

Université LOUNICI Ali - Blida 2
Faculté des Lettres et des Langues
Département de français



DIDACSTYLE

7

Écritures africaines d'hier et d'aujourd'hui

ISSN : 1112-2080

ISBN : 2013-8009

Juin 2015

**Numéro coordonné par Hatem AMRANI, Soumeya BOUANANE et
Leila BOUZENADA**

Prochains numéros de *Didacstyle* :

- *Didacstyle* n°8 : « *L'interculturel en classe de langues* »
- *Didacstyle* n°9 : « *Les sciences cognitives au service de la didactique des langues* »

Comité scientifique

Amina BEKKAT (Professeur, Université de Blida 2) ; Malika KEBBAS (Professeur, Université de Blida 2) ; Dalila BRAKNI (MC- HDR, Université de Blida 2) ; Nacereddine BOUHACEIN (Professeur, Université de Blida 2), Amar SASSI (Professeur, Université de Blida 2) ; Attika-Yasmine ABBES KARA (Professeur, ENS d'Alger) ; Saliha AMOKRANE (Professeur, Université d'Alger 2) ; Safia ASSELAH RAHAL (Professeur, Université d'Alger 2) ; Hadj MÉLIANI (Professeur, Université de Mostaganem) ; Marielle RISPAIL (Professeur, Université Jean Monnet – St Etienne) ; Claude CORTIER (MC, Université de Lyon) ; Claude FINTZ (Professeur, Université Stendhal-Grenoble 3).

Président d'honneur

Monsieur Saïd BOUMAIZA – Recteur de l'université de Blida 2

Directrice de la revue et Responsable de la publication

Dalila BRAKNI – Doyenne de la faculté des *Lettres et des Langues*

Responsable de la revue

Ouardia ACI

Rédactrices en chef :

Djazia HABET

Houda AKMOUN (chargée de la post-graduation)

Comité de rédaction :

Sid-Ali SAHRAOUI

Ouardia ACI

Hakim MENGUELLAT

Abderrezak TRABELSI

Nassima MOUSSAOUI

Secrétariat de rédaction

Ouardia ACI

Abderrezak TRABELSI

Contacts

Université de Blida 2 – El Affroun – Blida.

didacstyle.univ.blida2@gmail.com

DIDACSTYLE

Politique éditoriale

La revue *Didacstyle* est une revue annuelle éditée en version papier qui se veut diffuseur de recherches interdisciplinaires menées au sein et en dehors du département de français de la faculté des Lettres et des Langues de l'université de Blida 2. Ces recherches s'inscrivent dans divers domaines : didactique, sociolinguistique, sociodidactique, littérature...

C'est ainsi qu'en prolongement d'une démarche engagée depuis plusieurs années (1998), *Didacstyle* publie des numéros thématiques qui font l'objet d'appels à contribution. Un numéro *varia* est publié tous les cinq numéros. Tous les articles, sous anonymat, sont soumis à lecture et à expertise des membres du comité scientifique et de lecture. Ce comité est *international* et est composé de différents professeurs et maîtres de conférences HDR d'Algérie et d'ailleurs.

Il est à préciser que la revue *Didacstyle* décline toute responsabilité quant au contenu des articles. Seuls les auteurs en sont responsables.

Consignes éditoriales

- ❖ Les marges à respecter sont :
 - *Échelle « papier » : hauteur 23,5 cm / largeur : 15.5 cm*
 - *Marges : haut, bas, droite, gauche : 02 cm ;*
- ❖ Les coordonnées de l'auteur (Prénom, NOM, université d'appartenance et courriel) doivent être rédigées et placées en haut et à gauche de la page en police Californian FB – N° 11 ;
- ❖ Les articles doivent être écrits :
 - *Normal, police Times New Roman – N°12 ;*
 - *Le titre de l'article en police Californian FB – N°16 + gras ;*
 - *Les sous-titres en en police Californian FB – N°14 + gras ;*
 - *Interligne simple (01 pt) ;*
 - *Les articles ne doivent pas dépasser les 40.000 signes (espaces inclus) ;*
 - *Les citations de plus de 03 lignes doivent être mises à la ligne, centrées et en retrait de 02 cm par rapport au texte ;*
- ❖ Les articles doivent être accompagnés de deux résumés (en français et en arabe)
- ❖ La résolution des images / photos doit être de 300 pixels (au minimum) et de format « JPEG » ;
- ❖ Les tableaux et figures doivent être maintenus dans un format « Word » (ne pas convertir en image)
- ❖ Les références bibliographiques :
 - *Dans le texte : (Nom, année : page)*
 - *Bibliographie : (NOM, P., (année), Titre, ville, éditions, p./pp.*

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	08
<i>Axe 1 : Écritures</i>	14
Amina AZZA – BEKKAT	16
<i>Écritures africaines d’hier et d’aujourd’hui</i>	
Bouba TABTI	24
<i>Mariama Bâ, une si longue lettre</i>	
Myriem BRAHIMI	48
<i>L’esthétique de la « chair » chez Calixthe Beyala. La violence textuelle ou la voix/voie libératrice.</i>	
Fadila CHAABANE	62
<i>L’oubli, une maïeutique !</i>	
<i>Axe 2 : Ancrages</i>	80
Bocar Aly PAM	
<i>Les réalités sociopolitiques de l’Afrique de l’ère postindépendance au miroir de la production romanesque contemporaine.</i>	82
Meryem HAMOU & Taklit MEBAREK	106
<i>De l’actualité africaine dans les caricatures de Dilem : études sémio-pragmatiques.</i>	
<i>Axe 3 : (Re) Découverte</i>	122
Amina AZZA – BEKKAT	124
<i>Assia DJEBAR (1935 – 2015)</i>	
Leila BOUZENADA	130
<i>L’œuvre romanesque d’Albert COSSERY. Des révolutionnaires d’un nouveau style.</i>	
Samia BENBRAHIM	142
<i>LAKHOUS, Amara (1970-)</i>	

Varia de l'enseignement

Leila MAKHLOUF

152

L'enseignement de l'écrit au collège dans le cadre de la pédagogie du projet : quelles théories et quelles pratiques ? Le cas de la 4^e AM.

AVANT-PROPOS

L'Afrique, dont le présent numéro dépeint les couleurs, a longtemps constitué le champ d'investigation et la terre de prédilection du Professeur Amina-AZZA BEKKAT. Cette grande passionnée de l'Afrique nous a offert, tout au long de son parcours si riche, un voyage *au Carrefour des littératures africaines*, une ballade qui n'est pas des moindres, nous conduisant vers une porte qui s'ouvre sur les différentes littératures universelles.

Aujourd'hui, nous souhaiterions que ces fresques brossées des aquarelles du continent africain soient un humble hommage à cette grande Dame qui représente la littérature au département de français de l'université de Blida 2.

Très nombreuses furent les générations qu'elle a magistralement formées. Pourtant, elle reste d'une modestie et d'une disponibilité déconcertantes malgré toutes ses réalisations tant intellectuelles, professionnelles que personnelles. Ceux parmi les plus chanceux qui ont été dans ses classes savent que chez Madame BEKKAT, ce n'est pas de la pédagogie, mais de la magie. Elle saisit son audience en y mettant son cœur, et elle parvient à s'adresser sans biais aux cœurs. En témoigne le nombre extraordinaire de mémoires de licence, de mémoires de magistère et de thèses de doctorat, d'une grande qualité, dans lesquels il est facile de retrouver cette magie, ce quelque chose qu'elle seule possède. Son cours est une scène où est dispensé savoir-être plus que savoirs. Elle semble glisser sa main dans un sac pour répandre en classe des informations qui deviennent dès lors des étoiles colorées et étincelantes. Sa classe est une scène d'Éden. Son cours est gravé à même la chair. La plus lourde besogne avec cette grande Dame se fait immense plaisir.

Il est impossible de lui rendre ce qu'elle a donné et donne toujours à l'Algérie et au monde entier. Nous ne pourrons jamais

assez la remercier pour son dévouement dans son métier : elle respecte ses étudiants, les soutient, les encourage et croit en eux. À titre d'exemple seulement, son expérience, son savoir, sa passion et sa grande générosité ont rendu réel le modeste projet de ses doctorants *Le Dictionnaire des écrivains algériens de langue française 1990- 2010*.

En rendant hommage à notre chère Professeure, nous voulons saluer une toute petite parcelle de son parcours et exprimer notre immense regret de la voir partir ...Mais son départ à la retraite ne nous empêchera guère de la lire, de l'écouter et d'assister à ses conférences.

Sans elle, le département de français de l'université Lounici Ali ne sera plus ce qu'il est maintenant. Mais son savoir-être restera toujours un modèle à suivre. On lui devra toujours de l'avoir côtoyée un jour.

Comme mentionné précédemment, intitulé " *Écritures africaine d'hier et d'aujourd'hui* ", le numéro 07 de la revue du département de français de l'université Lounici Ali – Blida2 –, *Didacstyle*, est dédié à la littérature africaine. Il offre un panorama d'articles qui prennent pour appui des œuvres issues des différentes ères historiques et des diverses aires géographiques du continent. Y sont présents le Maghreb, l'Égypte et l'Afrique subsaharienne ; le roman, la caricature et la poésie ; l'homme, la femme et l'enfant. Une diversité qui ne peut que refléter l'immensité, la pluralité et la richesse du continent africain.

Le premier axe, intitulé **ÉCRITURES**, regroupe quatre contributions autour du procès scripturaire.

Nous pourrions découvrir dans l'article proposé par Amina Azza-Bekkat un panorama de la littérature africaine dans son évolution, tout en remettant en cause les compartimentations subies par cette littérature, et qui sont dues aux tentatives de classification issues, en majeure partie, de sphères occidentales.

L'auteure commence par rappeler les grandes périodes de l'évolution de la littérature africaine : le combat pour la liberté, le désenchantement et l'éclatement. Elle conteste ensuite les

approches qui s'appliquent à relier cette littérature à un espace réducteur, géographique soit-il, historique ou thématique. L'auteure explique en l'occurrence que la littérature africaine, libérée du combat pour les indépendances, s'engage dans tous les combats du continent. Elle devient le porte-parole de ses maux et souffrances et adopte, de ce fait, des aspects qui s'insurgent contre toute forme de conformisme simpliste.

Bouba Tabti, spécialiste de la littérature féminine d'expression française, nous propose de reconsidérer l'émergence de Mariama Bâ qui reste une « *pionnière [...] et une figure majeure de la littérature sénégalaise* ». Après avoir expliqué le succès durable et immédiat de l'œuvre malgré sa non-abondance (deux roman dont un posthume), l'auteure de cet article s'est penchée, dans la première partie sur les conditions de la naissance d'une littérature féminine en Afrique.

Dans la seconde partie, elle a proposé une lecture explicative et critique du roman en le présentant comme une contestation de l'ordre établi qui a généré le malaise de la société africaine dont les femmes subissent le plus pesant du poids des injustices et des règles désuètes.

Myriem Brahimi nous livre une analyse d'une œuvre de Calixthe Beyala, auteure sénégalaise à succès, et évoque la violence de l'écriture dans ses écrits comme une sorte de thérapie. Dans sa contribution, l'auteure de l'article constate à juste titre la prépondérance de l'intérêt porté par Calixthe Beyala au sujet de la femme. Elle s'interroge sur les raisons possibles de cette présence forte et incontestable. L'auteur de l'article propose de voir en cela un caractère émancipateur. Car la figure de l'éternelle-absente-acculée fait retentir désormais fort sa voie et prend, seule, possession de son propre destin. Un destin qui demeure somme toute aux prises avec des réalités tragiques malgré le désir immanent des protagonistes de sortir la femme du « chaos ». L'élan libérateur semble selon l'auteure de cette étude relever tantôt du renversement des valeurs séculaires, tantôt de la violence engendrée par la subversion langagière et la transgression thématique. Le corps de la femme se fait, par conséquent, un *topo* de prédilection dans cette praxis cathartique, « *un texte à déchiffrer* » voire le théâtre d'une révolte par la chair. C'est par

la matière charnelle que les personnages féminins dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* entament leur ascension tentant de se réapproprier leur fierté : contre des pratiques dégradantes, seules des images triviales peuvent encore « parler ». Chez Beyala, l'expression romanesque, substance et essence, s'acharne à *dire* toute la chair féminine.

Fadhila Chaabane, elle, interroge le recours incessant des auteurs maghrébins au thème de l'oubli. Cette présence indiscutable révèle aussi une fonction cathartique. Après avoir souligné certains bienfaits de l'amnésie, surtout face à des situations extrêmes, l'auteur de l'analyse cherche encore plus loin dans le « trouble ». Elle y voit un aspect essentiellement cathartique, et dénonciateur en parfaite adéquation avec un vécu dont la langue « docile », équilibrée et saine, ne peut pas rendre compte. La « mémoire récalcitrante » quant à elle se livre par à-coups, par fragments pour dire la « fêlure ». Le mérite qui revient aux auteurs qui affectionnent ce thème « clé » de la littérature maghrébine c'est d'avoir mis en place un « art d'accoucher [la] mémoire rétive » afin d'en dévoiler les plus sombres recoins. Une écriture, par conséquent, névrotique met en place un discours saccadé sous un regard interrogateur miré sur le passé proche ou lointain afin que l'on n'oublie pas.

Le second axe intitulé **ANCrages** regroupe deux études aux prises avec le vécu en Afrique.

Dans la première contribution, Bocar Aly Pam interroge les réalités sociopolitiques dans quelques œuvres romanesques. En effet, cet article se donne pour mission d'étudier l'image que le roman africain dépeint de la réalité postcoloniale du continent. À cet effet, il prend pour corpus *L'impasse* de Daniel Biaouala et *Assèze l'Africaine* de Calixthe Beyala.

L'article s'ouvre sur une description de la situation sociopolitique du continent après les indépendances. Les dictatures succèdent aux colonies et le désenchantement à la taille des espoirs nourris à la veille des indépendances. Ce désenchantement est traduit dans la littérature sous la forme d'une satire virulente que l'auteur présente comme une constante de la production romanesque africaine contemporaine.

La contribution de Meryem Hamou et Taklit Mebarek est différente par le support qu'elle étudie pour dire l'Afrique. À travers une lecture sémiotique de quatre caricatures de Dilem parues dans le journal *Liberté* et qui décrivent le quotidien africain, lectures qui s'intéressent tout autant au message iconique qu'au message linguistique, elles mettent le doigt sur les maux et les fléaux qui frappent le continent africain (maladies, famine, guerre, émigration clandestine, extrémisme religieux), et que le caricaturiste expose à travers un humour fin et poignant.

Le troisième axe, **(RE) DECOUVERTE** permettra de découvrir des auteurs incontournables, venants de divers horizons.

Le lecteur qui connaît déjà certains titres ne manquera pas de les redécouvrir à travers les « regards » que nous livrent des « *liseuses* » habiles. Amina Azza-Bekkat rend à sa façon hommage à une auteure algérienne pionnière, la regrettée Assia Djabar, à travers des extraits de romans et un discours inédit. Après une courte biographie, la parole est donnée à l'écrivaine-même pour retracer son parcours. L'auteure de cet article a sélectionné dans l'œuvre d'Assia Djebar une panoplie de passages finement choisis, suffisamment éloquents, pour décrire l'évolution du rapport de l'écrivaine avec la langue française.

Leila Bouzenada nous propose de découvrir une francophonie qui nous vient d'Égypte à travers les écrits d'Albert Cossery. Un écrivain dont la production littéraire se résume à sept œuvres (six romans et un recueil de nouvelles) que l'auteure de l'article tente de présenter à travers les personnages principaux de chaque roman. Albert Cossery, se fait porte-parole des déshérités et marginaux de la société en usant de deux notions qui s'opposent et se complètent à la fois : la violence et la dérision. Ainsi cet article dépeint une écriture subversive hors du commun dont les interstices sont dûment développés dans la lecture ci-présente.

Samia Benbrahim présente un auteur algérien d'expression bilingue arabo-italienne : Amara Lakhous. Il a publié plusieurs best-sellers traduits dans plusieurs langues. L'auteure de cette présentation, en plus de signaler la présence d'un humour constant chez ce romancier, propose un axe principal de lecture de son œuvre romanesque : Le refus de la xénophobie quelle que soient

ses formes et ses moyens. Le respect de l'altérité est par conséquent la devise de tout échange humain. Avec un titre fracassant, *Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio*, qui rappelle, parodiquement, le célèbre essai très controversé de Samuel Huntington, Lakhous s'attaque au phénomène de racisme national et international et préconise cet opus comme un « remède à la haine ordinaire ». Mais Lakhous ne s'y limite gère. Dans le roman suivant il passe en revue avec grande minutie, la situation d'une famille musulmane aux prises avec l'extrémisme et souligne l'insoutenable absurdité.

Dans le dernier axe, **VARIA DE L'ENSEIGNEMENT**, Leila Makhoulf s'interroge sur les théories et les pratiques de l'enseignement de l'écrit en classe de 4^e année moyenne. L'auteure de l'article s'interroge sur les nouvelles instructions de l'éducation nationale (nouveaux programmes et nouvelle démarche pédagogique) quant à l'enseignement de l'écrit. Des instructions qui, selon l'auteure, ne sont pas compatibles avec les « mentalités » actuelles et le degré de formation des enseignants du cycle moyen algérien. Leila Makhoulf met l'accent sur la pédagogie du projet ainsi que sur l'approche par les compétences dont les enjeux et les objectifs restent, presque, ignorés par les enseignants.

H. AMRANI,
S. BOUANANE,
L. BOUZENADA,
D. HABET

AXE 1 :
ÉCRITURES

Écritures africaines d'hier et d'aujourd'hui

Résumé

Les études sur les littératures d'Afrique ont pris désormais une nouvelle perspective. Des problèmes nouveaux surgissent, les hommes sont confrontés à des situations inattendues. L'écrivain continue de témoigner pour son peuple, pour son pays. Cet article se propose d'étudier brièvement et d'indiquer des approches récentes pour renouveler les problématiques à partir des colloques qui se sont tenus en Algérie.

ملخص

لقد اخذت الدراسات المتعلقة بالأدب الافريقي افاقا جديدة منذ فترة، وذلك بسبب ظهور مشاكل جديدة في القارة ووضعيات غير منتظرة جعلت الكتاب يواصلون مهمة التوثيق والشهادة من اجل شعوبهم واطنانهم. وعليه، يتعرض هذا المقال لدراسة المناهج الحديثة التي تمكن من تجديد الاشكاليات الادبية والتي تمت معالجتها في إطار الملتقيات المنظمة بالجزائر.

Il est courant de distinguer plusieurs époques dans l'histoire de la littérature africaine. Avant les années 60, le combat pour la liberté et la dénonciation des maux apportés par la colonisation sont les sujets principaux des poèmes, pièces et romans. L'Afrique était considérée dans son ensemble comme un seul pays. Seule distinction, la langue d'expression, anglais, français, espagnol ou portugais selon les occupations européennes qui s'étaient partagé le continent. Après les indépendances, la littérature s'est fait l'écho d'une longue période de désenchantement. Et puis, depuis les années quatre-vingts, les productions varient, les sujets sont divers à la mesure de ce continent gigantesque de neuf cent millions d'habitants et de cinquante-quatre pays « occupés à mourir de faim, faire la guerre ou émigrer » selon les termes du polémiste kenyan Binyavanga Wainaina¹. C'est une *Afrique-glèbe* selon le philosophe Achille Mbembe qui la perçoit comme « un immense champ de labour de la matière et de choses ». De cet univers hétérogène jaillira *l'univers des pluralités et du large*². Ce sont ces différences culturelles, cette palette de thèmes et d'objets que cette présentation se propose d'explorer rapidement. Autant de nouvelles pistes offertes pour explorer les littératures d'Afrique.

Une dénomination problématique

Longtemps, on a délimité un champ littéraire recouvrant les pays du sud du Sahara en le désignant sous le nom de littérature négro-africaine. Mais depuis l'époque mythique de la négritude, les textes se diversifient et créant des mouvements multiples, il est apparu que ce terme était réducteur, alors les appellations se sont multipliées : littérature africaine, littératures africaines, littératures nationales... Elles vont en se diversifiant et il est parfois difficile d'en définir l'objet : Littératures périphériques, littératures émergentes, littératures du sud, les Sud s.... Toutes ces

¹ Distingué par le Caine Prize en 2002, l'écrivain kenyan, Binyavanga Wainaina est un polémiste connu. Son texte *How to write about Africa ?* dénonce tous les clichés littéraires sur l'Afrique.

² Achille Mbembe, *Sortir de la grande nuit*, la découverte, 2011, p.10

dénominations pour provisoires qu'elles soient, l'une effaçant la précédente, servent à cerner un champ d'étude. Mais on peut toujours revenir sur la position de l'écrivain africain lui-même et citer l'écrivaine camerounaise Léonora Miano qui rétorquait : *il n'y a pas de littérature maghrébine ou africaine. Il y a la littérature tout court. La bonne ou la mauvaise.*³ Y faisait écho la boutade volontairement provocatrice du togolais Kossi Efoui : *Le mieux qui puisse arriver à la littérature africaine, c'est qu'on lui foute la paix avec l'Afrique.*⁴ C'est un peu ce qu'avaient répondu, au cours du 14ème Sila, des écrivains réunis pour parler de ces étiquettes et qui souhaitaient s'en défaire pour mieux s'exprimer. Les critiques européens essaient de délimiter un champ d'étude alors que les écrivains africains tout à leur création cherchent à se défaire de ces catégories qui les entravent.

Un engagement jamais démenti

Beaucoup de textes des années 80 décrivaient un environnement détruit par les guerres ou une mauvaise gestion, marquant ainsi une adéquation entre les humains, pauvres choses réduites à une condition extrême de morts-vivants ou de loques humaines (Sony Labou Tansi) et un paysage chaotique, métaphore de leur existence. Mais s'engager dans la lutte pour l'écologie est assez peu fréquent dans la littérature francophone. Cela pourrait être une nouvelle piste de recherche.

Après les grandes espérances de la Négritude, romanciers et dramaturges tant anglophones que francophones avaient certes rapidement dénoncé les dérives des politiciens autochtones, les ridicules et les contradictions de la nouvelle bourgeoisie, les déceptions et difficultés des masses populaires⁵. En attendant, le

³ *Black, blanc beur*, la littérature française prend des couleurs, Patrick Williams, Elle, n° 262. 4 septembre 2006.

⁴ Cité par Jean-Luc Douin, *Ecrivains d'Afrique en liberté*, page Horizons, Le Monde, vendredi 22 mars, 2002.

⁵ Lilian Kesteloot, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala-AUF 2001 p. 270

monde explose. Les récits du congolais Sony Labou Tansi décédé du sida en 1995 prennent des *allures d'apocalypse*. Des textes paroxystiques avaient annoncé la couleur de cette *saison d'anomie* titre d'une œuvre de Wole Soyinka, prix Nobel de Littérature en 1986. Des titres étranges aux accents paléontologiques, *Les chauves-souris* (Bernard Nanga), *Le bal des caimans* (Yodi Karone), *La latrine* (Séverin abega) *Les crapauds-brousse* et *Les écailles du ciel* de Tierno Monenembo et bien d'autres, la liste est longue. *Ces textes s'échelonnent sur une vingtaine d'années avec des tonalités de plus en plus violentes à mesure que l'on s'approche de l'an 2000*⁶ comme le remarque Lilyan Kesteloot. Cette désagrégation du récit correspond à un monde en pleine déliquescence où les êtres tentent difficilement de survivre. Les massacres du Rwanda et du Congo plongeront le continent dans le chaos. Les romanciers tenteront alors de témoigner et *d'écrire par devoir de mémoire* alors qu'ils sont eux-mêmes pour la plupart en exil. La parole des femmes longtemps tue commence aussi à se faire entendre.

Du côté des femmes d'Afrique

Les femmes d'Afrique ont mis 20 ans après les indépendances à prendre la plume, sans doute parce que la plupart d'entre elles étaient analphabètes. Mariama Ba fait figure de pionnière avec son roman *Une si longue lettre*. (1979). Une femme parle enfin et si ses propos n'ont rien de révolutionnaire, elle a le mérite d'attirer l'attention sur la condition des femmes à travers les échanges épistolaires de deux amies Ramatoulaye et Aissatou.

Du 6 au 9 décembre 2010 s'est tenu à Alger un colloque portant sur les femmes d'Afrique et de la diaspora. (Université d'Alger 2). Le projet était de définir de nouvelles écritures, de nouveaux espaces, de nouveaux territoires. La romancière ivoirienne Tanella Boni dans son ouvrage *Que vivent les femmes d'Afrique ?* Brosse un tableau aussi complet que possible de la condition des femmes

⁶ Ibid. p. 272

dans le continent. Entre essai et anthologie, (car des textes divers, romans et essais viennent à l'appui de la démonstration) cet ouvrage passe en revue les pratiques ancestrales qui mutilent la femme et la confinent dans un espace restreint. *La domination masculine passe par les vertus du secret* écrit-elle⁷. Il faut donc parler, dire, dénoncer. Déjà en 1978, l'essai de l'universitaire sénégalaise, Awa Thiam *La parole aux négresses* voulait rendre aux Africaines la parole qui leur avait été confisquée. Pour la première fois, les femmes parlaient. Le mot *négresses* était repris sur un ton de revendication et de fierté. On avait voulu les faire taire pour ne pas ébranler la solidarité du groupe alors que l'attention de tous pour l'indépendance était sollicitée, mais il était temps pour elles de se faire entendre.

Plus récemment, de nouvelles écrivaines apparaissent comme la sénégalaise Fatou Diome. Son premier recueil de nouvelles est accueilli très favorablement grâce à l'appui de *Présence Africaine*. Quant à Calixthe Beyala, elle est remarquée pour sa liberté de ton. *La plantation* (2005) se déroule dans un pays africain au Zimbabwe. Une nouvelle venue Léonora Miano bouleverse elle aussi le paysage littéraire. Son œuvre *Contours du jour qui vient* prix Goncourt des lycéens 2006, introduit un changement et rompt avec l'écriture des rapports mère-fille... Une toute petite fille Musango est maltraitée par sa mère qui finit par l'abandonner. Elle subit toutes les atrocités faites à ces enfants livrés à eux-mêmes et qui vivent dans les rues. Jeunesse en perdition qui survit difficilement mais qui arrive parfois à s'en sortir. Loin de l'afropessimisme qui imprègne beaucoup de romans contemporains, Leonora Miano ne se résigne pas au désespoir et Musango tente de pardonner à sa mère, reprenant en mains son destin. Les écrivains eux aussi décrivent positivement la condition des femmes. Ainsi Emmanuel Dongala. Traitant des enfants soldats dans un ouvrage *Johnny chien méchant*, (2002) où le personnage central petit délinquant contraint par les événements à devenir

⁷ Tanella Boni, *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Paris, éditions Silex / ACCT p. 189

dangereux et agressif, il décrit l'espoir sous la forme d'une femme qui s'oppose à ces garçons aux instincts déchainés : Laokolé qui sauve une toute petite fille qu'elle nomme Kissié la joie et le récit s'achève sur cet espoir de survie. Dans une narration à la deuxième personne du singulier, une autre description tout aussi positive paraît dans *Photo de groupe au bord du fleuve* (2010). Un groupe de femmes malmenées par la vie survivent en cassant des cailloux et elles feront grève pour s'opposer à ceux qui tentent d'acheter à bas prix les chargements de pierres. Elles vaincront et découvriront avec effroi le sort de certaines d'entre elles. Mais l'union faisant la force, elles parviendront à obtenir ce qu'elles veulent. Cet essor de la littérature des femmes et sur les femmes est un champ de recherche passionnant et prometteur.

Des thèmes plus contemporains

Alors que les indépendances s'éloignent, les romanciers s'intéressent de plus près aux sujets d'actualité. L'écologie est l'un de ces thèmes. L'attachement à la terre d'Afrique, Africa mater, en témoigne. De nombreux poèmes ont célébré cette Afrique immuable, son sol de latérite et ses forêts touffues ont exalté sa nature et ses paysages.

Laissez-moi vivre mon rêve

Chez moi, au cœur de l'Afrique profonde

Si pure et si noire de sa couleur indigo

(Paul Hazoumé)

Mais les temps changent et le retour à la terre maternelle est souvent amer. Les écrivains exilés ont un regard objectif sur les ravages causés par les exploitations féroces des richesses du sous-sol souvent bradées aux occidentaux. L'écocritique permet aux écrivains d'éveiller la conscience du peuple. Le Nigérian Ken Saro-Viwa a payé de sa vie son engagement pour son peuple les Ogoni. Il a été condamné à mort et pendu en 1995. Il avait mené campagne contre la compagnie Shell. Dans un discours prononcé à Genève en

1992, s'adressant à l'Organisation des peuples et nations non représentés à Genève, il décrivait les ravages causés par l'exploitation féroce des sols/

L'exploration pétrolière a transformé le pays ogoni en immense terrain vague. Les terres, les rivières et les ruisseaux sont en permanence entièrement pollués ; l'atmosphère est empoisonnée, chargée de vapeurs d'hydrocarbures, de méthane, d'oxydes de carbone et de suies rejetés par les torchères qui, depuis trente-trois ans, brûlent des gaz vingt-quatre heures sur vingt-quatre tout près des zones d'habitation. Le territoire ogoni a été dévasté par des pluies acides et des épanchements ou des jaillissements d'hydrocarbures. Le réseau d'oléoducs à haute pression qui quadrille les terres cultivées et les villages ogoni constitue une dangereuse menace.

Dans son roman posthume, *Lemona 's tale* (1996) il exprime encore son engagement écologique. Le sud-africain Zakes Mda le fera aussi dans son texte *The heart of redness* (2000)⁸.

L'Afrique malade de ses richesses comme on le dit souvent ne trouve pas toujours auprès de ses écrivains l'engagement voulu ; et peu de francophones se sont penchés sur ce problème.

Et maintenant ?...

Les pays anglo-saxons ont adopté les théories postcoloniales nourries des travaux d'Edward Said et de Michel Foucault. Elles ont été introduites en France avec les ouvrages de Jean Marc Moura, mais les critiques ont gardé une certaine réticence à leur égard. Pour certains d'entre eux, comme Aijaz Ahmad :

La périodisation de notre histoire selon les trois termes de pré-colonial, colonial et post-colonial (...) privilégie le rôle primaire du colonialisme en tant que principe structurant de cette histoire de sorte que tout ce qui précède le colonialisme

⁸ Fella Benabed, *Intérêts économiques et conscience écologique* in colloque Tamanrasset, 1 au 5 avril 2007, Littératures africaines au XXI^{ème} siècle, sortir du Post colonial ? Actes publiés sous la direction de Amina Azza Bekkat, Benaouda Lebdaï, Afifa Bererhi, Blida, Editions du Tell 2007 pp143-147.

devienne sa propre préhistoire et tout ce qui succède ne peut être vécu qu'en termes de conséquences éternelles⁹.

Cette temporalité prépositionnelle réduit les cultures des peuples. Cette relation subalterne compromet le rapport aux autres. Peut-être est-il temps de dépasser les logiques binaires réifiantes sur lesquelles nous avons fonctionné jusqu'à présent. Dans un monde devenu indépendant, la référence au contexte colonial, même si elle persiste en termes d'opposition et de contrepoint, s'éloigne et les événements contemporains gommant ce rapport ; les globalisations les rapprochements, obligent à des réajustements culturels profonds.

Bibliographie

- AZZA- BEKKAT A., (2006), *Regards sur les littératures d'Afrique*, Alger, OPU.
- BISANSWA J., (2009), *Roman africain contemporain*, Paris, Honoré Champion.
- LE BRIS M. et MABANCKOU A., (2013), *L'Afrique qui vient*, Anthologie, Paris, Éditions Hoebeker.
- KESTELOOT, L., (2001), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karhala-Auf.
- Colloque :
 - *Littératures africaines au XIX^{ème} siècle*, sortir du post-colonial ?, coordonateurs, Amina Azza Bekkat, Afifa Bererhi, Benaouda Lebdaï, Blida, Editions du Tell, 2007
 - *Femmes d'Afrique et de la diaspora*, Actes du colloque international, Alger du 6 au 9 décembre 2010, coordonateurs, Amina Bekkat, Afifa Bererhi Benaouda Lebdaï, Décembre 2011

⁹ Audrey Small, *Boubacar Boris diop au Post-colonial ?* In Colloque Littératures africaines au XXI^{ème} siècle, Blida, Editions du Tell, 2007, p.47

Mariama Bâ, *Une si longue lettre*.

Résumé

Paru en 1979 le roman de M.Bâ, *Une si longue lettre* connut un succès immédiat et durable puisqu'il est considéré comme un classique de la littérature féminine africaine. Les causes de ce succès sont multiples : rompant le long et habituel silence des femmes, une voix s'élevait pour dire les maux d'une société en pleine mutation, tiraillée entre tradition et modernité. Se confiant à son amie dans une « longue lettre » la narratrice, confrontée, comme la destinataire de la lettre à la polygamie, la dénonce quand certaines s'y résignent, donnant tout l'éventail des réactions face à ce problème. Elle aborde aussi le problème des castes qui clive la société et celui de l'infériorisation de la femme, thèmes qui répondaient aux attentes des femmes même si peu d'entre elles avaient eu le privilège d'accéder à l'école, comme la narratrice qui fait un éloge vibrant de l'enseignement et de ceux qui en ont fait leur métier. L'originalité de la forme adoptée, celle, peu commune en Afrique, du roman épistolaire joua aussi un rôle dans ce succès ainsi que le soin apportée à l'écriture au ton toujours soutenu.

ملخص

صدرت رواية "رسالة طويلة جدا" للأديبة مرياما با سنة 1979، وقد لاقت نجاحا باهرا ودائما جعلها من كلاسيكيات الادب النسوي الافريقي. ويعود هذا النجاح الى عوامل متعددة منها احداث القطيعة مع صمت المرأة عن طريق رفع صوتها من أجل الحديث عن آلام مجتمع يعرف تجاذبا بين التقليد والحداثة ضمن حركة تحول كلي.

في "رسالة طويلة" لصديقتها، تستنكر الراوية تعدد الزوجات وتقدم للقارئ مجمل ردود الافعال المتعلقة بالموضوع. كما تتطرق الى مشكلة الطبقية والانتقاص من مكانة المرأة في المجتمع. كل هذه المواضيع تستجيب لتطلعات النساء بالرغم من ان معظمهن أميات.

من جهة أخرى، كتبت الرواية بشكل غير معهود في القارة الافريقية ألا وهو الشكل الرسائي، فكان ذلك من اسباب نجاحها، اضافة الى العناية الفائقة التي اولتها الراوية للغة المستعملة.

Le choix de Mariama Bâ, pour parler de « l'Afrique qui vient » peut sembler un peu étrange si l'on considère qu'elle fait partie d'une génération qui atteint la trentaine au moment des indépendances africaines et que, morte précocement en 1981, à 52 ans, elle aura vécu plus longtemps sous la colonisation que dans un Sénégal indépendant. Et pourtant, considérée comme une pionnière, elle reste une figure majeure de la littérature sénégalaise et plus largement africaine même si son œuvre proprement littéraire ne se compose que de deux romans publiés : *Une si longue lettre*¹, paru la première fois aux Nouvelles Éditions Africaines du Sénégal en 1979, a connu plusieurs rééditions et de très nombreuses traductions. Au lendemain de sa mort paraît *Un chant écarlate*² qui retrace l'échec d'un jeune Sénégalais et d'une jeune Française dont le mariage se désagrège et souligne les difficultés auxquelles se heurtent souvent les mariages interraciaux.

Ce n'est donc pas l'abondance de son œuvre qui la range parmi les classiques africains et lui vaut les louanges de la critique presque unanime, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de son pays, à saluer *Une si longue lettre*, le second roman, n'ayant pu bénéficier des explications de l'auteur, fut un peu plus tièdement accueilli. Plusieurs raisons peuvent contribuer à expliquer le succès immédiat de l'œuvre et en particulier le fait qu'une nouvelle voix féminine se faisait entendre : jusque-là, sauf quelques rares exceptions, la littérature africaine était majoritairement le fait d'écrivains ; que le regard qu'ils portaient sur la femme ait été souvent un regard de sympathie – que l'on pense, en particulier aux beaux personnages de femmes des *Les Bouts de bois de Dieu* de Sembène Ousmane – n'empêche pas que c'est de leur point de vue, masculin, qu'était montrée la situation des femmes, qu'étaient créés les personnages féminins « à la lueur de leurs rêves, de leurs aspirations sociales ou politiques, ou selon les désirs de la société » comme l'écrit Aminata Sow Fall³.

¹ Nous utilisons ici la réédition de 2005 (Groupe Privat/ Le Rocher).

² *Un chant écarlate*, Nouvelles éditions africaines, Dakar, 1981.

³ In « Du pilon à la machine à écrire », *Notre Librairie* n° 68, Janvier-Avril 1983.

La naissance de la littérature écrite des Africaines fut donc plus tardive que celle des auteurs africains : si on signale un texte de la Camerounaise Marie-Claire Matip, *Ngonda*, publié en 1958, et, une décennie plus tard, en 1969, celui de sa compatriote Thérèse Kuoh Moukoury, *Rencontres essentielles*, passé inaperçu malgré ses qualités, comme le souligne Jean-Marie Volet, il faut attendre, note le critique⁴, «le milieu des années soixante-dix, plus précisément 1975, consacrée année internationale de la femme par l'ONU, pour que le public et la critique littéraire commencent à se pencher timidement sur les premiers ouvrages écrits par des Africaines francophones, et que certaines de ces dernières franchissent pour la première fois la barrière de l'anonymat.» Aoua Keita, Nafissatou Diallo, Simone Kaya, Lydie Dooh-Bunya ou Aminata Sow Fall publient à ce moment. Un an avant le roman de Mariama Bâ, Awa Thiam faisait paraître *La Parole aux négresses*⁵ préfacée par Benoite Groult où elle donnait la parole à des femmes de différents pays africains racontant ce qu'on leur avait fait subir et abordant des sujets aussi douloureux que l'excision, l'infibulation, la polygamie... : «Longtemps, affirme-t-elle en ouverture de son essai, les Négresses se sont tues. N'est-il pas temps qu'elles redécouvrent leur voix, qu'elles prennent ou reprennent la parole, ne serait-ce que pour dire qu'elles existent ?» C'est bien ce qu'elles feront, de plus en plus nombreuses à rompre le silence.

Les causes de ce «retard» par rapport à la littérature masculine sont, en grande partie, à rechercher du côté des frilosités de sociétés peu préparées, comme du reste, celles du nord du continent, à accepter la prise de parole des femmes si ce n'est dans un cadre précis et traditionnel :

Elles étaient conteuses ou pleureuses dans des conditions strictement définies. Elles s'exprimaient oralement dans des circonstances rituelles, en relation avec les phases de la lune, ou lors des deuils, ou quand il leur appartenait de

⁴ «Romancières francophones d'Afrique noire : vingt ans d'activité littéraire à découvrir» in *The French Review*, vol 65, April 1992, p.766.

⁵ Denoël - Gonthier, Paris, 1978.

prédire l'avenir, elles savaient les paroles rituelles.⁶

Mais la venue des femmes à l'écriture était plus problématique : d'abord, elle était rendue plus difficile par leur accession tardive et limitée à la scolarisation :

Alors qu'il existe quelques rares écoles primaires pour filles dès les années 1920 [...] elles cherchent surtout à former de bonnes croyantes et de bonnes ménagères et non pas des femmes de lettres. La première école normale qui ouvre ses portes aux jeunes filles est celle du Sénégal(...). Ce n'est qu'après la seconde guerre mondiale, par conséquent, que les jeunes filles auront plus régulièrement accès à l'éducation secondaire et postsecondaire.⁷

À quoi s'ajoute le problème, si bien décrit par Virginia Wolf (ce qui montre que ce problème n'est pas propre à l'Afrique et qu'il fut aussi, longtemps, celui de "l'Occident"), d'un lieu et d'un temps à soi : quand on sait la charge de travaux de toutes sortes que la division sexuelle des tâches assigne à la majorité des femmes en Afrique, on comprend aisément que la pratique de l'écriture ait du mal à trouver sa place dans un quotidien qui ne leur laisse pas beaucoup de répit. Par ailleurs, «dans un environnement social qui leur dicte la discrétion jusqu'à l'effacement»⁸, elles sont souvent peu inclinées à se mettre en avant ; l'écriture qui les place dans l'espace public est perçue comme une transgression et celles qui l'assument, comme des rebelles. Dans son intervention à la 32^e foire du livre de Francfort (1980)⁹, Mariama Bâ souligne le fait :

⁶ Arlette Chemain, «Émergence d'une littérature féminine de langue française en Afrique sub-saharienne» in *Protée noir*, Essais sur la littérature francophone de l'Afrique noire et des Antilles, L'Harmattan, Paris, 1992, p.144.

⁷ Christiane Ndiaye in *Introduction aux littératures francophones* (Christiane Ndiaye, dir), Les Presses de l'Université de Montréal, 2004, p.96

⁸ Angèle Bassolé Ouédraogo : «Et les Africaines prirent la plume ! Histoire d'une conquête», [http : //www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898abo.html](http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP898abo.html)

⁹ «Fonctions politiques des littératures africaines», *Écriture française dans le monde*, Vol. 3. n°5, 1981, repris dans l'ouvrage que lui consacre sa fille, Mame

(...) dans toutes les cultures, la femme qui revendique ou proteste est dévalorisée. Si la parole qui s'envole marginalise la femme, comment jugera-t-on celle qui ose fixer sa pensée ? C'est dire la réticence des femmes à devenir écrivain.

La sortie du silence sera d'autant plus éclatante : comme le note Adrien Huannou¹⁰, cette entrée en littérature est marquée par des prix internationaux : le Prix Noma attribué en 1980 à *Une si longue lettre*, le Grand prix littéraire d'Afrique noire décerné, la même année, à *La Grève des battus* d'Aminata Sow Fall qui reçoit aussi en 1982 le Prix international Alioune Diop pour *L'Appel des arènes*. Cette prise de parole selon B. Mouralis «peut être lue comme une réaction aux œuvres masculines qui ont longtemps marqué la production littéraire négro-africaine»¹¹. Elle marque aussi le passage d'un statut d'objet à celui de sujet même si ce passage a été diversement apprécié et que «malgré les négociations discursives réalisées par Mariama Bâ, son œuvre a été jugée sévèrement par certains critiques» comme l'écrit Béatrice Gallimore Rangira¹² rapportant la réaction d'un critique comme Femi Ojo-Ade qui, en 1982, dans un article qu'il intitule : «Still a victim ? Mariama Bâ's *Une si longue lettre*», parle d'un féminisme dangereux, éloigné des réalités africaines, féminisme beauvoirien, dit-il, qu'il met en rapport avec la "mission civilisatrice" du colonisateur.

Il est vrai que le féminisme a alimenté beaucoup de controverses en Afrique, comme ailleurs, et suscité un certain nombre de réserves, y compris du côté des écrivaines dont certaines, les écrivaines anglophones en particulier, ont rejeté le mot lui-même, trop connoté, lui préférant parfois celui de « womanism », dû à

Coumba Ndiaye, *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, NEAS, Dakar 2007, pp.207-211.

¹⁰ Adrien Huannou, *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Les Éditions du Flamboyant, Cotonou / L'Harmattan, Paris, 1999.

¹¹ Bernard Mouralis, « Une parole autre, Aoua Keita, Mariama Bâ et Awa Thiam », *Notre Librairie* 117, Avril-Juin 1994, p.22.

¹² B. Gallimore Rangira, «Écriture féministe ? Écriture féminine ? Les écrivaines francophones de l'Afrique subsaharienne face au regard du lecteur/critique», *Études françaises*, vol.37, 2001, pp.79-98.

Alice Walker, féministe américaine noire. Du côté des francophones, Werewere Liking, mêlant une racine latine et une grecque, crée le mot « misovire ». De façon générale, on peut penser que le féminisme de Mariama Bâ, même si son roman a été accueilli comme la première œuvre féministe de l'Afrique comme le souligne Christiane Ndiaye¹³, est très nuancé comme peut l'être, par exemple, celui de Ken Bugul ou d'Aminata Sow Fall déclarant : « Je ne suis pas du genre féministe et je n'écris pas en tant que femme mais en tant qu'être humain ». La prégnance du discours dominant est telle que la narratrice d'une *Si longue lettre*, à l'incipit du texte, justifie la parole échangée avec son amie par le biais de la lettre en soulignant que l'échange, la confiance font partie de la tradition africaine : « nos grands-mères, écrit-elle, dont les concessions étaient séparées par une tapade, échangeaient journallement des messages » (*SLL*, p.11). Ousmane Dia confirme que la confiance « participe de l'hypoculture wolof, constitutive d'une sociabilité qui ressortit au genre du "*diiso*" (la confiance douloureuse) »¹⁴.

La dénonciation de la polygamie et d'autres travers de la société dans laquelle évoluent les personnages, si elle est sans ambiguïté, ne s'en accompagne pas moins d'un ensemble de précautions qui illustrent l'attachement de la narratrice à une tradition dont elle ne rejette pas tous les aspects d'autant qu'elle est, en partie, rattachée à une religion, l'Islam, à laquelle elle adhère fortement, sincèrement et dans laquelle elle puise force et réconfort dans les moments douloureux qu'elle vit. Dans ce roman dont l'épistolarité est inscrite dans le titre, une femme, Ramatoulaye, la narratrice, s'adresse à son amie, Aïssatou. À la suite de la mort de son mari, elle est confinée chez elle, en conformité avec la tradition musulmane qui impose à la veuve ce confinement pendant quarante

¹³ C. Ndiaye, *op.cit.* p.98.

¹⁴ Ousmane Dia, « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre* », (<http://www.critaoi.org>) ; dans ce même article, il définit l'hypoculture comme "l'ensemble des pratiques et de croyances constitutives de l'espace culturel de l'œuvre." L'hyperculture, elle, "recouvre le domaine intérieur au premier, et en particulier celui de l'écriture."

jours. Profitant de ce temps de réclusion, elle écrit. Deux lignes temporelles vont se croiser dans le récit qu'elle fait : celle du présent : la mort de Modou, son mari, l'enterrement, les rites du troisième jour du huitième puis du quarantième, les réactions, les comportements de ceux qui l'entourent, l'envahissent, visiteurs, belle-famille, les questions d'héritage, l'entremêlement du spirituel, des prières et du plus prosaïque qui choque la narratrice :

Que signifient donc ces festins joyeux, établis en institution, qui accompagnent les prières pour la clémence de Dieu ? Qui est là par intérêt ? Qui est là pour étancher sa soif ? Qui est là pour plaindre ? Qui est là pour se souvenir ? (p.24)

La deuxième ligne temporelle est celle du passé. La narratrice se souvient, remonte dans ses souvenirs, évoque le parcours des deux amies, leurs études, la rencontre avec les deux jeunes diplômés qu'elles vont épouser malgré l'opposition de leurs familles. Puis les désillusions avec le traumatisme de la polygamie à laquelle elles sont confrontées, Aïssatou d'abord, Ramatoulaye par la suite. Mais leurs réactions face à l'intrusion d'une coépouse dans leur vie alors que rien ne semblait le présager, sont diamétralement opposées : Aïssatou, refusant le partage qu'on voudrait lui faire accepter, quitte Mawdo Bâ, son mari, reprend le chemin des études, trouve un poste de traductrice à l'ambassade du Sénégal aux Etats Unis et va s'y installer avec ses enfants. Elle s'inscrit ainsi une deuxième fois dans la transgression après celle qu'avait représentée son mariage. En effet, Mawdo Bâ en l'épousant, contrevient à toutes les règles sociales qui réprouvent le mariage d'un noble avec une «castée», Aïssatou fille d'un bijoutier, appartenant de ce fait à la caste des forgerons. Son départ, son choix sans concessions d'une autre vie représentent une rupture totale avec l'univers de la tradition alors que Ramatoulaye, confrontée plus tard à la même épreuve, ne fait pas le même choix et toutes douleur et colère bues, accepte la nouvelle situation, à la fois parce qu'il lui semble être ainsi en accord avec les principes religieux auxquels elle est attachée et qu'elle pense, à tort, que Modou les respectera aussi en se «partageant» équitablement entre ses deux foyers. Il semble

surtout que l'amour qu'elle porte à son mari est encore assez fort pour lui faire supporter ce à quoi elle est profondément hostile, la polygamie : parlant de son choix, elle écrit que « (sa) raison le refusait mais qu('il) s'accordait à l'immense tendresse qu('elle) vouai(t) à Modou Fall» (p.88)¹⁵.

Il est à noter que c'est n'est pas la narratrice, personnage essentiel du récit, qui incarne le plus fermement le refus de traditions qui briment les femmes, y compris celles comme les deux amies, Ramatoulaye et Aïssatou, que leur éducation préparait à être les instruments du changement, à secouer les contraintes, à remplir le rôle qu'ailleurs, Mariama Bâ assignait aux femmes : « C'est à nous, femmes, de prendre notre destin en main pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et ne point le subir.»

¹⁶La dénonciation de la polygamie est le fait d'Aïssatou c'est-à-dire d'une femme qui appartient à la génération de la narratrice : apprenant qu'elle a une coépouse, elle laisse une lettre cinglante, à son mari qu'elle raye, dirait-on, de sa vie. Elle est aussi le fait de la fille de Ramatoulaye, Daba, qui, «habitée par une colère épouvantable» (p.77), se révolte contre le choix de sa mère à laquelle elle conseille de quitter son mari lorsqu'il épouse la toute jeune Binetou, son amie de classe¹⁷.

Violamment hostile au partage qu'implique la polygamie, la narratrice, Ramatoulaye, l'accepte cependant ou, en tous cas, s'y soumet même si, outre la blessure et l'humiliation que représente pour elle l'abandon du mari, elle se retrouve avec encore plus de charges qu'auparavant, doit veiller seule à l'éducation des enfants, aux problèmes de leur adolescence, sans compter les nouvelles difficultés matérielles auxquelles elle est confrontée.

Entre l'acceptation totale et le refus radical, tous les types de réactions face à la polygamie se trouvent illustrés, la narratrice

¹⁵ Cf. aussi, p.107 :« Ma vérité est que, malgré tout, je reste fidèle à l'amour de ma jeunesse.»

¹⁶ « Sur la fonction politique des littératures africaines écrites», art.cit.

¹⁷ Cf. aussi, à la même page : «Romps, Maman ! Chasse cet homme. Il ne nous a pas respectées, ni toi, ni moi. Fais comme Tata Aïssatou, romps.»

occupant une position intermédiaire qu'on ne peut tout à fait identifier à celle de l'auteure, celle-ci ayant souvent écarté les interprétations du roman comme étant autobiographique¹⁸ malgré certaines similitudes mais qui, cependant, déclare, elle aussi : «Une femme de mon âge qui approche de la cinquantaine peut accepter la polygamie»¹⁹. Les propos qu'elle tient sont extrêmement nuancés comme le montrent les précautions auxquelles elle a recours pour exprimer au plus juste sa position :

Quand par exemple on perd son mari ou qu'on est divorcée d'un certain âge, il est difficile de trouver un conjoint de son âge, libre. Pour ne pas terminer solitairement ses jours, on peut en sacrifiant son idéal, avoir un compagnon. C'est sur ce plan seulement que la polygamie est peut-être défendable. Et encore, on fait du tort à la femme avec laquelle on partage son mari et les problèmes restent aussi ardu qu'à vingt ans.

Le clan des «conservatrices» est représenté essentiellement par la belle-mère d'Aïssatou, Tante Nabou, qui n'a jamais accepté le mariage de son fils avec une fille «castée» ; par la mère de la jeune Binetou, ironiquement surnommée Dame Belle-mère ; par la propre mère de Ramatoulaye qui s'est, elle, opposée au mariage de sa fille avec Modou parce qu'il ne répondait pas à ses critères d'appréciation. On peut ajouter à ce groupe la griote Farmata.

Tante Nabou, imbuë de sa noblesse et de la lignée dont elle descend, méprise Aïssatou qu'elle considère comme inférieure de

¹⁸ Cf. l'interview d'Alioune Touré Dia : «Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre *Une si longue lettre*», *Aminata* 84 (novembre 1979), pp.12-14 : «Quand on écrit une lettre, on dit je. Ce "je" s'identifie à Ramatoulaye et non à l'auteur.» À Aminata Maïga Ka qui la comparait à Ramatoulaye, elle fait observer : « Je n'ai ni la bonté, ni la grandeur d'âme de Ramatoulaye », propos rapportés dans : «Ramatoulaye, Aïssatou, Mireille et...Mariama Bâ», *Notre Librairie* n°81, octobre-décembre 1985, p.134. Notons aussi l'information que sa fille apporte : «(...) le livre auquel elle pensait au départ n'avait rien à voir avec sa vie personnelle. *Une si longue lettre* était né fortuitement des confidences de deux sénégalaises, amies de l'auteur, que les déboires conjugaux avaient plongées dans le désarroi, loin de leur pays.» *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, op. cit. pp159-160.

¹⁹ In *Aminata* 84, art. cit.

par sa naissance et donc indigne de son fils : elle n'aura de cesse qu'elle n'ait réussi à lui faire épouser sa propre nièce qu'elle a elle-même préparée (pour ne pas dire dressée) à ce mariage. Quant à la mère de Binetou, elle sacrifie sa toute jeune fille en lui faisant épouser le «vieux» Modou par intérêt car sa propre vie va s'en trouver transformée : payant son ascension sociale du bonheur de sa fille, elle nage dès lors dans une opulence qu'elle n'aurait jamais imaginée et qui la fait accéder «à la catégorie des femmes "au bracelet lourd" chantées par les griots» (95).

Le rapport au problème des castes est aussi intéressant à observer : non seulement la narratrice s'élève avec force dans le texte contre cette survivance des temps anciens, considérée comme dépassée mais mieux, le texte fait de Aïssatou, la «bijoutière», le personnage que sa quête de dignité fait apparaître comme «la seule figure du récit à avoir incarné une vertu que la pensée sociale wolof attribue aux geers : le diom (sens élevé de l'honneur)»²⁰ ; ce constat d'O. Dia rejoint celui qu'établissait Papa Samba Diop estimant qu'Aïssatou fait partie «des *héros supérieurs*, ceux dont le *jom* (sens de la dignité) n'a pas été affecté par les vicissitudes de l'existence».²¹ En inversant les rôles traditionnels - ceux qui se considèrent comme des nobles se révélant plutôt mesquins et peu glorieux, les castés se comportant avec la plus grande dignité – *Une si longue lettre*, ajoute Papa Samba Diop²²,

fait le procès d'une société wolof où la valeur individuelle, les connaissances nouvelles introduites par l'école française et la liberté de la femme à concevoir sa dignité hors du mariage se heurtent à la fossilisation, dans les esprits (*xalaat*), de croyances surannées.

Ce regard critique porté en texte sur les archaïsmes qui empêchent la société d'avancer est plus nuancé quand l'auteure et non plus la narratrice d'*Une si longue Lettre* est amenée à répondre

²⁰ Ousmane Dia, art. cit., p.8. Le terme «geers» désigne les nobles.

²¹ Papa Samba Diop, *Archéologie du roman sénégalais*, L'Harmattan, Paris, 2010, p.262.

²² *Ibid*, id.

à une question sur le problème des castes ; elle est alors moins pugnace :

À mon niveau, il m'est vraiment difficile de répondre. Je trouve que c'est un problème à dépasser comme tant d'autres. Mais ce n'est pas avec nous qui sommes une génération charnière que ce problème trouvera une solution définitive. Nous pouvons aider à l'amorce d'une solution. Nous subissons des pesanteurs sociales au niveau de nos parents qui sont encore vivants. Je compte davantage sur les jeunes pour que ce problème soit aboli.

Et quand l'interviewer, poussant plus loin, lui demande si elle accepterait le mariage de sa fille avec un homme casté, elle répond :

Si je le faisais, j'aurais les haros de toute ma famille, même si profondément je suis contre la ségrégation des castes. Il y a la force du sang, la force des liens familiaux. Je suis obligée de me plier aux exigences du groupe. Si j'ai ma fille qui marie son enfant avec un casté, ce n'est pas moi qui viendrais l'en dissuader. Je ne trouverais pas la même attitude indifférente chez mes parents.

Ces propos sont très révélateurs : derrière la grande honnêteté du propos, apparaît l'extrême complexité d'une situation de l'entre-deux, de cette période historique où la modernité tente de le disputer à la tradition mais où cette dernière est assez forte, pour que sa morale soit intériorisée même par celles (et ceux) que leur contact avec un monde différent, celui de l'école française, semblait avoir armés pour un tel combat. Ainsi le texte serait comme une sublimation d'un réel dont ne sont pas gommées les aspérités mais que l'écriture tout en étant lucide et critique, charge d'un espoir qui s'est alimenté en particulier aux sources du savoir.

On sait en effet quel rôle ont joué l'école et les générations de filles qui ont pu y accéder. C'est un aspect particulièrement bien documenté, avec, entre autres, les travaux de Pascale Barthélémy²³.

²³ Cf., en particulier : «Instruction ou éducation ? La formation des Africaines à l'école normale d'institutrices de l'AOF de 1938 à 1958», *Cahiers d'études*

Si «l'éducation de masse» qui était l'ambition déclarée du gouvernement colonial ne fut jamais une réalité, l'emprise de l'école – l'École africaine de médecine et de pharmacie de Dakar (1916) et surtout l'École normale de Rufisque – fut considérable sur la minorité qui y eut accès. Les témoignages abondent sur le lien qui s'y établit entre les élèves et Germaine Le Goff, la directrice de l'École à l'époque où Mariama Bâ y entre à 14 ans et également entre les élèves elles-mêmes ; la place accordée à l'amitié dans le roman de Bâ où elle est exaltée peut en témoigner :

L'amitié a des grandeurs inconnues de l'amour.
Elle se fortifie dans les difficultés, alors que les
contraintes massacrent l'amour. Elle résiste au
temps qui lasse et désunit les couples. Elle a des
élévations inconnues de l'amour.²⁴

D'une certaine façon, c'est même cette amitié qui génère le texte : si proche de la narratrice et depuis si longtemps, Aïssatou est le réceptacle de la confiance dont la fonction cathartique est évidente : «notre longue pratique m'a enseigné que la confiance noie la douleur» lui écrit Ramatoulaye dès la troisième ligne de sa lettre; la confiance implique une confiance²⁵ comme celle que la narratrice place en Aïssatou qui, tout naturellement, se trouve être la destinataire de la lettre et de la confiance que la sympathie qui les lie autorise, provoque, suscite, rendant vraisemblable la lettre qui s'écrit alors.

Le chapitre sept du roman, par le biais du souvenir, évoque l'école et « la femme blanche» fortement louangées ; un certain

africaines 169-170, 2003 ; «La formation des institutrices africaines en AOF : pour une lecture historique du roman de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*», *Clio. Histoire, femmes et sociétés* [en ligne], 6, 1997 ; «"Je suis une Africaine...j'ai vingt ans", écrits féminins et modernité en Afrique occidentale française (c. 1940-c.1950)», *Annales, Histoire, Sciences sociales*, vol 64 (4/2009) "Cultures écrites en Afrique" (sept. 2009).

²⁴ *SLL*, p.103.

²⁵ Cf. cette réflexion de Jane Gurkin Altman : «In order to make a "confidence" as epistolary characters so often do, one must have "confidence" in the "confident" », cité par Renée Larrier, «Correspondance et création littéraire : Mariama Bâ's *Une si longue lettre*, *The French Review*, vol 64, n°5, April 1991, p.748.

lyrisme est à l'œuvre aussi bien dans la description des lieux que dans celle des activités quotidiennes, le « brassage fructueux d'intelligences, de caractères, des mœurs et coutumes différents », que dans l'évocation de la tâche de « l'admirable directrice » :

Nous sortir de l'enlissement des traditions, superstitions et mœurs ; nous faire apprécier de multiples civilisations sans reniement de la nôtre ; élever notre vision du monde, cultiver notre personnalité, renforcer nos qualités, mater nos défauts ; faire fructifier en nous les valeurs de la morale universelle, voilà la tâche que s'était assignée l'admirable directrice. Le mot "aimer" avait une résonnance particulière en elle. Elle nous aima sans paternalisme, avec nos tresses debout ou pliées, avec nos camisoles, nos pagnes. Elle sut découvrir et apprécier nos qualités. (p.38)

L'adhésion totale au programme de l'école qu'évoque avec nostalgie la narratrice, cet enthousiasme qui se retrouve dans l'allocution qu'elle prononce en 1976 en hommage à Germaine Le Goff²⁶ ne fut pas toujours, pour l'auteure, celui que décrit le roman. Un texte écrit par la jeune Mariama, en fait une composition française dont le sujet proposé aux élèves de quatrième année était d'illustrer deux vers de Chateaubriand : « Combien j'ai douce souvenance / Du joli lieu de ma naissance... », fait entrevoir une distance qui disparaîtra ensuite totalement de l'œuvre. Le texte²⁷ auquel est donné le titre de « Petite patrie » évoque des souvenirs d'une enfance heureuse, les « douceurs vécues », les bruits familiers, la communion avec la nature, – « Quel enfant de ma race, s'écrit-elle, n'a senti cette joie, n'a point connu l'ivresse de boire l'eau qui tombe du ciel, de la sentir caresser la peau, glisser jusqu'aux mollets ? » – les fêtes où l'enfant était « parée comme une reine », la danse :

²⁶ Le texte de l'allocution est repris in extenso dans l'ouvrage cité de Mame Coumba Ndiaye, pp.181-185.

²⁷ Mariama Bâ, « Ma petite patrie », *Notes africaines, Bulletin d'information et de correspondance de l'Institut français d'Afrique noire*, 35, 1947. Il est repris par Mame Coumba Ndiaye, *op.cit.*, pp.187-189.

Pouvoir étrange du tam-tam où la musique est mouvement, le mouvement musique. Le sang bouillonnait dans mes veines. Je sautais, je dansais. Je sentais mon ventre qui saillait ou qui s'enfonçait dans mes reins...J'avais huit ans et je criais : «Tam-tam emporte moi.

Jusqu'au jour où brutalement et par le fait du père²⁸, s'arrête cette existence insouciant et joyeuse : «Puis un jour, vint mon père, vint l'école, et prit fin ma vie libre et simple.» Ce texte eut un grand succès, attirant l'attention du directeur de la revue *Esprit* et celle de Maurice Genevoix qui en cita des extraits dans son ouvrage *Afrique blanche-Afrique noire*. Ce qui contribua aussi au retentissement de ce court texte fut la publication d'un extrait dans un manuel destiné aux élèves du cours moyen 2^e année, sous le titre «Enfance à Dakar»²⁹, lui assurant une large diffusion. Commentant cette composition française et son succès, l'auteure explique :

(..) À la fin du texte, comparant mon enfance dans cette route de l'Abattoir, mon milieu familial et ses douceurs, au milieu où j'évoluais, j'ai senti en moi un conflit. Et je m'étais écriée : "On a blanchi ma raison et ma tête est restée noire. Mais mon sang inattaquable piaffe dans mes veines civilisées". J'avais écrit également en me souvenant des danses de mon enfance "J'avais huit ans et je criais tam-tam emporte-moi". À une époque où on prônait l'assimilation, je prenais position en la refusant. C'est ce refus qui a fait la célébrité de ce devoir.³⁰

Cette formation qui fit des jeunes filles de l'École normale de Rufisque les «premières pionnières de la promotion de la femme africaine» (p.36), qui les dispose à une vie meilleure, les expose, les met en avant et les confronte à une certaine hostilité qui peut être le fait aussi bien de femmes de générations précédentes qui

²⁸Cf. son interview in *Aminata* 84, art.cit. : «(...) grâce à mon père et à la vision juste qu'il avait eue de l'avenir, j'ai été à l'école, malgré mes grands-parents qui étaient des traditionnalistes.»

²⁹ Cf. Mama Coumba Ndiaye, *op.cit.*, p.41.

³⁰ *Aminata*, art.cit.

n'ont pas eu accès à l'école et ne la considèrent pas comme très utile pour les femmes que des hommes pour qui elles sont des «écervelées», des «diablesses» (p.36) mais qui les convoitent cependant ; certains diplômés de Ponty³¹ où se forme l'élite masculine, auront vis-à-vis d'elles les mêmes réticences. Ainsi, JH Jézéquiél rapporte-t-il les propos de l'un d'entre eux confronté à la difficulté pour les lettrés de trouver des épouses conformes à leurs aspirations : «Nous souffrons peut-être plus du manque de femmes éduquées que du manque de femmes évoluées, et c'est ce qui fait que, de plus en plus, la jeunesse intellectuelle ajourne le mariage.»³² C'est dire le décalage entre cette génération de femmes instruites, désormais à cheval entre deux univers, et une société qui n'est pas prête à accepter leur instruction et la liberté qu'elle peut leur donner, notamment grâce au travail qui leur assure une indépendance financière.

Cependant des mariages vont avoir lieu entre d'anciennes élèves de Rufisque et d'anciens élèves ayant eu une formation comparable. *Une si longue lettre* rend compte du phénomène : Ramatoulaye épouse un ancien élève de Ponty, Modou Fall et Aïssatou, Mawdo Bâ «fraîchement sorti de l'École africaine de médecine et de pharmacie » (p.40). Ce qui semble correspondre tout à fait aux vues du système colonial dont l'un des objectifs, consolider la "mission civilisatrice" de la France passe par l'éducation des filles – «*Il est très important pour nous d'assurer notre influence sur la femme indigène (...) par la femme nous touchons au cœur même du foyer indigène*» déclare en 1924 un gouverneur général de l'AOF³³ – ; l'objectif est, ainsi, en formant, si peu que ce soit, des femmes éduquées, de favoriser les mariages

³¹ L'École normale de garçons William Ponty fondée en 1903 formait des instituteurs, des employés administratifs et des candidats africains à l'école de médecine de l'AOF. Cf. P. Barthélémy, «Je suis une africaine...j'ai vingt ans», art.cit.

³² In Jean Hervé Jézéquiél : «Les enseignants comme élite politique en AOF (1930-1945), Des "meneurs de galopins" dans l'arène politique, *Cahier d'études africaines*, 178-2005.

³³ Cité par P.Barthélémy, «La formation des institutrices africaines en AOF...», art.cit.

avec ceux de Ponty, pour «accroître le contrôle des populations colonisées en créant des ménages modèles, loyaux à l'égard de la métropole.»³⁴

Mais le roman montre les failles du plan : les deux mariages échouent, butant sur l'obstacle de la polygamie mais la narratrice ne remet jamais en cause la formation reçue et ce qu'elle en a retirée. Au contraire, elle exalte l'éducation et les enseignants, cette

(...) armée noble aux exploits quotidiens, jamais chantés, jamais décorés. Armée toujours en marche, toujours vigilante. Armée sans tambour, sans uniforme rutilant. Cette armée-là, déjouant pièges et embûches, plante partout le drapeau du savoir et de la vertu.³⁵

Elle parle aussi de «sacerdoce», donnant à la mission un caractère sacré auquel l'emploi redoublé de l'adjectif "humble", ajoute un fort aspect de modestie : «*humbles institutrices d'humbles écoles de quartiers* » (p.51) De plus, cette formation, pour la narratrice, «*concorde avec les options profondes de l'Afrique nouvelle, pour promouvoir la femme noire* » (p.38), ce qui ne peut que renforcer l'adhésion de la narratrice à l'idéal transmis par Madame Le Goff, «la femme blanche». Un doute cependant fait surface quand la narratrice évoque le parcours de jeunes gens qui ont acquis «un mince savoir livresque» (p.42) qui ne leur ouvre pas les portes de la réussite mais qui les a détournés de métiers traditionnels désormais méprisés : «On rêve d'être commis. On honnit la trueller.» (Id.) Elle s'interroge alors :

³⁴ P.Barthélémy, «Je suis une Africaine...j'ai vingt ans», art.cit.

³⁵ SLL, p.p50-51. On peut comparer ce point de vue avec celui d'un critique comme Guy Ossito Midiohouan qui n'a pas de mots assez durs pour définir cette mission de l'école – Ponty, en ce qui le concerne – qui : «avait été de faire sentir aux premiers intellectuels nègres que leurs intérêts, leur destin, leurs espoirs dépendaient du système colonial. Sur ce plan, elle joua le même rôle que l'armée coloniale auprès des tirailleurs. Elle y parvint, et c'est à ce titre qu'elle fut l'école de la soumission, de la compromission, de l'équilibre à tout prix», in «Littérature africaine : une critique de la critique», *Peuples noirs, peuples africains* n°8 (1980) 75-88.

Fallait-il nous réjouir de la désertion des forges,
ateliers, cordonneries ? Fallait-il nous en réjouir
sans ombrages ? Ne commençons-nous pas à
assister à la disparition d'une élite de travailleurs
manuels traditionnels ? (Id.)

Paru en 1979 le roman de M.Bâ, *Une si longue lettre* connut un succès immédiat et durable puisqu'il est considéré comme un classique de la littérature féminine africaine. Les causes de ce succès sont multiples : rompant le long et habituel silence des femmes, une voix s'élevait pour dire les maux d'une société en pleine mutation, tiraillée entre tradition et modernité. Se confiant à son amie dans une « longue lettre » la narratrice, confrontée, comme la destinataire de la lettre à la polygamie, la dénonce quand certaines s'y résignent, donnant tout l'éventail des réactions face à ce problème. Elle aborde aussi le problème des castes qui clive la société et celui de l'infériorisation de la femme, thèmes qui répondaient aux attentes des femmes même si peu d'entre elles avaient eu le privilège d'accéder à l'école, comme la narratrice qui fait un éloge vibrant de l'enseignement et de ceux qui en ont fait leur métier. L'originalité de la forme adoptée, celle, peu commune en Afrique, du roman épistolaire joua aussi un rôle dans ce succès ainsi que le soin apportée à l'écriture au ton toujours soutenu.

Cette génération «*écartelé(e)* entre le passé et le présent», est une génération charnière et Mariama Bâ parle³⁶ de «tensions multiples, entre l'ancien et le moderne», tension supportée davantage par les femmes qui tentent de faire coïncider leurs aspirations, en partie nées de la formation reçue, avec le "monde réel". Ramatoulaye ne conçoit pas le bonheur en dehors du couple comme elle l'affirme : «Je suis de celles qui ne peuvent se réaliser et s'épanouir que dans le couple»³⁷, couple monogame à l'image du couple occidental tel que le leur décrit Madame Le Goff et tel qu'en dessinent les contours les chants à tendance romantique qui font partie du rituel de l'école et qu'elle se remémore avec

³⁶ Dans un écrit de 1971 que rapporte sa fille dans l'ouvrage qu'elle lui consacre, *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, *op. cit.* p.45.

³⁷ *SLL*, p. 106.

nostalgie³⁸. La déception devant l'échec est à la mesure des espoirs suscités par la formation de ces couples en qui s'incarnaient «*le visage de l'Afrique nouvelle*» (p.53). Dans l'optique de la narratrice le rôle de la femme dans la mise au jour d'une société plus harmonieuse, plus équilibrée est fondamentale ; les propos qu'elle tient à Douba Dieng, un de ses prétendants, sont un plaidoyer pour que soit faite une plus grande place aux femmes dans une vie publique, eu égard à leurs aptitudes et à leurs compétences : «dans maints domaines et sans tiraillement, nous bénéficions de l'acquis non négligeable venu d'ailleurs, de concessions arrachées aux leçons de l'Histoire.» Elle plaide pour le droit «à l'instruction poussée jusqu'à la limite de (leurs) possibilités intellectuelles» et le droit «au travail impartialement attribué et justement rémunéré». Mais ces revendications se heurtent à des murs de «restrictions», de «vieilles croyances», d'«égoïsme» de «scepticisme» malgré «le militantisme et la capacité des femmes, leur engagement désintéressé» (p.115).

Dans ce roman épistolaire³⁹, même s'il n'y a pas réellement un échange de lettres et qu'on n'entend qu'une seule voix, texte à la limite de l'autobiographie, même si celle qui parle, Ramatoulaye, n'est pas celle qui écrit, journal intime comme semblent le montrer les indications temporelles – aujourd'hui, hier, le troisième jour, vendredi ... –, le recours au «cahier» ouvert à la deuxième ligne du récit et utilisé quotidiennement, même si la présence de l'allocutaire, sans cesse interpellée est forte, dans ce roman à la frontière de plusieurs genres, la lecture, l'écriture jouent un rôle considérable : elles sont des instruments de libération, des «armes» contre la pesanteur des contraintes sociales : si Ramatoulaye arrive, au bout d'un processus d'affirmation de soi, à s'affranchir du regard des autres en allant, par exemple, seule au cinéma malgré les regards sur cette «femme mûre, sans compagnon» qui lui font mesurer «la minceur de la liberté accordée à la femme» (p.99),

³⁸ Cf. *SLL*, p.37 : «Notre école, entendons vibrer ses murs de notre fougue à l'étude. Revivons la griserie de son atmosphère, les nuits, alors que retentissait pleine d'espérance, la chanson du soir, notre prière commune.»

³⁹ Il faut noter que ce genre, le roman épistolaire, est peu répandu en Afrique.

Daba, sa fille, a de la vie une vision différente : sa conception du mariage, du couple n'est pas celle de sa mère et son mari la considère comme son égale⁴⁰. Et, contrairement à sa mère, elle ne pense pas que le mariage doive être une «chaîne» mais qu'il peut être rompu «si l'un des conjoints ne trouve plus son compte dans cette union» (p.137). L'éducation, l'instruction qu'elle a reçues la préparent à la vie comme les livres ont «sauvé» Aïssatou : tout l'ouvrage est un hymne à l'instruction, mais la page consacrée aux livres et à leur fonction est particulièrement vibrante d'enthousiasme :

Puissance des livres, invention merveilleuse de l'astucieuse intelligence humaine. Signes divers, associées en sons ; sons différents qui moulent le mot. Agencement des mots d'où jaillissent l'Idée, la Pensée, l'Histoire, la Science, la Vie. Instrument unique de relation et de culture, moyen inégalé de donner et de recevoir. Les livres soudent des générations au même labeur continu qui fait progresser. Ils te permirent de te hisser.» (p.66)

Cette foi dans le savoir et la culture est ce qui donne au roman son caractère optimiste malgré les différents échecs dont il rend compte. Elle s'exprime dans la réussite des personnages instruits ou tout au moins dans leur aptitude à rebondir et dans la sympathie que la narratrice leur manifeste – même Nabou, pourtant rivale d'Aïssatou trouve grâce à ses yeux parce qu'elle exerce un métier : sage-femme, elle est confrontée à la dureté du réel et quoi qu'elle en ait, Ramatoulaye lui rend hommage : «Responsable et consciente, la petite Nabou, comme toi, comme moi !» (p.92) Elle s'exprime aussi dans les nombreux commentaires de la narratrice derrière lesquels se donne souvent à lire la position de l'auteure. Elle triomphe, cette foi, dans le fait que, dans le confinement du veuvage, la pratique de l'écriture au-delà de la fonction cathartique qu'on a évoquée, débouche sur un plaisir de l'écriture, que la mise en écriture des souvenirs heureux de sa jeunesse passée comme des désillusions de sa maturité présente lui permet de les dépasser et de

⁴⁰ Cf. p.137 : «Daba est ma femme. Elle n'est pas mon esclave ni ma servante.»

dessiner un futur appréhendé comme une nouvelle page de sa vie et une nouvelle quête: «le mot bonheur recouvre bien quelque chose, n'est-ce pas ? J'irai à sa recherche. Tant pis pour moi si j'ai encore à t'écrire une si longue lettre...»

On peut parler de modernité à propos du roman de Mariama Bâ, non seulement à cause de l'originalité de la forme choisie et du jeu sur les genres que dévoile un texte qui peut se lire de bien des manières – comme un roman épistolaire mais aussi bien comme un livre de mémoire, comme le journal d'une narratrice s'adressant à une autre elle-même, une semi-autobiographie, un livre de réflexion sur la condition des femmes en Afrique – mais aussi par l'actualité des problèmes abordés dont les solutions sont encore à inventer. Même si le roman n'est pas centré sur le contexte historique et politique – à peine y est-il rappelé que «l'Afrique du Nord bougeait», et souligné que «l'Histoire marchait», que «le débat à la recherche de la voie juste secouait l'Afrique occidentale»⁴¹ – on voit que la société rêvée n'est pas encore en place, que pèsent sur elle de nombreuses contraintes qui vont affecter les femmes davantage que les hommes et que ce sont elles, le plus souvent, qui se battent pour «avancer». Les espérances nourries à l'école, un temps entretenues par la rencontre puis le mariage avec des hommes semblables à elles, se fracassent sur leur attachement à une tradition qu'elles, essaient de dépasser et dont les conséquences peuvent être tragiques. M. Bâ montre bien comme l'écrit B.Mouralis⁴²,

la plus grande vulnérabilité de l'homme à l'égard
des normes sociales et la difficulté qui est la
sienne, à concevoir, à la différence de la femme,
un destin individuel fondé sur des valeurs
individuelles.

L'écart entre les propos dénonciateurs de la narratrice et son souci de ne pas heurter la morale ne l'empêche pas, quand elle apprend que sa fille est enceinte, de réagir avec une grande

⁴¹ *SLL*, p. 53.

⁴² In «Une parole autre ...», art.cit. p.25.

ouverture d'esprit, à la grande surprise de la griote, et de décider que seuls comptaient «sa vie et son avenir», montrant par-là quel chemin elle a parcouru pour ne plus s'embarrasser de l'hypocrisie de la société. En cela, sa voix continue à résonner dans les sociétés confrontées à la même hypocrisie.

Bibliographie

- ALIOUNE TOURÉ D., (1979), « Succès littéraire de Mariama Bâ pour son livre Une si longue lettre », *Aminata* 84, novembre.
- MAME COUMBA N., (2007), *Mariama Bâ ou les allées d'un destin*, Nouvelles éditions africaines du Sénégal, Dakar.
- OUSMANE D., « Entre tradition et modernité. Le romanesque épistolaire d'*Une si longue lettre*, <http://www.critaoui.org>
- PAPA SAMBA D., (2010), *Archéologie du roman sénégalais*, L'Harmattan, paris.
- PASCALE B., (1997), « La formation des institutrices africaines en AOF : pour une lecture historique du roman de Mariama Bâ, Une si longue lettre, Clio ». *Histoire, femmes et sociétés*, 6, (en ligne).

Myriem BRAHIMI
École Normale Supérieure de Bouzaréah – Alger
myriambrahimi@live.fr

L'esthétique de la « chair » chez Calixthe BEYALA La violence textuelle ou la voix/voie libératrice

Résumé

L'écriture des femmes africaines de la dernière décennie connaît un renouvellement incontestable tant par les thèmes constamment recherchés que par le travail fait sur la langue et le style.

Calixthe Beyala prend en main le destin de la femme africaine en lui offrant une place de choix dans ses œuvres caractérisées par une forte affirmation du corps féminin. Son écriture dite « provocatrice » se place, généralement, à l'encontre de la domination masculine et s'articule, à travers le choix de ses personnages « atypiques » en marge de leurs sociétés mais aussi son langage « déplacé ».

De fait, dans notre travail, nous nous intéresserons à la « chair linguistique » de cette romancière qui permet au texte de faire corps avec la femme. Ainsi, nous étudierons la violence textuelle essentiellement dans son premier roman *C'est le soleil qui m'a brûlée* publié en 1987 dont l'originalité se situe aussi bien sur le plan linguistique que sur le plan thématique.

Beyala opte effectivement, pour la parole « directe » qui peut fonctionner comme une dénonciation des réalités africaines, ce qui lui donne une dimension « engagée ».

ملخص

ظهر جيل جديد من الأدبيات اللواتي حاولن تجاوز الإقصاء الذي تعرضن إليه بفرض أسلوب جديد خاص بالمرأة كرمز للإبداع الجمالي الذي يبرز ما له صلة بالمرأة وجسدها. وتعتبر كاليكست بيالي أحد عناصر هذه النخبة من النساء اللاتي قاومن لفرض أنفسهن أدبياً، لهذا الغر، جعلن من جسد المرأة شعاراً (رمزاً) للكتابة، لإعطائها المكانة اللائقة في المجتمع.

من خلال تحليل رواية إن الشمس هي التي احترقتني (1987) لاحظنا أن الشخصيات السائدة هن النساء كما تستعمل الصور وعرض الجنس وكذا العلاقات الجنسية مقارنةً بذلك الأدوار الاجتماعية.

ما سننتظر إليه في دراستنا هو تحليل "الجسد اللغوي" حيث استنتجنا أن بيالي تريد رفع المرأة العاهرة إلى مستوى البطلة. العنف في الكتابة يبين أيضاً تضايق الأفراد الذين يعيشون في المجتمع الأفريقي، لذا نستطيع القول أن كتابة بيالي هي طريقة للتحرر و تغيير النظرة التي يحملها المجتمع تجاه المرأة.

Une nouvelle génération d'écrivaines africaines a tenté de s'affranchir d'une certaine exclusion subie depuis longtemps sur la scène littéraire mais aussi dans la société à prédominance masculine, et ce, en retournant ce « stigmat » pour en faire une sorte de « mythe » ou d'« emblème d'une innovation esthétique » qui met justement, en valeur, tout ce qui a trait à la femme et à son corps, celui-ci est ainsi revalorisé et devient le point de mire des romans produits par ces auteures.

En effet, la production féminine africaine a connu une sorte d'ascension et se donne ainsi la tâche d'« écrire la femme » en mettant en exergue tout ce qui a trait au féminin, d'où le caractère intime de la plupart de leurs romans, voire même, autobiographiques pour certains.

L'écriture de la nouvelle génération des romancières africaines est une écriture « rebelle » de par le discours direct et subversif employé (contrairement à la première qui était beaucoup plus soutenue) et semble s'opposer à l'ordre établi dans les sociétés africaines.

Dans notre présent travail, il s'agit de voir comment se traduit la « chair linguistique » chez Calixthe Beyala, auteure camerounaise qui se donne pour objectif, à travers ses fictions romanesques, de libérer la femme de toutes les forces qui l'entravent et l'empêchent d'être.

Dans cet article, nous nous intéresserons essentiellement au premier roman de Beyala « *C'est le soleil qui m'a brûlée* » (1987) dans lequel son écriture se retrouve toujours en lutte contre les tabous et les préjugés sociaux, et pour ce faire, elle adopte un style « abrupt » qui dépasse les limites et brise les normes et les traditions de l'écriture. Cependant, en transgressant les règles préétablies par la culture africaine, cette écriture éclatée, de par ce choix linguistique, formel ou structural, marque aussi l'éclatement d'une époque où la femme était recluse et reléguée au second rôle.

En effet, l'écriture de Beyala, reflète la réalité sociale et politique du continent africain et tente de remettre en question les

pratiques et les traditions de cette société qui mettent en péril le statut de la femme. Ainsi, la romancière tente de tracer, dans ses fictions, un nouvel univers dans lequel la femme serait l' « *étoile qui scintill[e] nuit et jour dans le ciel.* » (p.146)

Beyala a choisi de libérer la femme sexuellement, par conséquent, la femme devient la seule responsable de son corps et de sa destinée, ainsi, ses romans marquent la révolution du corps féminin libéré. De fait, les héroïnes choisies par Beyala sont des femmes prostituées ; elles se servent donc de leurs corps afin de subvenir à leurs besoins ; pour survivre ou simplement pour échapper à un univers trop cruel, et souvent dominé par la misère. En effet, la société peinte par la romancière est une société africaine où la pauvreté est au rendez-vous ; une société traditionnelle, dans laquelle la femme se débat, non seulement pour sortir de cette misère qui l'empêche de vivre, mais aussi pour avoir un statut égalitaire à celui de l'homme. Ainsi, Beyala a fait du corps féminin une arme pour défendre la place de la femme dans la société africaine. La femme prostituée, souvent marginalisée, se trouve « glorifiée » et placée au centre des romans.

Cependant, cette pratique sexuelle peut représenter l'univers africain et n'est pas forcément considérée comme une marginalité, comme l'explique Pierrette Herzberg Fofana :

Chez certains groupes ethniques comme les Bété par exemple, la liberté sexuelle n'est pas considérée comme licence ou perversion. Si l'on tient compte du contexte culturel, les protagonistes de Beyala s'insèrent dans leur univers social. (Herzberger-Fofana, 2000 : 320)

Ainsi, les thèmes de la sexualité et la prostitution inscrivent l'histoire des romans de Beyala dans un contexte social africain et donnent à chaque personnage un aspect particulier.

En outre, l'auteure inscrit le corps féminin dans son texte. Lorsque son écriture s'engage dans le délire, elle fait appel à notre pouvoir de déchiffrer les signes au-delà des représentations figées. On est alors invité à analyser son langage « provocant » qui fait de la « chair », son essence, à travers les différentes représentations de la sexualité.

Si les femmes se prostituent dans les romans de Beyala, c'est parce qu'elles sont en quête de liberté et d'émancipation, puisque en adoptant ce statut, elles deviennent autonomes économiquement et socialement. Car en ayant différents hommes, elles n'appartiennent finalement à aucun. C'est d'ailleurs ce qu'atteste Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe* en développant l'idée de la « femme libre » qui trouve son émancipation et son indépendance grâce à la prostitution.

Par ce chemin, la femme réussit à acquérir une certaine indépendance. Se prêtant à plusieurs hommes, elle n'appartient définitivement à aucun ; l'argent qu'elle amasse, le nom qu'elle 'lance' comme un produit, lui assure une autonomie économique. (De Beauvoir, 1949 : 391)

Nous constatons que la femme exploite donc à fond sa « féminité » pour être plus libre. La prostitution, n'exprime pas seulement la libération de ces femmes sur le plan érotique, mais également sur le plan économique. Elles échappent donc à l'autorité du mâle et aux dures conditions de vie que les normes traditionnelles leur imposent, comme le souligne Milolo Kembe :

Les femmes, aux prises avec les durs problèmes de la réalité quotidienne, n'ont qu'une alternative : un travail dur et astreignant qui les enlaidit et les vieillit prématurément, ou la solution facile : la prostitution. (Kembe, 1986 : 219)

Cependant, il y a une autre catégorie de femme prostituée telle que le personnage d'Irène était qui se donnait aux hommes dans une sorte d'errance, ce qui l'a complètement dépourvue de plaisir et de sens :

Autrefois, Irène venait ici, et faisait fonctionner son sexe dans un vide absolu. Elle perdait le sens de son propre cheminement pour se soumettre à l'homme. Elle élaborait les fondations du vide et oubliait le regard. De ne plus regarder, le corps ne sentait plus, le corps reniait les sens et se terrait dans l'opacité du monde [...] C'était le règne du Rien. (p.149)

Ce passage nous démontre dans quel labyrinthe Irène s'était perdue. Elle a vendu son corps à l'homme qui l'a démunie de ses sens. Elle semblait dans une sorte de folie. La prostitution est donc perçue ici comme un gouffre profond dans lequel la femme est

piégée car l'absence de l'amour conduit les protagonistes de ce roman au « *règne du Rien* ».

C'est pourquoi toutes les femmes, dans ce roman, vivent solitaires sans prétendre au mariage au sein de leur communauté. Elles sont décrites comme suit :

[...] seules, jambes libres et seins aigus. Elles dansent, elles rient, et leur joie monte, craquelées par le désir de l'homme [...] lassées de s'offrir, s'offrent encore et encore... (p.148)

Quant à Ateba, elle trouve dans la prostitution un autre intérêt. Elle se sert de cet « avilissement » pour venger la femme qui, « *après des siècles d'oppression, a fini par progresser comme une ombre entre ruines et décombres* » (p.148) Elle se donne à l'homme, mais « *dans [ses] prunelles (...) elle cherche les pas de la femme* » (p.149)

Ainsi, nous constatons qu'à travers ses romans, Beyala explore les limites charnelles en créant des personnages ambigus et complexes. Le corps féminin, représenté par les différents personnages de femmes, est traduit par l'image de la transgression, grâce à l'annulation des règles sociales, morales et traditionnelles. En effet, Etoke en parlant du corps, souligne que ce dernier est :

[...] un lieu de tension, de contestation et d'affirmation [et que] le challenge est de lire le corps féminin comme un texte social à déchiffrer dans un contexte postcolonial marqué par la dictature, le néocolonialisme, les problèmes de genre et l'émergence de comportements sexuels naguères interdits et tabous. (Etoke, 2006 : 43)

De fait, Ateba, cette jeune fille de 19 ans, est entrée en conflit avec elle-même ainsi qu'avec les lois qui régissent sa société. Elle habite dans les bidonvilles et tente de remettre en questions les règles traditionnelles et les coutumes désuètes qu'elle ne supporte plus. Elle exprime par son corps son désaccord avec ces interdits sociaux. Son corps devient alors un objet de transgression, puisque cette désobéissance se fait par son biais. Elle brave les interdits et prend le chemin qu'on lui a toujours interdit d'approcher. En offrant son corps à l'homme dans une situation « illégale », elle déshonore sa famille, son clan et sa société.

Tout le monde savait qu'Ateba était encore vierge, cette dernière, au lieu d'en être fière, portait cette virginité comme un fardeau, car elle ne supportait pas d'être reconnue simplement grâce à ce détail, qui faisait l'honneur de sa communauté, mais elle pensait au fond, comme le disait cette vieille dame au QG : « *On n'a pas besoin de la virginité des jeunes pour défendre nos valeurs.* » (p.66)

Ainsi, en se révoltant contre les siens, elle finit par se débarrasser de ce fardeau, qui lui était insupportable.

Nous avons pu constater que le corps féminin et le thème de la prostitution sont au centre du roman étudié. Ce qu'on appelle « *le commerce de la chair* » est considéré, dans la fiction de ce roman, comme la voie libératrice de la femme. Ainsi, l'héroïne prostituée est revalorisée et se trouve dotée d'une certaine « grandeur » sacrée.

Ainsi, par le biais de la transgression, ces femmes procèdent à la purification de l'âme, comme si cet acte qui abolit les interdits, leur procurait une certaine paix qu'elles ne trouvaient pas en restant dans les rangs.

Nous retrouvons cela notamment chez Ateba, qui se donne la tâche de retrouver la femme et la libérer. Et pour ce faire, elle doit écarter de son chemin celui qui l'a enfermée dans le gouffre de l'oubli ; elle choisit donc de tuer l'homme qui a longtemps opprimé et opprimé la femme.

De ce fait, par l'acte sexuel, elle réussit à éliminer l'homme et à donner vie à qui de droit : la femme.

Nous pouvons constater que cet acte n'est donc pas considéré comme un acte répréhensible, tout au contraire, ce dernier devient un acte purificateur et libérateur.

Elle avance lentement, pas à pas, vers la clarté diffuse à l'horizon. Ce n'est pas cela qui l'attire mais cette lueur plus vive, tapie dans les eaux complexes des femmes à venir.
(p.153)

Ceci démontre que le corps n'est pas seulement un objet de transgression des interdits mais aussi un objet sacré, car il peut redonner vie et liberté à la femme qui : « *Après des années*

d'oppression, [...] a fini par progresser comme une ombre entre ruines et décombres. » (p.148)

L'esthétique de la « chair »

Ce concept a été introduit pour la première fois par Chantal Chawaf (1976 : 18), pour désigner justement l'inscription du corps dans le texte. Cette forme d'écriture cherche à ignorer les limites et les contraintes de la nature sociale de la langue qui interdit au « langage privé » d'exister.

Les œuvres de Beyala sont en effet, caractérisées par l'érotisation du langage. Son écriture cache une réflexion sur la société camerounaise, sur la « dépravation » même de cette société. Beyala a donc pris ce prétexte érotique pour dénoncer une situation réelle, vécue en Afrique et par écriture du corps, elle « *libère désirs et fantasmes* » (Didier, 1981 : p36).

L'écriture de Beyala est caractérisée par une forte affirmation du corps de la femme qui serait un moyen d'affirmer le sexe féminin. De fait, son langage est une réserve « *de sensations et d'images plus que de mots...* » (Ibid. : 25), disait Béatrice Didier. Ainsi, à travers le passage suivant, nous pouvons constater la description de toute une scène mettant en spectacle Ateba avec un homme :

« Déshabille-toi, dit-il le cœur battant. J'ai besoin du nu de la femme sous mes mains...J'ai envie de me fondre en elle...Dépêche-toi »

Elle obéit. Maintenant, elle est allongée dans le lit et l'homme s'est jeté sur ses seins. Il les mange, il les taquine, il commente leur fermeté, la finesse de l'aréole. Puis, brusquement, il saisit les jambes et les pose sur ses épaules, attrape les reins à bras-le-corps, avant de s'enfoncer en elle avec un rôle de plaisir.

« Que tu es bonne » ! dit-il en amorçant un va-et-vient. [...] Soulevé par les roulements de hanches d'Ateba, le plaisir grimpe et débouche dans la fange. Il crie : « Salope ! Putain [...] » (p.150)

À travers cette scène, nous remarquons des descriptions et des termes relatifs au domaine érotique et qui servent à donner à cette simple anecdote une portée érotique et « sexuelle ». Ainsi, le langage de Beyala se trouve érotisé pour mettre en évidence les caractéristiques du corps de la femme et le rôle qu'il peut avoir.

Nous pouvons remarquer également dans ce roman, un certain nombre de verbes et d'expressions qui peignent le corps féminin

Les hanches roulent lentes, sensuelles, incitant les danseurs à des ondulations immobiles. Odeurs de sueur, d'eau de Cologne, de brillantine, d'urine, de sexe. (p119)

Cette image met en exergue le corps se mouvant dans une atmosphère particulière. Nous remarquons également des représentations de contacts physiques, invitant à des spectacles du sexe offerts aux regards des lecteurs et l'homme est décrit comme celui qui ne pense qu'à son propre plaisir et prend « [...] *sa jouissance dans le ventre d'une maîtresse* » (pp.34-35).

Cette description nous offre l'image de deux personnes de sexes opposés qui se donnaient au contact de la chair mais cet acte ne se fait pas dans la complicité et la complémentarité ; on remarque plutôt à travers cette expression que dans cette relation, seul le plaisir de l'homme est important.

En outre, dans ce roman, Beyala évoque la situation de révolte d'une femme soumise à l'oppression masculine. Révolte nourrie d'une forte violence car les inégalités sociales sont traitées en filigrane et constituent une toile de fond pour ces romans.

La violence verbale dénote l'« autorité » qu'exerce l'homme sur la femme, et si, quelques fois, la femme adopte également cette violence verbale, c'est en fait pour se libérer de cette autorité.

Ainsi, nous rejoignons les propos de Fofana qui souligne que : « *La violence verbale des protagonistes devient ainsi, une arme efficace que les héroïnes utilisent pour assurer leur indépendance* » (Herzberg-Fofana, 2000 : 321)

En effet, cette force verbale, assure aux personnages féminins une certaine liberté et leur permet de se frayer une place au sein de leur univers. La prise de conscience de ces femmes qui ne veulent plus accepter leurs sorts, remet en question les traditions africaines qui font reculer la femme. À ce sujet, Fofana ajoute qu' : « *à travers la critique de coutumes désuètes, on décèle le message politique de l'auteur* » (Idem : 323)

De ce fait, à travers ses romans, Beyala tente de remettre en question la politique africaine ainsi que le statut social de la femme. Cette « prise de pouvoir » se remarque à travers son écriture qui brise les tabous et change les normes, en créant sa propre langue tout en se basant sur le langage érotique afin de décrire les relations entre la femme et l'homme et montrer le déchirement et la rupture qui existent entre ces deux êtres à l'intérieur d'une même société.

De plus, ses phrases sont si denses et si gonflées de descriptions que les mots nous paraissent trop faibles pour traduire tout le sens qu'elles veulent donner. « *Qu'attend l'homme de la femme ? Bouge pas et baise* » (p.46)

À travers cette phrase, nous pouvons déceler la nature du rapport entre l'homme et la femme décrit par la romancière. La femme serait tout simplement réduite à son rôle sexuel et son corps serait considéré comme un objet de plaisir pour l'homme. Ainsi, les protagonistes de Beyala reflèteraient :

[...] tout le malaise sociopolitique de l'Afrique post-coloniale qui se caractérise par une dépravation des mœurs, l'appât du gain et la recherche du plaisir. (Herzberg Fofana, 2000 : 343)

Transgression et éclatement linguistique

L'écriture beyalienne est éclatée, agressive. Elle se veut « *brutale, volontiers provocante, [et] adopte la truculence du langage parlé* » (Borgomano, 1996 : 74). Une écriture qui se veut « singulière » si l'on replaçait le roman étudié dans son contexte de parution (1987) en le comparant aux romans publiés à l'époque. Jacques Chevrier atteste que l'œuvre de Beyala « constitue un point de rupture avec ses devancières. » (Chevrier, 1998 : 64)

En effet, la romancière adopte une esthétique particulière, celle de la subversion, et traite avec aisance des sujets bouleversants dans un style direct, sans détours.

Chez elle, la libération du corps féminin va de pair avec l'affranchissement du texte, ce qui signifie à la fois subversion des codes littéraires habituels et élaboration d'un nouveau discours romanesque. (Chevrier, 1998 : 64)

Par l'emploi du langage des bidonvilles, l'écriture de Beyala s'éloigne du registre soutenu et opte pour le genre langagier

familier, voire même, vulgaire ce qui constitue un éclatement de la langue française puisque la fiction de ce roman se déroule dans le QG, un « [...] *QG [qui] oublie tout. Même de nettoyer sa merde.* » (p.42)

En outre, les appellations injurieuses vis-à-vis de la femme telle que : « garce », « pute », « salope » accentuent le caractère violent de l'écriture beyalienne. Jacques Chevrier souligne que « *la violence à la fois politique, idéologique et rhétorique [...] entend faire émerger dans le corps du récit la réalité du corps féminin enfin affranchi des fantasmes et des tabous qui en ont longtemps brouillé l'image.* » (Chevrier, 1998 : 64)

Nous pouvons ainsi dire que cet éclatement linguistique et ces diverses formes nouvelles et insolites de l'écriture de Beyala ne sont que le reflet d'une situation africaine, sociale et politique complètement volée en éclat. Xavier Garnier explique que :

La violence qui sévit en Afrique ne peut avoir d'autre traduction littéraire qu'un éclatement des formes. Les textes les plus bousculés, les intrigues contrariées, les personnages déstructurés, la syntaxe rebelle ou le lexique outrancier seraient un effet immédiat de la violence concrète qui s'exerce ici et là sur le continent. (Garnier, 2002 : 51)

En somme, le choix de ces nouvelles caractéristiques, ne vise pas à heurter le lecteur mais plutôt à le sensibiliser et à susciter dans son esprit la curiosité de vouloir aller au de-là des mots afin de comprendre l'intention de l'auteure.

En effet, si on retrouve chez Beyala un discours « anti-homme » ce n'est pas un rejet total de l'homme mais plutôt une dénonciation du statut peu reluisant de la femme dans les relations de couple par exemple en mettant en avant certains « défauts » chez l'homme qui rendent dur son rapport avec lui.

Tout ce que j'exècre chez l'homme, ce mélange d'arrogance et de vanité absurde, de sérieux et d'inanité chaotique, tout ce que je vomis. (p.109)

Par conséquent, la femme, dans cette œuvre, ne rejette pas l'homme ; elle essaierait plutôt de trouver son épanouissement en lui proposant d'être moins « arrogant », comme le souligne souvent le discours de l'homme dans le roman :

De tout temps, la femme s'est prosternée devant l'homme. Ce n'est pas par hasard si Dieu l'a fabriquée à partir d'une côte de l'homme. (Idem.)

Ainsi, Beyala, entreprend de renouer le contact perdu entre les deux sexes. Quant à la violence de la femme vis-à-vis de l'homme ; elle traduirait seulement sa résistance à la domination dont elle est victime car « *la femme doit se protéger.* » (Idem.)

Tel est le projet de la femme dans ce roman : « *retrouver la femme et anéantir le chaos.* » (p.88)

Bibliographie

- BEYALA, C., (1987), *C'est le soleil qui m'a brûlée*, édition Stock, Paris.
- BEAUVOIR (de), S., (1949), *Le deuxième sexe*, Ed. Gallimard, Paris.
- BORGOMANO, M., (1996) « Calixthe Beyala, une écriture déplacée », in *Notre Librairie*. Revue des littératures du sud, n°125, pp. 71-74.
- CHAWAF, C., (1976), « La chair linguistique » in *Les Nouvelles Littéraires* 2534, pp. 813- 824.
- CHEVRIER, J., (1998), *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Nathan-Université, Paris.
- DIDIER, B., (1981) (Rééd. en 1991), *Écriture-femme*, PUF, Paris.
- ETOKE, N., (2006), « Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxonomie, enjeux et défis », CODESRIA Bulletin, Nos 3 & 4, Brown University, Rhodes Island, USA, pp. 43- 47.
- GARNIER, X., (Juillet – Septembre 2002), « Les formes 'dures' du récit : enjeux d'un combat », in *Notre Librairie*. Revue des littératures du sud. « Penser la violence » n° 148, pp. 2- 6.
- HERZBERG-FOFANA, P., (2000), *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*, l'Harmattan, Paris.
- HERZBERG-FOFANA, P., (mai 1999), « À l'écoute de Sony Labou Tansi » : In *Mots Pluriels*, N°10.

Myriem BRAHIMI

- MBEMBE, A., (2000), *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, KARTHALA5C©, Paris.
- MILOLO, K., (1986), *L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*, Éditions Universitaires, Fribourg, Suisse.

L'oubli, une maïeutique ?

« J'oublie ce que j'ai vu. J'oublie ce que j'ai entendu. Je me souviens et j'oublie. La pierre égare et retrouve sa mémoire et s'égare elle-même... » (M. Dib, Le désert sans détour, p.129)

Résumé

Le motif de l'oubli - ou de l'amnésie - est une des constantes de la littérature maghrébine en particulier. Le sujet aliéné par l'histoire ne sait plus qui il est, il se cherche, participe à l'action ou, au contraire, se réfugie dans l'autisme. Nous avons analysé les modalités et les figures de l'oubli dans une œuvre de fiction, un roman de Nabile Farès, *Mémoire de l'Absent*, dont le héros Abdenouar, un adolescent, devient amnésique et aphasique à la suite d'un double choc reçu : la mort de sa vieille tante, Jidda et l'arrestation de son père par les militaires. L'histoire a lieu durant la guerre de libération. C'est au cours d'un interminable monologue intérieur, qui multiplie les redites, les anachronies, qui mêle réel et fantasmes, que le sujet se délivre de ses obsessions, qu'il tente de se souvenir, dans une invocation/ évocation pathétique des êtres qui lui sont chers, et de réapprendre à parler.

ملخص

النسيان وفقدان الذاكرة هما موضوعان يتواجدان بكثرة في الأدب المغربي الناطق بالفرنسية. فالشخصيات الروائية في هذا النوع من الأدب غالبا ما يصل بها الأمر إلى حد نسيان هويتها، فمنها من ينطلق باحثا عن نفسه، ومنها من يأوي إلى الانعزال والانطواء على ذاته.

نقوم من خلال عملنا هذا بتحليل أشكال و مواصفات النسيان في رواية *ذاكرة الغائب* (*La mémoire de l'absent*) للكاتب الجزائري نبيل فارس : تدور أحداث القصة خلال حرب التحرير. تفقد الشخصية الرئيسية للرواية، عبد النوار، ذاكرتها نتيجة لصدمة مضاعفة : موت العمة جيدة (Jidda) و اعتقال الأب من طرف العسكر. ومن خلال مونولوج داخلي متفكك، يمزج بين الواقع و الخيال، يحاول عبد النوار التخلص من هواجسه و استعادة ذاكرته.

Des thèmes sensibles

L'amnésie et l'oubli de son nom sont des motifs clés de la littérature maghrébine en particulier et nombreux sont les écrits sur ce thème. Dans *Le Sommeil d'Ève* (Dib, 1989), Faïna, l'héroïne du roman, est hantée par des souvenirs qu'elle tente de faire revivre pour reconstituer un moi disloqué ; dans *Les Terrasses d'Orsol* (DIB, 1985), pour échapper à un monde cruel et sans pitié, acculé de toutes parts, Aëd, le héros du roman sombre dans l'amnésie. Par ailleurs, le thème de l'oubli¹ est sensible dans toute la poésie de Mohammed Dib. Ainsi, dans *Omneros* (DIB, 1975 : 121)), il est question d'une « ère oubliée » ; nous pouvons voir aussi que, dans cet autre extrait : « puis antérieur à toute parole / comme une obscurité oubliée / l'agenouillement d'une chevelure » (p. 143), l'adjectif « oubliée » sert à caractériser le substantif « obscurité ». Ce qui n'est pas sans rappeler l'expression commune « temps obscurs », qui signifie bien « temps reculés », et signale une antécédence qui défie toute mémoire. Les occurrences de « oubli » et « oublier » sont remarquables dans les textes poétiques de cet auteur. Dans *O Vive* (Dib, 1987 : 32), un titre : « l'animal pour l'oubli » ; plus loin, cette séquence : « à la mer dites / la parole d'oubli » (p. 51) et cette autre injonction faite sur un ton sentencieux : « reconnais-le / plus fauteur d'oubli / que l'oubli » (p. 64). Nous pouvons lire aussi, dans *Le désert sans détour* (Dib, 1992 : 64), ce texte qui associe métaphoriquement les termes « obscurité », « oubli » et « désert » : « À l'extrême, au fond noir de l'oubli, sombre, je serai mémoire de désert et oiseau à venir survoler le désert. » Pour M. Dib, c'est l'archétype du désert qui représente ce phénomène :

L'Algérien, écrit-il, porte le désert en lui et avec lui. Il est ce désert où non seulement tout indice de remembrance

¹ *L'Oublieuse Mémoire*, note Marie-Agnès Kirscher, partant de ce titre d'un recueil de Saint John Perse « c'est en effet l'autre nom de la poésie » (1998 : 147).

L'oubli, une maïeutique ?

s'évanouit, mais où de surcroît tout nouvel élément propre à composer une mémoire échoue à s'implanter. (Dib, 1998 : 38).

Nous pouvons remarquer que l'écrivain maghrébin vit, dans le présent de la modernité, cette tragédie des temps bibliques (inscrite sans doute aussi dans l'inconscient collectif) : l'oubli de sa langue antérieure, de sa culture et de son nom. L'amnésie travaille ainsi de l'intérieur l'écriture et, paradoxalement, la féconde, comme le laisse entendre aussi à leur manière ces vers de Samira Negrouche, un poète de la dernière génération : « Mes rêves, écrit-elle, ne sont que des bouts d'amnésie ; son corps sur le lit / de l'oubli / féconde à horizons / multiples » (Negrouche, 2002) : 48 et 38).

C'est dire que cette thématique est pratiquement une constante de la littérature, parce que l'oubli est sans doute la condition *sine qua non* du souvenir ; il est le tain du miroir qui permet la perception des images. « [...] *Comme la capacité à oublier, la capacité à se souvenir est un produit de la civilisation, écrit Marcuse, peut-être sa réalisation psychologique la plus ancienne et la plus fondamentale.* » (Marcuse, 1982 : 201).

Les personnages de Nabile Farès n'échappent pas à ce destin. Dans *Le champ des Oliviers* (Farès, 1972 : 20), le narrateur ne sait plus très bien qui il est. Il a oublié son nom, lui, « *l'enfant des bords de routes. Celui que l'on dénommait sans nommer son nom.* » et se donne un pseudonyme, Brandy Fax (« *nom que je me suis donné pour développer (moi, le primitif de l'Ancien Monde) un panorama tendu d'occidentalité : limite de deux mondes* » [...].) » (p. 15). Il se souvient d'un autre nom, perdu dans les limbes de la mémoire, Mqidès, personnage de contes populaires. C'est donc autour du nom, quintessence de l'identité, que s'ordonnent, si l'on peut dire, l'amnésie et ses figures. Nous allons centrer notre analyse sur le deuxième roman de la trilogie de Nabile Farès. Comment le sujet amnésique vit-il cette pathologie ? Comment l'auteur en a-t-il fait un sujet / objet d'écriture ? Quelles sont les figures de style qui lui sont associées ? C'est à toutes ces questions que nous tenterons de répondre sans prétention à l'exhaustivité.

L'Histoire et le trauma

Ce roman a pour héros Abdenouar, un jeune lycéen de seize ans, déjà introduit dans la diégèse du *Champ des Oliviers*, dans la partie centrale intitulée « Les Grives au nom diurne » (chapitres VII', VIII, IX et X pp. 123 à 189) ; y sont relatés les événements marquants de l'histoire d'Abdenouar : l'arrestation du père par les militaires français, son emprisonnement, puis sa déportation en France où la famille a dû le précéder pour l'y attendre, la séparation d'avec Jidda, la vieille, la mort du chien : « *On revit le père en l'an 1959 à Paris.[...] On l'avait libéré sur la France. Paris où sa famille a dû le rejoindre. Ou. Plutôt. Parvenir avant lui.* » (p.151) Ce sont là les faits qui vont précipiter l'adolescent dans l'amnésie, provoquer sa dépression. À maints niveaux du roman, Abdenouar fait état d'une situation que nous qualifierons de schizophrénique² et en définit la cause avec lucidité :

Je ne me suis jamais remis de l'enlèvement du père ; non jamais. [...] Oui. Je sais ce qui s'est passé en moi, là, à cet endroit où le père m'avait quitté, et où, *toi Jidda, aussi tu me quittais.*

Je dus délirer oui *délirer* avant de comprendre la loi *cette loi* de mon *délire*.

Je délirai. À peu près également tous les jours, tous ces jours où la vie ne pouvait plus désormais être pareille, infiniment ouverte, ouverte maintenant à la blessure temporelle de mon âge. [...]. » (p. 29, soulignés par l'auteur).

Le personnage est confiné dans un mutisme absolu, comme il le reconnaît : « *cela faisait bien sept à huit mois que je n'avais plus parlé* » (p. 109) ; il délire et perd la mémoire (la séquence : « j'oubliais tout » est reprise deux fois dans ces pages 43-44 du roman), ne comprend pas ce que lui disent les autres, ne sait plus qui il est : « Qui moi ? Moi » (p. 32-33) et ne reconnaît même plus

² La *schizophrénie* est une psychose caractérisée par la rupture de contact avec le monde extérieur. Ce terme est formé de *schizo* du grec *skhizein* (qui signifie tendre, séparer, participer, diviser) et de *phênos* ou pensée. (*Le Petit Larousse illustré*, Larousse, 1986, p. 914).

son nom : « on pouvait toujours appeler mon nom, au lycée, ou ailleurs, je devenais sourd, *hébété* [...] et je ne comprenais plus mon comme si en enlevant le père, on m'avait ôté toute possibilité de comprendre mon nom » (p. 30). Le lexème « nom » est omis après « plus mon » ; c'est là une figure que la rhétorique nomme « blanchissement » ou « déléation », qui est aussi « ellipse, asémie, silence » (Groupe μ , 1982 : 57).

Aphasie et délire, explique Guy Daninos, sont des manifestations courantes dans la littérature maghrébine pour exprimer l'aliénation et l'acculturation auxquelles le sujet est soumis par le colon ou par une autorité gouvernementale coercitive. (Daninos, 1979 : 12)

Nous remarquerons au passage que dans la littérature maghrébine d'expression française, le père est le grand absent, mort, emprisonné ou disparu, d'où le thème de la bâtardise, de la perte ou de l'oubli du nom. L'écrivain se pose inévitablement des questions identitaires : qui suis-je ? Quel est mon nom ? Il est à la quête de soi, de ses origines. Laissons la parole à Mohammed Dib qui commente ce fait dans *L'Arbre à dire* (p. 72) :

[...] La quête du père nourrit aujourd'hui leur inquiétude [il s'agit des Algériens] et leurs fantasmes - ce père qu'ils n'ont pas eu à tuer, les diverses colonisations d'une Histoire proche et lointaine s'étant chargées de le faire et de réduire ainsi les fils à un orphelinage généralisé, ou à une forme de bâtardise par confiscation de l'image paternelle. Leurs colonisateurs ont changé les Algériens en fils de personne [...].

Pour revenir au roman de N. Farès, nous observerons que si l'absence du père est une cause importante du trauma, la séparation d'avec Jidda en est le point nodal, tant l'ascendant qu'elle avait sur le jeune homme est grand. La deuxième personne, « tu », et l'emploi fréquent des italiques renvoient dans le roman à ce personnage qui hante les souvenirs qui obsèdent le jeune homme, Jidda, dont l'enseignement reste trop présent dans son esprit. Elle est, dans la typologie barthienne, un personnage anaphore qui « sème et interprète les indices » (Hamon, 1977 : 123) : « *tu nommais nos exils ou migrations alors que tu savais, sans avoir été plus loin que ce premier langage de l'autre monde, que notre temps*

de vivre serait cher, / que /oui. La peau de l'outre ? » (p.12). C'est elle qui l'introduisait dans un univers dont elle seule avait le secret : celui du jeu, qui est loin d'être une occupation frivole ou un passe-temps favori, mais un symbole de lutte et d'initiation, un apprentissage de la vie et de ses secrets. « *Tu m'avais laissé croire à une sorte de jeu en ce monde ; un jeu où je pouvais grandir. Ma tête est restée bruissante de tes jeux.* » (*Le champ des Oliviers*, p. 152). Ce personnage est doté du savoir et a le don de double vue. Nous lisons dans *Mémoire de l'Absent* : « *Jidda me restituait les parts voilées de mon être en son langage dilué resplendissant, retour fécondant et libre dont je devais connaître les lois, libre à moi d'entrevoir la fausse vérité de ma naissance [...].* » (p. 97) C'est grâce à ses dessins, que la vieille femme traçait partout sur les murs de sa chambre, que ses messages étaient véhiculés ; s'ils aidaient l'enfant à passer le gué, à entrer dans le monde des adultes, ils constituaient en même temps une ouverture sur un univers autre, celui du rêve, de l'imaginaire et sans doute de l'ésotérisme. L'auteur écrit dans *Le champ des Oliviers* :

[...] Ces dessins qui faisaient tourner la chambre aussi bien que ma tête, autour de tes murs. [...] les joies multiples et enchantements qui accompagnaient tes pas, dans cette chambre, ou la mienne, ma chambre, où tu venais inquiète de l'enseignement que tu voyais agir sur mes yeux ou mes lèvres [...]. (p.153).

Nous ajouterons que c'est aussi à partir de ses propres dessins et commentaires écrits que le jeune homme communiquait avec son médecin, le frère de Hamid, un cousin : « *Et le frère de Hamid s'est approché de moi et a regardé par-dessus mon épaule ce que j'étais en train d'écrire ou de dessiner : j'étais content [...].* » La fonction cathartique de l'icône est ainsi une nouvelle fois indexée. Pour revenir au discours intérieur, ou au long et interminable soliloque de Abdenouar, nous dirons qu'il a pour destinataires deux êtres absents : le père et Jidda, fait qui pourrait aussi être lu et interprété comme un indice du dédoublement du moi. Le titre du roman met d'ailleurs l'accent sur ce motif de l'absence grâce à quoi le passé est interrogé et présentifié. « *Si la parole parlée est absence, note*

Henri Meschonnic, la parole écrite est l'absence d'une absence. Le sens est un absent. Nous ne sommes alors qu'une agitation enfermée dans de l'absence. » (Meschonnic, 1975 : 25). Mené au passé, le récit-monologue d'Abdenouar, narrateur intradiégétique, peut être assimilé au discours du malade lors d'une cure psychanalytique ; il a une fonction cathartique évidente puisque le sujet finit par guérir en retrouvant l'usage de la parole dans le taxi qui le conduit à sa nouvelle résidence à Paris. Cet extrait de la page 194 du roman le laisse bien entendre : « *Hamid parle à la mère qui, dans un coin du taxi, pleure alors que je dis, entends dire ou dis : dire que je voulais venir ici [...]* ». Au plan syntaxique, de nombreuses redites, des ruptures de la cohérence (les anaphores sont privées de leurs référents), des propositions inachevées, des formes « *d'intoxications verbales* », *spécifiques au discours psychotique* » (Todorov, 1978 : 78 et suiv.), caractérisent la narration ; des ellipses interrompent fréquemment le flux de parole, l'embraye sur un autre récit. Nous citerons deux exemples parmi tant d'autres. À la page 17, nous lisons : « *[...] le visage déchiré à vif comme si on lui avait arraché une peau du visage net, d'un coude* », le discours s'interrompt net et si le lecteur peut imaginer une suite, le narrateur, lui, passe à autre chose, rapportant au style direct les paroles de Dahmane, emprisonné et torturé par les militaires. Dans cet autre passage, Abdenouar interrompt encore son soliloque pour rendre compte de ce que fait sa mère : « *[...] je sentais bondir sur chaque ombre de la ville une luminosité de la mer là, devant, au-dessous et au-dessus de moi alors que / Mère pleure près de moi [...]*. » (p. 22).

Ces ruptures, ces ellipses, dans un discours qui use abondamment de la forme négative (qui est bien selon Freud, cité par Ricoeur (1965 :308) « une manière de prendre conscience du refoulé »), tous ces blancs qui creusent une faille, la rendent perceptible, créent autour du sujet une béance, un vide qui est absence ; ils rendent compte de la scission provoquée dans le moi du sujet et font état d'un manque.

Par le délire, le sujet, enfermé dans sa bulle, n'est plus lui-même mais « un autre » (« je » est un autre », a écrit Rimbaud), entend atteindre une sorte de surréalité ; il se dédouble et devient visionnaire, comme l'exprime à sa façon le narrateur du *Champ des Oliviers* : « Je vis. Je meurs. Je vois. Je délire. Je dis « je ». Au lieu de parler tout simplement. Je ne suis plus seul. Un autre vient (autre) (Autre) vient se loger en moi [...] . » (p. 67) Le délire est lié à la folie ; il en est un des symptômes les plus caractéristiques ; délirer au sens étymologique du terme signifie « sortir du sillon ». Mais le délire peut être appréhendé, lit-on, comme une « *tentative d'explication, donc de guérison, équivalent des constructions faites pendant la cure* » (Barbier, 1979 : 583). C'est ce qui explique la prolixité étonnante d'Abdenouar qui ne cesse de discourir et de fantasmer, évoquant tous les événements vécus et convoquant dans l'espace textuel la présence de personnages mythiques, Kahéna, symbole de la résistance et de la berbéricité (dont se réclame l'auteur) et Ameksa le berger ou le Récitant. « Kahéna ?/ Ombre voilée de mon délire » (p. 54). Si nous partons d'emblée du principe que le discours délirant est forcément logorrhéique, une figure s'impose en premier lieu : l'hyperbole, qui peut rendre l'excès et la démesure, que renforceront d'autres tropes telles que la métaphore, l'anaphore et la répétition pour ne citer que celles-ci. La métaphore peut figurer la réminiscence étant une syllepse par analogie (Genette, 1983 : 27). Elle est « le lieu par excellence de l'expressivité et de la subjectivité » et donc, par excellence le lieu « de la subversion du référent » (selon Georges JEAN, 1976 : 346). L'anaphore, elle, constitue le texte comme un réseau de rappels et d'échos qui renvoient, en amont, aux événements qui ont précédé le traumatisme et l'amnésie, font interférer mythes et histoire vécue, rêve et réalité. Les événements principaux étant rapportés par un sujet à la mémoire et à l'âme meurtrie, la narration emprunte une forme hallucinatoire. L'arrestation du père, celle de Dahmane, torturé lui aussi par les militaires, la mort de Jidda, suggérée et non spécifiée, l'état de la mère, sont autant de faits et d'événements qui sont livrés fragmentés, dissociés et sont à reconstituer à la manière d'un puzzle. En fait, les événements surgissent et s'imposent à la

conscience, au fur et à mesure que le malade recouvre la mémoire. Les paroles de la mère et celles du père (« il faut m'aider à ranger la pièce du bas ») reviennent comme un leitmotiv, ponctuant les différentes séquences du récit. Ainsi, la répétition, qui brise continuellement la linéarité du récit, en bouscule le déploiement chronologique, ne contribue pas moins à rassembler les éléments épars, à lier les signifiés disjoints par le jeu ou fêlés par les frasques d'une mémoire récalcitrante. Elle introduit dans le texte un rythme qui l'apparente au poème ou à la litanie ; elle n'est pas pure redondance mais insistance et porte la parole - l'oralité - dans l'écriture. Elle est à lier à l'hyperbole qui, selon Gérard Genette, désigne, « *les effets par lesquels le langage rapproche, comme par effraction, des réalités naturellement éloignées dans le contraste et la discontinuité.* » (Genette, 1966 : 252). Dans le roman, tout le discours intérieur d'Abdenouar s'inscrit dans la durée limitée de la traversée de Paris en taxi³. C'est dire que les récits vont s'emboîter les uns dans les autres, que le discours hyperbolique va envahir le récit d'événements et le déborder : les redites sont nombreuses et fonction des obsessions du sujet : le père, Jidda et Dahmane sont constamment interpellés. Les personnages dans ce roman sont décrits et/ ou présentés selon un mode hyperbolique, devenant des figures emblématiques. Malika (ou reine en langue arabe), la révoltée, un autre double de la Reine berbère Kahéna, la rebelle, Dahmane qui fuit vers le maquis pour libérer la patrie, sont autant d'acteurs, héros de gestes à la fois tragiques et épiques. Des métaphores obsédantes peuvent être relevées dans le discours du jeune amnésique dont la plus récurrente est celle de l'outre, un des thèmes clés de *Mémoire de l'Absent*, qui pourrait bien désigner le mélange ethnique et, sans doute aussi, la dévoration - symbole du danger de l'assimilation - si on la perçoit comme un double du personnage de l'ogresse qui hante le narrateur du *Champ des Oliviers*. Comme elle, l'outre est anthropophage, elle a le même pouvoir de dévoration - l'auteur fait allusion à « cette peau nourrie de chair » (p. 26). L'outre est ainsi personnifiée et est dotée de

³ « Rouler ou marcher sur la route (signe d'un espace à franchir), c'est suivre les mouvements même de la quête intérieure. » (ROUSSEAU (1981) : 51-52).

traits anthropomorphes : le narrateur évoque « son cœur », son « pas » : « les hommes n'écoutaient plus le cœur de l'outre [...] Il faut dissimuler son nom pour accomplir le pas de l'Outre. » (p. 91). La peau de l'outre ? / C'est ainsi que tu nommais le danger celui qui devait nous conduire au naufrage [...]. » (p.12) Ainsi, l'outre est une voie incontournable du sujet amnésique qui s'impose dès le début ce contrat : résoudre l'énigme que lui posent son nom et sa peau : « Il faudrait pouvoir reconstituer-dès maintenant- l'histoire de cette peau » (p. 10). La séquence : « Je ne sais pas *réellement* d'où je viens » (souligné par l'auteur) est un leitmotiv qui rythme le monologue d'Abdenouar.

Comme le montrent tous ces exemples, nous pouvons dire que la prosopopée est aussi un des traits stylistiques de ce discours pathologique du sujet amnésique. Nous ajouterons que la métaphore de l'outre est aussi à lier à celle de l'eau dont rend compte par métonymie le fleuve, motif aussi récurrent dans les textes analysés. La guérison d'Abdenouar est symboliquement et figurativement représentée par la traversée du fleuve que montrent les dessins des pages 107, 108, 110 et 111 du roman, accompagnés du commentaire du narrateur : « Moi : devant le fleuve.[...] Voilà ce que je veux comprendre ; ce qui m'a fait tracer d'autres dessins pour compléter le premier dessin [...]et j'ai compris que c'était moi ; Moi qui devais passer le fleuve[...].. ». La traversée du fleuve peut donc être interprétée comme un moyen d'accéder à la vérité. La rêverie poétique a toujours associé l'eau à la mémoire et au passé : la mémoire « est aquatique et le passé de notre âme, une eau profonde » (Bachelard, 1942 : 66). De son côté M.A. Kirscher constate qu'il

est de multiples figures poétiques qui mêlent les eaux de mémoire et d'oubli, ou les étagent en strates superposées et glissantes au sein d'une même profondeur sans fond, le signifiant oubli appelant parfois l'image du trou que creuse dans l'eau la chose qui y tombe, et que l'eau promptement referme sans autre trace qu'un fugitif plissement de sa surface. (Kirscher, 1998 : 157)

Ainsi, l'eau qui coule peut, comme le sable, effacer toute trace (ou tout tracé)⁴. Cette notion métaphorique de la trace est liée d'un côté à l'oubli et de l'autre, à la volonté de remémoration, même fictive, du passé du sujet aliéné par l'histoire. « L'imaginaire assure une fonction de suppléance des traces disparues de l'histoire et de la culture. », constate Beida Chikhi (1996 : 82). Elle précise aussi que ce culte de la trace qui s'impose à l'écrivain maghrébin, est lié à la quête de soi et de ses origines. Au plan symbolique, l'eau représente une volonté de ressourcement, une plongée dans les ondes profondes et secrètes du passé. Nous ajouterons que dans la mythologie, le Léthé est aussi un fleuve dont les eaux provoquent l'oubli. « Selon une conception courante, les morts en absorbant l'eau du Léthé, l'Oubli, perdent tout souvenir de la vie antérieure », lit-on (Chevalier et Gheerbrant, 1969 : 904). Le symbolisme ambivalent de l'eau la lie donc à la mort, à la disparition. Selon une théorie alchimiste, l'eau est l'origine et la fin de tous les êtres car « c'est par l'eau que toutes les choses sont nées et c'est par l'eau qu'elles doivent être détruites. » (Eliade, 1956 :157). Enfin, comme le lecteur l'apprend dans *Le Champ des Oliviers* (p. 173), le fleuve ce n'est pas seulement le Léthé mais aussi la Seine dans laquelle périt Abdenouar lors des manifestations des Algériens à Paris en 1961. Dans *Mémoire de l'Absent*, cet événement est anticipé métaphoriquement par de nombreuses références au froid, à l'eau et au fleuve : « J'ai froid. L'eau ?/ Le fleuve ? » (p. 32), « [...] mes membres sont déjà pleins d'eau [...] » (p. 53).

Ainsi, comme nous l'avons souligné, dans ce roman, tous les événements sont rapportés à travers le discours discontinu du sujet, qui tient aussi du journal intime, dans la mesure où il entend faire le bilan de ce qui s'était passé, voir clair dans les événements. En fait, le jeune homme révèle l'existence d'un cahier sur lequel il notait toutes ses pensées relatives au père et à Jidda (*Mémoire de l'Absent*, p.105). Lu à un niveau auctorial ou extradiégétique, le texte, à caractère autobiographique marqué, peut être considéré

⁴ « L'eau efface l'histoire, car elle rétablit l'être dans un état nouveau, lit-on ; telle est la condition de sa régénération. » (CHEVALIER et GHEERBRANT, 1969 : 377.

comme une lecture/écriture des événements historiques vécus d'abord par la famille et de manière générale par la population algérienne durant la guerre de libération. Nous noterons que le père de l'auteur, Abderrahmane Farès, était un militant syndicaliste, à l'instar du père d'Abdenouar, qu'il a été arrêté par les militaires français, puis libéré et exilé en France.

Le cycle du regard

Dans *Mémoire de l'Absent*, le récit d'événement n'est en somme là que pour permettre le déploiement d'un récit gnoséologique (ou de connaissance). Le sujet amnésique et aphasique, absent aux autres, enfermé dans son univers, ne cesse en fait de méditer le sens des paroles qu'il entend, la signification impénétrable des signaux qu'il perçoit. Nous relèverons dans les textes de nombreuses références au blanc et au noir, à la lumière et à l'obscurité qui sont « celles de la connaissance », comme le note T. Todorov à propos d'une nouvelle de Conrad (Todorov, 1971 :174). C'est que le texte joue aussi sur la signification et les connotations du prénom du jeune homme, les mots '*abd el nour*, « esclave de la lumière », en langue arabe. Ce nom, composé de deux mots, implique en fait que le personnage lui-même se sent clivé car « né sous deux signes », comme le lui révèle Jidda : celui d'un « esclavage et d'une lumière [...] Ton nom ouvert en deux sens, celui de la généalogie et de l'histoire. » (p. 98). Dans de nombreux passages, l'auteur joue sur l'oxymore, liant les opposés, la lumière et l'obscurité, le blanc et le noir : « Ombre de la lumière répandue sur la terre, mes membres, et ce mimétisme des couleurs qui, du plus blanc, découvre le plus noir. » (p. 53) « J'ai peur, confie Abdenouar, car j'ai les cheveux rouges / Vous savez bien / et la peau blanche/ blanche comme un enfant noir. » (p. 57). Il ajoute aussi : « La peau blanche blanche à faire noircir la peau » (p. 57) et « blanche si blanche qu'elle est en fait noire, plus noire que la peau d'un noir » (p. 215). C'est sans doute pourquoi le garçon était surnommé *Kahlouche* (noir) à l'école (p. 75). Ces séquences oxymoriques inscrivent l'énigme au cœur de l'être même du sujet, dans une remise en cause du nom et des origines. De nombreux termes dans le texte font état de cette

situation particulière que vit le sujet : il se dit « d-é-s-a-r-t-i-c-u-l-é »⁵ ; il évoque une « amputation » et les « territoires disloqués de [son] adolescence » (p. 97). En fait, cette « fêlure » dans la personnalité, selon Roland Barthes, est le propre de l'homme moderne :

Je suis fractionné, coupé, éparpillé [...] Chaque homme se débat contre l'éclatement de l'écoute : sous couvert de cette culture totale qui lui est institutionnellement proposée, c'est chaque jour, la division schizophrénique du sujet qui lui est imposée ; la culture est, d'une certaine façon, le champ pathologique par excellence où s'inscrit l'aliénation de l'homme contemporain. (Barthes, 1984 : 109).

Le jeune homme se dit aussi « possédé », « habité » selon une expression propre à notre culture : « J'étais content, dit Abdenouar, et le bonhomme de ma tête était content lui aussi, je le sentais bien à sa manière de bouger en moi et de se mettre à rire silencieusement [...] » (p. 109). La possession est un phénomène psychique bien connu et reconnu au Maghreb ; la famille du malade - la famille traditionnelle ignore tout des pathologies psychiques - a alors recours à des rites d'exorcisme qui varient d'une région à l'autre. Le jeune homme parle de lui à la troisième personne, dite en grammaire arabe *el ghaib*, l'absent en français : « [...] non, Abdenouar n'est pas seul, au-delà du fleuve [...] » (p.111). Le moi deviens donc un autre, par un sentiment d'«étrange étrangeté ». La troisième personne accentue la scission typique de la paranoïa : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il » la paranoïa, observe R. Barthes (1980 : 171). Nous pouvons alors dire que le corps de l'*Absent*, comme celui de l'*Orphelin*, chez A. Khatibi, vacille entre moi et non-moi, entre « identité » et « différence » (Zahiri, 1982 : 160).

Nous avons observé que c'est surtout par le biais du regard que s'opère la quête : « Ce que j'aime, c'est sentir ou *voir*, tu comprends : *voir*. » (p. 264, souligné par l'auteur). Ainsi, les lexèmes « voir », « vue », « regarder » et « regard » sont fortement

⁵ Le mot est écrit ainsi par l'auteur.

redondants dans tout le roman. Nous citerons pour exemple ces deux extraits qui évoquent la présence forte de Jidda :

Je regardais le crayon de Jidda, et entendais sa voix et sa main qui lisaient le dessin et la couleur / Le monde s'ouvrait presque instantanément, réellement [...] Elle m'initiait ainsi au / Cycle du Regard [...]. / Le Vrai Regard, celui qui a l'inverse du nôtre, ou peut-être comme le nôtre, crée à mesure qu'il voit [...]. (pp. 66-67)

[Et un peu plus loin cette séquence] [...] Elle touche le voile de son visage, près de la bouche. Puis elle regarde vers moi. M'ouvre ses yeux [...]. (p. 80)

Nous rappellerons que l'œil est presque universellement considéré comme le symbole de la perception intellectuelle. Dans le deuxième extrait cité, le lecteur pourrait bien penser à un rite d'initiation, car selon le discours symbolique, « l'ouverture des yeux est un rite d'ouverture à la connaissance ». Celui qui a des yeux, apprend-on, est le shaman, le clairvoyant. Dans le premier extrait cité, « voit » est un homophone de « voix » et, ce que le sujet regarde, ces dessins, qui exercent une fonction vitale pour lui, doivent aussi être accompagnés de la voix de Jidda : « *cette voix, dit Abdenouar, qui sauve tout. Qui détruit tout. Qui détruit la haine. La peur. La mort. La hantise [...] Cette voix qui unit. Qui habille. Qui maquille. Et qui lave.* » (p. 67) La voix est dotée de pouvoirs, comme ses dessins : elle régénère l'être, ouvre sur un autre monde et nourrit rêves et fantasmes. Cependant, à certains moments, quand l'ouïe fait défaut, les paroles mêmes sont perçues grâce à la vue. Ainsi, « l'écoute dérive en scopie du langage », le personnage se sent à la fois « visionnaire et voyeur », dirons-nous, empruntant cette formule à R. Barthes (1980 : 164) : « Maintenant, dit-il, je puis voir à travers corps [...]. » (p.175) Abdenouar peut également entrer en contact avec des êtres « absents », issus d'une histoire plus mythique que réelle : « Oui j'aurais franchi les dix mille coudées du monde pour arriver vers toi, à ce moment où j'ai vu oui où tu précipitas le couteau, là, au fond du chœur [...] Oui Ameksa [...]. » (p. 201). Ameksa, le Berger, c'est aussi le Récitant qui intervient dans la geste de la Kahéna, qui est toute entière spectacle offert à la vue et discours débordant le récit ; « voir » ici

équivalait à « imaginer ». Le verbe « voir », tel qu'il employé par le jeune homme, est donc polysémique : il signifie aussi entendre, savoir, prendre conscience : « Dahmane fume et je vois à travers la fumée, ses lèvres sourire, parler, me dire [...] » (p.118). « Et pourtant aujourd'hui, malgré l'eau qui emplit ma bouche et mes membres, je vois tout oui : tout. », confie Abdenouar (p.56). Il s'agit de retrouver sa lucidité et sa clairvoyance pour pouvoir agir, c'est-à-dire, à cette étape de sa vie, témoigner et, en retrouvant l'usage de la parole, sortir de son mutisme : « Malika ? Je dirai tout. Absolument tout » (p.53) promet Abdenouar.

Conclusion

Nous avons souligné en cours d'analyse que les lexèmes « oublier » et « oubli » sont fortement redondants. Nous pouvons dire que c'est là un des thèmes clés de la littérature maghrébine et sans doute de toute littérature, tant il est vrai que toute écriture peut être considérée dans son fondement comme une maïeutique, qui est ici, particulièrement, l'art d'accoucher une mémoire rétive, une tentative de lui dérober quelques-uns de ses secrets. Mémoire, « mère des souvenirs », a écrit Baudelaire (1985 : 62). Pour dire autrement, l'oubli serait, selon le point de vue de M.-A. Kirscher, « Le prix à payer afin de retrouver “réminiscence” de cela seul qui, paradoxalement, pourrait rémunérer le défaut de présence au présent, la “réminiscence” d'une mémoire perdue des mots. » (1998 : 154). En fait, pour le poète, l'oubli et la remémoration (ou l'anamnèse, qui, à l'instar de l'histoire garde présent ce qui se fait oublier⁶) sont indissociables de l'écriture ; ils constituent une liberté de dire autrement, de tout dire sans rien oublier, de donner libre cours à l'imagination, de laisser courir les rêves sans brides,

⁶ Nous renvoyons le lecteur à l'article de Dominique FISHER, « L'anamnèse, histoire ou littérature en état d'urgence », in *Expressions maghrébines*, Revue de la CICLIM, Vol. 2, no 1, été 2003, Ed. du Tell, Blida, 2004, p.113. Le mot « anamnèse » est formé d'ana (en remontant en grec) et de *mnesis* (mémoire). Il s'agit de l'ensemble des informations que le médecin recueille auprès d'un malade et de son entourage (*Dictionnaire Larousse*).

de briser les tabous, de céder au vertige de la nomination, pour que, « dans l'ombre enfin notre mémoire joue ». (Kirscher, 1998 :155).

Bibliographie

- BACHELARD, G. (1942) *L'eau et les rêves*, Librairie José Corti, Paris.
- BARBIER, A. « Évolution du concept de mémoire », *Revue française de psychanalyse*, tome XLIII, juillet-août 1979, Paris.
- BARTHES, R. - (1980) *R. Barthes par R. Barthes*, Seuil, Paris.
- ----- - (1984) *Le bruissement de la langue*, Éditions du Seuil, Paris.
- BAUDELAIRE, C. (1965 réédition) *Les Fleurs du Mal*, Éditions Garnier-Flammarion, Paris.
- CHEVALIER, J. et A. (1969), *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert-Laffont S.A., Paris.
- CHIKHI, B. (1996) *Maghreb en textes*, L'Harmattan, Paris.
- DANINOS, G. (1979) *Les nouvelles tendances du roman algérien de langue française*, Naaman, Québec.
- DIB, M. - (1985) *Les Terrasses d'Orsol*, Éditions Sindbad, Paris. - (1987) *O Vive*, Éditions Sindbad, Paris. - (1989) *Le sommeil d'Ève*, Éditions Sindbad, Paris. - (1992) *Le désert sans détour*, éd. Sindbad, coll. « La Bibliothèque arabe », Paris. - (1998) *L'Arbre à dire*, Éditions Albin Michel S.A., Paris.
- ELIADE, M. (1956) *Forgerons et alchimistes*, éditions Flammarion, Paris.
- FARÈS N. *La découverte du Nouveau Monde* est une trilogie qui comprend : - (1972) *Le champ des Oliviers*, Le Seuil, Paris. - (1973) *Mémoire de l'Absent*, Le Seuil, Paris. - (1976) *L'exil et le désarroi*, Maspero, Paris.
- GENETTE, G. - (1966) « Hyperboles », *Figures I*, Éditions du Seuil, Paris. - (1983) *Nouveau discours du récit*, Éditions du Seuil, Paris.
- GROUPE μ (1982) *Rhétorique générale*, Éditions du Seuil, Paris.

- HAMON, P. (1977) « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, ouvrage collectif, Éditions du Seuil, Paris.
- JEAN, G. (1976) « Quelques aspects de l'expressivité métaphorique dans le discours poétique », *Journal de psychologie normale et pathologique*, n° 3-4 Juillet-décembre.
- KIRSCHER, M.A. (1998) « L' "Oublieuse mémoire" des poètes », *Revue des sciences humaines* n° 252 octobre-décembre, Paris.
- MARCUSE, H. (1982) *Eros et Civilisation*, Éditions de Minuit, Paris.
- MESCHONNIC, H. (1975) *Le signe et le poème*, Éditions Gallimard, Paris.
- NEGROUCHE, S. (2002) *À l'ombre de Grenade*, Éditions Barzakh, Alger.
- RICŒUR, P. (1965) *De l'interprétation. Essais sur Freud*, Éditions du Seuil, Paris.
- ROUSSEAU, L. « Images et métaphores aquatiques dans l'œuvre romanesque de J. Gracq », *Lettres Modernes*, n° 200, 1981, Paris.
- TODOROV, T. - (1971) *Poétique de la prose*, Éditions du Seuil, Paris.
- ----- - (1978) « Le discours psychotique », *Les genres du discours*, Éditions du Seuil, Paris.
- ZAHIRI, M. (1982) « Le lutteur de classe à la manière taoïste », *Itinéraires et contacts de cultures*, volumes 1-2, L'Harmattan, Paris.

AXE 2 :
ANCRAGES

Les réalités sociopolitiques de l'Afrique. De l'ère post-indépendance au miroir de la production romanesque contemporaine.

Résumé

La production romanesque des auteurs francophones des deux dernières décennies, du moins à partir de 1990, a tendance à se démarquer fortement de celle qui l'a précédée. Au regard de la critique, elle a droit à de nouvelles étiquettes. On la juge sans complaisance de « fiction surpolitisée, de discours misérabiliste »¹, de « discours rebelle »², de « forme monstrueuse, d' « écriture de la violence »³, et de tant d'autres qualificatifs qui la propulsent manifestement dans une nouvelle ère du roman nègre- africain.

En utilisant l'Afrique postindépendance comme microcosme, nous avons donc essayé de voir, à travers une incursion dans deux romans contemporains en l'occurrence *L'Impasse*, Daniel Biyaouala (Congo-Brazzaville) et *Assèze l'Africaine*, Calixte Beyala (Cameroun), le regard que portent ces auteurs sur la situation sociopolitique actuelle de leur continent.

Cet article cherche à montrer comment les écrivains africains appréhendent et saisissent la réalité africaine d'hier et d'aujourd'hui. Comment ils la recréent-ils ? Quelle parole, littéraire, politique, polémique, portent-ils sur elle ?

¹ Assah, H., Auguistin, « Satire, désordre, folie et dégénérescence : lecture de quelques romans africains », Présence francophone, Paris, n° 64, pp. 132-150

² Chevrier, Jacques, « Les formes variées du discours rebelle », Notre Librairie, Paris, n° 148, 2002, pp.64-70

³ Garnier, Xavier, « Les formes « dures » du récit : enjeux d'un combat », Notre Librairie, Paris, n° 148, 2002, p.54-58

En rendre compte, c'est susciter une prise de conscience d'une mauvaise gestion de cette situation et de mieux appréhender l'avenir. Autrement dit, le roman africain post-colonial ne se veut-il un appel à une éthique politique nouvelle respectueuse des droits de l'homme, socle de tout développement ?

ملخص

يعتبر الانتاج الروائي للكتاب الأفارقة الناطقين بالفرنسية خلال العقدين الماضيين، أو على الأقل منذ عام 1990، متميزا جدا مقارنة بما كان عليه سابقا، الى درجة أن النقاد جعلوا له تسميات جديدة/ " الأدب القصصي المسيس، خطاب البؤس، الخطاب المتمرد"، " كتابة العنف بشكل شنيع" وغيرها من الصفات التي تسجل هذا الانتاج ضمن مرحلة جديدة للرواية الزنجية الافريقية.

في هذا المقال، حاولنا فهم نظرة الروائيين المعاصرين دانييل بياوالا وكاليس بياالا للوضع الاجتماعي و السياسي التي تعيشها القارة الافريقية حاليا و ذلك بدراسة روايتي "الطريق المسدود" و "أساز الافريقية". وتهدف هذه الدراسة الى ابراز كيفية فهم الكتاب الأفارقة لواقع القارة في الماضي والحاضر بالاجابة على التساؤلات التالية/ كيف يعيد الكتاب بعث قارتهم؟ وما هي خطاباتهم الأدبية والسياسية المثيرة للجدل حولها؟

ويسعى الحديث في هذا الموضوع الى إدراك مدى سوء تسيير أوضاع القارة حاليا من أجل التخطيط لمستقبل أفضل. وبعبارة أخرى، ألا تهدف الرواية الافريقية في فترة ما بعد الاستعمار إلى اقرار أخلاقيات سياسة جديدة تحترم حقوق الإنسان والتي تعتبر أساس كل تطور؟

Dans le cadre d'une réflexion sur la société africaine de l'ère post-indépendance, il nous a paru tentant d'étudier les représentations littéraires que les romans des dernières décennies du siècle écoulé offrent de ces réalités, réalités découlant de l'exercice du pouvoir et de sa jouissance.

Ce qui frappe en premier lieu le lecteur du roman africain de la décennie 1990-2000, c'est en effet l'efficacité de sa dimension satirique tant il est envahi par l'actualité et l'histoire récente du continent. La manière dont les romanciers transcrivent ces réalités dans leurs œuvres en dit long sur la vision qu'ils ont de cette période et sur l'image qu'ils veulent transmettre à leurs lecteurs, à une époque où la société africaine se débat dans les tourments de la répression et de la libération des peuples, comme le rappelle l'Ivoirienne Tanella Boni :

Les écrivains parlent-ils d'autre chose que de la vie ? Ces dernières années, il est vrai, les guerres et les violences de toutes sortes ont envahi aussi l'espace de l'écriture, faisant partie intégrante désormais des univers imagés. La mort, la souffrance et le chaos ont donc fait irruption sur la page blanche, venant de très près de la vie réelle. Mais écrire est-il autre chose qu'une lutte incessante contre la mort ambiante ? (2001, p. 75)

C'est cette période que Lilyan Kesteloot désigne comme « *celle de l'absurde et du chaos africain* »². La particularité de celle-ci est qu'elle se fonde sur une description de la misère et du drame sociopolitique et culturel que vivent les Africains. À en croire Kesteloot,

Ces romans ont en effet une portée métaphysique qui dépasse leur argument et que l'on mesure au malaise profond qu'ils dégagent. Ils provoquent l'interrogation angoissée non seulement sur l'actuelle situation politico sociale de l'Afrique, (ou sur l'aventure des peuples noirs) mais aussi sur l'humanité en général, en voie de détérioration.³

En effet, au lendemain des indépendances africaines acquises pour l'essentiel en 1960, grand fut l'espoir des peuples

anciennement sous le joug de la puissance coloniale. Cependant, aux anciens colonisateurs, se sont substitués des politicards autochtones, transformant les anciennes colonies en de sordides dictatures.

Dès lors, dans leur appréciation du contexte social, culturel et politique, les auteurs des années 1990 se laissent a priori guider par le principe de réalité du roman social africain où la critique sociale semble fuser dans tous les sens.

Cela tient sans doute à la grande diversité des personnages mis en scène et engagés dans une satire à peine voilée de la classe politique dont les défauts se manifestent à tous les échelons. L'argent, le pouvoir, la corruption et la misère sociale sont les moteurs de cette société.

Les textes que nous avons retenus comme objets de cette étude s'apparentent à un implacable réquisitoire contre les errements des régimes politiques dans l'Afrique contemporaine : *l'Impasse* de Daniel Biyaouala (Congo-Brazzaville), et *Assèze l'Africaine* de Calixte Beyala (Cameroun).

Calixthe Beyala, dans *Assèze l'Africaine*, brosse, comme à son habitude, une série de portraits sans concession. Le récit oppose deux univers antithétiques, d'une part celui de la misère, de la crasse et de l'ignorance, et, d'autre part, le monde de l'opulence et de la richesse étalée par les parvenus de l'Indépendance.

Sur fond d'émeutes populaires (allusion aux troubles qui ont secoué le Cameroun à plusieurs reprises à la suite d'élections douteuses), dûment réprimées par les forces de « l'ordre », ces nègres « blanchisés » regroupés au sein de l'ACC – l'Association des Camerounais Corrompus – pompent sans vergogne les forces vives du pays et paradedent insolemment au volant de Mercedes rutilantes, insoucieux de la misère des sordides bidonvilles qui jouxtent leurs clinquantes villas.

Dans *L'Impasse*, l'auteur dénonce également la dictature politique, l'exploitation économique, la médiocrité des

fonctionnaires, la grande misère qui sévissent en Afrique aux lendemains des indépendances particulièrement dans son pays, le Congo. L'écrivain y met en évidence le laxisme d'une l'élite africaine insouciant et les faillites d'une classe politique atteinte de misère morale. À juste titre Léonard Sainville (1963) constate que :

La plupart des écrivains noirs qui se sont penchés sur la description de leur patrie ont tout naturellement lié cette description à celle des efforts qui y sont faits pour échapper à la domination et retrouver la liberté et la dignité [...] L'élément essentiel du lyrisme est, ici, la protestation contre la souffrance.

C'est sans doute pourquoi l'image calamiteuse que donnent les auteurs de l'Afrique, n'a guère évolué.

Peinture d'une Afrique anxigène

Dans l'optique de créer un monde fictionnel semblable à l'univers social réel, le romancier fait une peinture réaliste de ses contemporains.

Eu égard au fait que « *la première ambition de l'œuvre n'est pas la description ou la reproduction fidèle du monde mais davantage une opération qui, procédant par le biais de la narrativité et des modalités esthétiques appropriées, crée un monde virtuel, un monde du texte qui présente des analogies avec le monde réel* », l'action du roman africain des années 1990 se déroule dans une ambiance narrative qui présente les péripéties comme étant la succession des événements historiques qui caractérisent l'actualité du continent noir. En auscultant l'évolution politique de l'Afrique noire, il s'avère opportun d'affirmer que les années 1990, perçues comme l'ère des renouveaux démocratiques, s'annoncent comme date charnière entre le désenchantement issu des indépendances et le début d'une nouvelle étape d'explosion politique.

L'Africain et le pouvoir : une relation fantasmée

Il y a une relation fantasmée entre le Noir et le pouvoir. Ce dernier ouvre toutes les portes et donne des privilèges. La tyrannie se concrétise par l'appétit de jouissance. Celle-ci se situe à deux niveaux : alimentaire et sexuel. Cette inclination à la dévoration se retrouve (à quelques exceptions près) chez la plupart des détenteurs de pouvoir. Ils ont un goût fort aiguisé pour les plaisirs mondains :

Combien on se fourvoie sur l'argent et le pouvoir qui, quand on les a acquis sans rien faire d'autre que de marcher sur les gens, quand on en fait ses dieux, et qu'on s'est installé dans leurs pourritures qui paraissent toujours dorées aux plébéiens, vous corrompent l'intérieur aussi sûrement que la misère, laquelle les fait percevoir comme les portes du paradis, l'élixir de la félicité !⁴

En atteste la puissance des ministres, des PDG ou encore des chefs de services dont les portraits à charge pullulent dans nos quatre œuvres.

Par exemple, dans *L'Impasse*, le P.D.G. Théodore de Muelle est parvenu à récupérer le passeport confisqué de Joseph et à le tirer en un laps de temps des griffes des services de douanes de l'aéroport de Brazza où le narrateur venait de débarquer. Le pouvoir du P.D.G. atteint son apogée quand le narrateur écrit :

Il y a beaucoup de monde dans le hall que nous traversons plutôt lentement. Théodore de Muelle, ventripotent comme il se doit, joue le coq du village, cabotine et marche toujours devant nous. Il ne cesse de répondre aux salutations des gens, aux regards langoureux des femmes par un hochement de tête ou un sourire ou une poignée de main. Par-ci, par-là, c'est un nombre incalculable de P.D.G. que j'entends. [...]. Une chose extraordinaire, le pouvoir, que je me dis le cœur lourd⁵.

Si Joseph est dépité de tous ces égards à l'endroit du P.D.G., c'est qu'il ne cautionne pas ces privilèges et autres révérences qui ne trouvent leur justification que dans le seul fait du rang et du statut liés à la personnalité de Théodore de Muelle. Quand, au nom d'un prétendu rang social, d'incontournables malotrus refusent de

⁴ Idem, p.36

⁵ Daniel Biyaoula, *l'Impasse*, pp.34-35

faire la queue pour attendre leur tour, cela donne des céphalées à Joseph. Il se demande alors, plein de rage, s'il n'existe pas, tout compte fait, une culture africaine de l'incivisme, du non-respect des règles établies.

Je ne peux m'empêcher de penser que ça ouvre beaucoup de portes, la puissance, que ça doit être gratifiant de voir la moindre de ses volontés satisfaite⁶.

De son côté, le ministre d'État Laba occupe une place importante dans son pays et jouit d'une grande renommée auprès de ses compatriotes. Aussi, quand Joseph, toujours égal à lui-même, ne manifeste aucune ardeur à aller à la réception offerte par ce ministre d'Etat chargé de l'économie, Samuel lui fait remarquer ce qu'un tel refus signifierait un affront et du coup le met en garde :

Refuser d'aller chez monsieur le ministre alors que n'importe qui à Brazza donnerait tout pour être invité chez lui ! Mais je commence à me demander si tu n'es pas ensorcelé, Joseph ! Ah !oui, je me le demande vraiment ! Mais mon cher, il faut que tu révises ta tête-là ! Il faut que tu enlèves de ta tête toutes ces mauvaises pensées que ton séjour en France a installées dedans !⁷

Pour sa part, Awono, le personnage d'*Assèze l'Africaine* entre dans cette catégorie de parvenus. Il est l'incarnation du personnage africain post-colonial, corrompu et aux antipodes de certaines valeurs :

Awono [...] était responsable des dédouanements des marchandises, directeur des frets, président des transporteurs réunis, président des syndicats de transporteurs, adjoint au maire, conseiller du directeur de banque. Aucun trafic de marchandises n'était possible sans sa signature. Le soir, il rentrait dans le palais en suant et clopinait sous le poids des dossiers. Il en éparpillait sur son bureau poussiéreux, signait et contresignait, insultait les fonctionnaires, ces minuscules tacherons »⁸

⁶ Ibidem, p.33

⁷ Daniel Biyaoula, l'Impasse, p.44

⁸ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.94

La mauvaise gestion de l'État est la conséquence de la fracture sociale. Cette dernière se fait sentir dans la ville, symbole de déchéance politique et sociale. Les richesses des pays servent alors à accroître le prestige et le pouvoir du président, du Chef, non seulement par des constructions mégalomaniaques mais aussi par la générosité, sous-entendue ici par la pratique d'une politique gangrenée par la corruption.

Cette précarité au comble du désespoir plonge la société africaine dans l'horreur et dans l'excès. Le crime délibéré, la délinquance, la drogue, la prostitution, tous ces maux et bien d'autres ouvrent la voie à la violence de plus en plus inquiétante. La fiction romanesque connaît alors un foisonnement vertigineux et s'assigne une mission dénonciatrice. Aussi les critiques vont-ils généralement analyser le roman africain sous l'angle réaliste.⁹

Une fracture sociale criarde

La fiction romanesque connaît alors un foisonnement vertigineux et s'assigne une mission dénonciatrice. Aussi les critiques vont-ils généralement analyser le roman africain sous l'angle réaliste.¹⁰ L'émergence d'une fiction romanesque qui met en scène les exclus du nouvel ordre social, s'annonce un peu avant les années 80. Les romans des Sénégalais Malick Fall, Sembène Ousmane et Aminata Sow Fall inaugurent la série. Le premier dans *La Plaie* (1967) fait de Magamou le personnage principal interdit de toute insertion sociale professionnelle à cause de sa plaie fétide.

¹⁰ (DEHON, Claire L., *Le Réalisme africain. Le Roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002. Dans son étude qui porte sur une large période, antérieure et postérieure aux indépendances, Dehon s'attache à montrer comment les auteurs brossent aujourd'hui un tableau sans concession de l'injustice de la violence dont les plus démunis sont victimes, de la morgue des puissants, tableau intensément réaliste dont l'imaginaire et le merveilleux ne sont toutefois pas absents. Dehon trouve dans le roman africain francophone subsaharienne une double tendance : celle de se démarquer de « l'exotisme » des auteurs de la métropole et celle de se rattacher à la tradition réaliste des Balzac, Zola, Maupassant, etc.

Même si les deux romans ont la particularité de faire des petites gens des acteurs au service d'une critique sociale, ils constituent également, en toile de fond, des discours réalistes sur la misère et la précarité, deux thèmes qui vont dorénavant occuper le devant de la scène littéraire africaine. Sidérés par la « *spectacularisation* » de la misère, les romanciers recourent entre autres à la satire pour la décrier. Dans son article déjà cité, Augustin H. Asaah le souligne en ces mots :

Les écrivains francophones d'Afrique subsaharienne dévoilent les tares de la société néocoloniale afin de la lessiver et d'ériger une cité meilleure. Écrivains aux goûts doloristes, ils dépeignent dans leurs oeuvres la puanteur, l'aberration et la violence systématiques de l'État. (ASAAH, H. A., Op. cit. p 132.) Les romanciers brosent le tableau de la dégénérescence collective à l'aide de la violence verbale, d'un ton ironique ou des grossissements des faits. La misère est décrite sous deux aspects. Elle apparaît tantôt comme une extrême pauvreté digne de pitié, tantôt comme un état désagréable digne de mépris. Le plus souvent, les descriptions s'étendent simultanément sur les deux cas où l'un est le corollaire de l'autre

C'est dans cette même perspective que l'on retrouve dans le roman de Biyaoula, un ministre d'État chargé des finances et de l'économie, qui utilise impunément l'argent du contribuable pour mener paisiblement une vie d'aristocrate et de mégalomane comme tout dirigeant de ces « républiques bananières ». Il offre de grands festins pendant lesquels les invités, triés sur le volet, s'intéressent simplement aux plaisirs du ventre, c'est-à-dire, manger et boire.

De son côté, Awono peut offrir des cadeaux somptueux sans que cela lui coûte quoi que soit. Car, la narratrice d'Assèze précise que les largesses d'Awono s'expliquent aisément en ces termes :

Les réalités sociopolitiques de l'Afrique...

- De toute façon, ça ne lui coûte pas un centime ! Ce sont les contribuables qui payent. Les fonctionnaires de ce pays sont corrompus. Personne n'y trouve à redire.¹¹

Comme le gouvernement qui pratique la politique de l'évitement, le ministre aussi a résolument opté pour une fête des dirigeants, des hauts d'en haut, alors que le peuple se trouve cantonné au rôle que lui assigne généralement le pouvoir en pleine autocélébration : celui de spectateur admiratif et gardé à distance. Même dans le quartier résidentiel Mont-Banéné, les militaires gardent les lieux pour ne pas perturber la quiétude et le repos des occupants. Ce monde clos, replié sur lui-même donne l'image d'un univers carcéral, avec l'omniprésence des miliciens veillant au maintien de l'ordre. Mais ces agents de l'ordre maintiennent surtout la frontière entre le village indigène et les résidences des nouveaux riches. Le clivage entre les deux groupes sociaux est net et infranchissable.

Cette ville dans la ville contraste avec les autres quartiers surpeuplés et constitués de maisons lépreuses. En effet, si on peut imaginer les somptueuses villas cossues habitées par le gratin du pays, ce sont plutôt des masures longées par des ruelles sordides et boueuses d'où émergent quelques carcasses de logis pourris ou pourrissants, décrépits et hideux que traversent les visiteurs. Y végète le grand nombre dont les conditions de vie primaire (eau, électricité, sanitaires, nourriture...) font défaut. En se promenant avec Awono, le lecteur peut découvrir l'extrême déliquescence des milieux traversés, l'obscurité y est quasi totale :

Nous roulâmes un moment encore entre les morceaux de tout, des bouts de ceci, les tranches de cela, les matériaux de récupération, et nous arrivâmes à la décharge publique.[...] nous fûmes assaillis par une masse d'oubliés du développement : des paysans en manque de terre, des ouvriers diplômés tous azimuts sans qualification ni boulot, des expéditeurs, des chercheurs de

¹¹ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.89

*diams, des femmes qui tiennent pignon sur rue en attendant...Un quartier salle-d'attente.*¹²

Ou encore :

Tout le long de l'avenue, il n'y a que des masures, des cambuses, des maisons toutes grises, d'autant plus lugubres qu'il est tout terne le lever du jour en ce mois de juin. De vrais tombeaux. C'est terrible, particulièrement horrible, démoralisant, cette impression qu'on a dans une ville africaine [...] Elle vous amène obligatoirement à vous demander si vous n'êtes pas ailleurs, dans une autre galaxie¹³

Des endroits où des milliers de démunis vivent et assistent, impuissants, au déclin de leurs conditions de vie, signes de leur agonie. Périphériques, taudifiés et sous-équipés, ce sont des bidonvilles marqués par la marginalité géographique, écologique et économique, et où s'entassaient dans une grande promiscuité les victimes de l'exode rural.

Des cités sordides, pouilleuses, exécrables avec la puanteur des mares, des ordures et des immondices. Biyaoula recourt à des vocables aux sonorités gutturales (*terrible et horrible, démoralisant*) pour décrire cette réalité cruciale et frissonnante. Les répétitions anaphoriques du pronom sujet « vous » installent une sorte de litanie sur la persistance de la misère effrayante et horrible à voir. Le lecteur se retrouve face à un univers certes limité et couvert de saleté où il est impossible de s'imaginer un petit espace sain, juste où poser le pied.

Cette ville kafkaïenne cache des réalités et des contrastes :

Au quartier du bas : les maisons sur les bords de la route étaient construites avec les débris de la civilisation, cartons en violente décomposition, fils barbelés crochus, énormes plaques cuivrées [...], tôle ondulée, boîtes de Guigoz, vieilles roues de bicyclette : [...] L'électricité n'allait pas dans les maisons. On y vivait comme dans mon village. On fonctionnait à la lampe-tempête ou aux bougies. On consommait au feu de bois et à la

¹² Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.170

¹³ Daniel Beyala, *l'Impasse*, p.82

cadence du pilon dans les mortiers. [...] de petites maisons carrées, rectangulaires ou cubiques posées en désordre comme si on avait hâte de loger du monde. [...]. Dans la cour, des hommes en bras de chemise buvaient du beaufort, jouaient aux cartes.¹⁴

Le vocabulaire est extrêmement péjoratif, mais surtout la longue énumération et le nombre d'adjectifs qui accentuent ici l'image du désordre et du chaos, dont il semble impossible de se dépêtrer. Le constat est donc extrêmement pessimiste, puisque l'idée d'engrenage, d'empêchement dans la misère implique la grande difficulté, voire l'impossibilité d'échapper à la situation décrite.

Par ailleurs, dans la plupart des quartiers pauvres, les romanciers sont davantage impressionnés par le surpeuplement et le grouillement des centaines de milliers d'enfants sales et déguenillés. C'est ainsi que, par exemple, ces cités dortoirs ne sont pourtant pas tristes à cause seulement de l'insalubrité du lieu, elles sont aussi pitoyables à cause de leur nombreuse population qui a faim, souffre et voit les siens mourir au quotidien.

Pendant quinze ans de la vie en France, Joseph a pris de la distance qui lui permet de voir la réalité africaine différemment et de pénétrer sous la surface des choses et de les évaluer objectivement. Ainsi, le protagoniste découvre-t-il la misère la plus atroce de la société africaine, dans laquelle la vie n'est qu'une hibernation artificielle et où les gens ont changé en êtres végétatifs.

À l'image de Mont-Banéné, il y a un autre quartier chic où se regroupe la classe politique africaine aisée du pays, la nouvelle bourgeoisie noire. Elle se pose ainsi en discours légitime sur la société pour le contrôle que cette élite exerce sur l'appareil politique par le biais du parti au pouvoir. L'accès à ce cercle du pouvoir est réservé à des privilégiés, à « des évolués » pour reprendre une expression consacrée ; ainsi des postes de responsabilités (ministres, députés, directeurs de services, etc.) sont octroyés à ceux qui savent au moins « lire et écrire » et pourtant ils

¹⁴ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.68

savent pertinemment que « leurs diplômes c'est souvent du n'importe quoi, que leur niveau de culture, c'est souvent de la taille d'une fourmi pour des diplômes plus gros qu'un éléphant d'Afrique »¹⁵.

En réalité, le culte du diplôme prime sur toute autre considération pour faire partie des heureux élus dans la société africaine post-indépendance. Alors que dans le passé, un homme estimable était droit, juste et intègre.

Ce discours de la nouvelle bourgeoisie noire s'identifie à cette réussite sociale et économique, loin des masses populaires abandonnées dans la misère. Le narrateur de *L'Impasse* souligne à ce propos que son frère Samuel habite à Mont -Banéné. Et pour cause :

C'est par là qu'on trouve la majorité des gens importants de la ville. C'est un monde à part, une sorte de gâteau doré [...] un endroit que la plupart des miséreux de la ville connaissent par ouï-dire, mais où ils ne peuvent aller tant le trajet revient cher, et peuvent ils y sont dans leurs petits souliers. Ils ne s'y sentent pas bien du tout. C'est comme si de fréquenter les ordures, la pourriture, les asticots et la vermine, ça leur avait altéré les goûts, ça leur avait empestés, ça les avait orientés vers le bas au point de redouter même le beau postiche.¹⁶

Ce qui fait distinguer ce quartier, ce sont les moyens modernes et les conditions de vie nettement meilleures. Les logements sont modernes et somptueux, les besoins fondamentaux tels que l'eau et l'électricité y sont assurés quotidiennement. Les conditions de vie contrastent totalement avec celles des habitants des autres quartiers indigènes. Ces conditions de vie différentes au sein d'un même espace sont l'œuvre de la politique coloniale. C'est elle qui a créé la différence entre les évolués et les élites au pouvoir qui habitent les quartiers chics tandis que les indigènes ordinaires restent parqués dans des taudis.

¹⁵ Sami Tchak, Place des Fêtes, p.32

¹⁶ Biyaoula, *L'Impasse*, p.126

De ce fait, la politique administrative crée de nouvelles structures sociales, au sommet desquelles se situe la nouvelle élite politique africaine, suivie des hommes d'affaires et à la base de l'échelle, nous retrouvons bien évidemment la grande masse des populations noires ordinaires.

À la manière des écrivains réalistes français du 19^e siècle, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Émile Zola, Guy de Maupassant, les romanciers de notre corpus expriment la « comédie humaine » de leur milieu, broyé par la pauvreté et la misère. Ils deviennent dès lors des analystes lucides de tous les maux qui rongent la société africaine et leurs œuvres restent comme celles qui contribuent à conscientiser les hommes sur les difficultés du continent noir à se construire son destin. Ils ont fait leur ce précepte de Stendhal pour qui le roman est un miroir promené le long d'une rue. Cela donne lieu à des descriptions très réalistes de la ville, des quartiers, des différents lieux urbains et suburbains et des différentes personnalités qui les peuplent.

C'est pourquoi, dans notre étude de la république africaine post-coloniale telle qu'elle apparaît dans les œuvres, nous remarquons que les romanciers présentent la postcolonie de telle manière qu'on puisse à la lecture, en sentir l'odeur. Joseph utilise ce mot « nausée » à plusieurs reprises dans ses propos :

J'en ai la nausée¹⁷. Je la sens monter en moi, cette nausée qui précède mes maux de tête¹⁸ et d'autres mots ou expressions similaires : elle me tient, mon envie de vomir. Elle est là, en moi, lourde, pesante, objective, envahissante¹⁹.

Biyaoula cherche à saisir la réalité avec objectivité et se sert à cette fin des expressions originaires de la discipline scientifique que lui-même a étudiée : la microbiologie. Ainsi, l'impression ambiante de désagrégation et de misère du monde africain est encore renforcée par la récurrence d'une série de connotations associées à la maladie, à la pourriture :

¹⁷ Biyaoula, Daniel, L'Impasse, op.cit, p.35

¹⁸ Biyaoula, Daniel, L'Impasse, p.37

¹⁹ Biyaoula, Daniel, op, cit.p.132

[...] on vit dans la disette, dans la pénurie, que c'est une endémie ici, la misère »²⁰, « On dirait qu'une peste est passée par là »²¹, « Je compris que j'avais peur de ce que j'y verrais [...] que tout ça ne me bouleverse, ne crée dans mon être meurtri, bourré de plaies, de bubons, de vagues, des tourbillons que je ne parviendrais peut-être pas à calmer²².

Le développement de l'agriculture et l'autosuffisance alimentaire, l'assainissement des finances publiques, la réalisation d'infrastructures routières et ferroviaires semblent être le dernier des soucis de la classe dirigeante africaine. Et ils sont nombreux ces fonctionnaires à percevoir indûment l'argent d'un Etat, au détriment de l'équilibre très souvent précaire des comptes publics. Un fléau endémique qui frappe la quasi-totalité des pays de l'Afrique subsaharienne.

Diverses parades contre la misère urbaine postcoloniale

Les romanciers insistent sur l'aspect repoussant et dégoûtant de certains milieux sociaux qu'ils appellent les « sous-quartiers » ou les « bas-fonds ». Cette appellation s'étend à toutes les villes décrites par les romanciers africains. C'est pour souligner l'incapacité de l'État postcolonial à mettre sur pied une politique réfléchie et résolument tournée vers l'épanouissement économique et socioculturel de son peuple. Celui-ci constitue une entité sociale à art et en totale déperdition. Dans ce continent, le désœuvrement des jeunes semble traduire l'aujourd'hui de l'affrontement qui oppose des générations entières de jeunes Africains à des structures de pouvoir, elles-mêmes en crise, comme le souligne Achille Mbembe : « [...] la délinquance juvénile ou ce que l'on désigne comme l'un des indicateurs du niveau de structure inégalitaire et répressive des pouvoirs africains ».

²⁰ Idem, p.75

²¹ Idem, p.102

²² Idem, p.18

Dans les capitales hypertrophiées où les arsenaux policiers et répressifs se développent à un rythme plus accéléré que les structures d'assistance sociale, la population flottante glisse subrepticement de l'inadaptation à la pré-délinquance à la délinquance de subsistance. Devant le degré de décrépitude atteint par les pays africains post-coloniaux, les romanciers se montrent on ne peut plus compétitifs à « dresser des décors à domination scatologique »²³ des lieux publics particulièrement décrits comme couverts de détrit. Beyala comme Biyaoula relèvent une image d'une Afrique souillée traduite par les « menteries », la « mocherie », « les vomissures », « les pestilences ».

Parfois, les personnages paraissent résignés et soumis à cette condition de « paradis anxiogènes créés par les messies néocoloniaux »²⁴ au point que la détresse et la pourriture deviennent mentales et existentielles.

Certains critiques voient en ces gens-là, « des dignités dévaluées à la honte sublime »²⁵

Dans nos œuvres, plus généralement, la ville tout entière reste essentiellement à la flânerie, au mensonge, aux perversions de toute nature et aux trafics de toute sorte.

Dans les romans du corpus, les auteurs donnent à lire un milieu dominé par l'ambiance festive. Souvent, les romanciers exposent les superficialités d'un microcosme social apocalyptique. Les personnages sont dans des dancings et autres bars où ils consomment exagérément de la boisson alcoolisée ou alors ils s'adonnent à un intense trafic de drogue.

Amour, sexe, alcool, tous les ingrédients semblent réunis dans ces lieux pour matérialiser et insister sur les « domaines de l'ivrognerie » (Achille Mbembe, 2000, p.16) dans cet univers

²³ Coussy Denise, La littérature africaine moderne au sud du Sahara, Paris, Karthala, 2000, p.27

²⁴ Asaah, H. A. op. cit. p.132

²⁵ Garnier, Xavier, « Patrice Nganang : des dignités dévaluées à la honte sublime », Notre Librairie, n° 150, p.98 (Note de lecture de Temps de chien)

épicurien où la jouissance paraît être la norme établie, où les lois éphémères s'apparentent véritablement à des scènes d'exubérance et d'orgies carnavalesques.

Dans *Assèze l'Africaine*, on peut lire :

On s'ennuyait tous ensemble et on tuait l'ennui comme on pouvait. On allait les uns chez les autres à n'importe quel moment du jour ou de la nuit. C'était la longue saison des répétitions. Les plus nerveux battaient leurs femmes à la même heure. D'autres perdaient en bière chez Mama-Mado l'argent de leurs récoltes. Mama-Mado avait introduit dans sa boutique un tourne-disque pour que les gens puissent danser, s'assoiffer et s'endetter »

Et les bassins tanguaient, et les hanches roulaient et frottaient pour user nos souffrances.²⁶

De son côté, dans *l'Impasse*, le narrateur remarque :

Tandis que les rues de Brazza sont pavées de bars, les écoles et les hôpitaux y font défaut. Il est impossible de trouver du travail, l'amitié n'existe pas – tous sont seulement des « copains de soûlerie »²⁷.

L'alcoolisme devient un phénomène social observable chez les gens qui vivent dans les sous-quartiers, un moyen par lequel le petit peuple cherche à fuir son destin. C'est ainsi que le bar par exemple, se présente comme un semblant de paradis où l'on se met à l'abri des déboires et de la misère criante, un refuge où l'on croit pouvoir noyer ses soucis.

François avoue à Joseph que la consommation immodérée de la boisson lui permet ainsi qu'à ses autres compatriotes de justifier philosophiquement ces souleries comme autant de force et de résistance :

On ne vit pas ici ! on croit vivre .T'as qu'à regarder autour de toi. Il n'y a que des piliers de bars. Il n'y a que des bouteilles d'alcool sur les tables. Ça commence comme ça le matin, ça finit tard dans la nuit. C'est qu'on n'a rien à faire ! Ou plutôt on

²⁶ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.27

²⁷ Daniel Biyaoula, *L'Impasse*, p.75

Les réalités sociopolitiques de l'Afrique...

a envie de ne rien faire ! On est fatigués ! Trop même ! Alors on passe le temps à boire, à courir les femmes. [...] C'est pour noyer notre misère. [...] Qui ne sait pas que la souffrance, la maladie, l'alcool, la résignation et l'inactivité sont le partage de l'indulgent ?! ²⁸

Tous les personnages désespérés se réfugient dans l'alcool, y cherchant un faux-fuyant qui, du reste, ne dissimule fort mal leur déception, car pendant que le petit peuple s'enlise dans la précarité, la classe dirigeante en profite pour se tailler la part du lion, en amassant des fortunes qu'elle dilapide.

C'est alors que François explique à Joseph que le rêve de Paris n'est qu'une partie du sommeil africain, que pour endormir le sentiment amer de la misère, on a besoin encore de la foi aveugle et de l'alcool : *« que ce soit dans la tête ou dans la poche qu'on l'a, la misère, on a besoin de l'oublier. L'alcool, l'argent, la prière, la danse et les fesses sont là pour ça, pour la noyer ! »*²⁹.

Quant à elles, les jeunes filles, en vue de se garantir un bien-être, s'enlisent dans la pègre urbaine et se livrent à la prostitution avec des fonctionnaires et autres gens plus nantis. La prostitution se présente comme issue réservée aux jeunes filles désœuvrées. Sa cause première serait la misère la plus noire.

Devant la pauvreté insurmontable, les jeunes filles n'ont pas d'autre solution que de livrer leur corps aux personnes âgées et fortunées pour avoir l'essentiel de leur subsistance, de leur survie. Il en est de même pour certains jeunes garçons désœuvrés qui, à cause de leur condition de vie précaire, se voient obligés de vivre aux crochets des femmes fortement âgées appelées selon l'expression consacrée en Centrafrique « mères supérieures », soit pour assurer leur alimentation, soit pour obtenir un appui financier.

La douceur du sexe féminin est perçue comme un exutoire à la misère qui caractérise l'espace des laissés-pour-compte.

²⁸ Daniel Biyaoula, L'Impasse, pp.78-79

²⁹ Daniel Biyaoula, L'Impasse p.110

À partir des expériences malheureuses de ces personnages désabusés, on pourrait soutenir que la ville africaine a la réputation de déshumaniser les êtres qui s'y aventurent. En effet, l'espace citadin en Afrique postcoloniale est selon Jean Nobert Vignonde :

Le lieu où se détériore tout ce qui constitue les valeurs séculaires de l'Afrique traditionnelle : la solidarité et l'hospitalité s'estompent vite devant les impératifs d'un système socio-économique fondé sur l'argent et le calcul souvent mesquin. Le narrateur de *l'Impasse* s'entend dire :

On ne se raconte que des menteries. On vit dans un monde de menteries. Tout ce que tu verras, tout ce que tu entendras, ce ne sera que des faussetés. On est dans un égout, dans un champ de repos, on est sur la paille. [...] Quand je ne traficote pas, je bois. C'est ma consolation à moi. Je ne suis pas le seul à avoir trouvé ce refuge-là. Une multitude qui le fait. Mais, vrai, je te le dis, moi, je sais que je fuis ³⁰

Dans cette même perspective, Biyaoula procède à la description d'un bar, qui porte bien son nom, Belle Vie : la musique, la danse, les rires envahissent tout le bar et sont plus prenants encore. Ça ne désemplit pas là-dedans. Les gens ils viennent, ils vont. Les soixante-quinze ne cessent de couler à flots. Une affaire très fructueuse la Belle Vie !³¹

C'est un véritable univers d'ivrognerie que l'on retrouve à travers les différentes œuvres de notre corpus. Il est significatif que les bars et autres endroits d'ivresse et de décrépitude soient plus nombreux que les écoles et les hôpitaux. Au lieu donc des valeurs de réussite que les autorités au pouvoir ne parviennent pas à mettre en place pour la jeunesse, c'est plutôt à la désorientation et à la désillusion de celle-ci que l'on assiste dans les villes africaines postcoloniales. Pour les nombreux démunis qui fréquentent en effet obstinément ces établissements symboliques de l'univers urbain africain, il s'agit d'abord d'un exutoire qui leur permet d'avoir

³⁰ *Impasse*, pp.71-72

³¹ Biyaoula Daniel, *L'Impasse*, pp.79-80

l'illusion de faire face à un univers réaliste. À ce propos, François dit à Joseph, sur la même lancée, quelques pages plus loin :

L'alcool, l'argent, la prière, la danse et les fesses, c'est l'élément le plus important ! C'est par lui qu'on pense la dépasser la misère. Et pour un miséreux, enlever cette chose – là, en être privé, c'est comme lui fermer la porte du paradis.³²

Les capitales africaines postcoloniales se présentent comme de vastes débits de boissons alcoolisées dont le but ultime est d'abrutir le peuple. Méthode déjà mise en œuvre pendant la colonisation et qui a encore de fâcheuses incidences en Afrique postcoloniale. Le pouvoir craint qu'un relâchement d'attention ne puisse lui être fatal car, il va sans dire qu'entre le dirigeant africain et son peuple, il n'y a plus de confiance. Comment ce sentiment a pu se généraliser ? La raison en est simple. Le mode de gouvernement en cours en post-colonie est plus prompt à susciter la division (ethno-tribalisme, les malversations économiques, la corruption généralisée), autant d'éléments qui suscitent chez le pouvoir la crainte d'une implosion. Alors, on laisse boire.

Beyala évoque également cet héritage conservé jalousement par les Congolais pour oublier leurs soucis :

[...] Nous étions paysans de père en fils, nous cultivions les mêmes terres, n'envoyions guère d'enfants à l'école, et les mâles de préférence, vivions dans une anarchie historique, produisions comme on respire des bébés aux corps moelleux traversés d'ondes neuves dont la moitié mourraient avant l'âge de cinq ans. Ceux qui en réchappaient, on les retrouvait difformes, avec de la difficulté à marcher droit, moulinés par le travail des champs et l'alcool³³.

Même les Brazzavillois n'échappent guère à cette tentation de noyer leurs soucis au fond d'un verre :

Au mois de mars, le crépuscule s'étendit avec sa brutalité caractéristique de notre ville. On entendait au loin les rumeurs de mes concitoyens qui déversaient dans la rue pour y boire,

³² Daniel Biyaoula, *L'Impasse*, p.110

³³ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.18

tourner en rond ou tout simplement trouver le soulagement après ces journées écrasantes de chaleur poisseuse.³⁴

Comme on peut le voir, le désœuvrement auquel est confrontée toute une population dans les rues des villes africaines, la confine d'abord à la flânerie puis l'entraîne au libertinage. Dès lors l'alcoolisme constituera un véritable baromètre du malaise social auquel font face généralement ces populations et plus particulièrement les jeunes. Car, dans ces pays africains frappés par des famines endémiques où seules prospèrent les industries de la bière, l'alcoolisme des jeunes tend à se banaliser.

Livrés à eux-mêmes, vagabondant dans les rues, les jeunes deviennent leaders de groupes d'enfants marginalisés, vivant de rapt, de vols et de viols. Biyaoula note en effet que :

La plupart de ces gamins, ils sont obligés de se débrouiller pour ne pas crever de faim comme des chiens ! Et la plupart chapardent, traînent et dorment dans la rue... Les filles, elles, pour quelques piécettes s'offrent aux vieux bedonnants en mal de fraîcheur, et ne cessent de pondre des gosses qui dans le ventre de leur mère vivent déjà l'enfer qui les attend... [...] C'est la dynamique de la misère, la politique de l'assiette vide, du ventre creux, de la défection [...] Il n'y a plus de parents ici, il n'y a pas d'État !³⁵

Les romans de notre corpus font ainsi une critique de la société africaine postcoloniale qui est incapable de mettre en place des structures à même de réintégrer cette jeunesse en manque de repères. Et la multitude des récits de personnages qui se font dans des débits de boissons ressort les dessous honteux de la nouvelle société africaine. En traitant simultanément les thèmes de la précarité et de la vitalité, certains textes mettent en évidence les dangers qui menacent non seulement les sous-quartiers mais aussi les résidences cossues et opulentes.

Conclusion

³⁴ Calixthe Beyala, *Assèze l'Africaine*, p.104

³⁵ Daniel Biyaoula, *l'Impasse*, p.123

La tradition littéraire du désenchantement n'a cessé de marquer le roman africain postcolonial dans sa dénonciation de toute forme de dictature de la politique autocritique. Après les indépendances, toutes les expériences démocratiques annoncées par les gouvernements successifs ne tardaient pas à se métamorphoser en de multiples stratégies manipulatrices de conservation du pouvoir sans partage, organisé autour du chef de l'État et de ses proches collaborateurs. L'avènement des régimes dictatoriaux dans la plupart des pays après les indépendances modifie donc en égale mesure la position de l'écrivain africain, sa création, et implicitement, la manifestation de son engagement. L'on avait cru qu'en remplaçant les Occidentaux par les Africains à la tête des grandes institutions, des sociétés, des entreprises et de l'administration, les Africains allaient mieux les gérer. Mais, en menant une politique totalement inadaptée, ils les ont menées à la ruine, et sont en partie responsables de cette image d'un continent à la dérive. Un continent malade de ses dirigeants, qui ont vendu leur âme aux anciens colonisateurs. Le constat est celui de la faillite morale et politique des sociétés africaines même si Calixthe Beyala se refuse au désespoir : « *je ne parle pas de désespoir. Je parle de vie. J'écris ce livre pour une Afrique qui s'oublie, une Afrique au long sommeil* ».

Bibliographie

- BEYALA, C. (1994), *Assèze l'Africaine*, Paris : Albin Michel, 319p.
- BIYAOULA, D. (1996), *L'Impasse*. Paris/ Dakar : Présence Africaine.
- BAYART, J-F. (1989), *L'État en Afrique*, Paris, Fayard.
- BONI, T. (1984), « Violences familiales dans les littératures francophones du Sud », In *Notre Librairie*, n° 148, pp.110-115.
- CHEVRIER J., (1984), *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin.
- KESTELOOT L., (2001), *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, p. 272.

- CELÉRIA P., (2002), « Engagement et esthétique du cri », In *Notre Librairie*, n°148 (juillet-septembre 2002)
- GARNIER X., (2002), « les formes « dures » d'un récit : enjeu d'un combat », In *Notre Librairie, Penser la violence*, n° 148, juillet-septembre 2002, p.51-55

De l'actualité africaine dans les caricatures de Dilem : étude sémio-pragmatique

Résumé

Le présent article s'intéresse à l'actualité africaine à travers quatre caricatures servant de support iconique à celle-ci. Des événements et des personnages sont dépeints dans ces dessins pour rendre compte de ce qui se passe en Afrique dont la majorité des pays partagent les mêmes problèmes et préoccupations. Il s'agira d'examiner ces dessins sur trois plans : le plan visuel, les personnages et les messages linguistiques. Il s'agira aussi d'établir le lien entre ces deux types d'information, à savoir le texte et le dessin qui rend les propos du caricaturiste plus captivants et plus informatifs.

ملخص

تهتم هذه المقالة ببعض الأحداث التي تشغل إفريقيا حاليا من خلال دراسة أربعة رسوم كاريكاتورية، هذه الرسوم تجسد أخبار وشخصيات تعكس ما يحدث في أفريقيا حيث غالبية البلدان تتقاسم نفس المشاكل. وستدرس هذه الرسوم على ثلاثة مستويات: على المستوى البصري، مستوى الشخصيات والمستوى اللغوي. سيتم أيضا إقامة الصلة بين هذين النوعين من المعلومات، بما في ذلك النص والتصميم الذي يجعل رسالة ومعنى هذه الكاريكاتيرات غنية بالمعلومات التي تخص بعض البلدان الأفريقية.

Fondé en 1992 par Ahmed Fattani, le journal « Liberté » est un quotidien algérien d'expression française. Nous nous intéressons, dans cet article, à quelques caricatures tirées dans quelques numéros dudit journal qui sont l'œuvre du caricaturiste Ali Dilem. Les caricatures étant un moyen d'expression et de communication, nous allons tenter de découvrir ce qu'elles peuvent nous révéler quant aux événements et préoccupations constituant l'actualité des pays africains.

Caricatures et sémiotique

Avant d'entreprendre l'analyse de notre corpus, il est indispensable de définir les deux notions principales autour desquelles pivote le sujet, à savoir la caricature et la sémiotique :

Certains dessins faisant allusion à des caricatures furent connus dans la Grèce antique ; ces dessins représentaient des Dieux gréco-romains. Le dessin satirique marque en outre le Moyen-Age notamment avec les sculptures des églises figurant certains personnages et animaux. Cependant, ces dessins ne constituaient pas des caricatures proprement dites, au sens actuel du terme. Ce fut à la renaissance, grâce à l'imprimerie, que se développe la caricature. Le terme « caricature » apparaît pour la première fois dans les mémoires d'Argenson en 1740 ; en Italie, le terme « caricatura » fut utilisé (au XVI^e siècle) par le peintre Annibal, pour rendre compte de ses dessins satiriques.

Au XVII^e siècle, la caricature s'imprègne du politique et s'utilise contre l'aristocratie. Au XIX^e siècle et avec l'émergence du libéralisme et la découverte de la lithographie¹, la caricature se diffuse, dans les pays occidentaux, comme dessin de presse. Elle tire son origine de l'hebdomadaire français paru le 4 novembre 1830 fondé par le directeur Charles Philippon à Paris, sous le titre de La caricature morale, religieuse, littéraire et scénique. Auguste

¹ Senefelder 1796, reproduction du dessin.

Audebert en fut le rédacteur en chef jusqu'en 1835, puis Louis Desnoyers, Balzac², etc.

Dans le Dictionnaire international des termes littéraires, Aurélie Bois définit la caricature comme « *dessin, peinture donnant de quelque chose ou de quelqu'un une image déformée, outrée, burlesque, par le grossissement de certains traits ou de certains détails, par l'exagération des signes expressifs*³ »

Le signe est composé, selon De Saussure F. de deux faces : une face matérielle qu'est le signifiant ; et une face immatérielle qu'est le signifié. La caricature est un signe dont le signifiant est constitué par les éléments de la caricature et le signifié est tout ce qui y est représenté comme idées. Interpréter sémiotiquement une caricature revient à décoder son message et à en relever les éléments qui génèrent du sens. Du sens en relation avec des faits réels et des événements de l'actualité.

Une image, notamment la caricature, s'accompagne souvent d'un message linguistique, titre, paroles énoncées ou/et pensées dans des bulles, signature, etc. qui peut avoir plusieurs fonctions :

- Fonction d'ancrage : elle permet de réduire les possibilités signifiantes et donc de guider le lecteur dans son interprétation de la caricature.
- Fonction de relais : c'est le lien de complémentarité entre le texte et l'image. Les mots apportent du sens à l'image et assurent la compréhension de cette dernière.

Charles S. Peirce distingue trois types de signes : le symbole, l'indice et l'icône. Ce dernier est défini comme ce qui « *a des propriétés communes avec quelque chose, il les a non avec l'objet mais avec le modèle perceptif de l'objet* » (Meunier et Peraya, 2010 : 63). La caricature est donc une icône dans le sens où elle constitue un signe qui entretient une relation d'analogie avec son

² <http://fr.wikipedia.org/wiki/satire>

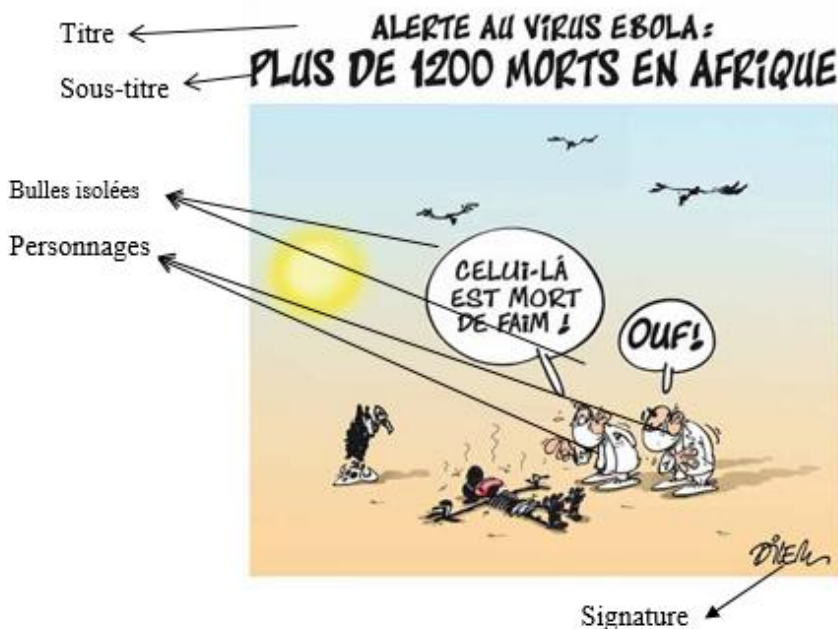
³ [www.ditl.info.Dictionnaire](http://www.ditl.info/Dictionnaire) international des termes littéraires, article caricature, 2006. Consulté le 07/01/2015

réfèrent et reprend les caractéristiques similaires, communes avec l'objet perçu qu'elle représente.

La caricature autant qu'image déploie des couleurs, des formes, des lignes, et certaines qualités comme l'éclairage et la texture, ces éléments constituent des signes plastiques non spécifiques. Elle est aussi liée au cadre qui la désigne et l'isole, au cadrage qui en est la taille, l'angle de prise de vue, et la pose du modèle qu'on appelle des signes plastiques spécifiques. L'effet humoristique est ainsi produit par « *la combinaison de plusieurs codes sémiotiques qui sont en synergie constante* » (Kourdis, 2009)

Analyse des caricatures

La première caricature qui attire l'attention est un dessin d'Ali Dilem, tiré du quotidien francophone algérien « Liberté », du mercredi 20 août 2014. Le contexte de ce dessin est : le virus d'Ebola qui a envahi l'Afrique et tué des centaines de personnes.



Caricature n° 1

Les signes plastiques : Le cadre de l'image est carré. Le plan utilisé est le plan d'ensemble, les personnages sont pris dans l'environnement où ils se trouvent. Les couleurs utilisées sont des couleurs chaudes comme : le jaune, le bleu mais aussi le noir, le blanc et le marron. L'éclairage est diffus créant une lumière égale. Il est question, dans cette caricature, d'une prise de vue plongée, l'angle est dirigé vers le bas donnant l'impression que l'auteur domine le sujet. La pose du modèle est de profil ; la texture de la photo est lisse.

Les signes iconiques : les personnages partagent certains traits comme la tenue blanche renvoyant au cadre médical. Ils sont tous les deux penchés pour voir de près le cadavre d'un africain. L'un pointant du doigt le cadavre et l'autre posant la main sur le cœur. On remarque en outre, la présence de quatre corbeaux, dont trois survolent au-dessus des têtes des deux personnages ; un autre, posé sur le crâne d'un cadavre.

Les signes linguistiques : ce dessin présente un titre principal : « Alerte au virus Ébola » et un sous-titre : « Plus de 1200 morts en Afrique », les lettres de ce dernier sont plus grandes que celles du premier placé en haut de la caricature. Le sous-titre complète le titre principal en donnant plus de détails.

Pour Austin J. L., « dire c'est faire ». En effet, l'auteur de la caricature, en énonçant la phrase « Plus de 1200 morts en Afrique », accomplit trois actes : un acte locutoire, qui consiste au fait même de dire « Plus de 1200 morts en Afrique » ; un acte illocutoire, par lequel le caricaturiste affirme le nombre approximatif des victimes de cette maladie ; et un acte perlocutoire, qui consiste en la prise de conscience des lecteurs de la dangerosité du virus d'Ébola mais aussi du problème de la famine qui envahissent l'Afrique.

Des bulles isolées transmettent les propos de deux personnages, les lettres apparaissent en gras, avec la typologie « Comics Sans MS ». Les propos du premier personnage ainsi que l'interjection du deuxième se terminent par un point d'exclamation incitant le

lecteur à réfléchir sur le sens latent du message. Le caricaturiste Dilem appose sa signature sur l'angle droit.

Interprétation : le dessin représente deux hommes, vêtus de tenues blanches qui sont, sans doute, des médecins occidentaux envoyés en Afrique pour aider les victimes du virus d'Ébola. Le blanc reflète la paix, la santé et la vie saine des pays occidentaux...qui sont protégés (port de masques de protection) et à l'abri de ce genre de maladies et de virus.

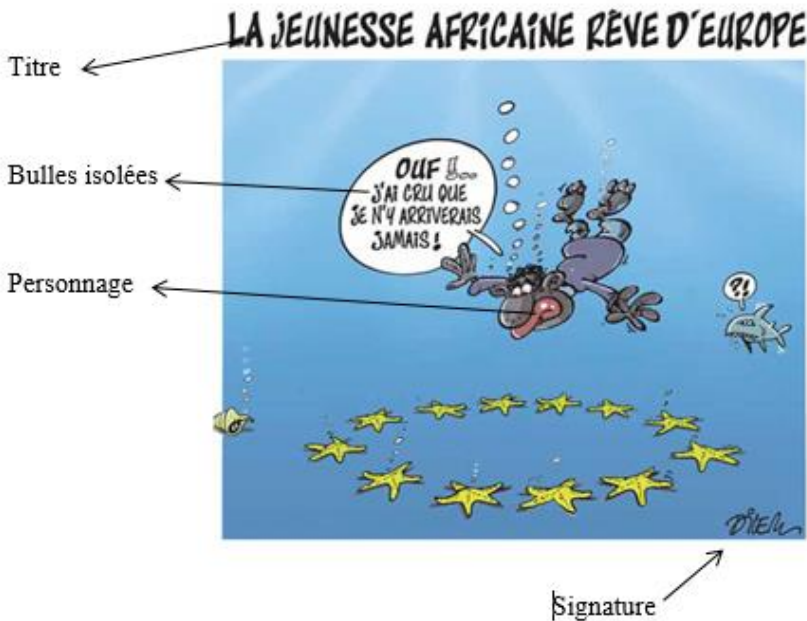
Devant eux, le cadavre squelettique d'un nègre allongé sur le sable, autour duquel tournent une multitude de mouches qui symbolisent le manque d'hygiène, la misère et la maladie. D'après l'un des deux hommes, la faim en est la cause (il a pu constater cela en remarquant la maigreur du cadavre), non pas le virus d'Ébola « celui-là est mort de faim »... Ce qui enchante le second qui semble être soulagé de l'apprendre « ouf ! ». C'est vouloir dire que pendant que l'on parle des centaines d'Africains qui meurent du virus d'Ébola, d'autres meurent de faim et cela devient normal et évident, on n'est même pas surpris ni touché d'apprendre qu'il y a encore des populations en Afrique et partout dans le monde qui meurent de faim. On remarque aussi la présence d'un nombre de vautours. Ces derniers, symbole du malheur, sont des carnivores. Trois d'entre eux arrivent dans le ciel pendant que l'un d'eux s'est posé sur un crâne. Le caricaturiste fait allusion au grand malheur qui menace toute l'Afrique et par le vautour posé sur le crâne, observant le cadavre, il veut attirer notre attention sur ce dernier qui est squelettique et sur le fait que même les vautours ne bénéficient pas de ces cadavres car il n'en reste plus que des os. Dilem pose donc, dans le même dessin, deux problèmes qui frappent l'Afrique, les différentes maladies, ici le virus d'Ébola et la famine. Le soleil, sous la forme d'un grand cercle jaune, placé du côté du vautour et du cadavre symbolise avec la couleur bleue du ciel qui se mêle, au milieu du dessin, à celle du sable, le désert dans son immensité, la chaleur et la sécheresse.

Nous comprenons donc que les pays occidentaux sont insensibles devant la mort, la misère et les virus qui rongent la vie des peuples africains. Au lieu de réagir, ils ne font que constater,

observer les causes de la mort, les dommages et les problèmes de l'Afrique.

Le message linguistique accompagnant l'image joue la fonction de relais car il apporte des informations supplémentaires : le sous-titre « plus de 1200 morts en Afrique » indique l'ampleur des dégâts humains causés par le virus d'Ébola. S'ajoute à cela le message visuel ainsi que le contenu des bulles, pour apporter de nouvelles informations concernant les causes de mortalité en Afrique (outre les maladies qui sévissent sur l'Afrique, la faim persiste comme l'une de ces principales causes) ; et la réaction des pays occidentaux (qui consiste à constater ces causes sans apporter pour autant de solutions)

Un deuxième problème pertinent est dépeint dans ce dessin paru dans un autre numéro du journal « Liberté », du mardi 08 octobre 2013. Le problème illustré dans cette caricature est celui de l'immigration clandestine des jeunes Africains vers les pays européens.



Caricature n°2

Les signes plastiques : l'image est délimitée par un cadre carré. En ce qui concerne le cadrage, il s'agit d'un plan d'ensemble, on aperçoit le personnage dans le lieu voire l'environnement où il se trouve. Les couleurs utilisées sont le bleu, le noir, et le jaune ; l'éclairage est diffus et donc homogène. La caricature est une plongée, l'angle est dirigé vers le bas, l'auteur donne l'impression de dominer son sujet. La texture du support, le papier est lisse.

Les signes iconiques : l'image représente un jeune homme, un nègre avec un nez gonflé et de grosses lèvres, qui tombe au fond de la mer parmi un cercle d'étoiles de mer ; on aperçoit aussi un coquillage et un poisson. Des bulles d'oxygène se dégagent de la bouche du jeune homme qui, les bras écartés et les yeux grand ouverts, semble être heureux de pouvoir enfin atteindre son objectif.

Les signes linguistiques : la titraille de cette caricature révèle le rêve des jeunes Africains, « La jeunesse africaine rêve d'Europe » ; par cette phrase, le caricaturiste communique une information quant à l'intention des jeunes africains de quitter leurs pays pour aller vivre en Europe, il accomplit donc un acte illocutionnaire.

Les propos des personnages sont véhiculés dans des bulles isolées pour traduire ce qu'ils pensent : le jeune africain, distinguant les étoiles de mer, est soulagé car il y imagine le drapeau des pays européens : drapeau bleu sur lequel sont dessinés des étoiles représentant les pays faisant partie de l'union européenne.

La présence de signes typographiques tels que le point d'interrogation et le point d'exclamation : dans la bulle du poisson, traduit l'étonnement et peut-être aussi l'agacement (due à la présence d'êtres humains voire de cadavre d'êtres humains dans son environnement ; et le point d'exclamation, dans celle du jeune africain, marque le soulagement « ouf ! » (Cette interjection est notée en gras pour attirer l'attention du lecteur) et la joie « j'ai cru

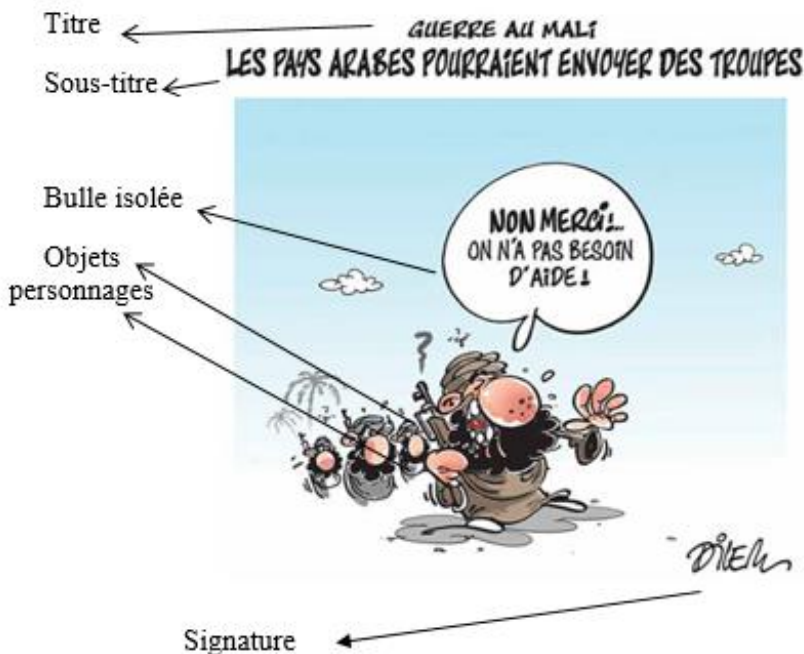
que je n'y arriverais jamais ! ». Quant à la signature du caricaturiste, elle apparaît dans l'angle droit de l'image.

Interprétation : le personnage dépeint dans cette deuxième caricature représente les jeunes Africains dans leur rêve commun de partir vivre à l'étranger, notamment en Europe où les conditions de vie se trouvent être, pour eux, plus favorables. Mais le dessin renvoie à une catégorie bien précise : les « harragas » qui tentent leur chance de quitter le continent africain de manière clandestine en s'engageant dans la mer. L'image montre bien que ces jeunes finissent par se trouver au fond de la mer, parmi les poissons. Le caricaturiste cherche à nous faire comprendre que ces jeunes s'accrochent à ce rêve et y croient jusqu'à la dernière minute mais leur rêve se tourne en cauchemar. L'image met en scène aussi des êtres marins pour représenter le fond de l'océan : coquille, étoiles de mer et un poisson. Ce dernier semble être surpris de se trouver face un être humain au fond de l'océan. On remarque aussi la couleur bleue de l'océan qui représente sa couleur réelle mais aussi le calme et l'apaisement car les Africains tentent de mettre fin à leurs problèmes en fuyant leurs pays et au terme du voyage dans lequel ils se sont engagés, cette solution semble avoir un effet boomerang : ils trouvent la paix en mourant noyés. Quant à la manière dont les étoiles de mer de couleur jaune sont disposées, en cercle, le dessinateur tend à représenter le drapeau européen. Pour dire qu'au lieu de se trouver en Europe, les jeunes Africains, toujours décidés et rêveurs, se donnent la mort et se heurtent au danger et à la réalité amère, celle de ne pouvoir jamais s'en sortir vivant.

Le signe linguistique joue la fonction de relais, le titre nous apporte des informations voire des explications quant au sens véhiculé par le message visuel. Le titre parle du rêve mais le dessin représente la réalité et la destinée des rêveurs africains.

Un autre problème pertinent en Afrique est dépeint dans la troisième caricature, il s'agit des guerres notamment la guerre au Mali. Cette caricature du célèbre caricaturiste Dilem est tirée du journal algérien « Liberté » du lundi 14 janvier 2013. Il est bien

connu que depuis un certain temps, le Mali vit des soulèvements et des guerres qui ont suscité l'intervention de certains pays étrangers.



Caricature n°3

Les signes plastiques : différentes catégories de signes plastiques peuvent être distinguées dans cette caricature. La forme du cadre est carrée. Le plan utilisé est un plan moyen, un personnage cadré sur pieds est mis en valeur par rapport aux autres. Les couleurs utilisées sont le bleu, le marron, le noir et le blanc. L'éclairage est diffus. La prise de vue est à hauteur d'homme, frontale. Quant à la texture du document, elle est lisse.

Les signes iconiques : cette caricature met en scène un groupe d'hommes barbus portant des fusils, ce sont des islamistes. Le personnage avançant en tête de ce groupe, en est le chef. Ces personnages partagent certains traits : nez gonflé, barbe drue. Ils sont tous vêtus pareillement de djellabas, portent des turbans sur la

tête. Ils sont tous armés et marchent dans la même direction ; nous remarquons la présence de fusils encore fumeux car ce groupe vient de tirer avec. On voit la langue et les dents de l'homme en tête du groupe, il répond, les yeux fermés et fait un geste avec la main pour dire « non » ; au-dessus de ces hommes survolent des mouches. Tous ces éléments nous permettent de conclure au fait que ce sont des islamistes en guerre au Mali.

Les signes linguistiques : en haut de la caricature, il y a un titre : « Guerre au Mali » et un sous-titre : « Les pays arabes pourraient envoyer des troupes » placé au-dessous du premier et dont les lettres sont plus grandes que celles du titre principal.

L'étude pragmatique démontre que l'auteur, en disant : « Les pays arabes pourraient envoyer des troupes », accomplit un acte locutoire consistant au fait de le dire ; un acte illocutoire, en affirmant le fait que les pays arabes pourraient envoyer des troupes ; et un acte perlocutoire, dans la mesure où il contribue à la prise de conscience de ce qui se passe au Mali.

Une bulle isolée transmet un message de l'un des personnages (l'homme avançant en tête de ce groupe) : en caractères gras, « non merci !... » Et « on n'a pas besoin d'aide », le tout avec la typologie « Comics Sans MS ». Le point d'exclamation ici ne renvoie pas à l'étonnement mais sert à inciter le lecteur à la réflexion au sens latent du message. La signature du caricaturiste apparaît sur l'angle droit.

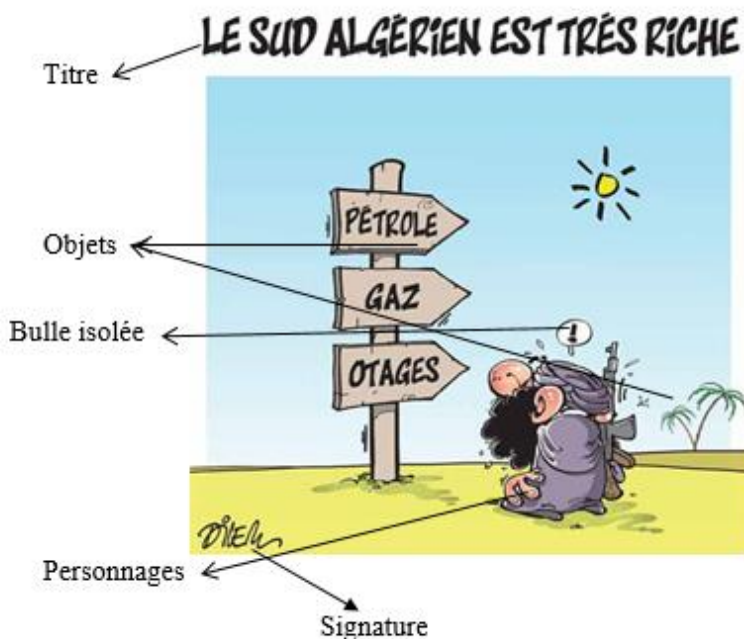
Interprétation : le caricaturiste met en scène dans ce dessin le conflit armé qui a lieu dans le nord du Mali depuis 2012. Il est bien connu que des groupes de rebelles (divers groupes islamistes et des Touaregs) s'opposent à l'armée régulière malienne, principalement pour l'indépendance d'Azawad.

Ce groupe d'islamistes porte des armes dont se dégage de la fumée pour dire qu'ils viennent de lancer une attaque contre le Mali. On remarque la présence de mouches au-dessus des têtes des personnages, qui symbolisent la barbarie et l'inhumanité. Quant aux nuages qui viennent perturber le ciel bleu, ils renvoient aux

conflits et à la crise que connaît le nord du Mali. La barbe, la tenue, les turbans, les fusils sont autant d'éléments qui symbolisent les islamistes.

La présence du message linguistique, à savoir le titre, l'accroche et le contenu de la bulle, offre plus de signification au message visuel. Au niveau de l'accroche « Les pays arabes pourraient envoyer des troupes », on remarque que le verbe « pouvoir » est conjugué au conditionnel. L'emploi de ce temps exprime l'hypothèse, mais laquelle ? Celle de la position des pays arabes face à la crise malienne. Le fait qu'ils n'aient pas pris de position tranchée peut être interprété de différentes manières. Le message contenu dans la bulle n'est pas choisi par le dessinateur par hasard mais pour donner son avis justement quant à la position que prendraient les pays arabes s'ils venaient à se prononcer : « non merci !...on n'a pas besoin d'aide ! », on comprend par-là que si les pays arabes ne prennent pas de position tranchée face à ce conflit, c'est qu'ils soutiennent de manière indirecte les islamistes et s'ils intervenaient, ce serait justement pour les aider et les soutenir dans leurs actes terroristes et qui semblent gérer la situation du moins c'est ce qu'ils montrent au monde. Le message linguistique joue donc la fonction de relais.

Tirée du quotidien algérien d'expression française « Liberté » du jeudi 17 janvier 2013, cette quatrième caricature présente un autre problème, celui de la prise d'otages dans le sud algérien. L'Algérie n'est pas le seul pays africain où des ravisseurs prennent en otages des hommes, journalistes et autres, sous différents prétextes.



Caricature n° 4

Les signes plastiques : le cadre de l'image est carré, le caricaturiste a utilisé un plan d'ensemble, où il met en valeur le personnage ainsi que son environnement. Les couleurs utilisées sont le jaune, le bleu, le noir, le gris, le vert et le marron. L'éclairage est diffus, homogène dans le sens où toutes les zones de l'image sont éclairées. La prise de vue est à hauteur d'homme. La texture du support est lisse.

Les signes iconiques : on aperçoit sur cette image, un homme barbu pris de dos, le nez gonflé qui dépasse. Il porte une djellaba, un turban et un fusil sur le bras droit. On remarque la présence d'un panneau composé de trois plaques : pétrole, gaz, otages. Il y a aussi le soleil, un ciel bleu, deux palmiers et le sable qui représentent le sud, le désert.

Les signes linguistiques : le titre de la caricature est « Le sud algérien est très riche », il se trouve en haut du dessin, et est écrit

noir sur blanc. En énonçant cette phrase, le dessinateur accomplit un acte locutoire. Il accomplit aussi un acte illocutoire d'assertion du fait d'affirmer qu'il existe diverses richesses au sud du pays. Un acte perlocutoire, qui incite le lecteur à réfléchir sur ces richesses : quelles genre de richesses, et comment l'Algérie gère-t-elle celles-ci. Sur un panneau, sont mentionnées les richesses auxquelles le caricaturiste fait allusion, pétrole, gaz et otages. Une bulle est rattachée au personnage de la caricature. Cependant, la bulle ne véhicule qu'un point d'exclamation qui sert non pas à exprimer la surprise mais à susciter la réflexion et la curiosité du lecteur, en quoi ces otages peuvent-ils être classés au même titre que les richesses bien connues du sud algérien ? La signature du dessinateur apparaît cette fois sur l'angle gauche.

Interprétation : cette caricature met en scène un personnage barbu, armé d'un fusil, portant une djellaba et sur la tête un turban. Ces éléments, tous réunis, nous rappellent des traits propres aux islamistes. D'autres éléments représentent le désert : le ciel bleu et le soleil placé au-dessus de la tête du personnage pour symboliser la sérénité et le calme dans lequel vivent les islamistes sans l'intervention des forces étrangères ; le sable et les palmiers pour imprégner l'image dans l'environnement du désert.

Face à cet homme, se dresse un panneau sur lequel sont mentionnés : pétrole, gaz, otages. La présence de la plaque « otages » au même titre que « pétrole » et « gaz » indique que la prise d'otage se compte parmi les ressources naturelles du sud algérien comme le dévoile d'ailleurs le titre : « le sud algérien est très riche ». Le caricaturiste n'a pas choisi ce personnage par hasard : il est bien connu que des personnes, essentiellement occidentales travaillant dans le sud algérien, ont été enlevées par des ravisseurs, ou plus précisément par des islamistes venus du Mali. Ces ravisseurs demandent, en échange des otages, des rançons ou autre comme c'est le cas dans l'affaire d'In Amenas où ils demandent d'arrêter l'agression et l'intervention française au Mali ... c'est vouloir dire que la prise d'otages devient une nouvelle source d'argent en Afrique (au même titre que le gaz et le

pétrole) ou un nouveau moyen de chantage comme c'est le cas dans cette affaire du sud algérien.

Nous constatons donc que le message linguistique joue la fonction de relais. En effet, il permet de comprendre davantage le sens de l'image comme l'identification du lieu (le sud algérien).

Conclusion

Du point de vue sémiotique, la caricature est un « hypersystème sémiotique » (Kourdis, 2009) qui interpelle plusieurs composantes : concernant les signes plastiques, le cadre est toujours carré ; pour ce qui est du cadrage, le plan d'ensemble est le plan le plus utilisé par le caricaturiste, certainement, pour situer le personnage dans son environnement ou dans la situation dans laquelle il se trouve. La position choisie est soit une prise de vue plongée, donnant une impression de domination du sujet, soit à hauteur d'homme, l'auteur maîtrisant en quelque sorte le sujet est au même niveau que le personnage. Ali Dilem utilise des couleurs bien connues du continent africain, couleurs du ciel, du sable, du soleil, etc. La texture du support quant à elle, est toujours lisse, texture du papier. En ce qui concerne les signes iconiques, les personnages sont représentés de manière grotesque comme dans toutes les caricatures de Dilem : nez gonflé par exemple leur donnant un air dérisoire. Quant aux objets dessinés, ils portent toujours une signification précise et ne sont jamais choisis par hasard. Le message linguistique constitué essentiellement par le titre et les paroles véhiculées dans des bulles (rattachées aux personnages) apporte des informations et guide le lecteur dans sa compréhension et son interprétation du dessin.

Du point de vue pragmatique, le caricaturiste tend à informer le lecteur (ou le récepteur) et à le convaincre ; la caricature est donc un moyen de communication assez particulier dans le sens où le lecteur n'est pas toujours disposé à recevoir le message et ne s'arrête pas devant le dessin, il faut donc que le caricaturiste joue sur certains paramètres et techniques pour accrocher et attirer l'attention du lecteur et parfois susciter sa curiosité et son intérêt.

Austin stipule que la parole est un acte, le dessin en tant que message visuel est aussi un acte; nous considérons donc la caricature comme un acte à trois dimensions si l'on reprend la terminologie d'Austin : un acte locutoire consistant dans la production même du message, c'est-à-dire du dessin ; un acte illocutoire, par lequel le caricaturiste informe et guide le lecteur dans son interprétation, à travers sa représentation d'un événement, d'un personnage, ou d'une actualité quelconque ; un acte perlocutoire, qui n'est pas dénoté dans le message linguistique mais se comprend par des éléments du dessin caricatural. Dans la caricature n°2, le caricaturiste essaye de dissuader les jeunes d'immigrer de manière clandestine en Europe en en présentant les fâcheuses conséquences.

Les caricatures abordées dans le présent travail représentent, les problèmes majeurs qui touchent l'Afrique, de manière indirecte et humoristique. En effet, maladies, guerres et famine sont les termes qui jalonnent l'actualité africaine.

Bibliographie

- AUSTIN J. L., (1970), *Quand dire c'est faire*, édition du Seuil, pour la version française. Pp. 222
- DE SAUSSURE F., (2002), *Cours de linguistique générale*, ed. Talantikit, Bejaia. Pp. 285
- MEUNIER J. P., PERAYA D., (2010) *Introduction aux théories de la communication*, 2^{ème} ed. Boeck. Pp. 459.
- <http://fr.wikipedia.org/wiki/satire> Consulté le 10/01/2015
- www.ditl.info/Dictionnaire international des termes littéraires, article caricature, 2006. Consulté le 07/01/2015
- KOURDIS E., *La sémiotique de la traduction de l'humour. Traduire la caricature de la presse française dans la presse grecque. . Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 2. Identités visuelles, 22 janvier 2009. Disponible sur Internet : <http://www.revue-signes.info/document.php?id=745>. ISSN 1308-8378. Consulté le 20/01/2015

AXE 3 :
(RE) DÉCOUVERTE

Assia DJEBAR (1935-2015)

La grande romancière algérienne, Assia Djébar, membre de l'Académie Française et récipiendaire de nombreuses décorations de par le monde s'est éteinte à Paris le 4 février. Elle a été enterrée à Cherchell dans le vieux cimetière le 6 février. Nous avons choisi pour illustrer son parcours de lui laisser la parole à travers quelques extraits de son œuvre.

La langue, la francophonie

Le silence de l'écriture

Longtemps, j'ai cru qu'écrire c'était mourir, mourir lentement. Déplier à tâtons un linceul de sable ou de soie sur ce que l'on a connu piaffant palpitant. L'éclat de rire-gelé. Le début de sanglot-pétrifié.

Oui, longtemps, parce que, écrivant, je me remémorais, j'ai voulu m'appuyer contre la digue de la mémoire, ou contre son envers de pénombre, pénétrée peu à peu de son froid.

Et la vie s'émiette ; et la trace vive se dilue. (...)

Silence de l'écriture, vent du désert qui tourne sa meule inexorable, alors que ma main court, que la langue du père (langue d'ailleurs muée en langue paternelle) dénoue peu à peu, sûrement les langes de l'amour mort ; et le murmure affaibli des aïeules loin derrière, la plainte hululante des ombres voilées flottant à l'horizon, tant de voix s'éclaboussent dans un lent vertige de deuil-alors que ma main court ... (*Vaste est la prison*, 11)

Silence sur soie ou l'écriture en fuite

Dans ce long tunnel de cinquante ans d'écriture se cherche, se cache et se voile un corps de fillette, puis de jeune fille, mais c'est cette dernière devenue femme mûre, qui, en ce jour, esquisse le premier pas de l'autodévoilement. (*Nulle ne part dans la maison de mon père* p. 468)

Depuis *l'Amour, la Fantasia*, je vis une espèce de fluctuation entre l'arabe, ma langue maternelle, qui devrait être en quelque sorte ma langue d'intimité et le français, qui devrait être plutôt une langue tournée vers l'extérieur. Mais je sens qu'actuellement, je ne sais pas pourquoi, je suis en train d'intérioriser le français, en train d'entrer à l'intérieur d'un français qui deviendrait une sorte de langue d'intimité. C'est tout à fait nouveau dans mon œuvre.

Plusieurs périodes : les romans de jeunesse, c'était un français que je n'avais pas choisi : du fait que j'étais à l'école coloniale, je suis francophone sans l'avoir voulu, tout en étant arabophone dans ma vie familiale. Période de dix ans où je n'ai pas publié mais où j'ai fait des travaux de cinéma, où j'ai voulu vraiment travailler sur l'arabe comme langue de création Mais je suis revenue à partir des années 80 à l'écriture romanesque en français. Du fait qu'à ce moment-là dans *l'Amour*, j'ai fait une sorte d'autobiographie d'écrivain, j'ai compris que cette langue j'y suis retournée par choix personnel. Parce qu'elle me donne une plus grande liberté pour parler du corps de la femme pour mettre ce qu'on trouve dans tout le Maghreb des femmes enfermées et d'autres livres. Français langue des morts, le blanc de l'Algérie.

(Interview)

,
« Ensuite il faut ramener cette évocation à travers la langue maternelle vers la langue paternelle. Car le français est aussi pour moi la langue paternelle. La langue de l'ennemi de l'hier est devenue pour moi du fait que mon père était instituteur dans une école française ; hors dans cette langue il y a la mort, par les témoignages de la conquête que je ramène. Mais il y a aussi le mouvement, la libération du corps de la femme car, pour moi, fillette allant à l'école française, c'est ainsi que je peux éviter le harem. Toutefois, lorsque le corps est redevenu immobile, la langue maternelle, elle, est mémoire, chant du passé »

.
« Le français m'est langue marâtre. Quelle est cette langue mère disparue, qui m'a abandonnée sur le trottoir et s'est enfuie ? Langue – mère idéalisée ou mal aimée, livrée aux hérauts de foire ou aux seuls geôliers!... Sous les poids des tabous que je porte en moi comme héritage, je me retrouve désertée des chants de l'amour arabe. Est-ce d'avoir expulsé de ce discours amoureux qui me fait trouver aride le français que j'emploie ? » (L'Amour, *la fantasia*, p.298)

La langue encore coagulée des autres m'a enveloppée, dès l'enfance, en tunique de Nessus (*Ibid.* p.302)

Les voix des femmes algériennes

Les voix ensevelies

Je vomis quoi, peut-être un long cri ancestral. Ma bouche ouverte expulse indéfiniment la souffrance des autres, des ensevelies avant moi, moi qui croyais apparaître à peine au premier rai de la première lumière.

Je ne crie pas, je suis le cri tendu dans un vol vibrant et aveugle ;
la procession blanche des aïeules fantômes derrière moi devient
armée qui me propulse, se lèvent les mots de la langue perdue qui
vacille, tandis que les mâles au-devant gesticulent dans le champ de
la mort, ou de ses masques. (*Vaste est la prison*, 339)

Je ne te nomme pas, mère, Algérie amère,

Que j'écris,

Que je crie, avec ce e de l'œil

L'œil qui dans la langue des femmes est fontaine

Ton œil en moi, je te fuis, je t'oublie, ô aïeule d'autrefois. (*Vaste est la prison*, 347)

Quant à la langue française, au terme de quelle transhumance,
tresser cette langue illusoirement claire dans la trame des voix de
mes sœurs ? Les mots de toute langue se palpent, s'épellent,
s'envolent comme l'hirondelle qui trisse, oui, les mots peuvent
s'exhaler, mais leurs arabesques n'excluent plus nos cœurs porteurs
de mémoire.

Dire sans grandiloquence, que mon écriture en français est ensemencée par les sons et les rythmes de l'origine, comme les musiques que Bela Bartok est venu écouter en 1913, jusque dans les Aurès. Oui, ma langue d'écriture s'ouvre au différent, s'allège des interdits paroxystiques, s'étire pour ne paraître qu'une simple natte au dehors, parfilée de silence et de plénitude.

Discours d'Assia Djebar prononcé à l'Académie française, jeudi 22 juin 2006.

Bibliographie

- *L'Amour, la fantasia*, Paris, J-C Lattès, 1985
- *Vaste est la prison*, Paris, Albin Michel, 1996
- *Nulle part dans la maison de mon père*, Paris, Arthème Fayard, 2007, Alger, Sédia, 2008.

L'œuvre romanesque d'Albert COSSERY. Des révolutionnaires d'un nouveau style

Résumé

Albert Cossery, écrivain égyptien d'expression française, est l'auteur d'une œuvre remarquable composée de sept romans et un recueil de nouvelles. Au centre de cette œuvre se situe la lutte du peuple contre les gouverneurs tyranniques dans un décor qui, sans être nommé, laisse entrevoir l'Égypte natale de l'auteur.

Seulement, la forme que prend cette lutte mue avec l'évolution de l'œuvre et de l'écriture. Dans les œuvres de la première période, elle prend la forme de l'engagement. Elle naît du spectacle insupportable de la misère et de la déchéance du peuple. À partir de *Mendiants et Orgueilleux*, la révolte prend une autre forme. Elle est synonyme d'oisiveté. La misère est alors vidée de tout tragique et devient la condition même de la liberté.

Vers la fin de l'œuvre cossérienne, et notamment dans *La violence et la dérision*, une nouvelle forme d'engagement réapparaît, mais il s'agit de l'engagement d'une élite oisive qui entend utiliser l'arme redoutable de la dérision contre les gouverneurs tyranniques, tout en réfutant toute forme de violence.

ملخص

ألبير قصيري هو كاتب مصري ذو أدب ناطق باللغة الفرنسية. تتكون مؤلفاته من سبع روايات ومجموعة قصص قصيرة ويتحدث عمله الأدبي في مجمله عن نضال الشعب ضد الحكام المستبدين. ولكن أشكال هذا النضال اختلفت مع تطور الانتاج الأدبي للكاتب حيث أخذ في البداية شكل الالتزام الإيجابي ثم تحول ليصبح مرادفا للكسل والخمول. أما في أواخر عمله الأدبي ولا سيما في العنف والسخرية، فهناك شكل جديد للنضال ضد الاستبداد، تمارسه نخبة، تستخدم سلاح السخرية ضد الاستبداد وتدحض جميع أشكال العنف.

Albert Cossery est un écrivain égyptien d'expression française, né au Caire en 1913, dans la ville de Damiette. Il est issu d'une famille d'origine grecque qui s'était installée en Egypte depuis plusieurs siècles. Ce romancier à la trajectoire atypique a mené une existence solitaire dans une chambre d'hôtel à Saint-Germain des Prés, une chambre où il a passé plus de soixante ans.

Construisant son œuvre patiemment, il a écrit huit livres entre 1941 et 1999. Peu prolifique, peuvent juger certains critiques, son œuvre reste néanmoins exceptionnelle et le rythme de sa production demeure fidèle à une composante incontournable dans sa philosophie : il s'agit de l'oisiveté, la nonchalance, la passivité que l'auteur développe comme un art de vivre. Au fil de sa production littéraire, l'auteur a su créer une véritable comédie humaine animée par le petit peuple du Caire.

Mendiants et Orgueilleux est sans doute, avec *La violence et la dérision* le roman où Cossery s'est exprimé avec le plus de clarté sur sa « philosophie de la vie ». Il est en effet un renversement capital à retenir dans ces deux œuvres particulièrement.

Dans les nouvelles de la première période¹, la révolte naissait du spectacle insupportable de la misère. La misère signifiait la souffrance, la déchéance d'un peuple opprimé. Dès les premières pages de *Mendiants et orgueilleux*, la misère, celle de Gohar, mais aussi celle du peuple, recouvre un autre sens :

[Gohar] était parfaitement heureux. C'était toujours la même chose. Tout était dérisoire et facile. Il n'avait qu'à regarder devant lui pour s'en convaincre. La misère grouillante qui l'entourait n'avait rien de tragique ; elle semblait recéler en

¹ On note parmi ces œuvres *Les hommes oubliés de Dieu* et *La maison de la mort certaine*, et l'on considère *Les fainéants dans la vallée fertile* comme une sorte de repli avant la métamorphose que subira l'œuvre cossérienne, tant la façon d'appréhender les concepts révolte, de misère et d'engagement a connu des mutations.

elle une mystérieuse opulence, les trésors d'une richesse inouïe et insoupçonnée²

La misère est donc vidée de tout tragique, elle est même la condition de la liberté (ce que même Nour El Dine, représentant de l'Ordre, comprendra), comme elle explique l'image du peuple vivant dans une joie innée et inaltérable.

Certes la misère marquait leurs vêtements composés de hardes innombrables, inscrivait son empreinte indélébile sur leurs corps hâves et décharnés, elle n'arrivait pas à effacer de leurs visages la criante allégresse d'être vivants³

Cette « faculté de joie si intense » se lit sur le visage des pauvres. Le peuple, à partir de *Mendiants et orgueilleux* sera cantonné à l'arrière-plan ; il ne sera plus montré de l'intérieur comme il l'était dans les œuvres de la première période, notamment *Les hommes oubliés de Dieu* et *La maison de la mort certaine*.

La criante allégresse qui anime les rues de la ville indigène nous est rapportée par un regard extérieur, celui du narrateur ou celui du personnage. Elle n'est pas vécue, et encore moins relatée par un représentant de ce peuple dont la présence ira en s'effaçant davantage au fil des romans ultérieurs.

Ainsi, Nour El Dine, revenant de la zone où il cache ses amours homosexuelles, servira d'intermédiaire pour assurer que les masses n'ont aucun désir de révolte. Dans l'extrême pauvreté de la "zone", elles sont indifférentes. Dans la ville indigène, elles s'abandonnent à la jouissance de l'instant. Aucune forme de pouvoir n'a de prise sur elles.

Nour El Dine connaissait la mentalité des habitants de cette zone ; il savait que rien ne pouvait les effaroucher ni les faire sortir de leur étrange somnolence. Il n'y avait en eux ni rancœur, ni hostilité, simplement un mépris silencieux, un énorme dédain envers la puissance qu'il représentait (...)

² COSSERY Albert, *Mendiants et orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, 1955, p.16.

³ Ibid, p.95-96

Le spectacle de cette humanité livrée aux loisirs d'une fête perpétuelle le rendait furieusement envieux (...) Par quel sortilège échappaient-ils à la commune détresse ?

La réponse à cette question était d'une simplicité enfantine : ces gens s'en foutaient parce qu'ils n'avaient rien à perdre⁴

Posséder ou désirer posséder rendent la liberté impossible. Gohar lui-même en fera l'expérience : c'est en voulant s'emparer des bracelets de la jeune prostituée, pour ne plus manquer de drogue, qu'il se perdra dans un acte étranger à lui-même. Yeghen, son ami oubliera, un court moment, son optimisme lorsqu'il s'imaginera avoir perdu la piastre qu'il destinait à une chambre d'hôtel.

Les héros de tous les romans de Cossery vivront donc, sinon dans la misère, du moins toujours dans le dépouillement, l'indifférence à l'avoir. Dans *Une ambition dans le désert*, c'est un pays tout entier qui vit dans une pauvreté libre et heureuse qui le protège de la barbarie moderne. Délivré de l'imposture comme de la propriété, il reste à l'individu, le seul bien dont sa liberté lui garantit l'usage : la vie. Gohar qui, par horreur du sérieux, ne donne jamais de leçons, fera néanmoins pour Nour El Dine l'exposé de cette évidence :

- Il n'y a pas deux réalités, dit Nour El Dine.
- Si, dit Gohar. Il y a d'abord la réalité née de l'imposture et dans laquelle tu te débats comme un poisson pris dans un filet.
- Et quelle est l'autre ?
- L'autre est une réalité souriante, reflétant la simplicité de la vie. Car la vie est simple, monsieur l'officier ...⁵

La violence et la dérision est peut-être le plus ambitieux des romans de Cossery. Il met en scène un tyranneau plein de zèle et quatre conspirateurs qui décident de l'abattre en chantant hyperboliquement sa louange. Des affiches placardées à tous les coins de rue portent le nom du despote aux nues. Les gens ricanent, et le prestige du gouverneur s'effondre dans le ridicule.

⁴ Ibid pp 146 et 149

⁵ Ibid, p.210

Il se situe, certes, dans le prolongement des *Fainéants dans la vallée fertile* et de *Mendiants et Orgueilleux* dans la mesure où thèmes et idées s'y reconnaissent. Cependant, ce roman s'efforcera à la fois de développer la philosophie de la vie développée par Rafik dans *Les fainéants dans la vallée fertile* et de théoriser la réflexion que le titre propose : quelle réponse faut-il apporter à un ordre tyrannique ? Les personnages de *Mendiants et Orgueilleux*, Gohar le premier, avaient choisi le retrait dans une marginalité qui les préservait de la folie des hommes. Dans *La violence et la dérision*, la lutte redevient active. Le pouvoir, représenté ici par un gouverneur grotesque doit être combattu, abattu même. Reste le choix des moyens, et le roman sera une démonstration et un plaidoyer sans appel en faveur des vertus subversives de la dérision.

On pourrait donc croire à une forme de retour à la première manière de Cossery, au discours révolutionnaire des *Hommes oubliés de Dieu*. Il n'en est rien pourtant, et la conclusion vers laquelle glisse Heykal, le maître de ce roman, est aux antipodes de l'engagement militant : le monde est un spectacle et les hommes des bouffons dont il faut se divertir. C'est à nouveau en retrait, à l'écart, que les rares esprits clairvoyants doivent se situer, mais si la dérision reste leur arme et leur intelligence, l'amour les illumine et les sauve du cynisme.

Peut-on parler de paradoxe, d'ambiguïté dans le discours de Cossery ? Est-il possible de revendiquer le sérieux d'un problème (la lutte contre la tyrannie) lorsque le sérieux est présenté comme le rempart de l'oppression, lorsqu'on conclut que, en fin de compte, rien n'est sérieux, que tout est dérisoire ? Sans doute conviendra-t-il de définir le sens et la portée de la dérision telle que l'entend Cossery.

Quant à la violence, présentée dans la première période de l'œuvre cossérienne (jusqu'à *Les fainéants dans la vallée fertile*) comme l'inévitable réponse du peuple opprimé, elle sera dénoncée dans sa cruelle inefficacité. Un seul personnage l'incarne : Taher, révolutionnaire professionnel aveuglé par la haine. Pôle opposé de

Heykal, il est complice objectif de l'imposture que son geste final, l'attentat contre le gouverneur, réactive, confortant ainsi la démence sans espoir dans laquelle se sont enfermés les hommes.

La scène introductive du roman s'apparente à la farce. Un gendarme découvre " au carrefour le plus distingué de la ville⁶" un loqueteux endormi, bravant ainsi le décret du gouverneur qui entend débarrasser la ville de tous ses mendiants. En saisissant le contrevenant par l'épaule, le gendarme fait rouler la tête d'un mannequin, sous les quolibets de la foule qui "se mit à ricaner et à se moquer de l'infortuné gendarme encore sous le coup de la surprise⁷"

L'auteur de cette mascarade subversive qui apparaît au chapitre suivant est Karim, un jeune homme nonchalamment étendu sur son lit, dans sa chambre ouverte sur une terrasse qui domine la mer. Les rôles sont, en quelque sorte, déjà répartis : un pouvoir plus grotesque que dangereux, un peuple qui assiste aux événements en leur faisant écho, agissant mais se posant en observateur privilégié.

Le personnage de Karim représente une sorte d'intermédiaire avec l'élite de la dérision. À la différence du cercle formé autour de Gohar dans *Mendiants et Orgueilleux*, l'oisiveté n'est pas l'inaction dans la jouissance d'être. Karim appartient à un groupe de révolutionnaires dont l'activisme repose sur des principes qui ne peuvent qu'échapper aux autorités et, en premier lieu, au gouverneur de la ville.

Il [le gouverneur] s'était contenté d'arrêter quelques membres du parti révolutionnaire clandestin qui, depuis des années, servaient de faciles victimes (...) Il ne connaissait qu'une seule espèce d'esprits subversifs : des individus intransigeants dans leur haine, se glorifiant de leurs actes, et prêts à mourir pour le triomphe du droit et de la justice. Bref, des gens qui, comme

⁶ COSSERY Albert, *La violence et la dérision*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000, p10.

⁷ Ibid.

lui, se prenaient au sérieux. Comment pouvait-il se douter de l'éclosion dans la ville d'une sorte inconnue de révolutionnaires : des révolutionnaires narquois et pleins d'humour, qui le considéraient comme un fantoche – lui et ses pareils à travers le monde – et pour qui ces faits et gestes n'étaient que convulsions grotesques et bouffonnes. Aussi Karim prévoyait pour lui les pires embêtements. Il allait se trouver submergé par un état insurrectionnel d'un genre nouveau et devant lequel il ne saurait de quelle manière réagir⁸

Ces révolutionnaires n'ont pourtant aucun projet politique au sens habituel du terme. S'ils s'emploient à la perte du gouverneur, c'est, en plus du plaisir que cela leur procure, parce que sa bêtise malfaisante appelle une réponse à sa mesure. Combattre en utilisant l'arme du ridicule est la seule attitude révolutionnaire. La dérision, en effet, se situe en dehors du jeu où pouvoir et terroristes idéologiques se complètent. Elle sape une autorité qui cesse d'être reconnue. Rire et faire rire de ceux qui gouvernent redonne à la comédie du pouvoir sa juste dimension, celle de l'imposture. Interrogé par Khaled Omar, l'homme d'affaire analphabète qui financera sa "joyeuse conspiration", Heykal donnera à son analyse le poids de l'évidence :

Je sais seulement deux choses très simples, dit-il. Tout le reste est sans importance (...) La première est que le monde où nous vivons est régi par la plus abominable bande de gredins qui ait jamais souillé le sol de la planète (...) La seconde, c'est qu'il ne faut surtout pas les prendre au sérieux, car c'est ce qu'ils désirent⁹

L'affrontement est ainsi réduit à deux camps clairement délimités : le sérieux sous ses différentes illustrations et ceux qui voient, derrière les prétentions à la respectabilité, *une comédie pleine de fureurs dérisoires*¹⁰.

Cette sorte d'humour à l'échelle mondiale à quoi se résume la pratique révolutionnaire de Heykal et de ses fidèles apporte pour autre conséquence capitale : l'absence de toute haine. On ne peut

⁸ Ibid. p.23

⁹ Ibid. pp.67, 68

¹⁰ Ibid. p.28

haïr ceux que le ridicule aveugle, simples pantins sans épaisseur humaine, inconscients du spectacle qu'ils offrent. La joie, à la fois valeur et instrument de subversion, est au centre de cette révolution par le rire, révolution permanente qui constitue l'essence même de la vie menée par Heykal et ses amis, et qui reflète le noyau de la pensée cossérienne.

L'imposture perpétuée

Si l'on suit le cours de ce roman, on se met à l'évidence que rien n'est en mesure d'enrayer les mécanismes destructeurs de la dérision. L'éviction du gouverneur est une certitude, avant une semaine, il démissionnera.

Les dernières lignes du roman remettront pourtant brutalement en cause ce qui semblait être acquis

Ce fut le lendemain, vers midi, en ouvrant le journal (...) que Heykal apprit la nouvelle de l'assassinat du gouverneur (...) Les détails de l'attentat remplissaient plusieurs pages, mais Heykal n'alla pas plus loin. Il froissa le journal et le jeta par terre. Il était mortifié par l'horreur de cette violence gratuite. Le gouverneur avait pratiquement disparu de la scène et Taher venait d'en faire un martyr. D'un bourreau, il avait fait une victime, un exemple glorieux de civisme et de sacrifice pour les générations futures, perpétuant ainsi l'éternelle imposture¹¹.

Cette fin amène à s'interroger sur le sens que ce roman peut porter à la dérision. Certes, elle démontre, par les faits, la complicité objective du pouvoir et des révolutionnaires. La violence de ces derniers nourrit le mensonge, renouvelle l'image et les mythes fallacieux qui maintiennent l'imposture. À quoi donc, alors, peut servir la dérision si la violence est souveraine et l'imposture éternelle ?

Un retour aux propos de Heykal permettra de redonner clarté et cohérence aux termes du débat. Qu'espérait-il en jouant contre le gouverneur de toutes les ressources de la dérision ? Par deux fois, il s'en explique :

¹¹ Ibid. p.231

[Heykal fait part à un ami de démission imminente du gouverneur]

- Cela comble tes vœux, n'est-ce pas ? (...)
- Que veux-tu dire ?
- Je veux dire, mon cher Urfy, que l'avenir nous réserve peut-être des surprises. Il ne faut pas oublier qu'il y a des gouverneurs médiocres dont la tyrannie insipide ne nous offrira aucune matière délectable (...) J'ai l'impression que le prochain gouverneur sera d'un ennui mortel (...) Nous serons peut-être forcés de nous exiler¹².

L'ambiguïté qu'il faut bien reconnaître dans ce roman découle de la finalité que Heykal et ses amis assignent à la dérision. Leur conspiration, si elle participe encore d'un désir de subversion, s'oriente de façon nettement affirmée dans les dernières pages vers la pure jouissance devant la folie du monde. Le roman prétendait démontrer que la dérision est une arme plus efficace que la violence, mais la démonstration est sans doute de pure forme. Le but n'est pas la transformation de l'ordre social, mais de trouver, pour soi, un aliment renouvelé à son plaisir de vivre.

La dérision est la jouissance des esprits supérieurs, une attitude qui comprend, engage la totalité du comportement, un système raisonné d'existence et non une arme de combat. L'ennemi principal, car il en existe un, n'est pas la tyrannie au sens politique et étroit du terme, mais le sérieux, celui des *salauds* (...) *qui tuent tout souffle de joie autour d'eux (...) et ils peuvent être de n'importe quel bord*¹³.

La violence et la dérision est bien, en dépit de certaines apparences, dans la continuité d'un discours amorcé par *Les fainéants dans la vallée fertile* et poursuivi par *Mendiants et orgueilleux*. Dans un monde délesté de tout véritable tragique, où la misère n'est pas un drame mais une forme de liberté, le salut est purement individuel. Si la marginalité des personnages ne se traduit plus ni par la paresse intégrale (*Les fainéants dans la vallée fertile*)

¹² Ibid. p.206

¹³ Ibid. p.191

ni par le dépouillement (*Mendiants et orgueilleux*), elle trouve dans l'exercice de la dérision une dimension plus active et plus proche encore de la vie. La futilité, la fantaisie sont les seuls modes possibles de la jouissance d'être, et l'inspiration d'*Un complot de saltimbanques* qui ne s'embarrassera plus de références politiques est résumée par les réflexions de Heykal, prince du divertissement, dans un monde voué à la comédie :

Ce monde bouffon lui plaisait. À vrai dire, il aurait été malheureux de déceler la moindre parcelle de raison de ce qu'il voyait ou entendait autour de lui¹⁴.

Bibliographie

- COSSERY A., (2000), *Les hommes oubliés de Dieu*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000 (nouvelle édition)
- _____, (1999), *La maison de la mort certaine*, Paris, Joëlle Losfeld, (nouvelle édition)
- _____, (2013), *Mendiants et orgueilleux*, Paris, Joëlle Losfeld, (nouvelle édition)
- _____, (2000), *La violence et la dérision*, Paris, Joëlle Losfeld, (nouvelle édition)
- _____, (1999), *Un complot de saltimbanques*, Paris, Joëlle Losfeld, (nouvelle édition)
- PARRIS D. L., (2006), *Albert Cossery montreur d'hommes*, Paris, Peter Lang, 2006.
- KOBER Marc et Al. (1999), *Entre Nil et sable, les écrivains égyptiens d'expression française (1920 – 1960)*, CNDP.

¹⁴ Ibid. p.185.

LAKHOUS, Amara (1970-)

Résumé

Pourquoi avons-nous choisi de présenter les œuvres de Lakhous ? Peut-être pour son humour à l'italienne ou à l'algérienne mêlé d'un réalisme saisissant qui dépeint avec une simplicité déroutante une des tragédies de l'humanité : la xénophobie. Peut-être pour son écriture courageuse qui dénonce une Europe « *plus prompte à désigner des boucs émissaires qu'à analyser des phénomènes complexes* ». Ou peut-être, tout simplement, pour partager avec les lecteurs de cette notice, le plaisir d'une écriture caustique et engagée.

Un engagement qui donne à réfléchir, car, comme le remarquait une journaliste française, Suzanne Ruta, Lakhous a de quoi « *nourrir le pessimisme de l'intellect, pour reprendre les mots de Gramsci* ».

ملخص

لماذا اخترنا تقديم مؤلفات عمارة لخصوص؟ ربما لميل الكاتب الى الاسلوب الفكاهي، على الطريقة الايطالية أو الجزائرية، المختلط بالواقعية التي تصور ببساطة مذهلة إحدى مآسي الإنسانية ألا وهي كراهية الأجانب. أو ربما لجراة كتاباته التي يندد من خلالها ببلدان الغرب التي لا تتوانى عن التضحية بالأبرياء بدل التحليل العميق للظواهر المعقدة. أو أننا، بكل بساطة، اخترنا عمارة لخصوص لرغبة في مشاركة قراء هذه المجلة متعة كتاباته الساخرة والملتزمة في آن واحد.

Journaliste, romancier, anthropologue et traducteur algéro-italien, Amara Lakhous est né à Alger en 1970 et vit à Rome depuis 1995 où, dit-il, « *il est accueilli par la langue italienne* », qu'il apprend dans un cours pour immigrés.

Licencié en philosophie à l'université d'Alger, il a obtenu son magistère en anthropologie à l'université de Rome en 2002 et y a soutenu son doctorat sur l'immigration arabe en Italie, sa thèse portant le titre : « *Vivre l'Islam en situation de minorité. Le cas de la première génération des immigrés musulmans arabes en Italie* ».

Il a publié son premier roman البق و القرصان / *El baq wal qorsane/ Le cimici e il pirata* « Les punaises et le pirate » dans une édition bilingue arabe et italienne en 1999 (trad. italienne par Francesco Leggio). Son deuxième roman paraît en arabe en 2003 à Alger chez El Ikhtilef, sous le titre كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك / *Kayfa tardaa min al-ziiba douna an taoudak* « Comment téter la louve sans se faire mordre », le mot *louve* faisant allusion à Rome qui s'est créée sur une légende, celle des jumeaux fondateurs, Romulus et Remus nourris au sein d'une louve.

Lakhous réécrit lui-même ce roman en italien sous un autre titre *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Edizioni e/o, 2006. Ce roman a remporté le prix Flaiano, le prix Recalmare Leonardo Sciascia et a partagé le prix international Flaiano 2006 avec Enrique Vila-Matas et Raffaele La Capria.

Ce roman paraît aux éditions Actes Sud en français en 2007, sous le titre de *Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio*, puis est réédité en Algérie par les éditions [barzakh] en 2008 ; il reçoit la même année au SILA le prix des libraires algériens. Il est traduit en anglais (Europa, New York), en allemand (Wagenbach), en néerlandais (Mistral) et en coréen.

Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio est un voyage en 11 témoignages ou « vérités », scandé par la voix de l'absent, le mystérieux *Amedeo-Ahmed*, qui prend la forme de « hurlements » enregistrés. Ces « vérités » sont exposées tour à tour par les différents immigrés habitant un immeuble de la piazza

Vittorio et vont peindre la fresque immense des préjugés, du racisme, du refus de l'Autre qui gangrènent la société italienne.

L'histoire ? Un homme surnommé *le Gladiateur* est retrouvé assassiné dans l'ascenseur de l'immeuble de Piazza Vittorio. Un des habitants de l'immeuble, Amedeo (de son vrai nom *Ahmed Salmi*), apprécié de tous, a disparu au moment où l'on avait découvert le corps du *Gladiateur*. Ce qui fait de lui un suspect. L'événement délie les langues et chacun des habitants de l'immeuble va livrer ses sentiments, sa « vérité ». Une comédie policière et sociale qui met en scène la peur de l'Autre provoquée par le mélange des populations. Ce meurtre finit par révéler le caractère et les caprices de personnages divers venant du monde entier.

L'écriture est mordante, le ton ironique. C'est une farce italienne, sous couvert d'enquête policière, un roman loufoque étalant à sa manière des aspects exacerbés du racisme : les Romains qui ne supportent pas les Napolitains, les Italiens qui se méfient de tous ceux qui sont nés en dehors de la péninsule.

Le roman *Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio* a été, par ailleurs, adapté au cinéma en 2010, en Italie, par Isotta Toso, sous le même titre et a été projeté, en avant-première, en avril 2011, à l'Institut italien à Alger.

En 2012, chez [barzakh] Actes Sud (2012), paraît le roman *Divorce à la musulmane à viale Marconi* (trad. par Elise Gruau). Le roman est écrit d'abord en italien sous le titre *Divorzio all'islamica a viale Marconi* (Edizioni e/o) puis réécrit en arabe sous le titre de القاهرة الصغيرة / *El Qahira Essaghira*.

Dans ce roman, l'anthropologue et romancier croise les histoires de Christian Mazzari/Issa, un interprète italien arabophone engagé par les services secrets italiens pour surveiller les activités d'immigrés de confession musulmane (Égyptiens, Marocains, Bengalais...) soupçonnés de liens avec le terrorisme international et de Safia/Sofia, une jeune maman égyptienne installée à Rome, doublement victime : du racisme à cause de son voile et de

l'enfermement imposé par son époux, Saïd, un Musulman soucieux d'observer « rigoureusement » sa religion. Ce dernier, très amoureux de sa femme, finira par la répudier après avoir prononcé, sous l'effet de la colère, à trois moments différents, l'expression « *Tu es répudiée !* » (*Anti tâliq !*). Il trouve, ensuite, un stratagème pour la récupérer et se met alors à la recherche d'un *mouhâllil* qui rendra *hallal* (licite) leur union à nouveau : « - *Si j'ai bien compris, je dois faire semblant d'épouser un musulman, c'est bien ça ? - Non. Je suis un musulman pratiquant, je ne veux pas mentir envers ma religion. - Que veux-tu dire ? - Le mariage doit être consommé* » (p. 203).

Lakhous pousse l'absurde à son paroxysme à la manière du classique du cinéma italien *Divorce à l'italienne* (1962) de Pietro Germi où le réalisateur avait pris pour point de départ une situation historique totalement absurde : l'interdiction du divorce en Italie pour des motifs de maintien de l'ordre social ; la vie de couple ne prenant fin qu'à la mort de l'un des deux conjoints. Ainsi, le noble Sicilien, *Ferdinando*, marié à l'insupportable *Rosalina* tombe amoureux d'*Angela* qu'il veut épouser, mais comme le divorce est illégal en Italie, il fait tout pour pousser son épouse à l'adultère, pour pouvoir la surprendre avec son amant, la tuer et n'avoir qu'une peine légère pour crime d'honneur.

Après *Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio*, véritable remède à la haine ordinaire, Amara Lakhous expose à ses lecteurs, avec une dérision savoureuse, le quotidien des immigrés en Italie. Un roman drôle et généreux qui brocarde tant le grotesque des services secrets européens que l'hypocrisie des sociétés arabomusulmanes et occidentales.

Récemment, chez [Barzakh] Actes Sud (octobre 2014), paraît le roman *Querelle autour d'un petit cochon italianissime* à San Salvario écrit initialement en italien, *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Edizioni e/o, 2013, puis traduit en français par Elise Gruau. Cette fois, le protagoniste est un journaliste du crime qui travaille à Turin, ville du nord de l'Italie, à

l'histoire jalonnée d'importants mouvements migratoires du sud du pays, d'Europe de l'Est et d'Afrique.

Journaliste dans un grand quotidien national, Enzo Laganà devant justifier son absence à son rédacteur en chef, a prétendu être sur une piste sérieuse, une « *Gorge Profonde pour être exact* » (p. 18), pour élucider les circonstances d'un double meurtre impliquant les milieux mafieux roumain et albanais. Ce mensonge, transformé en une du journal par le rédacteur en chef, Maritani, sera le point de départ d'un « *cirque médiatique* » (p. 31) dans lequel se retrouve embarqué Enzo, obligé de « *donner vie à un fantôme* » (p. 43). Il recrute alors un comédien à qui il fait tenir le rôle de ses différentes « gorges profondes ».

Enzo Laganà est également confronté à un conflit communautaire entre ses voisins chrétiens et musulmans : un cochon a été introduit de nuit dans la mosquée du quartier et a été vu dans une vidéo déambuler, « *tranquille et amusé, aux quatre coins de la salle de prière* » (p. 37). « *Un petit cochon piémontais, italien, et même italianissime comme Gino, devient le symbole, le porte-drapeau, l'étendard pour la sauvegarde de notre italianité* » (p. 54), affirme Mario Bellezza, un voisin qui se prend pour le leader du quartier et qui voudrait qu'Enzo défende leur « italianité ». « *On pourrait ajouter à la liste des critères pour obtenir la citoyenneté l'épreuve du cochon. Peut-être sera-t-elle plus décisive que l'examen d'italien* » (id.), constate Enzo.

Enzo, étant bien avec tout le monde, va être amené à jouer les négociateurs et médiateurs entre les différentes tendances : Musulmans, nationalistes et défenseurs des animaux, pour éviter le dérapage.

Amara Lakhous continue d'explorer les questions de l'identité et de la mémoire, qui lui sont si chères. Il continue d'interroger la notion d'intégration à travers laquelle l'Autre est rejeté parce qu'il n'est pas bien né, parce qu'il est né ailleurs, parce qu'il vient d'ailleurs.

D'ailleurs, qui ne vient pas d'ailleurs ?

Avant de parler d'intégration, il faudrait peut-être intégrer l'idée qu'il n'est nullement question d'effacer sa mémoire ou d'inhiber son identité, car « *qui est né rond ne meurt pas carré* » (p. 195).

La mémoire des lieux est aussi évoquée par Lakhous, à travers une titrologie qui renvoie à chaque fois à un lieu où s'entrechoquent des cultures différentes : ***Choc des civilisations pour un ascenseur** Piazza Vittorio*; ***Divorce à la musulmane à** viale Marconi*; ***Querelle autour d'un petit cochon italianissime à** San Salvario*. Des lieux cosmopolites se situant au nord de l'Italie et regroupant des immigrés de différentes ethnies et religions, confrontés à des autochtones qui leur reprochent tout simplement d'être là... de venir d'ailleurs.

En lisant les trois romans de Lakhous, on ne peut s'empêcher de méditer sur la propension de l'Europe d'aujourd'hui à céder au sentiment d'hostilité envers l'Autre, au sentiment d'insécurité devant l'Autre, à la peur de l'Autre...

Œuvres

En français

- *Choc des civilisations pour un ascenseur Piazza Vittorio* (roman), édition barzakh, Alger, 2008 ; éditions Actes Sud ; Babel n°1119, Paris, 2007, trad. par Elise Gruau de la version italienne *Scontro di civiltà per un ascensore a Piazza Vittorio*, Edizioni e/o, Rome, 2006 + le prix Flaiano, le prix Recalmare Leonardo Sciascia et a partagé le prix international Flaiano 2006 avec Enrique Vila-Matas et Raffaele La Capria + le Prix des Libraires algériens, 2008.
- *Divorce à la musulmane à viale Marconi*, éditions [barzakh] Actes Sud, 2012, trad. par Elise Gruau de la version italienne *Divorzio all'islamica a viale Marconi*, Edizioni e/o, 2010.
- *Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario*, éditions [barzakh] Actes Sud, 2014, trad. par Elise

Gruau de la version italienne *Contesa per un maialino italianissimo a San Salvario*, Edizioni e/o, 2013.

En arabe

- *El baq wal qorsane/ Le cimici e il pirata* « Les punaises et le pirate » (roman), édition bilingue arabe et italienne, Arlem, 1999.
- *Kayfa tardaa min al-züba douna an taoudak* « Comment téter la louve sans se faire mordre » (roman), Éditions El Ikhtilef, Alger, 2003.
- *Al Qahira Essaghira* « Le petit Caire », (roman), Liban, 2010.
- *Qorsan seghir seghir* « Tout petit pirate » (roman), e/o, Rome, 2011.

***VARIA DE
L'ENSEIGNEMENT***

L'enseignement de l'écrit au collège dans le cadre de la pédagogie du projet : quelles théories et quelles pratiques ? Le cas de la 4^{ème} AM

Résumé

Notre réflexion s'inscrit dans la foulée de recherches menées par nos collègues des autres universités depuis la procession des réformes qu'a connues le système éducatif algérien. Ces réformes éducatives semblent privilégier des approches pédagogiques inspirées de l'approche par compétences qui se situent cependant aux antipodes des pratiques pédagogiques en vigueur dans les salles de classes. En effet, il y a loin entre les discours officiels et leur mise en pratique sur le terrain. Justement, cette recherche tentera de rendre compte de ces dysfonctionnements dus à la mauvaise lecture des programmes mais surtout au manque de formation des enseignants. C'est ainsi que l'écrit se trouve tiraillé entre des documents officiels qui préconisent des démarches didactiques nouvelles et d'anciennes pratiques et réflexes pédagogiques qui continuent à l'enfermer dans sa conception traditionaliste. Ce manque de synchronisation compromet l'enseignement/apprentissage de l'écrit et l'empêche d'accéder aux finalités tracées par les directives ministérielles. Pour cerner ces problèmes, nous avons analysé les résultats provenant d'un questionnaire que nous avons soumis à des enseignants du collège. Ce questionnaire s'intéresse aux pratiques de l'écrit au collège. Aussi, nous voulions vérifier si les enseignants saisissaient le

concept de compétence en général et celui de projet en particulier et sa fonction socialisante.

ملخص

إن تفكيرنا في هذا المقال يتمحور في سياق الأبحاث التي قام بها زملاؤنا من الجامعات الأخرى منذ إحداث الإصلاحات في المنظومة التربوية الجزائرية. هذه الإصلاحات اختارت منهج المقاربة بالكفاءات الذي يعتبر مختلفا تماما عن المناهج المعمول بها سابقا في المدارس. لكن هناك فرق كبير بين الخطاب الرسمي المدون في البرامج التعليمية والطرق المعمول بها. لذلك فإن هذا البحث يهتم بالمشاكل التي تعترض السير الحسن لهذه الإصلاحات بسبب سوء فهم البرامج والنقص المسجل في تكوين الأساتذة. وبهذا الشكل حصرت الكتابة في نزاع بين النصوص الرسمية التي توصي بالمساعي التعليمية الجديدة والعقليات المتحفظة التي تواصل انتهاج طرق تقليدية في تعليمها.

هذا الخلل يعود سلبا على تعليم وتعلم الكتابة ويحول دون الوصول الى الأهداف المسطرة من طرف الوزارة.

للإلمام بهذا المشكل ارتأينا إلى تحليل نتائج استمارة أسئلة طرحناها على أساتذة التعليم المتوسط. هذه الأسئلة تعتني بالممارسات البيداغوجية للكتابة في الطور المتوسط، أردنا من خلالها معرفة المعنى الذي يعطيه الأساتذة لمفهوم الكفاءة بصفة عامة ومفهوم المشروع ووظيفته الاجتماعية بصفة خاصة.

La société algérienne a connu une multitude de changements ces dernières décennies qui ont eu des répercussions sur la conception de l'enseignement /apprentissage des langues étrangères en Algérie. Ces changements ont impliqué des transformations radicales dans les structures névralgiques du pays et en particulier dans le domaine de l'Éducation. Ainsi, les curricula seront remaniés mettant au jour de nouvelles intentions éducatives émanant de la haute instance : le Ministère de l'Éducation Nationale (le MEN). En effet, dans le but de rendre les programmes plus conformes aux besoins de la société, plusieurs réformes ont été effectuées à de courts intervalles.

Alors, une réforme en profondeur a été apportée aux programmes scolaires du cycle moyen. L'objectif capital qui anime cette démarche est de recentrer les apprentissages sur l'apprenant. Xavier Roegiers (2006) [en ligne], lecteur assidu des nouveaux programmes algériens, nous éclaire sur les objectifs de ces réformes :

- traduire à l'école les changements institutionnels, économiques, sociaux et culturels intervenus en Algérie au cours des dernières années, afin de permettre à l'école de mieux véhiculer les valeurs de tolérance et de dialogue, et de préparer les élèves à exercer leur citoyenneté dans une société démocratique ;
- permettre à l'école d'assurer au mieux sa fonction d'éducation, de socialisation et de qualification ;
- continuer la démocratisation de l'enseignement : le rendre accessible au plus grand nombre, et garantir à chacun des chances égales de réussite ;
- répondre au défi de la mondialisation de l'économie, qui requiert des qualifications de plus en plus élevées et de plus en plus compatibles aux exigences de mobilité professionnelle ; recourir aux nouvelles technologies de l'information et de la communication (NTIC) pour les apprentissages scolaires, et apprendre à utiliser celles-ci dans les différents secteurs de la vie active.

De la sorte, l'enjeu majeur de cette approche est de sensibiliser l'enfant à la fonction sociale et socialisante des apprentissages. En FLE, pour socialiser les apprentissages, les instructions

ministérielles recommandent que les élèves, dans la production écrite, réalisent un projet (texte, recueil de textes, affiches, etc.) à l'intention de personnes extérieures à l'école car l'élève qui écrit pour un destinataire en dehors de son école, c'est-à-dire autre que son enseignant, comprend la portée de cette aptitude et son importance dans sa vie de tous les jours et surtout dans sa vie future.

Toutefois, l'écrit demeure l'aptitude la plus favorisée du moment qu'il constitue le couronnement du projet ; toutes les activités viennent le nourrir. On peut se demander pourquoi l'écrit prend une grande place à l'école. C'est entre autre à cause des enjeux sociaux qui sous-tendent sa maîtrise : « *l'écriture est, en tant qu'activité langagière, un lieu de passage entre le soi et le social, traversé dans les deux sens.* » affirme Sylvie Plane ((2006 : 58).

Certes l'écrit n'est pas un apprentissage comme un autre puisque le niveau de maîtrise de l'écrit d'une personne va souvent conditionner son degré d'insertion sociale. Cet apprentissage de l'écrit pose alors deux questions : « *Comment l'apprendre ?* » mais surtout « *Pourquoi l'apprendre ?* ». La pédagogie de l'écrit a toujours privilégié la première question car répondre à la seconde paraissait évident à tous. Ce n'est malheureusement plus vrai aujourd'hui pour les nouvelles générations d'apprenants. Beaucoup de jeunes, et surtout ceux qui sont en échec scolaire associent majoritairement l'écriture à une activité purement scolaire. Les notions de communication, d'expression, d'échange arrivent bien après. Très peu associent ces activités à leur insertion sociale et professionnelle, et voient qu'il « *s'agit à la fois d'un acte qui engage le scripteur en tant que sujet intellectuel et affectif, et d'une activité sociale.* » Plane (2006 : 59). Peu nombreux sont les apprenants qui croient que l'écriture permet d'exprimer sa singularité, de communiquer avec les autres et par là même de s'insérer dans la société et de former au même temps sa structure identitaire.

Il y a longtemps dans l'école de Freinet, on parlait déjà de socialiser le texte de l'élève. Freinet (1950) a mis systématiquement et réellement en jeu le texte libre par le biais de l'imprimerie, du journal, de la correspondance et l'a intégré dans une structure de diffusion sociale. Ainsi, aux yeux des enfants, le texte apparaît comme un authentique objet d'échange, pris en charge et pris en compte par la collectivité qui le met en page, le fabrique, le lit et le critique. Le texte crée de la communication entre la classe et le reste de la société hors de l'école.

L'écriture revêt alors un rôle social que l'on ne peut occulter. Et si l'on pousse la réflexion sur le rôle social du texte écrit, nous parlerons alors des facteurs sociaux qui entrent en jeu lors de la production des textes et nous nous référerons à ce niveau aux propos de Hayes (1998 : 51) :

La rédaction est d'abord une activité sociale. La plupart du temps, nous écrivons pour communiquer. Mais l'acte d'écrire n'est pas simplement social en raison de ce but. Il l'est aussi comme produit socialement façonné et réalisé dans un milieu social. Ce que nous rédigeons, comment nous rédigeons et à qui nous écrivons, est modelé par des conventions sociales et par l'histoire de nos interactions sociales (...) nous n'écrivons pas de la même façon pour un destinataire familial et pour un public d'étrangers. Les genres textuels que nous employons ont été inventés par d'autres rédacteurs. (...) . Ainsi notre culture fournit les mots, les images et les formes à partir desquels nous façonnons le texte.

C'est précisément cette socialisation de l'acte de l'écrire qui constitue la sève même de la pédagogie du projet ; l'approche sélectionnée par le MEN dans la refonte des programmes du FLE.

Problématique et hypothèses

La pédagogie du projet favorise une prise de conscience de la fonction sociale et socialisante de l'écrit chez les élèves mais cet aspect ne trouve pas écho chez les enseignants. La question que nous posons est la suivante : les enseignants socialisent-ils les écrits des élèves ou pensent-ils que ce versant de la production écrite n'est pas important ?

Pour répondre à cette problématique, nous posons les hypothèses suivantes :

Les enseignants manquant de formation ne conçoivent pas l'essence même de la pédagogie du projet qui consiste à socialiser les écrits de leurs élèves afin de les motiver dans leurs apprentissages.

Pour les enseignants, l'écrit représente un réceptacle d'actualisation et de vérification des acquis métalinguistiques d'où l'absence de travail sur les structures profondes de textes. Ce qui serait juste, c'est que les enseignants s'aperçoivent que la socialisation est à la base de toute formation de leurs élèves.

Le cadre théorique

La réforme actuelle des programmes algériens en langues étrangères s'oriente vers une approche par compétences ; c'est une démarche d'action. Le Boterf (2000) [en ligne] définit la compétence en termes simples « *c'est l'apprendre par le faire* ». Pour sa part, Bernaerdt (1997 : 22) donne une définition plus détaillée : « *ensemble intégré et fonctionnel de savoirs, savoir-faire, savoir-être et savoir-devenir, qui permettent face à une catégorie de situations, de s'adapter, de résoudre des problèmes et de réaliser des projets.* ». De là, nous déduisons que la notion de compétence implique la capacité d'intégration de savoirs et de transfert de ces savoirs dans différentes situations de résolution de problèmes à l'école et en dehors de l'école.

Le concept de compétence est devenu incontournable dans toutes les littératures d'enseignement/apprentissage des langues étrangères. L'approche par compétences connaît un succès planétaire et se fait appliquer dans plusieurs pays. Cette approche a commencé par se développer au Québec pour regagner ensuite plusieurs pays européens et échouer finalement en Afrique. L'objectif de cette approche est apprendre à apprendre ; amener l'élève à apprendre tout au long de sa vie, l'apprentissage devient une activité sociale qui permet l'intégration dans la société. Les objectifs ne sont plus définis en fonction des savoirs à faire

acquérir à l'élève mais plutôt en termes de capacités d'action à faire atteindre par l'élève. Bosman et al (2000 : 24) définissent la compétence comme une « *réponse originale et efficace face à une situation ou une catégorie de situations, nécessitant la mobilisation, l'intégration d'un ensemble de savoirs, savoir-faire, savoir-être ...* ». Alors, une compétence est un ensemble de connaissances, de savoir-faire, de savoir-être, de savoir-agir, de savoir s'intégrer que l'élève doit pouvoir utiliser pour résoudre un problème ; c'est la capacité « *réelle et individuelle de mobiliser, en vue d'une action, des connaissances (théoriques et pratiques), des savoir-faire et des comportements, en fonction d'une situation de travail, concrète et changeante et en fonction d'activités personnelles et sociales.* » De Meerler cité par Hirtt (2009) [en ligne]

Cette approche vise un apprentissage concret et actif. Il s'agit de rendre l'élève capable de résoudre des situations problèmes en mobilisant ses connaissances même en dehors de l'école. Cette approche veille à ce que tous les élèves développent les mêmes compétences essentielles à la résolution de problèmes. L'enfant capitalise un nombre de connaissances qui le mèneront à une compétence autrement dit il apprendra à appliquer ses connaissances dans des situations nouvelles de la vie de tous les jours. Il deviendra l'homme du moment et résoudra toutes les situations-problèmes qui se présentent à lui.

Pourquoi l'approche par compétences ?

De nos jours, les études ne suffisent plus pour acquérir un savoir-faire. En outre, avoir des connaissances n'est pas une garantie de réussite ; cette approche couve l'ambition de socialiser les apprentissages. Donc, l'école doit préparer les élèves à affronter la vie, à mettre à profit le savoir cumulé pendant des années de scolarisation. Au sens large, cette approche a fait ses premiers pas dans le domaine professionnel des entreprises pour se développer ensuite progressivement dans le domaine de l'enseignement pour donner le jour à « *une conception de l'éducation entièrement vouée à faire de l'école un instrument docile au service de la rentabilité* »

économique et du profit. » Hirtt (2009) [en ligne] et Bosman et al (2000 : 52) nous expliquent la portée économique de cette approche : « *ces services de formation [la formation professionnelle] pouvant être coûteux pour l'entreprise, celle-ci a évidemment intérêt à agir sur l'école pour la pousser à transformer ses programmes en termes de compétences.* ». De ce fait, cette démarche favorise l'autonomie de l'apprentissage.

Grosso modo, c'est la finalité poursuivie par le MEN ; les nouveaux programmes inscrits dans cette approche par compétences nourrissent l'ambition d'installer des savoir-faire réels chez les apprenants et de les préparer au marché du travail. Cette réforme voudrait marquer une rupture avec l'ancienne conception de l'apprentissage qui s'axait essentiellement sur la transmission de connaissances qui restaient figées au niveau de l'école seulement. Alors, l'enseignement par compétence se veut d'abord un enseignement transférable à la vie de tous les jours.

Dans sa réforme du système éducatif, pour le cycle moyen, le MEN a opté pour un enseignement des langues de type actionnel. En effet, les concepteurs des nouveaux programmes ont inscrit celui de la 4^{ème} AM dans la pédagogie du projet. Mais avant d'en venir à la pratique de l'écrit dans la pédagogie du projet en 4^{ème} AM, nous allons tout d'abord présenter sa définition et ses principes pour lever toute ambiguïté autour de cette approche.

Qu'est-ce que la pédagogie du projet ?

La pédagogie du projet est une méthodologie de travail inscrite dans l'approche par compétences. Cette pédagogie trouve son origine dans les travaux de l'Américain John Dewey (1960). Sa doctrine « *apprendre pour faire* » prône l'apprentissage par l'action. D'après lui, l'apprentissage constitue l'instrument de l'insertion sociale ; il pose l'hypothèse que les élèves « *doivent travailler et non plus écouter. Ils doivent être capables d'utiliser ce qu'ils ont appris à l'école dans la vie communautaire quotidienne et vice versa.* » Dewey cité par Nissen (2003 : 22). Dans ce cas, les activités scolaires doivent être de type social. Par conséquent,

l'école devient un lieu d'apprentissage de la vie sociale : « *Je crois que l'école doit représenter la vie présente- vie aussi réelle et vitale pour l'enfant que celle qu'il mène dans sa famille, dans son voisinage et sur le théâtre de ses jeux.* » (p.23).

La pédagogie du projet selon Michel Huber (2005 : 33) peut être définie « *comme un mode de finalisation de l'acte d'apprentissage. L'élève se mobilise et trouve du sens aux apprentissages dans une production à portée sociale qui le valorise. La résolution des problèmes rencontrés au cours de la réalisation va favoriser la production et la mobilisation de compétences et de savoirs nouveaux.* ».

En résumé, la pédagogie du projet est une méthodologie qui vise la construction de connaissances et de compétences et repose sur l'action. L'objectif de cette démarche est apprendre par l'agir ; apprendre collectivement pour une production concrète à visée sociale. La pédagogie du projet a une fonction de socialisation des apprentissages ; elle se soucie du réemploi des connaissances à l'extérieur de l'école.

Pourquoi choisir une démarche de projet ?

Comme nous l'avons déjà précisé, l'objectif est d'ancrer l'apprentissage dans une dimension sociale et socialisante, il s'agit de trouver des méthodologies vivantes qui permettent à l'élève de pratiquer la langue française dans des situations authentiques de la vie de tous les jours. C'est justement dans cet esprit que le MEN a entrepris de remanier les programmes d'enseignement des langues. Pourtant, entre théorie et pratique un gouffre sans fin se dessine.

D'un côté, l'enjeu de cette pédagogie est de proposer une « *autre façon d'enseigner, plus motivante, plus variée, plus concrète, de conjuguer logique de l'action et apprentissage.* » (Bordalo et Ginestet, (1993 : 8). Et d'un autre côté, la finalité est de rendre l'élève actif dans la construction de ses apprentissages en l'incitant à réaliser des productions concrètes à utilité sociale. Selon le mot de Tagliante (2006 : 29), l'objectif de cette approche est

« *d'atténuer les rivalités entre les bons (ceux qui prennent toujours la parole) et les moins bons (ceux qu'on n'entend jamais)* ». Déjà, bien avant elle, Célestin Freinet (1964) se montrait favorable pour une pédagogie qui place tous les élèves au centre des processus pédagogiques favorisant ainsi l'apprentissage par le travail collectif.

Nous pouvons lire dans les textes officiels¹ : « *comme pour les années précédentes, le programme de 4^{ème} AM fait le choix de s'inscrire dans la pédagogie du projet qui organise les apprentissages en séquences, c'est-à-dire un mode d'organisation des activités rassemblant des contenus différents autour d'un ou de plusieurs objectifs. Ces activités consistent en écouter/parler, lire/écrire* » (Document d'accompagnement du programme de français de la 4^{ème} A.M.)

Mais la question qui se pose est lancinante voire alarmante : qu'en est-il de la mise en marche de cette pédagogie ? Comment les enseignants vivent-ils cette refonte des programmes et surtout comprennent-ils la substance de cette approche ? Leurs représentations de l'activité scripturale ont-elles changé grâce à ces réformes ?

C'est ce que nous allons essayer de vérifier par le biais d'un questionnaire écrit que nous avons soumis aux enseignants du cycle moyen de Blida.

Public et méthodologie

Notre expérimentation s'est déroulée d'une part à l'Université de la Formation Continue (l'UFC) et d'autre part dans un établissement scolaire public lors d'une journée pédagogique organisée par un inspecteur de l'enseignement moyen. Pour le premier lieu, c'est à ce niveau que sont dispensés les cours de mise

¹ Nous avons téléchargé les textes officiels en l'occurrence *Le programme de français de la 4^{ème} année* (2013) et *Le document d'accompagnement du programme de français* (2013) sur le site du Ministère de l'Éducation Nationale : www.education.gov.dz/index.php/fr/component/content/article/94

à niveau des enseignants du cycle moyen sauf que ce sont uniquement les anciens qui sont concernés par cette formation. Alors, dans le souci d’embrasser un public large et ayant des formations hétéroclites, nous nous sommes rapprochée des enseignants ayant des diplômes universitaires et nous avons assisté à une journée de formation destinée à tous les enseignants du collège où nous avons recueilli les discours d’enseignants de diplômes universitaires, une licence de français pour la majorité des enseignants interrogés (92%).

Notre questionnaire écrit s’articule autour de l’approche par compétences, la pédagogie du projet et l’enseignement/apprentissage de l’écrit au collège. Nous l’avons soumis à une population d’âges différents. Notre enquête a embrassé un panel composé de quarante enseignants de français, ayant une expérience allant de 10 à 32 ans de service. L’objectif de cette expérimentation est d’interroger les attitudes des enseignants vis-à-vis de l’enseignement de l’écrit à la lumière de la pédagogie du projet. Nous savons tous que depuis 2003, les réformes se succèdent cycle au moyen. Elles ont apporté de nouvelles pratiques d’enseignement/apprentissage du FLE en général et de l’écrit en particulier. Cependant, les textes officiels n’apportent pas beaucoup d’éclairage quant à la démarche pédagogique à adopter. Ces textes du MEN demeurent foncièrement théoriques. Il revient aux inspecteurs d’apporter les réponses aux interrogations des enseignants. Il s’avère que ces formateurs n’ont pas été suffisamment formés.

Résultats

D’abord, nous avons demandé aux enseignants d’essayer de définir la compétence et la pédagogie du projet. Pour la première question, les enseignants interrogés ont répondu majoritairement (la compétence est la grande capacité de réception, savoir-faire et savoir-être, connaître la langue et pouvoir la parler, être capable d’apprendre quelque chose à soi-même, avoir une solution à un problème, être capable de..., c’est ce que l’apprenant sait déjà,

c'est une connaissance, un savoir, être capable d'affronter quelque chose, etc.). Certains ont répondu en chœur et sans conviction (capacité de /savoir, connaissance) ; mais cette réponse cache un flou terminologique dont souffrent les enseignants qui se contentent d'esquisser une réponse qu'on leur a répétée. Ces réponses s'apparentent à une conception transmissive des apprentissages. L'enseignement serait la transmission des connaissances et l'apprentissage en est la réception. D'après ces témoignages, nous concluons que les enseignants manquent principalement de formation. De ce fait, les problèmes d'application transcendent les diagnostics et les spéculations.

La deuxième question a rencontré moins d'intérêt chez les enseignants, plus de la moitié se sont abstenus, l'autre moitié a avancé des bribes de réponses parfois erronées et parfois complètement saugrenues ; la pédagogie du projet : « c'est travailler en groupes, c'est une approche communicative, un nombre d'élèves réduit, c'est un ensemble d'informations, c'est le fait de réaliser un projet, c'est une méthode de mettre en évidence ce que l'apprenant peut réaliser, c'est une technique et un moyen pour faire passer le message ». Remarquons que les enseignants mettent en avant l'aspect logistique. Ils manquent de culture didactique et s'enferment dans un applicationnisme réconfortant en respectant les directives des inspecteurs.

Concernant la question de savoir si l'élève écrit à un destinataire extérieur à l'école, la réponse est catégorique et unanime : non. Cela en dépit de la visée sociale proposée dans le manuel qui consiste à transmettre les écrits des collégiens à des personnes ou à des institutions extrascolaires ; les enseignants affirment que cette pratique n'est pas observée pour la simple raison qu'ils jugent que ce n'est pas important du moment que les textes d'élèves sont minutieusement corrigés par l'enseignant. Autrement dit, l'enseignant ramasse les écrits, il les corrige et les rend ensuite aux élèves pour une séance de correction. À la fin du projet, l'écrit ne quittera pas l'enceinte de l'école voire la salle de classe qui a vu sa naissance.

Par ailleurs, pour les enseignants questionnés, les élèves ne travaillent pas en groupes. Ceci est dû aux conditions humaines et matérielles, avec un nombre élevé d'apprenants, le travail groupal semble irréalisable.

Nous avons posé des questions sur l'organisation des séances de production écrite auxquelles nous avons récolté les mêmes réponses. Cela dit, la démarche à suivre est préconisée par les inspecteurs. Nous proposons ci-dessous un descriptif-type des séances de production écrite au collège.

Comment enseigne-t-on l'écrit au collège ?

L'écrit est l'objectif terminal de la séquence et du projet. Il constitue la phase d'intégration, c'est le réemploi des acquis lexicaux découverts en compréhension écrite et des acquis linguistiques étudiés lors des séances d'analyse de la langue. De ce fait, les cours d'expression orale, de compréhension orale et écrite ainsi que les enseignements métalinguistiques constituent des outils pour la rédaction de textes.

En effet, dans les réponses recueillies, les enseignants suivent les mêmes étapes dans une séance de production écrite. Déjà, l'écrit est travaillé sur trois séances appelées communément : préparation à l'écrit (atelier d'écriture), la production écrite proprement dite et finalement le compte-rendu. Dans la première séance, l'enseignant effectue un retour systématique sur la séance de compréhension écrite, il rappelle aux élèves le thème, puis, il fait un rappel sur les cours de métalangue. Ensuite, une série d'exercices est à travailler pour consolider les acquis linguistiques des élèves. La séance d'après, l'enseignant commence par rappeler aux élèves le texte étudié en compréhension écrite. Il insiste sur les caractéristiques et la structure du texte (en l'occurrence le texte argumentatif). L'enseignant fait cette récapitulation, impose un ordre au texte à rédiger et ne questionne pas la nécessité de le faire : qui écrit des arguments ? À quelle occasion ? Dans quelles circonstances ? Dans quel but ? Pour qui ? Etc. Alors que le processus d'élaboration de texte déborde largement le cadre linguistique de sa production,

pourtant il n'y a aucune définition des paramètres de la situation d'écriture, l'élève sait qu'il écrit pour son enseignant. Toutefois, c'est en se situant dans le contexte « hors de l'école » que l'élève a des chances d'arriver à résoudre les nombreuses situations – problèmes qui s'offrent à lui dans la vie de tous les jours.

À la fin de la séance, l'enseignant ramasse les copies pour les corriger à la maison. Dans les nouveaux programmes, les enseignants n'attribuent pas une note, ils annotent les textes et signalent chaque faute de langue. À la fin, ils consignent une appréciation.

Durant la séance suivante, baptisée séance de compte-rendu, l'enseignant propose une phase dite « d'autocorrection » :

- il rappelle le thème de la séquence et le sujet de rédaction.
- il fait des remarques d'ordre général sur les textes produits par les apprenants. Bien sûr, il met la langue en relief.
- il lit trois copies de qualités différentes et invite les élèves à critiquer ces copies.

La phase suivante est appelée « les fautes communes » ;

- L'enseignant recopie une phrase erronée et demande aux élèves de la corriger ; un rappel des règles de langue s'impose dans cette activité de correction.
 - sur les ardoises, une série de phrases permet la systématisation.
 - retour sur les phrases erronées, repérer les fautes de langue, les catégoriser et les corriger.
- L'enseignant recopie un texte défectueux et le corrige ; c'est le texte modèle.
 - il fait lire les élèves.
 - sur les cahiers, les élèves recopient ce texte modèle.
- L'enseignant remet les copies aux élèves, leur demande de recopier la grille contenant les critères de réussite. (Cette grille est donnée dans le manuel sous forme de tableau)

On peut dès lors regretter que ces critères, quelle que soit leur valeur, ne soient pas construits en collaboration avec les élèves, et en liaison avec les textes lus en classe. Et surtout que rien n'aide aux phases de réalisation ou ne prévienne des difficultés possibles. Les élèves la recopient et la renseignent. Ils récupèrent leurs copies pour les retravailler chez eux. Ainsi, la boucle est bouclée.

Remarquons que de ces séances de réécriture censées permettre à l'enfant de retravailler la structure textuelle, les enseignants en font un compte-rendu de fautes de métalangue et de surcroît à un niveau phrastique. Cependant, cette démarche est incompatible avec les nouvelles approches. Au lieu de privilégier le travail sur les moments de rédaction (*les processus rédactionnels* selon Hayes et Flower), les enseignants préfèrent insister inlassablement sur la maîtrise de la langue, alors que l'on devrait apprendre à l'élève à planifier son texte, à chercher les idées, à les organiser pour les mettre en mots et finalement à toiletter son texte. Aussi, le fait de lire un texte argumentatif ne fait pas de lui un expert en la matière. On devrait proposer plus de textes en compréhensions écrites pour armer l'élève et le préparer à produire de l'écrit loin des leçons de métalangue qui s'avèrent infructueuses à l'échelle textuelle.

En outre, il serait bénéfique d'inviter cet élève à s'exprimer sur ses façons de travailler afin de les améliorer (l'activité métacognitive), de changer ses représentations de l'activité scripturale pour réacquiescer sa confiance en soi. Mais les enseignants connaissent-ils au moins les processus de rédaction ? Ont-ils été formés pour optimiser l'application de ces nouveaux programmes ?

Le problème de la formation des enseignants

Évidemment, l'entreprise de réformes suscite des moyens colossaux. Entre autres, c'est la formation des enseignants à ces nouvelles pédagogies qui constitue la clé de réussite de cette mission réformatrice. Depuis le lancement de ces campagnes de réformes, une nouvelle terminologie, jusqu'alors ignorée des enseignants, envahit les fascicules et les programmes : la

compétence, la pédagogie du projet, les types d'évaluation, etc. tout ce foisonnement notionnel laissent les enseignants perplexes.

Certes, pour avancer ensemble sur le chemin de ces réformes, il est fondamental de former les principaux acteurs et de les armer pour affronter ces bouleversements pédagogiques considérables. Issus pour la plupart de l'ancienne école ou titulaires de diplômes universitaires en FLE, leurs pratiques ne peuvent évoluer que par la recherche et les échanges constructifs entre collègues, inspecteurs et chercheurs. Si les résultats restent les mêmes c'est parce qu'en réalité, les démarches ont si peu évolué.

Effectivement, chaque enseignant a son propre rapport au projet qu'il développe loin de ses collègues ; dans les fiches de cours que nous avons collectées, nous avons remarqué que les enseignants suivaient scrupuleusement le manuel. Coupés de toute formation et privés d'exercices d'entraînement, les enseignants vivent douloureusement l'instauration de cette pédagogie dans leurs salles de cours².

En apparence, rien n'a préparé ces enseignants à la réforme et à la manipulation de la pédagogie du projet. Ils ne savent pas organiser, ni socialiser, ni évaluer des démarches de projet. Ils ne définissent pas leurs objectifs en termes de compétences à faire acquérir aux élèves. Ils continuent à focaliser leur enseignement sur les savoirs et ce décalage n'est pas prêt de s'amenuiser. À ce propos, nous citons Khedidja Mokaddem (2008 : 103), qui insiste sur la nécessité de *« recycler, mettre à niveau, actualiser les connaissances, initier aux nouvelles approches et aux nouvelles techniques pédagogiques, ce sont là des services essentiels que l'institution doit assurer pour élever le niveau de qualification des enseignants. »*.

Pour sa part, Akila Khebbab (2005) [en ligne] de l'université d'Annaba, fait écho à sa collègue en soulevant le problème de la

² Nos longues discussions informelles avec les enseignants du collège nous ont largement éclairées sur les pratiques enseignantes de l'écrit au collège, ainsi que sur leurs problèmes de lecture et d'application des nouveaux programmes.

formation continue des enseignants à dans ce qu'elle appelle « *un véritable défilé de réformettes* » ; elle insiste sur la formation des enseignants qui ne doit pas se réduire à :

les acculer à une sorte d'applicationnisme réducteur par les modèles à imiter mais de concevoir cette formation dans une perspective de recherche/action permettant à l'enseignant de procéder lui-même, aux réajustement nécessaires à la compréhension fine et profonde de la situation pédagogique, particulièrement dans la gestion des aspects psychologiques qui « surgissent » en classe, c'est-à-dire savoir se confronter à la réalité de l'élève dans une dynamique réflexive.

Telle est la formation que l'institution devrait prévoir et multiplier à l'égard des enseignants pour qui ces réformes constituent une perturbation. Les enseignants que nous avons interrogés semblent perdus, la plupart ne font pas la différence entre compétence et projet ; ils ignorent les objectifs intrinsèques à cette pédagogie. Ils se contentent alors de respecter les programmes ou plutôt le manuel qui est devenu la bible de tous les enseignants du cycle moyen.

Dans leurs réponses concernant la démarche employée dans l'enseignement/apprentissage du FLE en général et de l'écrit en particulier, nous avons remarqué qu'ils continuaient à adopter une démarche traditionnelle autrement dit l'enseignement transmissif de savoirs dont l'élève est presque exclu. Ils adoptent un enseignement frontal où l'élève enregistre et cumule un savoir qui sera vérifié par la suite via la production écrite. Ils justifient cette démarche par le manque de formation et par les moyens mis à leur actif qui ne s'y prêtent pas.

À vrai dire, on ne peut pas ignorer les conditions dans lesquelles travaillent enseignants et apprenants. Il est pratiquement difficile de se faire une idée un tant soit peu objective de l'ampleur des difficultés auxquelles les enseignants font face tous les jours dans l'exercice de leur fonction ; on conçoit aussi le désarroi des enseignants de français évoluant dans des situations présentant toutes sorte de défaillance. Encore, il serait de bon aloi de ne pas confondre les recherches en didactique largement développées et

les pratiques effectives des enseignants en manque de formation. D'ailleurs, les enseignants eux-mêmes estiment que le niveau de concordance entre les programmes en vigueur et leur réalisation est potentiellement corrompu par la non maîtrise de la pédagogie appliquée.

De plus, comme nous l'avons déjà mentionné, le manuel constitue le fondement de l'enseignement et de l'apprentissage ; il reste l'unique outil de travail de l'apprenant et de l'enseignant ; ce qui les dispense d'utiliser d'autres outils didactiques et d'adapter les contenus au niveau et aux besoins de leurs apprenants. En effet, l'enseignant est censé adapter les contenus et non pas suivre la progression curriculaire.

En outre, un programme doit constituer un appui clair et explicite pour aider l'enseignant dans son travail. Il doit définir les contenus de l'enseignement, le rôle de l'enseignant et celui de l'élève, fournir un descriptif détaillé de la démarche à adopter ainsi que les matériaux pédagogiques à utiliser. Or, le programme de la 4^{ème} AM se veut un exposé de notions théorique, il est source de confusion pour les enseignants. Les textes officiels posent plus de questionnements qu'ils n'en apportent de réponses. Les démarches sont floues et ne riment pas avec les objectifs et activités exprimés dans le manuel. Par exemple, on parle de socialiser le projet mais aucune suggestion n'est formulée et aucune explication n'est exposée clairement quant à la démarche à suivre.

Néanmoins, dans les intentions, il existe une volonté de changement mais cela se limite au discours officiel. Il reste à donner certaines précisions sur les démarches pédagogiques à suivre dans la réalisation des projets ; il faudrait donner aussi des indications sur les situations problèmes que l'élève devrait résoudre et proposer des critères d'évaluation relatifs à ces situations.

De toute évidence, nous pouvons relever des propositions intéressantes dans les textes officiels mais une recentration sur les processus est observée. Alors, chercheurs et enseignants doivent conjuguer leurs efforts et confronter leurs savoirs respectifs pour

offrir à l'école une nouvelle jeunesse basée sur des contenus pragmatiques et pertinents.

Ne dit-on pas depuis des siècles que c'est en forgeant qu'on devient forgeron, Anne LECLAIRE-HALTE et Fabienne RONDELLI (2012) [en ligne] soutiennent que « *c'est la complexité de la situation de production et de l'écrit à produire qui peuvent garantir des savoirs et savoir-faire impliqués dans la réalisation de la tâche.* » ; il faut créer chez l'élève un conflit cognitif qui l'incite à mobiliser ses connaissances pour construire son apprentissage : c'est en écrivant qu'on apprend à écrire et non en reprenant des phrases déjà étudiées dans des textes ou données dans des cours de métalangue.

En définitive, même si le rapport entre les intentions déclarées dans les textes officiels et le manuel semble bancal à bien des égards ; c'est le rapport entre l'organisation du manuel et la pédagogie pratiquée par l'enseignant qui décidera de la réussite des réformes curriculaires actuelles. Dans un contexte de réformes comme celui qui prévaut actuellement en Algérie, une exposition claire et précise des stratégies d'apprentissage et d'enseignement ne peut être que rentable et permettra sans l'ombre d'un doute aux enseignants d'optimiser leurs pratiques pédagogiques et par là même de changer les représentations. Aussi des conditions ergonomiques doivent être envisagées pour seconder enseignants et élèves à s'adapter à ces nouvelles mutations didactiques.

Conclusion

Une compétence se conjugue à une action scolaire ou extrascolaire alors que les enseignants continuent à penser en termes d'activités scolaires. D'ailleurs pour eux, il n'est pas important de socialiser les écrits des élèves. 86% des enseignants interrogés se déclarent insatisfaits de ces nouveaux programmes ; ne serait-ce pas à cause de leur incompréhension des intentions pédagogiques et des nouvelles démarches jusque-là non maîtrisées par la communauté professorale ?

Certes, le problème de formation est de taille. Ces cycles de formation assurés par les inspecteurs ne semblent pas suffisants, ni fructueux. Les enseignants entretiennent des représentations des pratiques de l'écrit qui ne favorisent pas son acquisition par les apprenants, comme le souligne judicieusement Ait Djida de l'université de Chlef (2008 : p145), « *les représentations des enseignants concernant la gestion de cette activité sont, en grande partie, responsables de l'échec constaté en la matière.* ».

En effet, les enseignants continuent à vivre les séances de production écrite comme des moments privilégiés de correction de la langue. Jusqu'à présent, les enseignants réduisent la dimension sociale des productions de leurs élèves priorisant ainsi l'aspect métalinguistique.

Nous sommes consciente d'avoir été elliptique sur bien des points mais nous espérons que d'autres recherches contribueront à mettre la lumière sur l'intérêt que doit revêtir l'enseignement/apprentissage de l'écrit non seulement au collège mais dans tous les paliers. En attendant, l'âge d'or de la production écrite dans l'appareil scolaire n'est pas pour demain.

Bibliographie

- AIT DJIDA M.A., (2008), « *La production écrite au collège : moment d'évaluation ou processus d'écriture ?* », in Didacstyle, Actes des journées internationales de didactiques de Blida, pp145-152
- BERNAERDT D., GENARD L., PAQUAY R. et ROMAINVILLE W., (1997), « A ceux qui s'interrogent sur les compétences et sur leur évaluation ». *Forum*, mars 1997, 21-27.
- BORDALO I. & GINESTET J.P., (1993), *Pour une pédagogie du projet*, Paris, Hachette
- BOSMAN C., GÉRARD F. & ROEGIERX X., (2000), *Quel avenir pour les compétences ?* Bruxelles, De Boeck université
- FREINET C., (1964), *Œuvres pédagogiques, Les invariants pédagogiques*, Paris, Seuil

- HAYES J.R., (1998), « *Un nouveau cadre pour intégrer cognition et affect dans la rédaction* » in La rédaction des textes, approche cognitive, Paris, Delachaux et Niestlé, pp51-101
- HIRTT N., (2009), « *L'approche par compétences : une mystification pédagogique* » in L'école démocratique, n°39-
www.ecoledemocratique.org
- HUBER, M., (2005), *Conduire un projet-élèves*, Lyon, Chronique sociale
- KHEBBEB A. (2005), *L'approche par compétences : du concept aux pratiques scolaires*,
<http://www.umc.edu.dz/vf/images/cahierlapsi/num2/05.pdf>
- Le BOTERF G., (2000), *L'approche par compétences. Approches selon PDF*, Québec, École québécoise,
http://www.inspq.qc.ca/pdf/publications/1228_ApprocheCompétences.pdf
- LECLAIRE-HALTE A. et RONDELLI F., (2012), « *Les outils d'évaluation des compétences scripturales dans les manuels de fin d'école élémentaire française : quels fondements théoriques et institutionnels ?* »
http://admee2012.uni.lu/pdf2012/A38_03.pdf
- MOKADDEM Kh., (2008), « *A propos du « chantier » de la réforme du système éducatif en Algérie : vision critique* » in Didacstyle, Actes des journées internationales de didactiques de Blida, pp99-106
- PLANE, S., (2006), « *Singularités et constantes de la production d'écrit-l'écriture comme traitement de contrainte* » in J. Laffont-Terranova & D. Colin (Eds.) *Didactique de l'écrit. La construction des savoirs et le sujet-écrivain*. Presses universitaires de Namur
- NISSEN E., (2003), « *Apprendre une langue en ligne dans une perspective pour l'enseignement du français langue étrangère* », Thèse de doctorat, Université Paul Valléry Montpellier III
<http://scd-thses.u-strasbg.fr/979/01/Nissenth%C3%A8se.pdf>
- ROEGIERS X., (2006), « *Réforme de l'éducation et innovation pédagogique en Algérie, L'A.P.C dans le système éducatif algérien* »

-
- http://www.bief.be/docs/publications/apc_algerie_070301.pdf
- TAGLIANTE Th., (2006), *La classe de langue*, Paris, CLE International

Annexe : le questionnaire

Ce questionnaire est anonyme, je vous remercie d'avance de répondre sincèrement à toutes les questions. Merci beaucoup

Diplôme :

.....

Années d'expérience :

.....

1. Que pensez-vous des différentes réformes qu'a connues le cycle moyen ?
Satisfaisantes
Peu satisfaisantes
Pas du tout satisfaisantes
Autre :
Pourquoi ?
2. Avez-vous bénéficié de formations suite à ces réformes ? Oui / Non. Si oui, dites combien ?
3. Comment jugez-vous ces formations ?
Satisfaisantes
Peu satisfaisantes
Pas du tout satisfaisantes
Autre :
- Pourquoi ?
4. Souhaiteriez-vous avoir d'autres formations ? Oui / Non.
Pourquoi ?
5. À quel moment vous référez-vous aux textes officiels dans l'élaboration de vos cours ?
6. D'après vous, qu'est-ce qu'une compétence ?
7. Comment définissez-vous « l'approche par compétences » ?
8. Comment définissez-vous « la pédagogie du projet » ?
9. Les élèves écrivent-ils à un destinataire extérieur à l'école ? Si oui, précisez à qui ?
10. Comment socialisez-vous les écrits de vos élèves ?
11. À quel moment proposez-vous des activités de production écrite ?

12. Combien de séances consacrez-vous à la production écrite (par projet) ?
13. Comment organisez-vous une séance de production écrite ?
14. Quel(s) objectif(s) assignez-vous aux séances de production écrite ?
15. Que corrigez-vous dans les productions écrites de vos élèves ?
Grammaire, conjugaison, orthographe, vocabulaire,
construction des phrases, la cohésion textuelle, la cohérence
textuelle, autre Expliquez
16. Comment évaluez-vous les écrits de vos élèves ?

Leila MAKHLOUF
ISBN : 2013-8009

جامعة لونيسي علي - البليدة 2
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة الفرنسية



ديداكستيل

7

Écritures africaines d'hier et d'aujourd'hui

ر.د.م.د : 1112-2080

ر.إ.ق. : 2013-8009

جوان : 2015

منشورات جامعة البليدة 2

ديداكستيل

الرئيس الشرفي للمجلة:

أ.د/ السعيد بومعيزة (رئيس جامعة لونيبي علي -البليدة 2)

رئيسة المجلة ومسؤولة النشر:

دليلة براكني (عميدة كلية الآداب واللغات)

مدير المجلة:

آسي وردية

رئاسة التحرير:

حابت جازية (مسؤولة الشعبة)

هدى أكمون (نائبة رئيس القسم للبحث العلمي)

هيئة التحرير:

سيد علي صحراوي

حكيم منقالات

آسي وردية

نسيمة موساوي

طرابلسي عبد الرزاق

أمانة التحرير:

آسي وردية

طرابلسي عبد الرزاق

الهيئة العلمية:

أمينة بقاط (أستاذة التعليم العالي، جامعة البليدة 2)؛ مليكة كباس (أستاذة التعليم العالي، جامعة البليدة 2)؛
عمار ساسي (أستاذ التعليم العالي، جامعة البليدة 2)؛ نصر الدين بوحسايين (أستاذ التعليم العالي، جامعة
البليدة 2)؛ دليلة براكني (أستاذة محاضرة، جامعة البليدة 2)؛ عتيقة ياسمين قارة (أستاذة التعليم العالي،
المدرسة العليا للأساتذة، الجزائر العاصمة)؛ صليحة أمكران (أستاذة التعليم العالي، جامعة الجزائر 2)؛
صفية أصلح-رحال (أستاذة التعليم العالي، جامعة الجزائر 2)؛ الحاج ملياني (أستاذ التعليم العالي، جامعة
مستغانيم)؛ مريال ريسباي (أستاذة التعليم العالي، جامعة سانت إتيان - فرنسا)؛ كلود كورتييه (أستاذة
محاضرة، جامعة ليون 2 - فرنسا)؛ كلود فينتز (أستاذ التعليم العالي، جامعة ستيندال غرونوب 2).

إتصالات:

جامعة البليدة 2 – العفرون – البليدة – الجزائر

didacstyle.univ.blida2@gmail.com

إرشادات التحرير:

- ❖ احترام الهوامش:
 - مقياس "papier": ارتفاع 23.5 سم / العرض: 15.5 سم؛
 - هوامش: أعلى، أسفل، يمين، يسار: 02 سم؛
- ❖ تفاصيل المؤلف (الاسم الكامل والانتماء والبريد الإلكتروني) يجب أن تكون مكتوبة في أعلى ويسار الصفحة في الخط «Californian FB» رقم 11؛
- ❖ يجب أن تكتب المقالات:
 - "ستيل" عادي «Normal» ، الخط «Times New Roman» رقم 12
 - عنوان المقال: الخط «Californian FB» رقم 16؛
 - العناوين الثانوية: الخط «Californian FB» رقم 14؛
 - تباعد السطور «interligne» (01 نقطة)؛
 - يجب أن لا تتجاوز 40,000 علامة؛
- ❖ يجب أن يكون شكل الصور 300 بكسل «pixel» (الحد الأدنى) وشكل "JPEG"؛
- ❖ يجب أن تبقى الجداول والأرقام في شكل "Word"
- ❖ المراجع :
 - في النص: (اللقب، السنة: الصفحة)
 - صفحة المراجع: (اللقب، أول حرف الاسم، (السنة)، العنوان، الطبعة، المدينة، رقم الصفحة.

