdine la voix du peuple qui s'érige en énonciateur des points de vue relatés par le narrateur sur le mode d'une autre énonciation.

En nous appuyant essentiellement sur les scènes dialoguées qui nous semblent représentatives du discours rapporté, nous allons nous efforcer de montrer que :

- Les « scènes validées » exprimées à travers les dialogues ont une fonction capitale dans la fiction, celle d'articuler l'œuvre et le contexte social. En effet, étant intrinsèquement mimétiques au sens de Platon, sauf lorsqu'elles sont utilisées à des fins de subversion, les scènes dialoguées tirent leur pouvoir de la société.

- Dans les romans de notre corpus, les dialogues sont un mode privilégié de la narration, les narrateurs (sauf dans une certaine mesure Pierre Landu d'*Entre les eaux*) racontant les faits essentiellement par une juxtaposition de scènes dialoguées. Ce type de narration s'oppose à celle de Flaubert, qui voulait peu de dialogues dans les romans et ne les intégrer dans le récit que quand ils sont importants.

Les voix du peuple, qu'elles soient rapportées directement ou relayées par un narrateur ou assumées par celui-ci à leur place, sont particulièrement présentes, les

romanciers voulant légitimer leurs discours, entre autres, par la présence manifestée de la communauté dans le texte.

Les différents chapitres seront abordés à la lumière de séquences extraites des romans de notre corpus. Cela nous permettra, en même temps, d'appliquer dans notre étude un certain nombre de notions d'analyse du discours.

Chapitre VIII

La dénonciation par une « scène validée » : Le dialogue comme articulateur entre l'œuvre et le contexte social

La scène dialogale est la plus grande unité conversationnelle, qui a un ancrage certain dans les pratiques sociales. C'est ce que Durrer suggère en ces termes : « [...] le dialogue romanesque fait partie d'une unité englobante, la scène. Celle-ci présente une certaine conventionalité, que ce soit en référence à la réalité quotidienne ou à l'intertexte littéraire. »¹

A la lumière de la visée illocutoire inhérente à celle de chacun des romans que nous étudions, nous allons analyser quelques textes composés essentiellement d'un dialogue et tirés des différents ouvrages de notre corpus. Portée par l'auteur par le truchement ou du narrateur directement ou des personnages, à travers un discours direct dans les dialogues, ou encore par un discours rapporté, conformément à notre postulat de départ, leur visée est la dénonciation.

VIII.1 Analyse de texte : texte 3 extrait du roman, *Le Cercle des tropiques*

Texte 3

Le Cercle des tropiques

Ce fut au lendemain de la fête de l'indépendance qu'éclata la nouvelle de la mort de Benn Na et de la disparition de Mellé Houré. La population de Porte Océane s'était réveillée de son sommeil où depuis un an le messie-koï tentait de la maintenir. En bloc des milliers de personnes criant leur révolte contre le despotisme, la délation et l'exploitation des indigènes par les nouveaux colons s'étaient rendus à la cathédrale pour rendre un dernier hommage à Benn Na. Malgré l'interdiction du comité central, des queues interminables d'hommes, de

¹ Durrer (S.), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p.122.

femmes et d'enfants défilaient devant la dépouille mortelle de l'ancien dirigeant du Club des Travailleurs.

A l'annonce de la manifestation populaire, le Messie-koï et sa bande mobilisèrent les milices et les lâchèrent sur la place de la cathédrale. Halouma dirigeaient les troupes. Muni d'un haut-parleur il tenta une manœuvre d'intimidation et commença par menacer les prêtres et traita Monseigneur Jean Jacques Na d'anarchiste et d'ennemi de la patrie.

- Si vous êtes évêque, c'est grâce au Messie-koï, cria Halouma.

- Mon fils, je n'ai pas attendu votre Parti et l'indépendance pour répondre à l'appel de Dieu. Par contre, j'ai appris à prier Dieu chaque jour pour les membres du Parti, car vous tuez l'homme et Dieu en vous. Cela ne s'appelle pas vivre, ni commander, mon fils.

- Je ne suis pas votre fils, mais votre responsable. Dites-moi, sans l'indépendance, seriez-vous évêque ? Jamais vous m'entendez, alors vous avez intérêt à respecter le Parti ou nous fermons toutes les églises, brailla Halouma. En attendant vous semez la pagaille, vous fréquentez les anarchistes, vous prêchez contre nous dans vos églises. Si vous continuez nous vous enfermerons tous, Monsieur l'évêque, prêtres et diacres compris !

- Si cela peut vous tranquilliser, mon fils, je vous souhaite bon courage, bien que vous risquiez de blesser à nouveau la sagesse et l'être humain, cette créature chérie de Dieu. La conscience, ne la recouvrez pas d'une carapace, vous vous perdriez, mon fils. Les membres du comité central oublient de plus en plus que le peuple souffre, lui aussi.

Déjà Halouma donnait l'ordre à ses milices d'agir. Les sbires essayèrent d'éparpiller la foule. La fièvre montait de minute en minute. Des cris : « A bas les tyrans ! A bas les exploiters ! » fusèrent. La foule continuait à défiler devant le symbole de milliers de victimes du Parti inconnues. Pour la population, la découverte du corps de Benn Na était une révélation sur bien des disparitions mystérieuses. Elle vénérât en lui tous les morts de la dictature. L'orgue de la cathédrale jouait un requiem pendant que s'élevaient les premiers cris des manifestants. La voix de Halouma résonnait jusqu'à l'intérieur de la cathédrale.

- Nous avons puni les ennemis du Parti et de la Révolution, nous avons fait notre devoir et nous continuerons à le faire tant que le peuple ne sera pas débarrassé de tous les fossoyeurs de notre liberté. Personne ne sera épargné.

La foule scandait : « Assassins ! » Halouma ordonna de tirer. Des cris s'élevaient de tous côtés. Les manifestants fuyaient, s'engouffraient dans la cathédrale ou s'éparpillaient dans les rues de Porte Océane, où ils étaient cueillis au passage par les agents du Parti. Halouma tenta un assaut avec ses troupes pour déloger les réfugiés de la cathédrale. Ils tentèrent d'enfoncer le portail, mais il résista aux assauts répétés. Puis ce fut le silence, un silence troublé par des cris, des râles et des sirènes des ambulances. Pendant plusieurs heures les infirmiers accompagnés des médecins de Porte Océane transportèrent à l'hôpital les victimes. Une foule silencieuse suivait le va-et-vient du personnel de la Croix Rouge. Il n'y avait plus de manifestants, plus de révoltés, il n'y avait que des êtres soudains inquiets qui

réalisaient toute la portée de leur détresse. Il me semblait que les habitants de Porte Océane ressemblaient à des fantômes, silencieux, qui longeaient les murs.

(Alioum Fantouré, *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, pp. 219-221.)

- **Éléments de cadrage de l'extrait**

Le texte peut être intitulé « les funérailles de Benn Na ». L'auteur y relate, par la voix du narrateur-personnage Bohi Di, avec force détails une révolte populaire qui a pour cause la mort et la disparition de deux opposants au régime du dictateur Baré Koulé, dénommé sarcastiquement, le Messie-koï. Ces deux opposants, Ben Na et Mellé Houré, sont tous membres du syndicat ouvrier, le Club des Travailleurs. Prétextant vouloir rendre un dernier hommage au défunt (Ben Na), la population organise, en réalité, une révolte dirigée contre le pouvoir et son régime despotique. A la suite du rappel des circonstances de l'évènement, la révolte commence par l'intervention de la milice conduite par son chef, Halouma. Elle a pour cadre la cathédrale de Porte Océane où la manifestation interdite est dirigée par l'évêque, Monseigneur Jean Jacques Na, frère du défunt. Après avoir proféré des menaces à l'endroit du chef religieux, Halouma ordonne une intervention musclée qui sème le désordre et la désolation dans la population massivement rassemblée.

- **Analyse du texte**

Ce texte est une scène de « subversion » orchestrée par les populations des Marigots du Sud (la Guinée Conakri) qui vivent dans la capitale (Porte Océane, c'est-à-dire Conakri) et qui sont naturellement hostiles à la dictature. Il s'agit d'un texte essentiellement composé d'un dialogue entrecoupé par le discours du narrateur. Ce sont les funérailles qui servent de cadre.

VIII.1.1 Caractéristiques typologiques

Sur le plan classificatoire, on peut identifier, selon Vion¹, deux grands types d'interaction : les interactions *complémentaires* et les interactions *symétriques*. Les interactions « complémentaires » correspondent à la consultation, l'enquête, l'entretien, la transaction... ; les interactions « symétriques » correspondent à la conversation, la discussion, le débat et la dispute... Quant à Durrer, elle appelle les dialogues des « épisodes » qu'elle classe en deux catégories : d'une part, les « épisodes phatiques » qui sont constitués d'actes de discours et d'échanges ritualisés, d'autre part, les « épisodes transactionnels » qui sont moins codés. Cette approche a l'avantage de déterminer des critères plus ou moins clairs permettant de classer les épisodes dans l'une ou l'autre catégorie. Les épisodes transactionnels, quoique peu ritualisés, sont caractérisés par les critères² suivants :

1. Les interlocuteurs entretiennent-ils une relation discursive d'égalité ?
2. Les interlocuteurs ont-ils - ou pensent-ils avoir – à peu près la même connaissance du thème évoqué ? le même droit à la parole ?
3. Quels sont les enchaînements d'actes de discours, les types d'échange privilégiés : [demande/réponse], [assertion/évaluation] et [assertion/contre-assertion] ?
4. Les interlocuteurs sont-ils spécialisés dans un acte de discours ?
5. L'épisode aboutit-il à un accord final ?

Suivant ces deux classifications, le dialogue contenu dans ce texte relève des interactions symétriques, puisqu'il s'agit d'une dispute entre Monseigneur Jean-Jacques Na et le chef de la milice Halouma. Pour Durrer, la dispute (similaire à la querelle ou à la polémique) fait partie de la catégorie des épisodes transactionnels. Cette dispute est composée de plusieurs échanges. Les deux interlocuteurs ont un rôle interactif identique, puisque chacun essaie de faire voir sa vérité à l'autre, ils ont une position

¹ Vion (R.), *La Communication non verbale*, Paris, Hachette, 1992, pp. 129-142.

² Durrer (S.), *Le Dialogue romanesque*, Paris, Droz, 1994, p.79.

discursive égale, donc symétrique. Leurs échanges traduisent, en creux, le « positionnement » institutionnel de chacun d'eux. Y sont confrontées deux identités énonciatives : celle de l'Etat, incarné par le chef de la milice, et celle de l'Eglise que représente l'Evêque. Dans ce champ conflictuel, chacun d'eux s'appuie sur son propre statut social (sans l'imposer) pour argumenter. Le chef de la milice parle du gouvernement et de ses réalisations, tandis que l'Evêque invoque Dieu et la morale. D'autres critères, énumérés et définis par Durrer, montrent que la scène est une dispute :

- chaque interlocuteur prétend exprimer la vérité et dénie cette compétence à son partenaire ;

- l'échange dominant est du type [assertion/assertion] chacun faisant des affirmations qu'il juge décisives (même les questions ont une valeur rhétorique ; elles sont à considérer comme des assertions) ;

- les interlocuteurs n'arrivent pas à un accord : l'interaction dégénère et se mue en révolte populaire.

Ainsi, à ce premier niveau d'énonciation s'en superpose un second, une scène de révolte populaire où les interactants sont, d'une part, le chef de la milice (Halouma et l'Etat qu'il représente), et de l'autre, la foule (qui comprend aussi l'Evêque Jean Jacques Na). Le chef de la milice, au nom du pouvoir, tente d'intimider l'évêque en le critiquant et en le menaçant d'emprisonnement afin de le pousser à renoncer lui-même ou à faire renoncer la population à la révolte. Cette forme de dialogue fait donc partie des échanges transactionnels qui comprennent les échanges phatiques, polémiques, didactiques et dialectiques. Précisément, ce dialogue-ci appartient aux échanges polémiques. En dehors du fait que la dispute, pour les interlocuteurs, est une tentative de faire perdre la face à autrui, elle est plus ou moins ritualisée, conformément à l'idée de Durrer. En effet, elle aboutit ici à un désaccord qui se traduit sur le plan politique par la répression policière.

La scène que présente le texte se transforme en une sorte de bagarre verbale, entre le chef de la milice et l'Evêque ; elle débouche finalement sur la rupture de l'interaction verbale et sur la violence, à la fois verbale et physique. Comme le souligne Vion, « la

dispute constitue [...] un type instable qui débouche soit sur la violence, soit sur la rupture de l'interaction, soit vers la résolution par le retour à la discussion, voire à la conversation. »¹ Cependant, la scène prend aussi les allures d'un simple mouvement de colère en ce que les interactants peuvent se répondre, et ce faisant, l'agressé, à savoir l'Evêque, tente d'apaiser le chef de la milice en lui donnant des leçons de morale.

Par ailleurs, cette scène qui est dialogale est une double énonciation dramatique, puisque les personnages tout en échangeant des paroles, s'adressent également au lecteur. Le narrateur leur emprunte leur voix pour parler au lecteur. Ainsi, la scène est semblable à un dialogue de théâtre où l'énonciation des acteurs (personnages) est enchâssée dans celle du présentateur (narrateur). Dans cette perspective, les personnages du chef de la milice et de l'Evêque sont des personnages dramatiques qui servent de trait d'union entre le narrateur et le lecteur.

VIII.1.2 La scène comme articulateur entre l'œuvre et le contexte social

Dans la plupart des sociétés, en particulier en Afrique, les funérailles qui sont la cérémonie accomplie pour rendre un hommage à une personne morte, constituent une occasion de rassemblement des populations. Dans ce texte, les funérailles sont celles d'un chrétien, un militant du Club des Travailleurs. La scène se passe à la Cathédrale, ce qui lui donne une grande solennité et une valeur spirituelle. Une telle cérémonie est, normalement, marquée par la tristesse et le recueillement, dans une atmosphère où on rend hommage au défunt.

Mais, comme on le voit, l'auteur utilise cette scène des funérailles à des fins, non pas de cérémonie funéraire, mais bien plutôt de dénonciation de la dictature ainsi que de la répression. Pourtant, elle n'en respecte pas moins les rituels funéraires. En ce sens, c'est la visée illocutoire de la scène qui s'écartere des funérailles et non sa forme. En cela, c'est donc une scène subvertie utilisée pour décrire la révolte des populations et la répression policière. Le peuple s'est saisi de l'occasion des funérailles pour organiser un

¹ Vion (R.), *La Communication non verbale*, Paris, Hachette, 1992, p.139.

rassemblement populaire destiné à la révolte contre le pouvoir. En réaction, le parti au pouvoir a mobilisé sa milice, pour réprimer le peuple.

Dans cette scène générique des funérailles, le lecteur est donc invité, pour la réception du message, à prendre place dans ce dispositif d'énonciation où les principaux protagonistes sont le narrateur racontant l'évènement selon un point de vue omniscient, le peuple, le chef de la milice Halouma et Monseigneur Jean Jacques Na. Cette position confère au narrateur une certaine neutralité qu'il ne gardera pas cependant jusqu'au bout. Monseigneur Jean Jacques, frère du défunt, a le statut d'un représentant du peuple, il parle en son nom. Nous avons alors affaire, selon la typologie conversationnelle, à un trilogue, c'est-à-dire un dialogue à trois personnages.

La narration se clôt sur la description de la répression brutale perpétrée par les forces policières. Nous avons là, une stratégie narrative qui ne peut que faire naître l'indignation et le sentiment de révolte chez le lecteur.

Par ailleurs, ce texte est un mélange entre les deux plans d'énonciation, à savoir le récit et le discours ; ce qui est un procédé bien classique dans le roman. Il fait alterner deux scènes : d'une part, une scène dialoguée qui relate les manœuvres d'intimidation du chef de la milice, sous forme d'une dispute ou d'un mouvement de colère, et d'autre part, une scène narrée qui raconte la révolte populaire et ses conséquences. Ces deux scènes sont enchâssées dans la scène générique des funérailles. Cependant, cette scène générique n'est qu'un support à la dénonciation du pouvoir politique. Quant aux deux scènes transgressives (la dispute et la révolte), elles sont l'imitation plus ou moins parfaite de la réalité sociale à laquelle elles réfèrent. Ce sont des scènes qui, comme le genre de discours, sont en prise sur la société et sujettes à une certaine institutionnalisation. Ainsi, elles ont des buts déterminés, des cadres d'énonciation et une distribution préalable des rôles des interactants. En ce sens, elles constituent un articulateur entre l'œuvre littéraire et le contexte social.

Le texte met en contraste deux types de personnages (le Chef de la milice et l'Evêque) aux ethos opposés. Si le premier est odieux parce que méprisant et arriviste, le second est un philanthrope conciliant et moralisateur. Ainsi, par l'énonciation, le

narrateur dénonce le premier et à travers lui tout le pouvoir politique, puis parallèlement en creux, pousse le lecteur à s'identifier au second. La scène dialoguée, confrontant deux personnages qui se dévoilent linguistiquement par la communication, est un moyen de construction de l'ethos discursif. Celui-ci s'est manifesté à travers la violence verbale du chef de la milice et surtout à travers la politesse de l'Evêque. Le garant du discours littéraire c'est-à-dire le narrateur principal, quant-à lui, n'est ni serein ni objectif. La scène d'énonciation au sein de laquelle il invite le lecteur à prendre place est argumentative : la mise en contraste de deux discours, l'un (celui de l'Evêque) conforme aux exigences de l'éthique, l'autre (celui du chef de la milice) vulgaire et irrespectueux des convenances sociales. On retrouve ici la thèse de Ch. Plantin¹ selon laquelle il existe une argumentation dès qu'il y a opposition de deux discours tenus par deux interlocuteurs.

VIII.1.3 L'ethos discursif et la dénonciation

Bohi Di, en racontant, adopte l'attitude d'un narrateur partisan, à la fois acteur et observateur. Pourtant, dans une bonne partie du texte, il a gardé la position d'un narrateur « extradiégétique » distant. Il manifeste sa présence dans le texte notamment par l'emploi des déictiques tels que « me » (à la fin du texte) qui lui permettent d'inscrire sa subjectivité dans le discours. Ainsi, sa position distante par rapport aux événements racontés et son point de vue omniscient ne sont qu'une façade. Il formule son jugement partisan en ses termes: « Il me semblait que les habitants de Porte Océane ressemblaient à des fantômes, silencieux qui longeaient les murs. » En tant que narrateur omniscient, il peut entrer dans la pensée des personnages : « Il n'y avait plus de manifestants, plus de révoltés, il n'y avait que des êtres soudain inquiets qui réalisaient toute la portée de leur détresse. »

Bohi Di est présenté comme « un fils de la terre », un homme du peuple appartenant à la classe des exploités. Il occupe donc socialement une position minimale. C'est une

¹ Plantin (C.), *L'Argumentation*, Paris : PUF, 2005, Que sais-je ?, p.63.

place qu'il assume, et qui plus est, il la revendique à travers son discours. Le narrateur manifeste sa présence de diverses manières : le texte n'en est pas moins globalement modalisé. Il associe dans sa narration les focalisations interne, externe et le récit non focalisé. Tout énoncé, fût-il un récit, comporte une valeur modale qui oriente d'une manière ou d'une autre la réception par un co-énonciateur. Ainsi, il focalise linguistiquement son expression sur un lexique dépréciatif de la dictature avec l'emploi des mots comme « despotisme », « délation », « exploitation », « nouveau colon », « sbires », « messie-koïsme », « manœuvre d'intimidation », etc.

La dispute opposant Monseigneur Jean-Jacques Na et le chef de la milice Halouma révèle éloquemment l'ethos de celui-ci. En effet, Halouma est, à l'image du pouvoir qu'il représente, un modèle de paternalisme et de suffisance. Ainsi, en s'adressant au vieil évêque, il affirme : « Si vous êtes évêque, c'est grâce au Messie-koï. », « Je ne suis pas votre fils mais votre responsable. ». Halouma fait preuve d'un abus de pouvoir en promettant à l'évêque d'emprisonner tous les religieux : « Si vous continuez nous vous enfermerons tous, Monsieur l'évêque, prêtres et diacres compris ! ». Par ses critiques menaçantes pour la face positive et la face négative de l'évêque, Halouma manifeste en même temps sa mauvaise foi, en étalant des accusations de toutes sortes. En effet, il dit à l'évêque : « [...] vous semez la pagaille, vous fréquentez les anarchistes, vous prêchez contre nous dans vos églises. » Par ses reproches, il tente de légitimer la répression pour laquelle il est venu assister aux funérailles.

Par ses différentes interventions, il se montre également irrespectueux de l'éthique qui fonde la vie communautaire, surtout en Afrique. En effet, dans le continent noir, les vieillards traitent comme leurs fils tous les jeunes ayant l'âge de leur propre enfant. Aussi les évêques appellent-ils « mon fils » tout le monde dans les pays où existe le christianisme. Cette attitude de l'évêque fait donc partie des valeurs partagées de l'Afrique, voire du monde entier. Pourtant, Halouma, en tant qu'africain, refuse de se conformer à cette norme, en affirmant à travers sa réplique réactive adressée au vieux religieux : « Je ne suis pas votre fils. » L'auteur fait ainsi d'Halouma un personnage dont l'ethos est étranger à la société qui fait respecter la hiérarchie sociale liée à l'âge entre jeunes et adultes, mais également les bonnes pratiques religieuses. Le chef de la

milice, présenté comme un repoussoir est un personnage odieux, à l'instar du pouvoir qu'il représente. L'auteur le dénonce en faisant de lui le bras armé de l'Etat des Marigots du Sud, alors que normalement, un agent de la milice comme lui, ne peut être qu'au service de son parti politique et non du pouvoir central. Il y a là usurpation de fonctions qui sont normalement celles de la police d'Etat.

A l'opposé d'Halouma, l'évêque a un ethos assignable, non seulement à une société africaine croyante telle qu'elle fonctionne, mais encore à tout homme d'Eglise digne de ce nom. Il se montre croyant, imperturbable, malgré toutes les menaces dont il fait l'objet. A ce propos, il répond à Halouma : « Si cela peut vous tranquilliser, mon fils, je vous souhaite du courage [...] » Aussi, administre-il une leçon de bonne gouvernance au pouvoir en recommandant, en creux, de toujours bien traiter les hommes : « Par contre, j'ai appris à prier chaque jour pour les membres du Parti, car vous tuez l'homme et Dieu en vous. Cela ne s'appelle pas vivre, ni commander. » L'évêque montre l'ethos d'un philanthrope qui se soucie du sort de l'être humain. Son attitude contraste avec celle d'Halouma, qui ignore ces remontrances et apparaît comme un cynique. A la suite de cet échange, il ordonne de tirer sur les populations : « Déjà Halouma ordonna à ses milices d'agir. »

Mais, en un sens, Halouma n'est pas le seul à menacer la face de son interlocuteur. L'évêque attaque lui aussi la face du chef de la milice, en proférant des reproches : « Mon fils, je n'ai pas attendu votre Parti pour répondre à l'appel de Dieu. [...] vous tuez l'homme et Dieu en vous. [...] La conscience, ne la couvrez pas d'une carapace, vous vous perdriez mon fils. » Les funérailles se transforment en tribunal.

VIII.1.4 « Scène validée » et subversion

Cette scène d'énonciation insérée dans la fiction imite les funérailles et s'en écarte dans ses contenus et sa visée illocutoire. C'est donc uniquement la scène générique qu'elle emprunte aux funérailles. On assiste à une double transgression : la dispute entre

le chef de la milice et l'Evêque, d'une part, la transformation des funérailles en manifestation populaire, d'autre part.

On bascule alors dans une scène de manifestation, reconnue comme telle par la communauté. Dans un régime dictatorial, cette manifestation est non seulement interdite, mais réprimées par les forces de l'ordre. La manifestation s'accompagne de cris et de slogans déclamés oralement ou inscrits sur des pancartes. A la suite de Reboul, on peut définir le slogan comme

[...] une formule concise et frappante, facilement répétable, polémique et le plus souvent anonyme, destiné à faire agir les masses », et dont « le pouvoir d'incitation excède toujours [le] le sens explicite.¹

Formule anonyme, le slogan a pourtant un énonciateur, le peuple, saisi globalement. Ce peuple s'adresse anonymement par le slogan au pouvoir et à ses détenteurs.

Le peuple intervient dans la manifestation en proférant des actes de langage. Dans le texte, précisément, ce sont des énoncés interjectifs qui ont la forme des slogans exprimant de façon percutante la révolte populaire. Leur performativité est implicite, sur le mode de la modalité exclamative :

- « A bas les tyrans ! A bas les exploiters ! »
- « Assassins ! »

Nous avons également un autre type d'énoncé à valeur illocutoire qui se range, non pas parmi les performatifs « assertifs », mais au sein des performatifs que Searle² nomme les « déclarations » au sens pragmatique. Celles-ci sont à distinguer des déclarations en tant que mode grammatical. La phrase « Assassin ! », par exemple, proférée par le peuple des Marigots du Sud en direction du chef de la milice Halouma et de son régime, relève de ce type. La réussite de l'acte performatif dépend ici du pouvoir qu'a ce peuple qui profère la déclaration. S'il est souverain, dans un état démocratique,

¹ Reboul (O.), *Le Slogan*, Bruxelles, Complexe, 1975, p.42.

² Searle (J.R.), *Les Actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Paris, Hermann, 1988.

certainement Halouma serait considéré comme coupable. Il est vrai que le terme « assassin ! » n'a aucune valeur juridique. Mais le fait qu'il soit proféré par le peuple manifeste son sentiment de révolte contre le pouvoir. Sur le plan performatif, dans un Etat démocratique où le peuple est souverain et dans lequel celui-ci dans sa majorité profère une telle expression, le pouvoir ainsi catégorisé est disqualifié. Mais le peuple, est-il autorisé à tenir avec succès ce propos ? La profération risque de rester sans effet, puisque le régime est dictatorial. (Nous reviendrons plus loin sur les voix du peuple au chapitre X.)

Compte tenu de leur valeur illocutoire, qui est de provoquer un changement institutionnel, les déclarations ont été linguistiquement déterminantes dans la subversion engendrée par le roman, et particulièrement dans ce texte. Car dans le discours les déclarations s'exécutent à des occasions particulières de la vie quotidienne : anniversaire, nomination, mariage, réunion, hommage, etc. A chacune de ces circonstances, on fait des déclarations qui ont la particularité d'être socialement codifiées. Elles fonctionnent comme des rituels, sinon en totalité, du moins en partie. Le discours subversif, synonyme de révolte, de refus de la dépendance et surtout de la dictature, dans *Le Cercle des tropiques* a un effet perlocutoire, celui d'engendrer la révolte orchestrée par le peuple.

C'est précisément cet effet que l'auteur a cherché à obtenir en écrivant de cette manière. Il s'agit ici d'orienter le lecteur vers certaines conclusions à travers lesquelles le régime « messie-koïque » est condamné sans appel. Ce texte est, globalement, une argumentation qui fait le procès du « messie-koïsme ». Il enchaîne non seulement les énoncés et les mots, mais également les scènes validées à visée argumentative. Le discours moralisateur de l'Evêque par le chef de la milice aurait pu empêcher celui-ci d'ordonner la répression, mais ce n'est pas le cas. Toutefois, le lecteur ne peut s'empêcher de tirer la conclusion proposée par le narrateur.

VIII.1.5 Polyphonie, interaction et tonalité

Ce texte foncièrement polyphonique superpose deux scènes d'énonciation : la scène du roman lui-même et la scène du dialogue qui est enchâssée dans la première. A travers cette polyphonie traduite dans le dialogue, le parti-pris de l'auteur, qui est de dénoncer le pouvoir, se dévoile par le truchement des principaux locuteurs que sont : la foule victime de l'oppression, la milice qui assure la répression et le prêtre présent pour calmer la violence et assumer un rôle de médiateur entre le peuple et l'Etat. Tous ces garants sont mis en scène différemment par le narrateur. Au lieu d'assumer la responsabilité de certains propos, il utilise le discours rapporté en reproduisant directement entre parenthèses les propos tenus : « la foule scandait : « Assassins ! ». Par ailleurs, ce faisant, il légitime la parole populaire en l'authentifiant.

D'autre part, ce texte fait intervenir un interdiscours hétérogène, marqué par le rejet d'un vocabulaire qui fait référence au lexique de ce pouvoir dictatorial : « Messie », « koï », « comité central », « ennemi du parti et de la révolution », « comité central », etc. C'est une stratégie de « positionnement ». Le narrateur exhibe ainsi son appartenance au camp du peuple.

La tonalité discursive varie d'un garant à un autre. La virulence ainsi que le ton d'Halouma et de la foule contrastent foncièrement avec l'énonciation du représentant de l'Eglise. Le rôle attribué à chacun des garants du discours témoigne de l'environnement social et idéologique dans lequel se trouvaient ces jeunes nations au lendemain des indépendances. L'ethos discursif de chacun d'eux fonctionne comme un articulateur entre le corps et le discours, mais aussi entre le discours et le contexte socioculturel qu'il est censé faire surgir. Chacun des garants développe singulièrement un ethos, une image de soi, tout en veillant à le préserver. Et le peuple constitue l'enjeu de cette interaction : Halouma (le chef de la milice) entend se montrer protecteur, comme l'évêque. Mais l'orientation que donne le narrateur fait que le chef de la milice Halouma, n'est pas présenté comme sincère ; il enfreint ainsi un principe conversationnel important, la « loi de la sincérité ».

Selon qu'il parle du peuple ou de l'Etat, le narrateur n'utilise pas le même ton. Quand il parle du peuple, la violence verbale, qui caractérise son discours à l'égard de l'Etat, se mue en un discours à tonalité très compatissante, comme dans le passage suivant, à la suite de la répression : « Il n'y a avait plus de manifestants, plus de révoltés, il n'y avait plus que des êtres soudain inquiets qui réalisaient toute la portée de leur détresse. » Le lecteur est amené à considérer les agissements du pouvoir, à ressentir de la pitié pour le peuple et de la haine ou de l'indignation pour le pouvoir ; c'est le but ultime assigné au texte et au roman, *Le Cercle des tropiques* dans son ensemble.

VIII.2 Analyse de texte : texte 4 extrait du roman, *Entre les eaux*

Le maquis que vient d'intégrer le prêtre Pierre Landu organise une expédition destinée à attaquer une garnison chargée de la sécurité de l'Eglise et du curé dans le village de Kanga. Les maquisards doivent, à la suite de leur victoire, s'approvisionner en vivres en demandant de les acheter auprès du Curé. Contre toute attente, celui-ci, alléguant divers prétextes, a refusé. Le narrateur dénonçant le comportement du Curé, commente la situation, surtout sous la forme d'un long monologue intérieur.

Texte 4 :

Entre les eaux

Oui, la tristesse d'être Prêtre. Le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir concerné personnellement par toutes les absences divines. Travailler à rendre mon pays plus humain. Simplement humain. Et pour cela, l'action de mes camarades n'est-elle pas un éclaircissement nécessaire ? A présent, je suis convaincu : la haine de la hiérarchie catholique pour tous les mouvements nationalistes relève partiellement d'une volonté nette de sauvegarder à tout prix des avantages injustifiés hérités de l'époque coloniale. D'où parfois, comme chez le brave curé de Kanga, cette identification de la religion et d'un standing social. Et pourtant l'éclosion d'un christianisme authentique dans ce pays n'est-il pas conditionné par un retour aux sources, au fondamental complètement épuré de tous les mythes propres à une Histoire ? Et seul, je crois, un pouvoir d'extrême

gauche pourrait nous aider à conserver l'essentiel, tout en permettant à l'Eglise de se défaire des compromissions honteuse qui la lient encore à l'économie capitaliste.

Parfaitement ridicule, cette scène à la cure de Kanga. Comment peut-on nier l'Evangile à ce point ? Je veux bien admettre l'influence du cadre bourgeois posé par les missionnaires étrangers. J'y ai moi-même vécu pendant des années et m'en trouvais d'ailleurs fort bien. Mais ce cadre n'est pas plus essentiel à la propagation de la foi que la richesse matérielle n'est une condition sine qua non de la transcendance du christianisme. C'est même le contraire. En tout cas, les Evangiles sont catégoriques.

- Je ne peux rien vous céder ; ces biens appartiennent à la communauté chrétienne de Kanga, disait-il.

Une voix seule. Faussement humble. Si c'est cela, une voix de martyr, Seigneur, préservez-moi du martyre. Je ne vois pas quelle gloire vous en tirez.

- Ces biens, continuait-il, vous semblent énormes. Ils sont cependant nécessaires à l'accomplissement du ministère d'amour qui est nôtre. D'ailleurs (sourire insistant), l'Eglise ne fait pas de commerce.

Misse Poubelle avait brutalement mis fin à cette pénible comédie en lançant au curé une moquerie cinglante.

- Monsieur le Curé, puisque vous refusez de nous vendre un peu de vivres, vous ne refuserez pas, par charité chrétienne, de partager, n'est-ce pas ?

Méchamment, elle avait ajouté :

- Je suis certaine que l'Abbé Landu qui est des nôtres – elle s'était retournée vers moi -, nous donnera l'absolution pour le péché, si c'en est un.

Elle avait quitté le salon en éclatant de rire. Les yeux du Père Curé s'étaient agrandis. Il me regardait, scandalisé. Une folle envie de rire me tenaillait le ventre. Cette fois, me dis-je, mon compte est bon. Tant pis, la bêtise de ce confrère m'avait confirmé dans ma nouvelle voie. Et dans le camion qui me ramenait au camp, je songeais à la nécessité de nettoyer le Temple. Les marchands y sont de nouveau. Quelle sainte horreur ! Ils prêchent la charité et la générosité à des hommes qui sont parmi les plus pauvres, et la conscience tranquille, ils volent ces pauvres. Pas tous les prêtres bien sûr, mais tous les autres en jouissent. L'Eglise, dans mon pays, constitue une sorte d'internationale des voleurs travaillant sous le signe de Dieu. Conscients ou inconscients, ils sont plus ou moins voleurs et je l'ai été aussi. Ces 500 hectares de la paroisse de Kanga que cultivent chaque jour des catéchumènes ! En retour, ces appelés du Seigneur n'ont droit qu'à un maigre repas quotidien et à une deux heures d'instruction religieuse. Ils achètent ainsi leur baptême, dans la sueur, le sang et l'exploitation. L'œuvre de communion, le message de charité sont devenus des alibis couvrant des entreprises commerciales. La Foi comme la vie religieuse ne sont plus, hélas, que des moyens au service d'intérêts purement humains. Non, la mauvaise foi et l'inconscience ont été poussées à l'extrême limite.

Fatigué. Je m'efforçai de ne plus réfléchir. Me laisser aller. N'être plus qu'une chose, un paquet de chair. Me venger de ce bourreau qu'est mon esprit. Je voulus penser à Dieu. Je ne sentis que le poids de ma fatigue. Une impression brutale d'absence s'imposa à mon esprit. Un vide.

- Qu'y a-t-il camarade ? me demanda mon voisin ?

J'avais donc parlé. Qu'avais-je dit ? Cette absence désespérante me transperçait de part en part.

- **Rien. Dieu s'est envolé.**

(Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 38-40.)

VIII.2.1 Caractéristiques de la « scène d'énonciation »

Globalement, le texte est composite : un dialogue dans un monologue. Cependant, son noyau reste un dialogue, mais un dialogue dont l'ouverture et la clôture, c'est-à-dire les « épisodes phatiques » (suivant la terminologie de Durrer) ont été omis par le narrateur. L'accent est exclusivement mis sur le corps du dialogue. Il met en scène deux camps, celui du Curé et celui des maquisards, que représentent le personnage-narrateur, le prêtre, Pierre Landu et Miss Poubelle, la factotum du groupe.

Le texte fait coexister deux scènes d'énonciation : d'une part, la scène globale qui est celle du roman et dans laquelle le narrateur « homodiégétique », Pierre Landu, narre son itinéraire intellectuel, religieux et politique en s'adressant à un lecteur qu'il invite à la coopération, de l'autre, la scène dialoguée enchâssée dans la première, discours rapporté directement par le narrateur.

Le prêtre, Pierre Landu, narrateur « homodiégétique », rapporte non seulement les propos des protagonistes appartenant au maquis, et ceux du Curé de Kanga, mais également ses propres propos qui sont plus un monologue qu'autre chose, ou tout au moins un discours adressé à Dieu qu'il prend à témoin. Il reste entendu que tout le discours est adressé, au niveau macro-textuel, au lecteur. Il s'agit d'une double énonciation dramatique dans laquelle les personnages (acteurs) sont mis en scène face à un public (lecteur). Mais cette double énonciation a la particularité d'être à certains endroits un monologue du personnage de Landu qui interrompt le dialogue pour se livrer à ses réflexions personnelles. Le dialogue est ainsi entrecoupé et encadré par le monologue de Landu commentant de façon critique la scène dialoguée, et déduisant des idées destinées au lecteur : « Oui, la tristesse d'être Prêtre. [...] En tout cas, les

Evangelies sont catégoriques. », « Une voix seule. Faussement humble. Si c'est cela, une voix de martyr, Seigneur, préservez-moi du martyre. Je ne vois pas quelle gloire vous en tirez. », « J'avais donc parlé. Qu'avais-je dit ? Cette absence désespérante me transperçait de part en part. » Ce sont des pensées formulées à part, sans que l'autre personnage ne les entende.

Il s'agit d'une scène socio-culturellement identifiable : c'est une requête. Ici c'est une demande de vivres à acheter, ou à défaut une demande de don. La requête est un acte de langage qui appartient à la catégorie des « directifs » selon la terminologie de Searle, par lequel le locuteur fait comprendre à l'auditeur qu'il veut que celui-ci accomplisse une action pour le bénéfice du locuteur. En effet, ici, c'est une tentative des maquisards de faire faire quelque chose au Curé, à savoir l'acceptation de leur vendre une partie des vivres dont dispose la cure de Kanga.

Cependant, l'acte de requête en tant que tel, souvent exprimé au moyen de verbes tels que « solliciter », « demander », « inviter », « supplier », « prier », etc., n'est pas exécuté par les demandeurs, du moins le narrateur ne l'a pas rapporté. L'acte de la requête lui-même est absent de la scène. On sait, d'après l'analyse conversationnelle, que les interactions verbales comme la requête, la confidence, l'appel téléphonique, etc., comportent trois parties : des rituels d'entrée, un « corps » et des rituels de sortie. La première partie sert à introduire la conversation et à mettre en relation les interactants. La deuxième, qui est l'unité centrale, est le lieu où se produit l'acte de langage de base. La troisième est utilisée pour clôturer l'interaction. Suivant ce schéma, le « corps » de la requête a été omis. Cela a un sens : la « loi de l'exhaustivité » n'est pas respectée, elle est transgressée, de sorte que certaines informations sont dissimulées. Le narrateur ne veut rapporter que le « corps » de la scène qui est composé du refus du Curé de céder les vivres, refus que le lecteur doit blâmer. La narration est, à ce niveau, elliptique en occultant et l'ouverture et la clôture de la requête.

C'est une façon de focaliser l'attention du lecteur sur le refus du Curé, refus qu'on veut l'amener à dénoncer. Ces deux parties de la requête sont remplacées par les conclusions et les commentaires évaluatifs, voire injonctifs que produit le narrateur

« homodiégétique ». Cela signifie que celui-ci n'est pas préoccupé par la fidélité, ni par l'objectivité des propos rapportés, mais plutôt par la mise en exergue des seuls aspects blâmables. De cette façon, le lecteur est indirectement invité à faire de même, c'est-à-dire à aboutir à la même conclusion, à désapprouver le Curé.

Ce faisant, le narrateur donne une certaine image de lui-même et renvoie à sa position idéologique : il aspire à plus d'équité et à l'entraide. Ne dégage-t-il pas, à ce niveau, une image qui articule son corps et son discours ?

En outre, ce dialogue enchâssé dans le monologue, la principale modalité du récit *d'Entre les eaux*, a une fonction précise : au même titre que le monologue, c'est une stratégie d'autojustification de la position de dénonciateur de Landu.

VIII.2.2 Le discours d'introspection et la dénonciation

Les conclusions et les commentaires du narrateur « homodiégétique » manifestent la réflexivité du discours. Ils tirent leur sens du refus du Curé. La scène comporte des co-énonciateurs (le Curé et les membres du maquis) tandis que le rapporteur, en marge de l'interaction verbale, s'adresse à la fois à lui-même, à Dieu et au lecteur, même si ces derniers ne se manifestent pas directement par les pronoms de deuxième personne « tu » et « vous ».

Ainsi, on a trois scènes d'énonciation au lieu de deux, puisque les propos adressés à Dieu se démarquent des autres et constituent une pseudo-énonciation. S'adressant à lui-même, le narrateur « homodiégétique » fait donc un monologue intérieur qui traduit le désordre et le chaos d'un esprit divisé, d'une âme écartelée entre la politique et la religion.

Pierre Landu affiche l'image d'un homme troublé qui cherche un refuge dans les arguments, mais aussi les pratiques religieuses telles qu'elles sont dans son pays. Il vit un désordre psychologique qui transparaît dans son discours caractérisé par une certaine

incohérence et un style haché avec des phrases courtes, incomplètes, nominales caractéristiques du monologue intérieur. Cela se traduit, par exemple, dans les propos suivants : « oui, la tristesse d'être prêtre. », « Le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir concerné personnellement par toutes les absences divines. », « Simplement humain », « Parfaitement ridicule cette scène à la cure de Kanga. », etc. Lorsque dans ses réflexions, un mot ou une idée lui vient à l'esprit, il abandonne le sujet précédant, en se laissant guider par ses fonctions sensorielles. Ainsi, la narration suit la pensée. Le monologue de Landu est un dialogue avec lui-même, comme dans le monologue théâtral.

Il apparaît ainsi englué dans une sorte de « paratopie » qu'exprimait déjà le titre du roman « *Entre les eaux* » : « Je n'étais qu'entre les eaux. Armé et désarmé, hors-la-loi et juste à la fois. »¹ Dans ces conditions, ses tourments résultent de sa propre « paratopie » qui, d'ailleurs, lui permet de dénoncer. En fait, il énonce par là sa « posture » et son ethos discursif : le lieu dans lequel il se trouve est critiqué par comparaison avec l'autre d'où il est absent. Absence et présence dans les lieux sont alternées. Le déplacement d'un lieu à un autre se passe dans sa conscience. Il vit dans le maquis et rapporte les faits qui s'y produisent. Par contre, son passé est rapporté par les multiples entrevues qui sont essentiellement des scènes dialoguées, qu'il a eues à Rome ou en Afrique, soit avec ses supérieurs soit avec ses condisciples. Mais c'est sa conscience qui est particulièrement instable, analysant les moindres signes qui surgissent ou de sa vie sacerdotale ou de celle de maquisard.

Le monologue que produit le narrateur est une réflexion critique partagée entre le maquis et l'Eglise. Pendant qu'il est dans le maquis, ses plongées constantes et incessantes dans son passé tant à Rome qu'en Afrique, rendent présents dans sa conscience ces lieux antagonistes : le maquis et l'Eglise. Pourtant, à ses yeux, ces deux milieux devaient au contraire être complémentaires, oeuvrer tous deux pour le peuple. De façon continue, Pierre Landu se livre ainsi à une dénonciation par l'énonciation de sa propre « paratopie ».

¹ Mudimbé (Y.-V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.69.

Cette « posture » caractérisée par le déchirement fait qu'aucun lieu n'est épargné par ses critiques. Il lui est impossible d'être un, il est chrétien et africain. Or, selon lui, « On ne peut pas à la fois être un bon chrétien et un bon africain. »¹

*J'étais d'une classe, mon peuple d'une autre. Les relations qui m'unissaient aux âmes dont j'avais la charge, faisaient de moi une abstraction. Je méprisais la saleté, la vie des miens, sans être complètement du camp des maîtres.*²

Par ailleurs, Pierre Landu cherche à exorciser le trouble qui l'assaille : comment le bon chrétien et le prêtre qu'il est peuvent-ils sauvegarder l'orthodoxie, c'est-à-dire l'Évangile, dans un milieu presque totalement hostile à la réalisation de cette ambition ? Si, à ses yeux, l'Église passe son temps à exploiter les pauvres et à s'assimiler à la bourgeoisie, le maquis n'est guère plus légitime, eu égard au traitement qu'on y fait subir à l'être humain. D'où son déchirement personnel qui le prédispose, comme il le dit, à se préoccuper de tous les manquements aux recommandations de Dieu et à s'en indigner avant de les combattre : « Oui, la tristesse d'être prêtre. Le prêtre que je suis, moi, avec cette passion de me sentir concerné personnellement par toutes les absences divines. »

Pierre Landu est en quête d'arguments qui lui permettraient de recouvrer la quiétude d'esprit en justifiant sa posture actuelle de rebelle qui s'oppose aux dérives de l'Église. Les réflexions auxquelles il se livre, en s'adressant d'abord à lui-même sous forme d'un long monologue (la majeure partie du texte), ensuite à Dieu et indirectement au lecteur, sont destinées à lui assurer l'apaisement intérieur. Les faits, notamment la demande de vivres à la cure de Kanga, sont éloquentes pour légitimer son positionnement dans le champ religieux chrétien.

Au final, la « paratopie » qui est la situation de tout écrivain, est exprimée par Mudimbé à travers le personnage de Landu.

¹ Mudimbé (Y.-V), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.94.

² Ibid., p.104.

Le narrateur, dominant ses personnages, se permet d'insérer dans les dialogues sa propre vision en approfondissant les idées émises et en orientant l'interprétation du lecteur. Mieux, il se livre à une véritable analyse des différents propos tenus pour en livrer la quintessence au lecteur.

A l'instar des différents narrateurs de notre corpus, Landu ne se contente pas ainsi des simples descriptions et n'abandonne presque jamais les dialogues à la libre interprétation du lecteur. S'il le fait, c'est que le sens apparent des paroles des personnages recouvre exactement leur sens caché. Il s'adonne ainsi à une sorte de commentaire narratif qui fonctionne comme un balisage pour le lecteur qui, ainsi, n'étant pas trop désorienté dans sa lecture, peut adopter le point de vue du narrateur. C'est ce qu'on peut noter, par exemple, dans les lignes qui encadrent la scène de la requête de ce texte 2.

Avant même de nous livrer le corps de l'interaction verbale qui contient l'acte même de la requête des rebelles adressée au Curé et celui du refus qui s'en est suivi, le narrateur fait des commentaires explicatifs, comme dans le passage suivant :

Parfaitement ridicule, cette scène à la cure de Kanga. Comment peut-on nier l'Evangile à ce point ? Je veux bien admettre l'influence du cadre bourgeois posé par les missionnaires étrangers. J'y ai moi-même vécu pendant des années et m'en trouvais d'ailleurs fort bien. Mais ce cadre n'est pas plus essentiel à la propagation de la foi que la richesse matérielle n'est une condition sine qua non de la transcendance du christianisme. C'est même le contraire. En tout cas, les Evangiles sont catégoriques.¹

On le voit, analysant le comportement du Curé, le narrateur se livre à une dénonciation à laquelle il invite le lecteur à adhérer. Il fustige les dérives de l'Eglise par rapport à l'Evangile dont les règles de conduite lui semblent sans équivoque.

¹ Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.39.

A la fin de l'interaction centrale qui contient la requête et le refus, le narrateur s'épanche à nouveau pour tirer lui-même les conclusions, au lieu de laisser le lecteur le soin de le faire. Cette fois, c'est de façon plus péremptoire qu'il condamne l'Eglise ainsi que ses dirigeants. Il donne libre cours à sa subjectivité, se permettant de juger les hommes d'Eglise et de tirer des conclusions de la scène de requête. Il considère les hommes d'Eglise comme des voleurs, sans pitié à l'égard des pauvres :

Une folle envie de rire me tenaillait le ventre. Cette fois, me dis-je, mon compte est bon. Tant pis, la bêtise de ce confrère m'avait confirmé dans ma nouvelle voie. Et dans le camion qui me ramenait au camp, je songeais à la nécessité de nettoyer le Temple. Les marchands y sont de nouveau. Quelle sainte horreur ! Ils prêchent la charité et la générosité à des hommes qui sont parmi les plus pauvres, et la conscience tranquille, ils volent ces pauvres. Pas tous les prêtres bien sûr, mais tous les autres en jouissent. L'Eglise, dans mon pays, constitue une sorte d'internationale des voleurs travaillant sous le signe de Dieu. Conscients ou inconscients, ils sont plus ou moins voleurs et je l'ai été aussi.¹

Utilisant la modalité assertive dans la dernière partie de la citation, il se convainc de la pertinence de son choix politico-religieux : « Travailler à rendre mon pays plus humain. Simplement plus humain. [...] A présent, je suis convaincu : la haine de la hiérarchie catholique pour tous les mouvements nationalistes relève partiellement d'une volonté nette de sauvegarder des avantages injustifiés hérités de l'époque coloniale. » En fait, cette dernière phrase est une assertion fonctionnant comme une conclusion tirée à partir du comportement du Curé de Kanga refusant de satisfaire, même en partie, à la demande des maquisards. La réponse qu'il fournit est éloquente à ce propos : « Ces biens [...] vous semblent énormes. Ils sont cependant nécessaires à l'accomplissement du ministère d'amour qui est nôtre. » Cet argument, plus qu'erroné aux yeux de Landu,

¹ Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.40.

finit de lui prouver l'injustice que fait subir l'Eglise aux pauvres, contrairement aux recommandations de l'Evangile.

Poursuivant son interprétation du comportement du Curé, il fait des déclarations péremptoires: « Mais ce cadre n'est pas plus essentiel à la propagation de la foi que la richesse matérielle n'est une condition sine qua non de la transcendance du christianisme. C'est même le contraire. » Il se prouve le bien-fondé de sa pensée, en convoquant sous forme de discours narrativisé le point de vue des Evangiles : « En tout cas les Evangiles sont catégoriques. »

Après ces conclusions, le monologue de Pierre Landu tourne à la dénonciation plus directe. C'est le sens de son propos, lorsqu'il dit : « Ils prêchent la charité et la générosité à des hommes qui sont parmi les plus pauvres, et la conscience tranquille, ils volent ces pauvres. Pas tous les prêtres bien sûr, mais tous les autres en jouissent. L'Eglise, dans mon pays, constitue une espèce d'internationale de voleurs travaillant sous le signe de Dieu. [...] L'œuvre de communion, le message de charité sont devenus des alibis couvrant des entreprises commerciales. La Foi comme la vie religieuse ne sont plus, hélas, que des moyens au service d'intérêts purement humains. Non, la mauvaise foi et l'inconscience ont été poussées à l'extrême limite. » Cette critique sans complaisance des pratiques de l'Eglise lui permet d'être tranquille en choisissant le camp des mouvements révolutionnaires. C'est ce positionnement en faveur du peuple et des pauvres qu'il défend tout au long du roman.

Ce dialogue avec le Curé fonctionne comme un argument qui permet de fonder la dénonciation et la rébellion contre l'Eglise. C'est une mise à nu, sur le mode théâtral des fautes des ecclésiastiques. Le romancier, en utilisant le dialogue entre un curé et des maquisards, oriente le lecteur vers certaines conclusions de façon dramatique.

Les hésitations de Pierre Landu montrent sa grande lucidité ainsi que sa « posture ». A bien des égards, il recherche l'impartialité, sans la trouver, puisque l'Eglise ne cesse d'exhiber ses propres tares, sous ses yeux, d'où son positionnement contre elle. Son seul objectif est, *a priori*, de se rendre compte par les faits des insuffisances ou du maquis ou

de l'Église. C'est comme cela qu'il entend justifier son positionnement. Cette scène de la cure fait éclater au grand jour les dérives de l'Église. Pierre Landu se convainc ainsi, en même temps que le lecteur, de la nécessité de la transformer. C'est-là que réside la visée de dénonciation du pouvoir religieux. Et dans ce jeu, la « posture » de Pierre Landu n'est rien d'autre que celle que le lecteur attribue à l'auteur, qui est l'énonciateur principal.

La scène validée de la requête/refus, faisant partie des pratiques discursives de la société évoquée dans le roman, a la valeur pragmatique des *topoi* qui relèvent du patrimoine collectif auquel tout le monde adhère. Son utilisation dans la fiction, tout en lui conférant l'efficacité d'un argument de l'ordre du *logos* ou du *pathos*, en fait un trait d'union entre la société et l'œuvre littéraire.

Chapitre IX

Ethos discursif, dialogue et dénonciation

Le narrateur, comme tout énonciateur, manifeste son attitude personnelle vis-à-vis des faits narrés. L'énonciation ainsi modalisée exprime en même temps l'ethos discursif du narrateur. Celui-ci laisse transparaître une « corporalité » et un « caractère ». Par là, il assume dans la « diégèse » un rôle de dénonciateur.

Mais les romans de notre corpus mettent en scène trois types de narrateur, chacun s'exprimant à travers un mode dialogal singulier : par la multiplication des scènes dialoguées qui découlent de l'errance du héros-narrateur (*Le Cercle des tropiques*), par la forme d'enquête qu'emprunte la narration (*Perpétue*) et par le récit produit sur le mode du monologue intérieur (*Entre les eaux*).

IX.1 L'ethos discursif, la « paratopie » du narrateur du *Cercle des tropiques* et le dialogue romanesque

Le Cercle des tropiques peut être considéré comme un faux roman autobiographique. Si le narrateur, Bohi Di, n'est pas assimilable à l'auteur Alioum Fantouré, tout au moins, il raconte sa propre vie. Dans *Le Cercle des tropiques*, il y a donc, parmi les caractéristiques du roman autobiographique, au moins, l'identité du personnage et du narrateur.

Figure de l'homme déchu, victime de toutes les exactions du nouveau pouvoir de son pays, Bohi Di apparaît comme un picaro, un homme du peuple dont il réunit tous les traits de caractère. Occupant une position socialement basse, il ne peut que subir l'oppression du gouvernement. Cela fait du *Cercle des tropiques* une sorte de roman picaresque. Sous ce rapport, Bohi Di se présente comme un héros débrouillard livré à maintes aventures qui le font vivre un peu partout. Son itinéraire particulièrement

sinueux lui permet de passer en revue les mœurs de la société. En même temps, il a l'occasion, par ce parcours, de porter un regard critique sur elles. Cependant, à la différence du picaro authentique, Bohi Di n'est nullement un escroc, encore moins un hypocrite ; il n'est pas enclin à tromper ceux qu'il croise. Mieux, sa conduite est irréprochable.

Ce type de narrateur « homodiégétique » s'adresse d'abord au lecteur, en lui renvoyant une certaine image, celle de l'homme du peuple meurtri, incapable de réussir quoi que ce soit, par la faute d'un mauvais gouvernement. Dans ce dialogue à grande échelle, le narrateur cherche à toucher le pathos du lecteur. Celui-ci ne peut s'empêcher, au regard des infortunes généralement injustes du héros, d'éprouver de la compassion et de la pitié à son égard, en condamnant systématiquement le pouvoir qui en est la principale cause. Bohi Di rappelle deux héros, figures emblématiques d'errants : Candide de Voltaire (*Candide*) et Bardamu de Céline (*Voyage au bout de la nuit*). Un tel choix d'un héros picaresque ne relève pas du hasard : c'est une manière d'argumenter dans le discours. La « paratopie » de Bohi Di est ici incarnée à travers un corps ainsi qu'un caractère précis ; ce qui imprime au roman un ton particulier, celui de la dénonciation virulente, non pas uniquement par le choix des paroles critiques, mais également des tableaux de la vie qui servent de preuve et/ou d'argument. Ce type de narrateur picaresque a donc le statut d'un « argument narratif ».

C'est dire qu'on peut argumenter en racontant, car si l'ethos discursif et la « paratopie » sont une construction dans le discours et fonctionnent comme des arguments, c'est en narrant les faits que le narrateur fournit les arguments susceptibles de convaincre le lecteur. Cependant, l'ethos discursif et la « paratopie » ne sont pas des arguments du domaine cognitif. Ce sont des arguments plus englobants qui n'ont rien à voir avec le logos. Il y a même dans l'ethos et la « paratopie », en tant qu'arguments, autant une part de logos que de pathos.

En outre, cette valeur argumentative de l'ethos du picaro est renforcée par le fait qu'il y a dans son discours, comme dans tout discours efficace, une sorte de conformité entre la culture et l'image de soi présentée.

Cela nous renvoie à la question des valeurs partagées et des topoï qui garantissent l'efficacité des discours, dans une communauté donnée. C'est dire que certaines règles socioculturelles sont associées à la construction de l'ethos discursif. En fonction de la culture à laquelle on a affaire, l'ethos est plus ou moins valide et persuasif. Lorsque l'image renvoyée par le locuteur qui joue un rôle se conforme à celle socialement assignée à ce rôle, à travers un genre de discours donné, le discours produit par ce dernier est non seulement persuasif, mais en même temps il valorise et valide le rôle joué. Les manières de dire et d'agir spécifiques qui forment le corps de Bohi Di, qui s'exprime dans son ethos discursif, sont propres à la société africaine.

Le lecteur est amené à assimiler la « paratopie » du narrateur-picaro en lui associant le corps qui lui convient et en l'intégrant dans un groupe qui partage le même rôle, socialement valorisé ou non. La « paratopie » convenable de l'homme errant à associer au garant est donc construit par le lecteur, par le truchement de l'énonciation qui le légitime :

L'instance subjective qui se manifeste dans le discours ne se laisse pas concevoir seulement comme statut ou rôle, mais comme « voix », et au-delà comme « corps énonçant », historiquement spécifié et inscrit dans une situation que son énonciation tout à la fois présuppose et valide progressivement.¹

Le rôle du picaro n'est certainement pas valorisé par la société africaine, mais en tant que représentation littéraire de l'état d'une victime des dérives du pouvoir, il fonctionne comme un argument pour fonder la critique des mœurs politiques, une preuve de l'échec de l'indépendance.

¹ Maingueneau (D.), dans Amossy (R.) et al. *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999, p.76.

IX.2 Analyse de texte : texte 5 extrait du roman, *Perpétue*

L'enquête d'Essola l'a amené à Zombotown où il a déjà rencontré diverses personnes de la société camerounaise. Après avoir été éconduit brutalement par son beau-frère, l'époux de sa sœur, le politicien fonctionnaire de l'administration publique, Edouard, sous prétexte de n'avoir pas été informé de sa venue chez lui, Essola (Wendelin) est reçu par le dénommé « l'homme svelte » ou Zéyang, le footballeur, en même temps que d'autres personnalités de l'Etat parmi lesquelles l'ingénieur des eaux et forêts, Stéphanou. Celui-ci, comme leur hôte « l'homme svelte », sans être politicien, est un opposant au régime despotique de Baba Toura.

Texte 5 :

Perpétue

Tout en haranguant le plus souvent à mi-voix les voyageurs quelque peu décontenancés, le jeune homme svelte les avait à la fin conduits dans sa chambre et installés dans de grands fauteuils confortables, au milieu de nombreux jeunes très graves. En même temps qu'il versait de la bière de marque Beaufort dans les verres qu'il venait de poser devant les nouveaux venus, l'hôte fit les présentations.

- Voici Wendelin, le frère de Perpétue, vous savez, celui qui était dans un camp du Nord ; il vient d'être libéré. C'est son cousin Amougou qui l'accompagne. Wendelin, tu peux parler en confiance, ce sont des amis sûrs. Voici un camarade ingénieur des eaux et forêts, revenu il y a juste deux ans de Paris où il faisait ses études. Stéphanou, j'ai promis à Wendelin de lui faire la démonstration que la disparition de sa sœur, et celle de toutes nos autres sœurs mortes stupidement, en couches par exemple, résultent de l'assassinat de Ruben il y a dix ans. Explique-lui ce que tu as observé dans la sphère pourtant étroite de ta spécialité.

L'homme ainsi interpellé était un intellectuel à tignasse, barbu, en bras de chemise, plutôt petit, plus grassouillet que corpulent, occupé jusque-là à compulser d'un air absent un monceau de papiers sans doute officiels accumulés devant lui sur la table. Complaisant, il se tourna aussitôt vers Essola et, sans vraiment regarder son interlocuteur, s'exprimant dans une langue particulière à Oyolo, faite à peu près d'autant de français que de bantou, il lui exposa sur un ton de pédagogue souriant :

- Ecoute bien ; je suis scandalisé chaque jour d'avantage par ce que je vois faire dans la province du Sud-ouest d'où j'arrive – et où je m'en retourne dans quelques jours d'ailleurs. Tu vois, étant l'unique ingénieur des eaux et forêts là-

bas, j'ai sous ma responsabilité des dizaines de milliers de kilomètres carrés bourrés de bois précieux dont certains n'existent nulle part ailleurs que chez nous. Eh bien, il faut avoir vu de ses yeux, ce qu'on appelle vu, des exploitants forestiers européens, pour atteindre une petite essence d'exportation isolée, dévaster des hectares de forêt ou même des cacaoyères en improvisant de vive force une piste – vraiment, il faut avoir vu cela pour croire à tant d'anarchie désinvolte et de rage destructrice.

- Pillage et saccage quoi ! Comme avant l'indépendance, commenta Essola, désabusé et las.

- Non, pire ! Coupa Stéphanou toujours souriant et bonhomme, mais en même temps catégorique maintenant. C'est bien pire, et voici pourquoi. A mon retour, j'ai eu là-bas pendant quelques semaines pour mon supérieur hiérarchique un conservateur qui y était en poste, paraît-il, depuis près de vingt ans ; c'était bien entendu un toubab, mais aussi un fonctionnaire compétent, consciencieux, et surtout un homme qui connaissait les lois de la nature et la nécessité de la ménager. Je l'ai vu plusieurs fois tenir tête aux exploitants les plus puissants, dès qu'ils dépassaient certaines limites, et toujours les faire reculer. Il avait dû respecter cette ligne de conduite auparavant aussi et je ne doute pas qu'il ait efficacement protégé notre forêt même avant l'indépendance.

« Bon, que s'est-il passé après son départ il ya cinq ou six mois, oui peut-être d'avantage peu importe ? C'est un homme du Nord, un dignitaire du parti unique qui a été nommé conservateur de la province.

- C'est bien d'eux, ça ! Observa Essola sans élever la voix.

- Note bien que ce n'est pas absolument idiot, reprit Stéphanou ; ça peut se concevoir à la rigueur, mais à condition, par exemple, que le vrai responsable, celui qui décide techniquement, ce soit tout de même un homme du métier, c'est-à-dire moi, puisque le conservateur s'y connaît dans les eaux et forêts autant que dans les dynasties de l'ancienne Chine. Penses-tu ! Les toubabs défilent dans son bureau, lui graissent la patte et obtiennent tous les tampons qu'ils veulent sur leurs documents. Et si je m'avisais de m'indigner, de faire scandale, je serais aussitôt mis en tôle ; ce ne sont pas les prétextes qui manqueraient : rubéniste, communiste, subversif et allez donc. Ou même tout cela à la fois, c'est logique ! Autrement dit, je n'ai rien à dire. Le conservateur c'est l'autre.

- Mais c'est comme avec Baba Toura, intervient l'hôte ; le président, c'est lui, et lui seul, et nous autres, nous n'avons rien à dire. Hier encore, il marchandait des cacahuètes au gobelet sur les carrefours ? Cela ne fait rien, le président, c'est lui, un point c'est tout. Et nous, il ne nous reste qu'à être étrangers sur notre propre sol.

- Quand on sait les précautions habituellement prises en France même avant d'abattre l'arbre le plus anodin, on frémit à l'idée de ce qui nous attend, nous autres, si ce vandalisme se poursuit ne fût-ce qu'une petite décennie encore ; conclut Stéphanou.

- C'est grave ? demanda Essola enfin intéressé et s'instruisant pour la première fois.

L'ingénieur lui expliqua avec des termes et des détails d'une précision très scientifique comment les déboisements inconsidérés, en favorisant l'infiltration du désert jusqu'au cœur luxuriant du continent, exposaient l'Afrique à une désolation prochaine. L'archéologie n'enseignait-elle pas que le Sahara même avait été jadis une contrée verdoyante. ?

- Et que paient les vandales pour ravager ainsi nos forêts, Stéphan ? N'oublie surtout pas ce point décisif, insistait le jeune homme svelte.

- Eh bien, ils ne paient pratiquement rien. Une taxe ridicule pour chaque coupe, englobant souvent des centaines d'hectares. Au fond, il ne leur coûte que d'amener leurs machines à pied d'œuvre. C'est bien simple : il y a six mille kilomètres d'ici en France, environ. Bon, malgré cela, nos bois précieux, arrivés là-bas, y sont encore meilleur marché que le plus vulgaire sapin local. Alors, tu vois, pour les revendre à de tels prix là-bas, il faut bien qu'ils les prennent ici pour rien.

- As-tu bien entendu, Wendelin ? déclarait fougueusement l'hôte. Si au moins ils payaient ce bois son juste prix, n'aurions-nous pas de quoi soigner nos sœurs quand elles attendent un enfant. Ne t'avais-je pas dit que tout se tient ? Et pourquoi Ruben a-t-il été tué ? Et pourquoi les patriotes sont-ils massacrés ou ensevelis dans les camps de Baba Toura, sinon pour que notre bois continue à nous être volé ? Ce que nous disons du bois vaut pour le reste. Que devient l'or que l'on extrayait à Bétaté sous la colonisation ? On n'en entend plus parler depuis l'indépendance, comme par hasard.

« Perpétue ne serait sans doute pas morte si ce maudit pays n'était totalement dépourvu de médicaments depuis l'avènement de Baba Toura. Drôle d'indépendance, frère Wendelin ! Nous avons un président bien installé dans son palais, sans compter ses propriétés de la Côte d'Azur française ; nous avons des ministres bien dodus et avec Mercedes ; nous avons une armée avec des colonels, des mitrailleuses, des canons et même des chars, nous avons de flics en veux-tu en voilà. Mais la seule chose dont nos populations éprouvent un besoin pressant, les médicaments, eh bien, nous en sommes démunis, mes frères, comme par hasard. Pouvez-vous m'expliquer ce mystère, vous tous qui êtes là.

« Wendelin, essaie un peu d'aller crier sur la place : « Ruben seul est le père de la patrie ! », tu verras ce qui t'arrivera. Oh, ils ne seront pas longtemps bien en peine de savoir à quelles tortures te soumettre ; ils ont ce qu'il faut pour cela, un matériel dernier cri, des locaux aménagés à dessein en bordure de l'ancien stade, des spécialistes fournis par la « coopération internationale, ce syndicat de bourreaux. Mais dites-moi pourquoi notre président tout-puissant, seul chef comme il aime à le dire ou à le faire claironner, au pouvoir depuis dix ans, n'a pas créé une seule usine de médicaments ? Un gouvernement noir, fondant des usines avec l'argent des Noirs pour donner des médicaments à ses frères noirs, ça devait être cela l'indépendance, non ?

« Oui, je sais, les Noirs n'ont pas d'argent, voilà ce que chacun va répétant à l'envi. Alors, avec quoi Baba Toura s'est-il payé un avion personnel, un hélicoptère, un palais, ses propriétés sur la Côte d'Azur, les Mercedes ultra-modernes des ministres, des directeurs et des secrétaires généraux ? Et il ne reste plus un sou en

caisse au moment de fabriquer quelques ampoules d'antibiotique ou quelques comprimés d'aspirine et de quinine ? Comme c'est étrange !

(Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, pp.74-79.)

- **Analyse du texte**

Le texte présente une scène de réception d'invités à l'occasion de laquelle l'auteur se livre à une véritable dénonciation du pouvoir. Sa visée illocutoire est de prouver l'exclusive responsabilité du pouvoir dans les malheurs que vit le peuple. Il cherche à en convaincre le lecteur inscrit, qui est ici Essola, l'enquêteur, mais aussi le lecteur modèle. C'est ce qu'exprime le passage suivant, placé juste avant le texte et énoncé par l'hôte, à l'intention tant du lecteur réel que d'Essola.

Frère Wendelin, tout se tient, ne crois-tu pas ? Si Ruben était là à la place de ce vendu, te figures-tu que Perpétue serait morte ? Oh que non ! La perte de notre chère Perpétue découle tout droit de l'assassinat, il ya bientôt dix ans, de notre grand Ruben. Si tu ne l'avais déjà, quelqu'un va tout de suite m'aider à t'en donner la démonstration.¹

Le texte doit donc établir que le pouvoir est la cause de tous les maux de la société. L'intervention de l'hôte, au début du texte montre qu'Essola, plus qu'un autre, de même que le lecteur réel, doit en être convaincu. Ici Essola est comparable à un « juge d'instruction » au sens juridique du terme. Les différents interlocuteurs dialoguent sous la houlette de ce « juge » qui, tout en dirigeant l'enquête, la fait progresser par ses fausses questions, en se refusant toute implication directe dans les arguments avancés. Nous avons déjà relevé qu'il se contente essentiellement de poser des questions à ses interlocuteurs, en intervenant peu, soit par mot-phrase ou par des phrases courtes et peu nombreuses.

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.74.

Composés d'Essola lui-même, de l'ingénieur des eaux et forêts Stéphan, et de Zéyang, les protagonistes produisent un dialogue convergent orienté par les arguments destinés à la dénonciation. A côté de ces protagonistes verbalement actifs, il y en a d'autres qui sont passifs et jouent le rôle de figurants dans la scène. Ces derniers sont composés de tous les autres invités qui ne sont pas nommés, ceux qui assistent à l'échange sans y participer verbalement. Essola prend ses distances autant que faire se peut, en se contentant de poser des questions ou de faire de fort brefs commentaires, en réaction aux propos de son interlocuteur. La technique qu'utilise Essola est plutôt celle de la maïeutique socratique qui cherche à faire accoucher les esprits pour tirer le maximum de preuves, en se gardant de produire lui-même les idées ou les connaissances. Le dialogue est non contradictoire. Et le principal protagoniste intervient toujours par une intervention « réactive », en réponse à une intervention « initiative » produite soit par l'enquêteur, soit par l'hôte. Sa première intervention est ainsi une réaction à l'invite proférée par l'hôte sous forme d'acte de langage de type directif selon la terminologie de Searle. Ainsi, l'hôte invite l'ingénieur à prendre la parole en ces termes : « Explique-lui ce que tu as observé dans la sphère étroite de ta spécialité. »¹

Le texte utilise une scène validée, celle de la scène de réception d'invités conversant ou discutant et prenant un verre autour d'une table chez leur hôte. Elle se passe dans la maison de Zéyang appelé l' « homme svelte » : « [...] le jeune homme svelte les avait à la fin conduits dans sa maison et installés dans de grands fauteuils confortables, au milieu de nombreux jeunes gens graves. » La scène commence par les présentations effectuées par l'hôte. La « scénographie » est donc celle de la conversation ordinaire dans laquelle les protagonistes prennent la parole à bâtons rompus. De plus, il ne s'agit pas d'une conversation banale, puisque les propos qui y sont tenus sont interdits dans le pays. Il est interdit de parler de politique, surtout en public. Pour cette raison, voulant mettre le doigt sur cette interdiction qu'il fustige, le narrateur explique la manière discrète dont s'y prend l'hôte pour s'adresser aux invités : « Tout en haranguant le plus souvent à mi-voix les voyageurs [...] » En conséquence, l'hôte doit rassurer les participants avant toute prise de parole : « Wendelin, tu peux parler en toute confiance,

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.75.

ce sont des amis sûrs. » La scène confirme ainsi le caractère inquisiteur et répressif du régime en place qui interdit toutes les rencontres, surtout celles qui ont une visée politique, sauf celles des partisans du pouvoir.

Il n'existe pas de relation hiérarchique entre les participants à l'échange, et la prise de parole n'obéit à aucune règle explicite, si ce n'est l'écoute mutuelle et le fait d'éviter les chevauchements de paroles.

Toutefois, le vrai interlocuteur, celui qui est verbalement le plus actif, c'est-à-dire l'ingénieur des eaux et forêts, Stéphano, ne fait qu'une fausse conversation ou un faux dialogue, puisqu'aucune intervention « initiative » ne provient de lui. Il n'a produit que des interventions « réactives » après une intervention « initiative » énoncée par l'hôte ou par Essola. Sous ce rapport, l'ingénieur a le statut d'un témoin qui permet à l'enquêteur de produire un document à charge contre le pouvoir. Stéphano, qui fait des révélations scandaleuses quant à la gestion par l'Etat dans sa spécialité, est de ce point de vue un témoin privilégié.

IX.2.1 Caractéristiques typologiques

Ce dialogue est un « épisode transactionnel » qui a une fonction didactique. Sylvie Durrer parle plus précisément d' « épisode didactique ». C'est une scène dialogale que l'on retrouve fréquemment dans les romans et dans ceux de notre corpus en particulier. Selon Sylvie Durrer, elle est caractérisée par plusieurs critères¹ :

1. Les deux interlocuteurs ne sont pas dans une position discursive égale. Même s'ils possèdent un statut social identique, ils ne jouent pas le même rôle interactif.
2. Un interlocuteur possède des connaissances ou des informations que l'autre semble désirer connaître.
3. L'échange dominant est du type [demande/réponse].

¹ Durrer (S.), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999, p.82.

4. Un des interlocuteurs se spécialise dans les questions et l'autre dans les réponses.
5. Les interlocuteurs parviennent à une position commune. Quand le locuteur qui possède le savoir accepte le dialogue, l'inégalité initiale est comblée à la fin de l'épisode.

L'« épisode didactique » se réalise dans de multiples situations telles que l'interrogatoire, l'explication, le plaidoyer, l'interrogation, l'enquête, etc. ; dans notre texte, il s'agit en fait d'une réception amicale, qui n'est pas normalement destinée à ce type d'interlocution. Certes, la scène n'a pas d'inscription institutionnelle, comme l'aurait un cours qui se tiendrait à l'école, mais elle est indirectement construite en fonction d'un objectif didactique. Dans cette perspective, l'hôte, Zéyang, joue le rôle de présentateur et de questionneur. C'est lui qui assure la phase phatique de l'interaction, en campant clairement la situation :

Voici Wendelin, le frère de Perpétue, vous savez, celui qui était dans un camp du Nord ; il vient d'être libéré. C'est son cousin Amougou qui l'accompagne. Wendelin, tu peux parler en confiance, ce sont des amis sûrs. Voici un camarade ingénieur des eaux et forêts, revenu il y a juste deux ans de Paris où il faisait ses études. Stéphan, j'ai promis à Wendelin de lui faire la démonstration que la disparition de sa sœur, et celle de toutes nos autres sœurs mortes stupidement, en couches par exemple, résultent de l'assassinat de Ruben il y a dix ans. Explique-lui ce que tu as observé dans la sphère pourtant étroite de ta spécialité.

L'hôte a donc une fonction phatique, tandis que Stéphan qui possède les connaissances qu'il doit livrer méthodiquement à ses interlocuteurs, a une fonction didactique. Les autres participants à l'interaction se contentent d'enregistrer les informations fournies. Leurs seules réactions, s'il y en a, sont des mouvements d'indignation qui sont rapportés comme discours narrativisé par le narrateur. En même temps, suppléant le narrateur, l'hôte joue également le rôle de commentateur partisan

des faits relatés par l'ingénieur. Finalement, les différents participants arrivent à une position commune : il est avéré, preuve à l'appui, que le gouvernement est responsable de tous les malheurs que vit le peuple. C'est cela que la scène doit démontrer.

IX.2.2 Zéyang, l'hôte et l'ethos de l'accusateur

Zéyang profère un discours direct de présentation comme séquence d'ouverture du dialogue. A travers ce discours, il se positionne d'emblée comme un citoyen hostile au régime politique qu'il accuse. Celui-ci est présenté comme un régime inquisiteur qui interdit certains propos à l'occasion de toutes les rencontres. Il affirme péremptoirement que le pouvoir est l'unique responsable des souffrances du peuple. S'il accepte d'inviter chez lui les enquêteurs Essola et son cousin Amougou en même que Stéphano ainsi que de « nombreux jeunes gens très graves », qui sont tous des accusateurs du pouvoir, c'est pour mieux documenter l'enquête et prouver une seule chose, la culpabilité du régime de Baba Toura, président de la République. Dès la présentation de ses invités, il affirme son intention illocutoire : « Stéphano, j'ai promis à Wendelin de lui faire la démonstration que la disparition de sa sœur, et celle de toutes nos autres sœurs mortes stupidement en couche par exemple, résultent de l'assassinat de Ruben il y a dix ans. » L'invitation à parler qu'il adresse à Stéphano n'est pas neutre : « Explique lui ce que tu as observé dans la sphère pourtant étroite de ta spécialité. » L'adverbe « pourtant » a une valeur argumentative au sens de Ducrot. Dans cette dernière phrase il sert à donner plus d'ampleur aux faits observés par Stéphano, en marquant l'opposition frappante entre l'ampleur des dégâts observés et le caractère restreint du domaine où ils se produisent. C'est une façon de dire que les mêmes dérives existent partout dans le pays.

IX.2.3 Le narrateur principal et l'ethos de l'accusateur

Dans ce passage, le narrateur se manifeste par ses nombreux commentaires évaluatifs, soit sous forme de discours direct, soit sous forme de didascalies à la suite de l'intervention d'un protagoniste. Par exemple, par l'évaluatif « voyageurs quelque peu

décontenancés », le narrateur montre le désarroi dans lequel se trouvent les invités, du fait de la victoire du politicien partisan de Baba Toura, Edouard. Les « didascalies » orientent l'interprétation des révélations de Stéphano. On peut en relever quelques unes : « commenta Essola, désabusé et las », « observa Essola, sans élever la voix. », « demanda Essola enfin vraiment intéressé et s'instruisant pour la première fois. », etc. Foncièrement subjectives, mettant en exergue la gravité et la tristesse de la situation, ces didascalies ont une charge affective destinée à infléchir l'attitude du lecteur.

Elles ont en même temps une fonction conative, car en affectivisant ainsi le récit, l'émetteur espère que la répulsion, l'enthousiasme ou l'apitoiement qu'il manifeste atteindront par ricochet le récepteur et favoriseront son adhésion à l'interprétation qu'il propose des faits.¹

Ces didascalies montrent la désillusion des personnages ainsi que leur lassitude, face à ce pouvoir despotique, mais aussi la valeur documentaire du discours de Stéphano, très instructif pour Essola. En évaluant ainsi les commentaires, le narrateur argumente indirectement en racontant. Il a, ce faisant, l'attitude de l'accusateur qui s'évertue à contrôler l'interprétation du lecteur dans un sens précis. Pourtant, en même temps, ce narrateur se comporte comme un enquêteur distancié qui se contente de distribuer la parole. Il donne au discours de Stéphano l'autorité d'un discours scientifique. Le propos tenu sur le pillage des forêts du pays se veut irréfutable. Le narrateur doit en convaincre le lecteur et le narrataire, en invoquant la scientificité des informations fournies par l'ingénieur : « L'ingénieur lui expliqua avec des termes et des détails d'une précision très scientifique comment les déboisements inconsidérés, en favorisant l'infiltration du désert jusqu'au cœur luxuriant du continent, exposaient l'Afrique à une désolation prochaine. »² Ce sont là des commentaires destinés à forcer l'adhésion du narrataire et du lecteur au discours de Stéphano. Sa visée persuasive se manifeste par ailleurs dans son faux questionnement : « L'archéologie n'enseignait-elle pas que le Sahara même

¹ Kerbrat-Orecchioni (C.), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p.125.

² Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.77.

avait été jadis une contrée verdoyante ? »¹ Cette question fonctionne comme un argument de plus, en ce sens qu'elle n'a qu'une valeur rhétorique. Elle n'attend pas de réponse. Au contraire, elle fournit une information de façon détournée. Sur le plan morphosyntaxique, la phrase est bel et bien une question, puisqu'elle comporte les marques formelles d'une interrogation. Mais elle a une valeur assertive. Elle équivaut donc à ceci : « L'archéologie enseigne que le Sahara même avait été jadis une contrée verdoyante. » Or, l'archéologie est bien une science avérée ; ses découvertes qui sont scientifiques sont considérées vraies et vérifiables.

Le narrateur, sans jamais s'exprimer à la première personne, manifeste dans le texte son point de vue, en évaluant l'attitude des interlocuteurs dans le sens qu'il veut, fondant ainsi sa dénonciation du pouvoir sur des arguments censés irréfutables.

IX.2.4 Essola, l'enquêteur ou « le juge d'instruction »² et l'ethos de l'accusateur

Essola, l'un des narrateurs secondaires de *Perpétue*, a essentiellement deux ethoses dans le roman : celui d'un simple personnage quand il se comporte comme le frère de l'héroïne, à savoir Perpétue, et celui d'un enquêteur ou de « juge d'instruction » distant, qui soumet ses interlocuteurs à une sorte d'interrogatoire. Il n'en est pas moins intéressé, au plus haut point, par les révélations qui sont faites.

Dans les deux cas, c'est à travers les dialogues rapportés par le narrateur principal et par le truchement de plusieurs scènes validées que s'effectue la dénonciation.

IX.2.5 Stéphano, le témoin et l'ethos du dénonciateur

Stéphano a l'ethos préalable d'un intellectuel doublé d'un ingénieur des eaux et forêts qui au moment de son témoignage est en service dans la province du sud d'où il

¹ Béli (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.77.

² Le juge d'instruction dans le droit français est un magistrat dont la mission consiste à diriger une enquête à charge ou à décharge sur saisine du parquet.

vient. Son statut d'agent des eaux et forêt lui est conféré par l'institution étatique de son pays. Il est donc officiellement et socialement habilité à parler des eaux et forêts de sa province. L'efficacité de son propos est avant tout d'ordre extradiscursif. Mais l'ethos effectif dans le sens de Maingueneau est composé de l'ethos préalable ou prédiscursif et de l'ethos discursif. Réagissant aux interpellations ou de l'hôte ou d'Essola, Stephano exprime son insatisfaction quant à la gestion des ressources de son pays, mais également dénonce toutes les dérives dans cette gestion. L'efficacité de son discours tient à son ethos préalable en tant qu'ingénieur des eaux et forêts parlant donc en toute connaissance de cause, mais également du fait qu'il s'appuie sur une riche documentation :

L'homme ainsi interpellé était un intellectuel à tignasse, barbu, en bras de chemise, plutôt petit, plus grassouillet que corpulent, occupé jusque-là à compulsier d'un air absent un monceau de papiers sans doute officiels accumulés devant lui sur la table.¹

Ce narrateur secondaire qu'est Stephano utilise un registre caractéristique du milieu socioculturel africain où il se trouve, à savoir une langue hybride, mélangeant français et « bantou » (langue autochtone). Ces aspects langagiers et institutionnels relèvent de l'ethos montré de Stephano. Effectivement, cet ethos est désigné par le narrateur en discours direct. Corrélativement, celui-ci précise que l'ingénieur adopte le ton du pédagogue, légitimant ainsi le type de discours informatif voire didactique, qu'il prononce à des fins de dénonciation. En outre, la langue autochtone est destinée à donner à Stephano un double ethos : un ethos qui le rapproche du peuple et un ethos scientifique.

Jusque-là dans ce texte, le narrateur s'est exprimé au discours direct, prenant la responsabilité de son propos, pour indiquer le caractère documentaire et scientifique du discours qui exhibe l'ethos de l'intellectuel, du pédagogue et de l'ingénieur. Dans l'ensemble, la suite du texte est un discours rapporté sous forme d'un faux dialogue :

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.75.

Stephano exposant méthodiquement les problèmes dans les eaux et forêts, et les autres interlocuteurs se contentant de produire des interventions destinées à le relancer. Cela se reflète dans le réel déséquilibre que l'on constate à travers la longueur des interventions des différents interactants. Celles-ci se résument à un certain nombre de phrases : une à trois, voire quelques mots pour Essola, plusieurs longues phrases pour Stephano qui fait des exposés et pour l'hôte qui confirme les informations fournies.

En tant qu'élément d'un dialogue par le truchement de la « scénographie » d'un échange entre invités, l'énonciation de Stephano est faite à la première personne du singulier, au moyen du pronom « je ». L'énonciateur a le statut de quelqu'un qui abolit toute distance avec son propos, laissant surgir sa subjectivité au cœur du discours. L'emploi de « tu », à plusieurs niveaux du texte, montre que Stephano interagit avec un ou des interlocuteur(s) qu'il entend influencer. Son discours brille, par ailleurs, par sa scientificité ainsi que par maîtrise de la gestion administrative. S'il est le seul ingénieur des eaux et forêts de la province du Sud, les décisions de pillage organisé et la corruption autorisant le saccage de la forêt se font par-dessus sa tête. Utilisant la modalité démonstrative et/ou expositive de la pédagogie, il ne manque pas de faire plusieurs comparaisons, entre autres :

Quand on sait les précautions habituellement prises en France même avant d'abattre l'arbre le plus anodin, on frémit à l'idée de ce qui nous attend, nous autres, si ce vandalisme se poursuit ne fût-ce qu'une petite décennie encore.¹

En fait, tant l'ethos dit (par l'hôte qui le présente aux participants) de Stephano que son ethos montré (par lui-même à travers son discours) indiquent au lecteur un corps, un caractère et un « monde éthique » qui sont ceux du pédagogue en situation d'enseignement. Ainsi, le garant sollicite l'attention et l'écoute des participants, en ouvrant son discours par un acte directif : « Ecoute bien ». Il expose des connaissances déclaratives, tantôt de façon magistrale tantôt de façon interactive, d'abord en suscitant les questions de ses interlocuteurs, ensuite en y répondant, le tout à l'aide de moyens

¹ Béti (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/Chastel, 2003, p.77.

documentaires qui lui servent opportunément de support pédagogique. Le texte active un monde où la visée informative, voire didactique passe au premier plan. Enrichissant ses connaissances encyclopédiques à partir de l'exposé bien informé de ce garant qu'est Stephano, le lecteur doit incorporer ce corps et ce caractère que présente conjointement celui-ci.

Chapitre X

La narration : dialogue, narrateurs et personnages

Le dialogue du roman moderne diffère de celui du roman classique par les caractéristiques liées à son insertion dans la trame narrative. La rupture se trouve aussi dans le fait que pour beaucoup d'auteurs les dialogues relevaient quelque peu du superflu. Ainsi, au XIX^{ème} siècle, Flaubert défendait ouvertement que les dialogues ne pouvaient être acceptés que lorsqu'ils sont « importants de fond », c'est-à-dire lorsqu'ils permettent de bien camper les personnages. En 1858, s'adressant à Ernest Feydeau à qui il donnait des conseils Flaubert disait :

La partie faible du style, c'est le dialogue quand il n'est pas important de fond. Tu ignores l'art de mettre dans une conversation les choses nécessaires en relief, en passant lestement sur ce qui les amène. Je trouve cette observation très importante. Un dialogue dans un livre, ne représente pas plus la vérité vraie (absolue) que tout le reste ; il faut choisir et y mettre des plans successifs, des gradations et des demi-teintes, comme dans une description. Voilà ce qui fait que les belles choses de tes dialogues (et il y en a) sont perdues, ne font pas l'effet qu'elles feront, une fois débarrassée de leur entourage.

Je ne dis pas de retrancher les idées, mais d'adoucir comme ton celles qui sont secondaires. Pour cela, il faut reculer, c'est-à-dire les rendre plus courtes et les écrire au style indirect. [...] Serre, serre les dialogues, on parle trop [...].¹

Plus tard, vers 1867-1870, Flaubert nuance sa pensée en préconisant de n'utiliser les dialogues que pour les scènes principales, et dans ces scènes principales aux personnages principaux. Ainsi, dans la littérature traditionnelle, le dialogue romanesque est presque considéré comme une digression. Et en tant que tel, il ne doit pas être livré

¹ Flaubert (G.), Lettre du 28 décembre 1858.

au lecteur en style direct, ce qui serait une façon de lui accorder une grande importance. Justement, Flaubert s'insurgeait contre le dialogue en style direct dans le roman. La pratique moderne du dialogue, en particulier dans notre corpus, est totalement contraire aux recommandations de Flaubert : le dialogue en style direct semble être la règle et celui en style indirect ou en style indirect libre l'exception. De son côté, Proust a une pratique du dialogue très différente de Flaubert. Malgré ces divergences, à partir de la fin du XIX^{ème} siècle, l'insertion du dialogue dans les écrits littéraires devient une pratique courante. Les romanciers alternent dans le roman discours du narrateur et dialogues des personnages avec cependant une nette prééminence des scènes dialoguées. Il est désormais question dans le roman de faire figurer le dialogue comme unité discursive s'intégrant à l'ensemble narratif.

Dans le roman moderne, tout l'espace textuel peut accueillir indifféremment les dialogues. Mieux, on y constate une véritable prolifération des dialogues. Les descriptions ainsi que les parties proprement narratives qui étaient beaucoup plus nombreuses se sont vues remplacées par les scènes dialoguées qui, en quantité, occupent parfois la presque totalité des textes. De ce fait, les dialogues sont si prédominants qu'ils imposent leur logique aux romans. En cela, la construction du sens des textes peut s'appuyer essentiellement sur l'analyse des dialogues. Aussi, les dialogues ont-ils une vocation narrative au même titre que les autres parties.

Dans notre corpus, les parties proprement narratives ne semblent pas plus nombreuses que les scènes dialoguées. Celles-ci ont des fonctions qui, dans la tradition du roman, étaient assignées à la narration pure. Le roman de dénonciation semble l'ériger en règle.

X.1 Le dialogue, mode privilégié de la narration

Comme la plupart des romans contemporains, les dialogues de notre corpus rompent avec la pratique littéraire traditionnelle qui consistait à faire du dialogue une séquence à part, qui n'était pas mélangée avec la partie descriptive ou purement narrative. Jusqu'au

XIX^{ème} siècle, on pouvait nettement distinguer le dialogue et les autres parties du discours littéraire. Les répliques ne pouvaient pas être entrecoupées. La partie narrative relevant du narrateur était séparée du dialogue. Et mieux, on utilisait toujours des verbes introducteur du style direct comme « dit-il. ». Dans notre corpus, comme de façon générale dans le roman moderne, on observe une tendance inverse où sont mêlés textes proprement dialogaux et textes narratifs. On constate une imbrication des répliques et des interventions du narrateur commentant la parole des personnages ou tirant les conclusions destinées au lecteur et au narrataire. Ainsi, dans notre corpus, les scènes dialoguées sont dans leur presque totalité entrecoupées par des morceaux de discours du narrateur. L'utilisation des dialogues dans le récit global est telle que les scènes dialoguées ont, entre autres, une fonction non pas d'exposition, mais narrative au même titre que l'ensemble du texte dans lequel elles sont insérées. Cette non-séparation fait que, quoique très mimétiques eu égard aux pratiques discursives de la société, dans les romans de notre corpus, les scènes dialoguées ne sauraient se confondre avec les dialogues authentiques. Le narrateur joue le rôle de régisseur et de distributeur de la parole aux personnages, en fonction de sa visée illocutoire, ce qui n'existe pas dans la conversation authentique.

Dans une conversation ordinaire il n'y a pas de régulation de la prise de parole, à moins que celle-ci ne soit admise préalablement comme norme et de façon consensuelle par tous les interactants. Les intervenants d'une conversation ordinaire ont une totale liberté, ce que le personnage de roman n'a pas du tout. Les propos de celui-ci, comme le moment de sa prise de parole, ainsi que tous les éléments qui accompagnent son énonciation, sont choisis par le narrateur.

Le gommage des expressions introductives dans les dialogues, par les romanciers de notre corpus, manifeste la rupture avec l'ancien régime. On ne voit presque pas dans les répliques, des « Essola dit : ... », « Bohi Di dit : ... », etc., ni même les tirets. Cependant, il va y avoir de courts discours attributifs, c'est-à-dire des « locutions et phrases qui, dans un récit [...] accompagnent le discours direct en l'attribuant à tel

personnage ou à tel autre »¹. Ce procédé sert à apporter des précisions à l'intention du lecteur, surtout dans les discours narrativisés. La présence du narrateur s'exprime également dans les répliques par des commentaires évaluatifs sous forme de didascalies. On peut dénombrer deux modes de gestion des dialogues par le narrateur dans le roman, celui des behavioristes consistant à livrer de façon brute le comportement verbal de chaque interlocuteur sans en dire plus, et celui dit de Proust qui autorise les commentaires et les approfondissements. C'est précisément le dernier qui est nettement prédominant dans notre corpus.

Les dialogues que nous avons étudiés, comme le roman dans lequel ils se trouvent, communiquent au lecteur un message d'ordre performatif. La finalité externe des scènes dialoguées vise, en amont, les personnages, mais en aval, elle s'adresse prioritairement au lecteur. Il n'y a aucun doute que le roman postule une instance subsumante, celle de l'auteur qui imprime au texte une intentionnalité destinée à être appréhendée par le lecteur. En ce sens, chaque personnage permet d'exprimer cette intentionnalité formulée pour être appréhendée par le lecteur des dialogues. C'est ce que souligne Lane-Mercier : « Les dialogues s'accrochent à un circuit énonciatif supérieur, qui va du texte au lecteur »². Il convient de remarquer que le travail d'« incorporation » dans le sens de Maingueneau, auquel se livre le lecteur pour appréhender le discours littéraire et en assurer la bonne réception, est plus ou moins difficile, du fait qu'il existe une double communication : il y a la communication entre personnages et celle d'un archi-énonciateur, à savoir l'auteur. Face à cette espèce de superposition des instances chargées de la communication romanesque, le lecteur est sans cesse balloté entre auteur, narrateur et personnages.

Dans notre corpus, il y a conformité avec la pratique narrative de prédominance du dialogue comme dans les textes du XIX^e. Les dialogues semblent avoir été employés à cause des fonctions narratives essentielles qu'ils assurent dans la « diégèse », mais aussi parce qu'ils permettent de mettre en relation fiction et peuple. Le roman trouve dans les

¹ Prince (G.), « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n°35, 1978, pp.305-313.

² Lane-Mercier (G.), *La Parole romanesque*, Klincksiek, 1989, p.230.

dialogues un moyen de faire entendre, au-delà de la voix du narrateur principal, les voix du peuple. Ils assurent dans notre corpus la relation société et texte littéraire.

X.2 Les fonctions du dialogue : étude du texte 6 tiré du roman, *Entre les eaux*

Chaque dialogue comporte plusieurs fonctions. Toutefois, il reste entendu qu'il y a toujours une fonction dominante. Ces fonctions sont essentiellement :

- La fonction d'exposition : dans ce cas, le dialogue sert à décrire les circonstances des événements racontés dans le roman ainsi que les principaux personnages impliqués dans la fiction. Le dialogue d'exposition est fortement apparenté à la scène théâtrale que l'on retrouve surtout dans les pièces de la tragédie classique. Cependant, il n'a pas une position fixe dans un roman. S'il se trouve généralement en début de texte, toute nouvelle rencontre, tout rebondissement nouveau peut engendrer un dialogue d'exposition.
- Le dialogue comme mobile de l'action : dans ce cas, le dialogue permet de fixer l'objectif de la fiction, sinon de planifier son déroulement. Le projet romanesque est dévoilé à travers une sorte de tension que la suite doit démêler, ce qui fait progresser l'action.
- La fonction de définition du caractère des personnages : ce type de dialogue laisse déduire l'ethos de chaque personnage à travers son discours par lequel ils expriment leurs sentiments, leurs désirs, leur volonté, et par le truchement d'un code langagier qui leur est propre ou qui relève de l'interdiscours. Le dialogue fonctionne alors comme lieu de construction de l'ethos discursif des protagonistes. Il n'est donc nullement un mobile de la progression de l'action romanesque. Cependant, accessoirement, il peut induire une action romanesque majeure ou tout au moins permettre d'annoncer implicitement les futurs comportements des personnages.

Nous allons examiner ces différentes fonctions du dialogue à travers un exemple tiré de *Entre les eaux* de Mudimbé, étant entendu que l'ensemble du corpus comporte des scènes dialoguées ayant les mêmes fonctions.

Landu exprime sa nouvelle situation à travers ces propos :

Voilà quinze jours que j'ai volontairement gagné le maquis pour lutter contre l'ordre établi ou plus exactement le désordre consacré et béni. En me faisant rebelle, je voulais rejoindre des hommes qui font aussi parti du bercail. Je pensais leur être utile. Mes titres universitaires, le prestige qui s'y attache. Les aider dans la conception de leur révolution pour que les vérités ne puissent, sans raison, devenir d'inutiles contrevérités ; et que la lutte violente pour la justice se base sur une théologie de la révolution que nous aurions essayé de chercher ensemble, en incarnant la justice violente.¹

Mais si Pierre Landu est dans le maquis et y est réellement actif, psychologiquement il ne peut s'empêcher de penser à ses années passées de formation religieuse et de piété. Sous forme d'« analepse », de retour en arrière, le texte relate ce passé et, précisément, le moment où il se confie à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, pour lui parler de son projet de gagner le maquis pour y combattre les dérives de l'Eglise, qui, selon lui, s'éloigne de plus en plus de l'Evangile.

Texte 6:

Entre les eaux

- **Tu vas trahir, m'avait dit mon supérieur, lorsque je lui avais fait part de mon projet.**
- **Trahir qui ?**
- **Le Christ.**
- **Mon père, n'est-ce pas plutôt l'Occident que je trahis ? Est-ce encore une trahison ? N'ai-je pas le droit de me dissocier de ce christianisme qui a trahi l'Evangile ?**

¹ Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.10.

- Vous êtes prêtre, Pierre.
- Pardon, mon Père, je suis un prêtre noir.

Le Père Howard avait fermé les yeux et baissé brusquement la tête comme s'il succombait à une attaque brusque. Quelques minutes après, il relevait un visage contracté. Ses yeux bruns me dévisagèrent : il a la sûreté des Seigneurs. D'une race qui n'est pas la mienne : celles des bâtisseurs d'empires. Ce sont des hommes comme lui que réclamait Bernanos pour relever le prestige de l'Eglise. Il n'était plus pour moi qu'un regard. Me jugeait-il ? Au moment même, je ne devais plus être pour lui qu'un objet qui ne répondait plus à l'emploi. Ils vont me rejeter. J'avais brisé quelque chose. Le Père s'était levé, il arpentait le bureau. Pour la première fois je ne trouvais nullement ridicule ce genre d'homme qui ne se concentre qu'en marchant.

- Non, fils reprit Howard, ce serait un crime. Oui, je dis bien, un crime. Un manquement très grave. Surtout pour vous. Vous ne pouvez pas aller là-bas. Votre état vous le défend. C'est inutile d'ailleurs, tenez, regardez l'Histoire. Que de crises l'Eglise n'a-t-elle pas connues ! Et de faiblesse donc ! Quelques uns de ses membres ont parfois malencontreusement pris parti dans des affaires qui ne concernaient en rien l'Eglise. Cela a desservi la cause de qui ? La cause de qui, je vous le demande ?

Là, il m'amusait, mon Supérieur. Je voulus distraire le mal de tête qui s'annonçait, jetai un regard sur le jardin. Un soleil aride l'écrasait. Les plantes sommeillaient, le feuillage pendant. Mon état me défendait donc d'être de ceux qui créent ou transforment un monde ? Dans un éclair, je compris la vérité de ces chrétiens exaltés du XVI^e siècle italien ; ces monstres incompris, pleins d'amour ; les Savonarole, les Braccio de Montone... La folie d'une devise : Jésus Christus Rex populi Florentini S.P.Q. decreto creatus. C'est affreux. Mais pas très différent de la Vierge Marie, généralissime des armées espagnoles en plein XX^e siècle. L'Eglise n'accepterait de s'engager dans l'action, surtout politique, que dans certaines conditions... Le Père a beau parler. Quelles sont les affaires qui ne concernent pas l'Eglise ? Au séminaire, on nous a rempli la tête avec des Documents Pontificaux. Une encyclopédie. Elle comprenait une pensée catholique sur tout ; le football et le cinéma, le cyclisme et la politique internationale, les dernières découvertes scientifiques et des explorations philologiques sur le latin de Cicéron ou l'esthétique de Heidegger.

- Pierre, Pierre ...

Sa voix avait baissé. Je le regardais.

- Je vous connais. J'ai confiance en votre intelligence, et d'avantage en votre Foi. Ne vous laissez pas emporter par des mots. Votre devoir, vous le savez, est de rester ici, au service de tous.

- Prenez une cigarette, me dit-il, me présentant son paquet ouvert.

J'en retirai une, la portai à mes lèvres, et avançai ma bouche vers la flamme de son briquet. Ma main droite se mit à trembler. Encore cette panique qui me livre chaque fois...

- Pierre, repris doucement Howard, en tant que Prêtre nous n'avons pas le droit de nous engager d'un côté ou d'un autre. Notre croix est de ne pas succomber

à la tentation de rejoindre le camp de la vengeance, qui pourrait peut-être devenir celui de la justice... C'est une tentation, Pierre. Nous sommes des crucifiés.

- Vous avez, mon Père, que ce ne sont que des mots.

Il s'arrêta net. Ma violence l'avait surpris. Encouragé par mon audace, je continuai.

- Dans la vie, c'est comme dans l'Évangile : qui n'est pas avec moi est contre moi. L'Église, dans ce pays, a sans doute la tête au ciel, mais les pieds sont dans la vase. Ses intérêts n'ont presque jamais coïncidé avec ceux de Dieu. C'est évident. Soit, c'est du passé. Vous prêchez, Père Supérieur, que Dieu est un but. Je le fait aussi. Autour de nous cependant, Dieu n'est souvent qu'un moyen. Nous les prêtres, nous fermons les yeux. Vous savez bien pourquoi et probablement mieux que moi.

Je m'arrêtai. Essoufflé. Cela m'était sorti brusquement. Les mots m'étaient venus comme si on me les soufflait. J'eus subitement peur d'avoir été injuste. Comment réparer ? Non. Trop tard. Le Père Howard me fixait des yeux. Tristement. Une douleur me traversa les reins comme un éclair. Je repris conscience de la chaleur, ouvris le bouton du col de ma soutane. C'est cela l'enfer, me dis-je. N'avoir plus aucune certitude, être possédé par une peur bête qui vous gèle les tripes, griller sur sa propre angoisse. Penser à autre chose. Mais non. Pourquoi oublier ? Je n'oublierai quand même pas que je suis prêtre. Voilà une certitude. Le Père Howard est aussi Prêtre, comme moi. C'est là le lien qui nous unit. Est-ce nul ? Non. Il y a nos goûts communs. [...]

Une seule chose nous sépare : la couleur de la peau. Quelle importance ? Je sais qu'elle n'a aucune importance. Elle ne prend de l'importance que lorsque les analogies surgissent. Les compatriotes de Howard et les miens. Les uns maîtres, les autres serfs. Le christianisme, leur religion. J'ai dû spontanément trahir mes origines pour me sentir aussi à l'aise dans un système qu'ignorait mon grand-père. Ils ont importé cette Foi, avec tout le reste. Mon père y a cru, s'est fait baptiser, m'a fait baptiser. Pourquoi ? Pouvait-il avoir un autre choix ? Surtout dans cet ordre colonial où le christianisme justifiait le pouvoir politique, et où celui-ci, en retour, imposait la Foi. Y'avait-il un autre moyen de survivre sinon celui de plier, d'accepter la religion du maître ? Ils l'ont acceptée, mes parents ; m'y ont fait adhérer, et depuis dix ans je suis Prêtre. Prêtre d'une religion étrangère.

Que n'ai-je eu la chance d'être baptisé sous la contrainte ! La question serait simple. Les contradictions de ma situation n'existeraient pas. Ou plutôt seraient moins fortes. Même, moins imaginaires. J'avais pourtant cru avoir fait mon creux dans ces tensions. Voilà subitement que tout craque, parce que je songe à vivre davantage en Prêtre de Jésus Christ.

Pierre, m'appela le Père Howard.

Je le regardais. Ses yeux. Était-elle feinte, cette tristesse que j'y lisais ? Un doute s'insinua en moi. Pourquoi, Seigneur ? Pourquoi ? Peut-être est-ce Howard qui est dans le vrai ?

- Pierre, reprit-il, l'Église peut commettre des erreurs dans ses membres. Elle est composée d'hommes comme vous et moi. Je comprends votre tentation. Mais

les erreurs et les abus, il en existe partout où il y a des hommes. Vous le savez, vous qui avez un frère politicien.

Ses mots accusaient. Durement. L'insinuation était claire. Il pensait à une récente indécatesse de mon frère qui lui avait valu quelques mois de prison. Mes scrupules tombèrent.

- Mais, mon père...

- Pierre, inutile de discuter d'avantage. Vous êtes tenu par votre promesse d'obéissance. Souvenez-vous-en. Je remplace ici Monseigneur et je vous refuse le droit de quitter la paroisse sous prétexte d'aider ceux qui sont dans le maquis. Vous êtes canoniste. Inutile que j'insiste.

Il alluma une cigarette. Je notai que, pour la première fois depuis deux ans que j'habitais avec lui, il avait oublié de m'en présenter. Par distraction, sans doute. Il enchaîna.

- Pierre, rappelez-vous cette phrase que vous devez connaître : *Domine, imposuisti homines super capita nostra et bene fecisti*. Soyez humble, Pierre. Admettez que nul n'est nécessaire. Même pas vous. Je parlerai de votre cas à Monseigneur. Courage, Pierre, je prie pour vous.

(Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp. 18-22.)

X.2.1 Caractéristiques typologiques

En tant qu'interaction verbale, ce texte est un débat sur le projet de Pierre Landu. En ce sens, c'est une conversation qui comporte des arguments divergents. Landu explique à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, son projet de rejoindre le maquis. Ainsi, le dialogue a, pour Landu, la valeur d'une demande d'autorisation pour se libérer, ou tout au moins d'une confiance. Si nous lui appliquons les critères interactionnels définis par Durrer¹, nous nous rendons compte que c'est un « épisode dialectique » qui réunit les caractéristiques suivantes :

1. Les interlocuteurs Pierre Landu et le Père Howard ne sont certes pas dans une position statutaire égale, mais ils mettent entre parenthèses leur statut social et jouent un rôle interactif identique.
2. Leur objectif dans ce débat est d'arriver à prendre la meilleure décision concernant le projet de Landu. Ils sont tous deux perplexes, ne sachant

¹ Durrer (S.), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 1999.

pas exactement ce qu'il faut dire, mais chacun essayant d'argumenter pour convaincre l'autre.

3. Les types d'échange qui sont utilisés sont au nombre de deux : [demande/réponse] et [assertion/évaluation]. Chaque intervention « initiative » donne lieu à une intervention « réactive » à valeur soit assertive soit évaluative. C'est comme cela que le dialogue progresse, de sorte que les interlocuteurs ne « se spécialisent » pas exclusivement dans un acte de discours.
4. A la fin de l'interaction verbale, Pierre Landu et le Père Howard ne sont pas arrivés à une entente, mais chacun d'eux reconnaît et accepte la position de l'autre. C'est ainsi que le Père Howard lui dit :

Pierre, rappelez-vous cette phrase que vous devez connaître : Domine, imposuisti homines super capita nostra et bene fecisti. Soyez humble, Pierre. Admettez que nul n'est nécessaire. Même pas vous. Je parlerai de votre cas à Monseigneur. Courage, Pierre, je prie pour vous.

En tant qu' « épisode dialectique », la scène fait changer régulièrement de posture discursive aux interlocuteurs qui produisent assertions et contre-assertions. Elle a plusieurs fonctions dans la narration.

X.2.2 La fonction d'exposition

Ce texte est une scène d'exposition rétrospective dans laquelle sont rappelés l'échange entre le Père Howard et Pierre Landu, lors de son départ de l'Eglise, mais également les circonstances de ce départ, ainsi que les principaux arguments qui ont présidé au choix de Pierre.

Contrairement au dialogue philosophique ou socratique que nous avons relevé dans *Perpétue*, le dialogue dans *Entre les eaux* est essentiellement dialectique. Dans

Perpétue, Essola ne cesse de s'étonner en se posant des questions pour recevoir des autres personnages, qui sont des témoins, les explications du bourbier politique dans lequel se trouve son pays. Il se livre à un questionnement de type socratique. En revanche, ce texte d'*Entre les eaux* adopte une démarche dialectique qui consiste à faire interagir des personnages qui échangent des idées à partir de positions différentes, afin de cerner une question, de l'éclairer le mieux possible en cherchant à dépasser les contradictions. Le narrateur « homodiégétique » se laisse aller à un questionnement dialectique sans fin, qu'il soit seul ou en interaction avec les autres personnages.

L'exemple de dialogue que nous étudions est, selon le langage des interactionnistes, un « dilogue », un dialogue à deux interactants qui deviennent tour à tour locuteur et allocutaire. Cependant, une grande partie du texte est une narration sous forme de monologue. Pierre Landu est très souvent en proie à ses pensées, en proférant un discours non adressé, sinon à soi-même ou tout au moins au lecteur. Il produit ainsi un récit de pensées ou de paroles qui, commentant le comportement verbal de l'interlocuteur, le Père Howard, permet de le caractériser et de révéler ses sentiments face à la grave décision qu'il veut prendre : abandonner l'Eglise et gagner le maquis. En même temps, il scrute son propre désarroi, qui résulte de sa présence dans une Eglise qu'il condamne désormais.

Ce dialogue est fondamentalement argumentatif. Il oppose les interventions « initiatives » sous forme d'arguments émis par l'un des protagonistes aux réactions et objections de l'autre. Chaque interactant, tant Pierre Landu que le Père Howard, cherche à convaincre l'autre. L'échange peut être considéré, ici, comme une argumentation indirecte, dans la mesure où l'auteur évite de parler lui-même, mais donne la parole à un narrateur ou à des personnages, et passe par la mise en récit pour illustrer ses intentions. C'est au lecteur de reconstituer l'argumentation.

X.2.3 La fonction de définition du caractère des personnages

Personnage angoissé qui se trouve « entre les eaux », Pierre Landu n'en est pas moins lucide, sincère et objectif. Il se livre à une introspection sans complaisance. Son argumentation est un questionnement à visée dialectique qui lui permet de contester le bon sens du Père Howard et de faire une plongée dans sa propre conscience. C'est cela que traduisent, dans ce texte, ses innombrables questions adressées ou à lui-même ou au Père Howard. Il dit clairement que c'est au nom de l'Évangile qu'il se rebelle : « Voilà subitement que tout craque, parce que je songe à vivre d'avantage en Prêtre de Jésus Christ. » S'il n'est pas complaisant envers les manquements de l'Église, il ne l'est pas également vis-à-vis de lui-même et des siens :

J'ai dû spontanément trahir mes origines pour me sentir aussi à l'aise dans un système qu'ignorait mon grand-père. Ils ont importé cette Foi, avec tout le reste. Mon père y a cru, s'est fait baptiser, m'a fait baptiser. Pourquoi ? Pouvait-il avoir un autre choix ? Surtout dans cet ordre colonial où le christianisme justifiait le pouvoir politique, et où celui-ci, en retour, imposait la Foi. Y'avait-il un autre moyen de survivre sinon celui de plier, d'accepter la religion du maître ? Ils l'ont acceptée, mes parents ; m'y ont fait adhérer, et depuis dix ans je suis Prêtre. Prêtre d'une religion étrangère.¹

En mettant ainsi le doigt sur ses options religieuses autant que sur celles de ses parents qu'il trouve imposées par les circonstances de l'histoire, Pierre Landu se montre raisonnable. Son discours est à la fois un diagnostic des écarts de l'Église et de son « positionnement » de prêtre africain. Sa critique de l'Église est marquée par la sincérité et le courage, en ce qu'il l'exprime directement face à son supérieur hiérarchique, le Père Howard, et à son intention. Selon Landu, le prêtre occidental est différent du prêtre africain. C'est l'Occident qui a trahi l'Évangile. Il en déduit qu'en tant qu'africain, en tournant le dos à l'Église, il ne trahit pas Jésus mais l'Occident. Ce

¹ Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, pp.21-22.

faisant, il apparaît sincère, honnête et attaché à l'enseignement de l'Évangile. Aussi croit-il rester fidèle à l'orthodoxie chrétienne, quoi qu'il arrive. En ce sens, Landu apparaît dans ce texte comme ayant une « intégrité discursive et rhétorique »¹. A la suite d'Aristote, on peut dire qu'un tel personnage qui est raisonnable, équitable, sincère et lucide, est digne de confiance, d'où l'efficacité de son discours.

Tout en se montrant très pondéré dans ses jugements sur l'Église, suivant sa formule occidentale, il reste intransigeant en ce qui concerne sa décision. Obnubilé par son idée fixe, il affiche face au Père Howard le caractère d'un homme opiniâtre, courageux et même téméraire, puisqu'il n'hésite pas à appliquer sa décision, malgré l'interdiction et toutes les objections que lui à opposées son supérieur.

A l'opposé de Pierre, le Père Howard présente l'ethos du sage, de l'homme averti. Son analyse de la situation dans laquelle se trouve Landu est faite d'arguments non moins lucides. Il considère que Landu est quelque peu idéaliste. Ainsi, les reproches adressés à l'Église peuvent être formulés en direction de toutes les institutions créées par des hommes.

*Pierre, reprit-il, l'Église peut commettre des erreurs dans ses membres. Elle est composée d'hommes comme vous et moi. Je comprends votre tentation. Mais les erreurs et les abus, il en existe partout où il y a des hommes. Vous le savez, vous qui avez un frère politicien.*²

Mais le Père Howard fait aussi preuve d'autorité en jouant la carte du pouvoir que lui confère la hiérarchie catholique : « Je remplace ici Monseigneur et je vous refuse le droit de quitter la paroisse sous prétexte d'aider ceux qui sont dans le maquis. »³ Le Père Howard est donc le sage, l'homme d'appareil qui aura avancé tous les arguments sans parvenir à convaincre Landu. Le seul pouvoir qu'il a vis-à-vis du prêtre Landu reste celui des mots qui se sont révélés incapables d'infléchir sa position.

¹ Amossy (R.) et al., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, p. 42.

² Mudimbé (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.22.

³ Ibid., p.22.

L'ethos discursif étant lié au locuteur en tant qu'il parle, ce texte a la fonction essentielle de rendre possible sa construction. Ainsi, chaque locuteur, aussi bien Landu que le Père Howard, porte des signes caractéristiques de son ethos, ce qui ne peut se réaliser qu'à travers le discours direct. Le dialogue a permis à l'énonciateur-metteur en scène des personnages d'exposer leurs sentiments et de dévoiler leurs objectifs.

X.2.4 Le dialogue, pour faire progresser l'action romanesque : la fonction narrative

Le rôle de ce dialogue dans la progression de l'action est évident : la détermination de Pierre Landu est entrée en conflit avec les compromissions de l'Eglise ; il ne lui reste plus qu'à agir en rejoignant le maquis, à œuvrer pour la justice sociale qui le préoccupe tant. L'auteur utilise le dialogue pour faire réfléchir explicitement les personnages ou les amener à faire des commentaires destinés indirectement au lecteur. Concernant Landu, le principal mobile de son présent rejet de l'Eglise est expliqué dans le propos suivants, en réponse à l'Evêque :

Dans la vie, c'est comme dans l'Evangile : qui n'est pas avec moi est contre moi. L'Eglise, dans ce pays, a sans doute la tête au ciel, mais les pieds sont dans la vase. Ses intérêts n'ont presque jamais coïncidé avec ceux de Dieu. C'est évident. Soit, c'est du passé. Vous prêchez, Père Supérieur, que Dieu est un but. Je le fait aussi. Autour de nous cependant, Dieu n'est souvent qu'un moyen. Nous les prêtres, nous fermons les yeux. Vous savez bien pourquoi et probablement mieux que moi. (Passage tiré du texte ci-dessus)

Il expose ainsi son idéologie, sa vision personnelle sur l'Eglise, vision qui diverge de celle de son supérieur. C'est aussi une communication avec le lecteur, qui est assurée non pas par le narrateur, mais par les personnages à travers le dialogue.

Psychologiquement et moralement, Pierre Landu ne veut plus être défenseur de l'Eglise qui a dévié, à ses yeux, de l'Evangile. Faisant fi de tous ses devoirs de prêtre, il

considère que tous les discours tenus pour défendre l'Eglise ne sont que des mots. Ainsi au Père Howard qui essayait de lui faire abandonner sa décision, il répond amèrement :

- *Pierre, repris doucement Howard, en tant que Prêtre nous n'avons pas le droit de nous engager d'un côté ou d'un autre. Notre croix est de ne pas succomber à la tentation de rejoindre le camp de la vengeance, qui pourrait peut-être devenir celui de la justice... C'est une tentation, Pierre. Nous sommes des crucifiés.*

- *Vous avez, mon Père, que ce ne sont que des mots.* (Passage tiré du texte ci-dessus)

La seule solution à ses yeux reste l'action dans le maquis. Comme unique réponse aux dérives de l'Eglise, il ne voit que l'engagement dans la révolution aux côtés des maquisards. Dès lors, tout le reste du roman progresse en se focalisant sur la vie de maquisard de Landu, jusqu'à son désenchantement, puis son retour dans l'Eglise et son deuxième baptême sous le nom de Mathieu.

Ce « dialogue » cristallise donc les circonstances et la crise psychologique qui ont engendré chez Pierre sa grave décision, celle de renier l'Eglise. Il est en même temps l'expression de la cause et du début de la nouvelle orientation dans la vie du prêtre : un nouvel itinéraire que relate toute la suite du roman. Il a ainsi permis rétrospectivement d'exposer les circonstances du départ de Pierre vers le maquis, de camper l'ethos discursif de deux principaux personnages (Pierre Landu et le Père Howard), mais également de déclencher la véritable action du roman, à savoir la rébellion, après avoir permis de livrer au lecteur la « posture » discursive, le positionnement de chaque protagoniste face à l'Eglise. Si toutes ces fonctions coexistent dans le texte, la fonction dominante reste la dernière, celle de faire progresser la narration.

Chapitre XI

Personnages, narrateurs et voix du peuple

Les romanciers de notre corpus adoptent un « positionnement » clair : ils se rangent du côté du « peuple » qu'ils entendent soutenir à l'encontre du pouvoir. Ce faisant, les narrateurs assimilent leurs propres voix à celles du peuple ou font porter toutes les voix aux personnages qui représentent la société victime de la dictature. Dans tous les cas, la modalité narrative des romans, dont le principal soubassement est dialogal, procède de la coexistence des voix plurielles qui se traduisent dans la polyphonie et s'expriment à travers la confrontation de plusieurs ethos renvoyant à des figures particulières du peuple.

L'éthos discursif, qui a une relation à l'oralité et au corps, de même que la notion de « patron discursif »¹ empruntée à Gilles Philippe nous paraissent utiles pour aborder l'étude des voix du peuple. Selon G. Philippe, les « patrons discursifs » sont les représentations imaginaires qu'une société se fait des différentes productions langagières, représentations stéréotypées par la littérature au fil de l'histoire. Le déchiffrement d'un texte par un lecteur se fait par la reconnaissance de ces « patrons discursifs » qui correspondent à un ensemble de marques langagières. En associant la notion d'éthos discursif à celle de « patron discursif », il nous semble possible d'étudier la parole populaire, en tant qu'énonciation entremêlant voix du peuple, des personnages et des narrateurs.

¹Maingueneau (D.), Philippe (G.), « Les conditions d'exercice du discours littéraire » (en collaboration avec G. Philippe), in E. Roulet et M. Burger (dir.), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque » : L'incipit du roman de R. Pinget « Le Libéra »*, Presses Universitaires de Nancy, 2002, p. 351-379.

XI.1 Manifestations de la voix populaire

XI.1.1 La parole du peuple comme discours oral

La parole du peuple apparaît dans le corpus sous plusieurs formes : elle s'exprime à travers l'ethos associé à des énoncés oraux, anonymes ou non, tirés du parler populaire. En effet, la parole populaire a un rapport intrinsèque à l'oralité. C'est certainement pour cette raison que, déjà au XIX^e siècle, les romantiques considéraient que les contes et les légendes représentaient l'expression du peuple. En outre, le corpus présente un pourcentage très élevé de traits d'oralité, tels que les citations directes insérées dans le discours du narrateur comme moyens d'étayage, des discours proverbiaux provenant d'un hyperénonciateur qui ne peut être que le peuple, des motifs de chansons ou de poésies folkloriques populaires, des parlers oraux insérés au cœur des discours en situation formelle, etc.

Les dialogues, qui sont prédominants, fortement polyphoniques, sont surtout produits sous la modalité orale du discours direct. *Le Cercle des tropiques* comporte en moyenne plus de 130 séquences au discours direct mis entre guillemets. Par exemple, sur chaque page du début du livre (de la page 11 à la page 65), il y a de une à trois citations en style direct, entre guillemets. Au-delà de ces pages, jusqu'à la fin, la narration s'appuie sur des scènes dialoguées qui sont, au moins, au nombre de trente, chacune pouvant s'étendre sur plusieurs pages. A cela s'ajoutent les chansons et poèmes populaires dispersés dans le texte :

- Le chant de ralliement des syndicalistes du Club des Travailleurs (p.121) ;
- Le chant « messie-koïque », qui n'est qu'une satire contre le dictateur (p.149) ;
- La chanson populaire imitant sarcastiquement les sonorités contenues dans le mot « indépendance » (p.158) ;

- Le chant populaire ou poème intitulé « le cercueil de zinc » déclamé par le jeune de seize ans qu'on a exécuté (p. 224).

Le même travail effectué sur les autres romans montre une tendance similaire : une très forte présence de l'oralité, surtout celle à forme dialogale. *Perpétue* est fortement oralisé, en raison de sa forme de narration spécifique qu'est l'enquête. Il ne comporte cependant presque pas de séquences entre guillemets, ni de chansons populaires. Quant à *Entre les eaux*, il est surtout le lieu d'une forte concentration de citations et de discours narrativisés, le narrateur « homodiégétique » racontant à la fois son présent (le maquis) et son passé (sa vie de religieux en Afrique comme à Rome). On y relève une seule chanson (à la page 38).

Ces discours cités fortement oralisés et disséminés dans les romans sont une façon de représenter la parole du peuple. En plus d'une recherche d'authenticité, ou d'objectivité, les narrateurs peuvent recourir à cette pratique comme stratégie pour prendre leurs distances, et montrer qu'ils n'adhèrent pas aux propos cités surtout lorsque ceux-ci sont émis par le pouvoir. Les exemples qui suivent illustrent la distanciation du narrateur par rapport au point de vue de l'énonciateur.

1. *Dès le lever du jour la radiodiffusion de la « Voix du peuple », cérémonieuse, inspirée, annonçait : « Le Messie-koï Baré Koulé, notre président bine aimé, va éclairer son peuple de sa profonde sagesse. » (Le Cercle des tropiques, p. 160)*
2. *Une nouvelle forme d'intolérance qui n'avait plus pour alibi le Coran, la Bible et Dieu, mais une trinité du désespoir : « Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité. » (Le Cercle des tropiques, pp.160-161)*
3. *Le référendum était si libre et démocratique que les responsables avaient cru devoir l'aider en mentionnant sur l'un des bulletins de vote : « J'accepte le Messie-koï à vie et son dauphin. Je renouvelle mon attachement indéfectible à notre Messie-koï à vie et je jure d'élever mes*

descendants dans l'esprit du destin éternel du Parti Social de l'Espoir et de ses dirigeants. » (Le Cercle des tropiques p.239)

Ces séquences introduisent dans le récit les paroles du dictateur au discours direct. Le narrateur les rapporte en s'en distanciant par le procédé de l'ironie, mais également par l'argumentation. Son énonciation apparaît autodestructrice, puisque tout en parlant il invalide les propos qu'il rapporte. En ce sens, en s'en démarquant, le narrateur avance des arguments pour les disqualifier. Dans cette perspective, il utilise des évaluatifs tels que les adjectifs « cérémonieuse » et « inspirée » dans la séquence (1). Dans la séquence (2), la distance ironique est caractérisée par l'opposition entre les propos du narrateur et ceux du dictateur. Celle-ci est mise en exergue par l'emploi du connecteur argumentatif « mais », qui sert à réfuter les propos cités et à conduire le lecteur vers une conclusion précise. Ainsi, le narrateur montre qu'il se désolidarise du pouvoir aux « paroles tenues à distance » pour employer l'expression d'Authier-Revuz¹. C'est donc une dénonciation par la critique des idées rapportées, ce qui confère au discours du narrateur une tonalité polémique.

Quant au narrateur d'*Entre les eaux*, sa prise de distance n'a rien d'ironique. S'il rapporte directement les propos d'autrui, c'est plutôt pour les méditer et approfondir sa propre introspection. Les séquences suivantes lui servent de source de questionnement pour battre en brèche les affirmations d'autrui.

4. *Le prophétisme des Contemplations de Victor Hugo m'amuse :*
« L'homme en songeant descend au gouffre universel. » *Qu'est-ce qu'un gouffre Seigneur ? Descendre et s'y perdre sera déjà la paix. (Entre les eaux, p.70)*
5. *Le condamné m'a aussi rejeté. « Va-t'en. » « Je n'ai besoin de personne. » « D'ailleurs, tu es un faux prêtre. » « Surtout pas toi. » Ses cris : de simples démangeaisons. Ce qui me chagrine, c'est sa mort bête.*

¹ Authier-Revuz (J), « Paroles tenues à distance », in B. CONEIN et alii, *Matérialités discursives*, PUL, 1981, p.127.

Il aurait désiré avoir un prêtre. Je ne conviens pas. Seulement, je souhaitais, si ardemment, exercer mon sacerdoce. Pour lui. Mais pas pour moi aussi. Cet exercice aurait rétabli entre mes camarades et moi une certaine distance. (Entre les eaux, p.71)

Les divers registres de langue apparaissent comme un interdiscours porté par l'ensemble des protagonistes de chaque roman, y compris l'auteur, dont le rôle est assumé par le narrateur dans la diégèse. C'est ce que Bakhtine semble exprimer comme suit :

Le discours de l'auteur et des personnages, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que des unités linguistiques compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman. Chacune d'elle admet les multiples résonances des voix sociales et leurs diverses liaisons et corrélations, toujours plus ou moins dialogisées.¹

La littérature relève de l'institution qu'est la langue, mais elle est elle-même une institution, un ensemble de dispositifs de paroles. Elle a beau viser à la restitution de la parole populaire, elle reste prise dans l'interdiscours. C'est pour cette raison que les œuvres littéraires ainsi que les voix qui s'y trouvent doivent être considérés en relation avec les espaces sociolinguistiques qui les rendent possibles, les ont produites et les gèrent, mais également les évaluent.

Suivant la perspective de la dénonciation liée à la tourmente politique, les personnages qui s'expriment dans le texte littéraire, fussent-ils des narrateurs totalement distants et neutres, ne peuvent s'empêcher de faire traverser leur propres discours par des énoncés de « positionnement » favorable au peuple.

On note une polyphonie qui se traduit dans les voix populaires fonctionnant comme une quatrième voix en plus de celles des narrateurs, des personnages et des écrivains.

¹ Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975, pp. 58-59.

Ainsi, l'analyse du discours postule que le sujet énonciateur du roman ne parle pas uniquement en son nom ; sa parole est contrainte, ne serait-ce qu'en partie. Il « se croit source de son discours là où il n'est que le support et l'effet »¹. Dominée par l'interdiscours et largement déterminée par le contexte non verbal, c'est-à-dire sociopolitique et littéraire (Cf. Le champ littéraire négro-africain au chap. IV.1), la parole de l'énonciateur ne saurait fonctionner en dehors de la société et du peuple. Il s'agit d'un dialogisme généralisé d'où découle le postulat que la propriété foncière de tout texte est de se nourrir de la parole d'autrui, de formules anonymes et de citations d'autres textes ou d'autres locuteurs appartenant au peuple.

Si les auteurs ont essayé d'effacer la frontière entre eux et le peuple, en s'assimilant à lui, ils l'ont, en même temps, maintenu à distance à travers le discours rapporté. Ce faisant, tout en mélangeant leurs paroles à celles du peuple, ils adoptent une modalité narrative, celle du discours direct, telle qu'ils n'assument pas la responsabilité des propos tenus à l'intérieur des dialogues. A ce niveau, ils remplissent la fonction du locuteur L au sens de Ducrot. Ils sont metteurs en scène du peuple qui est l'énonciateur s'exprimant directement à travers les scènes dialoguées. Consécutivement, le peuple est la source ainsi que le responsable des points de vue romanesques, qui permettent la dénonciation. De fait, dans les romans de notre corpus, la parole du peuple apparaît surtout dans les dialogues qui constituent la principale forme de narration.

L'histoire du discours rapporté qui sert à reproduire les paroles des personnages, dans sa forme directe, est étroitement liée à la pratique du dialogue comme forme de narration. La mise en scène de la parole d'autrui se conforme toujours dans son déroulement à la forme discursive où elle s'insère. Elle répond donc à des pratiques discursives historiquement déterminées : la requête, la dispute, l'aveu, la déclaration d'amour, la scène de recrutement de travailleurs, la scène des retrouvailles, la scène de jugement (au tribunal), la scène du règlement de compte, etc. La littérature représente la parole d'autrui par le truchement de ces scènes qu'elle affectionne. Certaines d'entre

¹ Authier-Revuz (J.), « Hétérogénéité (s) énonciative (s) », *Langages*, 1984, volume 19, numéro 73, p.100.

elles, telles que la scène de l'aveu ou la déclaration d'amour sont présentes dans la littérature depuis le classicisme (*Phèdre*) et même au moyen-âge. Cependant, à cause des choix esthétiques des auteurs, notre corpus ajoute beaucoup d'autres scènes à celles-là. Ce sont ces types de scène socialement reconnues, déjà installées dans les savoirs communs, stéréotypés et comportant des critères génériques spécifiques, que nous avons appelés « scènes validées » à la suite de Maingueneau. Le discours direct d'une énonciation, suivant la modalité de la « scène validée », est une pratique verbale qui manifeste la prise de parole en contexte. Il s'agit d'un contexte socioculturel semblable à celui qu'on a dans une scène d'énonciation. En ce sens, il est un événement unique de communication. Il n'en est pas moyen stéréotypé, puisqu'il est identifiable à partir de plusieurs critères : les « patrons discursifs », la visée illocutoire, certaines marques formelles, etc. A moins que, pour une raison ou une autre, le romancier ne décide de les subvertir, les rôles des interlocuteurs de ces scènes sont socialement établis, stabilisés comme tels dans les savoirs partagés.

Les rôles des personnages clés du corpus, qui sont des rôles interactionnels, sont également stéréotypés. Les narrateurs secondaires ou principaux ainsi que les personnages qui parlent dans les textes, en jouant des rôles socioculturels mais aussi interactionnels, y représentent le peuple. Ainsi, les syndicalistes jouent le rôle de contrepouvoir, le héros picaresque (Bohi Di), celui d'un homme issu du peuple, Essola celui d'un narrateur « homodiégétique » bohème et inquisiteur, Pierre Landu celui de l'intellectuel raisonnable et déchiré, pour ne citer que ces exemples.

La voix du peuple est aussi relatée à travers le discours indirect, le discours indirect libre ou le discours narrativisé. L'utilisation de ce type de discours qui rend présents les énonciateurs uniquement par leurs points de vue restitués par le narrateur et non par un simple mimétisme qui reproduirait textuellement leurs propos, a une histoire. Selon Laurence Rosier¹, elle est liée à l'histoire politique :

¹ Rosier (L.), *Le Discours rapporté. Histoires, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, De Boeck et Larcier s.a, 1999.

[...] il nous faut remonter au II^{ème} siècle avant J.-C, vers – 187 plus exactement, à l'époque où les rites importés de Syrie, les Bacchanales, sont l'objet de poursuites judiciaires qui aboutissent à un procès où plus de sept mille personnes furent condamnées. Un sénatus-consulte de l'époque décide alors de frapper d'interdit ces festivités peu orthodoxes et rédige pour cela un texte qui aura force de loi. Ce texte, conservé au musée de Vienne, est entièrement rédigé en style indirect, au sens latin du terme.¹

De ce constat, Rosier déduit l'hypothèse que le discours indirect au sens latin, qui correspond au discours indirect libre français, est à l'origine une forme codifiée par la pratique politique ancienne. Il découle d'une formation discursive spécifique, au sens de Foucault, idéologiquement marquée. Dès lors, « s'exprimer en style indirect au sens latin, c'est adopter le style de la loi, c'est parler la loi, c'est, selon le mot de Montaigne, « dire le vrai ». »² Parler ou écrire en style indirect libre (au sens français) permet ainsi de rendre officiel son discours et de lui donner une certaine légitimité.

Par la suite, le style indirect libre, quand il est employé en littérature, a eu des statuts très différents. Il a même permis de faire entendre la voix du peuple, comme on peut le voir dans *l'Assommoir* de Zola. De la même manière, nos auteurs n'hésitent pas, au cœur de la narration non focalisée, à faire parfois surgir la voix du peuple en discours indirect libre. Mais on trouve aussi des passages au discours indirect, qui est beaucoup moins propice à la manifestation d'un registre populaire.

Exemple tiré du Cercle des tropiques :

C'est un passage extrait de la scène du jugement de Monchon inculpé dans la « folie des marchés » par Baré Koulé, le dictateur.

- *Coupable ou non coupable ?*

¹ Rosier (L.), *Le Discours rapporté. Histoires, théories, pratiques*, Paris, Bruxelles, De Boeck et Larcier s.a, 1999, p. 16.

² Ibidem.

- *Non coupable, répondit Monchon.*

A ce moment quelqu'un cria dans la salle : « Il dit la vérité, arrêtez Baré Koulé, le seul coupable. » Des murmures puis des chants favorables à Monchon perturbèrent l'atmosphère déjà insoutenable du prétoire. Le président martelait son pupitre, réclamant le silence. Les perturbateurs furent expulsés. Maître Almamy [l'avocat de la défense : c'est nous qui notons] en profita pour exiger une instruction en bonne et due forme contre Baré Koulé. Il disait n'avoir aucune illusion sur la prise en considération de sa requête. Elle fut en effet rejetée. (Le Cercle des tropiques, p.109.)

Dans ce passage, le narrateur utilise à la fois le discours direct, le discours indirect mais également le discours indirect libre. Les fragments de discours directs sont identifiables par les guillemets, tandis que ceux au discours indirect ne le sont en particulier que par le verbe introducteur. Dans ce dernier type, on y distingue deux voix enchâssées l'une dans l'autre. C'est ce qu'on a dans la phrase : « Il disait n'avoir aucune illusion sur la prise en considération de sa requête. » Le point de vue de Maître Almamy est rapporté au discours indirect par le narrateur.

Les personnages impliqués dans le jugement, en l'occurrence, Bohi Di, Monchon lui-même et ses compagnons qui appartiennent certes au peuple, mais qui sont à distinguer des autres membres du peuple venus comme spectateurs et surtout comme supporters des victimes. Il y a donc deux catégories de voix du peuple qui se superposent, celle du porte-parole qui s'exprime dans une langue normée, et celle du même peuple non légitimée par la situation, mais qui n'en est pas moins la vraie voix du peuple, celle qui est officiellement la voix des dominés, qui s'exprime par « murmures » et par « chants ». La parole de Maître Almamy, l'avocat de la défense, est rendue indirectement par le discours narrativisé ou le discours indirect : « Maître Almamy (l'avocat de la défense : c'est nous qui notons) en profita pour exiger une instruction en bonne et due forme contre Baré Koulé. Il disait n'avoir aucune illusion sur la prise en considération de sa requête. »

En somme, tantôt le narrateur donne sans sa médiation la parole au peuple, qui s'exprime par des interventions directes à l'intérieur des dialogues, tantôt il le met en scène discursivement, en rapportant ses paroles, par un discours indirect, indirect libre ou un discours narrativisé.

Si, par endroits, les narrateurs ne parlent pas comme parle le peuple (dans *Perpétue* uniquement), ce n'est pas pour prendre leur distance vis-à-vis de celui-ci, c'est plutôt pour afficher une certaine objectivité. Le narrateur de *Perpétue*, quoiqu'étant un narrateur omniscient, n'en demeure pas moins souvent contaminé par le parler du peuple. Mieux, on l'a constaté, la distanciation parfaite est impossible : les narrateurs n'ont qu'une objectivité de façade, ils parsèment les textes de leur subjectivité et se livrent à des commentaires évaluatifs qui ne manquent pas d'influencer le lecteur ; en outre, ils s'efforcent de montrer par leur « posture » qu'ils appartiennent, eux-mêmes, au peuple qu'ils défendent.

Au-delà, on retrouve la vision de Bakhtine qui insiste constamment sur le caractère polyphonique de tout texte littéraire, du roman en l'occurrence. Selon lui, il y a de la parole d'autrui dans la parole de chacun. C'est ce que le peuple murmure que l'auteur reproduit dans son texte. Porteur de l'« interdiscours » collectif, puisqu'en relation constante avec tous les discours qui circulent dans son environnement, chacun est comme un représentant de son peuple.

XI.1.2 La parole du peuple comme ethos discursif

La dénonciation populaire passe forcément par l'expression verbale des revendications des opprimés. La littérature qui assure cette dénonciation, quoiqu'étant une forme écrite, cherche souvent à traduire l'oralité : l'écrit comporte autant que l'oral une certaine vocalité liée à l'ethos du locuteur, celui-ci étant aussi une voix et un corps énonçant historiquement déterminé.

Mais, comme nous l'avons déjà dit, la littérature ne peut pas représenter la parole populaire de façon absolue. Deux possibilités s'offrent à elle : a) la parole populaire est

assumée par le narrateur qui prête sa langue à tous les personnages ; le discours ne change pas, quel que soit le personnage, quel que soit le milieu de celui-ci ; autrement dit, la parole populaire est portée par le narrateur qui se substitue à tous les personnages, parle à leur place. b) elle est répartie entre les personnages qui parlent eux-mêmes chacun sa propre langue, celle de leur milieu socioculturel, voire socio-professionnelle ; le narrateur change alors de langue en fonction du milieu et du personnage de référence. Dans tous les cas, les modes de représentation des voix populaires sont historiquement variables, puisqu'elles sont soumises aux contraintes génériques liées, entre autres, aux époques ainsi qu'au « positionnement » esthétique des écrivains.

L'auteur est, certes, porte parole du peuple ; il parle souvent à son nom par le truchement du narrateur ; la plupart du temps, il le met en scène en lui donnant directement la parole. Toutefois, cela dépend de la capacité de la littérature à représenter la parole populaire au moyen de l'ethos. Face aux difficultés de représentation de la parole populaire dans la littérature, l'ethos semble être un recours privilégié. Il faut en effet être conscient que la parole populaire est difficilement représentable dans le roman sous une forme brute :

Pour rendre présente cette parole irréprésentable, le recours à l'ethos apparaît comme une solution commode, qui permet de faire percevoir (à travers le rythme, le lexique, la syntaxe...) l'énonciation d'un garant populaire sans avoir à s'astreindre à une fidélité documentaire, qui ne pourrait montrer que la localité et l'hétérogénéité d'une parlure singulière, là où il faut faire entendre le peuple.¹

L'impossibilité pour la littérature de représenter sans détour, sans artifice, la parole populaire peut se justifier. D'abord parce que la littérature est écrite, dans sa forme romanesque, mais la parole populaire est orale. De toute façon, la littérature n'est qu'une imitation imparfaite de l'oral, elle utilise des « genres institués » qui répondent à

¹Maingueneau (D.), Art. « Parole populaire, ethos discursif et roman », in *Les voix du peuple et leurs fictions*, Editions de l'Université Paul Verlaine de Metz, coll. "Recherches textuelles" n° 7, Metz, décembre, 2007, p. 268.

certaines règles et induisent des attentes génériques spécifiques, alors que la parole populaire relève des genres conversationnels beaucoup moins rigides. Les rôles interactionnels des locuteurs dans les « genres institués » sont stables tout au long de la communication et respectent une certaine organisation textuelle imposée par l'institution littéraire ainsi que le positionnement esthétique de l'auteur ; ils sont modifiables dans les seconds.

Cependant, même dans les genres conversationnels l'autonomie des échanges est limitée par les contraintes de la langue elle-même, du fait de son caractère tout aussi institutionnel. S'y ajoute le fait que certaines interactions verbales comme l'appel téléphonique, le jugement, etc., confrontent des interactants dont les rôles sont fixes. C'est dire que la langue elle-même, en tant qu'institution, ne peut s'utiliser qu'en se conformant à des règles grammaticales et des normes sociolinguistiques. La littérature fonctionne ainsi comme si, en tant qu'institution ayant ses propres normes, elle cherchait à représenter une autre institution indépendante, quant à ses règles, la langue orale. Mais il existe bien une jointure entre ces deux ; celle-ci se matérialise dans l'interdiscours. En raison de cette différence, le dialogue romanesque n'est pas assimilable à la conversation ordinaire. Ils appartiennent à deux institutions distinctes. Par conséquent, la conversation littéraire ne peut qu'approcher le parler authentique. Le roman a beau exprimer les voix du peuple, on ne peut appréhender celles-ci qu'à travers l'ethos qui a une relation à une corporalité, c'est-à-dire un garant, une vocalité et un « monde éthique ».

De ce point de vue, la parole du peuple, dans le roman, est à la fois présente et inaccessible. Maingueneau parle à son propos d' « infralangue », qu'on entend en deçà de la langue institutionnalisée. Si on entend le peuple dans le texte littéraire, ce ne sont pas forcément des mots qu'on entend, mais aussi des éléments qui renvoient à un « patron discursif ». Le lecteur, membre de la communauté linguistique pertinente pour un roman donné ou simplement qui a les présupposés requis, appréhende aisément la parole populaire à travers ces « patrons discursifs ». Une certaine expérience de la communication littéraire est requise du lecteur : « [...] l'identification d'un passage comme relevant d'un « patron discursif » de parole « populaire » n'est déchiffrable que

si le lecteur repère un ensemble de marques langagières disséminées dans le texte et les subsume sous ce patron. »¹ Ainsi, *Le Cercle des tropiques* et *Perpétue* projettent leur lecteur en quelque sorte sur des stéréotypes populaires repérables à travers divers « patrons discursifs ». Ainsi, dans les romans la parole populaire caractérise sans cesse chaque président de la République par des éléments linguistiques qui ont un pouvoir constructiviste et qui finissent par lui donner l'image d'un dictateur telle qu'elle se traduit dans les faits. Les mots choisis pour le désigner le rendent invisible et insaisissable : plusieurs noms sont utilisés pour le nommer ; on l'appelle le « Messie », le Chef », « Excellences bien aimé », etc. Finalement, le nom du président de la république est associé à tous les éléments discursifs relatifs au pouvoir illimité. Cette parole populaire fait du dictateur un despote et lui donne une image particulière à laquelle renvoient les différentes caractéristiques langagières disséminées dans les textes. Dès qu'apparaissent certains termes ou expressions produits par le narrateur ou par un personnage qu'on peut rapporter à un « patron discursif » donné, le lecteur ne doute pas qu'on lui parle du dictateur. Ce sont donc les « patrons discursifs » qui permettent aux romanciers de notre corpus de construire le versant linguistique de la dictature et/ou de la dérive religieuse qu'ils dénoncent.

Exemples :

- *Tout un chacun pouvait être un suspect qui s'ignore : un inconnu qui vous salue, celui qui discute avec vous de la pluie et du beau temps, celui qui vous rend visite ...Tout devenait trahison possible en vers le Parti. Il n'était plus question de survivre, mais de lutter constamment pour le droit d'être vivant le lendemain. (Le Cercle des tropiques, pp.199-200)*

¹Maingueneau (D.), Art. « Parole populaire, ethos discursif et roman », in *Les voix du peuple et leurs fictions*, Editions de l'Université Paul Verlaine de Metz, coll. "Recherches textuelles" n° 7, Metz, décembre, 2007, p.269.

- *Le parti instruisait, nourrissait, habillait, employait, aimait son peuple à coups de slogan, de propagande, de délation, d'emprisonnement et de fosses communes. » (Le Cercle des tropiques, p.242)*
- *C'est ainsi qu'Edouard eut la révélation de son pouvoir, tout de même que celui de son maître sur la nation. (Pépétue, p.254)*
- *Voici cinq ans que je tente en vain de discuter des affaires politiques de ton pays avec les jeunes, surtout avec ceux qui sont instruits. Mais rien à faire, les gens sont muets de terreur dès qu'on aborde un tel sujet. (Pépétue, le camionneur s'adressant au voyageur Essola)*

Ces passages expriment le versant linguistique de la dictature, les tournures que la communauté utilise pour parler des faits et les qualifier. Dans ces passages, comme dans beaucoup d'autres, l'esthétique romanesque renvoie au lecteur une image particulière du pouvoir, par le truchement des mots souvent ironiques ou moqueurs auxquels elle attribue un ton particulier. Les indices discursifs qui y sont construits par les romans sont linguistiquement conformes à l'idée que le peuple se fait de la dictature : le président de la République possède les attributs de Dieu ; omniprésent et omniscient, il tue qui il veut et fait peur, ses pouvoirs sont illimités.

Ce sont les topoï, les stéréotypes et tout le patrimoine linguistique appartenant à la communauté à laquelle s'adresse la dénonciation, qui sont mobilisés pour renvoyer le discours au peuple qui le reconnaît comme son propre langage et en appréhende toute la portée persuasive.

Le pouvoir de persuasion d'un discours tient pour une part au fait qu'il s'authentifie en amenant son destinataire à s'identifier au mouvement d'un corps, fût-il très schématique, investi de valeurs historiquement spécifiées. Les

« idées » suscitent l'adhésion du lecteur à travers une manière de dire qui est aussi une manière d'être.¹

Le peuple ne fait pas que dénoncer et s'imprégner de sa propre activité discursive à partir des contenus exposés dans le roman, il participe du monde configuré par l'énonciation tout en y étant membre et acteur.

Dans *Entre les eaux*, Pierre Landu exhibe le « positionnement » du prêtre révolté, dont la conscience oscille entre son passé et son présent. Ce « positionnement » se traduit dans ses conduites devant les rebelles qui l'assaillent de questions, voulant lui prouver qu'il ne fait pas partie de leur groupe, qu'il ne pense pas comme eux. Cela apparaît également dans son énonciation romanesque qui lui fait inventer une langue qui se veut par son contenu «antibourgeoise» mais qui apparaît très éloignée des usages populaires. Il est contraint de s'assigner continuellement un ethos d'intellectuel qui le place sur une « posture » d'énonciation qui ne distingue pas les niveaux de langue des autres couches sociales.

Pierre Landu ne cherche donc pas un effet de mimésis en rapportant directement les voix du peuple dans les dialogues ; il demeure dans une continuité poétique avec son propre langage. Il parle une langue unifiée qu'il prête indifféremment à tous les personnages. Cela n'a rien d'illogique, puisque c'est le même individu qui s'exprime : Landu est à la fois héros et narrateur. Son discours est celui d'un homme cultivé ; et sa langue orale ne diffère guère (hormis les signes locutoires indispensables), non plus d'ailleurs, de celle du Père Howard ou des chefs des rebelles. La langue utilisée dans le roman est ainsi homogène.

En revanche, Bohi Di (*Le Cercle des tropiques*) entend assumer un ethos populaire porteur de la vérité, cherchant à persuader le lecteur en l'amenant à s'identifier par « incorporation » à cet ethos historiquement spécifié, celui d'un picaro moderne. *Perpétue*, de son côté, invite à considérer plusieurs ethos portés par les différents

¹Maingueneau (D.), Art. « Parole populaire, ethos discursif et roman », in *Les voix du peuple et leurs fictions*, Editions de l'Université Paul Verlaine de Metz, coll. "Recherches textuelles" n° 7, Metz, décembre, 2007, p.265-266.

personnages qui se substituent au narrateur principal. La voix du peuple y est précisément cet entrelacs d'ethos tous aussi éclairants les uns que les autres pour dire la vérité sur la gestion du pays.

Notre corpus utilise essentiellement des « scènes validées » subverties ou nom. Or, celles-ci, au même titre que l'ethos ou les types de garants qui portent le discours, relèvent du patrimoine sociolinguistique. En conséquence, le peuple peut les identifier et s'y retrouver. Lorsqu'elle est empruntée à la société, la « scénographie » joue exactement le même rôle que l'ethos qu'elle englobe, mais du fait que l'auteur peut la choisir de façon originale ou inédite, elle est moins un élément linguistique propre au peuple.

Même s'il ressort clairement de notre étude que les auteurs de notre corpus optent pour une littérature non « folklorique » écartée de toute authenticité, l'ethos discursif y apparaît comme employé dans une perspective plus ou moins mimétique pour représenter la parole populaire : les voix populaires sont distribuées selon les milieux sociaux. Sociologiquement, ceux-ci correspondent à des groupes très divers, tels que :

- Dans *Le Cercle des tropiques*, les paysans (Bohi et la société rurale), les ouvriers syndicalistes (Le Club des Travailleurs autour de Monchon, le docteur Maléké, etc.) ;
- Dans *Perpétue*, les politiciens (autour de Jean-Dupont, de son épouse Anna-Maria, d'Edouard l'époux de Perpétue, etc.), le groupe des citoyens hostiles au pouvoir (autour de Zéyang le footballeur, Stéphan le ingénieur des eaux et forêts, etc.), le groupe des rebelles (autour du chef, de Bidoul, d'Antoinette, de la Poubelle, etc.) où milite Pierre Landu dans *Entre les eaux*.

Même si la représentation des paroles populaires n'est jamais une imitation parfaite de la réalité, sur le plan figuratif, le narrateur attribue à ces groupes sociaux à la fois une image discursive (ethos), une dimension corporelle (hexis) et des pratiques sociales (habitus).

XI.2 La parole du peuple comme légitimation du dispositif d'énonciation

Les romanciers de notre corpus gèrent la frontière entre la parole du narrateur et celle du peuple pour garantir une certaine légitimité au dispositif d'énonciation dont la visée est de dénoncer. Les auteurs cherchent souvent à gommer cette frontière pour amener le lecteur à assimiler les narrateurs au peuple. Ils affichent ainsi un « positionnement » clair : ils sont les porte-voix du peuple qu'ils mettent en scène pour une meilleure efficacité du discours, mais aussi pour une authentification de celui-ci. Mieux, ils constituent la voix-même du peuple, du fait de leur ethos préalable qui atteste sociologiquement leur place ainsi que leur rôle dans la société ; attestation, en l'occurrence, délivrée par l'institution littéraire. C'est le champ littéraire africain qui autorise à l'écrivain africain à prendre la parole, qui la rend légitime. Mais chaque auteur engagé dans une conjoncture sociopolitique particulièrement révoltante a une manière singulière d'habiter sa position dans le champ, ce que J. Meizoz appelle une « posture ».

Le « code langagier » utilisé par les auteurs qui s'inscrivent dans cette « posture » s'autorise également de ce champ et de ces postures de dénonciation. Consécutivement, il se doit d'être conforme au monde romanesque construit par l'énonciation de la dénonciation. En d'autres termes, la langue utilisée n'est pas la propriété exclusive de l'auteur qui l'investit. C'est une langue contrainte. Elle manifeste l'ethos du dominé errant (Bohi Di dans *Le Cercle des tropiques*), de l'homme qui souffre de sa « paratopie » (Pierre Landu dans *Entre les eaux*) ou les ethos d'individus indignés par la gestion de la société (les narrateurs-témoins dans *Perpétue*).

Toutefois, les romans du corpus ne sont pas réalistes ou vraisemblables au sens classique ou même naturaliste ; les personnages ne s'expriment pas tous en fonction de leur origine, de leur statut ou de leur rôle social, ils parlent de façon à légitimer le monde qu'implique la scène d'énonciation. Cela est particulièrement net dans *Le Cercle des tropiques* et *Entre les eaux*. Le narrateur d'*Entre les eaux*, en particulier, est un narrateur « homodiégétique » qui, en tant que personnage au sein des événements racontés, fait une narration embrayée à la première personne. Il est également un

narrateur-témoin : même s'il n'est pas impliqué directement dans les événements, il les observe à distance et les raconte. Mais c'est sa propre langue qu'il prête à tous les personnages. Le lecteur ne peut faire la différence des personnages à travers la forme de leur discours. C'est seulement au niveau des contenus que les discours peuvent être identifiables. Si sa langue comporte des traits d'oralité à certains endroits (reprises, mots-phrases, interjection, exclamations, hésitations, etc.), elle est néanmoins caractérisée par sa grande correction, tant grammaticale que sémantique. Les personnages qu'il met en scène parlent tous comme lui, même le chef des rebelles ainsi que son adjoint Bidoule et les autres (Antoinette, Misse Poubelle, etc.) ont une expression correcte conforme à celle du narrateur. Dans la parole rapportée d'aucun des personnages, il n'est possible de déceler un souci de réalisme verbal.

Dans ces deux romans, la voix du peuple est en quelque sorte portée par le narrateur à la place des personnages. Elle n'est représentée que par le truchement de ses représentants (les personnages) qui s'expriment dans la même langue que celle du narrateur. On assiste alors à une espèce de « monologisme » généralisé. Le roman développe des ethos collectifs incarnés par le narrateur, et non des ethos singuliers, des idiolectes propres à des personnages pris individuellement ou à des groupes sociaux de personnages.

Perpétue est le roman qui fait exception à cette règle : le narrateur principal, qui est omniscient, est peu prolix ; ce sont essentiellement les personnages qui racontent l'histoire, étant donné la forme d'enquête que le roman exploite. Il produit ainsi des effets de voix populaires, ce qui se traduit par la multiplication des narrateurs qui font des témoignages complémentaires à propos du même événement. *Perpétue* apparaît comme un roman polyphonique aux multiples tonalités, grâce à la coexistence d'une sur-énonciation de la parole du narrateur et des sous-énonciations des voix populaires portées par les différents personnages-témoins. Par exemple, les circonstances de la mort de l'héroïne Perpétue sont expliquées au lecteur par plusieurs personnages qui assument le rôle de narrateur-témoin. Il s'agit, entre autres, des personnages de Zéyang le footballeur, Anna-Maria l'épouse de Jean-Dupont, de sœur Ernestine du Saint-Sépulcre qui assurait l'éducation scolaire et religieuse de Perpétue à Ngwa-Ekeleu, etc.

Ainsi, nous avons là une énonciation hybride que rend possible un entrelacs de locuteurs et d'énonciateurs. En attribuant la parole populaire, directement manifestée à travers des scènes dialoguées, à des personnages distincts du narrateur principal, la narration s'authentifie et devient plus vivante. Ici, on peut noter un certain réalisme dans la langue utilisée, contrairement aux autres romans. Les personnages s'expriment conformément à leur statut, à leur classe sociale. Par exemple, le paysan Amougou, le cousin d'Essola parle comme un campagnard à travers une langue truffée d'un lexique d'emprunt ou populaire - *toubab* (blanc), *connaître le book* (être instruit), *Brother*, *frérot*, *kondréman* (paysan), *look out*, *sita*, *you talk, you talk, you talk like a foolish* (tu causes, tu causes, tu causes comme un imbécile, p. 187) *catch him* (attrape-le, p.188). Cette hybridité linguistique manifeste la coexistence d'au moins trois ensembles linguistiques au Cameroun : le français, l'anglais et les langues autochtones.

Si on examine les différents parlers dans le corpus, on se rend compte que le « code langagier » est déterminé par trois facteurs : le groupe social (dans *Perpétue* uniquement), le « positionnement » esthétique des romanciers et la visée de dénonciation. Conformément à leur parti-pris « anti folklorique », les romans de notre corpus ne cherchent pas une « authenticité » contrairement au roman négro-africain traditionnel. En conséquence, les narrateurs de notre corpus ne font pas parler les personnages comme ils parlent d'ordinaire, même si dans leurs discours transparaissent quelques aspects d'« authenticité », mais en fonction de la visée romanesque.

Dans *Le Cercle des tropiques*, les syndicalistes représentants du peuple ne parlent que de grève, de droit, de dignité humaine, d'emploi, d'organisation de l'aide aux sinistrés, etc. Mais leurs parlers épousent parfaitement celui du narrateur. Le passage suivant est édifiant à ce propos :

« *L'employeur, excédé par le mutisme des gêneurs, demanda :*

- *Vous vous décidez, oui ou non ?*
- *Nous voulons savoir ce que vous entendez par « à vos conditions, comme d'habitude ? », dit un colosse qui se trouvait devant lui.*
- *Ne jouez pas au plus malin... Donnez votre nom ou décampez !*

- *Patron, vous avez le droit pour vous, mais nous, nous ne décamperons pas !*
- *Que voulez-vous ?*
- *Connaître vos conditions.*
- *Comme d'habitude ai-je dit. A prendre ou à laisser.*
- *Eh bien, patron, c'est à laisser !*
- *Mais dis donc, Mammouth, pour qui te prends-tu ?*
- *Pour un être humain, patron. »¹*

Certes, ces discours ne sont pas sociologiquement réalistes : ils comportent des aspects qui relèvent de l'esthétique romanesque. Cependant, cela n'empêche pas qu'ils sont assez caractéristiques du parler des personnages dans cette situation particulière, comme le montrent la présence de thèmes relatifs au droit du travailleur ou aux conditions de travail et l'ethos à la fois condescendant et ferme du patron. Mais cet ethos peut aussi être interprété par les destinataires ou le lecteur comme autoritarisme et fatuité. La parole des syndicalistes, en revanche, dans son opposition au pouvoir, brille par son caractère revendicateur et soupçonneux, associé à un vocabulaire spécifique qui renvoie à la justice et à la reconnaissance du mérite du travailleur. C'est une scène typique de la relation entre patron et syndicaliste, qui active les « mondes éthiques » correspondants.

Dans tous les cas, la narration est sous-tendue par une parole éprise de justice, qu'elle soit intégrée dans la voix du narrateur ou distribuée entre les différents personnages.

¹ Fantouré (A.), *Le Cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972, p.119.

Conclusion de la troisième partie

L'étude des dialogues et de la narration comme stratégies de dénonciation que nous avons faite tout au long de cette troisième partie doit se comprendre, avant tout, en tenant compte des choix esthétiques des auteurs, de leurs « postures », des normes littéraires, en somme de divers facteurs constitutifs du champ littéraire négro-africain. En outre, les dialogues, comme la narration qui les porte, sont contraints par le contexte sociopolitique africain. Mais ces romans ne préconisent pas pour autant le réalisme littéraire. Ni totalement dépourvus de réalité, ni totalement « authentiques », les personnages possèdent une nature hybride.

Nous avons d'abord abordé les dialogues comme des « scènes validées » en les insérant ainsi dans le champ social et en nous appuyant sur le principe de l'articulation entre texte et société. Au demeurant, d'autres dialogues n'ont été étudiés que comme des scènes hybrides où se mélangent des savoirs partagés et des éléments relevant de la pure fiction. Dans les deux cas, à travers ces deux types de dialogue, les romans ont proposé au lecteur des ethos représentatifs de leur milieu et/ou de la situation sociopolitique où se trouvent les personnages (Bohi Di, Pierre Landu et Essola).

Nous avons dans ces romans plusieurs voix qui se font écho, celles de l'auteur, du narrateur, des personnages. Les romans du corpus mettent en œuvre des techniques de mise en parole, dans une écriture qui emprunte essentiellement la voie du dialogue, sous diverses formes. L'énonciation de la dénonciation est donc dialogale, avec une quantité très importante (plus de la moitié des textes) de scènes d'interaction verbale, au discours direct donc.

Aussi les passages dialogués servent-ils à générer des effets descriptifs, narratifs et surtout idéologiques qui entrent en interaction avec les diverses strates intratextuelles.

Les dialogues insérés dans la narration ont plusieurs fonctions, dont la plus importante nous a semblé être la fonction narrative.

Perpétue utilise les ethos de personnages dont la parole se distingue de celle du narrateur omniscient et distant. Par contre, les autres romans ne différencient pas parole du narrateur et parole des personnages issus du peuple. Les personnages parlent comme le narrateur, à l'instar de Landu et de Bohi Di, même si on a pu noter quelques légères différences en fonction des milieux sociaux, en particulier chez les syndicalistes (*Le Cercle des tropiques*).

La particularité des dialogues dans *Le Cercle des tropiques* réside dans le fait qu'ils sont générés à travers des « scènes validées » (cf. Texte 3). Certains dialogues qui renvoient à des scènes à critères génériques connus, comme la dispute, la requête, le meeting, etc., relèvent plus de la « mimésis », tandis que d'autres, qui sont entièrement inventés par l'auteur, sont plus proches de la « diégésis ». Il y a donc à la fois des dialogues qui sont caractéristiques de certains genres de discours et des dialogues de roman qui, n'ayant aucune valeur générique, n'ont qu'un rôle narratif.

Cependant, les deux formes de dialogue sont complémentaires dans une stratégie globale de dénonciation. Plus spécifiquement, on peut dire que le dialogue dans *Le Cercle des tropiques* est tantôt une unité discursive (« scène validée ») ayant une visée spécifique de dénonciation, tantôt un simple procédé de narration qui s'insère à la façon d'un dialogue de théâtre dans la trame romanesque.

En revanche, *Perpétue* est composé quasi uniquement de « scène validées ». Cela est dû à la modalité narrative, l'enquête, qui introduit plusieurs entrevues qui mettent en scène un enquêteur « juge d'instruction » et des personnages témoins. De son côté, *Entre les eaux* mélange monologue intérieur et discours narrativisé ou rapporté directement, le héros faisant continuellement des plongées dans son passé de prêtre, tout en analysant au jour le jour sa vie de maquisard.

Au-delà, les « scénographies » proposées par les romans comme prétextes de légitimation de la dénonciation à travers le dialogue ne peuvent maîtriser que difficilement leur propre développement. En effet, lorsque la « scénographie » est dialogale, il s'y passe une interaction verbale telle que les protagonistes ne parviennent pas toujours à énoncer selon cette « scénographie » : c'est que le dialogue se déroule essentiellement dans un contexte interactionnel où les diverses interventions des interlocuteurs s'entremêlent et se gênent l'un l'autre, suivant la ligne de cohérence du discours.

Les scènes dialoguées sont choisies de telle sorte que, même si les œuvres ne disent pas explicitement que le pouvoir est tyrannique et qu'il doit être combattu, le dispositif énonciatif dit implicitement au lecteur ce qu'il faut penser. Le roman étant un acte de langage feint, ses messages ainsi que l'action à laquelle il prétend pousser le lecteur ne peuvent être qu'implicites.

Cette façon de faire prédominer la conversation correspond à la volonté de l'écrivain de ne pas véhiculer une pensée unitaire axée sur la dénonciation. Son écriture se situe alors toute entière dans les représentations des conversations et dans leur analyse par le narrateur. Il faut ainsi prendre en compte les fragments de niveau métaconversationnel, où les romanciers du corpus reproduisent la substance de différents types de conversations ou de rencontres conversationnelles. Ce sont ces conversations et leurs commentaires qui gèrent la progression des informations destinées au lecteur.

Les scènes typifiées par la société telles que la requête, l'invitation, la confidence, etc., fonctionnent comme des preuves destinées à la dénonciation du pouvoir politique et/ou religieux. Subverties comme c'est parfois le cas, elles servent à disqualifier la « scénographie » dans laquelle elles sont exposées. Dans ces conditions, elles imitent d'autres « scènes validées » de la société dont elles essaient de capter la valeur pragmatique. Mais en vérité, c'est pour discréditer la scène imitée et l'utiliser comme stratégie ou moyen de la dénonciation.

En définitive, les dialogues manifestent la double énonciation des textes qui sont composés essentiellement de discours directs rapportés, ce qui confère à la narration un pouvoir de « mimèsis ». Sans chercher à représenter la réalité telle qu'elle est, encore moins les valeurs proprement africaines, les auteurs de notre corpus se posent en metteurs en scène de ces différents énonciateurs que sont les multiples narrateurs-personnages (surtout dans *Perpétue*). Ce qui conforte le caractère largement polyphonique des romans que nous étudions.

Conclusion générale

Dans la conclusion de notre thèse de troisième cycle¹, nous avons souligné l'intérêt d'une perspective d'analyse linguistique et pragmatique des textes littéraires, qu'un certain nombre de linguistes comme Jean Michel Adam ou Maingueneau avaient déjà pratiquée :

[...] au regard des résultats de cette thèse, il est indiqué d'envisager, en perspective, une analyse textuelle fondée sur les théories pragmatico-linguistiques et sur la vérité que chaque texte s'inscrit dans un genre qui relève lui-même d'un type de discours. Ainsi, la diversité des textes doit être assortie à celle d'une analyse qui se fait en fonction du type de discours pouvant être d'ordre politique, religieux, panégyrique, journalistique, etc., ou subversif comme dans Le Cercle des tropiques. En effet, dans chaque texte, il y a une énonciation comportant une intentionnalité déterminée et coïncidant précisément avec sa valeur illocutoire qui est, en clair, sa fonction discursive spéciale. [...]

Une description et une analyse pragmatico-linguistiques des textes ne sont plus à sous-estimer, mais à privilégier parce que le texte peut être considéré comme un objet complet de la linguistique en ce qu'il réunit le mot, la phrase, les énoncés ou les ensembles d'énoncés en somme, toutes les entités qui sont les principaux niveaux d'une étude linguistique.

Mais aussi, une autre raison pouvant fonder une telle option pragmatico-linguistique est que l'étude linguistique large s'étend aux règles génériques et discursives qui sont présentes dans tous les textes et qui se surimposent au système fonctionnel de la langue.²

¹ Mbow (F.), op.cit.

² Ibid., pp. 204-205.

Dans cette perspective, nous avons voulu, à travers cette thèse, étudier le roman négro-africain d'après les indépendances au moyen de quelques outils d'analyse du discours. Ainsi, nous avons pu étudier la dénonciation littéraire à travers le dispositif d'énonciation que présentent les œuvres, qui mobilisent des concepts tels que le genre, la « paratopie », l'ethos discursif, la « scénographie », le champ littéraire, la « posture », le « positionnement », etc.

Comme nous l'avons constaté tout au long de cette thèse, l'étude de l'énonciation de la dénonciation dans le roman négro-africain d'après les indépendances amène souvent à confondre cette catégorie avec une autre, le roman « à thèse », au sens de Suzanne Ruben Suleiman¹. Pourtant, malgré quelques similitudes, surtout en ce qui concerne leur objet, c'est-à-dire la mise en exergue de problèmes sociaux, elles sont assez différentes. Si toutes deux s'assignent l'objectif de démontrer quelque chose, le roman négro-africain de dénonciation, contrairement au roman à thèse, énonce son message de façon détournée en s'appuyant sur le tableau de la réalité qu'ils construisent. Autrement dit, il tente de prouver la responsabilité du pouvoir dans les tourments de la société africaine négro-africaine des indépendances, en essayant de s'affranchir de toute démarche strictement réaliste. Il n'en comporte pas moins beaucoup d'aspects réalistes, inscrits dans le contexte socio-politique. Le roman à thèse, quant à lui, est plutôt caractérisé par son manque de fidélité au réel ainsi que son parti pris de défendre ouvertement et explicitement une idéologie. « Au lieu d'être fondé sur une observation impartiale de la réalité, le roman à thèse en donnait une image déformée, construite en vue d'une démonstration. »² Mieux, le roman à thèse propose un enseignement doctrinaire. Charles Grivel, s'appuyant sur l'étude de deux cents romans français publiés entre 1870 et 1880 est arrivé à la conclusion suivante :

« Roman signifie exemplarisation. » Le roman prouve. Il constitue un discours parabolique, illustratif, donne à souscrire à un sens. Raconter suppose la volonté d'enseigner, implique l'intention de dispenser une leçon, comme aussi

¹ Suleiman (S. R.), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F, 1983.

² Ibid., p.9.

celle de la rendre évidente. Le récit, dans le cas individuel mis en scène, offre (tacitement ou non) un modèle : il montre positivement le code à l'œuvre et fait tirer du spectacle la conclusion d'adhésion nécessaire.¹

Il nous semble que le roman de dénonciation n'est ni un roman doctrinaire, ni de domination bourgeoise comme le pensait Grivel, ni un véritable roman à thèse au sens de Suzanne Ruben Suleiman. Au demeurant, il dit bien quelque chose en se prononçant indirectement sur la gestion politique et/ou religieuse des pays négro-africains d'après les indépendances. Il comporte une visée pragmatique et cherche donc à produire un effet subversif chez le lecteur modèle.

Le roman de dénonciation que nous venons d'étudier, sans être un roman réaliste au sens de Flaubert, lie étroitement la vie sociale et la littérature. Il colle à la réalité à laquelle il ajoute une dimension contestataire : « [l'] esthétique du grotesque, de la bouffonnerie, apparue dans le roman de la décennie quatre-vingt n'est compréhensible que comme dénonciation des dictatures ubuesques. »² En ce sens, il confirme la conception de l'analyse du discours que le texte littéraire est une activité sociale esthétiquement déterminée. Il n'y a nulle part la trace d'une idéologie à exhiber encore moins à faire admettre. Comme *La Chartreuse de Parme* (Stendhal), le roman de dénonciation comporte une nette dimension politique sans être un roman à thèse. Toute intentionnalité que le lecteur y décèle, est à la fois celle de l'écrivain et l'effet du contexte sociopolitique négro-africain, et ne peut être que construite à partir de l'implicite.

Mais il est possible de le qualifier de roman « engagé », dans le sens où l'engagement littéraire caractérise toute œuvre qui défend une cause en faveur de l'humaine condition. C'est ce que soulignent des spécialistes de la littérature négro-africaine comme Ngandu Nkashama, pour qui le roman de la rupture (le roman de dénonciation) est un roman d'engagement et de lutte à travers lequel les écrivains

¹ Grivel (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, La Haye, Mouton, 1973, p.318.

² Ngal (G.), *Création et rupture en littérature*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp.8-9.

négro-africains s'insurgent contre toute forme d'oppression entretenue par les pouvoirs néo-coloniaux : « un hommage mérité doit être rendu à ces écrivains, maîtres de la parole et de l'écriture. Ils ont bravé les censures, les interdits, et au prix de leur souffle, ils ont payé cette audace en s'opposant aux monstres du pouvoir. »¹

Cependant, la notion de roman à thèse peut avoir un sens flexible : selon les sociolinguistes qui ont étudié la fonction des récits conversationnels, toute histoire racontée à l'intention d'un récepteur (auditoire ou lecteur) doit justifier sa propre existence en répondant à la question « Qu'est-ce que cela prouve ? » ou « Qu'est-ce que vous essayez de dire en racontant cette histoire ? ». Cette acception intègre le roman de dénonciation dans la catégorie des romans à thèse. En effet,

En suivant cette voie, on arriverait à la conclusion que les œuvres à thèse sont à la fois partout et nulle part – en d'autres termes, qu'il s'agit là d'un phénomène de lecture (vu sous un certain angle, tout récit, toute fiction se révèle « didactique plutôt que d'écriture. »²

Il nous emble toutefois que le roman de dénonciation, comportant indéniablement des traits que les romans de la période d'après les indépendances ont en commun, mérite d'être distingué des autres catégories romanesques. Cette spécificité nous incite à ne pas classer le roman de dénonciation dans la catégorie générale dite du « roman de la rupture », contrairement à ce que font certains critiques francophones. En effet, le roman dit de la rupture excède la seule dénonciation du pouvoir politique et/ou religieux qui caractérise le roman de dénonciation, il intègre les maux que sont la luxure, le primitivisme et la violence dont souffre l'Afrique présentée comme le « pays de l'enfance ». Le roman de dénonciation, lui, se limite plutôt à la critique du pouvoir à travers certaines contraintes esthétiques. Sous ce rapport, les œuvres que nous avons étudiées comportent une ressemblance aux plans de leurs contenus, de la période ciblée,

¹ Ngandu (N. P.), *Rupture et écriture de violence. Etudes sur le roman et les et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p108.

² Suleiman (S. R.), *op. cit.*, p.17.

de leur dimension politique, des manifestations de libération de la société. Esthétiquement, leurs ressemblances formelles se situent à plusieurs niveaux : des itinéraires de narrateurs « homodiégétiques » (narrateurs principaux ou secondaires) servant de témoins, une dimension temporelle suffisamment étendue à valeur de fresque, une disqualification du dictateur, une « scénographie » de légitimation de la subversion populaire, un « code langagier » souvent violent caractéristique du discours des révoltés, la voix du peuple et l'ethos populaire de la dénonciation, l'existence d'une dimension argumentative, le caractère polyphonique du discours littéraire, etc.

Il serait certes exagéré de dire que le roman de dénonciation se réduit à une entreprise de persuasion du lecteur. Il n'en demeure pas moins vrai qu'il donne au lecteur l'occasion de juger négativement les actions du pouvoir que l'énonciation tend à dévoiler, sinon à attaquer au vitriol. Le lecteur ne peut s'empêcher, en s'assimilant au garant du discours littéraire par « incorporation », de louer l'héroïsme des opposants au pouvoir religieux et/ou politique. Pour mieux mettre en exergue ce contraste, les ethos des personnages du peuple s'opposent à ceux du pouvoir : les premiers sont altruistes, les seconds sont odieux.

Un roman ne peut donc avoir pour vocation première de faire valoir une visée argumentative. Cependant, comme le dit Ruth Amossy, orientant la réflexion du lecteur, le roman comporte une « dimension argumentative ». Celle-ci figure de façon disparate dans le roman de dénonciation, sans jamais se confondre avec la narration. Elle y a généralement la valeur d'un exemple, d'un « exemplum » ou d'un témoignage (surtout dans *Perpétue*). Mieux, dans la perspective, de Ducrot et Anscombe, l'argumentation est bien présente dans le type de roman que nous avons étudié, puisqu'elle est comprise comme l'ensemble des orientations sémantiques et des enchaînements d'énoncés menant à une conclusion. Ainsi, nous avons pu le constater en nous attachant aux topoï et aux connecteurs qui permettent ces enchaînements. En ce sens, le roman négro-africain de dénonciation comporte un « composant rhétorique » (sens de l'énoncé en situation) qui lui confère une portée discursive spéciale à valeur pragmatique. Signifier,

c'est avant tout orienter, le roman de dénonciation postule une attitude du lecteur. C'est là sa dimension argumentative et non sa visée argumentative.

Le roman de dénonciation inscrit le romancier dans le champ littéraire négro-africain où celui-ci postule une « posture » subversive au regard des romans antérieurs qui étaient plutôt identitaires, comme celui de la Négritude, ou contestataires de l'ordre colonial. La parole littéraire s'investit ainsi d'un pouvoir nouveau que rend possible une nouvelle orientation du champ littéraire, orientation à travers laquelle le roman adopte une stratégie non pas de conservation des valeurs ou de la culture typiquement africaines, mais de subversion contre les nouveaux régimes politiques caractérisés par la dictature, mais également contre l'*hypoculture*¹ dans lequel certains écrivains classent l'ethnographie ainsi que la civilisation africaine authentique. Les auteurs comme Yves-Valentin Mudimbé ou Mongo Béti n'ont que faire de la littérature « folklorique » qui prône l'« authenticité » ou la Négritude. En effet, comme le remarque Papa Samba Diop,

[...] nombreux sont les écrivains francophones de la Nouvelle génération, qui, trouvant dans l'altérité – la prééminence accordée à l'hyperculture – une source d'inspiration plus féconde, revendiquent que leur identité scripturale soit désormais élargie aux horizons d'autres cultures et d'autres nations.²

Les romans que nous avons étudiés, en particulier celui de Mudimbé, apparaissent comme des précurseurs de cette tendance ; ils se meuvent comme les écrivains de la Nouvelle génération, dans une zone d'échanges qui oscille entre le lieu d'origine (l'Afrique subsaharienne) et l'expérience internationale. L'orientation esthétique des œuvres met en évidence cette perspective qui apparaît comme intermédiaire entre ces deux styles où sont bannis les discours purement identitaires. Notamment, le narrateur

¹ Diop (P.S), « Ecriture et altérité en Afrique subsaharienne. Le roman actuel », in Bellhabib (A.) et al., *Littérature et altérité*, Maroc, Editions OKAD, 2009, p.161. Papa Samba Diop explique dans cet ouvrage que la notion d'*hopoculture* qu'il a inventée renvoie à l'ensemble des idiomes de l'espace natif des écrivains négro-africains, avec leurs représentations culturelles. « Cette *hypoculture* s'étant constituée par opposition, voire par forclusion de tout ce que le point de vue qu'elle adopte sur l'éthique, l'esthétique ou la religion, rend étranger à son crédo, par conséquent hétérogène, et parfois non intégrable. »

² Ibid., p.162.

d'*Entre eaux* (entre l'Afrique et Rome) comme celui du *Cercle des tropiques* (auteur fonctionnaire international et héros populaire) ou de *Perpétue* (narrateur secondaire entre esprit critique européen et esprit conservateur africain) sont en constante tension paratopique.

Le roman négro-africain de dénonciation qui cherche par la fiction à engendrer la subversion est foncièrement perlocutoire. En ce sens, par le truchement de l'« incorporation », c'est-à-dire « la manière dont le co-énonciateur se rapporte à l'ethos d'un discours. »¹, le lecteur n'est certes pas acteur réel dans les événements racontés, mais tout au moins il est invité à jouer le rôle d'un pseudo-adjuvant ou d'un adjuvant « extradiégétique ». Ainsi, sans participer effectivement aux actions romanesques, il n'y est pas indifférent. Ce faisant, il se transforme en creux en adjuvant réel, en cherchant à continuer dans la vie réelle la lutte racontée dans le roman.

Les romans que nous avons étudiés cumulent deux tendances qui ne leur sont pas propres : le vraisemblable (point de rencontre entre la matière diégétique de la fiction et le réel historico-culturel du lecteur) et le didactisme (point de rencontre entre l'interprétation de la fiction et le réel du lecteur) qui caractérise l'allégorie et tout récit exemplaire.

Comme le soulignent les courants pragmatiques, il nous est apparu qu'une langue est avant tout pouvoir d'action sur autrui. Cela va à l'encontre des présupposés du Nouveau roman. En effet, à l'époque militante de ce mouvement, des analystes comme Jean Ricardou² s'insurgeaient contre le « dogme de l'expression-représentation ». Alain Robbe-Grillet disait sans ambages : « C'est la notion même d'une œuvre créée pour l'expression d'un contenu social, politique, économique, moral, etc., qui constitue le mensonge. »³. Notre recherche va plutôt dans le sens d'une conception de la littérature comme acte d'énonciation dans laquelle les « sujets » en interaction occupent une

¹ Maingueneau (D.), Amossy (R.) et al. *Images de soi dans le discours*, Delachaux et Niestlé, Lausanne, 1999, p.78.

² Ricardou (J.), *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971.

³ Robbe-Grillet (A.), *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, 1963, p. 36.

position centrale. Cela conforte l'idée qu'une œuvre littéraire, créée pour ne rien dire d'autre que son propre fonctionnement en tant que langage, est illusoire.

Comme macro-actes de langage, les romans de notre corpus recherchent une certaine efficacité du discours littéraire en s'inscrivant d'abord dans un genre (le roman), ce qui induit des attentes, dans ce domaine, chez le lecteur. En outre, ils mettent en place des situations de paroles, des « scénographies » de légitimation à travers lesquelles sont mis en scène des personnages à la fois « homodiégétiques » et « extradiégétiques » caractérisés par plusieurs ethos discursifs et prédiscursifs. Au sein de ce dispositif fortement polyphonique, l'énonciation emprunte des voix narratives, dialogales et monogales au moyen d'un « code langagier » spécifique. L'action qu'engendre le discours littéraire se manifeste, à la fois, chez les personnages révoltés et chez le lecteur par l'« incorporation » de l'ethos du garant dans chaque roman.

Notre recherche plaide en faveur d'une investigation ultérieure, qui prendrait pour objet cette catégorie littéraire spécifique, le roman de la période d'après les indépendances africaines. Certes, sur le plan thématique en particulier, les critiques africains ont déjà déterminé des critères d'ordre esthétique qui spécifient le roman de cette période, mais cela reste à faire selon une optique d'analyse du discours. Sous ce rapport, c'est un champ qu'il importe à présent de défricher pour en déterminer les constantes génériques, en considérant le corpus global qu'est la production littéraire de cette période située entre 1960 et 1974.

Notre parcours nous a conduit à aborder le discours littéraire sous l'angle de son inscription dans le contexte social. Notre corpus est caractérisé, comme il est de règle dans la littérature, par la « paratopie », en particulier celle des écrivains qui l'ont produit, de ses personnages (surtout les narrateurs Landu et Bohi Di). Il a un double ancrage dans les pratiques sociales et dans l'esthétique littéraire, ce qui permet de dire qu'il n'y a pas de rupture entre les genres sociaux et les genres dits poétiques au sens d'Aristote qui a entretenu la division ; tout au moins, leur frontière est indécidable.

C'est là une conception qui s'efforce d'intégrer « extérieur » et « intérieur » du texte dans un cadre d'analyse du discours littéraire. Nous l'avons fait avec la volonté d'enrichir les méthodes d'analyse existantes (sociologique, thématique, narratologique...) de la critique littéraire négro-africaine. Cela ne signifie pas cependant que la démarche que nous avons mise en œuvre est la seule façon valable pour bien étudier les textes littéraires. Mais elle nous apparaît comme une approche prometteuse, qu'il importerait aujourd'hui d'utiliser plus amplement dans l'espace négro-africain, où elle est encore peu pratiquée.

Index des notions

«

- « face » négative . 83
- « face » positive . 83
- « histoire » . 163, 209

A

- acte de communication . 17, 48, 179, 273
- acte de langage . 16, 46, 303
- Actes menaçants . 83, 84
- analyse du discours littéraire . 9, 34, 36, 53, 86, 87, 89, 90, 132, 134, 159, 160, 167, 393
- argument narratif . 331
- argumentation . 4, 117, 124, 126, 169, 206, 243, 266, 287, 313, 317, 356, 357, 364, 389
- asserteur . 70
- assertifs . 221, 225, 316
- auteur . 18, 22, 24, 26, 36, 37, 38, 39, 40, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 52, 61, 63, 64, 71, 72, 73, 92, 98, 100, 103, 105, 106, 110, 111, 112, 122, 126, 127, 128, 134, 144, 145, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 176, 177, 178, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 217, 218, 226, 234, 236, 239, 250, 264, 267, 269, 272, 286, 288, 298, 300, 303, 304, 306, 308, 311, 314, 317, 318, 329, 330, 336, 349, 356, 359, 365, 370, 371, 372, 376, 377, 381, 382, 391
- autodiégétique . 286
- autorité discursive . 105, 109, 125

B

- bienséance . 26, 118, 127
- but illocutoire . 195, 196, 197, 198, 222, 264, 269

C

- champ discursif . 91
- champ littéraire négro-africain . 8, 20, 41, 54, 92, 93, 95, 97, 98, 101, 102, 108, 109, 110, 128, 366, 381, 390
- code langagier . 51, 377, 379
- cohérence polyphonique . 15
- cohérence référentielle* . 75
- cohérence textuelle . 56, 67, 74, 76
- communication littéraire . 17, 28, 33, 39, 47, 81, 100, 169, 170, 225, 238, 296, 298, 372
- Communication littéraire . 10, 205
- compétence communicative . 52
- composant rhétorique . 177, 389
- contexte . 4, 8, 9, 11, 23, 24, 25, 28, 30, 31, 33, 36, 48, 51, 52, 54, 58, 59, 60, 61, 67, 68, 74, 75, 78, 85, 86, 87, 88, 90, 100, 104, 110, 112, 122, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 148, 159, 168, 177, 179, 187, 188, 190, 192, 198, 199, 206, 214, 233, 243, 245, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 288, 293, 301, 304, 306, 311, 312, 318, 366, 367, 381, 383, 386, 387, 392
- contexte circonstanciel . 274
- contexte d'énonciation . 8, 30, 85, 206
- contexte interactionnel . 281
- contexte ordinaire . 5, 85
- contexte situationnel . 277
- conversation . 51, 53, 169, 195, 197, 198, 202, 204, 222, 227, 239, 300,

301, 302, 303, 309, 311, 322, 337,
338, 346, 348, 354, 372, 383, 398
conversations ordinaires . 52, 300
cotexte . 31, 87, 206

D

déclarations . 100, 110, 122, 186, 189,
220, 225, 242, 260, 269, 270, 316,
317, 328
déictiques . 75, 87, 171, 172, 192, 206,
274, 313
dialogisme . 70, 71, 72, 73, 243, 286,
287, 296, 366
diégèse . 103, 233, 286, 298, 301, 330,
349, 365
dimension argumentative . 389

E

échange . 16, 26, 40, 51, 79, 80, 83, 85,
123, 130, 131, 172, 201, 202, 263,
271, 284, 300, 301, 302, 303, 309,
310, 315, 337, 338, 344, 355, 356
écrivain . 4, 19, 24, 27, 30, 36, 39, 42,
45, 65, 72, 85, 89, 90, 91, 92, 103,
105, 106, 107, 108, 109, 110, 111,
112, 114, 123, 126, 136, 143, 159,
163, 166, 167, 177, 184, 185, 188,
189, 206, 222, 234, 237, 248, 250,
298, 325, 377, 383, 387
effets perlocutoires . 54, 295
embrayeurs . 39, 66, 135, 163, 172, 206
énoncés « embrayés » . 171
énonciateur . 39, 41, 47, 48, 49, 51, 59,
68, 70, 72, 73, 80, 81, 82, 85, 89,
118, 128, 129, 130, 132, 134, 135,
162, 163, 165, 167, 168, 171, 174,
177, 181, 211, 212, 213, 217, 221,
227, 246, 255, 280, 284, 286, 293,
304, 314, 316, 329, 330, 344, 349,
359, 363, 366, 391
énonciation paratextuelle . 180, 195
ensemble-contexte . 87
ethos de l'être empirique . 131

ethos discursif . 11, 12, 13, 93, 109,
122, 125, 128, 130, 131, 133, 134,
167, 170, 205, 251, 255, 264, 278,
280, 282, 313, 318, 324, 330, 331,
332, 343, 350, 359, 360, 361, 370,
371, 373, 375, 376, 386, 407
ethos effectif . 134, 205, 251, 343
ethos préalable . 8, 92, 103, 104, 110,
115, 116, 131, 135, 200, 255, 342,
377
ethos prédiscursif . 125, 130, 131, 205,
251
exemplum . 10, 216, 217, 218, 219,
221, 222, 294, 296, 389
exemplum fictif . 10, 219, 222
exemplum historique . 10
extradiégétique . 4, 47, 238, 259, 282,
313, 391
extradiégétiques . 281, 296, 392

F

Face Threatning Act . 83
force illocutoire . 169, 196, 264

G

genre . 4, 15, 16, 17, 25, 34, 37, 38, 39,
40, 43, 46, 47, 50, 59, 71, 73, 78, 79,
92, 93, 135, 173, 174, 175, 177, 180,
181, 182, 184, 188, 204, 206, 217,
233, 238, 269, 301, 312, 332, 352,
385, 386, 392
genre de discours . 16

H

habitus . 118, 121, 131, 278, 376
hétérodiégétiques . 281
homodiégétique . 4, 100, 192, 207, 208,
210, 214, 230, 247, 255, 256, 262,
266, 276, 284, 292, 321, 323, 331,
356, 363, 367, 377
horizon d'attente . 38, 180
hyperculture . 390
hypoculture . 390

I

image discursive . 82, 133, 376
 immanence . 4, 6, 24, 58, 67
 implicature conventionnelle . 169
 implicature conversationnelle . 169, 208
 incorporation . 4, 6, 81, 164, 168, 205,
 246, 349, 375, 389, 391, 392
 indexicaux . 75, 172
 intenté . 162
intention illocutionnaire . 179
 intentionnalité . 48, 123, 144, 162, 179,
 206, 222, 233, 264, 349, 385, 387
 interaction . 4, 6, 11, 16, 34, 40, 47, 51,
 52, 67, 73, 77, 80, 81, 82, 83, 122,
 123, 129, 130, 131, 133, 135, 167,
 172, 173, 179, 212, 217, 243, 251,
 254, 282, 286, 300, 301, 302, 303,
 309, 310, 318, 322, 323, 326, 327,
 339, 354, 355, 356, 381, 383, 391
 interactions *complémentaires* . 309
 interactions *symétriques* . 309
 interdiscours . 4, 51, 72, 73, 91, 92, 235,
 286, 288, 291, 303, 318, 350, 365,
 366, 370, 372
 intertextualité . 70, 71, 72, 73, 286, 288
 intervention . 242, 244, 301, 302, 303,
 308, 336, 337, 338, 340, 355
 intradiégétique . 47, 169, 181, 255, 282,
 295
 ironie . 11, 70, 71, 205, 292, 293, 294,
 295, 296, 364
 isotopie . 15, 222

L

linguistique de l'énonciation . 8, 69
 linguistique du discours . 56, 67, 79, 86
 linguistique interactionnelle . 80
 linguistique interactionniste . 4, 8, 58,
 79, 123, 132, 298
 linguistique textuelle . 4, 8, 16, 53, 56,
 58, 74, 77, 78, 79, 84, 159, 398
 locuteur λ . 73
 logos . 50, 117, 223, 266, 329, 331
 lois du discours . 10, 34, 67, 223, 233

M

macro-acte de langage . 4, 46, 163
maximes conversationnelles . 53, 198
 modalisation . 172
 monde éthique . 265, 344, 372

N

Négritude . 4, 18, 20, 28, 44, 95, 96,
 102, 104, 112, 113, 390
 nouvelle critique . 23

P

paratexte . 111, 169, 173, 175, 176, 178,
 194, 203
 paratextualité . 71
 paratopie . 4, 8, 12, 34, 51, 54, 89, 90,
 102, 109, 110, 113, 114, 136, 143,
 159, 167, 191, 192, 203, 248, 250,
 258, 324, 325, 330, 331, 332, 377,
 386, 392
 pathos . 0, 117, 129, 223, 229, 266, 271,
 329, 331
 patron discursif . 361, 372, 373
 plans embrayés . 209
 point illocutoire . 264, 268, 269, 271, 273
 politesse linguistique . 82
 polylinguisme . 71
 polyphonie . 4, 8, 11, 15, 16, 34, 67, 68,
 69, 70, 71, 72, 73, 74, 82, 84, 91,
 135, 159, 166, 243, 286, 288, 291,
 292, 295, 296, 303, 318, 361, 365
 polyphonie plurielle . 72
 positionnement . 30, 34, 36, 51, 92, 93,
 101, 102, 105, 106, 113, 126, 184,
 188, 233, 243, 310, 318, 325, 328,
 357, 360, 361, 365, 371, 372, 375,
 377, 379, 386
 posture . 4, 6, 8, 9, 34, 51, 54, 91, 92,
 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110,
 111, 112, 114, 126, 127, 128, 136,
 143, 159, 169, 184, 189, 203, 233,
 324, 325, 328, 355, 360, 370, 375,
 377, 386, 390

pragmatique linguistique . 23, 25, 34,
53, 56, 84, 301, 399
pré-polyphonie . 71
proposition énoncée . 16, 78

R

roman de la rupture . 44, 388
roman subversif . 4, 43, 45, 104, 233

S

scène d'énonciation . 4, 9, 10, 12, 34,
47, 48, 50, 51, 54, 132, 159, 170,
171, 173, 204, 274
scène englobante . 10, 54, 173, 174,
175, 177, 181, 182, 184, 203
scène générique . 4, 10, 54, 173, 174,
175, 181, 182, 184, 203, 204
scène validée . 4, 11, 193, 202, 204,
295, 303, 306, 367, 382
scénographie . 4, 10, 34, 54, 85, 125,
161, 169, 170, 174, 178, 179, 203,
204, 205, 217, 238, 243, 245, 251,
252, 255, 258, 259, 262, 264, 274,
276, 296, 337, 344, 376, 383, 386,
389
sens communiqué . 168
sens descriptif . 168, 183
sens pragmatique . 168

situation d'énonciation . 46, 85, 133,
171, 204
situation de communication . 17, 37, 40,
85, 171, 192, 303
stylistique « atomiste » . 63, 67
stylistique « organique » . 63, 64
stylistique grammaticale . 67
subversion . 11, 31, 43, 47, 48, 69, 111,
146, 168, 169, 260, 263, 268, 269,
270, 271, 295, 304, 308, 315, 317,
389, 390, 391

T

topoi . 268, 278, 329, 332, 374, 389

V

valeur illocutoire . 78, 163, 183, 190,
218, 232, 269, 275, 277, 316, 317,
385
verbes performatifs . 87, 182, 214
visée argumentative . 78, 178, 258, 317,
389
visée communicative . 25, 28, 77, 162,
176
visée illocutoire . 4, 80, 176, 180, 181,
182, 188, 203, 233, 300, 304, 306,
311, 315, 336, 348, 367
vraisemblance . 26, 144, 255

Bibliographie

I. Œuvres étudiées

BETI (M.), *Perpétue*, Paris, Buchet/ Chastel, 2003, 1^{ère} édition 1974.

FANTOURE (A.), *Le Cercle des Tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

MUDIMBE (Y.-V.), *Entre les eaux*, Paris, Présence Africaine, 1973.

II. Ouvrages, revues et articles généraux

ADAM (J.-M.) et DURRER (S.), « Conversation et dialogue », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997, pp.157-163.

ADAM (J.-M.), *Le Texte narratif*, Paris, Nathan, 1985.

ADAM (J.-M), Grice (J.-B.), ALI BOUACHA (M.), « Catégories descriptives et catégories interprétatives en analyse du discours », *Textes et Discours : catégories pour l'analyse*, Editions universitaires de Dijon, 2004.

ADAM (J.-M), *Éléments de linguistique textuelle*, Liège Mardaga, 1990.

ADAM (J.-M), *Langue et littérature*, Paris, Hachette, 1991.

ADAM (J.-M), *Linguistique textuelle*, Paris, Nathan/HER, 1999.

ADAM (J.-M.), *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan, A. Colin, 2005.

ADAM (J.-M), HEIDMANN (U.) (dir.), *Sciences du texte et analyse de discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Slatkine Erudition, 2005.

ADAM (J.-M.), REVAZ (F.), *L'Analyse des récits*, Paris, Seuil, Mémo, 1996.

ALTHUSSER (L.), « Idéologie et appareil idéologiques d'Etat », in *Positions*, Paris, Ed. Sociales, 1976.

AMOSSY (R.), HERSCHBERG-PIERROT (A.), *Stéréotypes et clichés*, Paris, Nathan, 1997.

AMOSSY (R.) (Sous la dir.), *Images de soi dans le discours – La construction de l'ethos*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999.

AMOSSY (R.), *L'Argumentation dans le discours*, Paris, Nathan, 2000.

- AMOSSY (R.) et MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours dans les études littéraires*, Toulouse, PUM, 2004.
- AMOSSY (R.), (dir.), *Analyse du discours et sociocritique, Littérature*, n° 140, décembre 2005, Larousse.
- ANDRE-LAROCHEBOUVYY (D.), *La Conversation quotidienne. Introduction à l'analyse sémio-linguistique de la conversation*, Paris, Didier-Crédif, 1984.
- ANSCOMBRE (J.C.) et DUCROT (O.), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983.
- ARISTOTE, *Rhétorique*, Paris, Les Belles Lettres, trad. M. Dufour, 1967.
- ARISTOTE, *Organon V, Les topiques*, trad. Et notes J. Tricot, Paris, Vrin, 1990.
- ARISTOTE, *La Poétique*, texte, traduction, notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, 1980
- ARISTOTE, *Rhétorique, trad. Ruelle*, introd. Michelle Meyer, commentaire de B. Timmermans (Paris : Le livre de poche), 1991.
- ARMENGAUD (F.), *La Pragmatique*, Paris, P.U.F., Coll. « Que sais-je ? », 1990.
- ARON (P.) et VIALA (A.), *Sociologie de la littérature*, PUF, 2006.
- AUHLIN (A.), « Ethos et expérience du discours : quelques remarques », in *Politesse et idéologie. Rencontres de pragmatique et de rhétorique conversationnelle*, M. Wauthion et A.C. Simon (éds.), Louvain, Peeters, 77-95, 2001.
- AUSTIN (J. L.), *La Philosophie analytique*, Paris, Ed. de Minuit, 1962.
- AUSTIN (J. L.) *Quand dire, c'est faire*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- AUSTIN (J. L.), « Cahiers de Ryaumont n°4 », in *La philosophie analytique*, Paris, Ed. de Minuit, 1972.
- AUTHIERT-REVUZ (J), « Paroles tenues à distance », in B. CONEIN et alili, *Matérialités discursives*, PUL, 1981.
- AUTHIERT-REVUZ (J), « Hétérogénéité(s) énonciative(s) », in *Langages*, 1984, volume 19, numéro 73, p. 98-111.
- BAKHTINE (M.), *Le Marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977.
- BAKHTINE (M.), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

- BAKHTINE (M.), *Esthétique de la création verbale*, Paris Gallimard 1984.
- BALIBAR (R.), *Les Français fictifs*, Paris, Hachette, 1974.
- BARTHES (R.), *Essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES (R.), *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.
- BENVENISTE (E.), *Problèmes de linguistique générale*, Tomes I et II Paris, Gallimard, 1966 et 1974.
- BERENDONNER (A.), *Eléments de pragmatique linguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1981.
- BERTHELOT (F.), *Le Corps du héros*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997.
- BERTHELOT (F.), *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan/HER, 2001.
- BONNAFOUS (S.) CHIRON (P.), DUCARD (D.) et LEVY (C.), *Argumentation et discours politique*, Presses Universitaires de Rennes, 2003.
- BOUDON (R.), « La logique des sentiments moraux », *L'Année sociologique* 44, 1994, pp. 19-51.
- BOURDIEU (P.), « L'économie des échanges linguistiques », *Langue française* n° 34, 1977.
- BOURDIEU (P.), *Le Sens pratique*, Paris, Paris, Minuit, 1980.
- BOURDIEU (P.), *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques*, Paris, Fayard, 1982.
- BOURDIEU (P.), «Lecture, lecteurs, lettrés, littérature», in *Choses dites*, Minuit, 1984, pp. 132-143.
- BOURDIEU (P.), «Le champ littéraire», in *Actes de la recherche en sciences sociales*, no.89, 1991, pp. 3-47.
- BOURDIEU (P.), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
- BOURDIEU (P.), *Raisons pratiques : Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1996.
- BREMOND (C.), *Logique du récit*, Paris, Seuil, 2001.
- BRONCKART (J.-P.), *Activité langagière, textes et discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996.

- BROWN (P.) et LEVINSON (S.), *Politeness. Some Universals in language Use*,
bridge, CUP, 1987
- BUFFOND (B.), *La Parole persuasive*, Paris, PUF, 2002.
- BUTLER (J.), *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Paris, Editions
Amsterdam, 2004.
- BUTOR (M.), *Essais sur le roman*, Paris Gallimard, 1969.
- CASANOVA (P.), *La République mondiale des lettres*, Seuil, 1999.
- CERQUIGLINI (B.), *La Naissance du français*, Paris, PUF, 1991.
- CERTEAU (M.), *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1974.
- CHANCE (D.), *L'Auteur en souffrance*, Paris, PUF, 1990.
- CHARAUDEAU (P.), *Langage et discours*, Paris, Hachette, 1983.
- CHARAUDEAU (P.), « Une théorie des sujets du langage », in *Modèles linguistiques*,
T.X., fascicule 2, 1988, pp.67-68.
- CHARAUDEAU (P.) et MAINGUENEAU (D.), éd. *Dictionnaire d'analyse du
discours*, Paris, Seuil, 2002.
- CHAROLLES (M.), « Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de
linguistique n° 29*, Bruxelles, Duculot, 1995.
- CHAROLLES (M.) et COMBETTE (B.), « Contribution pour une histoire récente de
l'analyse du discours », Larousse, *Langue Française 121*, 1999.
- CHOMSKY (N.), *La linguistique cartésienne*, suivi de *La Nature formelle du langage*,
Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- CHOMSKY (N.), *Essais sur la forme et le sens*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- CLAUDE (P.), REUTER (Y.), *Personnages et didactique du récit*, Université de
Metz, CRESEF, 1996.
- CLEMENT (D.D.) et NERLICH (B.), « Champ, schéma, sujet : les contributions de
BÜHLER, de BARLETT et de BENVENISTE à une linguistique du texte. »,
Larousse, *Langue Française 121*, 1999.
- COMBETTE (B.), *Pour une grammaire textuelle*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1983.
- COMBETTE (B.), « Question de méthode et de contenu en linguistique du texte »,
Etudes de Linguistique appliquée 87, 1992.

- COMPAGNON (A.), « Notes sur le dialogue en littérature », in Luzzati D., Beacco J.-Cl., Mir-Sami R., Murat M. (eds), *Le Dialogique, Colloque international sur les formes philosophiques, linguistiques, littéraires et cognitives du dialogue, Université du Maine, 15-16 septembre 1994*, Berne, Peter Lang, 1997, pp.221-244.
- COSNIER (J.) et KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Décrire la conversation*, Lyon, PU de Lyon, 1987.
- COURTES (J.), *Sémantique de l'énoncé. Application pratique*, Paris, Hachette, 1989.
- DECLERCQ (G.), *L'art d'argumenter - Structures rhétoriques et littéraires*, Paris, Editions Universitaires, 1992.
- DECOTTIGNIES (J.), *L'écriture de la fiction*, Paris, P.U.F., 1980.
- DELHAY (C.), « Texte, contexte et contextualisation, a-t-on progressé ? », *Scolia 6*, Université de Strasbourg, 1996.
- DESCOMBES (V.), *Les Institutions du sens*, Paris, Minuit, 1996.
- DIANE (V.), « Polyphonie et interaction », in *Recherches linguistiques*, n°28, UFR Lettres et Langues, université Paul Verlaine-Metz, 2006.
- DILLER (A.-M.) et RECANATI (F.), *La Pragmatique*, Paris Larousse, 1979.
- DIRKX (P.), *Sociologie de la littérature*, Armand Colin, 2000.
- DOUBROVSKI (S.), *Pourquoi la nouvelle critique*, Paris, Mercure de France, 1966.
- DUCHET (C.), *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.
- DUCROT (O.), « Présupposés et sous-entendus », *Langue Française 4*, 1969.
- DUCROT (O.) et al., *Les Mots du discours*, Paris, Ed. Minuit, 1980.
- DUCROT (O.) et ANSCOMBRE (J. C.), *L'Argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983
- DUCROT (O.), *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.
- DUCROT (.), *Logique, structure, énonciation*, Paris, Ed. Minuit, 1989.
- DURRER (S.), *Le Dialogue romanesque. Style et structure*, Genève, Droz, 1994.
- DURRER (S.), *Le Dialogue dans le roman*, Paris, Nathan Université, 1999.
- DURRER (S.), « Le dialogue polémique : accident de la communication ou type de dialogue ? », *Cahiers du Département des Langues et des Sciences du langage ?*, n°11, Université de Lausanne, pp.41-76.

- EGGS (E.), « Ethos aristotélien, conviction et pragmatique moderne », in AMONSY R. et al. *Images de soi dans le discours*, Lausanne-Paris, Delachaux et Niestlé, 1999.
- ELUERD (P.), *La Pragmatique linguistique*, Paris, Fernand Nathan, 1985.
- EVARARD (I.), « La phrase au-delà du texte : décrire pour diviser ou diviser pour décrire. Linguistique textuelle et niveau de description », *Travaux de linguistique*, Bruxelles, Duculot, 1997.
- FISCHER (S.), *Enonciation, manières et territoires*, Paris, Orphis, Coll. « L'homme dans la langue », 1999.
- FONTANIER (P.), *Les figures de discours*, Paris, Flammarion, 1977.
- FORNEL (P. de), « Actes de langage et théorie du prototype : l'exemple du compliment », *Cahiers de Proxémique* 12, Université de Montpellier, 1989.
- FORNEL (P. de) et L'HEUREUX-BOURON (P.), « Quelques remarques sur le rituel et les actes de langage », *Sémantikos vol.4*, n°2, C.N.R.S., 1980.
- FOUCAULT (M.), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOUCAULT (M.), *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- FRANCIS (J.), « La pragmatique » in *Encyclopaedia Universalis*, 2^e Edition, 1984.
- FRANCIS (J.), « Trois stratégies interactionnelles. Dialogue, conversation, négociation », *Echanges sur la conversation*, J. Cosnier, N. Gelas et C. Kerbrat-Orecchioni, éd., Paris, éditions du CNRS, 1988.
- GARY (R.), *Vie et mort d'Emile Ajar*, Paris, Gallimard 1982.
- GARVER (E.) « La découverte de l'éthos chez ARISTOTE » in *Ethos et pathos, le statut du sujet rhétorique*, Actes du colloque international de Saint-Denis (19-21 Juin 1997), Paris, Honoré Champion Editeur, 2000.
- GELAS (N.), « Analyse conversationnelle en littérature : essai et problèmes », *Verbum* XII, 1, 1989, pp. 117-126.
- GELAS (N.), « Dialogues authentiques et dialogues romanesques », in Cosnier J., Gelas (N.) et Kerbrat-Orecchioni (C.) (eds), *Echanges sur la conversation*, Ed. du CNRS, PP.323-333.
- GENETTE (G.), *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.
- GENETTE (G.), *Introduction à l'architexte*, Paris Seuil, 1979.

- GENETTE (G.), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE (G.), *Nouveaux Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE (G.), Seuil, Paris, Seuil, 1987.
- GIRAUD (P.), *Le Français populaire*, Paris, PUF, 1965.
- GOCHET (P.), « Performatif et force illocutionnaire » in *Logique et Analyse*, 1967.
- GOFFMAN (E.), *La Mise en scène de la vie quotidienne 1. La présentation de soi*, Paris, Minuit, 1974.
- GOFFMAN (E.), *Façon de parler*, Paris, Minuit, 1987.
- GOLDMANN (L.), *Le Dieu caché*, Paris, Gallimard, 1959.
- GOLDMANN (L.), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GOUVARD (J.-M.), *La Pragmatique*, Paris, A. Colin, 1998
- GRAFTON (A.), *Les origines tragiques de l'érudition, une histoire de la note de bas de page*, Paris, Ed. du Seuil, 1998.
- GREIMAS (A. J.), *Maupassant. La sémiotique du texte : exercices pratiques*, Seuil, 1976.
- GREIMAS (A. J.), *Du Sens : essai sémiotique*, Paris, Ed. du Seuil, 1970.
- GRICE (H.P.), « Logique et conversation », *Communications* 30, 31-56, 1979.
- GRICE (H.P.), « Logic and conversation », in *Syntax and Semantics* 3, 1975.
- GRICE (H.P.), « Meaning », *Philosophical review*, 1957.
- GRIVEL (C.), *Production de l'intérêt romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973.
- GUELOUZ (S.), *Le Dialogue*, Paris, PUF, « Littératures modernes », 1992.
- GUILHAUMOU (J.), MALDIDIER (D.), ROBINE (R.), *Discours et archive, Expérimentation en analyse du discours*, Liège Mardaga, 1994.
- HAMON (Ph.), *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.
- HAROCHE (C.), HENRY (p.) et PECHEUX (M.), « La sémantique et la coupure saussurienne : lanagage, discours », *Langage*, 1971, volume numéro 24, pp.93-106.
- HERMAN (T.), « L'analyse de l'ethos oratoire » in *Dynamique sociolinguistique*, Université de Rouen et du Havre, Collections DYALANG, 2005.
- HJELMSLEV (L.), « Pour une sémantique structurale » in *Essais linguistiques*, Paris, Minuit, 1971.

- JACQUES (F.), *Dialogiques*, Paris, PUF, 1979.
- JACQUES (F.), Art. « La réciprocité interpersonnelle », *Connexions* 47, pp.109-136.
- JAKOBSON (R.), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JAUSS (H.-R.), *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JAYER (J.), « Règles et conventions dans les actes de langage » in Amselek, *Théorie des actes de langage*, Paris, P.U.F., 1986.
- JOUVE (V.), *L'Effet personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), « Notes sur les concepts d'illocutoire et de « performatif » » in *Linguistique et sémiologie* 4, Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), Article « Sémantique » in *Encyclopaedia Universalis*, 1977.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, A. Colin, 1980.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'Implicite*, Paris, A. Coli, 1986.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Théorie des faces et analyse conversationnelle. Façon de parler d'Erving Goffman*, Paris, Minuit, 1989.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Les Interactions verbales*, tome 1, Paris, A. Colin, 1990.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Les Interactions verbales*, tome 2, Paris, A. Colin, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Les Interactions verbales*, tome 3, Paris, A. Colin, 1994.
- KERBRAT-ORECCHIONI C., 1996 : *La conversation*, Paris, Seuil, 1996.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *L'Énonciation*, Paris, A. Colin, 2002.
- KERBRAT-ORECCHIONI (C.), *Le Discours en interaction*, Paris, Armand Colin, 2005.
- KRISTEVA (J.), *Séméiotiké*, Paris, Ed. du Seuil, 1969.
- LAHIRE (B.), *La Condition littéraire. La « double vie » des écrivains*, La Découverte, 2006.
- LANE (P.), *La périphérie du texte*, Nathan, coll. « fac », 1992.

- LANE (P.), « Pour une reconception linguistique du paratexte », *Dynamiques sociolangagières*, Université de Rouen et du Havre, Collections DYALANG, 2005.
- LANE-MERCIER (G.), *La Parole romanesque*, Klincksiek, 1989.
- LATIN (D.), *Le voyage au bout de la nuit de Céline : roman de la subversion et subversion du roman. Langue, fiction, écriture*, Bruxelles, Palais des Académies, 1988.
- LARREYA (P.), *Enoncés performatifs. Présupposition*, Paris, Nathan, 1979.
- LINVELT (J.), « Modèle discursif du récit encadré », *Poétique* 35, pp. 352-366.
- LITA (L.), *L'Analyse textuelle*, Paris, Ed. du Seuil, 1983.
- LE GUERN (M.), *L'éthos dans la rhétorique française de l'âge classique*, in C.R.L.S. (éd), *Stratégies discursives*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- LUNDQUISTE (L.), *La Cohérence textuelle : syntaxe sémantique, pragmatique*, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980.
- MAINGUENEAU (D.), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- MAINGUENEAU (D.), *Genèse du discours*, Liège Mardaga, 1984.
- MAINGUENEAU (D.), (1986), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986.
- MAINGUENEAU (D.), *Nouvelles tendances en analyse du discours*, Paris, Hachette 1987.
- MAINGUENEAU (D.), *L'Analyse du discours*, Paris, Hachette, 1991.
- MAINGUENEAU (D.), *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.
- MAINGUENEAU (D.), « Les analyses du discours en France », *Revue Langages* n°117, Paris, Larousse, 1995.
- MAINGUENEAU (D.), *Ethos et argumentation philosophique. Le cas du Discours de la méthode*, in COSSUTTA F., 1996 (éd.), *Descartes et l'argumentation philosophique*, Paris, 1996, pp.85-110.

- MAINGUENEAU (D.) et PHILIPPE (G.), *Exercices de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
- MAINGUENEAU (D.), *L'Énonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999.
- MAINGUENEAU (D.), « Ethos, scénographie, incorporation » dans *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos* (dir. R. Amossy), Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1999, pp. 75-100.
- MAINGUENEAU (D.), *Analyser les textes de communication*, Paris, Nathan/HER, 2000.
- MAINGUENEAU (D.), PHILIPPE G., « Les conditions d'exercice du discours littéraire » (en collaboration avec G. Philippe), in E. Roulet et M. Burger (dir.), *Les modèles du discours au défi d'un « dialogue romanesque » : L'incipit du roman de R. Pinget « Le Libéra »*, Presses Universitaires de Nancy, 2002, p. 351-379, 2000.
- MAINGUENEAU (D.), « Instances frontières et angélisme narratif », *Langue française* n° 128, p.74-95, 2000.
- MAINGUENEAU (D.), « Problèmes d'ethos », *Pratiques* n°113, p.55-68, 2002.
- MAINGUENEAU (D.), « Linguistique et littérature : le tournant décisif », *Poetica*, 2002, <http://www.vox-poetica.org/t/maingueneau.html>
- MAINGUENEAU (D.), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, A. Colin, 2004.
- MAINGUENEAU (D.), *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, Armand Colin, (première éd. 1990), 2005.
- MAINGUENEAU (D.), « Quelques implications d'une démarche d'analyse du discours littéraire », *COntEXTES*, numéro 1, Discours en contexte (Sept 2006), mis en ligne le 15 Septembre 2006. URL : <http://contextes.revues.org/document93.html>.
- MAINGUENEAU (D.), *Contre Saint Proust ou la fin de la Littérature*, Belin, 2006.
- MAINGUENEAU (D.), « Parole populaire, ethos discursif et roman », in *Les voix du peuple et leurs fictions*, Editions de l'Université Paul Verlaine de Metz, coll. "Recherches textuelles" n° 7, Metz, décembre, 2007, p.263-285.

- MAINGUENEAU (D.), *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Ed. du Seuil, 2009.
- MAINGUENEAU (D.) et OSTENTAD (I.), *Au-delà des œuvres : les voies de l'analyse du discours littéraire*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- MARMONTEL (J.-F.), *Eléments de littérature* [1^{ère} éd. 1787] in Œuvres complètes, IV-V, Genève, Slatkine reprints [réimpression de l'éd. De Paris, 1819-1820, 7 vol.] : Article « direct », 1968.
- MARTIN (R.), *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983
- MEIZOZ (J.), *L'Âge du roman parlant 1919-1939*, préface de P. Bourdieu, Droz, 2001.
- MEIZOZ (J.), *Le Gueux philosophe. Jean-Jacques Rousseau*, Antipodes, 2003.
- MEIZOZ (J.), *L'Œil sociologue et la littérature*, Slatkine Erudition, 2004.
- MEIZOZ (J.), *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Slatkine Erudition, 2007.
- MILNER (J.-C.), *De la Syntaxe à l'interprétation*, Paris, Seuil, 1978.
- MITTERAND (H.), *Le Discours du roman*, Paris, P.U.F., 1980.
- MEYER (M.), *Langage, logique et argumentation*, Paris, Hachette, 1972.
- MOIRAND (S.), *Une grammaire des textes et des dialogues*, Paris, Hachette, 1990.
- MOLINIE (G.), VIALA (A.), *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.
- MYLNE (V. G.), *Le Dialogue dans le roman français de Sorel à Sarraute*, Paris, Universitas, 1994.
- MURAT (M.), « Le dialogue romanesque dans Le rivage de Syrtes », RHLF 2 : pp.179-193.
- NGALASSO (M. M.), « Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, N° 148, Paris, juillet-septembre 2002, pp. 20-27.
- NISSEN H., *Du texte au livre, les avatars du sens*, Paris, Nathan, 1993.
- PARRET (H.), APOSTEL (L.), GOCHET (P.), *Le Langage en contexte*, Amsterdam, John Benjamins, 1980.
- PARRET (H.), art. « Pragmatics », in Th. A. Sebeok éd., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 1983.

- PATRON (S.), *Le Narrateur. Introduction à la théorie narrative*, Paris, Armand Colin, 2009.
- PECHEUX (M.), *Analyse automatique du discours*, Paris, Dunod, 1969.
- PERELMAN (C.), *L'Empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*, Paris, Vrin, 1977.
- PERET (M.), *L'Enonciation en grammaire de texte*, Paris, Nathan, 1994.
- PHILIPPE (G.), *Le discours en soi. La représentation du discours intérieur dans les romans de Sartre*, Paris, H. Champion, 1997.
- PHILIPPE (G.), dir., avec J. Piat, *La Langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris, Fayard, 2009.
- PIEGAY-GROS (N.), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.
- PIROUX (L.), *Le livre en trompe l'œil ou le jeu de la dédicace, Montaigne, Scarron, Diderot*, Paris, Ed. Kimé, 1998.
- PLANTIN (C.), *Essai sur l'argumentation*, Paris, Kilé, 1990.
- PLANTIN (C.), *Lieux communs. Topoi, stéréotypes, clichés*, Paris, Kimé, 1993.
- PLANTIN (C.), *Recherche sur l'interaction argumentative. Synthèse pour l'habilitation*, Université de Lyon-2, 1995.
- POULET (G.), *Les chemins actuels de la critique*, Paris, Plon, 1966.
- POULET (G.), *La Conscience critique*, Paris, José, Corti, 1971.
- PRATIQUES* n°64, « Paroles de personnages », Metz, 1989.
- PRATIQUES* n°65, « Dialogues de romans », Metz, 1990.
- PRATIQUES* n°81, « Scènes romanesques », Metz, CRESEF, mars 2006.
- PRINCE (G.), « Le discours attributif et le récit », *Poétique*, n°35, 1978, pp.305-313.
- PRIVAT (J.-M.) et PETIT-JEAN (A.), *Les voix du peuple et leurs fictions*, Editions de l'Université Paul Verlaine de Metz, coll "Recherches textuelles" n° 7, Metz, décembre, 2007.
- PROUST (M.), *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- RABATEL (A.), *La Construction textuelle du point de vue*, Lausanne, Delachaux et Niestlet, 1998.

- RABATEL (A.), *Argumenter en racontant. (Re) lire et (ré) écrire les textes littéraires*, Bruxelles, De Boeck, 2004.
- RASTIER (F.), *Sémantique interprétative*, Paris, P.U.F., 1987.
- RECANATI (F.), *La Transparence et l'énonciation. Pour introduire à La pragmatique*, Paris, Editions du Seuil, 1979.
- REBOUL (O.), *Le Slogan*, Bruxelles, Complexe, 1975.
- RECANATI (F.), *Les Enoncés performatifs. Contribution à la pragmatique Paris*, Editions de Minuit, 1986.
- REUTER (Y.), *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Editions Nathan/HER, 2000.
- RICARDOU (J.) *Pour une théorie du nouveau roman*, Seuil, 1971.
- RICOEUR (P.), *Du Texte à l'action*, Paris, Seuil, 1986.
- RICOEUR (P.), « Les implications de la théorie des actes de langage pour la théorie générale de l'éthique », Amselek, *Théorie des actes de langage*, Paris, P.U.F., 1986.
- ROBBE-GRILLET (A.), *Pour un nouveau roman*, Editions de Minuit, 1963, p. 36.
- RUSSEL (B.), *An Inquiry into meaning and truth*, London, 1940.
- SARFATI (G.-E.), *Eléments d'analyse du discours*, Paris, Nathan, « 128 », A. Colin, (première édition : 1977), 2005.
- SAUSSURE (F.), « Note sur le discours », Ms. Fr., *Cahier d'écolier*, n°10, 1961.
- SULEIMAN (S.R.), *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, Paris, P.U.F., 1983.
- SPITZER (L.), *Linguistics and literary history*, 1948.
- TODOROV (T.), « Les catégories du récit », *Communications*, n°8, 1966.
- TRAVERSO (V.), *L'Analyse des conversations*, Paris, Armand Colin, 2005.
- VANDERVEKEN (D.), *Les Actes de discours*, Liège et Bruxelles, Mardaga, 1988.
- VANDERVEKEN (D.), « La théorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », *Cahiers de Linguistique Française 13*, Université de Genève, 1990.
- VENDLER (Z.), « Les performatifs en perspective » in *Langage 17*, 1970.
- VERNANT (D.), *Du Discours à l'action*, Paris, P.U.F., 1997.
- VION (R.), « La mise en scène énonciative du discours » in *Actes du 16^e congrès international des linguistes 1997*.

VION (R.), « La dualité énonciative dans le discours » in Jolivet, R. et Epars Heussi F. (eds), *Mélanges offerts à Mahmoudian, Cahiers de l'I.L.S.L.*, 11, vol.2, 1998, pp.425-443.

VION (R.), « Une approche du dynamisme des interactions verbales et des discours », in *Verbum*, XXI, 2, 1999, pp. 243-262.

WATZLAWICK (L.), HELMICK (B.J.) et JACKSON (D.D.), *Une Logique de la communication*, traduit par MORCHE (J.), Paris, Seuil, 1972.

WITTGENSTEIN (L.), *Grammaire philosophique*, Paris, Gallimard, 1980.

III. Ouvrages et articles sur la littérature négro-africaine et sa critique

BARDAY (M.), « Ahmadou Kourouma, écrivain africain » in *Afrique littéraire et artistique*, n°10, Septembre, 1970

BESSIAMINO (M.), *La Francophonie littéraire : essai pour une théorie*, 1999.

BISSANSWA (J.K.), « V. Y. Mudimbé. Réflexion sur les sciences humaines et sociales en Afrique », *Cahiers d'études africaines*, 160, 2000.

<http://etudesafricaines.revues.org/document45.html>

BIYIDI (A.), Art. «L'enfant noir », in *Présence Africaine*, n° 16-, 1954.

BLACHERE (J.-C.), *Négritudes. Les écrivains d'Afrique noire et la langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

CHEVRIER (J.), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1^{ère} édition, 1974.

CHEVRIER (J.), « L'âge de raison », in *Jeune-Afrique*, n° 919-920 du 16-23 août 1978.

CHEVRIER (J.), *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Nathan, 1999.

COMBE (D.), *Poétiques francophones*, Paris, Hachettes, 1995.

DABLAS (S.), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

DAFF (M.), "Interférences, régionalismes et description des français d'Afrique", *Espace francophone*, 2, 1989, pp. 209-223.

- DAFF (M.), (1996). "Appropriation du français, particularités lexicales et indices de territorialité d'un texte littéraire", *Sciences et Techniques du Langage*, Dakar : CLAD, 2, 1996, pp. 29-47.
- DAFF (M.), "Présentation de quelques caractéristiques du français parlé et écrit au Sénégal", in Robillard, D. de, Beniamino, M. (éds), *Le français dans l'espace francophone*, t. I et II, 1996, pp. 565-576.
- DAFF (M.), «Art. « Vers une francophonie africaine de la copropriété et de la cogestion linguistique et littéraire », in la revue électronique, *Revue de sociolinguistique en ligne*, Glottopol - N°3 – Janvier 2004, pp.89-96.
- DIOP (P.S.), Art. « Tentative de définition du champ littéraire subsaharien » in Pierre Chiron et Francis Claudon, *Constitution du champ littéraire, Limites-Intersections-Déplacements*, Paris l'harmattan, *Cahiers de Philosophie de l'Université Paris XII-Val de Marne*, numéro 5, 2008.
- DIOP (P.S.), « Ecriture et altérité en Afrique subsaharienne. Le roman actuel », in Bellhabib (A.) et al., *Littérature et altérité*, Maroc, Editions OKAD, 2009.
- DONGAL (E.B.), « Littérature et société. Ce que je crois », in *Peuples Noirs Peuples Africains*, no 9, mai-juin 1979, p. 62.
- ELSA (S.), *L'édition africaine en France*, Paris l'Harmattan, 2003.
- GASSAMA (M.), Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française, Dakar-Abidjan, NEA, 1978.
- GARNIER (X.), « La littérature africaine francophone : une affaire de style ? », L. D'Hulst et J.-M. Moura (eds.), *Les études littéraires francophones : états des lieux*, Université de Lille 3, 2003, pp. 235-244.
- GARNIER (X.), « Le comparatisme : une vocation pour les études littéraires africanistes », dans A. Tomiche et K. Zieger (eds.), *La Recherche en Littérature générale et comparée en France en 2007*, Presses Universitaires de Valenciennes, 2007, pp. 335-345.
- KANE (M.), *Roman africain et tradition*, Thèse d'Etat, Dakar, NEA, 1983.
- KESTELOOT (L.), *Comprendre Le Cahier d'un retour au pays natal d'Aimé Césaire*, Versailles, Ed. Saint Paul, 1983.

- KESTELOOT (L.), *Comprendre les poèmes de L.S. Senghor*, Versailles, Ed. Saint Paul, 1985.
- KOUASSI (G.), *Le Phénomène de l'appropriation linguistique et esthétique en littérature africaine de langue française. Le cas des écrivains ivoiriens : Dadié, Kourouma et Adiaffi* Paris, Editions Publibook, 2000.
- MIDIOHOUAN (G.O), *L'Idéologie dans la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, l'Harmattan, 1986, pp. 207-212.
- MONENEMBO (T.), (Emission sur RFI) Thierno Monénembo et Ivan Amar, Dakar, Halle du théâtre Sorano, 17 Mars 2009.
- MOURALIS (B.), *Littérature et développement : essai sur le statut, la fonction et la représentation de la littérature négro-africaine d'expression française*, Paris, Silex édition, 1984, p. 19.
- MUDIMBE (Y.-V.), « Entretien avec Léon Gontran Damas », in *Hommage posthume à Léon Gontran Damas*, Paris, *Présence Africaine*, 1979.
- NGANDU NKASHAMA (P.), *Kourouma et le mythe. Une lecture de Le Soleil des indépendances*, Paris, Silex, 1984.
- NGORAN (D.K.), *Le Champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « critiques littéraire », 2009.
- PARRET (H.), art. « Pragmatics », in Th. A. Sebeok éd., *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, 1983.
- SERPOS (N.T.), *Aspects de la critique africaine*, Paris, Editions Silex/Editions Haho, 1987.

IV. Thèses et mémoires

- DAFF (M.), *Le français mésolectal oral et écrit au Sénégal : Approche sociolinguistique, linguistique et didactique*. Thèse d'État, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1995.
- DIOP (P. S.), *La Critique littéraire négro-africaine d'expression française*, Thèse de

- troisième cycle, université de Paris 12, Val-de-Marne, 1981.
- DIOUF (M.), *Les formes du roman négro-africain de langue française, 1920-1976*,
Thèse d'Etat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1991.
- KANE (M.), *Roman africain et tradition*, thèse de doctorat d'Etat de l'université de
Dakar, Dakar NEA, 1983.
- LY (A.), *La poésie sénégalaise d'expression française : détermination d'écriture*, Thèse
d'Etat, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 1992.
- MBOW (F.), *Analyse de l'énonciation performative dans le roman négro-africain,
Le Cercle des tropiques d'Alioum Fantouré*, Doctorat du troisième cycle,
Université de Dakar, 2004.
- TINE (A.), *Etude pragmatique des effets du bilinguisme dans l'œuvre romanesque de
Sembene Ousmane*, Thèse de doctorat d'Etat de l'université de Lyon, 1981.
- WOERTHER (F.), *Origine et genèse de la notion d'ἦθος (ethos) dans la Rhétorique
d'Aristote*, Thèse présentée par Frédérique Woerther, université Paris 12 Val-de-
Marne, 2003.