HAL
open science

Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA, Honorine NGOU et Sylvie NTSAME

Franckline Ntsame Okourou

To cite this version:

Franckline Ntsame Okourou. Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA, Honorine NGOU et Sylvie NTSAME. Littératures. Université Paris-Est, 2012. Français. NNT : 2012PEST0023 . tel-00856016

HAL Id: tel-00856016

https://theses.hal.science/tel-00856016

Submitted on 30 Aug 2013

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE PARIS EST
ECOLE DOCTORALE LETTRES, IDEES ET SAVOIRS
Littérature et Civilisations Francophones, Littérature Comparée

Année 2010-2011

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR ES LETTRES

Présentée et soutenue par :
Franckline NTSAME OKOUROU

Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : *Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA Honorine NGOU et Sylvie NTSAME*

Sous la direction de :
Professeur Papa SAMBA DIOP

Membres du jury :

M. Papa Samba DIOP, Professeur, Université Paris-Est Créteil Directeur de thèse

M. Xavier GARNIER, Professeur, Université Paris III

M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences, Université Omar Bongo, Libreville

M. Steeve RENOMBO, Maître de conférences, Université Omar Bongo, Libreville

UNIVERSITE PARIS EST
ECOLE DOCTORALE LETTRES, IDEES ET SAVOIRS
Littérature et civilisations Francophones, Littérature Comparée

Année 2010-2011

THESE DE DOCTORAT NOUVEAU REGIME

POUR L'OBTENTION DU GRADE DE DOCTEUR ES LETTRES

Présentée et soutenue par :
Mlle Franckline Ntsame Okourou

Lecture du discours romanesque féminin du Gabon : *Analyse sociopragmatique des œuvres de Chantal Magalie MBAZOO-KASSA Honorine NGOU et Sylvie NTSAME*

Sous la direction de :
Prof. Papa SAMBA DIOP

Membres du jury :

M. Papa Samba DIOP, Professeur, Université Paris-Est Créteil Directeur de thèse

M. Xavier GARNIER, Professeur, Université Paris III

M. Nicolas MBA ZUE, Maître de conférences, Université Omar Bongo, Libreville

M. Steeve RENOMBO, Maître de conférences, Université Omar Bongo, Libreville

RÉSUMÉ

Aborder le roman féminin sous l'angle d'un énoncé discursif nécessite raisonnablement que l'on prenne en compte, le contexte social, culturel et linguistique de production, les stratégies d'énonciation, le champ de signification et les instances réceptrices qui déterminent ce discours. L'approche sociopragmatique nous autorise pour ce faire à cette lecture plurielle qui, selon nous, mène incontestablement à une lisibilité optimale des textes. D'abord, en tant que communication, le roman féminin implique des techniques discursives basées sur un environnement culturel et linguistique qui influence incontestablement le fonctionnement des énoncés en ce qui concerne les activités de production. Ensuite, la particularité des discours que nous étudions c'est leur langage multiforme fait de paroles, d'actes à valeur énonciatives, et d'autres types de manifestations communicatives. C'est un langage allégorique par essence, fait de sous-entendus, de diverses tournures imagées et aussi de silences parlants qui permettent d'exprimer sans vraiment dire. Cette mise en scène théâtralisée du discours confère à l'expression romanesque féminine un statut artistique particulier où la langue s'enrichit d'« accessoires linguistiques » d'origine ethnique, régionale ou nationale. Enfin, la réception elle-même est fonction d'un ensemble d'éléments nécessaires à sa réalisation à savoir un espace, un temps, une orientation de réception intentionnellement glissée par l'auteur. Ces éléments mis ensemble correspondent à ce que Kleiber nomme la "mémoire discursive" de l'énonciateur et les "savoirs partagés" entre l'émetteur et le récepteur.

Mots clés :Roman-Féminin-Discours-Contexte-Communication-Production-Réception

Abstract

Going into feminine novel in a discursive statement approach, it is necessary to consider the social, linguistic and cultural contexts of the production. The enouncing strategies, the meaning field and the rulling receiving that determine the speech, are also to be taken in account. The socio pragmatic approach allows us thus to the plural reading we consider to lead indisputably to an optimal legibility of the texts. Firstly, as communication, the feminine novel involves discursive techniques based on both cultural and linguistic contexts influencing incontestably the functioning of utterances concerning production activities. Then, the particularity of the speeches under our study is their multiform language made on lyrics, acts with enunciative values, and other sort of communicative expressions. It is essentially an allegorical language, with hidden meanings, different imagery turns and talking silences that allows expression without actually saying. This theatralized staging of the speech confers on the feminine roman expression a peculiar artistic status where the language enriches of "linguistic accessories" from national and ethnic origins. Finally, the reception itself is a function of a whole of elements required to its carrying out namely, defined space, defined time, and an orientation of reception intentionally glide by the author. These elements put together correspond to what Kleber calls the "discursive memory" of the "enunciator" and the" shared knowledges" between the issuer and the receiver.

Key-words ***-Novel- - Feminine- Speech-Context-Communication-Production-Reception***

DÉDICACES

A Nénê

Curieuse,
De ce jour tu demanderais tous les détails
Heureuse,
Sans détours Je te livrerais jusqu'aux moindres failles.
Autant pour moi…

EPIGRAPHE

« *C'est une grande misère que de n'avoir pas assez d'esprit pour bien parler, ni assez de jugement pour se taire.* »

Jean de La Bruyère

REMERCIEMENTS

En songeant aux remerciements, mes pensées vont en premier lieu au Professeur Papa SAMBA DIOP. Pour l'opportunité que vous m'avez offerte en m'admettant sous votre direction, pour votre patience lors des échanges je vous suis particulièrement reconnaissante. Alors que je faisais mes premiers pas dans la recherche à vos côtés, vous m'aviez encouragée à participer à la première édition des Doctoriales organisées par L'UPEC en Décembre 2008. Au bout de quatre jours d'échanges, j'y ai obtenu le deuxième « prix du sujet de thèse » parmi de nombreux doctorants tous spécialisés dans les sciences dites « dures. » Pr Diop, pour vos recommandations aux allures de simples suggestions, vos remarques toujours livrées avec beaucoup de simplicité et pour toutes ces fois où vos encouragements ont dissipé les doutes, les incertitudes et les craintes, je vous témoigne une gratitude infinie.

A mes enseignants du Gabon, initiateurs de ce projet : G. BIYOGO, N. MBA ZUE, H. NGOU, F. OBIANG ESSONO, M. OKOUMBA-NKOGHE, H.H. SIMA EYI pour la saveur de la langue française et le plaisir des lettres que vous m'avez transmis. De votre estrade, vous avez su insuffler le plaisir de la communication et de l'échange. Merci pour tout.

On dit que la critique est aisée alors que l'art est difficile. Pour ma part, la critique participe fortement de l'amélioration de l'art. Aussi, aux membres du jury qui ont accepté d'évaluer ce travail, pour votre disponibilité, vos suggestions et vos remarques constructives, je voudrais manifester ma reconnaissance.

A J. Bignoumba, professeur de français des Lycées et collèges pour m'avoir réintégrée dans le système scolaire…"Tonton Joe", ainsi que vous désignaient affectueusement vos élèves, votre intervention a rendu réel ce qui n'était pas encore rêvé.

Aux membres du GRELIF pour le soutien moral et l'assistance scientifique. Ce Groupe de Recherche en Littérature Francophone initié timidement s'est mué en une équipe dynamique, volontaire et surtout soudée. E. Costero, Perpétue Dah, R. Dissy, P. Mamengui, Y. Mberah, L. Mestaoui, S. Nganek, H. Rhadim et N. Waybe, je voudrais vous exprimer toute ma reconnaissance.

À M’ma Nfone Adèle Ondo Mba, maman, Angélique Ayingone, seules, parfois contre tout et contre tous, votre acharnement a gommé la fatigue et le découragement.

À mes sœurs, Diane Okourou, Waan Joëlle Okourou, Waan Noelline Okourou épouse Faubert, Lynda Simbou, Corine Bikène et Sonia Ondo Ndong, à mon beau-frère et frère Arnaud Faubert, je dis merci pour votre soutien indéfectible aussi bien matériel que moral, cette confiance accrue et ces encouragements incessants. Vous trouverez sur cette page ce que les mots peuvent dire et dans mes yeux ce que mon cœur jamais ne pourrait traduire.

À mon mari, Thierry Mintsa Mi Nguéma, pour les corrections, contribution scientifique et esthétique dans l’élaboration de ce travail, merci de tout cœur.

À tous, je réitère humblement mes remerciements sincères.

TABLE DES MATIERES

RÉSUMÉ **3**
DÉDICACES **4**
EPIGRAPHE **5**
REMERCIEMENTS **6**
TABLE DES MATIERES **8**
AVANT-PROPOS **11**
INTRODUCTION GÉNÉRALE **15**

PREMIERE PARTIE : INFLUENCE DE L'ESPACE ET DU TEMPS DANS LA CREATION DU DISCOURS ROMANESQUE **32**

CHAPITRE I : TRAITEMENT DE L'ESPACE **35**
I. 1 : REPRESENTATION DE L'ESPACE DANS LE ROMAN FEMININ 35
I.1.1 Espace romanesque et illusion référentielle 36
I.1.2 Espace traditionnel et ses occurrences 40
I.1.3 L'espace moderne et ses occurrences 49
I. 2 : FONCTION DE L'ESPACE DANS LA CREATION DU DISCOURS 52
I.2.1 La figure féminine dans L'espace 52
I.2.2 Du travestissement de l'espace 62
CHAPITRE II : TRAITEMENT DU TEMPS DANS LE ROMAN FEMININ DU GABON **69**
II. 1 : CREATION ROMANESQUE ET PERVERSION DE L'UNITE TEMPS 69
II.1.1 Temps classique par linéarité du discours 70
II.1.2.Perversion du temps par immédiateté narrative 72
II. 2 : BOULEVERSEMENT CHRONOLOGIQUE PAR MODIFICATION DU RYTHME 76
II.2.1 Ecriture du trouble chronologique chez Mbazoo-Kassa 76
II.2.2 Prolepses et analepses comme jeu d'écriture 78
II.3 TEMPS SYMBOLIQUE DE LA PROLIFERATION DU DISCOURS 81

DEUXIEME PARTIE : LES STRATEGIES DISCURSIVES DU ROMAN FEMININ 85

CHAPITRE I : ENONCIATION ET ARGUMENTATION DANS LE DISCOURS ROMANESQUE **89**
I. 1 : TECHNIQUES D'ENONCIATION DU DISCOURS 92
I.1.1 Fonction du titre dans la construction du discours 93
I.1.2. L'onomastique comme procédé énonciatif 97
I. 2 : LES IMPLICITES DU DISCOURS FEMININ 109
I.2.1 Le sous-entendu comme stratégie discursive 111
I.2.2 Le présupposé comme esthétique discursive 115
I.2.3 Le non-dit comme esthétique discursive 118
I.2.4 Le secret comme esthétique de discours 120

I. 3 : L'ARGUMENTATION DANS LE ROMAN FEMININ 120
I.3.1 Argumentation et techniques de séduction 122
I.3.2 La manipulation argumentative 131
CHAPITRE II : ESTHETIQUES CULTURELLES ET DISCOURS ROMANESQUES 138
II. 1 :"ACTES COMMUNICATIFS", DU DISCOURS DE DEUXIEME NIVEAU 140
II.1.1 Actes à valeur énonciative 141
II.1.2 Formes de discours spécifiques 149
II.1.3 Eléments prosodiques comme moyens de communication 151
II. 2 : ACTES DE PAROLES 157
II.2.1 Esthétique proverbiale du dicours 157
II.2.2 Le chant : une forme culturelle de discours 159
II.2.3 Du bavardage au discours romanesque à travers la rumeur 165
II. 3 : REGISTRES TEXTUELS ET ESTHETIQUES STRUCTURELLES DES DISCOURS 177
II.3.1. La structure du récit pédagogique chez H. Ngou : contrat d'identification 179
II.3.2 Expression féminine du vice à travers la notion de fait divers 184
II.3.3 Discours idéologique et structure épique chez C. M. Mbazoo-Kassa 190

TROISIEME PARTIE : POUR UNE ESTHETIQUE DE LA RECEPTION DU DISCOURS ROMANESQUE 204

CHAPITRE I : PARCOURS DU LIVRE GABONAIS, DE LA CONCEPTION A LA DISTRIBUTION ... 208
I. 1 : DE LA PRODUCTION DU LIVRE 209
I.1.1 L'édition en question 210
I.1.2 Phénomène de distribution du livre gabonais 216
I.1.3 Instances et conditions de légitimation du livre gabonais 220
CHAPITRE II. LES IMPLICATIONS DE LA FABRICATION DU SENS 229
II. 1 : DU CONTRAT DE COMMUNICATION 230
II.1.1 Conditions et orientations de lectures 231
II.1.2 Influence des embrayeurs culturels dans la construction du sens 238
II. 2 : LECTURES ET INTERPRETATIONS DU DISCOURS ROMANESQUE 243
II.2.1 Fonction esthétique du fantastique à travers le mythe fondateur 245
II.2.2 Le mythe de l'évu 247
II.2. 3 : De l'interprétation des symboles 252
CHAPITRE III. APPROCHE DES DISCOURS ROMANESQUES SOUS L'ANGLE DE L'ENGAGEMENT FEMININ 271
III. 1 : ROMAN FEMININ ET QUESTION POLITIQUE 273
III.1.1Effets communicationnel à but d'action par implication directe du lecteur 273
III.1.2 Dispositions cathartiques 284
III. 2 : DISCOURS FEMININ ET QUESTION FEMININE : EFFETS D'INTERPRETATIONS 293
III.2.1Contextualisation de la question féminine 294
III.2.2 Discours féminin et posture féministe 297
III.2.3 Contextualisation de la question féministe 299
III.2. 4 : Les enjeux du corps, le corps en jeu. 306

III. 3 LA GUERRE DES SEXES N'AURA PAS LIEU 314
III.3.1 Malentendus et interférences culturelles 317
III. 3.2 Thèmes anciens revisités 326
III.3.3 Carnavalisation et nouvelles tendances du corps chez Bessora 329
III.3.4 Vers une nouvelle orientation de la lecture du fait socio-culturel 334
CONCLUSION GENERALE 340
ANNEXES 350
1. RESUME DES ROMANS 350
BLIBLIOGRAPHIE 354
INDEX DES AUTEURS 368

AVANT-PROPOS

Ce travail naît de l'ambition de découvrir de nouvelles approches analytiques applicables au texte littéraire. Le choix du corpus gabonais répond au désir de participer d'une certaine façon au dévoilement de cette production en y examinant l'aspect discursif d'un corpus romanesque. Quant à l'exclusivité féminine du corpus, elle tient à d'autres raisons plus ou moins arbitraires.

Parler de discours, c'est évoquer la communication, l'échange ou l'interlocution entre un énonciateur et un auditeur, entre un texte et un lecteur. En tant qu'étudiante en Lettres, la communication interactive est pour nous une pratique plutôt familière. A l'époque où nous suivions nos études à la Faculté des Lettres et des Sciences Humaines de l'Université de Libreville, nous avions eu maintes fois l'occasion de comprendre l'impact que pouvait avoir un discours sur un auditoire. Et nous y avions surtout appris les réactions que pouvait susciter un discours de femme, fusse-t-elle enseignante, en matière d'autorité, de persuasion et de légitimité. La société gabonaise s'appuie dans son fonctionnement sur une organisation favorable à la distinction sexuelle. Cette organisation fait la part entre le genre masculin censé incarner la puissance, le pouvoir et l'autorité, et le genre féminin, voulue expression parfaite de la sensibilité, de la sentimentalité et de la faiblesse. Or, l'univers académique a ceci d'amusant qu'il stratifie la classe (en tant que moment et lieu du déploiement de la parole) en deux scènes, dans un rapport vertical sans distinction de sexe ni de genre, l'énonciateur étant l'enseignant (homme ou femme) et l'instance réceptrice étant l'ensemble des étudiants (hommes et femmes). Il était fascinant d'observer l'influence qu'un discours de femme-professeur pouvait avoir sur les étudiants, surtout ceux du sexe opposé dont la contestation systématique de cette autorité « au féminin » révélait quelque chose de plus profond que la simple curiosité intellectuelle d'ailleurs souhaitable. Si l'on souligne l'importance de l'interaction qu'implique la fonction d'enseignant, un discours de professeur réclame presque toujours des réactions de la part des enseignés. Mais on note encore aujourd'hui assez aisément la distance entre l'échange étudiants-enseignants voulu constructif et les manifestations apparentées à de la perturbation à connotation sexiste à l'égard des femmes-enseignantes.

Fort opportunément, les femmes qui écrivent au Gabon sont généralement très proches des milieux académiques, soit en tant qu'enseignantes, soit en tant qu'intellectuelles ayant effectué des études supérieures ou tout simplement, en tant qu'écrivain amenées à

communiquer sur leurs œuvres. Dans tous les cas, ces auteurs sont souvent en situation d'échange performatif. C'est-à-dire entre le "dire" de l'énonciateur et le "faire" des apprenants. D'où l'intérêt pragmatique, car « comprendre un énoncé c'est identifier outre son contenu informationnel, sa visée pragmatique, c'est-à-dire sa valeur et sa force illocutoires».[1]

L'objectif étant de s'intéresser au texte littéraire en tant que discours énoncé dans un contexte et dans une situation donnée pour exprimer quelque chose, l'étude s'appuie sur des théories sociopragmatiques d'analyse du discours telles qu'élaborées par des théoriciens de la Littérature et aussi des Sciences du Langage. Aujourd'hui, les théories sur l'analyse du discours sont légions. Seulement, grâce à certaines œuvres d'introduction et à l'opportunité pluridisciplinaire qu'offre la sociopragmatique, notre entreprise s'avère réalisable. Et puis, l'originalité d'une recherche n'est-elle pas de sortir des chemins balisés pour s'opérer en terre inconnue?

À travers notre corpus, on découvre la communication littéraire comme un ensemble de modes d'expressions diverses et variées. On peut communiquer en parlant, en chantant, en dansant, en mimant, en gesticulant, en poussant des cris, par un acte posé ou encore par une action élaborée. La communication apparait dès l'instant où l'une ou l'autre de ces manifestations s'opère dans le but d'exprimer quelque chose à autrui, et éventuellement de susciter une réaction de la part de celui à qui cette manifestation est directement ou indirectement adressée. Nous convenons avec E. Benveniste que la notion de discours est très proche de celle d'énonciation. Il s'agit de la langue « assumée par l'homme qui parle, et dans la condition d'intersubjectivité qui seule rend possible la communication linguistique. »[2]Ce phénomène s'articule dans un contexte précis et il reste lié à une culture, et surtout à une langue. D'où l'interaction qui à son tour appelle à une collaboration entre les interlocuteurs. Ce qui fait que l'examen de ces formes de communication soit lié à la prise en compte d'une région culturelle et ethno-linguistique précise. Notre étude s'organise autour d'une triple vision qui consiste en l'étude d'un contexte spatial et temporel, d'une esthétique discursive à travers des stratégies d'énonciation et d'argumentation et un dernier moment qui est celui de l'examen du phénomène de réception du discours et à ses possibles décodages par l'acte de lecture.

La lecture que nous proposons dans ce travail a pour seul but d'apprendre à lire un texte en prenant conscience de ses comportements narratologiques, de ses implications

[1] KerbratOrecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage,* Paris, Armand Colin/ VUEF 2002, p.206
[2] E. Benveniste, *Problèmes de lingusitique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p.266

contextuelles et situationnelles qui, à notre sens, constituent un tout nécessaire à l'appréhension du message communiqué par le discours textuel. Le texte est considéré comme un énoncé, le discours romanesque une énonciation dans un contexte. Or, parler de contexte, de discours et de communication oriente l'analyse du texte littéraire vers une approche sociopragmatique. Ainsi déclinée, notre analyse devient lecture sociopragmatique du discours romanesque. Car l'analyse sociopragmatique prend en compte le contexte d'énonciation du discours et sa réception à travers une perspective interactive. Pour le dire avec D. Maingueneau en parlant de discours littéraire, on pourrait retenir que « discours et pragmatique, chacun dans son ordre, sont des notions solidaires : l'une du côté de l'objet, l'autre du côté de ses modes d'appréhension. »[3]

La notion de contexte désigne le cadre ou l'environnement global dans lequel naît et évolue une question, un thème ou un sujet quelconque. Si le passé historique a favorisé la création littéraire en Afrique, le cas du Gabon fait figure d'exception dans la mesure où sa mutité prolongée prend fin après plusieurs changements politiques. La période des indépendances qui marque la fin de la politique coloniale sur le continent noir signale la naissance d'une nouvelle ère, celle d'une politique nationale. Le contexte politique pèse d'un poids considérable dans l'Afrique d'après les indépendances. Après la libération du joug colonial et les premiers tâtonnements d'une reconstruction mal engagée, les Africains peinent à trouver l'équilibre sur le fil tissé par les nouveaux gouvernants. Les idéologies et les idéaux survivent dans les discours, mais l'exercice pratique va révéler des insuffisances insoupçonnées. Peut-être plus que toute autre forme de malaise, la désillusion provoquée par une politique insatisfaisante semble le plus conditionner la production littéraire que les critiques gabonais considèrent rétrospectivement quasi-inexistante à cette époque. Les quelques lettrés de l'époque vont se retirer vers les traditions ancestrales dans lesquelles ils espèrent retrouver la confiance et le courage que la nouvelle société ne peut leur garantir. Cependant, si la chose politique ne fait aucun doute quant à son influence sur la création de tout discours (littéraire, social et politique), d'autres facteurs sont au départ de cette entreprise de bâillonnement implicite ou explicite. L'une des difficultés auxquelles on se trouve confronté lorsqu'il s'agit de parler du contexte culturel du Gabon dans la période qui va de l'indépendance aux années 1990 vient du fait de l'entrelacement entre le contexte politique et celui culturel. Du fait d'un régime étatique particulièrement étendu, centralisé et étalé sur l'ensemble des questions relatives à la vie de la cité. Aucun domaine n'échappe à la gestion

[3] D. Maingueneau, *Le discours littéraire*, Paris, Armand colin, 2004, p. 31

politique du pays. La culture est liée au fonctionnement politique qui dicte, autorise et interdit ce qui relève en principe de l'aspect proprement culturel. Il est donc compliqué de parler de l'un sans évoquer l'autre.

L'organisation culturelle du Gabon est influencée par un double héritage : la survie des pratiques ancestrales et les traces imposantes d'une civilisation occidentale longtemps implantée. Ce qui fait que la culture devient la valeur la plus exposée au changement, mais aussi celle qui oppose le plus de résistance, à cause justement de la tentation de retour vers les eaux traditionnelles.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

i.1 Intérêt et motivation du sujet

La question de la naissance du genre romanesque dans la production littéraire du Gabon divise les critiques gabonais. Certains attribuent la paternité du roman à Robert Zotoumbat avec *Histoire d'un enfant trouvé*[4] publié en 1971. D'autres, à l'instar de Sima Eyi, y voient plutôt une nouvelle autobiographique relatant la vie de son auteur[5]. À cette querelle, le critique Ambourouet-Bigmann propose une formule conciliante et parle *d'Histoire d'un enfant trouvé* comme d'un « récit autobiographique à vocation romanesque ». Ce qui met en scène la première femme écrivain du Gabon, A. N. Rawiri, en tant qu'inauguratrice définitive du genre avec la parution en 1980 de son premier roman, *Elonga*[6].

En considérant le discours romanesque en tant que « produit social », au sens où l'entend P. V. Zima, on atteste que le roman « renvoie au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque ».[7] Cette définition du roman nous conduit vers une autre assertion spécifique à l'écriture féminine et qui nous rapproche de notre objet. Selon A. Bassolé Ouédraogo :

> la « problématique de l'existence d'une écriture féminine africaine ne peut s'analyser sans tenir compte de son contexte d'émergence. Ce contexte d'émergence renferme un topos, celui du silence, délimite un espace, celui de la marginalité. Le discours des femmes qui s'élabore après une trop longue période de silence porte les marques de l'ostracisme et se confronte au discours hégémonique patriarcal ».[8]

Si l'on considère la marginalité comme cet enfer social dont la femme désire se dérober, Angèle Rawiri marque son entrée avec un premier titre évocateur : *Elonga,* qui signifie "l'enfer" ou le pays des morts, en langue omyene. À travers ces deux conceptions,

---

[4] R. Zotoumba, *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Ed CLE, 1971.

[5] H.H Sima Eyi « Étude du récit autobiographique de Robert Zotoumbat, « Histoire d'un enfant trouvé », inféodé au roman par la critique universitaire de l'institution littéraire » Sima Eyi, Hémery-Hervais (1999) In *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines*(12) pages 306-344, Université Omar-Bongo.

[6] A. Ntyugwetondo-Rawiri, *Elonga*, Paris, Silex, 1980.

[7] Zima P.V.. *Pour une socioiogie du M e Iil téraim*, Paris, 1011 8, UGE, 1978, p. 51.

[8] A Bassolé Ouédraogo, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête », Mots pluriels, n°8, 1998.

l'une du genre romanesque et l'autre de l'écriture féminine, nous venons de désigner l'objet du présent travail qui se veut une analyse du roman féminin du Gabon à travers son discours né dans un espace donné, c'est-à-dire un contexte social, culturel et linguistique.

Dans l'éventail des théories de lectures que propose la critique aujourd'hui, une approche méthodologique semble particulièrement correspondre à notre objet tel que nous l'appréhendons. Il s'agit de la sociopragmatique, définie globalement comme science du langage en contexte. Ce qui nous fait intituler notre travail comme suit : Lecture du discours romanesque féminin : Une analyse sociopragmatique chez nos auteurs. Car la rencontre des nouvelles voies de lecture intégrant le contexte comme élément essentiel à la compréhension des textes littéraires telles que la sociopragmatique aura été déterminante pour la conception du présent travail.

Les expressions littérature féminine et écriture féminine soulignent que l'on est en présence d'une production littéraire de femmes. Ces désignations tendent à particulariser ce que font les auteurs féminins en matière de créativité. L'apparition du concept de littérature féminine suppose a priori un renouvellement thématique et/ou esthétique au sein d'une production. À ce niveau prend forme une question relative à l'existence d'une identité féminine en littérature.

L'antériorité du discours oral par rapport au texte écrit confère à la littérature africaine écrite un arrière plan intellectuel très prononcé. Car la pratique de l'écriture nécessite un niveau d'apprentissage scolaire et/ou universitaire relativement élevé. L'investissement par le genre romanesque du champ littéraire gabonais traduit une parole dont l'esthétique est largement influencée non seulement par son contexte d'élaboration mais aussi par le niveau d'instruction des auteurs. Autrement dit, les influences politiques, culturelles et sociales en vigueur dans l'espace et dans le temps de l'élaboration du discours littéraire lui confèrent sa forme et son orientation aussi bien thématique qu'esthétique. De ce fait, malgré le caractère libre qui le définit dans sa structure formelle, le roman gabonais puise dans les stratégies discursives que lui offre une parole en même temps traditionnelle et moderne, polymorphe et polyphonique. Cela est d'autant plus vrai pour la parole féminine qui, mise en discours, s'inscrit dans un cadre pas toujours favorable à son déploiement.

Plus que le discours produit par un homme, celui produit par l'individu du deuxième sexe[9] est porteur de l'autorité culturelle incarnée par le père et qui a en charge l'attribution des rôles et la distribution de la parole au sein de la société traditionnelle. D'où notre intérêt pour les structures formelles que peuvent comporter le discours ainsi produit et, bien sûr, son impact quant à la réception qui lui est réservée. Fortement tributaire de la tradition orale, le discours romanesque que nous allons étudier se construit à travers des esthétiques inspirées des proverbes, des contes, des chansons des univers sacrés ou profanes, des récits mythiques et autres structures expressives. Toutes ces structures obéissent chacune à une organisation particulière de nature à dire différemment. Ce sont très souvent des discours contournés. Il en résulte quelque fois une complexité au niveau de la compréhension. Le discours romanesque devient le lieu d'une mise en scène du langage. Les auteurs écrivent avec le souci du "comment dire". L'attention n'est plus uniquement focalisée sur le discours produit. L'analyse intègre aussi la forme esthétique de ce discours. Dans ces conditions, lire devient procéder au décodage du discours.

On conçoit l'écriture du discours romanesque comme l'inclusion d'un texte dans son contexte aussi bien d'élaboration que de réception. Les femmes-écrivains se livrent à un travail d'élaboration de stratégies d'écriture à travers lesquelles elles rendent possible la prolifération d'une communication particulière. L'intérêt esthétique réside ici dans la capacité à travestir les expressions entre images et tournures diverses. Un autre élément tout aussi pertinent est la possibilité d'une communication par des manifestations prosodiques, par des gestes, des actes et des actions à valeur énonciative. Lire un texte littéraire consiste aussi à indexer sa part d'implicite pour pouvoir l'interpréter. C'est ce qu'affirme D. Maingueneau qui considère que :

> « L'œuvre littéraire est par essence vouée à susciter la quête des implicites. Pour le critique elle fait toujours signe, elle montre du doigt un sens au-delà des contenus littéraux. Comme toute pratique dite herméneutique, la critique, qu'elle soit professionnelle ou spontanée, suppose que le texte renferme un sens important mais caché auquel seule une technique ou un talent approprié permettrait d'accéder. Toute œuvre qui figure au corpus de la Littérature pousse son lecteur à traquer les messages

[9] Expression empruntée à Simone de Beauvoir, figure marquante de la littérature et de la pensée féminine et féministe et dont un des ouvrages phares porte le titre *Le Deuxième sexe* (Tome I, Les faits et les mythes et Tome II, l'expérience vécue) publiés chez Gallimard en 1949. Dans cet ouvrage, S. De Beauvoir indexe les stéréotypes à l'origine de la conception populaire de l'homme-sujet et la femme-objet. Selon elle, en plus d'être née de sexe féminin, la réalité féminine ou le fait d'être une femme implique en grande partie une motivation personnelle de l'individu qui le devient ainsi par sa décision. La féminité n'est ni un fait naturel, ni une condition, ni une essence. C'est le résultat d'un processus volontaire. D'où la célèbre formule : « On ne nait pas femme, on le devient. »

voilés. Certaines œuvres se donnent comme « allégoriques », « symboliques » ou « métaphoriques », c'est-à- dire qu'elles indiquent clairement au lecteur qu'il lui faut traquer l'implicite. » [10]

Il est vrai que les analyses pragmatiques en littérature s'appliquent majoritairement sur le théâtre. Pour le dire avec Philippe Blanchet, « le type de texte qui retient éminemment l'attention des pragmaticiens, et où l'analyse pragmatique semble très pertinente, est le texte théâtral de par la double énonciation simultanée qui le caractérise. »[11]En effet, le discours dramatique simplifie l'analyse pragmatique grâce à l'évidence de son caractère communicatif surtout perceptible lors d'une représentation. Car l'interaction entre les acteurs et le public est immédiate. Ce qui rend l'analyse pragmatique plus concrète. Cependant, d'autres analystes comme D. Maingueneau soutiennent l'existence d'une performance communicative dans la narration, et qui est perceptible au moyen de la pragmatique.[12] Car, bien que la communication entre l'écrivain et le lecteur soit différée, il existe un échange effectif qui relie ces deux entités dans un rapport d'interlocution. L'analyse sociopragmatique peut se résumer comme l'étude de ce que les énonciateurs et les récepteurs font avec les énoncés dans un contexte identifié. C'est cette esthétique que nous nous proposons d'étudier.

Nous venons d'identifier notre objet, ce qui nous permet de le reformuler autrement grâce à cette belle définition de la parole africaine donnée par B. Mbassi, Enseignant de littérature africaine à l'Ecole Normale Supérieure de Yaoundé. Il dit du verbe africain qu'il « quitte son existence fantomatique, sa transparence pour devenir épaisseur, opacité, suggestion. Le verbe se trouve proprement resémantisé et revalorisé. »[13] Cette citation évoque pour nous la capacité artistique des auteurs à transformer la parole, à jouer aussi bien avec des mots que des expressions corporelles (gestes, sons, cris, mimiques) pour traduire le fond d'une pensée. Pour ce faire, nous avons constitué un corpus de cinq romans dont nous tenterons de justifier l'élection préférentielle.

Le grand essor de l'écriture féminine correspond à une ère favorable à la libération de la femme dans les domaines politique, social et culturel. Le roman féminin d'Afrique se situe sur une zone charnière entre "la tradition" africaine et la "modernité" occidentale qui se

[10] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Her.2001, p.78.
[11]Ph. Blanchet, *La pragmatique d'Austin à Goffman*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste.1995, p.122.
[12] Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, Her. 2001.
[13] B. Mbassi « L'écriture dramatique camerounaise : une écriture à la croisée des chemins », in Bole Butake & Gilbert Doho (éds), *Théâtre camerounais/Cameroonian Theatre*. *Actes du colloque de Yaoundé*, Bet & Co (Pub) Ltd, Yaoundé, Cameroun, 102-122 1998, p.114 cité par Ngo Mbai - *Gweth Ndjicki, Paule Mireille. Discours sur les Femmes et Discours de Femmes : une analyse ethno-sociopragmatique de l'Implicite dans quelques pièces du théâtre camerounais francophone* – 2009 p.10.

répand incontestablement depuis la révolution de Mai 1968[14]. La plupart de ces romans sont axés sur l'idée de rencontre, d'interpénétration des deux univers. Le thème du voyage vogue entre les transferts physiques dans l'espace et des voyages symboliques. Cette situation d'instabilité géographique mène à de nombreuses incompréhensions, quelquefois au désir de rupture. Les personnages évoluent sur deux terrains que tout oppose : le monde traditionnel avec ses fantasmes liés aux pratiques ancestrales telles que la sorcellerie et autres rites initiatiques souvent perçus comme arriérés, et le monde occidentalisé avec son lot de "nouveautés", de pratiques dites "évoluées", en un mot, sa modernité appréhendée positivement.

i.2 Problématique

Depuis les recherches sur l'énonciation linguistique avec les courants rhétorique et pragmatiques, et les théories de la réception, la nouvelle approche de la littérature fondée sur la notion de communication considère l'interdépendance du texte et son contexte. Dans la production littéraire du Gabon, les écrivains sont généralement des intellectuels évoluant dans le monde universitaire. Dans ce temple du savoir qu'est l'université, la parole est saisie, le verbe soumis à la manipulation de ses acquéreurs. Les auteurs que nous lisons ne dérogent pas à la règle. Cette situation favorise sans doute une reconsidération de l'art du discours. Or, dans les divers espaces culturels entendus comme ensembles des usages et coutumes, la prise de parole est réglementée. Son attribution au sujet féminin l'est encore plus, car la femme peut être interdite ou sollicitée selon des situations ou des circonstances définies. On le remarque au niveau des sujets sociaux, surtout lorsqu'il s'agit des questions importantes comme l'organisation de mariage dans l'univers traditionnel ou des questions politiques dans le milieu moderne. Cette réglementation, généralement perçue comme une réduction du temps de parole donne lieu en littérature à des formes de discours qui traduisent aussi bien la libre expression que la capacité artistique à recréer le langage. Comment les romancières gabonaises procèdent-elles dans la création de discours pour exprimer, traduire et faire entendre leurs discours ?

[14] G. Martinet *La Conquête des pouvoirs*, Paris, Seuil, coll. "L'histoire immédiate", 1968 Le mouvement de Mai 1968 en France peuvent se résumer en une crise anti-modelisme. Subversion et transgression mobilise la société contre les maîtres à penser tels que la morale, l'éducation traditionnelle et toute forme de discours favorable à la limitation de « l'expression libre ». Ce qui était à l'origine un mouvement de contestation étdiante se répand comme une épidémie qui mobilise tour à tour les salariés pour déboucher finalement sur une crise politique majeure.

Les femmes écrivains adoptent des styles et des structures diverses qui nous font penser qu'elles élaborent des stratégies d'écriture pour produire des discours qui s'adressent en prime à une société dans laquelle la distribution de la parole consiste aussi en la "surveillance" des pratiques langagières dans un univers à tabous. Nous appelons stratégies d'écritures les modes discursifs à travers lesquels la parole féminine thématisent les restrictions dictées par les codes culturels d'expression profondément encrés. La culture étant ici l'ensemble des techniques et des usages qui organise la vie d'une communauté donnée à un moment donné de son histoire qui tente de survivre aux transformations et à l'évolution du temps. Cette définition place la culture dans une éventualité de mutation qui ne se fait pas sans heurt. Car la culture gabonaise est par essence fortement influencée par la tradition. L'étude se propose de saisir les manifestations d'un féminin discursif à travers des stratégies d'écriture. C'est-à-dire de voir comment l'écriture féminine dissémine une singularité à l'écart de toute systématicité sexiste explicitement revendiquée.

L'élaboration des stratégies esthétiques souligne sans doute l'envie, peut-être le besoin de dire. L'idée du "besoin de dire" souligne la nécessité d'établir un échange à travers le discours romanesque avec une intention à peine dissimulée d'agir sur le destinataire de ce discours. Ce qui introduit ici la notion de réception qui implique qu'il s'agit d'échange, de communication, donc du transmettre, du recevoir et aussi du "faire réagir". L'analyse de la réception signifie la prise en compte de l'acte de lecture grâce aux outils culturels qui offrent au lecteur la possibilité de lire ce qui n'a pas été dit clairement ou ce à quoi renverraient éventuellement les tournures, les évocations et les allusions contenues dans le texte. La réception sous-entend ainsi l'existence d'un second degré d'énonciation, celui de la fabrication mentale du sens opérée par le lecteur.

i.3Etat de la question et originalité du sujet

Ces dernières années, le nombre de travaux sur le roman gabonais a fortement augmenté. L'intérêt pour la production littéraire de ce pays est tel qu'il a inspiré au sein de l'université de Libreville la création d'un département des littératures africaines avec une option littérature gabonaise. En effet le désir de participer à la *popularisation*[15] de cette littérature s'est manifesté chez d'autres avant nous. Ainsi fleurissent des discours critiques qui

[15] Par souci de valoriser la littérature du Gabon, nous préférons parler de popularisation plutôt que de vulgarisation. Tandis que la popularisation nous semble convenir à notre ambition de contribuer à faire connaitre cette littérature, la vulgarisation évoque, à notre entendement, une idée de rabaissement, de péjoration. Ce qui serait inadapté, voire contraire à notre appréciation de la production littéraire de notre pays.

interrogent sans cesse « les horizons de sens que rendent possibles ces textes. Ne pouvant dresser une liste exhaustive de ces nombreux travaux, entre colloques, essais, discours critiques et mémoires d'étudiants candidats à divers diplômes universitaires, nous mentionnerons ceux qui se rapprochent de notre sujet ou encore ceux qui nous ont particulièrement marquée soit par leur pertinence, soit par leur contribution quant à notre objet. Sur le roman gabonais en général, la *Lecture sociocritique du roman gabonais*[16] de Sima Eyi Hémery-Hervais est un travail d'intérêt aussi bien dans son objet que pour sa situation inaugurale. Car il n'existe à notre connaissance aucun travail antérieur consacré exclusivement au roman gabonais. De même, la thèse de Noël Bertrand Boudzanga, de son titre, *Aventures de la subjectivité, contribution à l'étude critique du roman gabonais*[17], est aussi une remarquable contribution à l'étude critique du roman gabonais. Cependant, ces deux travaux consacrés au roman gabonais effleurent délicatement la question de l'écriture féminine. Elle n'y est d'ailleurs quasiment pas abordée. Il y est souvent question d'évocation d'une féminité, quelquefois d'un féminisme gabonais, mais les analystes restent attachés à un corpus « mixte ».

La question de la femme dans la littérature gabonaise a été saisie par l'écrivain Chantal Magalie Mbazoo-Kassa. Sa thèse porte sur les images de la femme dans le roman gabonais. Là encore, il n'est nullement question d'écriture féminine. S'il y est question de discours, il s'agit plus de discours sur les femmes que de discours de femme. Par contre, La thèse de B. Békalé, *La littérature gabonaise au féminin,*[18] considère la question sous l'angle des conflits sociaux. Si elle se concentre sur l'essor d'une littérature gabonaise dont les femmes sont des auteurs, elle n'aborde pas la question du discours féminin en tant que manifestation esthétique, mais sous la forme de l'émancipation en tant qu'accès aux droits par la femme gabonaise. Le remarquable travail de Béatrice Békalé se situe dans la continuité des lectures sociocritiques qui, selon nous, ne suffisent pas à dégager l'aspect purement esthétique de l'écriture féminine.

L'originalité de notre travail tient ainsi à deux aspects : l'exclusivité du roman féminin en tant que producteur de discours social, et la spécificité méthodologique orientée vers l'aspect discursif. L'analyse repose sur l'examen pragmatique des comportements socio-discursifs des femmes à travers la fiction romanesque, et les enjeux de ces discours sur les

[16] H.H Sima Eyi., *Lecture sociocritique du roman gabonais, Thèse de doctorat,* Université Lanval-Montréal, 1997.
[17] N.B Boudzanga., « Aventures de la subjectivité, contribution à l'étude critique du roman gabonais », Thèse de doctorat, Université Paris-EstVal-de-Marne 2008.
[18] B Békalé., « La littérature gabonaise au féminin », Thèse de doctorat, Université Nancy 2005.

rapports entre les personnages, et au-delà, sur le lecteur. À propos de la situation d'inconfort dans laquelle se construit un discours de femme, Ngo-Mbai résume fort clairement les contours comme suit :

> « En général, les sociétés africaines traditionnelles sont des sociétés patriarcales dans lesquelles le problème de hiérarchie masculine et des tabous culturels se pose avec acuité. Cette situation confère des attitudes et des comportements sociaux. Elle empêche de dire, de se tenir ou de se comporter de telle manière dans la société. Dans ces conditions, le silence, la réserve, et voire le détour de la parole seraient la règle sociale. (...). Il régule les comportements discursifs des membres des communautés que représentent les textes. »[19]

Par ailleurs, la question du discours féminin n'a pas été particulièrement traitée sur un corpus gabonais. De plus, malgré nos modestes recherches, nous ne sommes pas parvenu à dénicher une étude socio-pragmatique appliquée à notre littérature. Quand on sait la richesse du verbe africain par ses genres discursifs et esthétiques divers, il est surprenant que cette région culturelle qui aurait tant à livrer dans ce domaine n'ait pas été abordée sous cet angle. Notons cependant l'étude réalisée sur le théâtre camerounais par Ngo Mbai pour sa thèse intitulée : « Discours sur les Femmes et Discours de Femmes : une analyse ethno-sociopragmatique de l'Implicite dans quelques pièces du théâtre camerounais francophone » (Université Renne II, 2009). Cette analyse est pertinente aussi bien pour la richesse bibliographique, l'élargissement du champ de recherche que pour la maîtrise linguistique. Notre étude se distingue du travail élaboré par Ngo Mbai sur le genre littéraire convoqué et sur sa focalisation sur le discours sur les femmes. De plus, ce mémoire est spécialisé dans les sciences du langage tandis que nous nous penchons sur l'aspect purement littéraire de part notre formation. Il n'en demeure pas moins que la lecture de cette thèse nous a quelque peu inspiré quant à la construction de notre réflexion.

i.4 La constitution du corpus

Pour constituer le corpus de base de ce travail, nous avons choisi parmi nos lectures les romans qui nous paraissaient les plus pertinents quant à une étude éventuelle. Le choix des romans a tenu surtout à leur capacité de mise en scène des personnages féminins de

[19] P. M. Ngo Mbai - Gweth Ndjicki, Discours sur les Femmes et Discours de Femmes : une analyse ethno-sociopragmatique de l'Implicite dans quelques pièces du théâtre camerounais francophone, Université Rennes II – 2009 p.13

niveaux sociaux et intellectuels et d'espaces culturels différents. À travers leurs itinéraires, leurs positions et quelquefois leur prise de position, c'est la parole sociale telle que l'appréhendent les femmes qui est traduite. L'inscription du discours féminin dans la réalité quotidienne représentée dans le roman féminin a véritablement guidé notre choix. Les romans retenus livrent une peinture de la vie quotidienne dans ce qu'elle renferme de plus ordinaire et aussi de plus intime, et, la manifestation de l'expression féminine verbale ou gestuelle en est toujours plus captivante. Cette inscription du « propre » soutenue par un contexte qui, soit renforce l'aspect sociétal dépeint, soit ré-oriente l'écriture qui semble glisser malgré elle vers un ton presque imposé, nous mène vers un éventail relativement large de la production romanesque féminine du Gabon. La représentation du social étaye le contexte au cœur duquel prend source notre hypothèse. Ecrire aux frontières de la représentation du réel c'est aussi reconstituer avec vraisemblance les conditions de déroulement des faits racontés. Mais en vue de minimiser le risque toujours présent d'un éparpillement certain qui aurait pour conséquence immédiate une lecture superficielle des œuvres, nous avons dû en choisir cinq de trois auteurs. Les romans non retenus ne pourraient être considérés comme non pertinents, dans la mesure où le choix se veut représentatif et le corpus un échantillon d'analyse, susceptible d'être renforcé par d'autres références.

Toutefois, ces romans nous paraissent correspondre strictement à notre analyse des manifestations textuelles du discours dans le roman féminin du Gabon. Dans le but d'une réinvention de la question féminine avec la spécificité du contexte de production des textes concernés et des influences sociales, culturelles et politiques. En prévision d'un reproche éventuel quant à l'absence des œuvres d'Angèle Rawiri, nous disons qu'en tant que première romancière du Gabon, tout le mérite lui revient d'avoir pu s'imposer sur la scène littéraire à une période d'absence totale de l'expression féminine. On peut en effet mal comprendre qu'une étude consacrée au roman féminin du Gabon ne l'intègre pas. Cela est simplement dû au choix de la période de production. Notre objet prend source après la période "du silence des femmes" en littérature pour s'attacher à lire le renouveau scriptural qui correspond à la seconde phase de la production féminine. Evidemment, notre étude pourrait ouvrir une comparaison entre l'avant et l'après la décennie du silence féminin. Mais l'inégalité numérique des œuvres rendrait un résultat sans grand intérêt scientifique. Les éléments de comparaison étant infiniment plus nombreux après. Bien que la période ne soit pas spécifiée dans l'intitulé de la thèse, on remarque que les romans retenus sont tous postérieurs aux années 1990.

Nous retiendrons les romans suivant : *Sidonie,*[20] (2001) et *Fam !*[21], (2003) de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, *Malédiction* (2005)[22], *Mon amante la femme de mon père*, 2007[23], de Sylvie Ntsame et *Féminin interdit*[24], (2007) d'Honorine Ngou. L'étude pourra, pour des besoins de clarté, s'ouvrir à d'autres auteurs du Gabon à l'instar de Ntyugwetondo-Rawiri, Justine Mintsa avec, et *Un seul Tournant Makosu,*[25] (1994, 2004) *Histoire d'Awu*[26] (2000) et quelques romans de Sandrine Bessora *qui* ne figurent pas dans le corpus de base. En fonction de l'argumentation, ces textes seront consultés de façon sporadique. Au risque de pécher par omission, nous signalons le choix de certains romans de la production féminine gabonaise selon l'évolution du traitement des thèmes habituels communs à toutes les romancières. Il se pourrait que le « démarquage »des auteurs gabonais s'explique par un souci de paraître socialement correct dans le champ, ou par illusion esthétique hors de propos dans le contexte africain, voire par une compromission avec les domaines habituellement masculins pour étoffer un capital spécifique. Pour le dire avec A. Sow Fall, l'acte « d'écrire lui-même est un acte engagé. Il n'est jamais neutre. Mais je me méfie du terme. Je n'aime pas cet engagement qui consiste à donner des leçons aux autres(…).Même dans l'engagement, le projet littéraire doit être le plus important. Ou il faut alors faire autre chose, écrire des pamphlets politiques ou des essais. Je ne reproche rien à ceux qui choisissent cette voie, mais elle est à côté de la littérature. » [27]

Après la constitution de notre corpus tel que présenté ci-dessus, nous nous apercevons de la communauté de l'origine ethnolinguistique de l'ensemble des auteurs retenus. Simple hasard ou prédisposition inconsciente, toujours est-il que le seul aspect ayant prévalu dans le choix des œuvres est le rapprochement esthétique du discours qui est notre question centrale. Cependant, plutôt que de procéder à un remaniement par crainte de nous voir reprocher une pauvreté du champ visuel et réflexif, nous soulignons que la question ethnique fortement présente dans le roman gabonais y est un élément important. Elle témoigne de l'emprise de la culture ancestrale sur les populations, à commencer par les écrivains dont le magnétisme ethnique parsème les romans. Magloire Ambourhouet-Bigmann, dans **«** Une écriture du

[20] C. M. Mbazoo-Kassa., *Sidonie*, Paris, Alpha-Oméga, 2001 ; L'auteur sera désignée C2MK et le roman Sid
[21] C. M. Mbazoo-Kassa., *Fam !*, Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, 2003
[22] S. Ntsame, *Malédiction*, Paris, l'Harmattan, 2005 ; par la suite ce roman sera désigné Mal.
[23] S. Ntsame, *Mon amante, la femme de mon père*, Paris, l'Harmattan, 2007 ; ce roman sera désigné par la suite MAFP
[24] H. Ngou, *Féminin interdit*, Paris, l'Harmattan, 2007 ; par la suite l'auteur sera désignée HoN et le roman FI
[25] J. Mintsa, *Histoire d'Awu, Paris, Gallimard*, 2000 ; par la suite le roman sera désigné HA
[26] J. Mintsa, *Un seul Tournant Makosu*, Paris, La pensée universelle, 1994 puis l'Harmattan, 2004 ; par la suite l'auteur sera désignée JM et le roman USTM
[27] A. Sow Fall, *La Grève des Bàttu*, Serpent à Plumes, 2001

silence », dira à ce propos que « la littérature gabonaise est presque exclusivement une littérature où l'individu est encore confondu, fait avec le mini-terroir, la grande famille, l'ethnie. »[28] On peut y voir le désir par l'écrivain d'être reconnu dans le champ socioculturel dont il est originaire. Pour le dire avec Lucien Goldmann, « l'écrivain ne développe pas des idées abstraites, mais crée une réalité imaginaire. Les possibilités de cette création dépendent de la réalité sociale dans laquelle il vit et des cadres mentaux qu'elle a contribué à élaborer ».[29]Sans vouloir en arriver au roman ethnique au sens de Régine Robin, nous saisissons, non sans opportunisme, la trace de l'ethnie hautement perceptible dans la construction identitaire soit à travers des éléments linguistiques, soit à travers l'écriture par une esthétique qui correspond à une forme de discours traditionnelle orale spécifique de son origine ethnolinguistique. Chez Régine Robin, la notion de « littérature ethnique » se rapporte à son étude du roman Juif. [30] Elle renvoie plus clairement à une écriture (roman) de l'exil. Dans le cas du roman gabonais, on ne peut véritablement parler de roman ethnique dans la mesure où la spécificité ethnique n'y est pas revendiquée. Son évocation est surtout esthétique dans la mesure où l'écriture des auteurs est fortement influencée par leur langue maternelle. Cette question est d'ailleurs une particularité africaine qui ne concerne pas que la production littéraire du Gabon. Il n'y est nullement question d'une revendication ethnique ni d'une revendication ethnocentrique de quelque manière que ce soit. L'appartenance ethnique se traduit intentionnellement ou non sous la plume à travers divers éléments culturels ou sociaux.

i.5 Méthodologie

La pertinence d'un travail d'analyse tient avant tout au choix et surtout à l'application d'une méthodologie adaptée à la problématique formulée au préalable. Une querelle à propos de la fonction du critique opposait les universalistes, selon lesquels la compréhension d'une œuvre résidait dans « l'analyse » et les culturalistes, défenseurs des approches émiques qui conditionnent la lecture à un outillage et des méthodes d'approche spécifiques fondées sur des critères endogènes. En Afrique, depuis le colloque de Yaoundé en 1973, « *Chaque société ayant ses normes d'appréciation* le temps était venu de créer un observateur valable

[28] M. Ambourhouet-Bigmann, « Une littérature du silence », dans Notre Librairie, Littérature gabonaise, Mai 2007.
[29] L. Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard 1964 p.12.
[30] R. Robin, « la notion de littérature ethnique : « roman juif » », Études littéraires, vol. 29, n° 3-4, 1997, p. 7-22.

possédant la double compétence de lecture et de culture sociale. »[31]Or le danger auquel s'expose le critique endogène c'est de confondre son discours à celui de l'écrivain dont il deviendrait alors le double. Aujourd'hui, l'approche critique est déterminée par des choix théoriques en matière d'énonciation, de logique textuelle et de réception. Si l'on concède que de simples théories fondées sur des *a priori* dogmatiques ne suffisent plus à rendre le texte, il reste tout de même important de préserver la nécessité que constituent les conditions aussi bien d'élaboration que de « consommation » de l'objet littéraire. Dans cette optique, la question immédiatement posée est celle de la langue. Pour les littératures africaines produites en langues européennes, la langue a souvent été source de malentendus du fait de l'emprunt et de l'usage d'une langue étrangère qui avait ses propres codes et traditions littéraires.

La volonté du « bien faire » nous mène vers une analyse pluridisciplinaire. Mais la peur indicible d'un travail dispersé, farfelu et superficiel nous oblige plutôt à rechercher une méthodologie susceptible de rendre possible une analyse de l'objet tel que nous l'envisageons. Aux nombreuses approches pertinentes qui impliquent le contexte social en tant qu'élément influent de la production du discours littéraire, nous préférons la sociopragmatique, étude du langage en contexte. La pragmatique nous semble adaptée à partir de sa déclinaison tri-dimensionnelle qui prend en compte l'inséparabilité entre le texte et le contexte, l'importance de l'interaction et la dimension de l'inscription des énoncés dans le genre du discours. Si nous pouvions résumer en une phrase l'objet de l'analyse pragmatique tel qu'envisagée, nous en parlerions comme d'une recherche de la valeur communicative dans le discours littéraire. Et la communication envisagée comme un rituel d'échange par le biais du langage commun entre interlocuteurs. Ce que P. Blanchet appelle production de sens par le langage dans le contexte communicatif de son utilisation.[32]

Nous postulons qu'il est difficile, voire impossible de comprendre un texte si on ne tient pas compte du système de protocole dans lequel il s'inscrit et qu'il transcrit forcément sous la forme d'une esthétique particulière et propre à l'écrivain. Car chaque auteur construit un ou plusieurs rituels pour énoncer par écrit le discours littéraire.

Le présent travail s'inscrit dans le vaste champ de l'analyse du discours. Avec les théories énonciative et pragmatique, on considère le texte littéraire comme un lieu de communication et le discours comme l'objet de cette communication organisée en échanges

[31] R. Fonkoua, « Naissance d'une critique littéraire en Afrique noire », Notre Librairie. Revue des littératures du sud, N°160, 2006, p.7-15

[32] P. Blanchet, *La pragmatique. D'Austin à Goffman*, Paris : Bertrand-Lacoste 1995, p. 127

interactifs entre les personnages. Or, on considère que dans le cas d'un roman, l'échange intègre une troisième entité réceptive du même discours. Il intègre donc le système et participe à l'échange, certes en différé. La langue, outil majoritairement sollicité pour cet échange laisse une marge importante à d'autres manifestations communicatives pour former un processus dynamique.

Pendant longtemps, le statut théorique de la pragmatique comme approche élaborée et accomplie a été contesté comme l'exprime J.J. Thomas « Je ne tenterai pas de donner ici une définition de ce qu'est la pragmatique, car ce serait considérer qu'elle existe déjà en tant que corps théorique homogène et achevé, ce qui est loin d'être le cas. C'est une théorie/méthodologie à l'intérieur de laquelle les interrogations ne manquent pas. D'ailleurs il est facile de se rendre compte que les avis sont très partagés à la fois quant à ses méthodes et à ses objets »[33]

Parce qu'elle traverse l'ensemble des sciences humaines, la pragmatique est plus un entrecroisement de divers courants théoriques ayant en commun un certain nombre d'idées. A.O. Barry considère la pragmatique comme une méthodologie plurielle. Il la définit comme suit :

> « Nés du confluent de plusieurs disciplines, les concepts de la pragmatique empruntent plusieurs directions. La pragmatique est loin de se constituer en discipline autonome et unifiée car aucun consensus ne s'est installé quant à sa délimitation, ses hypothèses et même sa terminologie. La pragmatique constitue un riche carrefour interdisciplinaire pour linguistes, logiciens, sémioticiens, philosophes, psychologues et sociologues. La diversité des courants qui l'ont alimentée fonde en même temps sa richesse. Il en résulte que vouloir présenter une théorie générale de la pragmatique au point de tenter une synthèse s'avère très difficile. »[34]

Entre la pluridisciplinarité qu'elle offre et la difficulté à la définir comme une théorie finie, la pragmatique nous offre surtout la possibilité d'en préciser l'orientation souhaitée dans notre étude. Il nous appartient donc de délimiter non pas la pragmatique, mais l'orientation pragmatique que nous voulons mobiliser dans cette thèse, à savoir le discours social qui permettra d'aborder l'aspect contextuel des discours romanesques dans notre corpus, les actes de langage relatif à l'étude de l'énonciation, et aux effets que ce discours énoncé produit éventuellement sur son destinataire intratextuel (personnages) et extratextuel (lecteur). On relève aujourd'hui de nombreuses orientations de la pragmatique comme science du langage en contexte. Parmi les plus courantes, on citera d'abord les travaux linguistiques sur les

[33]J.J. Thomas in *Duchet C*, 1979, p.46.

[34] A.O. Barry, « Les outils théoriques en analyse de discours, 2008, p.39 », disponible sur http://laseldi.univ-fcomte.fr, 1- 47

embrayeurs (les déictiques et les pronoms personnels, en particulier) qui permettent l'ancrage de l'énoncé dans la situation d'énonciation.[35] En second, il y a la philosophie analytique et la pragmatique anglo-saxonne inaugurée par les travaux d'Austin sur les actes de langage. Puis, les recherches de pragmatique linguistique et notamment, les théories de l'argumentation et de la présupposition, celles-ci étant considérées comme des actes de langage particuliers.[36]

La méthode sociopragmatique se décline en une double articulation. D'une part, elle laisse la primauté au texte comme objet central. D'autre part, elle laisse l'opportunité d'interroger le contexte culturel, linguistique et social dans lequel s'inscrit le texte en tant que discours. La sociopragmatique intègre une lecture sociocritique dans la mesure où elle tient compte du contexte d'émergence de l'œuvre littéraire en tant que discours émanant d'une société donnée à un moment donné de son évolution. Elle permet l'analyse de l'itinéraire de l'écrivain à l'intérieur d'un champ en termes de prises de positions et de disposition. L'élément « contexte », au sens sociocritique est en cela incontournable tel qu'énoncé par Bourdieu dans *Les règles de l'art*[37], la sociopragmatique considèrent le texte comme un bien culturel derrière lequel il y a les agents sociaux dont les écrivains, qui le façonnent, le construisent et en assurent l'entrée dans le patrimoine immatériel collectif. Les rapports d'influences (lutte, alliance, rivalité) entre ces agents sociaux rythment la vie du champ et lui confèrent son dynamisme et son essence.

Le texte littéraire devient le lieu privilégié d'un discours spécifique. Et c'est en cela que notre analyse trouve son fondement : la spécificité du discours dans le roman féminin du Gabon. Le contexte d'émergence et d'évolution du genre romanesque, avec l'apparition du discours féminin s'inscrit dans un système politique, culturel, social et traditionnel particulier. Et ces systèmes se révèlent à leur tour à travers le génie créateur des romancières. Ainsi que l'affirme Pierre Bourdieu, aux différentes positions correspondent des prises de positions homologues entre œuvres littéraires ou artistiques et actes et discours politiques, manifestes ou polémiques. Le texte littéraire n'est donc pas un produit autonome détaché de son contexte d'émergence. Et le champ littéraire, pris comme un univers libre, ne peut se laisser appréhender « qu'à travers les propriétés de ces occupants. » Pour cela, la sociopragmatique examine les rapports du texte au langage, le texte lui-même pris comme une œuvre d'art qui impose une organisation, un ordre aux différents éléments qui le constituent. C'est l'analyse

[35]E. Benveniste, *Problème de linguistique générale*, Paris Gallimard, 1974
[36] J-C. Anscombre., et. Ducrot O., *L'Argumentation dans la langue. Philosophie et langage,* Bruxelles, Liège, Mardaga, 1983
[37] P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992

de cet aspect contextuel qui inaugure la présente étude. Une fois évacué le facteur social selon la logique de la méthodologie adoptée, l'étude atteint un autre moment fort, celui de l'aspect pragmatique en tant qu'étude du langage textuel. La notion de discours fait jour. La pragmatique ratisse les acquis des sciences du langage comme la linguistique, la philosophie et la psychanalyse. Cette hétérogénéité met en doute le caractère de la pragmatique comme théorie autonome et aboutie.

En considérant le texte littéraire comme un assemblage de signes et un langage construit dans une intention signifiante précise, la pragmatique lui restitue toutes ses qualités discursives et communicatives. La sémiotique s'articule en trois niveaux que sont la syntaxe, la sémantique et la pragmatique, mentionnant deux dimensions essentielles au texte écrit : d'abord le texte en tant qu'instance porteuse de sens (signification et interprétation des différents motifs et thèmes), ensuite l'écriture qui véhicule ces sens (agencement des mots, élaboration des ensembles sémantiques). L'approche pragmatique, entendue comme étude du langage en contexte, rend possible l'étude de l'énonciation, c'est-à-dire l'élaboration du discours textuel, et de l'énoncé, c'est-à-dire le texte pris comme une œuvre accomplie. Ici, les romans que nous étudions, pris séparément ou même par superposition intra-auteur, renferment une batterie d'éléments susceptibles d'aider à la découverte du sens. Le rapport entre le texte narratif et l'inscription idéologique. La construction sémantique va du titre de l'œuvre à son point final. Plusieurs éléments internes aux textes, tels que les noms des personnages et les noms des lieux, participent fortement à la structure du texte et constituent autant d'ensembles sémantiques.

Parler d'énonciation implique la prise en compte d'un sujet. Le sujet agit dans l'espace du texte en y convertissant la langue en parole. Chaque sujet devient ainsi une entité subjective, unique, porteuse d'un discours qui s'instaure dans un rapport d'échange et de différenciation avec d'autres sujets du texte. Les romancières mettent en scène des personnages qui, et cette tendance est générale, très souvent incarnent une vision du monde, une pensée, une théorie ou une réflexion. Chez Honorine Ngou, cette tendance est manifeste, car la distribution de la parole et les échanges entre ses différents personnages font du *Féminin interdit* un lieu où s'affrontent des idées, voire des idéaux. Une bataille entre diverses perceptions de la vie, un tribunal des mœurs. En tant qu'instance parlante, le sujet est doté d'une subjectivité derrière laquelle les psychanalystes et philosophes du langage voient les déterminants du comportement psychologique personnel et ses modes d'expression singuliers par rapport à l'usage défini. De Freud (Sigmund) à Lacan (Jacques), le sujet pris dans sa

subjectivité a fait l'objet de nombreuses investigations psychanalytiques. Ils mettaient ainsi l'accent sur l'aspect communicationnel et social du discours. Car le discours du sujet est, comme l'indique Austin (John L), un « acte de langage » dont l'intention est d'agir sur la relation illocutoire.

i.6 Présentation des parties

Notre travail s'articule autour de trois parties subdivisées en huit chapitres. Nous élaborons une organisation chronologique qui consistera en l'étude du cadre énonciatif, à savoir les données spatiales et temporelles en tant qu'éléments essentiels pour le déploiement du discours en première partie, les stratégies d'écriture de ces discours pour la deuxième partie. Enfin, la troisième partie consistera en l'étude de la réception de ces discours.

L'environnement influence la production littéraire. Dans le discours oral ou écrit, tout est question d'expression, de langue, et de langage. La première partie sera consacrée à l'analyse des valeurs spatiales et temporelles en tant qu'elles participent de la constitution des conditions d'élaboration du discours social. Depuis certains titres, jusqu'aux noms et désignations des lieux et des personnages, les termes usités sont tributaires d'un contexte social accessibles au lecteur averti. Cette première étape s'organise en un processus bouleversant à travers la gestion de l'espace et du temps. Grâce à cette organisation la prise de position devient possible dans l'imaginaire que construisent les romancières. Il s'agira de voir comment l'engagement féminin s'échappe du temps et représente l'espace qui préfigure le discours qui y sera produit. Ce qui reviendra à évoquer la présence d'espace hyperculturel c'est-à-dire tel qu'habituellement organisé selon la culture, et d'un autre hypoculturel qui renvoie à celui recréé par l'écrivain.

Dans la deuxième partie, nous étudierons la construction du discours féminin entre énonciation et argumentation. Autrement dit, les procédés d'énonciation en termes de modèles discursifs et aussi les motifs que les romancières soulèvent en guise de « justificatifs » d'une posture discursive particulière. De même que les discours sociaux s'inspirent de la tradition orale et des codes de transmission qu'elle impose, les discours romanesques en circulation dans le corpus sont fortement tributaires des mêmes influences dans l'élaboration des échanges énonciatifs. Qu'ils s'agisse de l'aspect formel des énoncés discursifs ou de leurs formes en tant que performances argumentatives, les textes choisis sont empreints d'intertextualité entre les divers types de discours. Ils reflètent par conséquent des réalités sociolinguistiques de l'espace culturel correspondant. Aussi, le roman féminin véhicule-t-il un

discours qui n'est pas analysable au seul plan énonciatif, car celui-ci renvoie encore à un univers connoté qui porte la marque d'une volonté de faire entendre à travers une argumentation construite, élaborée en vue de l'échange communicationnel.

Pour terminer, nous aborderons la troisième et dernière partie du travail consacrée au phénomène de la réception. Sur la base des théories de la réception élaborées par Wolfgang Iser et particulièrement par Hans Robert Jauss, nous souhaitons analyser la réception des romans féminins du Gabon en tant que discours produit par des femmes. En effet la prise en compte du texte comme discours signifie l'implication d'un récepteur guidé par des charges culturelle, politique, traditionnelle et sociale qui lui définissent un horizon d'attente. Le décodage du discours textuel sera différent en fonction du bagage culturel du récepteur. Or, étant donnée la fonction communicative du texte littéraire, le lecteur/récepteur devient co-énonciateur dans la mesure où son travail de lecture constitue le moment de la reconstruction d'un second discours par le fait de l'interprétation. Le langage construit des données socioculturelles et crée des représentations sociales spécifiques. Le lecteur se trouve d'une certaine façon au début du processus. Et grâce à cette co-énonciation qui suppose la prise en compte de l' « autre », le langage littéraire revêt des aspects différents. Ce qui repose d'une part la question de l'origine d'une œuvre, et d'autre part du public à qui elle s'adresse.

C'est à ce niveau que nous tenterons de dégager s'il y a lieu des spécificités du discours féminin. En effet, la lecture de notre corpus nous conduit inexorablement vers un aspect que nous voulions ignorer volontairement : l'omniprésence des : les mythes anciens, littéraires ou traditionnels. Ils sont revisités selon une esthétique particulièrement renversante. Les femmes-écrivain s'invitent presque par effraction dans des sphères fortement masculines comme celle des « Be Bom Mvett »[38] avec des romans qui frisent parfois la prestation griotique du diseur de mvett. Ce qui nous permet de parler de violation de l'univers sacré par le dérobement d'une source interdite, à la manière de Prométhée.

[38] Nous nous permettons une invention phonétique, ignorant tout de l'existence éventuelle fang d'un alphabet fang. « Be Bom Mvett », littéralement les joueurs de Mvett est l'expression en langue fang qui désigne les griots conteurs de Mvett, en tant que récit épique, et joueurs du Mvett qui est l'instrument de musique à corde qui constitue l'élément essentiel de la panoplie du conteur. Une séance de Mvett peut durer jusque toute la nuit, durant laquelle le conteur joue de son instrument en même temps qu'il raconte un épisode de l'épopée des origines du peuple fang. Sa compétence sera jugée en fonction de sa maitrise de l'instrument à corde et à la signature personnelle du récit qu'il ponctue librement de commentaires.

Première partie : Influence de l'espace et du temps dans la création du discours romanesque

Le roman « renvoie au contexte global des phénomènes sociaux et témoigne, tout comme le document historique, des valeurs, des coutumes et des concepts de son époque ».[39]

[39] P. V. Zima, *Pour une socioiogie du roman littéraire*, Paris, 1011 8, UGE, 1978, p. 51.

Le discours est un message global en circulation à l'intérieur d'un système social et culturel. C'est l'usage de la langue dans un contexte particulier.[40] Premièrement, l'un des points sur lesquels notre corpus retient nécessairement l'attention concerne la représentation des unités spatiales et temporelles. Du point de vue de cette thèse, l'analyse de l'espace et du temps est une réévaluation du rapport entre discours féminin et données contextuelles. La perception de l'espace et du temps peut déterminer une approche du monde, une vision globale de la perception de l'individu qui en est l'auteur. Autrement dit, toute précision donnée à propos du lieu de déroulement de la scène rapportée devient une information capitale selon sa capacité à renforcer le caractère spectaculaire ou inattendu des faits narrés. Car la perception des lieux et du temps préfigure le mode de vie, le style de pensée et les croyances qui régissent l'existence d'un groupe donné.

Par ailleurs, la représentation de l'espace et du temps s'inscrit dans une imbrication qui rend difficile leur traitement en deux valeurs séparées. Bertrand Westphal définit ainsi leur rapport interactionnel :

> « Tout espace se déploie à la fois dans la durée et dans l'instant, et comme il est riche en virtualité, il s'ouvre sinon sur plusieurs durées, du moins sur une pluralité d'instants concomitants. Cela signifie que si l'espace est mouvant, il est essentiellement dans le temps. Il est situé dans ses rapports à la diachronie (ses strates temporelles) et en coupe synchronique (la compossibilité des mondes qu'il abrite). »[41]

Malgré la profonde pertinence de cette observation, l'espace et le temps nous paraissent deux valeurs capables d'autonomie et d'indépendance dans la perception que nous en avons de façon générale, mais encore telle qu'elles sont représentées dans les œuvres. Car c'est dans la proximité du corpus que nous tenterons de les évaluer pour en relever les apports au niveau de la signification des récits. L'on assiste à un bouleversement de la perception spatiale. Dans la littérature africaine, la conception du temps et de l'espace tient un rôle capital dans la structure du texte. La perception de ces deux valeurs est fonction de la culture. Elle n'est pas la même pour un africain que pour un occidental, quand bien même la nouvelle écriture africaine démontre la capacité de celui-ci (l'Africain) à assimiler la vision occidentale du temps et de l'espace. Pour notre corpus, le temps et l'espace sont des données sociales

[40] P. Chareaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris Seuil, 2002, p. 185-186

[41] B. Westphal « Pour une approche géocritique des textes : esquisse », in La Géocritique : mode d'emploi, Limoges, PULIM, 2000 p. 24

circonscrites (déterminées) par des évènements, par la succession des différentes étapes du parcours du récit.

Aussi, la question dans cette première partie sera-t-elle d'analyser les figures spatiales et les structures temporelles dans une optique innovante correspondant à la situation historique du roman gabonais qui a conduit à la représentation d'un espace dépourvu de pureté, un lieu en apparence authentique mais dont l'authenticité est sans cesse reportée, reconstruite, parfois gommée. L'espace tel qu'il apparait dans nos romans réorganise les fondements même de l'écriture idyllique traditionnelle dans la mesure où l'élément perturbateur de la « tranquillité » vient de l'intérieur.

Chapitre I : Traitement de l'espace

L'étude de l'espace inaugure cette partie du travail en ce qu'il préfigure le discours et participe de ce fait à son énonciation par le système de localisation des lieux du discours. Nous tiendrons compte dans cette partie de l'organisation du repérage relatif à l'énonciateur qui oriente par des indications précises d'espaces référentiels. Nous avons opté pour ce cheminement de manière à rendre plus lisibles certains éléments compréhensibles à travers la prise en compte de leurs lieux d'expression. Ici l'espace sera pris comme une donnée géographique[42] identifiable à l'intérieur du réseau textuel. Il s'agit d'une approche des textes littéraires à partir du contexte spatial d'élaboration de ces textes. M. Collot souligne les manifestations récentes de l'intérêt pour les rapports entre la littérature et l'espace. Intérêt qui d'ailleurs donne peu à peu naissance à des orientations qui ambitionnent de spécifier des études littéraires sur la base de la prise en compte de l'espace. Comme théorie d'analyse de l'espace littéraire, on peut citer en premier lieu la géopoétique apparue dans les années 1980. Elle s'intéresse aux rapports entre l'espace, les formes et les genres littéraires, aux plans stylistique et poétique. Plus récemment la géocritique née au début des années 2000, étudie des représentations de l'espace dans les textes. Pour Michel Collot, ce regain d'intérêt pour l'espace littéraire se situe dans le contexte actuel, qui visiblement tend à s'inscrire dans ce qu'on a appelé le « tournant géographique » des sciences de l'Homme et de la Société.

I. 1 : Représentation de l'espace dans le roman féminin

Le corpus que nous analysons présente deux organisations spatiales différentes mais indistinctes. Différentes par l'environnement auxquels renvoient ces espaces, le village et la ville, et indistinctes dans la mesure où l'un se situe dans la suite de l'autre. Ce qui traduit

[42] M. Collot est enseignant de littérature en poste à l'université Paris 3. Il y dirige avec Julien Knebusch un programme intitulé « Vers une géographie littéraire ». L'argument pour l'intérêt de cette nouvelle orientation tient de ce qu'il observe qu'une, « enquête récente sur les thèses soutenues ou déposées en France depuis 1990 dans le domaine des littératures française et francophones du XXe siècle a révélé qu'un nombre significatif d'entre elles portaient sur le cadre géographique de la production littéraire ou sur les représentations de l'espace dans les œuvres étudiées ». Aussi pour éviter le risque que l'étude littéraire se laisse « inféoder » par une discipline étrangère, il s'agit d'intégrer l'analyse du « paysage littéraire » à notre science. De fait la géographie littéraire respecte l'autonomie des lettres en intégrant en leur sein une orientation qui permette de lire les questions spatiales sans sortir de la littérature.

aussi une continuité dans le temps. Les espaces traditionnels et modernes ne s'opposent pas, ils se complètent dans un mouvement circulatoire, voire cyclique, en ce sens qu'ils s'inscrivent dans un processus d'évolution avec parfois des retours au point de départ. La rupture d'avec un espace sera plus ou moins longue dans le temps mais finit par prendre fin à un moment donné du parcours. C'est ce qu'évoque l'idée de retour. Dans un sens, elle sera directement perceptible, car renvoyant à un déplacement physique. Dans l'autre, ce retour sera plutôt symbolique, c'est-à-dire que le sujet demeure fixé dans un lieu, mais elle renoue avec le passé, avec l'origine ou les origines dans une sorte de "réconciliation spirituelle" Les personnages partent du village pour la ville, tandis que d'autres partent de la ville pour reconquérir le village. L'espace exerce une pression perceptible ou non sur les discours et sur les actions des personnages. Ce qui nous inscrit pleinement dans notre sujet qui consiste à la lecture du rapport entre espace et discours. Les espaces ici n'étant importants que dans leurs capacité, non pas à créer un discours, mais à conférer un style, une forme à un discours existant implicitement ou explicitement.

I.1.1 Espace romanesque et illusion référentielle

On entend par illusion référentielle, d'une part le rapport qui pourrait s'établir entre l'œuvre et le monde réel et, d'autre part, les marques de la présence dans l'œuvre de cette autre réalité qu'est l'instance d'énonciation. Le lien que soulignent les critiques de l'écriture féminine entre le réel et la création artistique féminine nous fait dire que la représentation de l'espace chez certaines de nos auteurs laisse deviner un lieu physiquement reconnaissable et que l'on pourrait situer sur la carte du monde. Chaque donnée spatiale livrée avec précision vient souligner l'importance du thème auquel elle est assimilée. Nous fondons notre idée sur l'observation du mode d'inscription des espaces réels dans le roman. Ce que Roger Chamberland appelle la « duplication du champ social sur le champ littéraire ».[43]Les procédures de référentialisation[44] de l'énoncé sont l'actorialisation[45], la spatialisation et la temporalisation qui constituent l'ancrage historique du discours au moyen d'un ensemble d'indices (toponymes et chrononymes) tandis que la référence à l'énonciation est produite par

[43] R. Chamberland « La Modernité et la crise du paradigme littéraire : Écriture poétique et *politique* de I 'écriture » dans *Tradition* et *Modernité dans les littératures francophones d'Afrique et d'Amérique,* Actes du colloque, Université de Laval, le 5 mars 1988 présenté par Maximilien Laroche, Collection « Essais **«** no 5, GRELCA, 1988, p. 196

[44] Ces deux termes sont empruntés à R. Chamberland dans l'article cité ci-dessus.

[45] *Idem*

l'embrayage. Pour appréhender l'illusion référentielle dans le présent travail, nous nous limitons pour le moment à des données spatiales dont la désignation évoque des lieux existant réellement. La théorie de Peirce interdit de considérer l'œuvre comme une simple copie du monde réel. Les problèmes de la mimesis ont occupé les sémiologues, particulièrement au théâtre où les effets de réels sont les plus évidents. Chez Greimas et Courtès, la dénonciation de l'illusion aboutit au simulacre d'un référent externe. Dans leur dictionnaire, ils affichent une distance prudente à propos du texte qui serait une illusion du réel et prévient contre l'illusion d'une illusion du réel dans le texte. Il s'agit d'être attentif à ne pas établir un rapport d'immédiateté entre espace fictionnel et espace référentiel. Ce qui aurait pour conséquence de raturer la réalité et surtout l'autonomie de l'espace fictionnel. Ainsi, dit-il, « les deux références à l'aide desquelles on cherche à sortir de l'univers clos du langage, à l'accrocher à une extériorité autre-la référence au sujet (à l'instance de l'énonciation) et la référence à l'objet (au monde qui entoure l'homme, en tant que référent)-n'aboutissent à produire en fin de compte que des illusions : illusion référentielle et illusion énonciative. »[46]

Pour une représentation théâtrale où l'aspect physique joue un rôle important, le décor subit des modifications prévues par le metteur en scène tout au long de la représentation. Dans les textes romanesques, c'est la description et parfois même la non-description qui constitue le décor des faits qui vont être relatés. L'impact de l'environnement est fonction de l'intérêt ou du désintérêt que lui confère l'écrivain La particularité que nous évoquions plus haut réside dans le renversement des rôles joués par les espaces sur la vie des personnages. La reconnaissance d'un lieu existant dans le monde réel est contradictoire au caractère fictionnel et imaginaire du récit romanesque. Les espaces décrits sont assimilables à des lieux connus dans les pays de la sous-région de l'Afrique centrale. Les villages présentent toujours la structure des espaces ruraux que l'on peut voir dans le nord du Gabon, leur région d'origine. Fortement tirées de l'environnement social et de la vie quotidienne en général, ces œuvres offrent souvent des espaces textuels qui se confondent avec les espaces de vie de leurs auteurs. Les romans de notre corpus, pour la plupart s'illustrent dans cette catégorie. Tiraillés entre les espaces villageois et citadins, les personnages évoluent dans un environnement identifiable dans la société réelle. En prise avec une réalité prenante, les auteurs résidents produisent des œuvres dont la trame centrale prend souvent des allures testimoniales. Il est clair que le texte comporte son propre réseau de signification. Mais ce dernier ne nait pas ex-nihilo. Il découle de la mise en commun d'éléments textuels et extra-textuels qui constituent

[46] A.J. Greimas et J. Courtes, *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, c1979, c1986

autant de signes ou de symboles communicatifs servant à la construction du sens. Parmi les éléments extra-textuels, on note particulièrement le pluriculturalisme comme une donnée susceptible de brouiller les pistes du lecteur dans le processus de sémiosis. Mais c'est bien dans la prise en compte des données internes et externes au texte que se construit ce que Jauss nomme l'arrière plan référentiel. L'arrière plan référentiel s'inscrit dans le texte comme cet ensemble de signes reconnaissables et identifiables par le lecteur. C'est en ce sens que Peirce considère que l'œuvre est une mise en signes de ce qui existe sans qu'il s'agisse d'en reproduire un simulacre mais juste d'y renvoyer. Les signes renvoient au réel en convoquant l'expérience du lecteur à propos d'objets sur lesquels on attire son attention Son inscription implique une technique particulière qui ne soit pas tout à fait la mimesis aristotélicienne. Car, ce référentiel constitue une valeur profonde de l'auteur, presque aussi naturelle que sa langue maternelle dont il ne peut se défaire. D'où de multiples éléments de création servant à la fois de référence au réel et au référent fictionnel.

Dans le cadre littéraire et fictionnel, la donne sera différente et la vérité romanesque appréciée en fonction du degré de vraisemblance compris dans le discours textuel. Certains auteurs procèdent par récupération des données spatiales existant dans la société réelle, et qui seraient donc repérables géographiquement. Ce procédé peut constituer une stratégie argumentative servant à renforcer le caractère réaliste (réel ?) du récit. C'est ce phénomène qu'illustrent les romans dont les informations sur l'espace frisent parfois l'élaboration d'un guide touristique. On décèle chez nos auteurs cette écriture-documentaire. Un attachement au vraisemblable de nature à remettre en question la part de fiction résultant de la créativité personnelle de l'auteur. Plusieurs éléments donnent à la narration des allures de compte-rendu d'un fait auquel le lecteur aurait pu prendre part personnellement. La « réalité » des lieux associée à la singularité des faits narrés, provoque chez le lecteur gabonais un sentiment de « connu », d' « habituel » qui confère au texte un statut d'objet d'une banalité extrême. Les personnages de Sylvie Ntsame parcourent des lieux familiers au lecteur gabonais. Entre « la province de l'Estuaire dont Pierre est originaire », « le Cap Estérias, une banlieue de Libreville. » L'excursion de Joël Ondo et ses amis à travers Libreville et ses environs affecte le roman d'un aspect documentaire où le circuit des personnages reste circonscrit dans un espace géographique aisément reconnaissable. Ce qui souligne le côté réaliste reconnu à l'écriture féminine. Les romans de Sylvie Ntsame présentent une perception de la donnée spatiale aux allures de carnet de voyage. Bien que le récit y soit l'objet central, la perception des lieux y joue un rôle déterminant, dans la mesure où il crédibilise la trame romanesque qui,

de ce fait se rapproche de la narration testimoniale d'un vécu. Cet auteur montre une prédilection pour l'espace villageois qui constitue le Lieu principal dans ses œuvres. Même si l'exil des personnages les conduit souvent loin de leurs frontières. La période d'errance de Joël ressemble à une traversée du désert, une quête interminable à travers la France. Avec parfois des personnages réels comme le Père Abel, un prêtre Gabonais effectivement en mission dans cette ville normande au moment de la publication de *Malédiction*.

Par ailleurs, on peut se demander si le simple fait du nom accorde à l'espace textuel un statut photographique de l'espace réel du même nom. « Une ville serait-elle nommée Paris ou Rome devient dans un roman, une construction de mots qui s'accompagne d'une interprétation. »[47]Nous voulons certes identifier les espaces représentés dans notre corpus, mais l'objet est surtout d'en lire la signification symbolique. Autrement dit, il ne suffit pas de procéder à un repérage des références locales qui traversent les textes, mais encore faudra-t-il en étudier la fonction, la signification en partant du principe que l'espace constitue un élément fondamental dans la perception du monde comme le soutient B. Westphal qui considère que « l'espace transposé en littérature influe sur la représentation de l'espace réel (référentiel), sur cet espace-souche dont il activera certaines virtualités ignorées jusque-là ou ré-orientera la lecture ».[48] Dans la nouvelle ou le conte par exemple, le temps et l'espace sont de brèves indications. L'espace romanesque quant à lui désigne un cadre au-delà de l'espace référentiel où se déroule l'action. L'analyser revient surtout à comprendre comment il est représenté, pourquoi il est représenté, quel est son intérêt symbolique. Est-ce un espace fermé ou ouvert, réel ou merveilleux. La fonction de l'espace est la somme des lieux décrits.

Chez Bessora, ce phénomène d'espace référentiel apparait fortement dans le roman *Pétroleum*. Exemple significatif de la traçabilité géographique où l'humour extraordinaire de l'auteur trahit le sérieux et la gravité relatifs à la question de l'exploration pétrolière au Gabon. Le caractère réaliste de l'épopée pétrolière « à bord d'un bateau de prospection pétrolière » de la société « Elf », l'Océan Liberator, le « bras insinueux de l'Ogooué » sont autant d'indices qui confèrent au roman une vraisemblance proche du vrai. De plus, la structure policière du récit qui tourne autour de la disparition de Jason après une violente explosion du bateau permet au roman, par l'entremise du narrateur, de transmettre une documentation extrêmement précise sur la réalité pétrolière, ses techniques d'extraction, son

[47] J. Roudant, *Les villes imaginaires dans la littérature française*, Paris, Hatier, 1990, p.23
[48] B. Westphal, « Pour une approche géocritique des textes : esquisse », in La géocritique : mode d'emploi, Limoges, PULIM, 2000, P.21

histoire au Gabon, tout en la transfigurant à travers une permanente recréation imaginaire imprégnée de satire ravageuse. Ce même procédé se retrouve dans *Féminin interdit*. L'enracinement socioculturel de ces romans répond d'une certaine façon à une question que nous abordions timidement dans l'introduction relative à l'origine des œuvres littéraires. Les romans que nous étudions trahissent une appartenance aussi bien nationale, régionale qu'ethnique à travers des indices patronymiques des lieux et des personnages et à travers d'autres indices linguistiques et langagiers. L'importance de l'espace comme facteur intervenant dans la construction du discours littéraire s'en ressent avec beaucoup plus d'insistance. Pour C.M. Mbazoo-Kassa, l'espace se donne à lire dans une logique de construction d'un discours dénonciateur. Les textes dont l'influence culturelle constitue un facteur essentiel d'inspiration comprennent de nombreux signes qui fonctionnent comme des indicateurs spatiaux.

Dans le cadre de notre corpus, ces indicateurs servent à circonscrire le champ littéraire, à savoir le Gabon. Si les lieux sont reconnaissables à travers les romans, d'autres traces confortent cette forte présence du terroir. La stigmatisation constante de certaines coutumes familiales ou matrimoniales telles que le lévirat, *Histoire d'Awu* et *Féminin Interdit*, critique de certaines pratiques anciennes comme le mariage arrangé et la survivance des croyances ancestrales et pratiques superstitieuses, *Malédiction*, exercice carnavalesque et nauséeux du pouvoir politique par des dictateurs avérés, et *Fam !*, sont autant de situation qui inondent la vie des auteurs résidentes et qui envahissent par la même occasion la littérature qu'elles produisent. La touche féminine apporte une esthétique particulière, celle du détail. On pourrait gloser sur le thème du regard pour relever l'infiniment petit qui n'échappe pas à l'œil caucasse de la femme qui écrit. L'écriture féminine est une écriture des sens. Pour les sujets les moins sérieux tout comme les drames sont racontés toujours avec une pointe d'émotion qui n'échapperait pas au lecteur le moins happé par le texte. C.M. Mbazoo-Kassa s'illustre avec un sarcasme surprenant. Elle accuse, plaint, trahit et moque avec toujours la même ardeur. Les traits physiques comme la complexité mentale d'un personnage n'échappent pas à la sagacité cruelle de l'écrivain. Au bord du réalisme, le fantastique envahit l'espace créatif pour donner un exposé de la vie politique, des scènes de ménage ou des drames familiaux.

I.1.2 Espace traditionnel et ses occurrences

En général, l'ancrage anthropologique situe l'œuvre dans une sphère localisable par les manuels institutionnels ordinaires. Chez Sylvie Ntsame, on reconnait le souci de précision des données spatiales qui agissent comme un gage d'authenticité. Les lieux qu'elle évoque sont aisément identifiables car existant soit dans son pays d'origine, soit sur le territoire français. Les incompatibilités entre les lieux indiqués et les événements qui s'y produisent témoignent chez cet auteur d'une prédilection pour la provocation. Dès le tire de son deuxième roman *Mon amante la femme de mon père*, on ne s'attend pas à ce que cette histoire probablement scandaleuse ait lieu dans un village traditionnel fang, une ethnie du Gabon particulièrement célèbre par son extension parfois critiquable du lien de parenté. L'annonce de l'espace dès la première phrase du texte crée la surprise et renforce le caractère insolite de la situation. L'association mon amante, la femme de mon père et le village Nko'o[49] revêt un sens particulier qui a curieusement pour effet de stimuler l'envie de découvrir la suite de l'histoire. C'est-à-dire dans la mesure de leur utilisation pour rendre le sens du discours tenu par les femmes. La représentation de l'espace dans la littérature féminine est liée au contexte social et culturel de la production du texte. Plus qu'un espace géographique, le lecteur comprend qu'il s'agit surtout d'un espace culturel, comme le narrateur en précisant que « Nko'o dont le patronyme signifie colline est situé à quelques kilomètres de la capitale Nkoum-ékieng »[50].

Des notions géographiques sur le Gabon que Nkoum-ékieng est l'un des noms donné au chef lieu de la province du Weuleu-Ntem, située au nord du pays. Officiellement nommée Oyem, cette ville est dotée de plusieurs dénominations par les natifs. Ainsi Nkoum-ékieng que l'on traduirait par "le poteau de fer", exprimerait la force légendaire physique, morale et intellectuelle dont les weuleu-ntemois se réclament. On pourrait très vite se lasser de cette « facilité » apparente, mais l'attrait de l'œuvre réside dans la fonction de ces lieux. Le romancier peut comme l'historien, évoquer des lieux ou des personnages existants, mais il n'est pas soumis, comme lui, au critère d'exactitude. Le *récit de fiction* échappe à la juridiction du vrai et du faux, et ne dépend que de l'acte narratif qui l'institue. Dès le putsch de l'*incipit*, il inaugure un monde inédit, il impose l'affirmation d'un règne qui obéit à ses lois et à sa logique propre[51]. Indépendant à l'égard de tout devoir de référer, le récit de fiction offre, dès lors, un

[49] S.N.,MAFMP, p.11 la mise en commun de certains termes mal assortis comme amante et femme de mon père le sont encore moins lorsqu'ils interviennent dans un univers inhabituel pour ce genre de situation. Inhabituel non pas forcément dans la pratique, mais dans la revendication d'un fait condamnable. Avoir pour amante la femme du père étant considéré comme une violation de l'interdit suprême, la prohibition de l'inceste, le possessif « mon » confère à la situation un caractère provocateur.

[50] *Idem* p.11

[51] Rousset, *Forme et signification. Essai sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*. Paris: José Corti, 1962

terrain d'expérimentation fécond pour éprouver les vertus de la schématisation narrative en général. Pour Michel Butor, par exemple, le roman n'est autre chose que le laboratoire du récit. Alors que le texte véridique a toujours l'appui, la ressource d'une évidence extérieure, le roman doit suffire à susciter ce dont il nous entretient.[52] Et c'est ainsi qu'à ses yeux, la recherche de nouvelles formes romanesques joue un triple rôle par rapport à la conscience que nous avons du réel, de dénonciation, d'exploration et d'adaptation.[53] Dans les sections qui suivent, nous mettrons en évidence quelques effets de l'expérimentation temporelle proposée par les fictions. Par ces indications dès les premières pages, le décor est planté.

« Nko'o dont le nom signifie la colline est situé à quelques kilomètres de la capitale Nkoum-ékieng. Il a la même configuration que l'ensemble des villages de cette province. Celui-ci est construit de part et d'autre de la route, avec deux rangées de cases. Les premières appelées *nda fam* (case de l'homme) sont strictement composées du salon et des chambres à coucher ; quant aux secondes, appelées *nda miniga* (case de la femme), ce sont des cuisines généralement construites à l'arrière des précédentes. »[54]

Parmi les indices culturels, le nom propre remplit la double fonction d'indicateur spatial et informe sur la teneur du discours correspondant. Ainsi *Sidonie*, titre en apparence banal augure la présence d'un personnage essentiel féminin dont ce serait le prénom. Mais lorsque l'éditeur le définit comme un « terme (qui) est, du fait du rapprochement des consonances, couramment utilisé dans cette région d'Afrique pour qualifier cette maladie qui est un des pires fléaux modernes », une fois encore le lecteur du Gabon se retrouve face à un récit qui lui parait d'ores et déjà familier. Seulement, il faudrait limiter autant que possible toute tendance au rapprochement systématique des espaces textuels aux espaces référentiels. Ce qui induirait le risque d'une analyse impressionniste inhérente à une pré-connaissance objectivement basée sur des ressemblances trompeuses. Car dans Sidonie précisément, hormis le titre du roman, il n'existe aucune indication fiable pouvant autoriser un rapprochement référentiel. Dans son deuxième roman, *Fam !* de son titre, l'auteur n'accorde pas de place à l'ambiguïté quant à l'origine de son personnage principal. Fam est le terme en langue fang qui désigne l'homme viril, le mâle.

A partir de son titre, c'est tout un espace culturel qui s'impose au lecteur comme un élément essentiel à la compréhension du texte. Pour l'instant, le titre renforce la spécification de la valeur spatiale qui circonscrit l'analyse dans une ère culturelle précise. Ce que le

[52]M, Butor 1975, p.9
[53]SN, MAFMP p.10
[54] S.N., MAFMP, *op cit* p.11

narrateur confirmera en précisant : «Fam y'élik odzamboga ».[55] En général, l'espace traditionnel est constitué d'éléments précis que l'on retrouve dans chaque texte où la trame centrale se déroule dans un village. Ici la précision de l'origine, bien qu'elle soit mentionnée dans une langue autre que celle du récit, fonctionne comme un déictique adverbial qui définit l'espace. Dans l'énoncé, la particule « y'élik odzamboga » désoriente le lecteur ignorant de l'histoire des migrations fangs. Il obéit aux propriétés d'un complément circonstanciel au lieu où il précise la localité d'origine du personnage Fam. Le narrateur donne un complément d'information mais qui, en réalité, contribue à augmenter la difficulté d'interprétation. Fam cesse d'être un homme simplement valeureux. Le fait qu'il vienne d' « élik odzamboga » suppose une particularité dont ne sont dotés que les fils du lieu ainsi souligné. Dans le corpus, trois romans représentent cet espace traditionnel : *Mon amante la femme de mon père, Malédiction* et *Féminin interdit*. Parmi les lieux fondamentaux du grand espace traditionnel, on note la maison, le corps de garde et la forêt. Deux unités constituent les espaces de prédilection : la cuisine, espace de vie de la femme, et le corps de garde, qui est le lieu de l'expression masculine. La configuration des villages traditionnels fangs préfigure l'organisation sociale et annonce les dispositions des uns et des autres dans cette organisation. Une disposition spatiale quasi-sexiste bien que non discriminatoire. Il faut y comprendre une volonté de délimitation des territoires qui n'admet cependant pas de frontière stricte. La maison de l'homme n'est pas interdite à la femme vu qu'elle y a sa chambre à coucher. Sylvie Ntsame donne du village fang la description suivante :

> « Celui-ci est construit de part et d'autre de la route, avec deux rangées de cases. Les premières appelées nda fam (case de l'homme) sont strictement composées du salon et chambres à coucher. Quant aux secondes appelées nda miniga (case de la femme), ce sont des cuisines généralement construites à l'arrière des précédentes. Chaque femme a sa cuisine, c'est son patrimoine, cet espace dans lequel elle s'organise pour son épanouissement. »[56]

Le narrateur présente un village dont la désignation n'est pas innocente. Le nom Nko'o, qui signifie la colline, comme le signifie l'auteur, renforce le caractère révérenciel culturel du roman. Car généralement les villages sont situés au sommet d'une colline pas très pentue mais qui donne une impression d'élévation. Dans le cadre d'une construction de discours, la référence à la colline est encore moins gratuite. La colline suppose une vue panoramique. Quand on est sur un sommet, on a une meilleure vue de ce qui se passe plus

[55] C2MK, *Fam !*, p. 100
[56] S.N. MAFMP, p.11

bas. Et, réciproquement, rien de ce qui se fait sur la colline ne peut rester caché. Une maison sise au sommet d'un mont a ceci de particulier qu'elle s'expose aux regards de tous. La colline est une métaphore religieuse très présente dans les textes bibliques. Dans la liturgie chrétienne, l'élévation de la terre renferme une symbolique, celle du rapprochement à la vérité. Lieu par excellence de la manifestation de Dieu. C'est au Sinaï que Moïse voit le buisson ardent. C'est encore sur un mont que Dieu conclut avec son peuple l'alliance consignée sous forme de recommandations et d'interdits appelées communément les dix commandements, consigné sur des tables de pierres. C'est enfin d'une colline que Moïse verra au loin la terre promise à son peuple. D'après plusieurs textes synoptiques[57] du Nouveau Testament, au sommet du mont des oliviers, Jésus est transfiguré devant ses disciples. C'est encore sur un mont, le Golgotha, qu'il sera crucifié pour la rédemption de l'humanité. D'autre part, le sommet est un lieu de communication. Dieu révèle son nom sur une colline. Le lieu de culte par excellence est la montagne avec pour référence principale, le temple de Jérusalem qui est bâti sur la colline de Sion encore appelée la montagne du Seigneur.

La référence à la colline est souvent évoquée pour transmettre l'idée que le croyant, doit être « une lampe allumée sise au sommet d'un mont ». A l'image du Christ transfiguré, le chrétien se doit d'être lampe allumée parmi les hommes croyants ou non croyants. On perçoit clairement, sans jeu de mots, que l'idée de colline, de mont ou de montagne s'oppose à celle de secret. Ce qui est perché sur un mont ne peut rester dissimulé. C'est cette idée de dévoilement que nous retrouvons dans le roman cité ci-dessus. D'autant plus que le drame que vont vivre les habitants de Nko'o est sans précédant. Par ce nom, l'auteur annonce l'action de dévoilement de la vie d'un village en apparence tranquille, voire insignifiant. Il faut noter l'anonymat qui frappe les autres villages environnants. Autant chaque personnage, selon le rôle et la place qu'il occupe dans le village porte un nom, autant le seul village nommé est Nko'o. Ce qui confirme le sentiment de dé-couverte, dans le sens d'ôter la couverture, de cet

[57] Nouveau testament, Evangiles de Mathieu, Chapitre 17, versets 1-9 ; Marc chapitre 9, versets 2-9 ; Luc Chapitre 9, versets 28-36. Le récit de la transfiguration raconte une transformation spectaculaire (considérée par les Chrétiens comme miraculeuse) du Christ en un « faisceau lumineux. Parti sur le mont des oliviers pour prier, Le Christ aurait reçu la force de Dieu qui en l'envahissant le recouvre d'une lumière étincelante comme le soleil. Voici la version de l'évangéliste Mathieu : « Jésus prend avec lui Pierre, Jacques et Jean son frère, et il les amène à l'écart sur une haute montagne. Il fut transfiguré devant eux ; son visage devint brillant comme le soleil, et ses vêtements blancs comme la lumière. Voici que leur apparurent Moïse et Élie, qui s'entretenaient avec lui. Pierre alors prit la parole et dit à Jésus : " Seigneur, il est heureux que nous soyons ici ! Si tu veux, je vais dresser trois tentes, une pour toi, une pour Moïse et une pour Elie. " Il parlait encore, lorsqu'une nuée lumineuse les couvrit de son ombre ; et de la nuée, une voix disait : " Celui-ci est mon Fils bien-aimé, en qui j'ai mis tout mon amour ; écoutez-le ! " Entendant cela, les disciples tombèrent la face contre terre, et furent saisis d'une grande frayeur. Jésus s'approcha, les toucha et leur dit : " Relevez-vous et n'ayez pas peur ! " Levant les yeux, ils ne virent plus que lui, Jésus seul. En descendant de la montagne, Jésus leur donna cet ordre : " Ne parlez de cette vision à personne, avant que le Fils de l'homme soit ressuscité d'entre les morts. " »

espace central. Cette configuration se retrouve encore dans *Malédiction* qui met en scène deux espaces villageois aux dénominations pour le moins prémonitoires : Zalang-ébele-wa[58]et Bore-ba-yene-mame. Alors que le personnage central du roman est natif du second village, c'est tout de même le premier qui est nommé. La présentation nominative des deux espaces obéit à la chronologie des évènements. Zalang-ébele-wa, littéralement le tonnerre te tient, est une expression qui traduit une sorte d'envoutement indéfectible dont est victime un individu. Aussi l'appartenance de ce chef au monde des sorciers ne fait aucun doute. « Effectivement, cet ami de mon père est un grand sorcier. Connais-tu seulement le nom de son village ? Zalang-ébele-wa »[59]. Le narrateur traduit l'expression par le tonnerre te poursuit, ce qui exclut l'idée de possession et d'envahissement du tonnerre. Or, c'est bien de possession qu'il s'agit. Une représentation illustrée donnerait comment telle une prise, le tonnerre se saisit de sa victime qu'il retient à force de serres et de crocs. Dans le cadre du roman, le village, le narrateur note que le village n'a pas toujours porté ce nom curieux. Et que celui-ci aurait été rebaptisé par son nouveau chef, l'auteur de la malédiction dont Joël fera les frais. « Initialement, ce village ne s'appelait pas ainsi, c'est l'ami de mon père qui en a changé le nom dès qu'il en est devenu le chef. »[60]

Dans la conception traditionnelle fang, le tonnerre n'est pas souvent évoqué. On sait par contre que son grondement a toujours une signification précise. Dans un village où l'on est en deuil, un grondement de tonnerre traduit la puissance de celui qui est parti ou de sa famille, comme dans le roman après le constat de la mort de Sandrine. La puissance sorcière du chef de Zalang-ébele-wa se manifeste par trois grondements de tonnerre. On considère que la nature elle-même se mêle aux villageois, soit pour dire son indignation (dans le cas très habituel d'une mort prétendument provoquée par un tiers), soit pour exprimer sa joie de recevoir enfin un grand homme. Quelquefois, on dit que le tonnerre exprime la désolation des esprits du village pour les conditions dans lesquels la personne a trouvé la mort. Autant d'interprétations qui, en réalité, traduisent l'absence d'un sens particulier et qui s'ouvre à une polysémie au gré des interprètes. Cependant, au cours de l'initiation d'un néophyte au rite Bwiti chez les Fangs et le Mitsogo du Gabon, l'initié qui entend le tonnerre pendant son séjour au village des morts comprend qu'il est à la fin de son initiation et que son retour parmi les vivants est imminent. [61]

---

[58] S.N., Mal. P.23
[59] S.N. Mal, p.28
[60] S.N Mal. p.28
[61] Chez les Mitsogo et les fangs du Gabon, le bwiti marque le passage de l'enfance à l'âge adulte, l'accès à la connaissance suprême. C'est l'occasion qui est donné à un mortel d'aller à la rencontre des esprits pour en

Le village au nom évocateur de malheur annonce un mauvais présage, confirmé par le nom tout aussi significatif, Bore-ba-yene-mame, dont la traduction littérale donne“ les gens voient des choses“. La mise en commun de ces deux espaces, l’un désignant le sommet d’une colline et l’autre prépare le lecteur natif à une aventure riche en rebondissements spectaculaires. Nko’o et Bore-ba-yene-mame sont deux expressions qui préparent le lecteur à quelque chose d’insolite dans le village, dévoilant ainsi l’entreprise subtile de l’auteur qui s’éclaircit petit à petit comme lors d’une levée de rideau devant les yeux assoiffés du spectateur. Le décor prépare à quelque chose de spectaculaire, peut-être d’étrange. Un tel nom signifie, pour un lieu, qu’il a été, qu’il est ou qu’il sera probablement le théâtre d’un évènement unique. L’auteur poursuit ainsi sur son chemin de dévoilement de secrets ou simplement d’un aspect inconnu de l’environnement villageois. Ici, l’analyse toponymique remplit une fonction prémonitoire. Comme une annonce prophétique des événements du récit, le nom du village est une fenêtre qui laisse entrevoir l’intérieur de la pièce.

La poétique du regard pourrait faire l’objet d’une étude à part entière sur la base de ce corpus, ce qui, d’un autre côté, ré-introduit la question d’une parole féminine. Comme on le disait plus tôt, la description des espaces préfigure les discours tenus dans ces espaces. Ici, le regard, l’observation laisse soupçonner, certes timidement, une idée de silence. La bouche ne parle pas, mais les yeux voient. Chez Sylvie Ntsame, on observe beaucoup plus qu’on ne parle. Le choix de ses espaces traditionnels prouve à suffisance qu’on va à la rencontre d’une expression particulière, un discours par les sens qui raconte des histoires sans paroles. Bore-ba-yene-mame place le village de Joël dans une situation de spectateur qui regarde. L’emploi de l’expression traduit quant à lui la teneur, entendons la gravité, du spectacle qui se déroule. Bore-ba-yene-mame est une expression interjective qui s’emploie souvent pour exprimer la stupéfaction face à une situation des plus insolites, comme en témoigne la réaction d’un natif du village : « C’est de la sorcellerie. Depuis que je suis né, je suis vieux aujourd’hui, je n’ai

---

apprendre le secret de la vie qui est sagesse et vérité. Le temps d’initiation est la durée du voyage vers le pays des morts. Soudain, le "Village de la Mort" est couvert d'étincelles augmentant d'intensité, une "boule de feu" prend forme et devient distincte (Kombé, le soleil). Cette boule de lumière interroge le visiteur sur les raisons de son voyage. "Sais-tu qui je suis? Je suis le Chef du monde, je suis le point essentiel." Celle-ci est ma femme Ngondi (la lune), et eux sont mes enfants (Minanga, les étoiles). Le Bwiti est tout ce que tu as vu de tes propres yeux. Après ce dialogue, la lune et le soleil se transforment en une très belle fille et un très beau garçon. Sans aucun avertissement, la lune et le soleil retrouvent leur forme originelle et disparaissent. Le tonnerre (Ngadi) est entendu et le calme revient partout. Les aînés le saluent avec fierté; ".Il a vu le Bwiti de ses propres yeux" et l'invitent à prendre place sur le côté droit du Temple, le côté des hommes et de la vie. Le candidat est devenu un initié en découvrant le Bwiti à travers une autre réalité, celle de l'autre vie, où l'on accède à la fois par la mort physique et par la mort initiatrice.

jamais vu autant de problèmes pour un mariage. »[62] Visiblement interloqué devant ce spectacle sans pareil, le natif du village poursuit : « Akié ! ça c'est du jamais vu ! la sorcellerie en plein jour. Je savais que ce mariage cachait quelque chose. Il tape dans ses mains en signe d'étonnement ». L'univers villageois a ceci de particulier qu'il fonctionne sur «l'habitude », la coutume et la routine. Or, la coutume et le nouveau ne font pas toujours bon ménage. Le village témoigne souvent une aversion pour le nouveau, d'où la volonté inextinguible de préserver l'ancestralité. Ce second roman de Sylvie Ntsame concentre l'opposition modernité/ancestralité. Bore-ba-yene-mame peut ainsi se lire dans le futur :bore-b'éyéne-mame, « le gens verront des choses », sous entendus que la levée de rideau est proche, ce qui ne trahirait pas le récit. Le nom du village arrive en page 50, alors qu'il n'y a plus de mystère quant à l'objet du scandale à venir.

Enfin, à propos de l'espace traditionnel, le village n'est pas le seul lieu dont la dénomination remplit une fonction d'édification du récit. Nous rassemblons dans les espaces traditionnels, tous les lieux dont le nom peut constituer une ouverture sur l'ensemble du roman. Ainsi, chez les auteurs qui mettent en relation, dans une dimension plus grande, l'Afrique et l'Europe, si le territoire occidental est toujours clairement désigné, celui d'Afrique, en revanche, sort tout droit de l'imaginaire de l'auteur, préservant la dimension fictionnelle. Pourtant une telle configuration soulève bien de questions. Si les romancières n'éprouvent aucune difficulté à nommer les espaces étrangers comme les villes françaises (Chartres, Paris, Nice et bien d'autres), dès qu'il s'agit de territorialiser leur roman sur le sol africain, elles s'enferment dans un mutisme qui a tout de même pour effet d'engendrer des signes intéressants. Honorine Ngou et Chantal Magalie Mbazoo ont la particularité de puiser dans leur héritage ethnolinguistique pour désigner un territoire aux frasques politiques, sociales et culturelles désolantes. Dans *Féminin interdit*, le pays de Dzibayo est nommé pour la première fois lors de sa rencontre avec celui qui deviendra son mari. Ce pays, dont les fils sont si nostalgique une fois en séjour-longue durée à l'étranger, porte le nom étrange de Touga, c'est-à-dire le désordre, le chaos. Touga est désigné pour la première fois par un étranger, un européen qui va s'avérer un dangereux pervers à la recherche de belles-de nuit pour des raisons innommables. Le fait que cet Européen soit celui qui annonce Touga est confirmé justement par ses activités douteuses auxquelles Dzibayo échappera *in extremis*. « Elle comprit qu'en dehors du safari économique et politique, le safari sexuel était aussi pratiqué à Touga. Elle avait la certitude que les étrangers, comme les autochtones réifiaient

[62] S.N, Mal, *op cit*, p.54

les femmes et les jeunes filles engluées dans la fange de la précarité et les transformaient en objets sexuels. (…) Elle apprit quelques jours plus tard que Jules Dessanges s'était présenté à elle sous un faux nom et qu'il appartenait à un réseau bien organisé de crapules, chasseurs d'images pornographiques. »[63]En langue fang, le terme "touga" appartient au vocabulaire familier. Il est généralement employé à l'endroit de jeunes gens à qui les anciens reprochent la perte des valeurs culturelles. On parle alors d'une vie chaotique, un monde de perdition ou tout n'est que bassesse, indécence, égarement. Touga est l'expression la plus forte du champ sémantique du chaos. Elle s'entend comme absence totale de repères, inexistence de limites. De plus en plus, ce terme est repris par les jeunes dans un langage qui « pidginise » le français en le mêlant de mots et d'expression d'origine ethno-linguistique diverses. On peut entendre une forme adverbiale "tougament" qui ne se rencontre que dans le discours familier des jeunes de ville.

D'autre part, chez Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, on retrouve cette même construction selon laquelle l'Afrique et l'Occident sont représentés comme des espaces qui interviennent dans la construction du chemin de l'individu. Ces deux espaces se suivent selon la chronologie voulue par l'auteur. Le personnage évolue dans un parcours à la linéarité parfaite. Les nombreux transferts dans l'espace sont la conséquence de son ascension dans les études. Alors que les personnages de *Fam !* ont pour point de départ le moment du transfert. Fam s'ouvre sur le retour d'un jeune couple dans son pays natal après de brillantes études en France. Ici encore, la terre étrangère est identifiée, mais le territoire qui accueille ses fils semble inconnu à la romancière. Comme si finalement, on se retrouve beaucoup mieux ailleurs. Il faut noter que le pays n'est pas inconnu pour les personnages. Ce qui surprend c'est le refus catégorique des auteurs à l'identifier sur le mode selon lequel il nomme l'étranger. Est-ce à dire que l'on est obligé de se retrouver une fois au pays, ou encore que la notion de territoire n'a de valeur que dans le style de vie que celui-ci peut offrir et non pas dans une entité physique précise. Nous penchons pour cette dernière vision qui convient au pays de Fam et d'Ewi : Sy. Extraordinairement ordinaire, le fait d'appeler Sy un territoire, pays que le texte situe pourtant, on peut librement se laisser aller à des analyses élucubres. Sy est ce mot en fang qui correspond aux notions françaises de sol, territoire, la terre, le monde et dans une mesure plus symbolique, Sy devient la vie. Pourquoi appeler le pays de Fam Sy ? Dans le fond, ce choix est en parfaite adéquation avec la portée continentale du roman. Pour qu'aucun territoire ne se mette à l'abri du destin de Sy, le nom englobe tous les territoires

[63] HoN, FI, p.184

dont la vie des personnes ressemble de près ou de loin à celle des Syens. De même que Fam qui est le nom du personnage central, désigne l'homme dans sa valeur culturelle profonde, c'est-à-dire le mâle, l'autorité, la puissance et le pouvoir. Sy exclut toute idée de propriété. Ce qui lui confère une portée universelle. Le refus d'identification implique le refus de catégorisation.

I.1.3 L'espace moderne et ses occurrences

On appellera espace moderne les lieux qui, dans le texte renvoient à la ville et qui ne peuvent se retrouver dans le milieu rural. Ce sont des espaces qui correspondent à un style de vie, une organisation sociale particulière. Ces lieux, s'ils rappellent partiellement un espace connu dans le village, la distance qui sépare l'original de la copie est à noter. Aussi, le bar en ville peut-il être considéré comme une recréation de l'*abba* du village selon sa fonction première à savoir de rassembler dans la convivialité, mais il va s'avérer le lieu de toutes les contradictions. Dans *Sidonie*, « le Divorce » est le nom du bar dans lequel un jeune cadre « bien dans sa peau » va paradoxalement finir par la perdre (sa peau). Le divorce introduit l'idée de séparation, de rupture. Il signifie que quelque chose se brise. Mais en amont de la cassure, l'idée de divorce suppose d'abord l'existence d'un lien plutôt solide. Appartenant au vocabulaire juridique, le divorce sous-entend l'existence préalable d'un contrat ou d'une collaboration intime. Ce qui affecte à cette relation une durée dans le temps. Le divorce engage une procédure qui s'étend dans le temps, ce qui annonce une longue agonie de la victime du divorce. Le nom du bar engage ceux qui le fréquentent dans un processus de discorde, puis d'éloignement, de distance et, au final, de séparation. A contrario, l' « ambiance au bar le Divorce est très chaleureuse ». [64]

D'autre part on sait que le bar est un lieu de conciliation, de détente où les hommes établissent des rapprochements entre eux. Le bar est un lieu de libre échange où les fidèles refont le monde. L'espace du bar crée un monde utopique. Le choix de ce nom contredit fortement l'idée de conciliation transmise par le lieu qu'il désigne : le bar. Dans le temps, le bar est la tribune du peuple. Les rumeurs y vont bon train, les clients se laissent aller à des discussions philosophiques et politiques. Ils rivalisent de connaissances, et font partie de ceux que le narrateur appelle « ceux qui savent toujours tout », car « la frange pauvre du peuple y parle de politique sans pudeur et avec une rare perspicacité. Elle se régale d'histoires de sexes,

[64] C2MK, Sid, p.8

de fétichisme et de faux-monnayeurs sans procès »[65]Le bar selon qu'il est conçu dans l'espace gabonais évoque un lieu de convivialité et de délire sous le regard complice d'Epicure et de Bacchus. Un lieu dépourvu de limites, où le comportement n'est dicté que par les règles générales de respect des ainés, du lien d'amitié ou de parenté entre clients habitués. Aucun code de conduite n'est dicté. Le bar est un espace ouvert à tous, où tous se côtoient, se confrontent, s'y affrontent, se déchirent et se réconcilient dans la promiscuité et le délire hystérique entretenu par des rythmes sonores et assourdissants, c'est la vie de « la frange pauvre du peuple. » Au sommet de la contradiction, l'entrée au bar « le Divorce » dénote avec la déclaration du jeune cadre, alors qu'il vient de consommer sa nouvelle relation avec la serveuse du bar, « j'aime ma femme. Je veux que tu le saches ».[66]

Alors que le bar « Le Divorce » est le théâtre des défavorisés, le point de rencontre des hors la loi sans manière, un lieu analogue présente une image différente : le bar « le Meeting potes ». A l'opposé du premier bar, le Meeting Potes est « un endroit connu pour la qualité de son service et de sa clientèle. » L'un et l'autre sont des espaces de loisirs, mais le choix de la fréquentation se fait par déduction réaliste sur la base du poids financier, ce qu'exprime le narrateur par : « Ne viennent donc que ceux qui ont un portefeuille lourd »[67]. La précision donnée par le narrateur sur le coût élevé de la bière est un élément de comparaison implicite par rapport au premier bar évoqué dans les chapitres précédents. On note une réelle différenciation des deux espaces à travers des facteurs communs, mais d'inégale représentation.

La consonance meeting pot rappelle systématiquement une autre expression anglaise « melting-pot », mais dont le sens est contradictoire au statut du maquis tel que le présente le narrateur. Ce rapprochement volontaire inscrit une fois encore chez Mbazoo-Kassa, la fonction de double jeu du bar. Le melting-pot traduit l'idée de mélange, d'absence de sélection, de foisonnement et d'unité sans uniformité. Ce qui correspond plus au Divorce qu'au Meeting potes dont le « tri sélectif » est le facteur distinctif. D'ailleurs, l'anglicisme du nom subsume d'une certaine façon le passage à la classe sociale supérieure, celle des fortunés. Car dans une société où le français devient peu à peu langue maternelle, l'exotisme linguistique de la désignation meeting potes creuse l'écart social en dissuadant les aventuriers peu armés financièrement de s'y hasarder. Les deux bars "Meeting Potes" et "Le Divorce" représentent par leur structuration et leur distanciation ontologique au sein d'une même

[65] C2MK, Sid p. 12
[66] C2MK, Sid p.14
[67] C2MK, Sid, p.59

société la distance entre les classes. D'ailleurs le narrateur s'en amuse par l'emploie ironique de « maquis », terme populaire, venu d'Afrique de l'ouest, qui désigne plutôt les endroits mal famés à l'exemple du " Divorce". La comparaison s'étend à la description des clients des deux espaces. Pour les premiers, le narrateur ne se prive pas de moquer. « Un client ivre, comme il y'en a souvent s'énerve, il tape du poing sur la table et crie d'une voix tonitruante ». Tous ces éléments soulignent la légèreté comportementale en vigueur dans ce lieu populaire. L'espace convertit le comportement, ou inversement c'est le comportement qui soumet l'espace. Toujours est-il que de l'autre côté, le Meeting Pote est présenté comme un lieu fréquenté par des cadres, la haute classe comme le « voisin de palier au ministère de l'habitat ». Ce qui explique l'exaspération des clients du Divorce qui confirment que le jeune cadre n'y est pas à sa place, de même que note le narrateur lorsqu'il interroge : « pourquoi a-t-il atterri dans ce quartier populaire, lui un jeune cadre bien dans sa peau : marié, salarié, logé, véhiculé ». L'énumération dévoile ici les signes d'une vie aisée incompatible avec le lieu. Le client précise : « Cadre ou pas, nous sommes tous ici capables de payer nos consommations. L'argent n'a pas de classe sociale. » Des expressions employées pour désigner les clients du bar le Divorce établissent une distance entre eux : « Monsieur », pour le jeune cadre s'oppose à « Tonton » pour les clients habituels, « le nouveau venu » ou « l'inconnu » ou encore, « des mecs comme lui », s'opposent à l'expression « des habitués ».

Au final, on retient que les lieux jouent un rôle dans la construction du discours. De l'espace représenté correspond une langue, un langage approprié, une vision ou une perception des choses les plus banales. Une mise en opposition des espaces dans *Sidonie* traduit aussi la distance entre les perceptions et les considérations par rapport à l'existence. « Ils jouent le rôle d'actants parce qu'ils permettent l'enchaînement de l'histoire et servent de raccords aux embouts des péripéties. "Le Divorce" ne se conçoit mieux que lié au "Meeting Potes" ; la résidence somptueuse du jeune conseiller du ministre, son véhicule 4X4 et son "feeling" prestigieux n'ont de valeur qu'opposés à la misère de Sidonie, condamnée comme ses clients peu nantis, à éprouver la misère dans les "Mapanes ", les "Matitis." »[68] Chez C.M. Mbazoo-Kassa, les rapports entre les personnages sont fortement régis par la classe sociale. Car la représentation spatiale obéit toujours à la même règle de confrontation entre la plèbe et la bourgeoisie. Son deuxième roman ne déroge pas à la règle et nous offre deux lieux de fonction première correspondante, mais dont la seule différence se situe au niveau social de la clientèle. Par analogie, les bars le Divorce et Ekomsua entretiennent la même clientèle issue

[68] J.R. Ovono Mendame « Naissance d'une littérature, Chantal Magalie Mbazoo-Kassa une romancière en pleine croissance » Africulture, le site et la revue de référence des cultures africaines , Analyses, Gabon

des quartiers populaires. La situation géographique des établissements respecte aussi le principe d'identification. Deux espaces s'affrontent dans *Fam!*: Ekomsua bar et le Vertigo. A la seule lecture de ce nom curieux, on ne peut retenir un cillement dû à l'évocation du vertige qui règne incontestablement dans ce lieu mythique où vont se détendre les riches hommes de la classe gouvernante de Sy. Alors que les pauvres tentent de noyer leur soucis au bar du quartier, les riches se livrent à corps perdu au « paradis de péchés mignon », « enfer de la bourse »[69]

I. 2 : Fonction de l'espace dans la création du discours

L'expérience de la parole est liée à l'expérience de l'espace. A chaque espace correspond une forme de discours. Dans la plupart des cas, il existe des indications spatiales précises, qu'il s'agisse de l'enfance au village, de l'expérience en ville ou d'ouverture vers l'étranger, la fréquentation de tous ces espaces hétérogènes est généralement liée à une ascension sociale. Comme pour justifier de l'arrachement à l'espace originel, la mobilité est fonction d'une évolution, du passage d'étape en étape dans un processus particulier comme la poursuite d'études. Le roman féminin du Gabon représente plusieurs espaces clos en apparence, mais qui finalement admettent l'ouverture vers le nouveau. Mais ce nouveau se fait dans un sens, de l'espace originel vers l'ailleurs, rarement dans l'autre sens. L'immobilité entraine le silence tandis que la mobilité favorise l'expression libre. De fait, sortir de l'espace émancipe l'individu en l'éloignant du lieu de l'oppression qui l'obligeait au silence. C'est ce qu'expérimente Joël Ondo en quittant le Gabon pour la France. Là encore, la persistance de la malédiction qui transcende la distance géographique montre à suffisance que la traversée, le transfert dans l'espace reste lui aussi. Elle fait partie intégrante de l'homme.

De façon plus générale, notre corpus ne présente pas d'espace statique. Il thématise le transfert spatial. Cependant, il faut comprendre ces indications réalistes dans leur capacité à renforcer le choc occasionné par le discours qui y est tenu. L'essentiel d'un discours réside parfois dans sa force de persuasion.

I.2.1 La figure féminine dans L'espace

[69] C2MK, *Fam!, op cit,* p.68

Le corpus regorge d'espaces aux noms significatifs. Dans *Féminin interdit*, le parcours de Dzibayo est une véritable traversée spatiale. De son village natal à la grande capitale où elle se rend pour intégrer le lycée, le narrateur nous révèle des univers insolites que fréquente la fille de Dzila. A son arrivée à Sumari, Dzibayo est accueillie par Ayatebe à« Fouremedzim », un établissement servant à la fois d'habitation et de bar restaurant. Fouremedzim est une expression en langue fang qu'on pourrait traduire par l'abondance ou l'excès d'eau. Ce qui serait une prémonition de l'inondation dont seront victimes Dzibayo et Essila. D'autre part, grâce à la description du narrateur, on apprend que l'eau est aussi une métaphore qui souligne l'abondance d'autres liquides moins purs qui coulent à flot dans la gargote d'Essila. Il écrit que l'intérieur « du restaurant sentait le vin de palme et l'alcool de maïs à faire vomir. »[70] Le dégout que suscitent cette description et l'évocation nauséeuse du vomi sont exacerbés par les comportements vulgaires de certains clients vis-à-vis d'Ayatebe.

Entre C. M. Mbazoo-Kassa et H. Ngou, les femmes sont les maitresses des espaces présentés comme des lieux de perdition. La serveuse du bar le Divorce et Ayatebe, hôtesse de Fouremedzim. Toutes deux brillent par leur effacement marqué par le silence. Pourtant, elles restent le centre d'intérêt des lieux, objets de tous les attraits. Le narrateur chez Sidonie décrit la serveuse comme le « point de mire du bar ». Si la serveuse du Divorce se contente de distribuer des petits mots gentils aux clients impatients pour regagner la confiance des mécontents, celle de Fouremedzim se laisse tripoter par ses clients comme le perçoit le narrateur à partir du regard de Dzibayo : « Dzibayo fut choquée de voir certains clients lui tripoter les fesse sans se gêner. D'autres se permettaient de lui peloter les seins. Mais la vieille dame laissait faire, et semblait les encourager par un sourire satisfait. »[71]Le narrateur utilise les yeux d'une jeune fille innocente pour trahir l'indécence masculine. En faisant marquer un arrêt à Dzibayo dans cette gargote, le narrateur précise que l'hospitalité d'Ayatebe durerait « en attendant l'ouverture de l'internat. »[72]On peut toutefois considérer à ce cours passage de Dzibayo dans un lieu peu commode comme une étape de la grande aventure qui commence lorsqu'elle quitte le village. Ici encore le bar est ce lieu de rencontre où se bousculent les vices de la cité. L'ivresse, la vulgarité, l'indécence s'avèrent être des traits caractéristiques des gens de la plèbe. On retrouve encore cette représentation des lieux de perdition dans *Fam !* Ekomsua bar, comme son nom l'indique est un de ces lieux où on retrouve surtout des hommes, mais aussi des femmes d'âge mûre et qui ont la particularité de ne pas être mariée.

[70] HoN, FI p. 49
[71] HoN, FI, p.50
[72] HoN, FI, p. 47

Le terme *ékomsua*[73] est une expression de péjoration qui désigne les vieilles filles, légères et vulgaires. L'ambiance à Ekomsua se rapproche de celle de Fouremedzim, les femmes s'y perdent. Chez Ayatebe, la vulgarité qu'affichent les clients ne la dérange pas plus que cela. L'auteur note d'ailleurs qu'elle semble les y encourager. A Ekomsua bar, c'est une autre femme qui rivalise « avec les hommes dans la pratique de la gnole ». L'image d'une femme s'enivrant dans un bar au milieu d'une bande d'hommes ivrognes donne une autre représentation des femmes perdues dans l'espace moderne qu'est la ville.

Cet aspect témoigne d'une certaine façon la non-distinction des espaces en milieu urbain. La séparation des lieux n'est pas soumise à la différence sexuelle. Elle obéit uniquement à la loi du portefeuille. De même que Le Meeting pote s'oppose au bar Le Divorce dans Sidonie, ici, *Ekomsua bar*, bistrot d'un quartier mal famé[74], est le parfait opposé du *Vertigo*, « la boîte où s'agglutinaient les hauts cadres de la capitale Syenne ».[75] La représentation spatiale constitue un tableau de classes sociales (Sidonie) ou culturelles (Féminin interdit).Chez HoN, la désolation du spectacle de Fouremedzim contraste avec l'aspect paradisiaque du collège Sumari. « Le collège Sumari avait une fière allure et une excellente renommée. » La majesté de l'établissement renvoie immédiatement à la pauvreté du restaurant d'Ayatebe, « une petite maison semi-dure dont la tôle rouillée était soutenue par de gros cailloux et des morceaux de bois. » Le narrateur n'épargne aucun détail. La différence entre ces espaces est beaucoup évidente pour une petite villageoise qui débarque en ville pour la première fois. La description de Fouremedzim peut être due à la déception de découvrir un aspect de la ville qu'on ne lui soupçonnait pas. Dzibayo découvre en effet un visage misérable représenté par Fouremedzim. Cette misère n'est pas seulement physique, elle est surtout culturelle. Car, la fonction des deux établissements en est un caractère essentiel de différenciation. L'un est un lieu d'enivrement où l'on vient étouffer les voix de la conscience et noyer ses préoccupations existentielles, l'autre un lieu d'acquisition du savoir, le temple des lumières de la connaissance. Sumari, situé sur un site paradisiaque, offre un décor reposant et attractif qui contraste avec la répulsion qu'inspire Fouremedzim. « Le collège était comme

[73] *Ekomsua*: Ce terme qui n'est pas véritablement un nom renferme en réalité un jugement de valeur. Il est employé à l'endroit des femmes d'âge mûr, (entre 40 et 55 ans) qui célèbrent quotidiennement leur célibat par une assiduité dans les lieux de beuverie et par une légèreté comportementale. Expression péjorative, ékomsua traduit l'absence de mœurs illustrée par le changement fréquent de partenaires sexuel, l'état d'ébriété continuelle, et l'absence de responsabilités familiales. L'usage de ce vocable à l'endroit d'un sujet féminin impose explicitement le regard que la société porte sur elle. Cependant, on note ici qu'il n'existe pas d'équivalent masculin pour désigner les hommes dont le style de vie est semblable à celui des femmes ékomsua. Dans une situation analogue, celle d'un sujet masculin célibataire et habitué des buvettes, les termes dépréciatifs employés ne portent pas la même charge en termes de jugement.

[74] C2MK, *Fam!, op cit*, p.61

[75] C2MK, *Fam !* p.67

une apparition irréelle et captait le regard. Le cocher d'une grande église se dressait au milieu d'un paysage verdoyant, mêlé de douceur et d'intimité. Face à ce jardin édénique, se trouvait un vaste cimetière. »[76]Par ailleurs, le narrateur oppose deux autres caractéristiques propres aux deux univers. D'un côté on parle de « silence monastique »[77] pour décrire l'ambiance de Sumari, de l'autre il est question de « charivari monstrueux » ou de « contexte tapageur »[78].

La notion d'espace est centrale dans le texte, et sa représentation concerne indirectement plusieurs questions telles que la peur, le refus de l'altérité et celle de l'espace urbain comme espace multiculturel. L'espace conditionne donc le type de discours qui y est proféré ; et les deux sont en corrélation étroite dans une interaction. Cette conception trouve confirmation sous la plume de nos romancières. Dans le cadre rural, la séparation de l'espace est liée au sexe et à l'usage de ces espaces. Le corps de garde le lieu de la virilité, les femmes n'y sont admises que dans des circonstances particulières prévues ou organisées par les hommes. En revanche la cuisine est le territoire de la femme, et tout homme qui s'y rend de manière fréquente est plutôt mal apprécié des autres mâles de la tribu. Or, ce que la ville offre de nouveau c'est le changement du critère de distinction. La ville offre la possibilité aux hommes et aux femmes de se mouvoir dans des espaces que leur ouvre leur pouvoir d'achat. Ce qui implique le « charivari » et la polyphonie des lieux de beuverie. Alors qu'au village le corps de garde est le lieu de la parole, parce que espace des hommes, la cuisine et la cour sont des lieux d'animation, de champ et de danse, parce que lieux d'expression féminine. Or, le bar rempli cette double fonction dès l'instant où tous y ont accès. Les hommes y parlent politique et philosophie, comme dans Sidonie, et les femmes s'y trémoussent parfois au rythme d'une musique qui ne résonne que dans leurs esprits. La tante d'Essila désire avaler un Coca chaud pour se « rafraichir le corps et les idées ». Le corps et les idées évoquent l'expression physique à travers la danse, et les idées, la réflexion, l'intellect.

On pourrait penser que les hommes de la ville recréent un espace proche de l'*abba* où ils s'adonnent à la reconstruction du monde. Et les femmes y trouvent un lieu de festoiement continuel. Le breuvage que réclame la tante d'Essila symbolise cette absence de lisière entre hommes et femmes. Le vin rouge, communément admis comme étant la boisson des vrais hommes, ceux qui n'ont plus rien à prouver, et le Coca-cola une boisson sucrée, donc celle des femmes. Le narrateur précise que la « boisson appelée coca chaud est un mélange de vin

[76] C2MK, *Fam !* 51
[77]H. Ngou, FI, P.52
[78] *Idem* P.54

rouge et de Coca-cola. »[79] La mixture ainsi obtenue est une boisson mixte. C'est dans ce sens que P. Larthomas affirme que « la parole est liée au *cadre* […], elle dépend souvent des objets qui nous entourent, de l'endroit où nous nous trouvons : le seul fait d'entrer dans une église change souvent le caractère de nos paroles et notre façon de les dire »[80]. Il considère par ailleurs quatre éléments, *temps, situation, action* et *cadre* qui ne sont pas parties inhérentes du langage mais le conditionnent si fortement qu'on ne saurait les laisser de côté. Le temps et l'espace entrent dans la constitution du discours et lui confèrent un sens particulier. On entend très souvent dire « ce n'est ni le lieu ni le moment » pour signifier l'inadéquation entre un échange communicatif et les données d'espace et de temps. Comme si la portée d'une information pourrait violer un lieu et un instant qui ne lui seraient pas consacrés. C'est ainsi qu'il est outrancier de raconter une histoire drôle dans un cimetière lors d'un enterrement. L'espace et le temps revêtent une importance dans le conditionnement du discours. Le temps et l'espace seront analysés d'un point de vue discursif. En cela, certains romans initient la contradiction entre l'espace indiqué et le discours qui y sera tenu. L'objet de notre travail étant l'étude du langage en contexte, l'espace ne nous intéresse que dans sa capacité à dévoiler les formes discursives qu'il implique. L'organisation de l'espace dans notre corpus diffère à plusieurs égards de la vision générale africaine d'entant. Il ne s'agit plus d'un univers africain traditionnel idéalisé dont la déstabilisation incombait à l'intrusion brutale de la civilisation occidentale. Les romancières redessinent un plan de vie correspondant aux réalités sociales d'un pays dont les épines qui l'égratignent sortent de sa propre terre. Au cœur de cette organisation, des personnages féminins se meuvent. Et subrepticement se font entendre dans un style particulièrement implicite. Sylvie Ntsame dévoile un aspect de l'espace villageois qui violente la vision idyllique fortement répandue qui voulait que l'espace rural soit un havre de paix, le lieu de toutes les puretés et de toutes les valeurs qui élèvent le genre humain. Comment la féminité s'exprime-t-elle dans cette société où la parole ne lui est pas toujours autorisée ? Dans le silence, souvent dans le secret de la femme elle parvient à rester le centre du récit en étant l'objet de tous les intérêts. En effet, la littérature africaine s'est illustrée longuement sur le regret du village et de tout ce qui l'entoure comme cet environnement paradisiaque, un éden perdu par la faute de l'Autre. Nos romancières décrivent un présent lourd et angoissant. Mais le mal qui ronge le pays vient de l'intérieur. Le pays devient ce monstre qui dévore ses propres enfants. Aussi bien la ville dont on reconnait

[79] C2MK, *Fam !*, p. 61
[80] P. Larthomas., *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*, Paris, Armand Colin, 1980 (Rééditions, Paris, P.U.F., 1997, 1972.) p.48

unanimement la corruption, que le village qui a simplement toujours su dissimuler ses démons.

L'espace de prédilection dans notre corpus est celui du village. Siège de toutes les valeurs traditionnelles de morale, de vertu et d'étique, univers de mythes inébranlables et de dogmes incontestables, le monde traditionnel se trouve malmené par nos auteurs. Chez Sylvie Ntsame, le village est le lieu des scandales. Chez cet auteur, le travestissement que subit l'espace traditionnel marque un passage fort violent dans la mesure où elle procède à la mort des mythes sacrés comme celui de la figure du père. L'ébranlement social part de son noyau cellulaire représenté par la famille. L'auteur procède par démythification du pouvoir paternel, socle de la famille et de la société par l'insoumission d'une femme. En effet la configuration est presque toujours la même : la dénaturation de l'authenticité traditionnelle. L'expression ici n'est pas toujours verbale. Elle est comportementale. On assiste, pour ainsi dire, sinon à l'assassinat, au moins à une tentative d'achèvement de l'idylle villageoise au sens de Mikail Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*. Pour M. Bakhtine, l'idylle villageoise se caractérise par : « L'adhésion organique, l'attachement d'une existence et des événements à un lieu (…) avec tous ses coins, ses montagnes, vallées, prairies, rivières, et forêts natales, la maison natale. La vie idyllique et ses péripéties sont indéniables de ce "coin" concrètement situé dans l'espace où vécurent pères et ancêtres, où vivront enfants et petits-enfants. Ce micro-monde limité dans l'espace se suffit à lui-même ; il n'est pas lié à d'autres lieux, au reste de l'univers. *Dans Mon amante, la femme de mon père*, la violence des faits et la désolation du père bafoué et de l'ensemble des villageois ôte le voile que la littérature ancienne avait soigneusement étendu sur le lieu sacré. »[81]

Sylvie Ntsame représente l'essentiel de ce modèle de fonctionnement. Elle met en lumière des espaces traditionnels au cœur desquels s'infiltre un événement perturbateur. Cependant, la perturbation reste de nature à souligner la solidité du lien social, de la conscience collective. Mon amante, la femme de mon père est le roman du scandale, de l'inceste et de l'impensable. En milieu rural, l'auteur fait intervenir un événement qui vient ébranler le fil sensible de la communauté villageoise : le visage du père. Si on devait faire une lecture psychocritique de l'œuvre de Sylvie Ntsame, selon l'approche proposée par Charles Moron, on saisirait assez aisément que la métaphore obsédante chez cet auteur tourne autour du scandale. Son œuvre globale révèle une fascination pour le trouble annoncé par des titres

[81] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman,* Paris, Gallimard, 1978

comme : *Mon amante, la femme de mon père* et *Malédiction*. On est en présence d'une écriture du choc. Le fait que la perturbation oppose toujours chez cet auteur un père et son fils accentue la détérioration d'un monde ancien face à l'irrévérence du modernisme et, on pourrait y soupçonner une satisfaction vicieuse à ce théâtre désolant. Mais notre attention saisie par le fait du personnage féminin toujours facteur du scandale. Dans l'un et l'autre roman, la femme reste passive, conformément au rôle que lui assigne son statut de femme dans cet univers traditionnellement phallocrate. Son intervention reste sournoise. Peut-être n'en est-elle que plus efficace. Le narrateur prend plaisir à relater des événements sans aucune pudeur. Comme si le souci était de dévoiler une vérité restée cachée trop longtemps. L'entreprise de déconstruction de l'image paisible du village suffit à justifier cette écriture du chaos.

Mon amante, la femme de mon père est le récit d'une relation incestueuse entre un fils et la troisième épouse de son père. Chez cette auteur, plus rien ne reste intact. Le refus de l'authenticité s'étend jusqu'au viol de la virginité territoriale. Les frontières du sacré se trouvent franchies sans scrupule, sans crainte, et la peur n'y a pas de place. Dans un univers moins rigide quant à la perception de l'autorité paternelle, le schéma serait différent et l'impact s'en trouverait amoindrie. Par la ferme volonté de provocation, l'affaiblissement de la figure du père a lieu à l'endroit où cet acte est vécu comme le sommet de l'infamie. *Mon amante la femme de mon père*, récit d'une relation interdite reprend cette idée d'un affrontement aux allures de duel entre père et fils. Alors que la relation incestueuse entre Nze-Medang et Ngonetang la jeune épouse de son père n'est plus un secret pour personne dans le village, l'auteur s'investit jusqu'au sommet de l'indécence en imposant au père-rival, le vieux Medang le spectacle du flagrant délit de l'opprobre dont il est victime. On note une forte manifestation du vice chez le narrateur à travers la description des réactions, rendant la tension palpable, saisissable au lecteur : « Mendang furax tremble ; un instant emporté par la colère, il se lance vers la case, puis s'arrête. »[82] Au moment où le vieux Medang découvre le couple, le narrateur décrit : « Le couple surpris n'a pas le temps de changer de posture : Nzé-Mendang couché sur Ngonetang »[83]. Le narrateur s'amuse de la violation de la dignité de Mendang. Dans une culture où le pleur est une expression féminine, inconnue à l'homme, au vrai mâle, il laisse exploser la détresse du vieux cocufié à qui la douleur fait oublier les règles de discrétion et de maitrise de soi caractéristiques de l'homme fang. « Kiééé à Nzé-Mendang

[82] S.N, MAFMP, p. 58
[83] S.N., MAFMP, p.59

oyui ma ! »[84]. La violence du spectacle qu'il découvre entraine la perte de ses moyens. Et une fois de plus Nzé-Mendang fait entorse à la virilité en implorant le secours des villageois. L'auteur exclut en son personnage les notions de honte, de dignité et de virilité fortement influentes dans la région où elle situe son récit.

Il scrute les visages et saisit les mimiques, les gestes involontaires dus à la gravité de la situation. « Mendang, frémissant, est là, figé ; les yeux sortis des orbites foudroient le couple. » Les commentaires des curieux ne se font pas attendre :

-Eyiéé !
-Akié !
A ne yeh !

Ou encore que cela « dépasse l'entendement humain, on ne fait pas ça à son propre père »
Le narrateur lui-même commente l'indécence, non sans une pointe d'ironie en prenant soin de souligner l'aspect le plus choquant qui est lié à la nature du lien filial entre les amants :
« Nzé-Mendang tente de quitter sa posture. Mais soudain il sent son membre emprisonné dans sa maman ». Le narrateur laisse durer la scène jusqu'à l'arrivée des badauds. Ce qui est de nature à amplifier l'humiliation de Mendang. Nul n'est épargné, Esseng, la mère et la rivale des amants est présente. Dans cette scène, le temps prend une valeur d'amplificateur. Le prolongement de la scène dans le temps laisse la possibilité à l'ensemble du village de prendre part à l'événement et de le commenter à souhait. « L'attroupement grossi devant la case. Il va de soi que chacun commente la scène à convenance. Les retardataires sont servis. Chaque spectateur rajoute son grain de sel à ce grossier spectacle. »[85] Un village où la rumeur est un mode de transmission courant et efficace, l'occasion qu'offre le narrateur aux villageois de vivre ce qu'il qualifie de « spectacle terrifiant ». *Mon amante, la femme de mon père* fait partie de ces récits dont le choc est d'ores et déjà annoncé par le titre. L'auteur Sylvie Ntsame fait preuve d'une audace indicible lorsqu'elle entreprend de découdre l'image classique du village, siège de la vertu. On découvre avec forte stupéfaction l'existence dans cet espace de comportements pervers laissé à la vie de perdition des villes modernes. L'espace longtemps idéalisé par les romans de l'Afrique-Eden aurait-il volontairement ignoré un aspect peu exemplaire d'un monde voulu paradisiaque. Les avatars de cette écriture déchaînent facilement la verve polémique d'un discours où l'on perçoit les échos d'une réalité trop vraie pour être inventée.

[84] S.N, MAFMP, p.59
[85] SN, MAFMP, p. 63

Malédiction est le récit d'un mariage arrangé qui vire au drame lorsqu'un fils, voulant exprimer son refus à un père obstiné par le respect de la tradition, situation inédite en milieu rural : qu'un fils s'oppose à son père avec une telle violence. Malgré les efforts du narrateur à exposer les raisons du refus par Joël de ce mariage, l'intransigeance paternelle le pousse à l'extrême. L'auteur s'acharne à bouleverser l'univers rural. L'organisation des sociétés traditionnelles repose sur l'observation par tous des règles et des coutumes, des valeurs et des interdits, la croyance en des forces visibles et invisibles garantes de l'ordre ainsi établi. L'ensemble de toutes ces règles est incarné dans chaque famille par le père. Symbole de l'autorité, du pouvoir et même de la puissance ancestrale, le *Pater familias* ne peut souffrir d'aucune contestation ni d'aucun trouble de nature que ce soit. Et c'est précisément à ce niveau que frappe l'auteur. Le scandale qui chamboule la vie des villageois atteint directement le cœur de la structure, la poutre porteuse. Les personnages de Sylvie Ntsame s'opposent à leur père. Ils les défient, les affrontent dans des combats sanglants entrainant la mort. Depuis le titre de son troisième roman, *Mon amante, la femme de mon père*, le lecteur est comme prévenu par ce qui va se passer. Le scandale annoncé en amont se trouve juste narré dans ses moindres détails. Et toute la trame romanesque s'organise autour de l'humiliation du vieux Medang dont l'autorité et l'intégrité se trouvent bafouées par celui-là même qui aurait du les observer en premier lieu : son fils Nze-Medang. Ce dernier entretient une relation incestueuse et adultérine avec Ngonetang, la dernière épouse de son père. Alors que Medang cherche à comprendre ce qui a « changé totalement sa femme, la rumeur se fait plus insistante. On parle d'une éventuelle relation coupable que Nze-Medang entretiendrait avec la femme de son père. »[86]

Comme nous le disions plus haut, le village représente le monde du savoir et de la connaissance authentique. Le lieu où les ancêtres morts continuent de veiller sur les vivants. Le monde dans lequel s'imbriquent le visible et l'invisible. Le monde sacré. Donner une image négative et destructrice de cet espace est presqu'une profanation du sacré. Un reniement de la puissance génératrice des forces vitales et meurtrières. Le discours tenu sur le village le révèle en effet comme la source des maux. Le village est le siège de l'hégémonie patriarcale. Le siège du pouvoir du phallus. Il ne peut souffrir d'être défié en son propre intérieur. D'où l'idée fréquente selon laquelle, le danger viendrait d'ailleurs. Pourtant lorsque le narrateur rapporte les souvenirs d'enfance de Joël, on est loin du monde de rêve du narrateur de *L'enfant noir*[87]qui jouait dans la forge avec son père. Joël a vécu avec un père

[86] S.N, MAFMP, p. 56
[87] C. Laye, *l'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953

dont la tyrannie n'avait aucune borne, « un bourreau de mari » et un « père violent qui battait son épouse devant tout le village, s'en prenait à tous ceux qui tentaient de s'interposer pour le ramener à la raison. On apprend que la cellule familiale considérée comme noyau de la société était un enfer dans le cas de Joël. Le narrateur le désigne avec la mère et les frères comme une « famille soumise à l'autoritarisme mâle ».

Le rapprochement entre la mère de Joël et le Messie chrétien est éloquent : « L'agneau qui s'est effectivement sacrifié pour ce qu'elle avait de plus cher, un enfant. »[88]L'idée de village renvoie presque systématiquement à celle de parents, particulièrement celle du père. La peinture d'un père tyrannique et violent est déjà une forme d'agression de l'espace sacré.

À ce niveau d'observation, il semble qu'on atteigne ici un point fondamental du roman. On voit comment s'organise le jeu sur l'accumulation des déconstructions qui transcrivent une nouvelle approche de l'espace et du temps. Une conception du monde post-moderne qui se détache d'autres énoncés liés à d'autres temporalités, celles de la colonisation. Ainsi, plusieurs points de rupture se trouvent inscrits dans le texte à travers les écarts entre les constructions des romanciers du passé et celle d'une nouvelle ère. On est au-delà de la séparation spatiale des romanciers africains. La considération selon laquelle il y avait un espace pur, favorable à l'épanouissement de l'individu et un autre perverti par des valeurs occidentales favorables à la débauche et à toute forme de dépravation morale. Chez Sylvie Ntsame, la dépravation est intrinsèque à l'homme. Elle n'est pas le résultat d'une influence dénaturante. En plus de révéler l'hypocrisie d'un monde longtemps peint sous des traits falsifiés, cette romancière souligne un autre aspect du monde rural.

Depuis le tournant littéraire marqué par la littérature de désillusion[89] la production romanesque de l'Afrique francophone s'illustre dans la peinture de réalités insupportables que connait le continent noir. De plus, les littératures nationales se font la main en révélant tour à tour des atrocités politiques, les déferlements sociaux et autres. Cependant, si la responsabilité s'est vu transférée du colon au dirigeant africain, il n'empêche qu'indirectement, l'index reste toujours tourné vers un accusé : le modernisme. L'échec de la politique moderne à travers les parodies démocratiques, avec en prime des mises en scènes de carnavals électoraux, convergent vers le même responsable que celui de la traite négrière d'il y a trois siècles. Une fois de plus, le roman féminin du Gabon rompt avec la tradition pour construire une vision différente qui consiste, certes en un transfert de responsabilité, mais

[88] S.N, MAFMP, *op cit*, p. 74
[89] J. Chevrier, *Littérature d'Afrique noire de langue française*, Paris Nathan, 1999

cette fois dans le sens inverse. Au lieu que le village soit victime de sa rencontre avec le modernisme de la ville, c'est ce dernier espace qui se trouve agressé par ce qui vient de la campagne. L'obscurité villageoise s'oppose à la lumière citadine.

L'ouvrage, *Esthétique et théorie du roman*[90] de M. Bakhtine permet de lire le fantasme de l'espace traditionnel et sa déstabilisation par la rencontre avec l'étranger. M. Bakhtine montre le passage d'une société traditionnelle où l'homme est en étroite harmonie avec son environnement, son ancestralité, sa substance vitale et sa communauté à une société moderne fondée sur la déconstruction du modèle ancien. La particularité de notre corpus est qu'il offre ce passage sous la forme thématique du voyage, sans que la transition soit particulièrement problématique.

A un niveau plus symbolique, Sylvie Ntsame s'attaque aux institutions les plus sacrées : les sociétés secrètes comme c'est le cas dans *La fille du Komo,* avec l'intrusion d'un étranger, homme blanc, dans le domaine sacré du Bwiti ; l'auteur défie les esprits sur leur terrain. Elle introduit, par effraction, ses personnages jusqu'au siège du sacré, affrontant ainsi le monde invisible, le secret et le sacré.

I.2.2 Du travestissement de l'espace

Dans les textes, on assiste de plus en plus à une agression de l'espace. Le viol du territoire passe par l'intrusion effractionnaire de visions inhabituelles. Longtemps, les écrivains ont raconté le village comme l'espace de la douceur, de l'enfance, du rêve. Souvent assimilé au bonheur perdu, le monde rural renvoie à l'autorité paternelle et à la douceur maternelle. Dans ce cas, il est impensable que le malheur de l'individu lui vienne de ce lieu paradisiaque. C'est précisément ce que feront les romancières que nous étudions. S. Ntsame met en scène des personnages dont le tourment émane de cet espace considéré comme « rassurant ». Authentiques et dignes fils de leurs clans, fierté de leurs paternels et de tout le village, les personnages de Sylvie Ntsame n'échappent pas aux ondes négatives lancées sur eux comme un mauvais sort. Joël Ondo représente parfaitement ce nouvel héros victime du lieu de sa douce enfance. Un jeune cadre « rentré de France voila bientôt trois ans, nanti d'un diplôme en géologie. Il travaille dans une société pétrolière de la place. Il est responsable de

[90] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978

laboratoire. »[91] Il mène une vie plutôt comblée. Entre les doux plaisirs qu'il partage avec ses amis et le succès au niveau professionnel, la vie de Joël est un long fleuve tranquille. D'autant plus qu'il est fiancé à Josiane, dont il est éperdument amoureux, compatriote jeune, belle et intellectuelle. Seule ombre au tableau, l'absence de Josiane restée en France pour terminer sa thèse de doctorat. Pourtant, la vie va basculer dans l'horreur depuis cette journée au cours de laquelle il est informé de l'existence d'un mystérieux « courrier important » en provenance du village envoyé par son père.

> « -Allô !
> -Oui, bonjour.
> C'est Flore, je suis arrivée hier du village. Ton père t'as envoyé un courrier important.
> -Comment vont-ils ?
> -Bien
> -Je passerai le prendre à midi. »

La brève conversation entre Flore et Joël laisse planer un malaise quant au contenu du mystérieux courrier. L'échange entre les deux personnages laisse entrevoir une retenue volontaire ou involontaire de la part du messager et une angoisse perceptible de la part du destinataire. La précision donnée par Flore quant à l'importance du courrier laisse à penser que, soit elle en sait plus qu'elle ne veut le dire, soit elle répète ce que l'expéditeur, en l'occurrence le père de Joël, lui aurait recommandé. L'expression « courrier important » fait peser sur la messagère une suspicion qui s'explique par le caractère inhabituel du message écrit en provenance du village.

Dans le sens Village → Ville, les messages sont généralement transmis par « la bouche », c'est-à-dire de façon verbale. Les formules employées sont moins protocolaires, et n'accordent aucune place à l'interprétation. Les messages oraux sont ainsi des énoncés rapportés au style indirect sur le modèle « ton père voudrait que... ». Il existe des cas où le transmetteur fait usage du style direct dans des circonstances particulières, par exemple pour souligner ironiquement une maladresse langagière, ou pour moquer l'expéditeur d'origine sur les motivations de son message. Aussi, la transmission implique-t-elle aussi l'imitation de l'énonciateur d'origine et la co-énonciation du relayeur. L'une des raisons qui font le beau temps de la rumeur, c'est précisément cette liberté interprétative que s'octroient les messagers qui souvent retransmettent avec le message, leur propre compréhension, leurs commentaires, quelquefois leurs impressions propres. Il en résulte autant de messages que d'intermédiaires. Ce qui *a priori* pourrait décrédibiliser le message oral. Mais dans les faits, il n'en est rien. Le

[91] S.N, *Mal*, Paris, L'Harmattan, Coll. Ecrire l'Afrique, 2005, p.21

personnage de Flore n'est pas représentatif du messager courant. Elle ne commente ni n'explique. Cependant, les mots qu'elle emploie ne sont pas dépourvus de signification. D'où l'inquiétude immédiate du récepteur, Joël. Le terme *important* pour définir le courrier peut tout à fait n'être pas fortuit. Le simple choix de l'écrit dénote déjà qu'il s'agit d'un message important. Les villageois, généralement illettrés, prennent rarement l'écriture en première option. Le choix de ce mode de transmission justifie les inquiétudes du personnage qui, d'ailleurs, précise : « Mes parents ne m'écrivent jamais ». Même si on peut penser que la présence au village de Flore peut avoir motivé l'usage de l'écrit. Dans la mesure où les parents de Joël sont illettrés, généralement dans ces cas, les villageois se tournent vers un jeune instruit dont ils font leur scribe. Pour conforter la suspicion, l'auteur donne des éléments de nature à raturer toute éventualité d'un choix gratuit pour l'écriture. Le père de Joël aurait pu transmettre le mystérieux message à son fils par un intermédiaire plus immédiat. « J'ai de leur nouvelles par le petit frère de mon père qui travaille en ville. On s'appelle régulièrement. Pourquoi mon père ne lui a-t-il pas demandé de me transmettre ce message ? »[92]

Un échange entre Joël et sa secrétaire exclut de façon définitive la possibilité d'un message écrit par option fantaisiste.

« - Ton oncle n'est peut-être pas descendu au village ces derniers temps.

-Ce n'est pas possible. Sa première épouse y vit. Tous les week-ends, il est au village. »

Cet échange rapporté au style direct permet de baliser le terrain. L'auteur ne laisse aucune ombre au tableau et les interprétations ne seront pas exagérées. En procédant par proposition d'hypothèses diverses, ce sont les inquiétudes du personnage qui se trouvent justifiées en amont et le mystère du courrier ne cesse de s'épaissir. L'auteur aiguise ainsi la curiosité du lecteur qui attend de découvrir avec le personnage le contenu de la lettre et sa teneur. Le lecteur devient co-destinataire du courrier. La donnée temporelle revêt une importance capitale dans cette scène. Le lecteur languit avec le personnage et on peut sentir s'intensifier la pression, l'angoisse de l'inconnu. Une fois de plus Sylvie Ntsame s'amuse de la souffrance de son personnage et de son lecteur d'une part en aiguisant leur curiosité, et d'autre part en effritant, l'une après l'autre, les hypothèses susceptibles d'atténuer la chamade cardiaque.

Un message venu du village vient troubler la sérénité de la ville. Nous découvrons un schéma dont la trajectoire diffère de celle de coutume dans les romans africains. La perturbation se trouve déterritorialisée, et la source du mal désigne son origine au lieu présenté habituellement comme refuge de l'homme. La ville était le lévitan auquel on

[92] S.N, Mal, p.22

échappait en regagnant le village. En Afrique, la représentation de l'espace, aussi bien en littérature qu'au cinéma, va toujours dans le sens de la ville responsable de la chute de l'homme. Dès l'instant qu'un individu quitte l'univers rural, il s'expose à l'inconnu avec des réalités auxquelles il n'a pas été préparé. Et une constante de cette représentation reste la fin tragique du villageois parti pour découvrir le monde et qui finit errant. L'une des premières réalisations du cinéma gabonais est un long métrage avec le célèbre Philippe Mory, *Les tam-tams se sont tus*. Le film retrace la vie d'une jeune villageoise, dernière épouse du chef, qui s'échappe avec le neveu de son époux, un jeune artiste peintre qui vit à Libreville. L'arrivée de la jeune femme en ville et sa rencontre avec la sœur de son amant, une citadine effrontée comme toutes les filles de la ville, la transforme en une véritable « égarée ». Prise entre l'alcool et la cigarette, plus aucun vice ne lui sera épargné. Elle cède à la prostitution, ce qui la conduit à une perte inéluctable. Ici, la ville est la dévoreuse de l'innocence villageoise. Le départ du village est une initiation qui lie l'individu à la mort. On voudrait parler d'anti-initiation. L'initiation étant justement le processus de passage de l'ignorance à la connaissance, de l'enfance à l'âge adulte, de la superficialité à la sagesse. En ville, cette sagesse se trouve étouffée ou simplement jetée. Les modes de fonctionnement étant inadaptés aux outils acquis au village. La lettre que reçoit Joël dévoile enfin son contenu : « Je suis heureux de t'annoncer que comme l'a fait mon père, auparavant, à mon endroit, je viens à mon tour, de perpétuer la coutume, en t'épousant une femme. Sandrine est la fille de mon ami, le chef du village Zalang-ébele-wa, que tu connais d'ailleurs très bien. »

Une fois la nouvelle découverte, les choses se mettent en place. On sait désormais les raisons du mystère de ce courrier. Joël découvre que son oncle était au courant et qu'il n'est pas opposé à cette idée qu'il explique par le respect de la tradition. « Ton père n'a fait que respecter une tradition familiale. Nous avons été mariés à nos épouses de cette manière. Je ne trouve aucun mal à cela. » La teneur du message a obligé l'oncle de Joël à rester silencieux. On sait qu'ils se parlent régulièrement. On suppose donc que c'est par volonté délibérée qu'il a choisi de ne rien dire à son neveu. Laissant au père la responsabilité de l'affaire.

Par ailleurs, en plus du scandale causé par la rivalité père-fils, l'auteur introduit un autre aspect qui participe de façon certaine à l'ébranlement de l'espace sacré traditionnel : la désobéissance et la rupture du lien social. *Malédiction* est le récit de Joël Ondo, un jeune homme dont la désobéissance à la tradition, à travers son père, entrainera une succession de malheurs. Comme dans le roman précédent, celui-ci comprend une scène d'affrontement, indirect cette fois, entre un fils et son père. Victime d'un mariage arrangé entre son père et son ami, Joël se rend au village le jour de la cérémonie puis, pris d'une colère démentielle, sème

le trouble en employant la violence aussi bien verbale que physique pour manifester son désaccord quant à ce mariage auquel il n'a jamais consenti.

Notre corpus n'intègre pas la conception traditionnelle qui voyait dans l'espace une donnée sexuée, c'est-à-dire partagée en deux classes masculine et féminine. Selon cette vision, l'espace féminin était marqué par la limitation rigoureuse d'un territoire. Lorsque cette différenciation est établie, elle suffit à baliser le terrain en vue d'une ambition claire de l'auteur : elle sert à mieux ressortir l'interpénétration des espaces et la communion réellement existant entre les groupes féminins et masculins. La séparation n'intervient que pour mieux gérer la communication.

Chez nos romancières, il existe des espaces divers et variés, mais les délimitations territoriales n'obéissent pas à la règle du sexe telle qu'admise par la culture. D'autres données interviennent qui sont de valeur sociétale et culturelle. La conception du mode de vie, du mode de pensée et l'organisation générale de la vie dresse des barrières quasi-naturellement entre les espaces. Le monde rural représenté par le village et le monde civilisé représenté par la ville donnent en réalité des approches différentes de la vie. Ce qui est intéressant, c'est de considérer l'évolution des personnages féminins et masculins dans l'un et l'autre espace. Chez SN, le scandale arrive toujours du village. La ville devient le havre de paix, l'espace de sérénité. Le danger intervient dès l'instant où le personnage entre en contact avec le monde rural, c'est-à-dire la tradition, sans toutefois que cela soit lié au sexe. Le texte expose une structure d'oppression paternelle et non essentiellement masculine. Les déterminants de cette oppression fonctionnent dans le texte en un système d'éléments successifs qui agissent sur l'individu pour le tenir sous le pouvoir du pater familias et de la tradition qui agissent ensemble pour mieux contrôler l'individu.

Une étude québécoise sur la géographie féministe s'emploie à démontrer la séparation qui existe entre deux espaces féminins et masculins. Dans *Bonheur d'occasion*[93], Gabrielle Roy met en exergue le confinement des femmes auxquelles l'accès à l'espace est réduit. Chez Louis Hémon (Maria Chapdelaine), la division de l'espace en territoire masculin et féminin est assez stricte. Dans son ouvrage intitulé *The sphinx in the City*, sous-titre « Urban Life, the control of Disorder, and Women »[94], Elizabeth Wilson trace une conception de la ville comme espace ordonné, réglementé mais constamment menacé par la désintégration, le désordre. Elle insiste sur le potentiel libérateur de la ville pour les femmes. La séparation de l'espace est

[93] G. Roy, *Bonheur d'occasion*, Paris, Flammarion, 1947. La première publication de ce roman date de 1945. Mais c'est avec sa parution à Paris que Roy Gabrielle devient le premier écrivain canadien à recevoir une grande distinction littéraire, avec le prix Fémina alors le prix littéraire le plus prestigieux de l'époque avec le Goncourt.
[94] Wilson E., *The sphinx in the City, Londres, Virago, 1991. Traduction française Le sphinx dans la vile, 1993*

surtout idéologique ou conceptuelle. Chez ces auteurs, le point de vue des femmes est que la ville leur a offert des possibilités d'expressions, telles que la liberté sexuelle. L'approche féministe québécoise revisite l'appréciation selon laquelle l'espace villageois est celui des valeurs morales, tandis que la ville est le lieu de la libre expression... du sexe. Ici, les valeurs morales sont assimilées aux interdits et aux restrictions de toutes sortes qui ne concernent que les femmes. A l'opposé, la ville devient l'espace de l'épanouissement sexuel, principalement.

Cette idée est aussi présente dans le roman féminin du Gabon, comme en témoigne Sylvie Ntsame lorsqu'elle écrit que « dans la société traditionnelle, la relation sexuelle de jour est prohibée. C'est une honte pour la femme qui se fait prendre »[95]. La prohibition est générale, mais l'auteur laisse à penser que la sanction prévue dans le cas de la violation de cet interdit ne concerne pas le partenaire masculin.

D'autre part, la virulence des propos tenus sur les femmes des villes laisse sous-entendre l'idée d'un regard dépréciatif. Les deux romans de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, *Sidonie* et *Fam !* rendent compte de cet aspect de la désolation d'un pays où les valeurs traditionnelles disparaissent. On y retrouve la ville sous sa forme la plus terrifiante, qui appâte les cupides en exhibant devant eux les agents corrupteurs du monde moderne : l'argent, le pouvoir et le sexe. Un gouffre béant toujours près à engloutir le bonheur. Cependant, si la ville apparait sous cette forme destructrice, il est nécessaire de préciser l'angle d'observation qui dévoile ce tableau ingrat. Pour comprendre le sens donné à cet espace moderne, nous devons comprendre qu'il n'est pas montré dans son rapport au village mais par rapport à l'Occident dont il n'est que la pâle copie aux yeux des nationaux. Chez C.M. Mbazoo-Kassa, de même que chez H. Ngou, la ville représente le « chez soi », l'espace rêvé par les protagonistes ayant évolué en Occident, et particulièrement en France. On retrouve chez ces deux auteurs le thème du retour au pays. Un pays idéalisé durant le parcours à l'étranger et qui s'avère diabolique une fois de retour. Le dernier chapitre de *Féminin interdit* porte le titre oxymorique d'"Eldorado lépreux". Les personnages sont d'anciens étudiants ayant obtenu leurs diplômes en France. Une situation d'immigrés pas toujours facile à vivre, et dont la lourdeur entretient le rêve d'un « pays » féérique : la terre natale. Le temps des études est plus ou moins long. Et cette durée a pour effet d'intensifier le fantasme d'une paix et d'un bonheur certains en Afrique. Mais une fois rentrés, l'immédiateté et la violence de la désillusion déstabilisent « les enfants du pays ». L'effondrement des rêves et l'agressivité de

[95] S.N, MAFMP p.41

la réalité que l'on n'avait pas imaginés influent sur l'évolution des personnages. Les romancières tiennent à ce propos des discours parfois pessimistes, souvent réalistes ; si réalistes qu'ils en paraissent réels. Le narrateur dit à propos de Dzibayo cette phrase magnifique : « Elle se rendit compte que l'univers qu'elle mythifiait à l'étranger s'enlisait dans un gouffre sans fond » La lèpre nationale se généralise. Partout visible, la misère offre une forte sensation de dégout. La dureté de la désillusion est proportionnelle à la douceur du rêve.

Chapitre II : Traitement du temps dans le roman féminin du Gabon

La littérature africaine présente une organisation temporelle particulière qui n'admet aucune norme précise. Le roman africain présente généralement une temporalité difficile à scinder car saisissable dans un tout. Le temps présent est lié au passé qui cohabite avec le futur. La chronologie, lorsqu'elle existe de façon linéaire comme dans le roman de H. Ngou intègre encore des évènements du passé mais un passé qui s'actualise au moment de leur apparition dans le temps présent du récit. D'abord, l'attachement au passé en tant que moment privilégié de l'existence est une réalité culturelle du continent. Le passé n'est pas évoqué sous forme de souvenir. Le passé est une réalité du présent en tant que moment de valeur, moment qui régit le présent et l'avenir. Il se distingue de la perception proustienne qui en fait essentiellement un souvenir, une douce pensée assimilée au bonheur perdu.

Il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit. Il existe donc une dualité temporelle. Le récit littéraire ne peut être actualisé que dans le temps de la lecture. Etudier les rapports entre temps de l'histoire et temps du récit revient à étudier les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. Les rapports entre la durée variable de ces événements, ou segments diégétiques, et la pseudo-durée de leur relation dans le récit sont des rapports de vitesse.

> « La chronologie n'étant pas le premier souci des romanciers africains, qu'ils soient traditionnels ou familiaux, je n'ai pas toujours pu dater exactement, à un ou deux ans près les événements racontés sauf lorsque des événements extérieurs connus me permettaient de les situer. Dans le récit africain où le passé est revécu comme une expérience présente, hors du temps en quelque sorte ; il y a parfois un certain chaos qui gêne les esprits occidentaux mais où nous nous retrouvons parfaitement. Nous y évoluons à l'aise, comme des poissons dans une mer où les molécules se mêlent pour former un tout vivant. »[96]

Comme nous l'avons fait pour le traitement de l'espace, l'analyse de la valeur temps sera encore partagée en fonction des représentations qu'en font les romancières. En effet, chacune offre un traitement particulier au temporel, qui définit une vision propre et participe à orienter l'activité de lecture par implantation d'un décor agressif car trop évident.

II. 1 : Création romanesque et perversion de l'unité temps

[96] A.H. Bâ., *Amkoullèl, l'enfant peul (Mémoire I)*, Arles, Actes Sud, 1992, p. 14.

Au fondement du système canonique du récit classique, on trouve une constellation de temps verbaux dont les deux pivots sont le passé simple et l'imparfait. Dès le XXe siècle, en renouvelant le genre romanesque, les écrivains bouleversent en profondeur ce système temporel, par l'introduction du passé composé d'abord, puis par l'usage de plus en plus fréquent du présent.

En un siècle, le système temporel des récits a changé du tout au tout. Le passé simple, cette pierre d'angle du récit, selon la formule de Roland Barthes n'est plus utilisé que de façon résiduelle au profit du présent, dont l'emploi a été systématisé dans les années cinquante par le Nouveau Roman[97]. Au regard des productions contemporaines, la grande tendance est de faire du présent le temps romanesque hégémonique. Du coup, l'opposition imparfait / passé simple peut se comprendre à l'aide des notions d'arrière-plan, de premier plan, et de mise en relief. On doit ces métaphores picturales aux travaux du linguiste Harald Weinrich: L'imparfait est dans le récit le *temps de l'arrière-plan*, le passé simple le *temps du premier plan*.[98] Ainsi, l'alternance du passé simple et de l'imparfait a, dans le récit, une fonction contrastive et permet d'opposer deux plans distincts. Les formes au passé simple installent au premier plan les événements et les actions qui se succèdent et font progresser le récit. Les formes à l'imparfait, en revanche, dessinent la toile de fond (ou l'arrière-plan) de cette trame narrative.

II.1.1 Temps classique par linéarité du discours

Chez certaines romancières, le temps est une valeur qui participe de la création tant la problématique de la temporalité envahit l'écriture. Selon Benveniste, c'est par la langue que se manifeste l'expérience humaine du temps. Ce qu'il nomme temps linguistique n'est en aucune façon le décalque d'un temps défini hors de la langue. Il correspond à l'institution d'une expérience propre. Ce que le temps linguistique a de singulier c'est qu'il est organiquement lié à l'exercice de la parole, qu'il se définit et s'ordonne comme fonction du discours.[99] À ce titre, il est tout entier centré autour du présent, défini comme le moment où le locuteur parle. L'ancrage du récit dans l'univers de l'enfance et l'ensemble des évocations des souvenirs d'une période lointaine imposent un regard attentif sur l'usage du temps en tant

[97] R. Barthes., L'écriture du roman, in *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil1972, p.27
[98] H. Weinrich, *Le temps*, traduction française de Michèle LACOSTE. Paris: Seuil 1973, p.114-115
[99] E. Benveniste, Le langage et l'expérience humaine, in *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Paris, Gallimard, p 73.

qu'il organise la structure du texte. Dans le cadre d'une inscription du passé comme donnée survivant dans l'actualité, il arrive que le travail d'écriture soit un processus de résurrection du passé à travers une forte sollicitation de la mémoire. Parfois, l'imaginaire lui-même laisse place à cette mémoire qui réveille, retrace et dicte les souvenirs qui lui sont encore accessibles. Dans ce cas, le temps agit comme un stimulant d'un passé à reconstruire.

Or, les romans du corpus qui thématisent la question du temps en donnent une orientation autre. Chez H. Ngou par exemple, il n'est question ni de fantômes à poursuivre, ni de passé à reconstruire. Le travail de mémoire réside dans sa capacité à retracer des événements. C'est une narration « classique » car, c'est celle qui correspond le mieux au style biographique. Dans *Féminin Interdit*, le temps ne connait aucun affrontement dans le passage du passé à l'avenir. Il n'y a pas l'idée de survivance d'un passé omniprésent qui troublerait la construction du « maintenant ». Le passé n'altère en rien le présent. Il en donne peut-être très faiblement des indications de nature à clarifier un présent. Ici, le passé n'est pas évoqué en tant que souvenir, il livre un parcours, il dévoile les différents niveaux d'un parcours dont les étapes constituent les différents moments ayant déterminé l'orientation qui se concrétise dans le présent. Ici, le temps présent est le point de départ d'une identité. Les fondements de la construction du moi qui évolue progressivement au fur et à mesure de la narration. *Féminin interdit* s'inscrit parfaitement dans cette définition toute simple de l'histoire qu'un maître d'école donnerait à ses élèves de première année du cours élémentaire : l'histoire est le récit de ce qui s'est passé autrefois. L'aventure littéraire est essentiellement un travail de mémoire. Le roman de H. Ngou ressemble à plusieurs égards à un récit autobiographique. Le parcours du personnage principal, son engagement et ses prises de position restent strictement confondues à celles de l'auteur de *Féminin interdit*.

Féminin interdit est le roman de la linéarité qui englobe la vie entière d'un personnage. Le récit s'ouvre sur la naissance de Dzibayo dont le lecteur suivra le parcours jusqu'à la fin du roman. « À l'heure où les poules sommeillent dans les cases et où les bouches des bébés sont encore suspendues aux seins de leurs mères, un cri perça la nuit étoilée du hameau endormi. Une adolescente mettait un enfant au monde. »

D'emblée, le temps interne dans *Féminin interdit* paraît chronologique. Ainsi, des événements et des indices sur le héros-narrateur du roman d'Honorine Ngou permettent de raconter, sans grande difficulté, la vie de Dzibayo, de la naissance jusqu'à la maturité. Sans aucun risque de se perdre dans les méandres des acrobaties narratives, on peut situer avec précision le temps du récit qui est celui du parcours de l'héroïne.

II.1.2.Perversion du temps par immédiateté narrative

« L'auteur-créateur se meut librement dans son époque. Il peut commencer son récit par le recommencement, la fin, le milieu, partir de n'importe quel moment des événements qu'il représente, sans détruire pour autant le cours objectif du temps. C'est là que se révèle avec une grande clarté la différence entre le temps qui représente et celui qui est représenté. »[100]

Pour cette partie, nous nous focalisons sur une romancière, Chantal Magalie Mbazoo-Kassa. Ses deux romans offrent une narration particulière dans l'usage du présent. Qu'il s'agisse de *Sidonie* ou de *Fam !*, dans chacun de ces *incipit*, le temps dominant, celui qui donnera le ton à la suite du récit, c'est le présent. Le présent de narration, qui tend à abolir la distance temporelle entre le moment de la narration et le moment de l'histoire racontée, est fondé sur une impossibilité logique: on ne peut, en effet, à la fois vivre un événement et le raconter, sauf le cas particulier du reportage. Cela n'empêche pas le récit au présent d'avoir de solides fondements anthropologiques. Depuis cinquante ans, le présent de narration s'est solidement implanté dans les habitudes romanesques. Il constitue dorénavant une alternative reçue aux récits construits à partir du passé simple.

Le cas des récits conduits au présent et à la troisième personne parait étrange au lecteur habitué aux récits traditionnels. On a la sensation que l'énonciation est presque contemporaine des événements narrés. Ainsi, l'*incipit* de *Sidonie*, semble le fait d'un narrateur soucieux de restituer au plus juste l'immédiateté du vécu. Benveniste dit à propos du présent que : la langue ne situe pas les temps non-présents selon une position qui leur serait propre, mais ne les envisage que par rapport au présent. Le présent, défini par sa coïncidence avec le moment de l'énonciation, trace une ligne de partage entre, d'une part, un moment qui ne lui est *plus* contemporain, d'autre part, un moment qui ne lui est *pas encore* contemporain. En ce sens, le passé constitue l'antériorité du moment de l'énonciation, et le futur sa postériorité. C'est ce qui fait dire à Benveniste que la langue ordonne le temps à partir de l'instance du discours.[101]

Dans les récits au présent, le narrateur occupe la position improbable d'un chroniqueur qui transcrit immédiatement les événements et donne ainsi l'impression d'en respecter l'imprévisible nouveauté, comme s'il se trouvait assailli par l'urgence d'actions et

[100] M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit*., p. 395.
[101] E. Benveniste, « Le langage et l'expérience humaine », in *Problèmes de linguistique générale*, t. 2. Paris: Gallimard, pp. 67-78.

d'événements impossibles à envisager dans le confort du regard rétrospectif. Du fait que *Sidonie* est un récit au présent, on note une activité narrative, mais cette narration ressemble plus à des indications didascaliques, car le texte lui-même est proche d'une représentation théâtrale. L'écriture romanesque se confond à une représentation à travers la complexité de la temporalité. Le récit est raconté au présent, ce qui éveille chez le lecteur une attention particulière. Le roman de C. M. Mbazoo-Kassa se lit comme un texte évanescent et non pas comme un ensemble de mots posés sur un support. Un semblant de chronologie existe dans la mesure où les événements se suivent et où l'on assiste à leur évolution jusqu'au dénouement. Le lecteur est dans le secret non pas du narrateur, mais du personnage qui, parfois transforme le récit en un soliloque. A plusieurs endroits, les notes censées correspondre à l'intervention du narrateur apparaissent comme une réflexion profonde du personnage

> « Il est malheureux. L'amour violent qu'il entretient avec la tapageuse Sidonie l'épuise. Il n'est plus ce bon vivant qui avait pris l'habitude d'éculer les lieux de plaisir en compagnie de sa maîtresse. Il souffre d'un mal étrange, rebelle, chronique. A présent il déteste Epicure. Il aime encore moins Sade Prisonnier de l'amour de Sidonie, il ignore à quel saint confier sa peine. Ah, si la vie était à recommencer, il y a des actes qu'il ne commettrait plus ». [102]

Les sentiments ne transparaissent pas et ne peuvent être aussi clairement exprimés que par celui qui les ressent. Ce passage confère dont au récit une allure de monologue intérieur où le personnage est un individu qui se parle « Il n'ira pas travailler. C'est décidé »[103]. Cette décision dont on ne verra la réalité effective qu'à la page suivante ne peut être inscrite ici que dans la pensée du jeune cadre, comme lorsqu'il compare la tristesse du temps à la mélancolie de son âme. Le "il" est ambigu. On peut s'interroger sur son identité car on soupçonne une prise de parole du personnage pour livrer ce que le narrateur ne peut percevoir, ce à quoi nul autre que lui ne peut avoir accès.

L'étude de la temporalité ne peut se faire dans l'exclusion de l'aspect narratologique du texte pris comme discours. Saisir l'auteur du discours dans le texte, c'est-à-dire celui qui parle, permet de comprendre l'emploi d'un temps par rapport à un autre. Le personnage est face à lui-même et s'adonne à une sorte d'introspection, rongé par le remord. Le rythme du discours, le ton triste et intrigué, la détresse qui transparaît à travers ses mots font penser que le personnage parle de lui à la troisième personne. On assiste à une cadence sur un rythme de

[102] C2MK, Sid, p.27
[103] C2MK, Sid, p. 65

relai entre narrateur et actants. Dans un premier temps on lit « le vin est tiré… qu'importe le cru. La serveuse…Sidonie, la double face cachée de sa vie. Une vie brisée par sa faute. Il aurait dû prendre le bateau de la fidélité, mais il s'est embarqué sur celui de l'incertitude. Désormais, il doit assumer seul son choix même au péril de sa vie. »[104] Puis plus loin alors « qu'il tient ce raisonnement, l'enseigne du Divorce apparait devant lui. » Ce deuxième passage semble plus proche d'un récit assumé par une entité légitime, alors que la première ressemble plutôt à une réflexion personnelle. Surtout que le deuxième passage souligne bien que la précédente était le fruit du « raisonnement » de "il". Le terme raisonnement confirme l'intériorité de la pensée et donc l'impossibilité d'une connaissance par un tiers de cette pensée. Un autre exemple en est donné page sept. Le narrateur et le héros prennent la parole à tour de rôle.

> « Quel talent ! pense le nouveau venu en regardant évoluer la silhouette en forme de guitare dans la salle bondée. Il fait de plus en plus chaud. Il desserre son nœud de cravate. Qu'est-ce qui m'a incité à venir ici ? je suis sûr d'en sortir avec un cortège de problèmes. Il repense à sa femme et s'interroge encore une fois : "dois-je". Il se dit : "Elle ne saura jamais" il s'en persuade. "Comment le saurait-elle ? C'est la première et la dernière fois."»[105]

L'usage des guillemets maintient la séparation entre le narrateur et le héros-narrateur. Lorsque le narrateur transcrit ce qui n'est pas de lui, il prend soin de mettre le passage entre guillemets. Le relai vient de la distinction qui s'établit dans le texte entre les différentes descriptions. D'autres fois, on retrouve le récit raconté par une entité distincte du personnage. Et le narrateur dans le rôle de celui qui raconte ce qui se passe ou s'est passé. Le récit classique qui fait intervenir un narrateur distinct du personnage est généralement un compte rendu d'une observation, comme à l'ouverture du texte « Il est sept heures du matin. Une voiture est en stationnement devant une villa vanille. A l'intérieur, deux hommes. Ils ne cessent de consulter leurs montres, les regards tournés vers la résidence située en face d'eux ».[106] On retrouve ce cas de figure lorsque l'échange n'est plus possible entre le jeune couple et que le narrateur lui-même est à cours de scoop. Il ne pourrait plus rien raconter puisqu'il ne se passe rien. Ou du moins ce qui se passe à ce moment là a lieu au-dedans des personnages.

Il faut dire que *Sidonie* n'est pas un roman ordinaire de par sa structure formelle. L'aspect discours n'apparait pas sous la forme d'un récit narré comme on peut le voir dans

[104] C2MK, Sid p.36
[105] C2MK, Sid, P.7
[106] C2MK, Sid P. 45

Féminin interdit par exemple. C'est un roman à forte porté dialogique. L'essentiel du discours est livré sous forme d'échanges entre personnages. D'où la considération en tant qu'actant. Cette perception greimassienne correspond au roman de Mbazoo-Kassa car il met en scène des personnages qui assument la responsabilité et l'histoire qu'ils vivent. Les interventions du narrateur deviennent ainsi des intrusions à valeur de commentaires. Le récit pourrait se faire sans cette narration finalement assez limitée, que le sens général ne s'en perdrait pas. Les informations du narrateur sont presque toujours reprises par les actants qui par ce procédé, non seulement attestent la véracité des propos du narrateur, mais surtout soulignent l'inutilité de sa présence.

Le lecteur se fait complice du narrateur et tous deux se laissent aller à épier les personnages. *Sidonie* peut se lire comme le journal intime d'un détective privé. Malgré l'omniprésence du héros-narrateur, le narrateur canonique résiste, il implique d'ailleurs le lecteur qui a l'impression non pas de lire un compte rendu écrit, mais d'être présent et d'assister à l'acte d'écriture même du journal d'investigation.

> « Une rencontre banale. Un bar, deux regards qui se croisent. Par hasard ? On ne le saura jamais. Ils se cherchent, se retrouvent, se fixent. Intensément. Quelque chose vient de naitre, une flamme ? Peut-être. Il reste à l'activer. Le manège dure une heure, la tension dure une heure. Les cœurs suspendus aux ailes du temps attendent le moment propice pour se rapprocher. Qui fera le premier pas ? » [107]

Dès les premiers mots du texte, l'impression d'une observation discrète. Le regard qui se dégage de la description des espaces se retrouve ici dans la transmission des événements du récit qui, parce qu'il se dit au présent, crée cette impression d'observation discrète. Les quelques références au temps renforcent cette impression d'observation. « Une heure », les « cœurs suspendus aux ailes du temps », « attendent le moment propice », sont des indications temporelles censées déterminer la durée de la première scène. « Intensément », « manège » et « tension » sont des données liées à une attitude, un comportement à un moment précis, dans une durée précise. La filature peut avoir commencé avant le début du récit. Ce qui expliquerait d'un autre côté que le jeune cadre ne soit pas nommé. Comme si "il" était déjà connu de celui qui en parle. Cet anonymat instauré d'entrée brouille les pistes. Elle peut marquer un début strict au récit, comme si le narrateur avait été un client déambulant lui aussi et qui se serait retrouvé par hasard dans le même bar. D'un autre côté, l'anonymat peut n'être

[107] C2MK, Sid, p.5

valable que pour le narrataire qui s'invite dans la course après que les événements aient commencé antérieurement au moment où il arrive. Le narrateur observe et le lecteur lit par-dessus son épaule les moindres détails de ce qu'il voit. Le roman se compose de douze chapitres qui obéissent à cette représentation du temps.

II. 2 : Bouleversement chronologique par modification du rythme

Ce fonctionnement est surtout présent dans les romans de Mbazoo-Kassa où l'illusion chronologique consiste en un remaniement dé-s-ordonné. Entre de nombreux retours dans le passé sauts dans le futur et linéarité du présent, c'est à s'y perdre dans le tourbillon qui finalement représente bien celui des événements relatés. Alors que le retour en arrière tant à combler une lacune du présent par précision d'un ou de plusieurs détails ou tout simplement par rappel d'un ou plusieurs éléments de nature à resituer le moment présent, l'anticipation amorce une perspective d'un événement ultérieur.

II.2.1 Ecriture du trouble chronologique chez Mbazoo-Kassa

Le roman *Sidonie* est composé de douze chapitres dont la succession soutient une chronologie bien particulière. On pourrait organiser ce roman en quatre parties dont la première, constituée uniquement du premier chapitre marque le début du récit. C'est le moment de la rencontre entre deux individus, un homme et une femme. La deuxième partie irait du deuxième chapitre au septième. Ici, l'amant frappé par son infidélité est tiraillé entre son épouse et une maîtresse envahissante dont il ne peut plus se séparer. La seule option qui s'offre à lui : tout avouer à son épouse et assumer les conséquences de son inconscience. Dans la troisième partie qui comprendrait les chapitres huit, neuf et dix les choses sont dites. Et l'amant malheureux est contraint d'abandonner une épouse dépitée et des enfants qui ne comprennent pas le sens du "devoir de partir" qu'évoque leur père comme une sentence irrévocable. Et la dernière partie, comme la première composée d'un seul chapitre serait consacrée aux retrouvailles. Finalement, *Sidonie* suit le modèle d'une narration classique qu'on résume souvent selon le schéma actanciel de Greimas en une situation initiale troublée par un élément perturbateur, qui va du déroulement d'une quête de solution pour en revenir à la situation de départ, entendue comme le rétablissement de la paix du départ. Mais cette chronologie implique des modifications discursives qui sont essentiellement basées sur le

rythme du récit. Si les parties s'enchevêtrent logiquement, certains chapitres renferment des procédés soit d'accélération soit de ralentissement du récit.

Le chapitre cinq, intitulé La filature, vient comme une confirmation de ce que nous évoquions plus haut. Episode comique quant à la représentation des protagonistes et à l'objet de leur ambition. Suivant la logique du roman, ils ne seront identifiés que par des indications codiques P.A et D.A. A quoi correspondent ces abréviations ? Dans tous les cas, la filature apparait nécessaire au regard de la détermination des deux compères. « Ils ne cessent de consulter leurs montres (…). Ils semblent impatients. » P.A. et D.A. manifestent des attitudes contradictoires à l'entreprise qu'ils entendent mener. Pourtant ils semblent prendre l'affaire au sérieux à en croire leur vocabulaire plutôt rodé : « l'oiseau est encore dans son nid ». Dans l'œil du narrateur visiblement en poste avant les deux nouveaux investigateurs, ils paraissent ridiculement novices. Pour preuve, ils se laissent aller à débattre de sujets habituellement inépuisables comme la politique dont ils vont parler sur trois pages. Le narrateur ne manque pas de souligner l'amateurisme des deux amis, malgré leur détermination à découvrir le « problème » de leur ami pour pouvoir lui venir en aide. « Pour tuer le temps, il plonge le nez dans le quotidien national. Le conseil des ministres a eu lieu hier. Les nominations sont fraiches. » Une scène comique qui représente des observateurs observés. L'immédiateté des actions relatées souligne encore une fois l'aspect d'une scène de théâtre. Au fil de leurs entretiens, P.A. et D.A. en oublient l'objet de leur filature. De temps en temps, ils sont ramenés à la réalité par un élément tout à fait banal. Le reste du temps, la filature leur donne surtout l'occasion de redécouvrir la ville et ses multiples visages, à en juger par la longueur de leurs échanges, mais surtout la durée de leur temps de parole.

> «- C'est peut-être faux. Qui sait ? Ce qui m'exaspère, c'est la cruauté de certains parents qui forment leurs enfants pour être des mendiants professionnels. Ce qui me fait mal, c'est la malhonnêteté de ces gamins prêts à tout pour extorquer quelques pièces de monnaie. Ce qui m'effraie, c'est la pauvreté galopante de la majorité de la populaire. L'escalade de la misère physique et morale rend les jeunes de plus en plus vulnérables et dangereux. Ils méconnaissent les vertus de l'effort. Qui la leur a apprises ? A la maison, les parents démissionnent de leur rôle d'éducateurs. Et l'école censée servir de relais ne forme plus l'esprit et ne développe plus le sens critique au point que les scolaires et les étudiants s'interrogent aujourd'hui sur son utilité. Dans la société les vices sont érigés en vertus. Ils n'ont que la prostitution et la facilité comme références. Ce qu'il leur faudrait ce sont des modèles. Quand nous étions à l'école primaire, nous rêvions d'entrer au lycée parce que les lycéens étaient boursiers et étaient toujours bien habillés. On nous faisait également croire que les étudiants pouvaient compter toutes les feuilles de n'importe quel arbre de la forêt. Impressionnant, n'est-ce pas. On a dû bosser pour espérer un jour faire comme eux. Compter les feuilles des arbres, quelle plaisanterie ! Ah ! Ah ! Ah ! ricane P.A »[108]

[108] C2MK, Sid, pp.50-51

D'un autre côté, la durée de cet échange peut être un indicateur temporel au sens où il signale la durée du jeune cadre dans le magasin où il s'est engouffré. Le narrateur s'arrête un long moment sur un échange qui n'a rien à voir avec l'objet principal du chapitre. L'analyse sociologique dans laquelle se lancent les deux amis a pour fonction de susciter la patience chez le lecteur et ainsi aiguiser dans le même temps sa curiosité quant à la suite des événements. La filature se poursuit à travers la ville et le lecteur est invité à y participer. Au chapitre cinq, le narrateur est complètement absent. Et l'espace discursif est occupé par P.A et D.A. grâce à des données spatiales, ils relatent et détaillent au fil du temps leur progression dans la journée. « Arrivée au carrefour il vire à gauche. Une lueur éclaire le visage de D.A.

> -C'est la route qui mène au collège des filles »
> Puis plus loin :
> -Je crois que nous faisons encore fausse route, le collège des filles est déjà derrière nous. (…)
> J'y suis, Yogo Santé !»

Des précisions sont données sur l'écoulement du temps : « Il est déjà midi. Ils montent la garde depuis deux heures. » Plus loin, « Il est seize heures. Ils montent la garde depuis six heures. » Enfin, il est dix-huit heures. Ils montent la garde depuis huit heures. » La somme de ces indications traduit que les deux détectives ont réalisé dix heures de surveillance à travers la ville. Le temps est précisé et la chronologie respectée. Même s'il reste une heure creuse par rapport à l'indication de départ qui situait le début des opérations à sept heures du matin. On peut alors conclure qu'ils sont restés une heure durant devant le portail du jeune cadre et par conséquent, que celui-ci est sorti et a commencé sa journée aux environ de huit heures du matin. La temporalité prolonge l'intrigue par suspension momentanée de la question centrale.

II.2.2 Prolepses et analepses comme jeu d'écriture

Le roman de Mbazoo-Kassa intègre des accélérations qui modifient d'une autre façon le temps du récit. En effet, le texte intègre des accélérations dans le discours. A un moment donné, la durée observée jusque là dans l'énonciation des faits prend une allure filmographique. Le raccourcissement de certains détails, le saut volontaire d'un épisode que le lecteur s'était inventé l'organisation ralentie de départ brouillent les repères. Ainsi le passage de la relation passionnante à la fin du premier chapitre et la souffrance de l'amant de Sidonie, révélée au début du deuxième chapitre, il plane comme un flottement, un élément

manquant qui édifierait sur les raisons de cette souffrance soudaine. En sortant du premier chapitre, on a à l'esprit un personnage comblé par sa relation extraconjugale. Devenu accro à cette maîtresse, il s'est engouffré dans l'engrenage des mensonges. Prétextant des missions professionnelles pour s'évader de son domicile conjugal et retrouver son amante.

> «- C'est curieux toutes ces missions qui tombent subitement, généralement en fin de semaine. Tu n'es pourtant pas le seul conseiller compétant !
>
> - Hier je me plaignais de ne pas avoir suffisamment de travail, voilà qu'aujourd'hui, je suis submergé de dossiers. (…) Je pense que le ministre m'en veut. (…)Il pense qu'en me poussant à bout, en m'éloignant de ma petite famille, je commettrai une faute professionnelle. Eh, bien il ne m'aura pas. »[109]

La fin du chapitre contraste fortement avec l'ouverture du suivant. A la fin du premier, une note du narrateur révèle l'attrait pour le jeune cadre du « fruit défendu » et la situation de désespoir de son épouse à qui la transformation du mari n'a pas échappé.

> « A la maison son épouse le sent changé. En quinze ans de vie commune, elle sait que pour la première fois son homme vient d'être touché par une autre. (…) Comment pourrait-il oublier leurs enfants ? Comment pourrait-il faire table rase de leur vie conjugale pleine de souvenirs à la fois douloureux et euphoriques ?, nier leur histoire commune pour une pimbêche d'un soir ? La vie continue donc son bonhomme de chemin, pour elle comme pour son mari écartelé entre deux femmes. »[110]

Telle est la conclusion du chapitre premier. D'où l'incompréhension que suscite le passage à la souffrance soudaine du jeune cadre. Comme en témoigne le début du chapitre deux. « Accoudé sur son bureau, au ministère de l'habitat, la tête entre ses deux mains, le jeune homme est pensif et malheureux. »[111]

Enfin *Sidonie* livre une autre forme de narration dans la gestion du facteur temps. C'est sur ce dernier point que la chronologie connait son bouleversement le plus signifiant du texte. Un épisode auquel l'auteur consacre un chapitre alors qu'il s'était achevé dans le chapitre précédant. On sait que la filature organisée par P.A. et D.A. à travers la ville les a conduits devant le Meeting Potes. Les indications temporelles données dans ces chapitres présentent une suite logique dans le temps et dans l'espace. Le narrateur indique comment le

[109] C2MK, Sid, p.16
[110] C2MK, Sid, p.16
[111], C2MK, Sid, p.17

4X4, suivi par les compères, les mène progressivement d'un endroit à l'autre suivant des repères géographiques. A la fin de la journée, leur mission aura duré dix longues heures sans le résultat escompté. Car l'invité mystère en compagnie de leur ami n'était qu'un collègue du ministère de l'habitat. Alors que le lecteur aura assisté à ces faits, il est surpris de retrouver par la suite, un chapitre consacré à cette journée qui a déjà été décrite heure par heure. Ce rappel analeptique n'a pourtant aucune fonction éclaircissante. Autrement dit, il n'apporte pas d'information supplémentaire quant au récit central. C'est un épisode qui pourrait être supprimé du récit sans que la trame centrale n'en soit affectée. Mais nous y voyons un autre aspect de théâtralité. Dans la représentation théâtrale en effet, il peut y avoir des scènes dont le sens n'est pas apparent. Mais selon l'intrigue que le texte développe, chaque élément peut vite devenir soit une amplification du concept philosophique ou un argument de la thèse défendue par l'auteur. Le théâtre de l'absurde correspond à cette forme de configuration. Une discussion en apparence philosophique mais qui prend des allures de pièce de théâtre à travers les courtes interventions du narrateur qui, là encore, devient la voix off du théâtre et la didascalie du théâtre écrit : « Et ils boivent »[112]. Le théâtre de Beckett, et particulièrement la pièce en attendant Godot présente cette forme de « remplissage du vide » par une discussion sans intérêt particulier. Dans la pièce de Beckett, Estragon, un vagabond est assis par terre et se débat avec une chaussure trop étroite. Survient, Vladimir, un autre clochard. Il est très heureux de retrouver Estragon qu'il a quitté la veille. Les deux hommes se mettent à parler de choses et d'autres. Estragon est obnubilé par sa chaussure qui lui fait un mal horrible. Vladimir, lui, médite sur le suicide, la culpabilité, la repentance. Ils attendent tous deux la venue improbable de Godot. Ils ne savent pas vraiment qui il est, mais espèrent qu'il apportera une réponse à toutes leurs attentes. Celui-ci n'arrivant pas, Vladimir et Estragon se mettent à parler, comme pour occuper le temps, pour combler le vide et le silence qui surviendraient si la parole n'était pas présente. Ils se disputent, se réconcilient et parlent aussi du suicide. [113]

Maintenant, étudier l'ordre temporel d'un récit c'est confronter l'ordre de disposition des événements ou segments dans le discours narratif à l'ordre de succession de ces mêmes événements ou segments temporels dans l'histoire[114], en tant qu'il est explicitement indiqué par le récit lui-même, ou qu'on peut l'inférer de tel ou tel indice indirect. On pourrait penser que la tendance spontanée des conteurs et romanciers soit de faire coïncider l'ordre des

[112] C2MK, Sid, p. 61 et 62
[113]S. Beckett S, *En attendant Godot*, Paris, Ed de Minuit, 1952
[114]G. Genette, Discours du récit, in *Figures III*. Paris, Seuil, 1971 p. 78-79

événements racontés et l'ordre de leur présentation narrative. La plupart du temps, les événements relatés dans les récits ne suivent pas un ordre chronologique. Ce style anachronique est dans le cas des chapitres cinq et six de *Sidonie* revient en détail sur ce qui a eu lieu dans le passé du récit. D'un point de vue fonctionnel, on peut ajouter que l'analepse évoquée à l'instant est *complétive*. Elle permet de récupérer une information manquante, présentement, l'introduction d'un nouveau personnage : le collègue du ministère de l'habitat.

La temporalité est sans conteste une dimension fondamentale de toute conduite narrative. Le temps, notion au caractère polymorphe, comme on l'a vu au premier chapitre, se laisse parfois difficilement saisir: le récit a précisément pour rôle de permettre son appropriation par le sujet humain. On peut, avec Paul Ricœur[115], aller jusqu'à voir dans la *fonction narrative* la condition même d'une *temporalité intelligible*: Le caractère commun de l'expérience humaine, qui est marqué, articulé, clarifié par l'acte de raconter sous toutes ses formes, c'est son caractère temporel. Peut-être même tout processus temporel n'est-il reconnu comme tel que dans la mesure où il est racontable d'une manière ou d'une autre. Mais le récit de fiction ne nous permet pas seulement de reconnaître le caractère temporel de notre expérience. Par les multiples jeux sur le temps qu'il autorise, le récit de fiction va plus loin encore ; il offre des variations temporelles irréductibles à l'expérience quotidienne et tend, en fin de compte, à refigurer la temporalité ordinaire.[116]

II.3 Temps symbolique de la prolifération du discours

Appréhender la temporalité dans le discours c'est aussi rechercher les actions de cet élément important dans la prolifération de ces discours. L'aspect contextuel étroitement lié au texte littéraire fait intervenir la temporalité comme une donnée déterminante. Parce que la langue française ne distingue pas comme l'anglais le temps verbal du temps atmosphérique, nous parlerons de moment ou d'instant pour signifier que le temps de la prolifération du discours un temps sémantique. Il se lit dans la représentation qu'une société a du monde. C'est un temps relatif à la considération séquentielle dictée par l'horloge. On parle de sémantique pour dévoiler la dimension symbolique qui détermine la vision du monde intervient dans la communication car, elle traduit nécessairement un message perceptible avec la prise en compte de cette vision. Sans toutefois trop présumer d'un conditionnement culturel, il faut noter la nécessité d'impliquer dans la lecture du temps, pris comme moment

[115] P. Ricoeur *Du texte à l'action*. Paris, Seuil, p.12
[116] P. Ricoeur, *La Configuration dans le récit de fiction, 1984, p.191*

séquentiel (jour ou nuit), un niveau de spécification d'un contexte socioculturel. Culturellement, les populations rurales ignorent l'usage de l'horloge en tant qu'indicateur de l'écoulement du temps. Le jour est subdivisé en quatre moments qui correspondent au circuit journalier du soleil: le matin, moment du levé, la journée, moment des travaux champêtres, le soir, moment du retour au village, celui qui précède la nuit, ultime moment, celui du coucher. Cette répartition est liée à des repères d'activités autour desquelles la vie s'organise. Lorsque dans *Mon amante, la femme de mon père*, le narrateur souligne « les relations sexuelles sont prohibées de jour », cette précision est présentée comme un interdit, à cause de l'adjectif utilisé. On peut imaginer que la prohibition découle de la nécessité à établir des normes de fonctionnement qui disposent d'un moment précis pour des activités précises. En l'absence de règles, l'anarchie s'installe, et certaines activités pourraient très vite empiéter sur d'autres, brisant ainsi le circuit et les prévisions traditionnelles.

D'autre part, la journée représente le période de lumière, car le soleil est haut dans le ciel. Tout est visible, et rien de ce qui se fait le jour ne peut-être facilement dissimulé. Du moins les risques d'exposition sont plus élevés. Du coup, tout ce qui appartient au domaine du discret, voire du secret, se déroule dans le secret de la nuit. Le soleil dévoile et la nuit dissimule. Or, nous relevons dans le corpus deux paradoxes fort pertinents qui bouleversent la considération du jour et de la nuit.

D'abord dans *Malédiction*. Le narrateur précise qu'il est midi lorsque l'avion de Joël atterrit à l'aéroport. Au village Nko'o ou les parents de la mariée sont venus la « déposer » conformément à la coutume, la fête bat son plein. Il est d'ailleurs toujours souhaité que certaines étapes des cérémonies de mariages aient lieu avant la tombée de la nuit, au risque de les remettre au lendemain. Par exemple lorsque la nouvelle mariée doit être présentée officiellement à tout le village dans la cour.[117]Les événements auraient pu se terminer dans cette ambiance festive si Joël, envahi par la colère, n'y avait pas mis fin en causant par-dessus tout la mort de sa promise. Dès l'annonce de la mort de Sandrine, son père, le chef du village zalang-ébele-wa, va confirmer sa réputation de sorcier redoutable. Sa prise de parole est ritualisée, accompagnée de gestes précis qui intensifient l'action de maudire. Le « chef du village Zalan-ébele-wa vient de se dénuder complètement. Il tourne son postérieur fripé vers Joël, qui, désarçonné s'échoue sur le sol »[118]Puis, malgré cette manifestation de respect de la part de Joël à son égard,

[117] S.N., Mal, p.52
[118] S.N., Mal, p.55

« Le chef se tapote ses vieilles testicules d'une main, de l'autre ses fesses, tout en s'adressant à Joël :

-Ondo, tu as insulté ma fille en la refusant, j'ai été humilié et déshonoré devant toutes ces personnes. Aussi vrai que je suis le chef de Zalan-ébele-wa, dans le monde visible et invisible, sache qu'à partir d'aujourd'hui, le malheur te suivra partout comme une ombre suit son corps. Désormais le bonheur te sera inconnu. »[119]

La malédiction proférée par le vieux sorcier à l'endroit de Joël vise à le recouvrir d'un voile de malheur. Malgré la lumière du soleil, Joël vient de revêtir ce manteau sombre qui va transformer sa vie en enfer. Le paradoxe vient du contraste entre la noirceur du discours et la lumière de l'instant. En plein jour, Joël perd la lumière, sa vie vient de s'éteindre conformément aux discours du sorcier. L'étude du temps révèle la perception du monde liée aux croyances d'une société. Par ailleurs, chez C.M. Mbazoo-Kassa, on assiste au phénomène inverse. Fam rapporte une scène de « purification » à laquelle il a assisté en tant que dauphin du ministre de la communication. Afin de se préparer à l'élection législative et ainsi assurer son portefeuille au sein du gouvernement, Monsieur le ministre de la communication se rend à un « bain de minuit »[120], une séance de purification ésotérique censée lui assurer la sympathie des électeurs et ainsi lui garantir la victoire dans les urnes. Cette séance de purification va durer toute la nuit sous le regard de Fam et Dibala. Ce cas de figure se retrouve plus loin dans le roman. Alors qu'il a été transporté dans son village natal pour y être soigné et ainsi renouer avec ses racines, Fam reçoit dans le secret de la nuit, la bénédiction qui le guidera et lui ouvrira les portes de la présidence de Sy. En définitive, la nuit va rendre son bénéficiaire invincible et invisible des esprits maléfiques de la nuit. Inversement, la lumière du jour dévoilera définitivement sa victime, livrant celle-ci à l'ombre qui la poursuit inlassablement car il reste visible et donc accessible. La symbolique paradoxale de l'ombre et de la lumière renvoie aussi à des récits sacrés comme celui qui raconte la naissance du Christ révélé au monde comme la Lumière, mais qui vient au monde dans la nuit. Ici, l'expression voir le jour s'applique d'ailleurs maladroitement.

En effet, la parole qui éclaire nait la nuit. La nuit est nécessaire à l'éclat de la lumière. La moindre étincelle est perceptible dans le noir le plus complet. Il faut la nuit à la lumière pour que la lumière brille. Dans la religion chrétienne, le Christ, Dieu fait chair vient au monde la nuit de noël. Présenté comme la lumière du monde, l'étoile qui guide les rois mages jusqu'à l'étable dans lequel est couché le messie ne pouvait leur apparaitre que dans la nuit.

[119] S.N, Mal, p.55
[120] C2MK, *Fam !*, p.50

Le sauveur du monde vient au monde la nuit pour mieux percer le voile sombre et dissiper les ténèbres pour rendre la lumière plus éclatante. Car la lumière n'est importante que dans le noir.

Commencer un travail d'analyse de discours par l'étude de l'espace et du temps permet de construire en amont, ce que D. Maingueneau appelle des zones d'interprétations.[121]Les effets de réel à l'intérieur de l'univers fictionnel créé par l'écrivain mobilisent, dit Maingueneau, « des dimensions sinon d'ordre esthétique, du moins esthético-pragmatique »[122]. Si l'espace est considéré comme la scène d'énonciation, nous voyons dans la donnée temporelle le rythme de cette énonciation. Les deux valeurs circulant séparément ou en interdépendance constituent pour l'essentiel le contexte à l'intérieur duquel s'inscrit le discours littéraire global. Chez S. Ntsame en particulier, les descriptions des lieux recèlent une approche presque vicieuse à travers la mise en relief de détails impropres qui confère au discours romanesque un arrière-plan provocateur. Habituellement représentés dans un rapport qui oppose les espaces traditionnels, assimilés au monde rural et modernes assimilés à la ville, ces espaces apparaissent dans un entrelacement particulier qui bouleverse les codes et les perceptions orthodoxes.

[121] D. Maingueneau, *Le discours littéraire paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, p.52
[122] *Idem*, p.52

Deuxième partie : Les stratégies discursives du roman féminin

Lorsque je vais à la langue française « *J'amène avec moi des harmoniques, des résonances de mon origine libanaise, islamique (...) j'arrive à intégrer des valeurs étrangères à la langue française, à ce qui est la musique fondamentale de cette langue (...). Mon effort est d'y acclimater des sens et des saveurs qu'elle ne se savait pas capable de porter à l'origine* »

Sallah stétié

La recherche considère aujourd'hui la question de la construction du texte avec l'usage du langage comme matériau principal et les processus intertextuels qui interviennent dans cette construction. Afin de sortir de l'approche systématique qui consiste toujours en la priorisation des thèmes dans les romans africains, la tâche du critique exige aujourd'hui un dépassement de la vision thématique qui, trop souvent, limite le texte littéraire analysé en une simple représentation romancée d'une réalité sociale. Certes, ce sont les rapports d'influences (lutte, alliance, rivalité) entre les agents sociaux qui rythment la vie du champ et lui confèrent son dynamisme et son essence. Mais Sans plaider pour l'oubli de ces thèmes, éléments essentiels, nous considérons que le texte littéraire, objet ultime de ces rapports, est aussi le lieu privilégié d'un discours spécifique. P. Bourdieu[123] considère ainsi qu'aux différentes positions correspondent des prises de positions homologues entre œuvres littéraires ou artistiques et actes et discours politiques, manifestes ou polémiques.

La motivation dans cette partie du travail consiste en l'analyse de l'écriture féminine en tant qu'instance créatrice d'une esthétique discursive. Autrement dit, les stratégies à travers lesquelles les romancières rendent possible l'expression féminine dans un contexte culturel où la prise de parole par les femmes est généralement liée à une situation, un lieu ou un moment précis. Pour sortir de la problématique devenue classique de la représentation de la femme dans les romans, notre attention se focalise à ce niveau de l'étude, sur une éventuelle particularité de la plume féminine dans la production littéraire du Gabon. Sur la base d'une analyse du discours produit par les femmes dans un contexte social ou la régulation de la prise de parole est défavorable au "sexe faible". Le corpus féminin du Gabon est un jeu de communication, un jeu d'expressions diverses, un jeu de discours. Ce Jeu se construit autour d'une fabrication de langages à travers les mots et le corps. Les mots par l'expression orale (parole) et le corps par l'expression gestuelle qui comprend des actes, des attitudes et des comportements à visée communicative.

L'a priori féministe qui fonde souvent la critique des écrits féminins a risqué de nous priver d'une question centrale, celle du phénomène discursif dans le roman féminin. Fondée sur la complexité de la parole africaine d'une part, et les difficultés liées à la parole féminine d'autre part, l'analyse se veut une lecture du phénomène de discours à travers la mise en scène d'éléments de communications aussi bien verbale que non-verbale. Dans un contexte ou la culture régit la prise de parole et son exercice sur le mode de l'autorité masculine, la

[123]P. Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001

construction du discours dans les romans féminins que nous lisons est un exercice de création et d'imagination permanente. Dans la mesure où on assiste continuellement à l'élaboration du fonctionnement de la communication, on comprend que c'est la nature des échanges qui détermine celle les liens sociaux entre des interlocuteurs. Car la communication réside dans la relation entre le dire et l'action de ce dire sur l'auditeur, le tout en rapport direct avec le contexte culturel en vigueur dans le texte.

En effet, la construction d'un discours est rarement un jeu banal, car elle engage le déroulement des événements importants et en détermine l'issue. Pour étudier le discours féminin dans notre corpus, nous voulons le cerner au cœur de la vie quotidienne, depuis ce qu'elle offre de plus ordinaire jusqu'aux événements les plus spectaculaires ou les plus marquants. Notre objet étant la représentation de la parade discursive, entendue comme mise en scène de la théâtralité langagière à travers l'influence de la culture. La culture prise comme ensemble des règles, des pratiques, des habitudes et des usages d'un environnement ciblé : la région ethnolinguistique du nord du Gabon. Etant entendu que celle-ci présente une homogénéité linguistique avec la langue fang pour seul véhicule culturel, ce qui est un cas unique dans la constitution ethno-géographique du Gabon. La particularité de ces deux moments forts de la culture traditionnelle africaine en général et celle du Gabon qui nous intéresse présentement, c'est la convocation d'un ensemble de rituels communicatifs définis selon des critères d'âge, de statut hiérarchique et de sexe. Le texte littéraire n'est donc plus un produit autonome détaché de son contexte d'émergence. Et le champ littéraire pris comme un univers libre, pour le dire avec Bourdieu, ne peut se laisser appréhender « qu'à travers les propriétés de ces occupants. »[124]La sociopragmatique examine les rapports du texte au langage, le texte lui-même pris comme une œuvre d'art qui impose une organisation, un ordre aux différents éléments qui le constituent.

Aussi, s'agit-il dans cette deuxième partie de mettre en évidence les procédés d'élaboration du discours avec la prise en compte du contexte social et culturel fang du nord du Gabon. La délimitation de cet espace part du simple fait des dispositions au niveau culturel et qui paraissent incontournables dans la compréhension des facteurs discursifs en vigueur dans les romans. Ce travail se fera sous la forme d'une analyse des conditions d'énonciation qui déterminent la forme de l'énoncé et le sens de celui-ci tel qu'il sera ensuite perçu par son destinataire. L'étude des thèmes renvoie presque toujours à la dimension sociale des textes,

[124] P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques,* Paris, Fayard, 1982 p. 321

tandis que l'analyse formelle pèche souvent par exclusion des conditions d'élaboration de ces textes, par exemple le contexte social, culturel, l'usage du lexique ou du langage. Afin d'éviter de tomber dans ces pièges repérés, nous tenterons de faire intervenir l'un et l'autre aspect pour une meilleure optimisation des résultats de notre étude.

Chapitre I : Enonciation et argumentation dans le discours romanesque

L'approche pragmatique intègre dans son application l'étude de l'aspect énonciatif en tant que moment où la parole se livre. L'analyse pragmatique « prend en compte toutes les stratégies mettant en œuvre l'interprétation des contenus implicites (présupposés et sous-entendus) par le destinataire, elle insiste sur le caractère interactif et réflexif du discours et sur son rapport à des normes ». «La pragmatique a été conçue comme cette discipline annexe qui s'intéresserait à ce que les usages font avec les énoncés.»[125] L'étude s'intéresse à l'élaboration et à la prononciation du discours dans le roman féminin. Parler d'énonciation signifie ici que l'on considère aussi bien le sujet que le discours qu'il prononce. Le sujet agit dans l'espace du texte en y convertissant la langue en parole. Chaque sujet devient une entité subjective, unique porteuse d'un discours qui s'instaure dans un rapport d'échange et de différenciation avec d'autres sujets du texte. Car le discours du sujet est, comme l'indique John L. Austin, un « acte de langage » dont l'intention est d'agir sur la relation illocutoire. Il faudrait s'interroger sur ce qui le constitue (ou non), plutôt que de vouloir inférer la notion de champ dans ce domaine (au sens ou l'entend Bourdieu)

Il s'agit de comprendre comment le recours à telle figure de rhétorique, à tel procédé de style, permettrait d'opérer non seulement des choix discursifs, mais aussi d'agir sur l'auditeur. C'est sur ces choix discursifs que se focalise le présent chapitre. Nous voulons rechercher les éléments qui, dans le texte, construisent le discours et à travers ces nombreux discours comprendre le message qu'il s'agit de transmettre et voir enfin comment ce message agit sur l'interlocuteur.

Par l'acte d'écriture, les romancières (en tant que femmes qui manient la langue écrite) intègrent la scène du discours pour livrer d'une certaine manière leur capacité à réinventer, à produire le discours. Nous considérons, avec Maingueneau, que la pragmatique permet de trouver dans le texte littéraire tous les éléments qui participent au rituel énonciatif. À travers des scènes de la vie quotidienne qui sont des moments de joutes oratoires et donc, de discours par excellence (comme la naissance, le mariage ou même la mort), nous lirons la participation ou la non-participation des femmes. Il suffisait pour cela que l'on recentre l'attention sur le

[125] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Ed. Nathan, Paris, 2001.

discours en tant qu'acte de communication, impliquant des individus particuliers dans des situations spatiales et temporelles particulières.

Dans le cadre de cette thèse, nous concevons la pragmatique comme une analyse globale d'une situation d'énonciation. Le discours tel que perçu ici tient en trois phases qui sont le contexte d'énonciation, la situation d'énonciation et les conditions de réception de l'énoncé produit en rapport avec l'horizon d'attente du récepteur-destinataire. Après le déblaiement du contexte global de production du discours qui correspond également à celui d'énonciation, nous nous intéressons à l'énonciation proprement dite, sous la forme de discours émis dans une relation de communication. C'est-à-dire que nous analysons ce qui se dit, comment cela est dit et à qui cela est-il dit. La pragmatique appliquée à notre corpus va s'intéresser aux modes d'énonciation et aux types d'énoncé selon le contexte situationnel, la circonstance d'énonciation. Ce que nous entendons par formes de discours, se répartit en deux groupes, à savoir la structure des échanges verbaux dialogique ou conversationnel, et les formes analogiques de la communication faisant intervenir des indices proxémique tels que gestes, attitudes, prosodie ou autre rituels communicationnels divers.

Les formes verbales de l'énoncé s'élaborent autour des formes implicites (comme le présupposé ou le sous-entendu) qui affichent la particularité de faire porter un masque au discours pour que seuls le contexte et la situation d'énonciation en révèlent le sens. A un second niveau, la gestuelle dans le contexte africain est une réalité expressive très présente. Le discours est un acte de performance qui fait intervenir la parole et le mouvement, la langue et le corps. Des marqueurs intonatifs, mimiques et gestiques. Or, le texte littéraire n'obéit pas à la spontanéité du discours oral. Son énonciation définitive est le résultat d'un labeur de l'écriture. Comment les romancières transcrivent-elles cette parole en un discours élaboré, calculé et corrigé ? « Chaque auteur a une intention, un dessein ou une visée qu'il réalise à travers la réalisation de son texte et qu'il communique à son lecteur »[126]

Puisque nous nous intéressons à la parole féminine dans son élaboration, c'est-à-dire son aspect formel et sa signification, notre analyse nous conduit à une étude de l'énonciation. Elle nous parait judicieuse grâce à sa capacité à rendre compte de la composition du discours et des conditions de sa mise en action. L'énonciation est importante dans ce travail au lieu où elle ouvre l'accès au processus de discours, de son élaboration à sa réception, en passant par l'acte d'échange qu'il engendre. Considérer l'énonciation c'est avant tout analyser les

[126] G. Gengembre, in *Les grands courants de la critique littéraire,* Ed. Du Seuil, Paris, 1996, p.62

modalités de construction et de prononciation d'un énoncé, l'ensemble des éléments et des circonstances sociales et/ou culturelles qui participent de l'énoncé. Car,

> « Quand on réfléchit en termes d'énonciation, on a accès à des phénomènes linguistiques d'une grande finesse (modalités, discours rapporté, polyphonie, temporalité, détermination nominale, méta-énonciation…) où se mêlent étroitement la référence au monde et l'inscription de l'énonciateur dans son propre discours […]. En outre, une réflexion sur l'énonciation permet d'aller beaucoup plus loin, car elle permet de passer sans solution de continuité d'une linguistique de la phrase à une linguistique du discours, de l'œuvre littéraire en tant qu'énoncé, agencement de marques linguistiques, à l'œuvre en tant qu'activité qui s'exerce dans le cadre d'une institution de parole »[127].

Faire une analyse énonciative revient à étudier les "allusions" d'un énoncé lors de son énonciation. La pragmatique considère les textes comme relevant d'une activité de communication ritualisée dans laquelle le discours ne cesse de réaffirmer son droit de parole. En elle rejaillissent la question de l'identité et la place du sujet parlant dans le monde. Il s'agit moins, pour l'écrivain, de savoir comment écrire ou quel style adopter, que de mettre à l'épreuve un dispositif de parole. Comment l'écrivain africain s'approprie-t-il ce « corps de prescriptions et d'habitudes »[128] qu'est la langue ? Et par quels procédés et selon quels enjeux le convertit-il en une parole singulière.

A un second niveau d'analyse, la pragmatique nous permettra de lire le phénomène de l'argumentation dans le discours féminin. L'argumentation met en exergue la relation qu'entretiennent les protagonistes à travers la communication. Aussi, étudier l'argumentation nous mène-t-il à voir la nature de ces relations, le procédés d'échanges et les objectifs de ces échanges entre interlocuteurs. Pour des auteurs comme Austin, Grice et Searle, un modèle de la communication doit rendre compte du sens des phrases en fonction des usages auxquels elles servent. Car parler, c'est faire, c'est accomplir un acte, par exemple une demande, une requête, un ordre, une affirmation, une promesse, un remerciement, un avertissement, une excuse, etc. Or, parlant et agissant de la sorte, le locuteur entre nécessairement en relation avec son allocutaire et créé entre eux une véritable relation sociale, analysable en termes de rôles et de positions: «En accomplissant un acte illocutionnaire, le locuteur s'assigne un certain rôle et assigne à l'auditeur un rôle complémentaire: en donnant un ordre, le locuteur exprime sa volonté que l'auditeur suive une conduite donnée et se pose comme ayant l'autorité

[127] D. Maingueneau, *op cit* 2002, p.6
[128] R. Barthes., *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953 Seuil, p.11

qu'il faut pour que l'auditeur soit obligé de suivre la conduite en question simplement parce que c'est la volonté du locuteur.

I. 1 : Techniques d'énonciation du discours

La « *tentative de dépasser la limite d'une linguistique de l'énoncé a permis aux chercheurs de faire appel au concept d'énonciation. En effet, la prise en compte de tous les phénomènes liés aux conditions de production du discours apparaît comme pertinente pour la compréhension du fonctionnement de la langue. Lorsqu'on aborde le sens des unités linguistiques, on est inévitablement amené à les relier à des facteurs extralinguistiques, c'est-à-dire à leur référence comme à leur prise en charge par un énonciateur.* »[129]

Les travaux qui déterminent de fait le premier niveau de la pragmatique ont eu un impact important sur le développement des théories de la communication dans la mesure où ils ont amené les chercheurs à recentrer leur intérêt sur les conditions de l'énonciation. Dans son livre *L'Enonciation littéraire : Pragmatique pour le discours littéraire*[130], Dominique Maingueneau aborde la question de la communication littéraire en s'appuyant sur les éléments fondamentaux de pragmatique.

> «Le sens des énoncés est la description des intentions qu'il présente comme celles motivant son énonciation; [...] la pragmatique est l'étude des valeurs intentionnelles liées à l'énonciation; la pragmatique intégrée est la partie de la pragmatique qui considère que certaines de ces valeurs sont incluses dans le sens de l'énoncé»[131].

Il ne s'agira pas de décrire les compétences linguistiques des auteurs du corpus en formulant quelques conditions de « bonne formation syntaxique et sémantique auxquelles leurs textes devraient correspondre. Notre objet prend une orientation moins technique. En lieu et place des performances linguistiques, l'intérêt du présent travail porte sur les conditions d'énonciation d'un discours spécifique : le discours féminin.

Le contexte d'énonciation et les conditions d'usage de chaque énoncé doivent être pris en considération pour déterminer leurs significations. Nous avons choisi des auteurs à

[129] D. Maingueneau, *op cit* 2002 p.6
[130] D. Maingueneau, *L'énonciation littéraire. Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan, 2001
[131] J.C. Anscombre, 1980, p.65

l'identité ethno-linguistique commune en espérant rencontrer avec elles le chant secret d'un discours de femme dans le silence ou au minimum la retenue que lui impose le milieu culturel. Le surgissement du « secret » indique que nous soupçonnons un dévoilement du caché sous la couche de parole livrée. L'écriture féminine est une écriture de rupture dont le processus d'élaboration ne peut passer que par les contours de la langue mise en discours. Ce discours que nous lisons autour de deux points essentiels : les indicateurs culturels et les contours langagiers autrement appelés les formes implicites.

Il n'est pas nécessaire de redéfinir le sexe ou le genre pour souligner la spécificité d'une écriture de femme. Ici, la question est liée à la prise de parole par des femmes dans un contexte largement dominé par des hommes. Les femmes qui écrivent s'emparent de la parole dans le but de produire un discours qui retienne l'attention et ne provoque pas forcément de bouleversement social. Aussi les femmes-écrivains adoptent-elles des stratégies d'écriture, dans le maniement de la parole à travers une langue maitrisée, qui s'inscrive dans l'organisation sociale et culturelle.

Les noms des lieux et ceux des personnages constituent dans la plupart des cas un concentré discursif. Souvent tiré de la langue maternelle, les noms des personnages et des lieux portent une charge significative qui contribue à la construction d'un discours, mais cette fois d'un discours codé. Car, en introduisant les sujets communicants dans l'étude on y insère tous les éléments qui constituent le ou les contexte(s) sociaux en charge de la communication. Or, les institutions culturelles (traditionnelles et modernes) impliquent des contraintes telles que seules certaines formes de discours, certaines classes d'énoncés, sont admises en leur sein et «valent» dans ce contexte. En prenant en considération les actes de parole, la pragmatique a découvert du même coup des sujets s'impliquant dans la communication, s'obligeant mutuellement, jouant des rôles, bref des sujets interagissant au sens fort du terme.

I.1.1 Fonction du titre dans la construction du discours

Nous entendons par éléments discursifs informels ceux qui dépendent exclusivement de l'autorité de l'auteur en tant qu'unique instance créatrice du roman et donc du discours inhérent. Il s'agit essentiellement du titre comme premier niveau d'énonciation et aussi premier énoncé qui sous-entend déjà le texte. Il y a ensuite les noms des personnages, ils sont inscrits à l'intérieur du discours principal et peuvent constituer de petits discours annexes qui ont pour fonction soit de renforcer le discours central par des informations en plus, soit de

remplacer le silence qu'impose dans certains cas l'autorité en charge de la distribution de la parole dans un contexte culturel précis. La particularité ici, c'est que nous sommes face à des discours qui incombent à la seule responsabilité de l'auteur. Entre le titre et la toponymie, l'auteur inscrit son autorité et celle de son œuvre. Le titre marque la soumission de la créature à son créateur. Signe distinctif de la filiation, le titre marque l'omniprésence de l'auteur au-dessus de son œuvre. A l'intérieur du texte, l'auteur n'est pas plus absent, car il a pris soin au préalable de parsemer le récit de signes qui rappellent sa présence et relaient d'une certaine façon sa voix. Les noms des lieux et des personnages appartiennent à cette catégorie de signes qui portent l'autorité de l'auteur et qui distillent la voix de son discours.

Nous considérons le titre comme un élément qui annonce le discours, une sorte de spot publicitaire ; autrement dit, un discours sur le discours. Etant le premier élément qui tisse le rapport entre le texte pris comme énoncé et le récepteur de cet énoncé, il constitue un condensé d'information, et donc, une information capitale. La lecture du titre s'inscrit dans l'argumentaire de l'intérêt de l'aspect culturel pour toute analyse du texte. Lorsqu'il est un signe à contenu flottant, il ne prend sens que par rapport à une situation concrète de discours. Dans ce cas le titre est agrammatical, c'est-à-dire non défini sémantiquement par le dictionnaire. Le titre est un début de la semiosis d'interprétation du texte. Il sollicite dès sa lecture les interprétations qui vont être par la suite exploitées. C'est donc un signe-action qui déclenche l'interprétation, et l'objet du titre devient l'objet du roman avec lequel il est en relation. U. Eco considère le titre comme un parti pris qui rend compte des principales intentions de l'auteur, car il focalise l'attention sur ce qui parait le plus essentiel pour le créateur de l'œuvre. Dans le cadre d'une énonciation, le titre peut revêtir une fonction de persuasion ou de dissuasion vis-à-vis du lecteur potentiel.

I.1.1.1 Le titre : un préambule au discours romanesque

Au cours de l'élaboration du présent travail, lorsqu'il a fallu arrêter un corpus de façon définitive, le choix de certains romans s'est avéré une épreuve bien plus délicate que nous ne l'avions prévu. Entre redéfinir le centre d'intérêt et décliner la question centrale du sujet et celle que nous imposait chaque œuvre indépendamment des autres, très souvent le titre a été, bon gré mal gré, un élément déterminant. Lorsque nous avions épuisé la patience, la pertinence en cours sur le moment et qu'il fallait agir par instinct, notre sensibilité s'est portée vers des éléments sans doute légers, mais qui ont joué un rôle à ce moment précis. Au départ,

nous avions convoqué les trois romans de Sylvie Ntsame pour n'en retenir finalement que deux, le premier, *La fille du Komo*, ayant été petit à petit esquivé. D'autres auront ainsi subi le même « sort » sans que ce choix soit forcément justifié par une objectivité particulière. Généralement, la banalité du titre a été déterminante. Ainsi, c'est d'expérience que nous considérerons désormais le titre comme un trait d'identité de l'œuvre. *La fille du Komo*…, une fille, un fleuve et quoi d'autre? Erreur ou preuve de pauvreté d'esprit de recherche… Nous ne saurons peut-être pas. Toujours est-il que ce titre à ce moment-là n'a pas su raconter son histoire.

D'autre part, il peut arriver au contraire que le privilège du tri change de bord, et c'est au titre de procéder à la sélection de lecteurs potentiels. En y réfléchissant, *La fille du Komo* aurait sans doute dû retenir notre attention, pour la simple raison que c'est le genre de titre qui se fixe d'emblée dans une sphère géographique avec sa culture, son histoire. Ce qui d'une certaine façon, élimine le lecteur pour qui cela n'évoque rien du tout et qui n'est pas en quête d'aventure ni de découverte d'un pays lointain. À ce propos, P. Lane dira des éléments paratextuels qu'ils ont fonction d'influencer ou de manipuler le lecteur. Pour l'heure, la préoccupation est de lire la capacité énonciative et communicative du titre en tant qu'il est pris come une technique discursive et non encore tel qu'il est perçu par son destinataire. Depuis le XIX siècle, la révolte du romantisme contre les règles classiques s'affirme dès le titre. Le souci d'originalité met fin aux nombreuses variations que subissait jusque là le titre en tant qu'élément inaugural d'un texte. En plus d'être bref, le titre intègre une présentation plus esthétique. Désormais, le titre doit condenser l'information romanesque. En peu de mots, il se limite au stricte nécessaire. Cette fonction de raccourci narratif met en évidence les mots clés. Le typographe Fournier distingue ainsi quatre sortes de titres : le frontispice ou titre à proprement parler, le sous-titre, élément dont la charge sémantique donne une direction de lecture, le faux-titre qui apparait souvent en haut de la couverture avant le titre, souvent composé de désignation en abrégé, son rôle est d'annoncer le vrai titre. Enfin vient le titre courant, imprimé en haut de chaque page. À propos du roman de Stendhal *Le Rouge et le Noir*, Michel Butor dit du tire courant qu'il « reste pendant toute la lecture, ce qui est manifesté par la pratique du titre courant, du rappel de ce titre au-dessus de chaque page dans tant d'édition. C'est comme une base permanente qui souligne, fait résonner les mots chaque fois qu'ils reviennent. Certes, les récurrences des mots "noirs" et "rouges" n'auraient pas cette puissance s'il n'y avait pas cette amplification. »[132]

[132] M. Butor, Fantaisies chromatiques à propos de Stendhal, Les Cahiers du Chemin, n°21, (1974), p.86

Aujourd'hui le titre est surtout considéré comme une note publicitaire qui souligne la valeur marchande d'un objet : le livre. Malgré cette vision généralisée, on lui reconnait de nombreuses fonctions. Les critiques de la titrologie repèrent plusieurs fonctions du titre. Léo Hoek dans son essai *Pour une sémiotique du titre*[133] en relève deux qu'il appelle : fonction « identificationnelle » et fonction « énonciatrice ». Charles Grivel distingue quant à lui attribue trois fonctions au titre, à savoir : la fonction appellative, la fonction désignative et la fonction publicitaire.[134]Une autre approche est celle de Duchet qui décompose le titre en trois fonctions référentielle, énonciative et poétique, respectivement centrés sur l'objet (le texte), le destinataire (lecteur) et le message (contenu). C'est cette troisième approche qui accompagnera notre analyse du titre. Notre corpus fait la somme de l'évolution titrologique depuis le XIXe siècle. La forme anthroponymique du titre vient de la littérature bourgeoise qui, achevant sa conquête du pouvoir, affiche le nom propre comme résultat d'une bataille gagnée. Puisque, contrairement à l'aristocrate qui a un nom et doit se faire un prénom, l'identité bourgeoise passe par l'affirmation de son patronyme. Une des raisons qui explique qu'au XXe siècle, le nouveau roman opte pour le titre de type référentiel, en réaction contre l'anthroponymie et contre le nom propre en particulier. Le titre référentiel est porteur d'un sens. Il anticipe le contenu du roman. Contrairement à cette forme, le titre onomastique tend simplement à désigner le texte en tant qu'objet. Toutefois, certains titres onomastiques peuvent s'assimiler à des signes référentiels dans la mesure où il renvoie à une donnée culturelle ou traditionnelle précise.

I.1.1.2 Le titre : un discours énigmatique

Les romans de C.M. Mbazoo-Kassa obéissent à cette désignation où le titre reprend la marque identitaire d'un personnage central du texte. Mais il contient en prime une charge sémantique qui n'est saisissable qu'à un second degré impliquant des connaissances culturelles de l'univers inhérent. Car le pouvoir référentiel du titre onomastique, dans le cas de notre corpus, dépend de l'origine socio-culturelle du lecteur. Ce type de titre donne une idée générale du roman et préfigure de la trame centrale. Le lecteur averti peut ainsi prévoir l'action. C'est un titre onomastique référentiel qui fonctionne par anticipation. Nous adhérons à la conception du titre selon Roland Barthes. Insistant sur son rôle d'ouverture au texte, il le

[133] L. Hoek., Pour une sémiotique du titre Univ. D'Urbino, 1973 (Centro Internazionale di Semiotica e di Linguistica, Documents de traavail et pré-publications 20-21, série D).
[134] C. Grivel., *Production de l'intret romanesque*, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p.85

considère comme « un apéritif », un avant gout du repas. Le titre est pour le texte un ouvreur d'appétit, un appât censé stimulé la curiosité du lecteur vis-à-vis du texte qu'il se propose de découvrir. En ce sens, on s'accorde à reconnaitre au titre sa capacité à orienter l'interprétation en attirant l'attention sur un aspect probablement important du texte, en donnant sur lui plus ou moins d'information. Il n'est donc pas surprenant que l'enquête à propos de l'objet du texte commence avec celle de l'objet du titre. Le titre référentiel présente des formes diverses. Il peut être sous la forme d'une locution proverbiale, une formule d'usage courant *Cueillez-moi jolis messieurs* une citation religieuse ou littéraire.

Qu'il soit onomastique ou référentiel, le titre reste un signal sémique complexe, puisque sa langue est supposée construite pour en désigner une autre. Généralement le titre porte sur le contenu du texte mais, étant donné sa fonction d'ouverture au texte, on peut aussi penser que son sens réel (du titre) ne puisse apparaitre vraiment qu'après la lecture du texte qu'il introduit.

Une typologie des titres serait considérable lorsque ceux-ci sont considérés comme des signes linguistiques. Certains auteurs cherchent intentionnellement à tromper l'attente du lecteur-interprétateur. Ils attribuent à l'œuvre un titre sans rapport immédiat avec le contenu. Ce que U. Eco défend d'ailleurs, en disant que le titre, en dépit de son rôle d'appât, devrait se garder de livrer trop d'indices pour garder une part de mystère. A entendre le titre "féminin interdit", on pourrait d'abord penser que le texte traite du non-droit à être une femme. Comme si le destin de Dzibayo serait d'entrer en possession de ce droit. Mais on découvre par la suite que le parcours de ce personnage n'est pas de chercher à s'autoriser une féminité interdite. En revanche, il s'agit des problèmes auxquels sont exposées les femmes dans un milieu phallocrate. Les femmes ne sont pas interdites de féminité, au contraire, c'est le fait de leur féminité qui leur confère un droit de vie, un modèle certes imposé, mais imposé par nécessité du pouvoir phallocratique. La féminité n'est pas interdite. Elle est connotée d'une certaine façon, rangée dans une case à laquelle doivent correspondre toutes les femmes pour que la société fonctionne sans ambages.

Par ailleurs, si l'analyse du titre préalable à celle du roman offre un intérêt de l'enquête, la rétro lecture de cet indice après avoir pris connaissance du contenu romanesque peut aussi révéler une part non saisie et donc apporter des informations complémentaires.

I.1.2. L'onomastique comme procédé énonciatif

« *Traditionnellement, chaque nom voulait dire quelque chose qui était en rapport avec les circonstances de la naissance, le caractère et le destin du porteur* »[135].

On pourrait définir l'onomastique comme l'étude du nom des lieux (toponymie) et des personnes. [136] Nous la lisons comme une forme d'énonciation qui participe de l'élaboration du discours romanesque. De même que l'analyse du titre, celle du nom nous parait un préalable aux discours tenus sur les personnages et par ces personnages eux-mêmes. Tout est mis en place dans l'œuvre pour attirer l'attention du lecteur natif. C'est à croire que le discours onomastique, à travers le choix de noms particulièrement significatifs, porte l'empreinte d'une entreprise de valorisation sociale et culturelle. Cela n'est pas le fait du hasard, en raison du rôle prépondérant joué par le nom dans les sociétés africaines. L'utilisation des noms du terroir dans le roman gabonais présente, de ce point de vue, plusieurs intérêts. Elle permet à la romancière de situer l'œuvre dans un espace culturel en faisant « authentique » à bon compte. Puis, au-delà de la participation à cette esthétique d'authentification les noms remplissent d'autres fonctions littéraires dont la narration. Sous la plume gabonaise, l'anthroponymie apparait comme une esthétique analyste et peut-être réaliste, dans la mesure où elle signifie le fondement de l'œuvre dans une région culturelle précise, mais elle ne procède pas, comme le dit André-Patient Bokiba à propos des écrivains congolais, que l'onomastique est un renforcement des stigmates identitaires. Lorsque pour nommer ses personnages, le romancier gabonais utilise l'ancien système de nomination, le procédé peut à la fois constituer une technique discursive, surtout dans le cadre d'un discours féminin dont l'esthétique est que tout élément participe de la communication avec un minimum de parole.

On constate que le nom participe du discours, car il est toujours porteur d'un message, d'une indication sur celui qui le porte, et une infinité d'informations sur son environnement familial. Toutefois, les bienfaits de cette utilisation des prénoms du terroir pour l'économie romanesque peuvent aussi accroître le sentiment d'une mise à l'écart d'un lectorat étranger, peu sensible aux "nappes d'images ancestrales", selon une formule de Léopold Sédar Senghor. En Afrique, plus que partout ailleurs peut-être, le nom donne existence aux choses. Une culture ne peut nommer qu'une réalité à laquelle elle reconnait une existence. En Afrique, le nom doit signifier quelque chose. Le nom est une parole. En tant que tel, il concentre en lui, tout ensemble, l'essence et la puissance de la chose ou de l'être qu'il désigne. Le nom, insufflé dans l'oreille de l'enfant à l'occasion du rituel des cérémonies

[135] Werewere, *Orphé dafric*, Paris , L'Harmatthan 1983, pp 5-69
[136] A-P. Bokiba., *Ecriture dans la literature africaine*, p.89

baptismales, est censé capter et porter toute la charge qui caractérise le nouvel individu désormais identifié, étiqueté et classé.

I.1.2.1 Conditions d'attribution du nom

L'attribution du nom est l'acte baptismal qui marque l'entrée d'un nouveau membre dans la communauté. Dans le cas du Gabon, l'attribution du nom accorde une place importante aux deux entités représentant l'autorité traditionnelle : le père et la règle coutumière. Comme le mentionne le psychanalyste Flavigny dans son étude, « le protocole de nomination s'effectue sous l'égide symbolique du père. L'attribution du nom marque l'instauration d'un ordre paternel, d'une loi paternelle. La nomination couronne un processus gérant une transmission phallique ».[137]Cette disposition est d'ailleurs reprise par le code civil comme stipulé aux articles 94, alinéas Un et deux : « a) l'enfant légitime ou naturel reconnu par le géniteur a le nom de son père, si ce nom est héréditaire ou si le père en décide ainsi ;
b) dans le cas contraire, l'attribution du nom se fait conformément à la coutume, et l'article 95 **:** l'enfant naturel non reconnu par le géniteur portera le nom de la mère, si ce nom est héréditaire ou si celle-ci en décide ainsi. Dans le cas contraire, le nom de l'enfant sera choisi conformément à la coutume.

Au regard de ce qui précède, nous dirons que le nom dans la société et, par ricochet, dans le roman gabonais, est plus qu'un simple signifiant choisi au hasard pour désigner une personne ou un personnage. Son contenu sémantique et ses efforts sonores et rythmiques permettent de conférer à son porteur des attributs objectifs. Le nom peut donner des renseignements sur un trait du dénommé, une idée sur son physique ou son moral, un indice sur son statut social et culturel. S'il est vrai que toute onomastique charrie une charge sémantique indiscutable, il est des sociétés où cette charge est devenue trop mince pour tenir lieu de portrait physique et moral immédiat, sauf dans le cas d'un travail volontaire de recherche et d'érudition volontairement mené. On devine donc aisément l'opportunité qu'offre à l'écrivain le système de nomination ancestral, pour apporter une source référentielle supplémentaire à l'univers romanesque. Dans le roman gabonais par conséquent, le « nom du terroir » ou quelquefois sa parodie vont remplir plusieurs fonctions littéraires dont on peut retenir ici quelques-unes parmi les plus récurrentes : descriptives, narratives, ludiques, cathartiques.

[137] C. Flavingy, « Le nom et la transmission de l'être », *Champ psychosomatique* 4/2003 (n° 32), p. 9.

Certaines personnes portent quasiment inscrit, par le biais du nom ou du surnom qu'elles portent, les conditions atmosphérique, sociologique, culturelle ou encore l'ambiance familiale qui prévalait au moment de leur naissance. *Dans Féminin interdit*, l'auteur prend soin, à travers son narrateur, d'expliquer le nom attribué à une petite fille venue au monde dans une culture plus sensible à une progéniture masculine. « Une adolescente mettait un enfant au monde (…). L'homme qu'on lui avait choisi attendait plutôt avec impatience le fils qu'elle était en train de lui donner. Déjà il pensait aux mille petits soins dont il faudrait l'entourer et il avait même oublié les railleries de ses proches. »

L'incipit plante le décor culturel et annonce déjà, comme une prémonition, l'épreuve majeure que sera l'annonce décevante du sexe véritable du nouveau né à ce père plein d'espoir. Les termes choisis pour décrire l'ambiance qui prévaut souligne surtout l'intensité de l'embarras à venir. L'impatience de Dzila est à la hauteur des railleries dont il faisait jusqu'ici l'objet des autres villageois. Dans une culture où la stérilité est perçue, non pas comme une maladie mais comme une incapacité, une tare de la part de celui qui en est frappé. Dans une certaine mesure, on y voit l'œuvre des sorciers, ce qui, en outre, traduit encore la vulnérabilité du stérile qui révèle par là son inaptitude à se protéger contre les esprits malveillants. L'enfant que Dzila attend viendra laver la honte qui pèse sur lui. Il marquera la fin de la souffrance, il essuiera toute larme des yeux de son père et lui redonnera sa fierté perdue. Dans ces conditions, Dzibayo aurait du s'appeler Ewimane.

Dans le second roman de C.M. Mbazoo-Kassa, le nom de l'épouse de Fam est longuement expliqué, comme justifié à travers le récit des conditions de naissance de cette enfant inespérée, venue au monde alors que plus personne ne l'attendait. La stérilité de Moyissi, mère d'Ewimane étant certaine, que l'on attribue volontiers à la sorcellerie de son père, à tel point que personne ne croit qu'elle puisse être enceinte « Une grossesse ? Vous voulez rire ! Et pourquoi aurait-elle choisi de faire un enfant maintenant et pas avant ? »[138] Ce climat de moqueries et de suspicion pèse si fort que Moyissi finit par douter elle-même de sa propre grossesse. « Comment aurait-elle pu être elle-même convaincue de la réalité d'une grossesse ? Elle avait vécu avec le même homme pendant une vingtaine d'années. Le rituel sexuel était toujours le même. Pourquoi serait-elle enceinte seulement aujourd'hui ? Pourquoi pas hier ? Non, non, non. Il s'agissait sans aucun doute d'une mauvaise maladie. » Moyissi à partir de son foyer conjugal pour trouver la paix et le réconfort auprès des siens. Le ton

[138] C2MK, *Fam!*, p.38

volontairement conciliant de Moyissi, qui trouve logique les doutes de son entourage quant à l'étrangeté de sa situation, donne un aspect ridicule à cette "science du pourquoi maintenant" plutôt courante chez les personnes incapables d'admettre leur ignorance dans certains domaines comme celui de la fécondité. Après l'accouchement de Moyissi, l'heureux papa s'illustre dans son devoir de père et, conformément à la coutume, il choisit le nom du bébé: « -Ah, ma chère femme. Mon amour de jeunesse. Tu es la première de mes richesses. A cause de cette infécondité passagère, tu avais perdu le sourire. J'espère de tout mon cœur que, désormais, plus rien n'assombrira ce beau visage que Dieu dans sa perfection a sculpté de bonne heure. Notre fille s'appellera Ewimane. Chaque fois que tu la regarderas, ton visage s'éclairera, car la tristesse, ta tristesse, notre tristesse est enfin terminée… ».[139] Etymologiquement le nom Ewimane se forme à partir de deux mots : le substantif *Ewign* qui signifie la tristesse et le verbe *a mane* (à l'infinitif) qui signifie terminer, finir. Ce qui donne littéralement la tristesse est terminée, ou encore la fin de la tristesse. Au regard des conditions dans lesquelles le vieux Dzila devient père, car on sait que cet enfant lui arrive alors qu'il n'est plus très jeune, on se serait attendu à ce qu'il lui donne un nom analogue. Mais du fait de son sexe, Dzila trouve inutile de lui donner un nom : il la désigne par cette expression qui traduit la déception, le découragement et même la résignation. Dzibayo qui signifie : « Est-ce nécessaire de lui donner un nom ? » Selon une vieille croyance qui remonte à l'Égypte ancienne, le nom fait partie de la chose nommée. Selon Bannour, « nommer les choses c'est les posséder (…). La personne ou la chose est censée être à la merci de celui qui en connaît le nom (…). Car celui qui connaît le nom domine, use de ce pouvoir. Le nom est sacré, c'est pour ne pas le souiller qu'il est tabou. »[140]

Le nom de Dzibayo trahit ainsi l'inutilité d'un enfant de sexe féminin « dans un monde où l'homme triomphe », d'où l'indifférence qu'affiche le malheureux père au départ. Dzila résume la situation ainsi : « La fille qui vient de naitre sera la propriété d'un homme. Moi j'avais besoin d'un superbe remplaçant. »[141]. Dans *Fam !* avec Ewimane, le sexe de l'enfant n'a pas d'impact réel sur la prospérité du foyer paternel, étant donné que le père, polygame, a des fils de ses autres épouses. Celle dont le nom signifie la fin de la tristesse n'a d'intérêt véritable que vis-à-vis de Moyissi, sa mère, dont la stérilité primaire avait ruiné l'existence. L'arrivée de cette fille restaure le statut de sa mère aux yeux d'un époux jadis

[139] C2MK, *Fam !* p.39
[140] Bannour, Abderrazak, « Tabou et euphémisme ou mise à l'épreuve des limites du possible », dans Sonia Zlitni Fitouri (dir), *Le sacré et le profane*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, p. 383-396, 2005
[141] HoN, FI, *op cit*, p.9

éloigné, et qui désormais réhabilite volontiers son amour de jeunesse. Ces deux situations chez Ngou et chez Mbazoo-Kassa se distinguent par les réactions des “jeunes“ papa respectifs

Notre corpus regorge de facteurs de nomination qui diffèrent selon les conditions d’attribution de ces noms. Le moment de la naissance n’est pas uniquement lié aux questions de stérilité. Il fait encore intervenir, les aspects physiques et la destiné que l’on voudrait écrire à sa descendance, comme dirait une romancière camerounaise à propos du nom : « Un nom, d’abord cela devait avoir un sens. Parce que cela avait une incidence sur le caractère, et sur la destinée»[142]. On retrouve plusieurs patronymes descriptifs du physique des personnages. C’est le cas de Ngonetang qui, traduit littéralement, donnerait la fille blanche. Il n’est pas rare dans la conception traditionnelle fang, particulièrement dans l’environnement rural, que la beauté d’un enfant soit assimilée à la blancheur. Ce qui paradoxalement ne traduit en rien sa couleur de peau. On va se hasarder à une livraison des caractères physiques reconnus généralement aux filles originaires de la région nord du Gabon. Dans ce pays, une vision commune veut que la « vraie fille fang soit claire de peau avec une chevelure abondante. Ces critères physiques concerneraient la majorité des filles ou femmes du Weuleu-Ntem. Mais ils ne suffisent pas à nier l’appartenance à cette même région de certaines qui, par leur aspect, s’en éloignent strictement. Chez les fangs, il est courant d’entendre dire d’un enfant qu’il est *ntang (blanc),* pur signifier son extrême beauté. Et ce terme, qui est à l’origine une particularité raciale devient dans ce contexte un qualificatif-superlatif sans aucun rapport avec le teint.

Généralement, l’attribution du nom fait partie des prérogatives de l’homme en tant que chef de famille. Mais, selon une disposition traditionnelle, il existe un rituel lors des mariages à la coutume qui confère aux femmes belle-mère, belle-sœur ou à la première coépouse l’opportunité de procéder librement à la désignation de la nouvelle mariée selon ce que sa venue inspire à chacune. Cette désignation obéit, comme au moment de la naissance, aux circonstances du mariage, aux critères liés au statut du mari, à l’aspect physique de la jeune mariée, aux impressions éventuelles quant à sa personnalité prétendument annoncée par une attitude, un comportement particulier. Ainsi, dans *Mon amante la femme de mon père*, Eseng célèbre la beauté de sa bru qu’elle appelle affectueusement *Mbeng-one-zame*. Cette expression presque métaphorique introduit un aspect gustatif à un élément visuel. *Zame,* surtout employé pour exprimer l’intensité d’un délice, est un terme qui appartient au vocabulaire culinaire pour souligner la qualité savoureuse d’un mets. Ici, Eseng compare

[142] Miano, *L’intérieur de la nuit*, 2005, p. 29

l'extrême beauté de sa belle-fille à un ravissement, pour reprendre le terme du roman. Le narrateur loue la beauté de *Mbeng-one-zame* comme pour justifier le rapprochement métaphorique d'Eseng : « Une belle fille à la peau de silure, au sourire enjôleur, avec de beaux seins semblables à de petites papayes bien fermes. »[143]

De même que les traits physiques peuvent déterminer le nom d'un individu, l'aspect moral joue lui aussi un rôle déterminant dans l'attribution du nom. Bien choisis au moment de la naissance, certains patronymes se révèlent pourtant conformes au caractère, à la personnalité profonde de ceux à qui ils sont attribués. Le nom dévoile dans ces conditions le pouvoir devin du père qui, à travers le nom qu'il choisit pour sa descendance, manifeste au commun des mortels sa capacité à lire l'avenir. Une vieille conception fang voudrait que le nom soit porteur d'une âme ou d'une force vive qui agirait sur l'individu qu'il identifie. Ainsi, l'attribution du nom prend une ampleur toute particulière dans la mesure où celui-ci devient un facteur susceptible d'influencer la destinée de son porteur. Les romans de notre corpus présentent des personnages qui nous paraissent soumis à cette loi du nom qui détermine le parcours de l'individu. Chez H. Ngou, le personnage de Mvame est en parfaite harmonie avec ce que son nom évoque. Elle est avenante, accueillante et gentille. Lorsque Dzibayo en parle à sa mère, la jeune fille décrit sa nouvelle tutrice comme une femme « très aimable, douce. Une femme bien ». Les équivalents français de Mvame seraient la bonté, l'altruisme ou encore la grâce. Peut-être ce nom est-il lié aux circonstances de la naissance de Mvame, le texte n'en dit rien. Par contre, elle est cette parfaite inconnue qui évite la rue à la fille de Dzila en lui offrant un toit dans un foyer où sa propre situation n'est pas stable.

Dans les romans de Mbazoo-Kassa, le nom s'apparente majoritairement à un profil psychologique que l'auteur présente à son lecteur afin de le préparer au dévoilement progressif des personnages qui entrent en scène dans le roman. *Fam !* représente à notre sens le roman de la caricature nominale. Les personnages rivalisent d'identités grotesques qui remplissent la fonction d'indice caractériel. A plusieurs reprises, le nom constitue un préambule à la moralité souvent peu élogieuse de certains personnages. Au point que la fabrication de ces identités participe fortement de l'énonciation du discours général dans la mesure où chaque personnage représente en réalité une plaie de Sy. Hormis quelques exceptions, à l'instar du couple Fam/Ewi tout aussi évocateur, les autres personnages, dans l'ensemble, incarnent chacun un trait de la désolation de Sy.

[143] S.N., MAFMP, p.35

Citons en premier lieu Ozan, le grand frère de Fam. Son nom se traduit sans difficulté par l'attrait de la luxure. Il est décrit par son frère comme un individu avide de réussite, un prêt-à-tout pour y arriver. « En fait il lui avait toujours donné l'impression d'être capable de mettre sa main dans celle du diable pour créer la différence. Pour ne pas perdre la face. Pour susciter l'envie. Pour faire parler de lui. C'était lui d'abord. Les autres, ensuite ». À travers les propos de Fam, le personnage d'Ozan apparait comme un concentré de plusieurs péchés capitaux. L'égoïsme, l'envie et la luxure cohabitent paisiblement au cœur de ce personnage, depuis le nom qu'il porte jusqu'à sa vie stupéfiante. Fam peine à cacher sa surprise à la découverte de la richesse matérielle extrême de son frère, surtout qu'aucune origine logique ni objective ne pourrait expliquer la fulgurante ascension dont témoigne la propriété d'Ozan. C'est plus tard dans le roman que ces pratiques peu recommandables trahiront son arrivisme sans borne, son gout démesuré du luxe que son nom trahissait d'entrée. C'est ce qu'évoque le passage suivant dans lequel Ozan livre le code de bonne conduite au jeune ministre qu'est devenu Fam :

> « Je te dis cependant de mettre une sourdine et de ranger ta moralité au placard. Fais-ce que tu dois, c'est-à-dire, suivre le mouvement général. Je n'ai pas besoin de t'apprendre qu'à Sy, ramer à contre-courant de la normalité du système est un délit. On est soit corrompu, soit suspect. Te voilà ministre, tu remarqueras que lors des invitations officielles, aucun de tes collègues n'apparaitra avec sa légitime épouse. Fais-en autant… ».[144]

Les femmes ne sont pas en reste avec le personnage d'Essila, la demoiselle dont l'émancipation de la femme est le maître mot et l'utilisation des atouts physiques un crédo. C'est « une créature à la moralité aussi fraiche qu'un morceau de viande bien faisandé ».[145] Incarnation de la femme qui se réclame de l'émancipation, « Essila a surtout deux atouts : une poitrine pulpeuse et un postérieur à distraire un curé. »[146]

Au-delà de sa fonction d'étiquette ou d'identification, le nom constitue « un cahier de charge inscrit au tableau du parcours d'un personnage dont la fonction actancielle s'en trouve prédéfinie. Le nom va participer à l'évolution et à l'intelligence de l'action en inscrivant d'ores et déjà le parcours du personnage. Il va donc devenir un élément à part entière de l'économie du roman comme tous les autres niveaux sémiotiques classiques, à l'instar de la description, de la narration, de l'action des personnages. Dans la tradition fang, l'attribution

[144] C2MK, *Fam!, op cit*, p.94
[145] C2MK, *Fam!,* p. 59
[146] *Idem*

du nom peut révéler des intentions non perceptibles à la traduction littérale de celui-ci. Tout étant question d'interprétation, un nom a priori insupportable peut s'avérer n'être que l'attribution d'une destinée brillante. Dzibayo, d'abord traduit comme l'inutilité de nommer un enfant, pourrait aussi s'entendre comme l'insuffisance de toute désignation pour une âme trop grande. Sous cet angle, on considère que Dzibayo arrive au monde comme une page blanche. Et sa vie consistera à y consigner, son parcours durant, une réussite fulgurante. Pourquoi lui donner un nom alors qu'aucun nom ne suffirait à dire son éclat, son intelligence, sa beauté ?

Dzibayo, dont l'*a priori* péjoratif n'autorise pas de doute, peut se lire comme une inconnue, une énigme, un indice qui augure une grandeur avenir. D'autant plus qu'à son arrivée au collège, les religieuses de Sumari lui attribuent un prénom tout aussi mystérieux que son nom-sans-nom. . « Sœur Madeleine ne comprit pas nom plus que Dzibayo fût sans prénom. (…). Aussi lui trouva-t-elle séance tenante le prénom de Fidéline. »[147] Dzibayo devient par une prédiction divine, un modèle de vie, une fille de vertu, un être fidèle : Dzibayo Fidéline. Le choix de ce prénom peut se lire comme une sorte de prophétie du fait de l'action d'une religieuse au service du créateur. Surtout qu'elle promet à la jeune fille de l'aider à faire figurer son nouveau prénom dans son acte de naissance. Le changement de nom atteste le lien entre la nomination et la référence symbolique. Elle marque, selon Flavigny, « l'attente ou l'assignation d'une modification du statut symbolique du sujet, elle traduit une mutation ».[148]

Plus tard, l'ouverture laissée par Dzila quant à l'identité de sa fille se poursuivra avec son mariage avec Hémiel Atsango dont elle portera désormais le nom, conformément à la procédure légale. De la fille sans nom partie de son hameau, Dzibayo Fidéline s'est construit une identité et une dignité. Par la force d'une détermination remarquable, la fille de Dzila a rompu progressivement avec l'anonymat, conformément à la prédisposition de son patronyme d'origine. Le nom reste le premier indice identitaire d'un individu. Le nom indique l'origine de l'individu, son statut civil. Ne pas avoir de nom signifie n'être personne. Pire que la mort, l'absence de nom nie l'existence de l'individu. La non identification traduit ainsi l'inutilité, l'indifférence, l'absence et le vide, car un peuple ne nomme que ce qu'il voit ou encore ce qu'il connait.

L'individu de sexe masculin se dit en fang fam, ce que nous traduisons ici, la virilité dans toute sa majesté. Cette désignation suffit à faire du roman de C.M. Mbazoo-Kassa dès

[147] HoN, FI, p.53
[148] C, Flavigny « Le nom et la transmission de l'être », *Champ psychosomatique* 4/2003 (n° 32), p. 9.

lecture du titre une apologie de l'hégémonie male. D'autant que le titre est suivi d'un point d'exclamation.

I.I.2.2 Le nom comme argument comique et satirique

L'écriture comique dans notre corpus apparait comme une forme d'atténuation du drame. Ce style apparait surtout chez des personnages dont l'inexactitude entre leur rôle et le nom qui les désigne est flagrante. Ainsi, Bissap dont le nom signifie "les clefs" ou le trousseau de clefs aurait peut-être dû être l'épouse qui ouvrirait les portes de la prospérité à la maison de Mendang. Dans le contexte traditionnel, on sait que la richesse et la prospérité sont fortement liées à l'importance numérique de la descendance d'un homme. L'homme seul est une corbeille qui contient du grain à semer. Le but de son existence est de dénicher un terrain fertile susceptible de faire grandir la semence et de produire des fruits. De plus, la richesse d'un homme tient au nombre de ses enfants, surtout de sexe masculin. C'est ainsi que dans le but de briller parmi ses semblables, la polygamie s'est établie, accordant au mâle de multiplier non pas des conquêtes, mais des terrains fertiles pour ainsi épaissir son grenier. Mendang est marié à trois femmes dont la seconde, Bissap, est la seule stérile. Dès les premières pages, la stérilité du trousseau de clé est annoncée. Le narrateur la décrit sous les traits d'une petite femme avec des fesses arrondies et de « petits seins bien fermes de celle qui ne connait pas les douleurs de l'enfantement. »[149] Bien que frappé d'une stérilité secondaire, la première épouse Eseng est la mère de Nzé-Mendang fils unique du vieil homme. Ngonetang, la jeune dulcinée, après avoir donné naissance à trois enfants au fils de son mari, finit par combler Mendang de bonheur dans ses vieux jours grâce à l'arrivée d'un dernier fils. Au milieu de ce clan, Bissap, dont le narrateur précise qu'elle a été épousée pour corriger l'infertilité de sa rivale Eseng, n'a finalement jamais pu accomplir la tache qui lui était ainsi assignée. « Au fil des mois, des années, le ventre de Bissap ne prend pas la forme souhaitée par son époux. Il a certes grossi, mais par l'embonpoint. »[150]Le narrateur souligne le découragement de l'époux et poursuit sur un ton moqueur qui renforce le ridicule entre le nom et l'individu. Les clefs de Mendang peinent à ouvrir les portes de sa maison : « Bissap mange comme un bataillon de l'armée après moult corvées. Convaincue de sa stérilité, elle a décidé de panser fortement son estomac avec de grosses boules de banane qu'elle engloutit avec sa sauce préférée de concombre, au grand désespoir de Mendang. »La messe est dite, ce trousseau de clefs est inutile. Il n'ouvre

[149] S.N., MAFMP, p.16
[150] S.N., MAFMP, p.34

aucune porte. Il ne sert à rien. Au contraire, Bissap se révèle dans un tout autre registre d'action qui ne correspond pas du tout à ce que son nom pourrait présager. Car, à défaut d'ouvrir des portes, elle se donne pour mission de tenter de les fermer, sans vraiment jamais y parvenir. Envahie de jalousie, Bissap s'emploie désormais à noircir le tableau de sa rivale Ngonetang aux yeux de leur époux. « Les moindres mécontentements de Mendang à l'endroit de sa troisième épouse sont récupérés par Bissap, jusqu'à transformer exécrablement le plus petit sous-entendu de son époux en injonction. » L'incapacité à enfanter se transforme vite en devoir de " blocage du ventre fertile" de Ngonetang. Le narrateur parle d'un plan diabolique que fomente Bissap en s'emparant du placenta de Ngonetang lors de son troisième accouchement. C'est une pratique sorcière courante. Elle consiste à " faire travailler" le placenta par un sorcier, au lieu de l'enterrer conformément à la coutume, pour stopper la fécondité d'un ventre fertile comme en témoigne cet entretien entre Mendang et Abena qui propose deux options punitives à l'endroit de sa troisième épouse dont on lui présente les viscères :

> «- Il y a deux hypothèses : soit elle n'enfante plus, soit on piège son temple.
> -C'est-à-dire, fait Mendang qui ne comprend pas bien la deuxième proposition
> -Rassure-toi, tu es le seul autorisé à y aller, dès qu'elle te trompe, tic ! ça se déclenche.
> -Ya'a ! Oui, j'approuve. »[151]

Tout au long du roman, Bissap s'avère méchante et mesquine. Prompte à désunir la cellule familiale de Mendang, c'est elle qui accompagne son époux chez le sorcier dans le but de jeter un sort sur Ngonetang qui se déclencherait dans le cas où celle-ci commettrait une autre infidélité. Ce qui motive Bissap ce n'est pas d'arrêter la souffrance de Mendang ; il s'agit pour elle de démasquer sa rivale et ainsi lui ravir une fois pour toute la place d'épouse préférée aux yeux de leur époux, « Bissap dont tous les actes sont emprunts de jalousie ne contrôle jamais ses impulsions lorsqu'il s'agit de sa rivale, Ngonetang. »[152]Elle est paresseuse, raison pour laquelle elle saisit l'occasion de se désengager de sa corvée champêtre qu'elle refile à Ngonetang contre la promesse de ne pas révéler le flagrant délit d'adultère dont Bissap a été témoin sur la personne de sa rivale. De même, le narrateur souligne, lors de leur séjour chez le sorcier Abena, que Bissap « a été obligé de cuisiner », alors que la veille, son mari et elle ont été gracieusement nourris par Oséfina, l'épouse d'Abena. Ainsi Bissap est une sorte d'antithèse à son propre nom.

[151] S.N, MAFMP, p. 76-77
[152] S.N, MAFMP, p.17

On retrouve ce procédé du paradoxe dans le roman de Bessora, *Cueilliez-moi jolis messieurs*. Le personnage de Claire dont le prénom évoque la limpidité, la clarté, voit sa vie entachée d'une marque ineffaçable. Alors qu'elle se défend d'avoir une vie relativement honnête, Claire se retrouve atteinte par le virus du Sida. Lorsque le médecin lui annonce sa séropositivité, Claire ne peut s'y résoudre. S'ensuit alors la litanie de sa vie qu'elle voudrait tranquille, saine et pure. Dès les premières pages, le lecteur ne peut échapper à la bataille dans laquelle sont prises les femmes que présente le narrateur. Rose et Claire : deux prénoms qi évoquent la pureté, l'éclat et la beauté, puis deux femmes dont le destin s'acharne à dénaturer l'identité en la réduisant à l'extrême contradiction du nom qu'elles portent. D'abord il y a Rose : « Elle a dû être jolie, Rose. Elle était peut-être mignonne. Aujourd'hui, c'est une fleur en bouton flétri, au bout d'une tige épineuse. »[153]Un prénom, l'évocation d'une fleur que l'on voudrait qu'elle soit le symbole de la beauté, la rose. Mais une hypothétique beauté sur laquelle le narrateur ne dissimule pas ses doutes par l'emploi de "peut-être". La seule certitude dans le présent c'est l'aspect « abimée » de la fleur. Dans les pages suivantes, le même mode de présentation s'applique à un autre personnage féminin : Claire. « Vous vous appelez Claire, comme de l'eau de roche, et vous voyez trouble comme dans un nuage de fumée. Ça n'aurait jamais dû vous arriver ». Claire voit trouble. Cette association antithétique suscite des interrogations quant au devenir du personnage de Claire. Si elle est Claire dans le regard d'autrui, il faut croire que cette clarté s'évanouit dans son propre regard. La limpidité à laquelle on s'attend grâce à son prénom lui échappe pourtant. Claire est envahie par un nuage, voire même, une nuée, car on découvrira par la suite qu'elle est atteinte du virus du Sida alors que sa vie lui semblait relativement…claire, presque honnête. Deux partenaires sexuels et un virus qui juge coupable, Claire, comme de l'eau de roche est réduite au secret de son impureté. Devant cette construction, le choix des prénoms révèle un aspect ludique de l'écriture du point de vue de l'écrivain. Et le lecteur qui s'amuse à l'avance d'assister au parcours boueux dans lequel s'engluent les personnages dès leur entrée en scène.

En dépit du nom qui, nous venons de le voir, s'avère être une parole, un discours sur un tiers, d'autres formes de désignation soulignent des traits particuliers et ont ainsi vocation à supplanter tout discours. Sous la forme d'un indice jeté comme un signe qui dévoile la nature même de l'individu à travers le regard de l'autre, il y a le surnom. Le surnom se distingue du patronyme en ce sens qu'il est attribué en fonction de l'observation d'un trait de caractère physique, le cas de Miss qui est le surnom le plus souvent attribué aux enfants

[153] Bessora, *Cueilliez-moi, jolis messieurs*…, Paris, Ed, Continents noirs, Gallimard, 2006, p.9

souffrant d'albinisme à cause de leurs troubles visuels. Les albinos souffrent d'un handicap qui se manifeste par un mouvement anormal de rotation du globe oculaire. Egalement photophobiques, les albinos ont la réputation d'être nyctalopes. Toutes ces anomalies, aussi bien visibles par l'homme du commun que des spécialistes de médecine, concentrent l'attention sur les yeux de ces enfants particuliers, d'où le surnom de Misse qui signifie simplement les yeux. D'autres surnoms concernent les caractéristiques morales de ceux à qui on les attribue. C'est le cas de l'épouse d'Ozan appelée Madame coffre-fort. Sa belle-famille lui impute la responsabilité de l'avarice d'Ozan. Le surnom lui est donné pour traduire l'hermétisme du coffre-fort qui nécessite un code d'accès, autrement dit, une autorisation expresse de son propriétaire ou du gestionnaire. « Ce n'est pas souvent que les parents profitent de l'argent d'Ozan. Les portes de chez lui étant souvent hermétiquement closes et donc sourdes à toute assistance. »

I. 2 : Les implicites du discours féminin

Nous entendons par implicite tout message exprimé sous forme de sous-entendu, de présupposé ou plus simplement tout message de type voilé. Il y a toujours un à-côté, un arrière-plan, un ailleurs à ce qui est dit, et c'est là que le discours prend son sens, et non dans le formalisme du système de la langue »[154]. En d'autres termes, dans chaque énoncé oral ou écrit, « il y a une grande part d'implicite, il y a plus de vides que de pleins, plus d'informations tues que d'informations dites »[155], Ce qui invite les interlocuteurs en situation de communication, les lecteurs à lire entre les lignes pour entendre les sous-entendus et non-dits dissimulés par les ruses du texte. Comprendre un énoncé dans ces conditions, revient à interroger ses sens implicites à partir des signes linguistiques, paralinguistiques et non linguistiques qui le composent à travers le support de ce qui est dit. Le sous-entendu est une caractéristique immanente du discours dans la mesure où la communication entre les partenaires langagiers s'effectue par un jeu de *laisser entendre, de donner à entendre* et *de sous-entendre.*

L'implicite peut s'entendre comme une alternative rusée au silence. La femme qui prend la parole par le biais de l'écriture viole-telle le territoire paternel ou bien emprunte-t-elle une voie qui lui a été offerte ? Le roman devient pour le coup l'aventure d'une parole

[154] R. Ghiglione et Blanchet A., *Analyse de contenu et contenus d'analyses,* Paris, Dunod. 1991.
[155] J. -P, Roquet « Lecture et implicite », 1-33, 2002.

dérobée. Dans un contexte culturel où certains sujets sont tabous, les systèmes de place et de hiérarchie sociale sont de rigueur, les prises de parole contrôlées et la censure appliquée. L'étude énonciative est d'autant plus importante qu'elle permet de découvrir l'implicite à travers certaines stratégies discursives. Comprendre et interpréter un texte (ou un énoncé) dans ces conditions, revient donc à interroger ses sens implicites à partir des signes linguistiques, dont les embrayeurs et les noms des personnages, des signes extérieurs au texte comme les titres et autres éléments paratextuels. L'implicite apparaît comme une donnée incontournable dans la nomination du sens. La communication entre les partenaires langagiers s'effectue par un jeu de supposition et d'allusion entre « *laisser entendre, donner à entendre* et *sous-entendre* ».[156]

Selon la théorie des actes de langage énoncée par Austin, il est question des contours de langage entre la prise de parole et ses modes d'expression qui seront fonction des effets souhaités sur le récepteur de l'énoncé produit. Austin distingue trois sortes d'actes appelés respectivement acte locutoire, acte illocutoire et acte perlocutoire. D'près lui, le choix de l'un de ces trois actes est déterminé par la modification comportementale qu'un énonciateur espère produire chez son allocutaire. On considère ainsi qu'aucun discours n'est gratuit dès l'instant où il s'adresse à un auditoire. Austin relève d'abord l*'acte locutoire qu'il définit comme le fait d'*émettre des sons ou de prononcer des phrases. C'est le simple fait de parler selon le code interne d'une langue précise. Le deuxième acte de langage est appelé acte illocutoire. Au-delà du précédent, l'acte illocutoire prend en charge ce qui est dit, le résultat du son produit, c'est-à-dire le discours. On passe de la locution qui traduit l'action de parler à l'illocution qui prend en compte l'acte de dire en même temps que ce qui est dit. L'opposition locutoire/illocutoire est basée sur le caractère référentiel de l'acte locutoire et non dénotatif de l'acte illocutoire. Austin relève un troisième acte qu'il appelle perlocutoire. Ce dernier acte concerne les effets éventuels que produit un discours sur l'auditoire. Il se lit dans un rapport de communication c'est-à-dire la relation entre l'énonciateur, l'énoncé et le destinataire. Ce que nous verrons dans la dernière partie du travail. Ces effets peuvent être intentionnels, visés par le locuteur ou non. Dans tout les cas, il résulte toujours d'un échange communicatif. L'énoncé peut agir sur l'opinion, voire sur le comportement de l'interlocuteur. Il peut susciter d'autres réactions de colère, de satisfaction, d'approbation ou d'opposition.

Comme chaque unité discursive n'a par définition qu'un seul sujet d'énonciation, il s'agit donc de prendre acte de la possibilité qu'offre la langue d'inscrire plusieurs "voix" dans

[156] F. Recanati., *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique,* Paris, Minuit. 1981, p.141

la même énonciation. Les romans alternent d'une façon très accentuée le chant poétique, et la narration. D'ailleurs, ce chant poétique c'est encore la narration qui s'exprime autrement pour libérer l'esprit du personnage et dire ses sentiments, sa douleur, son mal de vivre. La poésie conserve ce privilège du dévoilement des tréfonds de l'être. L'écriture devient une aventure de la traduction de la vie réelle ou fictionnelle. L'énonciation, c'est la fête des mots pour dire ce que l'on ressent, pour dire l'être et son existence.

Comme nous l'avons déjà précisé, dans la culture fang, la parole féminine est un bavardage élaboré. Plus ou moins influent selon les situations et les protagonistes qui participent de l'échange, c'est une parole dont les cadres de manifestations sont toujours significatifs. Les circonstances de prise de parole en déterminent l'importance. D'autres facteurs peuvent intervenir, mais généralement il est courant que l'on relègue facilement un discours de femme à un commérage.

La parole implicite serait « cette tour d'ivoire », selon Thomas Melone, « le verbe, la littérature en tant qu'art, magie et fétiche dans un univers où le signe est aussi signification et symbolique, masque putrescible de bois et sourire immortel à la fois. »[157]

I.2.1 Le sous-entendu comme stratégie discursive

Sous la forme du sous-entendu, l'implicite peut s'avérer plus parlant que le discours explicite, car le sous-entendu conserve le sens du message, mais il sert à en atténuer la teneur ; surtout il décharge partiellement l'énonciateur d'avoir dit ce qu'on comprend qu'il dit. La prise en compte de la culture, comme facteur interprétatif des discours, nous intéresse dans cette définition qui y inclut en plus de sa connaissance par les acteurs sociaux, sa dimension concrète et active mettant l'accent sur la fonctionnalité de la culture lors des interactions. Le sous-entendu s'entend comme une alternative stratégique au silence. Kerbrat-Orecchioni dans sa définition du sous-entendu, l'assimile à une autre stratégie discursive, le présupposé. Pour lui, le sous-entendu et le présupposé correspondent à deux esthétiques discursives dont l'usage dépend d'éléments propres à chacun. Le présupposé est perçu à partir des supports linguistiques. Le sous-entendu, quant à lui, a *besoin* pour s'actualiser véritablement de confirmations contextuelles, sans lesquelles il n'existe qu'à l'état de virtualités latentes »[158]. Elle considère que les sous-entendus englobent toutes les informations qui sont susceptibles

[157]T. Melone, *De la Négritude dans la littérature négro-africaine*, Présence Africaine, 1992, p.17
[158] Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 2eme édition, (première édition 1986) 1998, p. 41

d'être véhiculées par un énoncé donné, mais dont l'actualisation reste tributaire de certaines particularités du contexte énonciatif.[159] Chez A. Ubersfeld, le sous-entendu englobe tout ce qui n'est énoncé que de façon indirecte; tout ce qu'en général locuteurs et allocutaires entendent allusivement[160].

Si on le replace dans le cas de notre exemple, le présupposé se confond même avec le sous-entendu ici. On distingue ainsi trois réalisations d'actes de langage indirect véhiculant les implicites présupposés et sous-entendus. Ces réalisations de l'acte de langage indirect résident dans l'intention de communication du locuteur. Cependant, contrairement à donner à entendre et sous-entendre, laisser entendre ne met pas nécessairement en jeu une intention communicative particulière du locuteur. Cette modalité indirecte de l'acte de langage serait en ce sens littéralement contenue dans l'énoncé, c'est-à-dire que son sens est contextuel. Face à l'énoncé suivant :

« C'est moi Ateba. Tu sais que ma femme n'est pas là, c'est à ton tour de faire mon lit »[161].

La réaction de Dzibayo pourrait sembler incompréhensible. Croyant y percevoir un sens caché ses cheveux « se dressèrent d'horreur ». La lecture d'un sous-entendu à l'énoncé d'Ateba tient à la personnalité perfide de cet homme. Parce qu'il ne lui inspire aucune confiance, la jeune fille éprouve une appréhension. Le sentiment de Dzibayo est lié uniquement au contexte. Car ce message pourrait être tout à fait innocent. En plus de la mauvaise impression que lui fait son hébergeur, la pudeur extrême de la culture fang dont les deux protagonistes sont issus impose des limites strictes entre les espaces intimes des adultes (parents ou non) et ceux des enfants. De coutume, l'accès aux espaces privés comme la chambre des parents est interdit à la progéniture, sauf autorisation expresse. Cet *a priori* culturel suffit à créer un malaise chez la fille de Dzila, doublée de la personnalité rustre et vicieuse de son hôte qui n'entretient pas avec elle des rapports de parent à enfant. Il insiste par un argument qui ne laisse pas le choix à Dzibayo « C'est Dida qui l'a arrangé hier », sous-entendu, tu n'as rien à craindre, c'est juste qu'aujourd'hui, c'est à toi qu'incombe cette tâche. On ne sait si cet argument est fallacieux ou si Ateba dit la vérité. Toujours est-il qu'il parvient à convaincre la jeune fille, sans pour autant la rassurer. Selon Recanati, « on ne peut sous-entendre quelque chose sans le donner à entendre, pas plus qu'on ne peut donner à entendre quelque chose sans le laisser entendre. Justement, le donner à entendre ne tarde par à être

[159] Kerbrat-Orecchioni, 1998, p. 39.
[160] 1996, p. 75, t.3,
[161] HoN., FI, p.78

explicité par l'énonciateur qui laisse entendre dans la suite de ses propos que « c'est celle qui fait le lit qui dort avec moi pour me réchauffer ».[162]

L'énoncé ci-dessus laisse entrevoir une intention passablement prononcée. Ateba fait en sorte que l'implicite devienne plus ou moins déterminable, pour le dire avec Sales-Wuillemin[163]. Présupposé, posé et sous-entendu se confondent finalement dans cet énoncé et ne font plus qu'un seul contenu implicite qui trouve son interprétation dans le contexte culturel et situationnel dans lequel se déroule l'échange. Le contexte situationnel est souligné par le rappel de la tentative de viol dont a été victime Dzibayo avant son arrivée chez Ateba. Le sous-entendu est un moyen pour le locuteur de remplacer les significations explicites et clairement exprimées par des valeurs qui sont floues et plus ou moins instables dans le discours. Alors que ce qui est sous-entendu peut être contesté, car le locuteur dans ce cas peut affirmer ne jamais avoir sous-entendu quoi que ce soit, le sens explicite ne peut souffrir d'aucun travestissement post-énonciation. Il peut seulement subir des rectifications, car « tout ce qui est dit peut être contredit »[164].

Abondant dans cette logique, C. Kerbrat-Orecchioni détermine les deux manières qu'ont les locuteurs de faire des sous-entendus dans le discours à leurs bénéfices : « Les sous-entendus permettent au locuteur soit de prétendre avoir sans conteste énoncé un contenu qu'il s'est simplement contenté de suggérer »[165] soit d'orienter insidieusement l'interprétation du récepteur sans avoir à endosser la responsabilité de cette interprétation. Dans la lettre que Joël reçoit de son père et qui lui annonce son mariage avec Sandrine, le père écrit ceci : « Etant mon fils aîné et n'ayant pas encore de femme, j'ai donc contracté cette union. » [166]Ce passage dans lequel le père exprime de façon explicite ce qu'il a entrepris et les raisons qui l'y ont poussé. On relève un sous-entendu qui constitue un argument important. Le passage « n'ayant pas encore de femme » est de nature à légitimer la démarche du père. On sait que ce dernier est en possession d'une information importante : la fiancée de son fils ne lui est pas inconnue, puisque Joël affirme : « Josiane a pourtant passé des vacances avec moi au village. »[167] Ce passage sème le doute quant aux réelles motivations paternelles, car l'énoncé du père exprime explicitement la situation de célibat de Joël. On sous-entend donc que soit il désapprouve le choix de son fils, soit il lui impose un régime polygamique.

---

[162] HoN, FI, p. 78
[163] E. Sales-Wuillemin, « De l'appréhension des significations implicites: les syllogismes tronqués », *L'année psychologique,* Volume 93, n°3, disponible sur http : //www.persee.fr, 345-378 1993, p.162
[164] O. Ducrot,1998, p.6
[165] Kerbrat-Orecchioni, 1998, p.284
[166] S.N., Mal, P.24
[167] S.N, Mal p.28

Cependant, en faisant intervenir le contexte culturel, on sait que la tradition matrimoniale ne reconnait une union qu'après la remise de la dot par la famille de l'homme à celle de la femme. Ce qui place le père en situation de légitimité. Son fils est en effet toujours célibataire aux yeux de la coutume dont le père est par ailleurs le garant. L'autre interprétation relative à ses potentielles réticences vis-à-vis de Josiane, il ne peut en assumer la responsabilité car cela n'est que sous-entendu. Rien dans son courrier ne le mentionne. Or, c'est justement cette indifférence face à une situation qu'il aurait dû évoquer qui crée le sous-entendu. Le sous-entendu constitue donc une véritable stratégie discursive du locuteur au détriment du récepteur. Le père suggère un énoncé sans prendre la responsabilité des inconvénients qui pourraient en résulter. Il n'écrit pas à son fils « je ne veux pas de ta Josiane comme bru », mais l'incompréhension de Joël vient justement du fait que le père ignore la question puisqu'il se demande : « Qu'est-ce qu'il lui reproche ? »[168] Ainsi le locuteur peut se permettre de sous-entendre des messages sans que cela puisse être attaquable. Le fils ne peut clairement questionner le père à ce sujet, car celui-ci ne s'étant jamais prononcé au sujet de Josiane. Et la position de chef de famille et garant de la tradition lui confère toute sa légitimité.

Par ailleurs, transmettre un message plus ou moins délicat ou douteux de façon sous-entendue dédouane le locuteur de la responsabilité d'un mensonge du fait de la nature instable de l'information, un contenu implicite ayant moins de pertinence énonciative qu'un message explicite. Alors qu'un énoncé explicite garantit l'égalité des allocutaires dans la situation de communication, un message implicite rappele et renforce la position de force de l'énonciateur. Car il peut toujours se défendre de n'avoir rien sous-entendu et ainsi se désengager d'une menace potentielle qui serait liée à ce sous-entendu. Si l'interlocuteur n'accepte pas le contenu sous-entendu, il n'a guère de possibilité de protester, car l'émetteur n'assumera pas la responsabilité des propos implicites. A l'inverse, un message déformé volontairement ou involontairement peut engendrer des réactions disproportionnées.

> « -C'est vous qui racontez que je m'accroche au poste de directeur aussi longtemps qu'il restera quelque chose à voler dans les caisses de l'entreprise ?
> « -je n'ai jamais dit une chose pareille, monsieur
> - Si, vous l'avez dit, il y des gens qui peuvent en témoigner.
> -J'ai juste dit en discutant avec une collègue que c'est par le travail et l'honnêteté que notre entreprise se relèvera. Le reste est pure invention.

[168] S.N, Mal, p.28

- Ah bon ! Vous traitez mes collaborateurs de menteurs ! »[169]

Cet échange entre Dzibayo et monsieur Lasaud, son patron, contient l'intention cachée du patron de se débarrasser d'une collaboratrice devenue indésirable. En effet, les propos de Dzibayo ouvrent la porte à une multitude d'interprétations possibles. En fonction de la situation de tension qui prévaut entre les interlocuteurs, le mensonge de Lasaud se justifie. Car antérieurement, son attitude indécente sur la personne de Dzibayo lui a valu une gifle de la part de cette dernière. D'où le climat de tension perceptible à travers les accusations du directeur. Les accusations de Lasaud sont le résultat de supposition d'une supposition. On peut en effet supposer que Dzibayo soupçonne le directeur et ses autres collaborateurs de malhonnêteté, mais plus dans son le premier échange. Car après qu'elle lui a flanqué une gifle, Dzibayo dit à Lasaud :

« -Monsieur sachez que s'il y a des femmes prêtes à s'offrir à vous, je suis une exception. On me paie, monsieur, on ne m'achète pas. »[170]

Ce passage explicite les interprétations éventuelles et les accusations mensongères de Lasaud. Dans une société où la corruption, la promotion canapé, et le droit de cuissage sont devenus un critère de progression sociale et professionnelle, le discours de Dzibayo est prétentieux et injurieux pour les interlocuteurs étrangers à la vertu.

I.2.2 Le présupposé comme esthétique discursive

Selon le modèle de Récanti lorsqu'il décline les formes de l'implicite, après le sous-entendu, nous relevons une autre forme qui est le présupposé. Tout come le sous-entendu, le présupposé a pour fonction de rendre plus clair un énoncé en lui apportant une force sémantique supplémentaire. A « côté de ce que pose un énoncé, il faut noter tout ce qu'il présuppose, les représentations auxquelles il se réfère sans les affirmer, tout le contexte intellectuel dans lequel il place de force l'interlocuteur ».[171] Mais alors que le sous-entendu découle de l'interprétation, le présupposé est plus clairement exposé dans l'énoncé. S'il n'y apparait pas de façon affirmative, il peut prendre la forme d'un renvoi, d'une évocation antérieure ou d'un rappel qui ne dit pas son nom. Sous cette forme, le présupposé est antérieur

[169] HoN, FI, p. 114
[170] HoN, FI, p.114
[171] O. Ducrot, *Logique, structure, énonciation. Lecture sur le langage*, Paris, Minuit, 1989, p.157

à l'énoncé. C'est une information déjà existante, mais que l'énoncé actualise sous la forme d'une évocation ou d'une allusion.

Lorsque Sidonie dit à son amant « j'ai déjà parlé de toi à mes parents, ils savent que c'est toi mon nouveau fiancé »[172], l'énoncé laisse entendre qu'il y en a eu d'autres avant. Sidonie n'est pas à sa première victime. Le jeune cadre est visiblement tombé dans le filet d'une araignée dévoreuse. Le présupposé se présente sous la forme d'un message doublé, c'est-à-dire que le message que l'interlocuteur entend lui annonce une situation antérieure. De même, le narrateur dans son récit de la rencontre entre Sidonie et l'amant interroge un moment : « Divorcer ? »[173] Cette interrogation présuppose que l'homme dont il s'agit est marié. Le présupposé participe à la signification de l'énoncé dans lequel il est contenu. Il ne peut donc être un rappel inutile.

Le même procédé est souvent utilisé par des locuteurs peu discrets, soit qui veulent faire savoir qu'ils disposent d'une information qui semblait secrète, soit au contraire pour partager cette information. Dans l'un et l'autre cas, le présupposé évite de dire directement et ce, dans la logique du discours implicite. Le climat pesant qui règne au village Nko'o pendant que Ngonetang est en train de donner naissance à son troisième enfant ne présage rien de bien agréable. Au contraire. De nombreuses réactions viennent renforcer le malaise insoutenable. Mendang est assis au corps de garde avec Otouang, en silence, sans se regarder. C'est l'intervention interrogative d'Otouang qui éveille le soupçon chez le lecteur. « Qu'est-ce qu'on fait ? » Curieuse question à un moment habituellement de fierté pour l'homme dont la famille va s'agrandir.

Le narrateur ne lésine pas à amplifier le soupçon pour laisser entendre clairement qu'il se passe quelque chose d'étrange. C'est par ce procédé qu'Essono, le guérisseur, va confirmer ses dons de voyance devant une assistance médusée. Un domaine fantasmatique qui fascine toujours autant que celui de la pratique de la sorcellerie. Sa description n'échappe pas à l'esthétique narrative. L'auteur utilise le présupposé qui, pour le cas, est du domaine du surnaturel, du pouvoir des esprits inaccessibles à l'homme du commun comme le révèle ce passage :

> « -Qu'est-ce-qui se passe? Demande la femme du guérisseur
>
> -Nous revenons de Nko'o, elle est malade, répond Nzé-Mendang.
>
> Puis entrée en scène d'Essono :

[172] C2MK, Sid, p.22
[173] C2MK, Sid, p.6

> « Elle a désobéit aux lois de la nature en se donnant à toi. Est-ce normal qu'un fils couche avec la femme de son père ? »

Devant l'assistance qui le regarde impressionnée, Essono poursuit :
« -Hein, toi Nzé-Mendang ! En pointant le doigt sur l'intéressé qu'il n'a jamais vu. »

De nouveau à Ngonetang qui se tord de douleur et étouffe ses pleurs :

> « -Oui ! Tu as mal, tu cries, tu pleures. Tu pensais qu'en quittant la chambre conjugale tu quittais aussi ton époux. Tu lui as montré ce qu'il ne connaissait pas. Tu le lui as aussi supprimé pour le donner à son propre fils, qui d'ailleurs ne verra jamais le bien de ses enfants. Les pauvres, quel malheur dans leur vie. Ce qui t'arrive, tu l'as bien cherché. Tu penses être plus intelligente, pourquoi n'as-tu pas vu ce piège qu'on a placé dans ton sexe ? »[174]

Dans l'énoncé ci-dessus, le présupposé fait partie des informations que le locuteur et l'allocutaire ont en commun. Il n'y a pas véritablement d'effet d'annonce. Le locuteur fait savoir à l'allocutaire qu'il détient l'information. Puisqu'elle corresponde à des réalités supposées déjà connues du destinataire ils constituent une sorte de base commune sur laquelle va s'élaborer la suite des échanges. KerbratOrecchioni définit les présupposés comme toutes « les informations qui, sans être ouvertement posées sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif. »[175]

Afin de mieux entendre le présupposé, nous dirons qu'il s'inscrit dans un énoncé ou sont englobés deux temps d'action : "l'avant" et l'"à présent". Comme nous le disions avec les deux exemples relevés dans Sidonie, l'interrogation de l'amant à propos d'un éventuel divorce suppose qu'il est marié avant cet énoncé, ce qui y est d'ailleurs précisé par le narrateur sur la même page : « Un jeune cadre bien dans sa peau, marié, salarié, logé, véhiculé. » Le présupposé peut donc se vérifier en remontant jusqu'à la source de l'information. Ce qui explique qu'il soit souvent associé au rapport vérité/fausseté de l'information sous forme d'un procédé logique d'énonciation de fait avéré. Le présupposé nous apparait simplement comme un mode discursif qui consiste à annoncer quelque chose à côté d'une autre chose. Même si l'exemple du guérisseur n'obéit pas à la même forme. Car cet énoncé à valeur de présupposé apparait dans un contexte ou l'information qui préexiste à

[174] S.N., MAFMP, pp.82-83
[175] Kerbrat-Orecchioni, 1998, p.25

la situation d'énonciation était en principe ignoré du locuteur. Le fait que son discours montre qu'il détient cette information nous permet d'y lire une antériorité supposée. Le récit ne dit pas que sa vision soit instantanée et concomitante à son énonciation. On sous-entend donc qu'il a été mis au courant avant le moment de son discours.

I.2.3 Le non-dit comme esthétique discursive

En plus du présupposé, le corpus révèle une autre forme d'implicite plus proche qui s'inscrit fortement dans l'univers féminin : c'est le secret. Nous entendons par secret, toute information que le locuteur tente de dissimuler soit par refus de dire ou par difficulté de dire. Sans tenir compte de sa capacité à le préserver ni à le dévoiler, le secret constitue une information qui établit un lien entre le lecteur et le personnage qui en fait l'objet. Il semblerait paradoxal de parler de secret comme forme de discours lorsque par définition il est tenu au silence. Mais, secret ne signifie pas absence de fait, juste absence ou refus d'information. Le secret suppose une réalité existante mais dont on choisit de ne rien dire, et l'univers féminin est truffé de secrets dévoilés et non dévoilés. Lorsqu'ils sont tus, ils conditionnent le discours qui intègre des formes esthétiques comme l'esquive, le mensonge ou le silence. Dans ce cas, le secret fonctionne comme un non dit volontaire. La serveuse, omet de révéler à son amant l'existence de sa sœur jumelle. Même lorsqu'il l'interroge à propos de son humeur inconstante, elle choisit le mensonge :

« -Je ne comprends pas. Tu n'es jamais la même. Pourquoi ?

-C'est un remède contre la monotonie. »

L'existence de Sidonie n'est pas une bénédiction pour sa sœur jumelle qui choisit de feindre d'ignorer sa présence, au détriment de son amant troublé par le changement que cela implique dans sa vie conjugale et extraconjugale. La serveuse en est consciente, mais étant elle-même victime de sa sœur, elle joue l'incompréhension.

> « -Sois sérieuse. Je sais qu'il se passe quelque chose. J'en ai même la certitude. J'ai mené mon enquête. Je veux juste que la vérité vienne de toi-même.
> -Que veux-tu dire ?
> -C'est à toi de me le dire. »[176]

[176] C2MK, Sid, p.34

La tournure que prend cette conversation finit par l'obliger à dévoiler « la vérité ». Le non-dit est lié au contexte culturel et à la situation de précarité de la fille du Divorce. Elle qui rêve d'une vie décente, dans un quartier décent, elle avait finalement eu sa chance, la chance d'y croire, croire au rêve. Sidonie est redoutable et tous les hommes s'échappent à sa seule évocation. C'est une dévoreuse de vie, et nul ne désire entrer en contact avec elle. L'aspect culturel tient au sentiment de honte qui recouvre toute les victimes de Sidonie. Secret bien gardé que celui de Sidonie. D'abord la fille du Divorce qui partage sa vie avec Sidonie et ensuite l'amant malheureux entrainé par l'infidélité dans les bras de la redoutable. Désormais habité par la même crainte du rejet des autres, il adopte le secret de son amante. On retrouve ce mode discursif du non-dit, du secret chez Sylvie Ntsame. Ngonetang et Nzé-Mendang se voulant discrets quant à leur union se constituent des codes secrets pour ne pas éveiller de soupçon à leur encontre : « elle marche en direction de la fenêtre de Nzé-Mendang, donne trois petits coups espacés. Code qu'ils se sont certainement donnés, puis la porte s'ouvre quelques instants et se referme sur elle aussitôt. »[177]

L'existence du code traduit en effet le désir de garder le secret, de ne rien laisser voir. Ngonetang et son amant multiplient des précautions pour mieux protéger leur secret. Ils choisissent de se voir en brousse, à l'heure où chacun est occupé à ses propres activités et ne peut songer à aller perdre du temps ailleurs. L'idée de secret renvoie presque systématiquement à son strict opposé qui est le flagrant délit. Justement, c'est sur la mise en rapport des deux figures que la romancière construit son récit. Le secret des amants a fini par éveiller les soupçons chez les villageois, mais ce qui vient lever le voile de manière définitive, c'est le flagrant délit. Il n'est d'ailleurs pas offert hasardeusement. L'auteur cible les auteurs du flagrant délit qui se produira à trois reprises, trois étant le chiffre de l'accomplissement dans la tradition fang. Il y a d'abord l'épouse de Nzé-Mendang qui va tirer profit de la situation pour avoir les faveurs de son époux. « Depuis qu'elle les a surpris, en échange de son silence, il a consenti à passer plus de temps avec elle. »[178]Mbeng-one-zame a consenti a partager le secret. Mais il n'en sera pas de même pour Bissap qui, sous la menace de Mendang finit par lâcher : « Je l'ai surprise avec Nzé-Mendang. »[179]Le troisième flagrant délit et le plus important, car il dévoile le secret pour de bon, c'est celui opéré par Mendang lui-même qui, hanté par la jalousie et surtout par la rumeur incessante au sujet de cette relation, entreprend de suivre Ngonetang. La filature le conduira droit dans la chambre de son fils.

[177] S.N., MAFMP, p.58
[178] S.N, MAFMP, p.36
[179] S.N, Mal, p. 71

I.2.4 Le secret comme esthétique de discours

Le secret n'est pas seulement le refus de dire, il signifie aussi, dans de nombreux cas, la difficulté ou encore l'impossibilité de dire. Ainsi, poursuivi par la malédiction qui pèse sur lui depuis qu'il a causé la mort de Sandrine, Joël a rejoint sa fiancée en France.

> « Il a quitté son pays natal dans l'espoir de naitre de nouveau, cette nouvelle naissance n'est pas tributaire d'une famille. Parce qu'il n'en a plus. Il décide de ne pas mêler Josiane à cette sombre histoire. Il lui apprendra la mort de sa mère tendre mère et la coïncidence malheureuse de sa démission avec la crise cardiaque qui a emporté son patron. »[180]

L'option du secret implique qu'il faudra recourir, au mieux au silence sur certains aspects des événements, au pire au mensonge. Du point de vue de la morale culturelle, le silence n'est admis qu'à la suite de rituels ésotériques. Il prend une forme noble et symbolise quelque peu la sagesse. Car l'homme sage médite au fond de son cœur et les esprits des ancêtres ne communiquent qu'à un cœur retranché dans l'écoute silencieuse. Le secret de l'initié conserve la part mythique et aussi mystique de la société secrète. Le profane ne sait ce qui se passe dans le monde des esprits auquel il n'a pas accès. Et la seule façon d'en savoir plus, c'est d'aller soi-même à la rencontre du secret. Le secret se découvre, il ne se transmet pas. La révélation reste une expérience personnelle : le seul contact avec le secret, c'est le flagrant délit qui, en même temps, authentifie l'objet du secret.

Le secret introduit son corolaire, le silence. Culturellement, les femmes ont la réputation de ne pas savoir garder un secret. Du coup, imposer le silence aux femmes ne doit pas être facile, d'où les nombreuses stratégies pour échapper à ce mutisme insupportable. Lorsqu'il est question de trouver une alternative à l'absence de parole, le contexte développe d'autres formes de communication.

I. 3 : L'argumentation dans le roman féminin

Les romans féminins construisent dans leur énonciation un discours élaboré. Celui-ci est renforcé par une technique d'argumentation qui éclaire sur l'esthétique créatrice et sur la capacité à contourner le discours simple, explicite en une réalisation implicite artistique.

[180] S.N., Mal, p.81

L'idée que la littérature est un discours clos sur soi-même, visant une beauté gratuite, et ne parlant pas du réel, contrairement au discours de la rhétorique, a longtemps considéré l'argumentation comme un mode relevant uniquement du discours rhétorique ou de la logique naturelle jusqu'aux travaux de Ducrot et Ascombre. Littérature et argumentation ont toujours quelque rapport, et il faut réfléchir à ce que *veulent dire* les textes, au sens plein de l'expression « vouloir dire ». Le discours littéraire intègre l'argumentation en tant qu'elle confère une efficacité à la parole. Notre corpus montre plusieurs formes d'argumentation correspondant au type de discours en situation. Que la question soit sociale, culturelle ou politique, l'argumentation s'oriente différemment.

L'étude pragmatique de l'énonciation dévoile quelque peu le discours comme une livraison de soi. À travers le corpus, ce discours de soi peut être appréhendé, comme nous venons de le voir, par l'énonciation, mais aussi sous la forme d'un discours argumentatif. En termes de discours, le corpus fonctionne sur le mode de la confrontation entre plusieurs types de discours. Considérer l'argumentation en tant que phénomène discursif nous permettra de comprendre le système de construction des discours dans les échanges conflictuels. À travers notre corpus, nous relevons d'ores et déjà que les divergences d'idées ou de perceptions transcendent le clivage hommes/femmes, il n'est pas non plus toujours générationnel. Dans nos romans, les échanges entre personnages tiennent souvent à des divergences de perceptions, de conceptions et de considérations des valeurs ou de la vie en général. Si ces échanges opposent des interlocuteurs de sexe différents et de générations différentes, il est très courant qu'ils mettent face à face des personnages de même sexe et de même génération.

Aux premiers discours préconstruits et enracinés dans les coutumes et les représentations cognitives des personnages, s'opposent les seconds, ceux des femmes révoltées visant à renverser l'ordre social préétabli pour donner la parole aux femmes. Ces discours, incarnés par de jeunes hommes (l'amant de Sidonie, Joël Ondo et Fam) et de jeunes femmes (Essila, Ngonetang, Dzibayo), dégagent des conflits d'idées, eux-mêmes fondés sur un conflit de génération qui présente une vision différente des réalités sociales. Dans un système d'affrontement ou de confrontation, il existe un lien communicationnel entre les personnages. C'est autour de ce lien que s'élaborent les argumentaires visant à défendre une conception, un point de vue qui frise parfois l'idéologie. Notre objet est bien moins le sujet abordé que la construction du discours argumentatif. Comment s'élabore la communication dans un contexte où la révolte féminine n'est pas une posture vulgaire, c'est-à-dire populaire ? À travers des discours de femmes et ceux tenus sur les femmes par des hommes, on voit

comment les éléments qui maintiennent le fil d'une communication qui risque sans arrêt de rompre. Nous le disions dans le chapitre consacré à l'analyse de l'environnement d'énonciation, la forme de discours est fortement dépendante du contexte situationnel de son élaboration et surtout de son énonciation. Et l'argumentation obéit autant que l'énonciation à la même règle de subordination du lieu, du moment et de la circonstance.

I.3.1 Argumentation et techniques de séduction

Selon le mode de fonctionnement qu'il implique, l'argumentation se conçoit dans ce travail comme un complément à l'énonciation. L'argumentation est le procédé par excellence qui exerce une pression sur l'opinion ou le comportement de l'interlocuteur. L'énonciation use de l'argumentation, étant donné qu'elle prend une postulation argumentée pour renforcer ou pour contester une vision. L'argumentation se présente généralement sous forme d'un échange discursif dans lequel des interlocuteurs tentent de défendre une position ou de faire accepter un point de vue. En tant qu'esthétique discursive, l'argumentation est un acte perlocutoire parce qu'il impose un interlocuteur. Alors qu'un monologue est un énoncé à part entière, le procédé argumentatif ne peut admettre cette forme de discours solitaire ou différé. L'argumentation place l'allocutaire en situation immédiate d'interlocuteur du discours. Il est une défense d'un point de vue dans l'instant de communication. L'argumentation expose de façon plus accentuée l'intention du locuteur et surtout, l'effet qu'il entend produire à travers son énoncé sur celui qui le reçoit.

L'étude argumentative s'intéressera aux « stratégies de discours visant la persuasion ou aux modes de raisonnement non formel du langage impliquant un effet sur l'auditoire [ainsi qu'] aux moyens linguistiques dont dispose le sujet parlant pour orienter son discours, chercher à atteindre certains objectifs argumentatifs car un discours argumentatif (…) se place toujours par rapport à un contre-discours effectif ou virtuel »[181]Telle qu'énoncée par la linguistique, l'étude de l'argumentation prévoit que les énoncés soient analysés à l'aide d'instruments de liaison appelés connecteurs à cause de la fonction de mise en relation argumentative des énoncés. Les connecteurs relient les énoncés. Ils signalent l'existence d'une proposition implicite et ils orientent l'argumentation de la proposition suivante. Dans une option que nous voulons plus littéraire que linguistique, nous considérons l'argumentation comme une esthétique discursive, ce qui nous amène à y voir plutôt les mécanismes de

[181] J. Moeschler, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier. 1985, p. 45 ; 47

fonctionnement. C'est-à-dire ses manifestations dans l'élaboration du cheminement argumentatif.

P. Chareaudeau propose trois modes argumentatifs : l'argumentatif-raisonnement, l'argumentatif-composition et l'argumentatif-action. Telle qu'il les définit, l'argumentatif-raisonnement s'intéresse au dire des interlocuteurs, tandis que les deux derniers s'intéressent au faire. Or, pour ne pas s'éloigner de la pragmatique, à savoir l'aspect énoncé du discours romanesque, seul l'argumentatif-raisonnement sera pris en compte dans notre travail, puisqu'il « est le lieu de l'organisation du *faire démonstratif* qui consiste à mettre en relation des énoncés qui possèdent chacun une autonomie quant à leur structure narrative »[182]

I.3.1.1 L'argumentation persuasive

L'échange entre Ewi et sa cousine Essila révèle deux points de vue qui s'affrontent dans un style argumentatif ayant pour l'une (Essila) l'intention de susciter l'adhésion à sa vision de la vie et l'autre (Ewi) la défense d'une « vérité » fondée sur les valeurs personnelles.

> « -Franchement Ewi, tu m'étonneras toujours. Comment peux-tu quitter ton emploi à cause d'un acte aussi banal que le harcèlement sexuel ? Il faut croire alors que tu ne travailleras jamais dans ce pays où cette pratique est entrée dans les mœurs.
> -Je regrette. Je ne cautionne ni le harcèlement, ni le droit de cuissage, ni la promotion canapé.
> -Et qu'espères-tu prouver ? Tu ne feras que creuser la profondeur de ta propre misère. N'oublie pas que ton mari est actuellement inscrit à la SoSyChom et que toi-même es censée être « la main qui donne à manger » à toute notre famille. Tu es jeune, il est vrai, mais tu as fait de brillantes études. Veux-tu que je te dise ? Les parents désespèrent de te voir t'enfoncer dans cet état de dénuement, toi qui représentais l'espoir de tous. Alors que ton retour devait soulager le mal-être familial, voila qu'il l'amplifie, par ton égoïsme et ton inconscience. Il me semble que tu n'as pas songé au désarroi de ta pauvre mère Ya Moyissi, qui se faisait le plaisir d'annoncer à qui voulait l'entendre que son intellectuelle de fille allait enfin la tirer de l'enfer économique et financier dans lequel elle s'engluait. Malheureusement pour elle, ta situation misérable commence à l'ébranler sérieusement. Et toi, non contente de t'afficher publiquement avec un mari chômeur, il faut encore que tu t'offres le luxe de renoncer à la seule chose qui te valorisait un peu aux yeux des tiens. Je veux parler de ce poste de secrétaire qui, certes insignifiant au regard de tes compétences réelles et de tes références universitaires, te permettait au

[182] P. Chareaudeau, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique. Théorie et pratique*, Paris, Hachette. 1983, p.66

moins d'exister autrement que comme une femme au foyer. Fais-lui un gosse pendant que tu y es. Qu'attends-tu ? Ainsi, la boucle sera bouclée… »[183]

Ce long discours expose l'ambition de persuasion d'Essila sur la personne de sa cousine. L'argumentation d'Essila se déroule à deux niveaux : d'abord elle tente de convaincre Ewi, puis, après l'échec de cette première tentative, son discours se durcit et se fait plus sarcastique. Ce qui est de nature à créer un malaise chez l'interlocuteur. Mais ce procédé ne garantit pas le succès de l'entreprise, car il peut lui aussi aboutir sur deux types de réactions, soit il engendre la colère, par agacement ou par gène, soit en effet, il désarme l'interlocuteur qui se laisse plus persuader sans réelle conviction. Les arguments ne sont pas pris au hasard. En tenant compte du contexte social et culturel contenu dans l'énoncé, on perçoit la forte pertinence des propos qui paraissent objectifs et réalistes. La situation sociale d'Ewi est décrite avec fort réalisme. De manière à anticiper la réplique éventuelle de son interlocutrice, Essila entreprend d'énumérer les bonus et les malus d'Ewi. L'argumentaire adopte plusieurs procédés, l'anticipation du contre-argument, la sensibilisation et le sarcasme. L'anticipation consiste à souligner les idées sur lesquelles l'interlocuteur pourrait fonder son discours. Par exemple, la reconnaissance des atouts d'Ewi, la réalité de sa situation de précarité. La sensibilisation intervient lorsqu'Essila évoque la désolante condition de la famille dont elle rend indirectement sa cousine responsable. Le point le plus sensible étant la propre mère d'Ewi. En soulignant la déception que cette dernière suscite chez sa mère, Essila espère créer de la culpabilité chez son interlocutrice qui est en effet consciente de la vérité des propos qui lui sont tenus. Enfin Essila termine son propos sur une note moqueuse. Le fait de rappeler la situation de chômage de Fam, le mari de sa cousine, en des termes méprisant, trahit le désir de susciter un sentiment d'humiliation. La SoSyChom est un acronyme défini en Société Syenne des Chômeurs (par analogie à la SoGaChom, Société Gabonaise des Chômeurs) utilisé pour moquer les personnes sans emploi et donc l'état de chômage prolongé a considérablement rongé la dignité aux yeux de la société. Son évocation n'a pas d'autre but que ridiculiser le chercheur d'emploi, surtout si ce dernier est diplômé. Car les « intellectuels » sans emploi sont plus souvent victimes des railleries des voisins dans les quartiers populaires comme « la Poubelle ».

L'argumentation détournée nous parait plus intéressante dans ce qu'elle autorise de poétique du point de vue de la créativité. Il est certes plus aisé de produire un discours explicite, mais les contours imposés par l'exigence de discrétion et de sobriété de l'implicite

[183] C2MK, *Fam!*, p.62

constituent pour nous la part importante de l'esthétique de l'œuvre romanesque. De plus l'argumentation n'admet pas de rapport hiérarchique entre énonciateurs. Le rapport de communication est un rapport égalitaire, d'échange, de confrontation exercé sur l'interlocuteur dans le but de le convaincre, d'une certaine façon de lui imposer son point de vue. On dit avec R. Amossy que l'Argumentation définit « les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement de susciter leur réflexion sur un problème donné »[184]

L'argumentation agit toujours dans un rapport interactif, sans que le but soit véritablement de manipuler l'interlocuteur, mais de l'influencer au moyen d'une conviction par des éléments discursifs de persuasion. J.B Grise définit le procédé argumentatif comme une esthétique qui intervient sur l'opinion et même sur le comportement d'autrui. Il avance que l'argumentation considère l'interlocuteur comme un « alter ego », sur lequel on tente d'agir dans le but de chercher à modifier les diverses représentations qu'on lui prête, en mettant en évidence certains aspects des choses, en en occultant d'autres, en en proposant de nouvelles, et tout cela à l'aide d'une schématisation appropriée.

La réplique d'Ewi à Essila est une tentative de restitution de l'ordre des choses.

> « -Je t'arrête tout de suite grande sœur. J'ignore quelle mouche te pique mais sache que moi et moi seule suis responsable de ma vie. Tes complexes m'importent peu. Apprends que je préfère de loin la pauvreté dans laquelle je nage, mais dans la vertu, à je ne sais quelle forme d'opulence née de la prostitution. Quant à ma mère, je la connais suffisamment bien pour savoir qu'elle m'approuve car elle m'a élevée dans la rigueur morale. Je ne regretterai jamais mon geste sinon je ressemblerai à ces fruits maintes fois pressés qui ne suscitent plus que dégout et moquerie. Je reste persuadée qu'au-delà de la quantité, un homme digne recherche et rêve plutôt d'une Pénélope pour épouse. »[185]

Si le discours d'Essila trahit le mode de vie pour lequel est opte pour se sortir de la misère, il dresse un portait réaliste de la situation social à Sy. Il faut noter que les romans de C.M. Mbazoo-Kassa reprennent assez souvent les mêmes modes discursifs. La distance entre les thématiques centrales de *Sidonie* à *Fam !*, n'altère cependant pas le rapprochement organisationnel de l'argumentation. On retrouve chez les personnages féminins par exemple, l'opposition entre celles qui défendent les valeurs de vertu, de morale et de bonnes mœurs et

[184] R. Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique,littérature d'idées, fiction,* Paris, Armand Colin. 2006, p.37 édition précédente Paris Nathan, 2000
[185] C2MK, *Fam !*, p.63

celles qui ont fait le pari de se servir de leurs atouts féminins pour accéder à l'aisance matérielle. Leur ligne de défense, du moins leur champ argumentatif, mise sur une description apocalyptique des réalités sociales de leur environnement respectif. Jolie fille et l'amie de l'épouse abandonnée pour Sidonie, Essila pour Fam. La première qui a visiblement changé de condition sociale alors que rien dans son parcours scolaire ne l'y prédestinait, se lance dans une présentation de l'échelle sociale pour convaincre son ancien camarade de classe de la véracité de ce qu'elle nomme très réalistement « le carnet de bord de la société moderne ».

A côté des définitions de l'argumentation centrées sur l'idée de persuasion, on trouve une autre famille de définitions, basées sur ce qui est généralement posé comme condition minimale pour l'émergence d'une argumentation : l'existence ou la plausibilité d'une divergence d'opinion sur un sujet. Encore que dans l'exemple suivant, on ne peut pas dire qu'il y ait vraiment un contre-discours, tant le premier s'élabore dans l'objectif de limiter la contestation. On peut alors considérer l'argumentation comme un mode de construction du discours visant à le rendre plus résistant à la contestation. Il ne s'agit pas de nier le caractère interactionnel de la communication, puisque le discours argumenté n'est pas un discours clos. Simplement argumenter revient ici à chercher, dans un premier temps, et à évaluer la contestation pour mieux la faire reculer le plus possible. Argumenter permet ainsi de développer un point de vue au-delà de l'adhésion immédiate, d'en expliciter les implications, d'en mesurer la cohérence.

> « -Tu sais, parfois je regarde quelqu'un comme toi, intelligent, brillant, diplômé certainement, mais relégué au même rang que les rebuts de la société, je me dis que je n'ai vraiment pas eu tort d'abandonner mes études en classe de sixième. Dis-moi franchement, à quoi servent les études aujourd'hui ? Je pense, sans me vanter que je vis bien mieux que beaucoup de jeunes diplômés. Ce n'est pas parce que je suis une femme, mais parce que certains esprits malins comme nous ont trouvé des îlots de richesse qui n'ont rien à voir avec les études et les diplômes. Qui se préoccupe de savoir comment tu as fait fortune ? Personne ! Ce qui importe, c'est ton pouvoir d'achat. L'argent n'a ni couleur ni odeur. Il impose le respect. »

-C'est vraiment ce que tu penses ? Seule la fin justifie les moyens ? lui ai-je demandé surpris.

Elle reprend de plus belle :

> « Pas toi ? (…) voyez-vous ça. Un idéaliste de plus. Aie les pieds sur terre, mon cher ami. Le paradis est sur terre et nulle part ailleurs. Tu viens de rentrer de l'étranger ? Dans ce cas adapte-toi très vite. Tu cherches encore du boulot ? Cela se voit. Permets-moi de te dire que tu es hors du coup. Jamais tu ne

trouveras un travail accoutré comme tu es. Ici, l'habit fait le moine. Toi, tu ressembles à un ex-bagnard. Fais-toi un look. Vends-toi. Tu n'as pas d'argent ? Fais-toi gigolo, juste le temps de voler de tes propres ailes. Ce ne sont pas les femmes en détresse qui manquent. Tu auras le loisir de le constater. Je te choque ? Peut-être. Je ne veux pas te mentir. La vie n'est pas tendre par ici. Il faut survivre. Je viens de te donner le carnet de bord de la société moderne chez nous. »[186]

Ce discours est particulièrement instructif, l'argumentation y est élaborée. On constate d'abord la forte présence d'un locuteur par rapport à l'autre. Ici, l'aspect discursif n'est pas tout à fait habituel. On a un exposé en deux séquences, dont les termes sont incisifs de nature à étouffer la contestation. Ce type d'argumentation met au centre de l'échange la confrontation en amont de deux discours opposés : discours et contre-discours. La force persuasive de l'un des discours tient à sa capacité à réduire la confrontation sans y échapper. Le moyen le plus sur comme nous l'avons vu dans cet exemple, c'est une forte monopolisation de la parole. Ce qui a pour conséquence d'amenuiser la force contestataire du contre-discours.

Cependant cette définition générale de l'argumentation n'englobe pas tout les discours énoncés sous ce mode d'expression. Dans notre corpus, il arrive que l'argumentation soit au contraire un moyen de pression plus dissuasif que persuasif. Parfois il apparait sous la forme d'une menace ou encore d'une négociation. Dans ce cas nous parlons quand même d'argumentation, car le but étant toujours de parvenir à la modification de la vision ou du comportement de l'allocutaire-interlocuteur.

I.3.1.2 L'argumentation dissuasive : le conseil

Le conseil est un mode argumentatif qui a pour but de faire admettre comme vrai un point de vue contesté au départ. Ce type de discours est le plus courant dans l'échange entre générations opposées. Dans l'expression familière traditionnelle, le conseil est le moyen le plus couramment utilisé par les aînés pour orienter la vision des jeunes gens sur des questions qu'ils considèrent essentielles. Selon son fonctionnement habituel, le conseil est plus souvent de l'ordre de la prescription. Même s'il intègre tout aussi la recommandation ou l'encouragement, le conseil est surtout un argument de dissuasion sous forme d'interdit, à la différence que ceux-ci laissent l'illusion du choix, la possibilité d'une option autre que celle exprimée. L'illusion est entretenue par la menace à peine voilée d'un châtiment éventuel en

[186] C2MK, *Fam!*, p.48-49

cas de non observation du conseil prodigué. Le conseil est en cela une menace implicite. Pour illustrer, nous analysons les conversations entre Joël Ondo et son oncle auprès de qui il recherche du soutien fait choux blanc. D'abord au téléphone puis de vive voix, le jeune homme exprime son désaccord à un oncle qui choisit plutôt de lui enseigner la résignation. Au lieu de la compréhension que son neveu attendait, l'oncle préfère attirer son attention quant aux éventuelles conséquences que pourrait engendrer l'entêtement de Joël face à son père. L'oncle emploie la banalisation et la dédramatisation pour aider son interlocuteur à relativiser la situation et, peut-être, y trouver quelque compte positif.

> « -Tonton ! que signifie cette plaisanterie ? J'ai reçu la lettre de papa m'annonçant mon mariage avec la fille de son ami.
> -Oui, ton père n'a fait que respecter une tradition familiale. Nous avons été mariés à nos épouses de cette manière. Je ne vois aucun mal à cela.
> -Moi si ! Je suis fiancée. Ma future épouse arrive à la fin de cette année. Nous sommes déjà en train de nous organiser pour notre mariage. Je ne peux accepter cette union. Annulez ce mariage. Jamais je ne la prendrai pour épouse.
> -La dot est déjà versée. La femme se trouve peut-être déjà au village avec tes parents. Il n'y a pas de problème en ce qui concerne ta fiancée ? Tu la prendras comme deuxième épouse. Nous sommes tous polygames dans la famille.
> -je ne veux pas suivre votre exemple. J'ai décidé d'avoir une seule épouse, et c'est celle que j'aime. S'il te plait, intercède pour moi auprès de papa pour annuler ce mariage.
> -Comme je te l'ai déjà dit, le mariage est déjà fait. Je te conseille de ne pas refuser. »

On peut saisir la distance qu'il y a entre la situation désemparée de Joël et la sérénité affichée par l'oncle. Il se contente de contrecarrer les arguments de son neveu par la simple évocation d'une « tradition familiale ». Cet argument unique laisse soupçonner que les deux interlocuteurs se comprennent. L'oncle saisit la pertinence des propos du neveu, mais il l'appelle à accepter, à s'y faire. Plus averti en matière de pratiques traditionnelles, l'oncle sous-entend une menace éventuelle à laquelle Joël s'exposerait s'il ne se résignait pas. Il construit son discours en choisissant des termes clefs tels que « dot », « tradition familiale », « respect », « polygames » censés capturer l'attention de son interlocuteur. Bien que l'oncle représente ici le « camp » des anciens, de l'ancestralité et Joël la jeunesse en proie aux changements, à l'évolution, on se rend compte qu'il n'y a pas de réelle opposition d'idées, cet échange est un entretien entre un « initié et un profane. »[187]Le discours de l'oncle reste

[187] Les questions relatives à la tradition et aux règles qu'elles véhiculent opposent deux groupes d'individus : les aînés qui sont les témoins des pratiques dont l est questions et les plus jeunes qui, confrontés à celles-ci s'y

relativement calme. Le ton calme de ses expressions traduit une sérénité de nature à banaliser la situation. Il ne cherche pas à embellir la situation mais à la rendre acceptable pour Joël. La voix de l'oncle est celle de la sagesse.

> « -Mais cette fille je ne la connais même pas.
>
> -Quand tu viendras tu la rencontreras et vous ferez amplement connaissance. Tu pourras même la laisser enceinte.
>
> -Comment ça enceinte ? Ne veux-tu pas comprendre que je refuse cette union ?
>
> -Ce qui est fait est fait. Nous ne pouvons plus rien.
>
> -C'est un chantage que tu me fais.
>
> -Non. Je t'explique juste la conduite à tenir. »[188]

Ce passage explicite beaucoup plus la position de l'oncle qui s'avère presque compatissante. Ses propos directs, laconiques, traduisent un embarras qui nous ramène en arrière lorsqu'à l'annonce de l'existence de la lettre, Joël ne comprend pas que son oncle qui est souvent au village ne lui ait rien dit à propos d'un sujet si important qui pousse son paternel à lui adresser un courrier. On sait de l'oncle qu'il descend au village tous les week-ends parce que « sa première épouse y vit. »[189]Ainsi c'est par expérience qu'il adopte cette attitude argumentative de nature plutôt dissuasive. Sans doute en aurait-il fait les frais ? De toute façon, ses recommandations traduisent une pression imperceptible sur Joël que la colère assourdit. La nature de l'argument se lit plus dans l'intention que dans le discours à proprement parler. L'élément contexte agit particulièrement dans ce genre de situation où l'énoncé trouve dans le contexte des compléments argumentatifs plus explicites que les propos tenus par les interlocuteurs. Cette pratique discursive est courante chez Sylvie Ntsame. Nous retrouvons un procédé similaire dans l'entretien entre Ngonetang et la femme d'Essono le guérisseur. Au moment où Ngonetang s'apprête à regagner la maison de son époux après un séjour prolongé chez Essono pour des raisons de santé, son amie, épouse du guérisseur, l'interpelle sur l'attitude qu'elle devra désormais adopter vis-à-vis de Mendang, l'époux que Ngonetang a trahi.

> « - Au lieu de penser à l'impossible, contente-toi de ton mari
>
> -Je te promets de suivre tes conseils, mais Nzé-Medang est leur père (aux enfants de Ngonetang)

---

opposent avec virulence. Cette virulence étant le plus souvent due à l'ignorance totale des contours et des implications de ce à quoi ils s'opposent. Car la coutume est rarement une farce des anciens pour compliquer l'existence aux jeunes. La protée symbolique, échappe trop souvent aux jeunes générations.

[188] S.N., Mal, p.25

[189] S.N, Mal, p. 22

-Nzé-Mendang n'est pas leur père.

-C'est quand-même leur géniteur

-Il n'a aucun droit sur eux. Tu le sais qu'une relation adultérine ne confère pas de droits sur les enfants nés de cette relation. Leur seul père c'est ton mari.

-Je ne l'ai jamais aimé, c'est Nzé-Mendang que j'aime.

-Que test lèvres ne prononcent ce nom, quelqu'un pourrait t'entendre.

-Je sais. A toi je peux le dire. Je suis triste.

-Cette relation ne t'a apporté que des problèmes. Il n'a pas été sincère avec toi. Où est donc l'amour ? Réfléchis.

-Je te promets de tout faire pour l'oublier.

-Tu es raisonnable. »[190]

Contrairement à la première situation, celle-ci aboutit. La dissuasion-persuasion est un succès. L'amie de Ngonetang lui rappelle son statut d'épouse de Mendang. Pour en arriver à ses fins sans intention de tromperie, la femme d'Essono rappelle à son amie l'origine de son malheur. En lui désignant sa propre responsabilité, Ngonetang ne peut se plaindre de son mari dont la seule faute est de l'aimer en dépit de tout. Elle comprend qu'elle doit se dévouer à cet homme qui finalement mérite au moins de la reconnaissance. Le discours de l'amie de Ngonetang est accusateur, honnête et sincère. L'intention du locuteur étant de ramener l'interlocuteur à a raison par la prise de conscience de sa mauvaise conduite initiale et qui a généré tout le malaise dont elle se plaint à présent.

« -Il m'a fait du mal. C'est à cause de lui que je suis tombée malade.

-Tu es responsable. Tu l'as poussé à bout, mesures-tu seulement son humiliation à partager sa femme avec son fils ? Je ne veux pas revenir dessus, j'attire seulement ton attention qu'il est ton époux, tu dois lui donner ce qui lui appartient. »[191]

Nous sommes en présence des manifestations dialogiques qui impliquent un face à face entre interlocuteurs. L'argumentation se déroule directement en présence des intéressés sans qu'ils fassent intervenir des vecteurs extérieurs à la conversation. C'est l'argumentation du discours interactionnel. Car il s'inscrit dans un échange immédiat et interactif. Nous relevons dans le corpus d'autres formes de discours argumentatifs dont celui qui se rapproche de la persuasion et tente de se confondre avec lui est la manipulation. Ces deux modes esthétiques diffèrent fondamentalement au niveau de l'intention du locuteur.

[190] S.N., MAFMP, p.124-125
[191] S.N, Mal, p.124

I.3.2 La manipulation argumentative

La manipulation est une construction persuasive, mais focalisée sur l'intérêt de celui qui a en charge l'énoncé. La manipulation apparait dans le discours sous plusieurs formes selon les contextes. En politique, la manipulation est fondée sur la flagornerie du locuteur envers son allocutaire-interlocuteur. Le personnage en situation d'énonciation donne l'impression d'agir dans l'intérêt de celui qui l'écoute, mais en réalité son dire est un faire agir car il contient l'intention d'obtenir quelque chose.

I.3.2.1 La flatterie

La flatterie est le type argumentaire le plus intéressé. Le roman *Fam !* offre plusieurs passages à travers lesquels l'échange argumentatif dévoile des techniques fourbes et basses des hommes politiques désireux de préserver un juteux fauteuil ministériel. Fam se souvient du premier conseil des ministres auquel il a participé après qu'il a intégré le gouvernement de Sy en tant que conseiller auprès du ministre de la communication. Chaque intervention est d'intérêt propre à l'intervenant. Aucun membre du gouvernement ne se soucie du pays ni de ses habitants. L'ambition unique est de plaire au Grand créateur pour espérer obtenir de lui soit une promotion, tout au moins le privilège de rester dans l'équipe dirigeante. Le ministre des affaires étrangères propose pour cela la suppression de l'autorisation de travail aux Syens de l'étranger, car, selon monsieur le Ministre, « c'est le bénéfice de cette disposition qui leur permet, non seulement d'être autonomes, mais de s'opposer au régime ». Dans un premier temps, le discours est analytique. Le locuteur établit un rapport de la situation. La deuxième phase consiste à proposer des solutions.

> « Il est donc clair que c'est l'indépendance financière qui fait d'eux des opposants.
>
> Or, s'ils n'avaient pas la possibilité de s'expatrier, ils rentreraient obligatoirement à la fin de leurs études. Ici, ils ne pourraient pas facilement s'affranchir de notre contrôle permanent, sachant que c'est nous qui détenons les cordons de la bourse. Je vous remercie. »[192]

Le choix des termes tels que « opposant », « indépendance », s'adresse directement à l'allocutaire dont l'intérêt est justement d'éteindre toute sorte de manifestation hostile à son régime. De même, l'emploi du « nous » pour l'ensemble des collaborateurs au régime et le

[192] C2MK, *Fam !*, p.90

« vous » pour le chef de l'Etat établit un rapprochement immédiat, un engagement commun. Un autre extrait construit sur le même mode et dans les mêmes circonstances vient renforcer notre analyse. Un énième intervenant également ennemi du pays vient enfoncer le clou déjà profondément planté par ses prédécesseurs. Le narrateur l'identifie comme le « neveu du Grand Créateur ». Du fait de sa situation de « premier » légitime de par le lien de parenté susmentionné, son intervention se doit d'être la plus spectaculaire et la plus radicale, étant donné que son intérêt à la perduration du système est bien plus grand. Délégué auprès du ministre de la communication, il propose de dissoudre la presse de l'opposition. Là aussi, la pertinence des mots cible le même objectif : le Grand Créateur qu'il s'agit de caresser dans le sens du poil. Le locuteur décrit une presse « immature, insolente, incompétente. »[193]Puis manifestant sa préoccupation pour l'image du chef, il poursuit :

> « C'est un véritable torchon qui discrédite notre pays aux yeux du monde. N'oublions pas que les représentants diplomatiques en résidence dans notre pays lisent. Quelles images auront-elles de vous ? Où a-t-on vu une presse traîner ainsi un chef d'Etat dans la boue en fouillant dans toutes les poubelles du pays et de l'étranger ? Si ces gratte-papiers se croient incapables de respecter l'homme, qu'ils respectent au moins l'institution que vous représentez ! »[194]

La manipulation se joue autour du sentiment d'exaspération volontairement manifestée à l'extrême et qui ponctue chaque intervention des collaborateurs du Grand Créateur. A vrai dire, les discours se construisent autour de cette exaspération qui, de fait, est un gage de fidélité au système politique mis en place par le chef suprême. Et l'idée dissimulée en arrière plan et qui est l'objectif principal pour l'énonciateur c'est l'obtention des faveurs de la part de l'allocutaire-interlocuteur.

L'exercice du pouvoir ainsi travesti, il devient évident que pour y accéder, cela nécessite plus qu'une simple bonne vieille élection. C'est ce que Fam va découvrir lors de sa rencontre avec le président, à l'initiative de ce dernier.

Alors que Fam est certain de remporter la victoire par les urnes, il est surpris d'entendre le chef de l'Etat lui proposer de la lui « offrir ».

Ce chef tant redouté, parce que redoutable, affiche curieusement une simplicité doublée d'une sympathie qui le rendraient presqu'humain à s'y méprendre

« -Allez-y manger. C'est pour vous les Blancs. Moi j'aime mon vin de palme et ma kola ». Mais Fam ne se laisse pas déstabiliser et il réplique :

---

[193] C2MK, *Fam!*, p.92
[194] C2MK, *Fam!*, p.92

> « -Monsieur le Président, avec tout le respect que je vous dois, je souhaite savoir ce que signifie tout ceci ? Je doute fort que vous m'ayez fait venir jusqu'ici uniquement pour manger des canapés et boire en votre compagnie ? »

Par cette réplique, Fam replante le décor et le malaise change de camp. Mais il en faut plus pour déstabiliser le Grand Créateur, particulièrement coutumier de ce genre de situation. Sans perdre de temps, il entame son discours par un appel à la loyauté de la part de Fam. Il veut instaurer une relation de confiance.

> « Tu as raison. (…) Je veux m'assurer que tout ce qui se dira ici ne sortira pas d'ici. Puis-je avoir ta parole d'homme ?
> -Je vous la donne. »[195]

La communication met du temps à s'établir. C'est une situation typique des rapports de tension. Avant qu'il y ait véritablement de dialogue, les interlocuteurs passent par plusieurs phases de précautions pour s'assurer de la nécessité d'établir l'échange ou d'y renoncer. Les deux interlocuteurs ne sont pas exactement en situation d'égalité. L'un a visiblement le dessus et son discours s'inscrit sous la forme d'une proposition qui appelle non pas un véritable échange mais un refus ou un accord de principe. Mais pour que cet accord soit admis par l'autre partie, tout se joue sur l'argumentation mise en œuvre.
« Bien je vais te faire une proposition. J'irai droit au but. Je souhaite que tu gagnes les élections actuelles… »[196]
Fam est surpris et déconcerté. Il sait à quel point son interlocuteur est « viscéralement accroché au pouvoir par toutes les fibres de son être ». Raison pour laquelle cette proposition lui semble cacher quelque chose de vicieux. Il ne se laisse pas avoir et sonde les raisons d'un tel revirement. Dès qu'il s'aperçoit que Fam ne mesure pas la teneur de la situation, le Président expose :

> « -Pauvre petit. Je vois que je perds mon temps. Tu as encore énormément de chose à apprendre en politique. Ce que tu appelles « verdict des urnes » n'existe pas encore à Sy. C'est moi et mon système qui, pour l'instant, décidons des résultats électoraux. Comment peux-tu espérer gagner dans ces conditions ? Je t'offre la victoire. Toi tu choisis l'échec. Va réfléchir, autrement je chercherai un autre dauphin. C'est dommage, car tu me semblais capable de porter la croix de ce pays. »[197]

---

[195] C2MK, *Fam!*, p. 164
[196] C2MK, *Fam!* p.168
[197] C2MK, *Fam!*, p.165

C’est une manipulation savamment orchestrée, car en réalité, c’est un marché que le Grand Créateur de Sy veut conclure avec son premier ennemi politique.

Le Grand Créateur a un ascendant sur son interlocuteur. Il détient ce que Fam convoite. De plus, il a l’avantage de l’expérience, d’où le terme de « système » qu’il emploi. Pour qu’il y ait système il faut une politique élaborée qui s’applique en un lieu, dans une durée relativement longue. Or, le Grand Créateur de Sy est aux commandes du pays depuis belles lurettes. N’en est-il d’ailleurs pas le Grand Créateur ? Par cette désignation, le président de Sy exprime qu’il est à l’origine du pays tel qu’il est connu. C’est lui qui a façonné Sy. Il en détient les clés et peut décider au gré de son choix de les remettre à qui il le souhaite. C’est ce qui va se produire. Fam se laisse convaincre par les arguments fondés de son interlocuteur dont le discours est frappant de réalité factuelle et de sincérité.

Le discours politique est celui qui illustre le mieux la manipulation argumentative. Mais si dans l’exemple précédent cette manipulation se fait sous le mode de la négociation, il arrive que le locuteur n’est aucun intérêt ni à convaincre, ni à démontrer quoi que ce soit. La force démagogique du discours politique n’est plus à démontrer. Dans les pays où la démocratie tente de s’appliquer, le choix des « chefs » est soumis aux résultats des urnes. Ce qui justifie de la part des divers candidats à la gouvernance de produire des discours populistes dont le seul but est de plaire aux électeurs. La démagogie trouve sa justification. Le discours consiste alors à dire ce que le locuteur estime comme horizon d’attente de son auditoire. L’exercice étant de plaire et d’enrôler le plus grand nombre jusqu’à la prochaine échéance électorale. Or, dans le cadre du roman que nous étudions, la scène politique de Sy se joue à l’exclusion totale des votants. Il n’y a pour ainsi dire pas de vote. Si l’acte a bien lieu, il n’a d’intérêt que pour ceux à qui il autorise de caresser le doux rêve d’un changement à venir. Mais concrètement, les urnes sont muettes, le peuple muet. Toutes les ficelles étant entre les mains du Grand Créateur et ses agents du gouvernement. Dans ce contexte politique, le discours des dirigeants de Sy est simplement pervers. C’est une manipulation dont le seul intérêt est le plaisir de regarder la misère se débattre pour attraper un morceau de viande jetée avec condescendance au milieu d’une meute affamée.

> « Le cérémonial consistait, en terme de stratégie, à redorer le blason du manitou de la communication dans son fief électoral en allant s’y week-ender. Dans les valises : groupes électrogènes pour donner un air de villes aux campagnes, cartons de cuisses de poulet et sacs de riz pour attendrir les

femmes, quelques vrais-faux billets de banque pour endormir la vigilance des hommes pour s'assurer leurs suffrages. Une véritable combinaison de dupes »[198].

Surtout lorsque le narrateur souligne plus loin que les membres du gouvernement allaient affronter les élections avec sur leurs urnes la mention « doit être élu ». Ce message est une recommandation directement adressée aux équipes de surveillance des bureaux de vote concernés. Est-il besoin de préciser que le « doit être élu » s'inscrit en caractère hypocrite, à coup de billets glissés ça et là, de promesses de récompenses, quelquefois des menaces éventuelles en cas de « non respect de la consigne de Monsieur le Ministre ». Dans ces conditions, le vote n'a presque pas d'intérêt, et la pratique politique se passe bien de discours démagogique dans la mesure où le vainqueur est de toute évidence désigné à l'avance.

Dans ces conditions, point de discours, car aucun intérêt. Les hommes politiques orchestrent une mascarade électorale inutile qui ne nécessite nullement qu'ils s'investissent. Si ces derniers venaient à prendre la parole, leurs discours seraient épidictiques, c'est-à-dire prononcés dans le seul but de "la beauté" langagière. Il s'agit de faire étalage d'une éloquence qui est pur fantaisie et totalement inutile. N'ayant aucun enjeu argumentatif évident, le discours épidictique tend à chercher sa justification plutôt du côté de sa beauté intrinsèque et de la satisfaction personnelle d'un énonciateur fanfaron. L'épidictique est ainsi le genre rhétorique qui recherche le plus la perfection formelle au-delà des contraintes argumentatives dont elle se dédouane. L'épidictique s'autonomise par rapport à la situation d'interlocution car elle ne prévoit pas d'échange. C'est un discours que l'on écoute sans pouvoir y apporter de réponse immédiate. Le discours épidictique participe de l'endormissement en focalisant l'attention de l'auditoire sur l'adresse langagière plutôt sur la profondeur des idées. À partir du moment où le recul de la démocratie fait que les enjeux réels de l'éloquence, notamment délibérative, n'existent plus sur le plan politique, va se développer une éloquence épidictique coupée de toute réalité sociale.

Dans le discours argumentatif que nous analysons, la manipulation prend deux formes différentes : elle se présente d'abord sous la forme d'une flatterie comme nous venons de le voir, mais aussi elle passe à travers un mode tout aussi vicieux dont l'objectif est toujours d'exercer une pression sur l'allocutaire. Il s'agit de la culpabilisation.

I.3.2.2 La culpabilisation

[198] C2MK, *Fam*!, p.48

Nous postulions au départ que le discours littéraire est une immense communication à deux niveaux : les personnages entre eux dans le cas d'œuvres romanesques ou dramatiques et dans tout les cas, communication entre l'œuvre et le lecteur. Dans le cadre de notre corpus, cette communication dont parlons depuis le début s'organise sous plusieurs formes. L'argumentation dont il est question présentement nous dévoile un dernier aspect qui manifeste la force du discours dans l'échange communicatif. Ici, la culpabilisation consiste comme la flatterie à obliger l'interlocuteur à l'adhésion d'une idée, d'une vision. C'est une forme de manipulation qui a ceci de particulier qu'elle peut agir avant ou après la manifestation du point de vue contraire à celui de l'énonciateur. Dans les deux cas, l'énonciateur-locuteur fonde son discours essentiellement sur des conséquences éventuellement désastreuses qui dont l'auteur de l'acte est rarement la seule victime. L'énonciateur brosse un tableau plus ou moins apocalyptique à souhait de la dégradation inévitable en cas d'entêtement de son interlocuteur. Dans le roman *Fam !,* l'intervention d'Ozan, grand-frère de Fam va s'avérer déterminante pour obtenir de lui qu'il accepte le marché que lui propose le Grand Créateur. Connaissant l'implication de son jeune frère à la cause de ses compatriotes et sa détermination à éradiquer la misère, Ozan tire sur la corde sensible en disant : « -Te rends-tu comptes de la grave erreur que tu es sur le point de commettre, par pur orgueil ? (…) Et si ton vœux est réellement d'améliorer la situation sociale et économique des Syens, qui t'en empêchera une fois au pouvoir ? ».[199]

Dès cet instant, les barrières de Fam s'effondrent. Il n'assumerait pas que les Syens passent à côté de la libération à cause de son orgueil et de sa fierté personnelle.

Par ailleurs, la société traditionnelle représentée par le village agît avec forte pression sur l'individu. Les interdits, les prohibitions et les recommandations sont accompagnés d'arguments dont la présentation exclue des esprits les plus futés, l'envie d'en vérifier le fondement. Le plus grand argument de la tradition en tant que règles de vie, c'est la force de persuasion essentiellement basé sur la culpabilisation antérieure à l'acte sous forme d'argumentation dissuasive. La culpabilisation permet d'obtenir de dissuader l'interlocuteur sur un fait ou au contraire le persuader d'adopter telle ou telle position en lui présentant les conséquences désastreuses auxquelles son refus d'adhésion l'exposerait. La culpabilisation agit soit par avertissement avant l'acte sois par exagération des faits après coup.

[199] C2MK, *Fam !*, p.165

D'un autre côté l'argumentation par culpabilité est fréquente dans les milieux traditionnels où la notion d'interdits est fréquemment brandie. Le discours culpabilisant agit postérieurement à une situation antérieure et dont les conséquences néfastes ont été avérées. La conversation de Ngonetang et la femme d'Essono est un modèle d'argumentation par culpabilisation. Afin d'obtenir de Ngonetang qu'elle reprenne sa place d'épouse auprès de son mari. Alors que celle-ci s'y refuse, l'interlocutrice souligne la responsabilité de son amie dans la situation qui l'accable.

> « -Il a m'a fait du mal, c'est à cause de lui que je suis tombée malade.
> -Tu en es responsable. Tu l'as poussé à bout. »

Mise devant sa responsabilité, Ngonetang cède à la requête de son amie. Dans cet extrait, l'intérêt de l'interlocutrice de Ngonetang n'est pas directement lié à sa personne. Il est d'ordre moral. En tant qu'épouse elle aussi et surtout en tant qu'amie proche de la récalcitrante, la femme du guérisseur a le devoir implicite de ramener son invitée à retrouver le bon sens. Le principe de la manipulation n'en est pas moins accentué. L'intérêt du locuteur, celui qui argumente est de modifier la perception de l'autre et si possible son adhésion. La culpabilisation est en cela un mode de manipulation efficace.

La tradition n'admet aucune contradiction. Elle agit comme un dogme, une institution qui ne se veut à l'abri du changement. Or, le fondement de l'argumentation présuppose l'existence d'au moins deux thèses contradictoires. Mais selon le contexte d'énonciation, un énoncé unique est dit, et il s'accompagne d'arguments de nature à renforcer le pouvoir de ce qu'il énonce sans pour autant qu'il souffre de la moindre contradiction. Par ailleurs, la littérature rencontre l'implicite à deux niveaux : dans la représentation des paroles des personnages mais aussi dans la communication qui s'établit entre l'œuvre et son destinataire.

Nous venons de voir dans cette partie que comme l'énonciation, l'argumentation est un mode discursif qui obéit à une esthétique particulière en fonction du sujet, de la situation du contexte et des personnes impliquées dans le discours. L'analyse de l'argumentation s'inscrit à la suite de l'énonciation dans l'optique communicationnelle du présent travail, qui rappelons-le est une analyse pragmatique des discours sociaux dans le roman féminin du Gabon. Après l'énonciation et l'argumentation, nous nous intéressons à une autre forme de discours qui ne peut échapper à ce travail tant elle traverse le corpus de part en part : c'est le discours d'influence orale.

Chapitre II : Esthétiques culturelles et discours romanesques

« La langue du terroir donne à ces chroniques une saveur exquise : symboles, images et proverbes piquant jaillissent de la mémoire du narrateur, se bousculent sous la plume de l'auteur. Avec bonheur, l'auteur transpose en français les richesses de l'oralité fang; il reste fidèle à l'esprit de ses ancêtres conteurs, même lorsqu'il intègre les réalités modernes. »[200]

Pour clore la deuxième partie de la thèse consacrée aux stratégies d'écritures du discours chez les romancières du Gabon, nous abordons le dernier chapitre qui sera axé sur des formes discursives particulières. Il s'agit de ce que nous appellerons ici les actes de communication de deuxième niveau. Ce sont des procédés gestuels, comportementaux ou prosodiques manifestés par des personnages et qui constituent soit des éléments complémentaires aux discours oraux, soit des discours à part entière. Pour désigner présentement ces différents procédés, nous parlons abusivement d'oralité dans la mesure où ils n'interviennent que dans le discours oral, l'échange parlé. Pour cela, le terme oralité sera considéré dans une dimension globale, c'est-à-dire en tant qu'elle comprend l'ensemble des mécanismes liées à la communication. Bien que traditionnellement considérée dans son rapport d'opposition à l'écrit, la tradition orale intervient dans le présent travail en tant qu'elle offre à l'art écrit un enrichissement de la technique discursive par l'intégration de facteurs comportementaux.

La thématique décrite dans les romans apparaît comme une réécriture de l'oral. En ce sens que ceux-ci (les romans) semblent retransmettre sous le code écrit, des échanges oraux de la vie quotidienne. En d'autres termes, les scènes qu'ils représentent sont des situations discursives et culturelles observables dans la réalité (les échanges verbaux lors des mariages, les discours de femmes lors des cérémonies de veuvage…). L'apport de l'expression orale dans la composition structurelle des récits ne nous intéressera que dans sa possibilité à rendre la communication discursive, car l'objet est en effet la capacité communicationnelle du discours féminin.

Selon une considération traditionnelle très répandue, il est communément admis que la parole, le discours est une affaire de femme, « *Fam da'a kobe* !», entendons un homme, un vrai, ça ne parle ne parle pas ! Dans ce cas on assimile volontiers le parler aux bavardages, racontars et commérages de cuisine. Le code oral utilise les canaux auditif et visuel qui,

[200] Volt M., « notes de lecture », Notre librairie, Littérature gabonaise, p.172

fortement illocutoires, participent comme le langage verbal de l'échange communicatif. Dans le cadre d'un discours écrit, ces deux éléments du discours sont représentés par des actes illocutoires qui ont valeur de parole, dans la mesure où ils communiquent d'une certaine façon, et deviennent ainsi un dire sans dire. L'expression orale comprend ainsi de nombreux codes de communication parfaitement accessibles et traductibles dans un contexte linguistique défini.

Ce chapitre entend étudier les mécanismes oraux qui ont valeur de parole, en ce sens qu'ils énoncent toujours quelque chose à quelqu'un. C'est dans ce chapitre que nous verrons s'inscrire le contexte traditionnel en ce qu'il offre des stratégies complémentaires à la parole à travers des faits et gestes, des silences observés, des chants entonnés et des danses exécutées. L'analyse prend toujours appui sur l'expression verbale qu'elle élargit jusqu'aux aspects non-verbaux pour rendre compte du niveau pragmatique, c'est-à-dire la valeur perlocutoire qu'implique une telle organisation du discours.

Il s'agit de prendre en compte l'aspect théâtral du discours romanesque tel que nous le percevons à travers notre corpus. La mise en forme du discours à travers des éléments verbaux et la description d'éléments para-verbaux qui donnent au récit des allures de discours en train de se dire. On sort peu à peu du schéma binaire de l'oral et de l'écrit qui fonde depuis toujours la problématique de la littérature africaine. Quelles sont les alternatives discursives au silence et comment ces alternatives sont elles traduites dans les romans dans le souci de rendre leur pouvoir communicatif à ces discours autrement énoncés que par la parole. La situation des femmes qui écrivent n'est pas uniquement liée à la langue française perçue comme le lieu mythique d'une perte ou d'une quête d'identité.

L'écriture féminine sort du silence et use de moyens divers pour rendre le plus expressif possible son discours. De travestissement en travestissement, entre actes, gestes, chants, danses et cris, les femmes optent pour une esthétique du "Tout Expressif ". Les romancières utilisent la description détaillée de ce que nous appellerons des « comportements verbaux » qui actualisent le discours dans le présent immédiat du lecteur au moment de la lecture. Il s'agit beaucoup plus de la manière de transmettre dans sa capacité à renforcer la chose transmise. Ce tout expressif participe également à la construction du sens du message, par amplification ou par extrapolation. Ce sont des éléments que n'admet pas la langue française. Ils relèvent de ce fait plus d'un contexte culturel que d'une carence linguistique. La maîtrise parfaite par les auteurs africains de la langue française dont l'appropriation n'est plus à démontrer fait place aujourd'hui à d'autres questionnements théoriques liés à la création d'autres esthétiques discursives. Les romancières ne thématisent pas le silence des femmes

comme un joug paternel dont il faille à tout prix se défaire. Leurs roulements de tambours annoncent une mise en scène artistiquement orchestrée qui dévoile l'adresse communicative en situation d'élargissement de la langue. Ainsi, le silence n'existe plus, car il autorise un autre modèle de parole.

II. 1 :"Actes communicatifs", discours de deuxième niveau

Il s'agit d'étudier en premier lieu les actes communicatifs identifiés come éléments de transmission de message dans le contexte culturel fang du Gabon. Ce sont des indices de contextualisation de la parole discursive. On les considère comme des signes naturels et spontanés à fonction purement expressive mais dont certains peuvent être conventionnalisés aux fins de la communication par l'effet perlocutoire qu'ils engagent. Et ils doivent être interprétés comme un échange sous la forme d'un locuteur qui agit et des allocutaires qui interprètent la nature et le sens de l'acte posé.

Jeanne-Marie Clerc, professeur de littérature comparée à L'université Paul-Valéry de Montpellier a publié, en collaboration avec L. Nzé, doctorante en études culturelles dans le même établissement, un livre consacré à l'étude de la symbolique du silence dans le roman gabonais. [201]Ce travail s'appuie sur l'organisation géopolitique du Gabon qui, selon les auteurs, a imposé un silence dont la conséquence est l'apparition tardive de la littérature gabonaise. Ainsi que le souligne l'éditeur dans la présentation de l'œuvre :

> « La spécificité de la forêt équatoriale et les exigences d'une vie plongée dans une ombre porteuse de mystère, ont imposé aux habitants la nécessité de transformer chaque élément de cet environnement parfois périlleux en signes d'un ailleurs qu'il fallait tenter de se concilier. Du signe au symbole, on analyse dans plusieurs romans le lien direct qui a très tôt uni la réalité du monde perçu à un imaginaire collectif lui donnant un sens. D'où l'importance accordée à une forme de compréhension "initiatique" du monde. Silence et bruit apparaissent comme des concepts essentiels dans cet univers de la forêt, où la vision se trouve arrêtée par l'encerclement des arbres. La dialectique du silence et du bruit semble la représentation symbolique de la quête du sujet, telle que la met en scène le roman gabonais, depuis son apparition. »[202]

Si cette observation est fort pertinente, notre objet s'en distingue au lieu où nous nous intéressons aux éléments culturels qui offrent une alternative au silence imposé par la tradition

[201] J.M Clerc et Nzé L., *Le roman gabonais et la symbolique du silence et du bruit*, Paris, l'Harmattan, 2008
[202] J. M Clerc et Nzé L., *Le roman gabonais et la symbolique du silence et du bruit*, Paris, l'Harmattan, 2008

et aussi par les codes propres à la donnée linguistique, toutes deux liées à l'appartenance des écrivains à la culture fang. Le fang appartient à la catégorie des langues dites d'expression. Langue à ton au vu des nombreuses intonations et ondulations qu'elle implique dans sa pratique s'appuie sur une tradition qui intègre certains actes, gestes, et signes physiques (liés à une manifestation du corps) qui ont valeur d'expression à part entière en l'absence totale d'un langage prononcé avec des mots. La prise en compte de ces éléments est fonction de leur capacité de communication, de transmission d'un message et donc d'implication d'un destinataire.

II.1.1 Actes à valeur énonciative

Afin de définir ce que nous entendons par actes à valeur énonciative, l'analyse s'organisera au cœur de circonstances et des situations qui en illustrent la manifestation. Tout de même on peut en dire que ce sont des actes dont la réalisation appelle à une réaction de la part de celui à qui il est adressé. Austin parle à ce propos d'« actes performatifs » pour préciser qu'ils entrainent une transformation du comportement chez le destinataire. Ils supposent un refus ou une impossibilité à affronter une situation au moyen du langage articulé. Dans une société à tabous, où la parole est régulée, circonstanciée et distribuée grâce à des codes précis, les actes comportementaux ou les attitudes physiques agissent comme une sorte d'alternative à l'absence de parole ou à la conscience des limites d'une parole mal ou non métrisée.

Les actes communicatifs de deuxième niveau fonctionnent en contexte et ils ne sont réussis que si le destinataire reconnaît l'intention de l'énonciateur, associée à son énonciation. Dés lors, « un énoncé n'est pleinement un énoncé que s'il se présente comme exprimant une intention de ce type à l'égard du destinataire et le sens de l'énoncé est cette intention même. »[203] Nous en avons exemple dans *Mon amante la femme de mon père*, la fugue de Mbazogo avec le maître de l'école du village. Dans les faits, la fugue du couple peut être considérer comme un enlèvement perpétré par le maître, vu son ascendant en âge et en maturité par rapport à la jeune fille. Cependant, il faut se placer dans le contexte culturel traditionnel fang pour en déceler la signification. Car il s'agit d'un acte volontaire dont l'intention est d'envoyer un message aux familles respectives de l'un et l'autre acteur. Et les destinataires de ce dire étant identifiés par la coutume, la fonction énonciative de la fugue se fait plus

[203] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire,* Ed. Nathan, Paris, 2001. p.62

explicite. Le narrateur explique que, culturellement, l'enlèvement d'une fille par un homme n'a pas valeur de kidnapping. C'est une demande en mariage sous une forme plutôt audacieuse. Pourtant reconnue et autorisée par la tradition, ce procédé est toujours apprécié différemment entre les familles de l'homme et de la femme, comme le confirme l'énoncé suivant : « une de nos filles a été enlevée. Une manière glorieuse pour l'homme d'épouser. Mais un déshonneur pour les parents de la femme. »[204]Selon le destinataire, la même action revêt des connotations complètement opposées. Le départ de Mbazogo au bras du maître va donner lieu par la suite à l'organisation qui engage non plus seulement les deux acteurs de départ, mais deux familles, deux villages, deux clans. La force perlocutoire de cet acte se traduit dans le texte par les réactions opposées qu'il suscite. Une action est définie comme un processus dynamique de changement d'états de chose, réalisé sous contrôle d'un agent humain et dirigé volontairement vers une fin. L'intention et la motivation à agir sont associées à l'action humaine. De plus, ces actions impliquent souvent une coopération organisée entre sujets et parfois une conjonction des actes en vue d'atteindre des buts partagés, communs, ou complémentaires.

Avant que les parents de Mbazogo ne réalisent les raisons de sa disparition, les hypothèses s'orientent vers une simple fugue pour retrouver sa mère Ngonetang, absente du village depuis trop longtemps. « Cependant il y a confusion. Certains soutiennent cette version (de la fuite avec le maitre), d'autres pensent qu'elle est allée rejoindre sa maman. » Eseng, grand-mère et belle-mère de Mbazogo se sent abandonnée et trahie. Elle juge une telle attitude ingrate à son égard. Elle se lamente. « Comment a-t-elle pu me faire ça. Elle me quitte pour aller chez sa mère, qu'elle me dise au moins au revoir, quelle ingrate ! »[205] Le plus étrange est que pas une seule fois la grand-mère ne pense qu'il ait pu arriver malheur à sa petite fille. Les larmes de départ sont liée à l'intention de reconnaissance dont elle se sent en droit de recevoir de la part des enfants qu'elle élève depuis le départ de leur mère. « Mbazogo m'abandonne ainsi ! ». Puis, la surprise mêlée de soulagement lorsqu'elle apprend la vérité. Les lamentations d'Eseng alertent tout le village. Ce qui amène Mendang à vérifier si le copain de Mbazogo est toujours chez lui :

« -Le maître est parti ? »

Puis la certitude de la fugue amoureuse est confirmée par la disparition du maître,

«- Il n'est plus là-bas. Ses choses aussi ont disparu. »

Dès cet instant, les larmes d'Eseng font place à un autre sentiment : la stupéfaction

[204] S.N., MAFMP, p.98
[205] S.N, MAFMP, p. 97

« -Qu'est-ce que j'entends ? crie Eseng »[206]

Ce passage révèle que les réactions divergent en fonction de l'interprétation que l'on peut faire de l'acte posé. Eseng à elle seule concentre un mélange de comportements conformément à la diversité de possibilités qu'offre la disparition d'une jeune fille de la maison paternelle. Un même fait peut produire des réactions contradictoires selon le message qu'on croit y déceler. Jusque là, seule l'absence de Mbazogo est constatée. Et toutes les hypothèses pour tenter de comprendre ce qui se passe sont forcément liées à son âge, d'où l'idée de rejoindre la chaleur maternelle.

D'autre part, les hommes qui ont compris immédiatement le message expriment leur indignation. Cette colère est liée au sentiment de déshonneur comme le souligne Mendang qui s'exclame : « Quel mépris ! »[207]. Du côté des villageois de Nko'o on considère que Mbazogo a "suivi" le maître, ce qui traduit une légèreté de mœurs de la part de la fille et met en doute son éducation. L'acte est apprécié différemment en fonction du sexe des protagonistes. Dévergondage pour Mbazogo et bravoure pour le maitre. Mais dans les deux cas, il communique le même message : un désir de mariage. En acceptant de suivre le maître dans son village, Mbazogo exprime en même temps la demande en mariage de la part de son compagnon et aussi et surtout, son approbation à elle. Alors que la population de Nko'o se sent abusée, chez le maître règne la liesse de la satisfaction et de l'honneur. Pour les premiers, l'affront est intolérable de la part de leur fille dont la fugue est un signe de mauvaise éducation. Pour les autres, c'est une preuve de virilité qui satisfait d'abord le père du maître ensuite l'ensemble des hommes de son village. Pour les filles de Nko'o, l'heure est à l'anathème. L'acte honteux que vient de poser Mbazogo jette l'opprobre sur toute la gent féminine. Les filles de Nko'o feront l'objet de remontrances sévères tandis qu'au même moment, dans son village, le maître est cité en exemple. Il devient le modèle à imiter. Ce qui nous permet d'affirmer que :

> « Le degré de la force illocutionnaire importe autant, pour cerner le caractère spécifique d'une énonciation, que cette force elle-même. La mise en relief de la valeur illocutoire exprime non seulement l'intention du locuteur, mais aussi sa volonté, tout aussi importante, de rendre évidente et pour ainsi dire primordiale par rapport au sens, cette intentionnalité. »[208]

[206] S.N, MAFMP, p.98
[207] SN, MAFMP, p.98
[208] S. Le Compte, Le Galliot J., « le je (u) de l'énonciation » *Langage* Sept. 1973, p.71.

Par conséquent les actes énonciatifs ont valeur à part entière d'énoncé. Ce sont des actions qui expriment l'intention de leur auteur avec la vocation de provoquer une réaction chez le destinataire. Leur fonction interactionnelle : représenter la représentation d'action pour un destinataire, qui de témoin doit devenir co-« énonciateur » du discours et co-acteur de l'action future, va déclencher des transformations importantes. Ici on ne peut parler de locuteur/auditeur, car il s'agit d'un énoncé de deuxième niveau, c'est-à-dire posé en dehors de l'articulation de la langue. Ce qui ne suffirait pas à nier sa charge pragmatique, car il agit sur le destinataire et provoque chez lui une réaction. Ces actions, selon Max Weber, ne deviennent « socialement signifiantes » qu'associées à des représentions sociales, des normes mais aussi à des attitudes et des valeurs. [209]C'est en ce sens que nous parlons de l'éloquence du discours. Une fois le décodage opérée, la signification ne fait plus de doute et peut désormais être traduite en mots. « Les vieux se réunissent au corps de garde. » [210]Bien plus qu'une annonce de fiançailles, la fugue du couple constitue en lui-même l'acte de fiançailles. Les parents sont mis devant le fait. Et, conformément à la coutume ils n'ont pas d'autre option que de considérer la demande en mariage ainsi audacieusement "démontrée".

La demande en mariage du maître va enfin prendre une tournure sérieuse. L'implication des vieux est à la hauteur du défi. Le conflit qui s'ensuit n'est qu'un rituel de circonstance. Tout le monde s'y prépare. La fugue du jeune couple a pour conséquence la rencontre entre deux familles dans le but de célébrer un mariage. Seulement, il implique aussi des préalables d'affrontement selon les dispositions de la tradition. Aussi, le lendemain du départ des amants fugitifs, « une voiture se gare dans la cours du village du maître, tous les frères de Mbazogo sautent promptement. Ils courent après des animaux domestiques qu'ils frappent avec des bâtons (…). Les vieux assis au corps de garde qui connaissent une telle réaction de colère consécutive à l'arrivée de la jeune fille se mettent à crier (…). Après la course à travers le village (…), les visiteurs essoufflés se dirigent au corps de garde. »[211]

Ce passage montre qu'il s'agissait bien d'un rituel. Une manière pour la famille de la fille enlevée de laver l'affront. Dans cet échange communicatif, un acte en appelle un autre. L'acte de fugue ou d'enlèvement conduit à l'agression perpétrée par les frères de Mbazogo dans le village du maître. L'aspect rituel tient au fait que les guerriers improvisés ne visent que les animaux domestiques. Aucun écart physique n'est commis sur des personnes. C'est une étape nécessaire qui a pour but de relever le défit de bravoure lancé par le maître et de

[209] Weber M. in Chabrol, C, *Cahiers de Linguistique Française*, « Pour une psycho-pragmatique de l'agir communicationnel » GRPC, UFR Communication Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle 2004, p.198
[210] S.N., MAFMP, p. 98
[211] S.N., MAFMP, p. 98-99

remettre ainsi les compteurs à zéro. Ce qui marque le début des pourparlers relatifs à l'organisation du mariage. La nature de cet acte est d'une importance majeure. Dépourvu de parole, il se hisse pourtant au sommet de la pyramide communicationnelle. Sur la pyramide de l'autorité langagière, les hommes incarnent la parole sacrée, l'autorité orale. L'organisation prévoit des niveaux de parole qui correspondent souvent aux niveaux de langues en français par exemple. A chaque étape correspond une forme de discours qui correspond à son tour à une circonstance discursive particulière. Les locuteurs ne sont pas toujours les mêmes. Ils sont convoqués en fonction de leurs compétences oratoires et selon la gravité de la circonstance et ce qu'elle implique comme habileté en matière d'éloquence. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, les occasions de mariage sont les moments de grandes parades oratoires lors desquelles la parole est mise en scène, où le discours devient un art. La fugue de Mbazogo et son fiancé a pour aboutissement l'organisation d'un mariage. Cet engagement entre deux familles, deux, villages, deux clans mobilise les meilleurs orateurs de l'une et l'autre partie. Conformément à la coutume, le représentant du village du maître introduit la palabre par une invitation à la convivialité. « Venez! Nous sommes en famille. Nous ne sommes pas des ennemis »[212]

Le message passe. Il poursuit : « Soyez les bienvenus. Nous sommes heureux de votre présence parmi nous, même si nous aurions souhaité vous rencontrer en d'autres circonstances »[213]. Cette formule de circonstance n'est pas une vérité morale. Elle s'inscrit dans le strict respect de la procédure en cours. En réalité, les parents du maître expriment ainsi leur fierté à l'égard d'un digne fils. Et leur discours comporte dénote une pointe de satisfaction, un peu d'ironie. C'est un discours formel qui n'a aucune ambition de convaincre. Le locuteur est conscient de ne pas tromper son interlocuteur. C'est sa position de père du fiancé qui lui confère son statut de maître de la situation. Ce qui sous-entend d'un autre côté qu'ils sont conscients du malaise que ce même acte suscite chez leurs invités. Etant donné qu'en choisissant d'effectuer le déplacement jusqu'au village du maître, les parents de Mbazogo ont déjà exprimé implicitement leur accord pour le mariage. La coutume prévoit qu'en cas de refus, les vieux mandatent quelques jeunes gens pour ramener au village la fugueuse et lui infliger la correction méritée. Au cours des débats, les refus et les rejets qu'expriment la famille de la fille font parti du jeu et constituent d'ailleurs le cœur de l'échange car ce sont ces jeux de refus qui prolongent ou écourtent les pourparlers. Un véritable théâtre, non pas dans le sens d'une vulgaire parodie, mais au sens ou la tradition

[212] S.N., MAFMP, p.99
[213] S.N.,MAFMP, 100

impose cette étape comme un moment fondamental destiné à établir un contact réel entre les protagonistes qui s'évaluent mutuellement et apprennent ainsi à s'apprécier. Ce qui a pour dessein d'établir des liens. Cette étape correspond à l'échange de consentement dans la procédure du mariage civile. A la seule différence que ce sont les familles qui consentent.

Les actions communicationnelles forment un cadre de référence social avec des contraintes structurantes pour les actions communicationnelles qui héritent de leurs finalités pertinentes. Le moyen choisi par le maître et Mbazogo dévoile un autre aspect du mariage coutumier : la liberté de choix et la nécessité de consentement entre les futurs mariés. La coutume se soumet au choix libre des futurs époux. Alors que Mbazogo aurait pu être marié, tandis que le maître aurait pu attendre que son père lui prenne une épouse comme le veut la tradition, ils se sont choisis. Par la décision de fuir, ils expriment d'une certaine façon leur désir mutuel de s'unir. Le rôle des familles se résume alors à légitimer l'union par l'officialisation publique. « Nous savons ce qui nous amène aujourd'hui, notre fils aime votre fille, c'est pourquoi il est venu avec elle ».[214]L'acte d'énonciation de deuxième degré assume des fonctions linguistiques, pragmatiques et interactionnelles. Le degré ne traduit aucunement une volonté de classement quelconque. Il permet de distinguer cette autre forme de discours à celle plus classique qui engage la parole, la langue orale ou écrite.

On notera par ailleurs le paradoxe, certainement du fait de l'écrivain, entre la fuite de parole et la fonction du fuyard. Le départ du couple signifie un vide de la parole, donc un silence. Lorsque le maître opte pour le rapt, il se met d'emblée à l'abri de l'échange verbal avec Mendang. En se réfugiant dans son village il transmet la situation à des personnes mieux « équipées » que lui en la matière. Ce qui confère un aspect curieux du fait de sa fonction qui est essentiellement orale. Il enseigne à l'école primaire du village Nko'o. Son métier lui impose un maniement quotidien de l'art oral. Il transmet la connaissance à ses élèves par le biais de la parole. Il est donc étonnant que ce dernier s'évade d'une situation pour laquelle il devrait être suffisamment armé. Cet aspect ne peut se comprendre qu'en tenant compte de l'environnement du déroulement des faits.

On est poussé au cœur d'un univers où les systèmes de place et de hiérarchie sociale sont de rigueur, les prises de parole contrôlées et la censure appliquée. La prise de parole est fonction du statut hiérarchique et aussi de la situation en vigueur. Les échanges se font d'égal à égal. Les occasions de mariages, comme nous le notions plus haut engagent deux familles au sens large et ne peuvent tolérée aucune maladresse, aucun écart. Un fils dont le père est

[214] S.N., MAFMP, p.99

encore vivant ne saurait prendre en main la gestion d'une telle affaire. Seuls les orateurs précédés par une réputation qui vante leur l'éloquence et la profondeur de leurs discours peuvent entreprendre une telle. La jeunesse du maître aurait pu passer pour de l'ignorance s'il avait osé affronter Mendang. À travers lui, on aurait jugé l'incompétence de son père qui ne lui aurait pas appris le respect. Mendang se serait vu au même âge. Alors qu'en ville aucune femme n'était insensible à son charme, c'est son père qui s'était chargé de son mariage avec Esseng. Un père reconnu maître dans le maniement des techniques du discours. « Le visiteur, qui a toujours été sollicité pour son oralité dans différents contextes ne saurait perdre la face. » On suppose que le terme oralité désigne ici les performances oratoires du visiteur (père de Mendang). « Il se racle la gorge par une petite toux et rentre dans une plaidoirie qui fait les éloges de son fils (…). Lorsqu'il termine, ses interlocuteurs restent silencieux un moment. L'évangéliste accepte (…), il leur donne la dot. »[215]Alors que l'acte implique au départ la participation d'une femme, Mbazogo, on note cependant l'absence des personnages du sexe faible dans le déroulement des échanges. Ce qui confirme d'une certaine façon la réduction de leur espace discursifs et multiplie les actes d'énonciation de second degré.

Les femmes induisent un mode d'échange qui consiste à communiquer sans aller à l'encontre des conditions définies par la coutume. Elles posent des actes qui s'avèrent plus communicatifs qu'un discours conventionnel. *Mon amante, la femme de mon père* est un roman dont l'histoire principale se construit autour de l'affront de Ngonetang vis-à-vis de Mendang, notable respectable et respecté. Tout part d'une relation incestueuse que cette jeune femme entretient avec le fils de son mari. Le plus surprenant, c'est son investissement et sa détermination, tandis que l'amant reste finalement discret. Alors qu'au départ, Mendang met la faute sur son fils « il a décidé de m'affronter en m'humiliant, moi je garde ce qui m'appartient »,[216] c'est sur la témérité de l'amante récalcitrante que convergent les regards, surtout lorsque ses paroles viennent souligner son acte ignoble « Cet enfant est bel et bien celui de Nzé-Mendang. »[217]Les hommes n'ayant pas de rapports directs entre eux dans le village, Nzé-Mendang n'a pas souvent l'occasion de se montrer irrévérencieux vis-à-vis de son père. Celle par qui le malheur arrive dans la famille de Mendang, c'est « cette effrontée de Ngonetang (qui) repousse maintenant son époux ». Ngonetang aurait pu préserver la dignité de son mari et éviter ainsi de le mettre en colère. Pour cela, il aurait suffit qu'elle continue

[215] S.N, MAFMP, p.32
[216] S.N MAFMP p.15
[217] S.N, MAFMP p.19

d'assurer à ce dernier « ses voyages ». Bien au contraire, sans aucun remord, « elle en tire un véritable plaisir puisqu'elle sait que le priver de ses voyages pousse le vieil homme à une mort probable. » Ngonetang élabore des stratégies pour éloigner son mari. Non seulement elle enfreint la loi conjugale en partageant « la chose » de Mendang avec son propre fils, mais elle se refuse à lui désormais. C'est ce refus qui sera la cause du dénouement par la suite. Le pseudonyme attribué à Ngonetang par son mari témoigne des attentes de ce dernier et surtout de son addiction. Car *Biang-mi-nôme* traduit par le remède des vieux énonce la mission salvatrice curative de la jeune épouse.

En effet, dans un premier temps, Ngonetang réveille l'appétit sexuel du vieux Mendang « Lui, Mendang dont les appétits sensuels ont été ravivés voulait les assouvir toutes les nuits auprès du remède des vieux. »[218]Le narrateur poursuit : « C'est ainsi qu'à l'approche de la nuit, le firmament redoublait les battements de son cœur, son cerveau envoyait déjà des signaux au muscle pour l'échauffement avant compétition ». [219]

Tous ces passages soulignent la dévotion de Ngonetang à son mari durant la première phase de leur mariage. Avant la relation incestueuse, Ngonetang était à la hauteur des attentes de son époux à qui elle offrait une deuxième jeunesse. Pour Ngonetang, Medang enfreint volontiers des interdits. Dans la culture fang, les rapports sexuels de jour sont prohibés, pourtant, alors que tous les villageois sont encore aux champs à midi, Mendang exige que Ngonetang soit là pour lui servir son déjeuner. En réalité c'est un prétexte. Puisque « après avoir mangé, heureux, Mendang s'adonne au voyage vers le plaisir. » Puis, sans que le vieil homme ait eu le temps de s'en essouffler, le remède des vieux entreprend de le caresser à rebrousse-poil. « Elle ne respecte plus les consignes et se plaint de petits maux. » Ngonetang entre dans la deuxième phase de sa vie conjugale qui consiste à se détacher de son vieux mari. Au début du stratagème, Mendang tombe dans le piège et compatit lorsque sa femme se tord de douleur. Ngonetang, si jeune et si discrète se dévoile en vraie comédienne talentueuse. Lorsque Mendang s'allonge à ses côtés, le remède des vieux dort encore. Mais bientôt ce contact « la réveille et consciente de ce qui va se passer, elle se met à gémir doucement. » Plus Mendang multiplie les gestes de tendresse à son endroit et plus le mal étrange dont souffre subitement Ngonetang semble s'intensifier. « Elle se tord présentement ». Ngonetang joue avec ce pauvre vieux dont elle se moque royalement. Lui comme un enfant naïf, ne flaire pas encore le piège. « Rapidement, il se lève, verse de l'eau dans un gobelet sort deux comprimés de l'étui, il les lui donne. » Déterminée à ne pas satisfaire son époux, l'épouse

[218] S.N. MAFMP, p.37
[219] S.N, MAFMP, p.37

malhonnête prend des risques et avale les comprimés que lui tend Mendang. Ce qui ne peut éveiller aucun soupçon quant à l'éventualité d'une comédie. Ce passage montre le pouvoir trompeur de la femme. Nzé-Mendang l'amant complice n'a aucun compte à rendre. Seule Ngonetang déploie ses talents de comédienne en livrant mensonge après mensonge, en adoptant un comportement tout aussi ambigüe que les excuses interminables.

Les attitudes de Ngonetang s'inscrivent dans la logique de l'énonciation perlocutoire des actes énonciatifs de second degré. Le fait qu'elle se refuse physiquement à son époux provoque en lui des colères qui le conduisent à la violence physique sur la personne de sa femme. Or, cette violence a précisément pour effet de justifier le refus de Ngonetang à un homme contre qui elle est fâchée. Le plan de Ngonetang fonctionne à merveille.

La volonté de reproduire le foisonnement polyphonique de l'expression collective passe aussi par l'intégration dans le texte d'autres éléments de communication constituant des formes de discours spécifiques. Le caractère typographique du texte souligne l'alternance et la polyphonie du récit.

II.1.2 Formes de discours spécifiques

Les intertextes puisés des contes, des chants et des proverbes sont écrits en italique et organisés en strophes. Nous ne ferons pas de la chanson une expression exclusivement féminine. C'est un genre traditionnel susceptible d'apparaitre indistinctement sous des plumes masculines et féminines. Cependant, l'apport de la culture fang en tant qu'élément que nous incluons à cette étude depuis le début offre des possibilités de lecture qui n'apparaissent pas de façon explicite dans le texte, ni d'ailleurs par allusion. Les voix qui s'expriment à travers le vers sont nombreuses. Pourtant, au cœur de cette polyphonie, la culture procède à la distribution de la parole chantée comme à celle du discours classique. Ce qui nous permet de spécifier les situations qui font intervenir la chanson. Alors que la chanson est une expression quotidienne pour la femme qui l'exerce en toute circonstance pour dire sa joie, sa tristesse, pour se donner de l'entrain pendant ses activités champêtres et ménagères, pour bercer un enfant, l'homme, quant à lui, devra attendre des instants précis. Ainsi, le conteur de mvett dont le chant fait partie des compétences ne sera pas vu en train de chanter en dehors du moment sacré de son exercice. C'est sur la base de cette connaissance que nous considérons le chant comme une parole féminine. Dans le cas ou celui-ci s'exécute dans un rituel qui intègre l'interaction et établi ainsi une communication, le chant sera pris en tant que discours. Par

ailleurs c'est dans l'irruption du chant en alternance avec la parole masculine que nous l'envisageons comme une spécificité discursive féminine.

La revue de l'Université de Moncton a publié en 2006 L'esthétique du Chant-Roman chez Were Were Liking, dans cette étude, Alice-Delphine Tang souligne le caractère polyphonique et protéiforme du chant dans les romans de l'auteur. «Were Were Liking a produit trois romans d'une esthétique particulière qu'elle désigne sous l'expression « chant-romans ». Ces romans alternent, et d'une manière très accentuée, le chant et la narration. Le chant, dont il est question ici, est polyphonique et protéiforme. Il est tiré de l'oralité africaine dont la particularité est de niveler dans le même registre le chant, l'épopée, et le conte. La structure externe de ces chants donne au roman l'aspect d'un texte poétique. Quant à la structure interne, elle construit sa signification à travers la structure des chants dont le but est de transmettre des savoirs historiques ou culturels. »[220]

Le chant apparait dans le corpus à deux niveaux différents : sous la structure extérieur du texte c'est-à-dire le texte pris comme une création féminine de part son auteur. Mbazoo-Kassa s'inscrit dans cette forme. Ses deux romans *Sidonie* et *Fam !* accordent une place importante à la construction versifiée du chant traditionnel. Selon la culture fang, le chant est un exutoire, c'est l'expression poétique dans sa pureté et sa sincérité. Le chant sert de déversoir de peine, et parce qu'il offre une parole profonde, il est le moyen le plus sur pour libérer les sentiments et les sensations secrètes. En fonction des occasions de mariage, le chant autorise à aborder des domaines tabouisés comme l'amour, le sexe, la mort. On peut y voir des coépouses rivaliser d'imagination pour exposer en chanson ce qu'elle partage avec leur époux et ainsi susciter chez l'autre la jalousie. Il est d'ailleurs surprenant de constater que même dans ce genre de circonstances, l'affrontement se termine toujours en chanson et ne risque pas de finir sur une rixe. Ce jeu est une tradition, un enseignement. Il constitue donc un héritage commun de telle sorte que les règles sont respectées.

En plus des actes, le chant et la danse constituent des éléments de communication. Ils ne sont pas de simples effets d'épaississement des textes. Ils participent de l'expression des femmes et ont en cela une fonction communicative. Ce sont des actes perlocutoires car ils impliquent un échange, un jeu de vas-et-vient de la parole entre deux interlocuteurs. Dans le contexte traditionnel africain, le chant est souvent introduit au milieu d'un discours avec des fonctions diverses. Les femmes n'interviennent pas dans les débats sur les " questions sérieuses". Ce qui ne signifient pas qu'elle n'aient rien à dire. Leur discours est codé et se

[220] A-D. Tang, « L'Esthétique du chant-roman chez Were Were Liking », Revue de l'Université de Moncton Yaoundé I, Vol, 37, n°1, 2006, p.131

transmet sous forme de textes chantés, mais de texte à paroles, des chants-discours. En intégrant l'action dans la théorie développée par Austin sur les actes de langages, on prend en compte l'élément culturel qui autorise ce mode de communication et lui confère une valeur significative. C'est un moyen d'exercer une pression agissante sur le destinataire. Ce que Austin désigne en linguistique « le faire du dire » devient dans le cas présent un faire du faire. La valeur communicationnelle des actes énonciatifs de deuxième degré ne peut être minorée au seul profil de la parole prononcée. Dans certains cas, la parole succède à l'action, autrement dit, c'est l'action qui engendre la parole.

II.1.3 Eléments prosodiques comme moyens de communication

Longtemps appliquée « en poésie à la métrique et à la mélodie », et exclue « par la linguistique post-saussurienne (linguistique de la langue), les phénomènes prosodiques deviennent centraux dans une linguistique de la parole et constituent aujourd'hui un domaine d'étude à part entière. »[221] La prosodie prend en compte l'oral mis sur écrit et s'actualise à travers n'importe quelle articulation de l'appareil vocal. C'est une absence significative d'articulation, une pause, une hésitation ou un silence. La prosodie implique aussi des vocalisations diverses comme les rires, les cris, le rythme, la qualité de la voix plus tous les sons et bruits extra verbaux. « La prosodie est multifonctionnelle : elle assure des fonctions linguistiques, pragmatiques et interactionnelles qui sont étudiées par diverses disciplines ou sous-disciplines. La prosodie a des utilisations en sociolinguistique pour la compréhension de certains malentendus interculturels ». [222] Les éléments de l'oralité qu'elle implique sont identifiés et interprétés strictement en rapport au contexte culturel des textes car ils constituent incontestablement des indices culturels *de contextualisation* qui se combinent à d'autres modalités et par lesquels les locuteurs signalent et les allocutaires interprètent la nature de l'activité en cours. Les procédés prosodiques remplissent pleinement une fonction d'échange interactif en déterminant, d'une part, le contexte situationnel d'expression et, d'autre part, la manière dont ce contenu doit être compris.

I.1.3.1 Le cri comme énoncé discursif

[221] P. Chareaudeauet D. Maingueneau et al, *Dictionnaire d'analyse du discours,* Paris, Seuil. 2002, p.473
[222] P. Chareaudeauet D. Maingueneau et al, *op cit* , p.474

En tant qu'expression, le cri est l'une des formes les plus authentiques d'un sentiment, plus encore d'une sensation profonde. Il traduit presque toujours une vive émotion positive ou négative viscérale ou simplement nerveuse. Plus communément, le fait de pousser un cri se rapporte à une manifestation de sensibilité. Ce qui pour les sociétés de nos romans, correspond à une catégorie bien particulière, celle des femmes et des enfants. Le cri fait partie intégrante de l'expression des faibles. De ce fait, il n'attire pas grand monde lorsqu'il se fait entendre. Un enfant hurlant dans la cours n'alerte que sa mère. Une femme criant dans sa case ne s'adresse qu'à d'autres femmes. La femme n'a pas besoin d'une occasion particulière pour cela.

Cependant, l'étude de la prosodie nous permet de décrypter différentes formes de cri. Car, pour constituer une expression à valeur d'énoncé, le cri va varier en fonction des situations, de sorte qu'en l'entendant, on l'identifie et l'interprète au plus près de ce qu'entend traduire son émetteur. Ainsi, le cri strident annoncé dans l'incipit du roman *Féminin Interdit* est celui de l'expression exclusivement féminine des douleurs de l'enfantement : « À l'heure où les poules sommeillent dans les cases et où les bouches des bébés sont encore suspendues aux seins de leurs mères, un cri perça la nuit étoilée du hameau endormi. Une adolescente mettait un enfant au monde »[223]. Ce moment unique où la future mère remplit sa fonction privilégiée de co-créatrice ne connait ni pudeur ni retenue. La femme en « travail », expression médicale fort pertinente, laisse libre court à ses cordes vocales. En revanche, il est inadmissible pour un homme d'exprimer sentiments ou de manifester des émotions. L'homme véritable se doit de rester impassible peu quelque soit la situation d'indignation ou de bonheur devant laquelle il se trouve. Raison pour laquelle le cri poussé par Mendang devant la scène insupportable de sa femme et son fils en plein ébats sexuels alerte l'ensemble du village ainsi que l'affirme le narrateur : « Les voisins les plus proches sortent de leurs cases, les hommes, pris de panique, ceignent leurs pagnes autour de la taille. Certaines femmes portent leurs robes à l'envers. » [224]

De même, au plus fort de sa douleur, l'adolescent Misse fait preuve de « vaillance » en attendant d'être seul dans la forêt, à l'abri des villageois pour hurler sa souffrance. Le narrateur confirme qu'« il souffre réellement, seul en brousse il crie sa douleur, tente de la calmer avec des feuilles médicinales dont il enduit sa jambe. » [225] Ce besoin d'attester de la réalité quant à la souffrance du garçon est confirmer par la suite : « Ses cris (de Misse)

[223] HoN, FI, p.6
[224] S.N, MAFMP, p.59
[225] S.N. MAFMP, *op cit*, p.142

effrayent surtout la nuit, parce qu'ils tirent brutalement les habitants de leur sommeil. Et le matin, ils se trainent de fatigue jusqu'au soir. Tout le monde a perdu de sa bonne humeur. »[226] Si bien que lorsque terrasser par la gangrène, Misse n'a plus assez de force pour dissimuler ses cris et qu'il se met à dire sa douleur, les villageois pensent que la mort a eu raison de leur fils jadis si viril et si brave. Cette forme d'expression de la part d'un homme malade annonce sa mort certaine. Le narrateur évoque la tristesse qui envahit les villageois lorsque Misse ne peut plus contenir sa souffrance et qu'il se met à pleurer. « Cette maladie les endeuille déjà, ils n'ont plus le cœur à l'ouvrage. »[227] La disparition prochaine de ce fils viril et vigoureux qui à présent hurle comme une fille ne fait plus de doute. Et la nature annonce dans son langage l'événement à venir « Le soleil ne brille plus et la lune reste cachée derrière les nuages. »[228]

Par ailleurs la langue fang dans sa construction en tant que langue d'expression comprend un nombre important de cris qui, en réalité, fonctionnent comme des expressions linguistiques à part entière. Ces cris semblables à des onomatopées seraient plus proches de l'équivalent français d'interjections ou d'exclamation. Mais selon leur apparition dans le discours, ils peuvent constituer un discours libre, autonome qui se passe de mot mais dont la signification se trouve là encore extrêmement dépendante du contexte. On notera que dans le Roman de Sylvie Ntsame, le scandale introduit par la violation de l'autorité paternelle (l'inceste dans *Mon amante la femme de mon père* et la violence de Joël dans Malédiction) induit des situations particulièrement catastrophiques pour le père. D'où cette manifestation effrénée par le personnage du père de cris, d'interjections et autres expression coutumièrement du domaine des femmes.

II.1.3.2 L'interjection comme énoncé discursif

Dans les textes du corpus, l'interjection est traduite de différentes manières. Empruntant quelquefois des tournures aux langues locales, c'est une forme d'exclamation qui met en commun le cri et la parole, le vocal et l'articulé. Car contrairement au cri, l'interjection identifie la culture de façon générale, ou plus précisément la langue du locuteur. L'interjection transmet des représentations linguistiques ou ethniques comme dans ces répliques de Mendang qui ne cessera pas de crier dès l'ouverture du roman, l'affront que lui fait son

[226] S.N, MAFMP, p.146
[227] S.N, MAFMP, p.146
[228] S.N, MAFMP, p.146

épouse en donnant naissance à un troisième enfant de sa relation adultérine et incestueuse avec le fils de son époux arrache au vieil homme des cris qui témoignent de son mal profond et de son humiliation indicible. A deux reprises, Mendang s'exclame : « Akié ! Fou, moi ? »[229] L'interjection dans cet exemple apparaît sous des expressions figées exprimant des sentiments différents tels l'indignation, la désolation et l'impuissance face à une situation indescriptible, la stupéfaction devant un cas insolite comme dans *Malédiction* « Akié ! Ça c'est du jamais vu ». Cette même interjection sera reprise par Eseng visiblement désemparée par l'indécence de son fils déterminé à défier son propre père « Akié, Cet enfant m'a tuée. »[230]Dans *Féminin interdit*, au moment où Dzibayo frappe à la porte de Mvame alors que son précédent tuteur vient de la jeter dehors à quatre heure du matin, l'hôtesse s'exclame d'indignation « Kiéé ! Pauvre fille ! »[231]

L'interjection induit parfois l'approbation dans une situation satisfaisante. Lorsque le sorcier Abena expose l'objectif de son fétiche sur Ngonetang en cas d'infidélité, on voit Mendang acquiescer en disant : « Ya'a ! » que l'auteur traduit par l'approuve. En réalité, mais cette traduction a pour conséquence une différence de degré. L'expression traduit plus qu'une approbation, une véritable adhésion à une solution parfaite. Le propos de Mendang se traduirait plus exactement par " Parfait !"Nous en avons confirmation par la suite lorsque Ngonetang éternue après qu'Essono guérisseur lui ait administré une potion aux effets magiques : Essono s'avance vers Ngonetang, avec un paquet contenant une préparation dont lui seul a le secret. Il laisse tomber quelques gouttes de son contenu dans les narines de sa patiente, et la réaction ne se fait pas attendre, Ngonetang éternue, ce qui semble satisfaire le vieil homme qui s'exclame :

-Yaaaah ! lance-t-il vers les dieux.

Puis, à l'assistance est interloquée :

-La mort est loin d'elle. Je peux maintenant commencer le traitement.[232]

C'est cette dernière parole du guérisseur qui vient éclairer le sens de l'interjection. On comprend que la situation de Ngonetang était préoccupante, d'où le soulagement qu'exprime Essono.

A l'inverse, l'interjection peut exprimer le refus dont le sens dépend de la circonstance. D'abord il peut revêtir une forme d'opposition stricte dans des situations de

[229] Cette interjection revient 8 fois entre le premier et le troisième chapitre. Sur les huit fois elle est prononcée six fois par Mendang et deux fois par Eseng, mais à chaque fois son emploi est lié au même sujet.
[230] S.N, MAFMP, p.60
[231] HoN, FI, *op cit*, p.84
[232] S.N, MAFMP, p.85

conflit. Ainsi, Ngonetang fait partie de cette génération de femme ancrée dans la vie rurale et qui affichent un comportement étrange dans ce milieu. Prise plusieurs fois en flagrant délit d'adultère, prise au piège tendu par Abena, elle trouve encore le moyen de refuser de se soumettre à son époux blessé. En réponse à la femme d'Essono qui lui conseille l'obéissance, elle exprime une désapprobation manifestement déterminée :

-Ka'a ! Ah non, fait Ngonetang en signe de désapprobation
-Je comprends, mais c'est tout de même ton mari
-Je ne suis revenue que pour mes enfants
-Je sais, il te désire encore
-Je me fiche de ce qu'il ressent.

L'entêtement de Ngonetang pousse son interlocuteur à argumenter encore plus, mais rien n'y fait. Elle se braque, et s'autorise une ironie :

-Tu es sa jeune épouse
-Epouse ou pas, je ne veux plus.
-Tu es sa femme, il t'a dotée
-Avec quoi, des lingots d'or ?

D'autre part, la palabre de mariage et le jeu d'interaction que nous avons déjà évoqué plus haut consiste en une simulation d'opposition à laquelle la partie adverse se doit de répondre pour manifester son attention et assurer ainsi la détermination quant à l'aboutissement de la cérémonie.

-Notre frère ne saurait ainsi donner sa fille en mariage, il maintient son intention de la ramener. Si votre fils l'aime vraiment comme vous le prétendez, vous viendrez l'épouser au village, transmet Otouang à l'assemblée.

-Ka'a, Non, font en chœur les parents du maître.

Telles qu'elles apparaissent dans ces répliques et au-delà de traduire les sentiments successifs qui habitent les villageois, ces exclamations et interjections sont des marqueurs de relations interlocutives et ont de ce fait une fonction phatique. Elles permettent par ailleurs de vérifier le bon déroulement du circuit communicatif avec l'attention de l'auditoire. Ainsi, au regard des réactions individuelles et communes que suscite le discours d'Otouang on pourrait conclure que l'expression des sentiments dans ce contexte est ritualisée avec l'emploi de ces exclamations et interjections spontanées et communes de l'assistance. L'écriture de Sylvie

Ntsame particulièrement basée dans le milieu rural offre un large champ de telles expressions. Des interjections dans le style de celles que nous venons de relever traversent les deux romans retenus de cet auteur. On pourrait en souligner d'autres qui remplissent des fonctions diverses. On peut ainsi noter ça et là « A Zame », qui est un appel à l'intervention divine face à une situation ingérable au niveau humain. « Koro m'omisse », qui exprime l'agacement.

> « Un homme qui invite ses parents à un festin ne le fait pas pour les sauver de la famine. Tous ont de quoi se nourrir dans leur propre maison. Quand nous nous rassemblons sur la place du village éclairée par la lune, ce n'est pas à cause de la lune. Chacun peut la voir de son propre domaine. Nous nous rassemblons parce qu'il est bon pour nous de le faire. Vous vous demandez pourquoi je dis ceci. Je le dis parce que j'ai peur pour la jeune génération, pour vous autres. (…)Mais j'ai peur pour vous autres, parce que vous ne comprenez pas quelle force ont les liens de famille. Vous ne savez pas ce que c'est que de parler d'une seule voix. »[233]

Il est important de toujours préciser ce que nous entendons par tradition orale. Souvent l'oralité est perçue comme absence d'écriture, ce qui défavorise ce mode de transmission, car il partirait sur le constat d'une carence. Nous concevons l'oralité comme une littérature à part entière dont le mode de transmission se fait à partir d'outils autres que des supports physiques, palpables. La transmission orale fait intervenir les organes vitaux tels que la bouche à travers la voix et l'oreille grâce à la réception auditive. La conservation du savoir ainsi transmis tient au passage du relai entre génération. Ce qui implique fortement un rapprochement entre ces générations. La tradition orale constitue toute une littérature aussi bien dans la diversité des récits que dans leurs genres. Entre mythes et légendes, contes, toute la littérature consiste à maintenir et à promouvoir des idées d'identités communes et de solidarité entre individus d'une même communauté. L'influence d'un tel héritage se laisse appréhender à travers les œuvres d'écrivains contemporains. Ce troisième chapitre ne vise pas à la recherche d'une survivance de l'oralité dans le corpus. Il s'agira d'y distinguer les emprunts à l'art oral en tant qu'esthétique discursive. Dans un premier temps, nous nous intéresserons aux emprunts formels, c'est-à-dire, sur la base de la parole fortement tributaire de la langue maternelle des auteurs, nous voulons voir sous quelles formes de discours cette parole est elle transcrite dans les romans. Eventuellement, toujours dans l'optique de discours, on notera tout entreprise de distanciation entre la parole écrite et celle orale. Nous rappelons que l'objet principal de la thèse qui est focalisé sur le discours féminin. Dans une société où la parole n'est pas tout à fait une affaire de femme, par quels moyens les romancières

[233]C. Achebe, *Le Monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1973, p.146

transcrivent-elles l'oralité à travers leurs œuvres. Quelles formes de discours oral retrouve-t-on dans le roman et qui porteraient la marque du discours de femme.

II. 2 : Actes de paroles

Les actes de parole (ou de discours) intègrent immédiatement un système linguistique spécifique dans l'élaboration de la communication. Ils ajoutent aux actions communicationnelles une propriété supplémentaire efficace. En fonction de normes et règles sociales et de conventions d'usage socio-langagières, ils transforment les statuts et les rôles sociaux des interlocuteurs et leurs droits et devoirs réciproques appelés « rôles communicationnels »[234] (cf. Chabrol 1994 ; Chabrol & Bromberg 1999). L'introduction des structures du discours oral se résume généralement en une théâtralisation du discours narratif qui intègre des éléments tirés de la tradition orale, conte, proverbe, épopée. Ce mode d'écriture confère au texte écrit une valeur symbolique, les formes orales étant dotées d'un double langage. Ces formes nécessitent une explication de l'auteur à travers le contexte et un devoir d'interprétation qui s'impose au lecteur soucieux d'en saisir le sens.

II.2.1 Esthétique proverbiale du discours

Nous partons du principe théorique selon lequel tout proverbe, en tant que parole, est un instrument d'action. Le sens des énoncés dépend dans une large mesure des positions respectives des interlocuteurs à l'intérieur d'un échange conversationnel.

Il ne peut donc nous révéler tous ses rouages qu'au sein d'un discours (oral ou écrit). Nous voulons analyser le discours proverbial sous deux aspects : syntaxique et pragmatique. La syntaxe sert d'entrée à la sémantique, qui fournit une première interprétation sur la base de la signification des expressions linguistiques contenues dans la phrase. Et la pragmatique a pour objet l'enrichissement de l'interprétation linguistique, incomplète, comme l'a souligné Grice, par ajout d'informations tirées de l'environnement dans lequel l'énoncé est produit et interprété. En d'autres termes, le processus purement linguistique sera complété par des mécanismes inférentiels engendrant une interprétation plus exhaustive de l'énoncé.

Dans le proverbe « on ne refuse pas le sein de sa mère parce qu'il est couvert de gales » la connaissance du cotexte et du contexte est fondamentale. Par cotexte, nous nous

[234] C. Chabrol, « Discours du travail social et pragmatique », Paris, PUF, 1994 cité dans les Cahiers de Linguistique Française, Pour une Psycho-pragmatique de l'agir communicationnel, 2004, p.200

référerons à l'environnement linguistique immédiat. Les marqueurs de connexions pragmatiques qui introduisent les proverbes appartiennent au cotexte. Le contexte par contre concerne tout ce qui est extérieur au langage et qui relève plutôt de l'environnement du discours, la situation d'énonciation, les interlocuteurs et le savoir qu'il partage, le cadre spatial et temporel. « Deux ovengs ne pouvaient pas être plantés sur une même colline »[235]

Dans le contexte culturel fang, l'oveng est un arbre gigantesque, symbole de majesté et d'autorité. L'équivalent de ce proverbe est : « Deux coqs ne peuvent pas chanter dans la même basse-cour. » Le choix de cet arbre renforce l'incompatibilité d'humeur entre Dzibayo et Edzima, son oncle et beau-père. En admettant que le proverbe, soit est un énoncé dogmatique, par lequel on dispense un enseignement, soit on y relève tout aussi l'intention d'agir sur l'interlocuteur. Le proverbe est témoin d'une maitrise de la langue. Son usage confère au discours et à son locuteur un style érudit et élégant. Il est utilisé dans le discours courant pour guider, encourager, complimenter ou même désapprouver, tout cela sous une forme rhétorique noble. « *Si tu vois un adulte avec des cornes cassées, c'est qu'il provoque les enfants* ».[236] Souvent le proverbe est utilisé comme prélude à un discours, par exemple au cours d'une palabre comme lors des cérémonies de mariages coutumiers. Dans ce cas, c'est aussi un accessoire rhétorique pour impressionner l'auditoire en annonçant le niveau que devra prendre la discussion.

On note dans le conte la présence constante de distorsions de la réalité culturelle. C'est-à-dire que les personnages de contes s'autorisent des écarts comportementaux qui peuvent n'être en réalité que l'accomplissement par délégation des désirs impossibles des individus. Dans ce cas, le conte a une fonction cathartique, car il échappe aux limitations sociales.

Le proverbe comme procédé rhétorique : Il intervient dans le texte en tant qu'élément contribuant à la fabrication du sens. Selon Jean Cauvin, « le proverbe est un moyen de donner un sens à ce qui n'en a pas, et quand l'émetteur dit un proverbe il a bien l'intention de mettre un sens sur ce qu'il dit, que ce soit pour constater la conséquence d'une cause antérieure ou pour annoncer un effet futur. »[237]Le proverbe est un discours qui s'intègre toujours à un autre discours. Il ne peut se dire indépendamment d'une situation précise. Même si sa signification n'est pas toujours évidente, il a pour fonction de renforcer la saveur de la sauce sans que soit exposés les ingrédients nécessaires à sa confection. Le processus de signification est une

[235] HoN, FI, p.38
[236] HoN, FI, p.89
[237] J. Cauvin, *Comprendre Les Proverbes*, Bar-Ler-Duc (France), ed. St Paul, 1981 p.19-20

opération complexe qui nécessite des outils spécifiques. L'énoncé proverbial est un langage. Mais ce langage est inhérent à la situation à laquelle il se réfère. Cauvin dit à ce propos que la « signification du discours et la référence à la situation vécue sont téléscopiées. Si un énoncé est dit dans une situation qui ne correspond manifestement pas à sa référence normale, il y a distorsion »[238]La seule présence du proverbe traduit la volonté de l'auteur de renforcer ou de souligner la valeur sémantique de l'énoncé ou de la situation. L'introduction d'un énoncé proverbial dans un récit se fait soit par citation, soit par traduction commentée. Le procédé citationnel est la forme respectueuse de la liberté de l'énoncé. Il apparait sous une forme repérable dans le roman, comme le caractère italique. Ce qui en fait une donnée « mal soumise et mal fixée » selon les termes d'Abdelkébir Khatibi.

Il a aussi une fonction d'authenticité et de fixation du texte dans un contexte culturel, particulièrement lorsqu'il est rendu in extenso dans la langue d'origine. L'auteur redoute-t-il la désacralisation de la parole ou alors désire-t-il maintenir l'hermétisme du secret.

II.2.2 Le chant : une forme culturelle de discours

Les systèmes sémiotiques imposent une régulation de la communication basée sur l'intercompréhension entre interlocuteurs. Il y va ainsi du chant et de la danse. Alors que les hommes échangent dans des discours parlés, la communication féminine s'inscrit très souvent dans ce que nous regroupons sous le terme générique d'animation.

> « En fonction de la situation définie par les enjeux particuliers et les buts d'action collectifs, le sujet communiquant fait le choix de certaines mises scènes discursives énonciatives (rôles communicationnels énonciatifs, contrats de communication évoqués) et sélectionne des types discursifs énonciatifs préférentiels (descriptif, narratif, argumentatif…), censés favoriser l'influence. »[239]

Les romans qui composent le corpus en étude laissent voir plusieurs scènes de chants et de danse où les femmes sont les actrices privilégiées. « Les femmes forment un cercle au milieu de la pièce. Elles entonnent des chansons en l'honneur de la nouvelle venue dans la famille, en battant des mains. »[240] Ce passage montre une mise en scène d'où les hommes sont observateurs et les femmes les acteurs. Mais ce qui est intéressant à voir, ce sont les échanges

[238] Cauvin, J. *op cit*, p.20
[239] Chabrol, C. *Cahiers de Linguistique Française*, « Pour une psycho-cocio-pragmatique de l'agir communicationnel », GRPC, UFR Communication Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004, p.199
[240] C2MK, *Fam!*, p.11

qui se passent à travers ces chants qui, de fait deviennent des discours à part entière comme on peut le lire à travers ce refrain entonné en l'honneur de Fam :

« Je suis la mère, je suis la mère
De ce fils aux traits d'Apollon
Le sais-tu ? Le sais-tu ?
Ô toi qui arrives au lointain ?
Bienvenue chez moi !
Je suis la mère, je suis la mère
Qui ploie mais ne casse point
Ô toi la femme de mon fils
Bienvenue chez moi !
Alors fille d'ailleurs, femme d'ici
Je te donne un conseil :
Si tu me manques de respect
Je n'en aurai pas pour toi
Si tu m'inondes de respect
J'en aurai autant pour toi
Mais comme je suis la mère
Je te dis ma fille
Bienvenue chez moi. »[241]

Ce refrain correspond à la situation présente. Les chansons sont toujours circonstancielles et les paroles qu'on y découvre sont toujours un message : message de femmes qui n'ont pas toujours accès au discours dans sa forme traditionnelle. L'espace réservé aux femmes n'autorise pas de discours particulier. L'énonciation se fait à travers des hymnes appropriés. D'ailleurs dans la culture traditionnelle, certains travaux réalisés dans la forêt sont menés au rythme de chansons qui motivent les gestes et maintiennent une cadence régulière soutenue par le mouvement d'ensemble. Le chant est ainsi un mode d'expression quotidien. Il ne remplace pas la parole en tant que tel, car les échanges entre femmes sont aussi ponctués de bavardages et de commérages en tout genre. Seulement, selon que la circonstance est de taille à impliquer les hommes, la parole féminine se pare et se converti en une forme admise culturellement. Pour n'instaurer aucun rapport de concurrence entre les sexes, lorsque les hommes parlent, les femmes chantent. En réalité, elles chantent pour parler. Elles parlent en chantant. Car, alors que la palabre masculine est une négociation entre deux partenaires, l'échange des femmes est plus incisif. Il prend souvent des allures d'échange pamphlétaire qui s'apparente à une dispute seine. C'est un affrontement verbal qui est

[241] C2MK, *Fam!*, p. 11-12

l'occasion pour chaque intervenante de venter les mérites du fils ou de la fille qu'il représente. Au refrain de la parente de Fam, il existe un autre qui pour le coup serait une parole de remerciement.

De même, lorsqu'il arrive qu'une cérémonie de mariage ou de présentation d'une fiancée soit ponctuée d'événements pas toujours favorables, l'ambiance devient différente et les chants qui y seront entonnés de part et d'autres tournent à un jeu d'attaques et de réponses aux attaques. À travers la description des événements qui ont abouti au mariage de Mbazogo et le maître, on peut deviner l'orientation de l'échange féminin, s'il eut pu avoir lieu. Le narrateur souligne que la mère du maître entonne une chanson à la gloire de son fils. Nous pouvons aisément en deviner la teneur et la traduire à travers une chanson de circonstance très connue :

Mone wom à ne gnyaghle sikolo,
Mia kum gna yui na bera bo ya?
Ma dzo na me bele gn'étam'oo !
A n'étam, à n'étam !
Mone wom à ne fam, a bôme ya Mbazogo,
Mia kum gna yui na bera bo ya ?
A mou na me bele gn'étam'oo
A n'étam à n'étam !
Mone fam wom à n'étam'oo !
Eyiéé étam'oo !
Mone wom à ne m'étam'oo !
A n'étam, à n'étam !

Traduction approximative :

Mon fils est maître d'école, (il est instruit et il instruit vos enfants)

Qu'attendez-vous de plus ?

Je vous signal qu'il n'a pas d'égal (il n'y en a pas d'autres comme lui)

Il est unique, il est unique !

Mon fils est un vrai homme, il a enlevé Mbazogo de son village

Que voulez-vous qu'il fasse d'autre ? (sous-entendu quelle autre preuve de bravoure attendez-vous de lui)

Je vous le redis qu'il est unique !

Mon fils, mon mâle est unique !

Oh oui, il est unique !

Mon enfant est unique !

Cette louange à la gloire de l'homme peut avoir pour effet de griffer la fierté de l'autre famille. Car les paroles savamment choisies expriment à la famille de la mariée que celle-ci est une privilégiée et qu'elle ne pouvait espérer mieux. A la limite, que le brave marié s'est presque dévalué en posant son regard sur cette fille ordinaire. Généralement, l'effet est immédiat, la famille de la mariée riposte par un autre refrain de nature à souligner la valeur de la fille tout aussi unique et particulière aux yeux de sa famille respective.

Eyong ma yam bidzi, ma lor binega betan à ne nane à nga yaghle ma,
Me ne ngone y'oyap !
Ehéé ooo !
Za me yaghle wa à ne nane à nga yaghle ma,
Me ne ngone y'oyap !
Eyong ma bele beyeng ma lor binega betan à ne nane à nga yaghle ma,
Me ne ngone y'oyap, Ehéé ooo !
Za me yaghle wa à ne nane à nga yaghle ma,
Me ne Ngone y'oyap !
Eyong ma bé me tsii ma lot binega betan à ne nane à yaghle ma,
Me ne ngone y'oyap,
Ehéé ooo !
Za me yaghle wa à ne nane à nga yaghle ma,
Me ne ngone y'oyap !

Traduction approximative:

Lorsque je fais la cuisine, je suis plus efficace que cinq femmes réunies,
Je viens de loin (Je suis une perle rare),
Hé oui !
Viens que je te forme de même que m'a formée ma mère,
Je suis une fille qui vient de loin !
Lorsque je reçois des invités chez moi, j'assure mieux que cinq femmes réunies,
Je viens de loin,
Hé oui !
Viens que je t'enseigne ce que m'a enseigné ma mère.
Lorsqu'il s'agit de cultiver les champs, je suis plus performante que cinq femmes réunies,
Je ne suis pas d'ici !
Hé oui !
Viens à mon école, à l'école de ma mère,
Je viens de loin !

L'usage de la première personne sous-entend pour la belle-famille que c'est la mariée qui se défend elle-même. Etant donné que les circonstances lui interdisent de prendre la parole, une femme de sa famille s'en charge. D'autre part ce procédé est encore plus parlant car il hisse la fille mariée au même rang que sa belle-mère à qui le discours s'adresse directement et également à l'ensemble des femmes et des filles de la famille de son mari. Comme pour le mari, la femme est élevée, ventée et même surestimée. Les deux époux deviennent, par l'entremise des femmes, deux concurrents qui s'affrontent dans une bataille sans merci. Les qualités de l'un et de l'autre sont brandies dans une optique comparative. L'échange vire à l'affrontement. L'union à l'adversité. Mais toute cette mise en scène se déroule dans la stricte observation des limites du théâtre de circonstance tel que prévue par la tradition.

D'autre part, le roman *Sidonie* offre un exemple tout aussi pertinent de la fonction énonciative du chant. Sidonie est une femme « libérée » qui s'exprime. Autoritaire, menaçante, lorsqu'elle triomphe de l'amant imprudent, elle ne peut s'empêcher de chanter comme pour conclure dans sa langue de femme ce qu'elle lui avait déjà répété plusieurs fois. Pour mieux lui souligner sa part de responsabilité dans son propre malheur qui l'accable et qu'il semble lui imputer exclusivement, du moins aux yeux de Sidonie. Ce refrain est de nature à noyer l'amant déjà immergé dans le remord :

« C'est la fête des célibataires
Venez bonnes gens

« C'est la fête des célibataires
Accourez joyeusement
Votre générosité perverse
Nourrit notre pariade
Votre intégrité coquette
Alimente nos actes soiffards
Allez, allez, faites la lippe
Pour que votre reddition soit délectable
Charme irrésistible que voilà
Dans l'ardeur moite de notre savoir
Enfin l'hiérogamie terrestre
Paradis des nymphomanes
Sous l'œil comblé d'Aphrodite
Goutez aux joies du célibat
En allant courir le guilledou
A la fête des célibataires. »[242]

[242] C2MK, Sid, *op cit*, p.110

Le chant qui fait partie intégrante de l'univers discursif de la femme fang ne se manifeste pas uniquement dans des situations importantes. Il a aussi une fonction distrayante. Les femmes chantent pour se distraire, Même lors des cérémonies de mariage il y a du temps pour l'animation, le plaisir, la joie de vivre. Dans le roman *Malédiction*, la fonction d'animatrice se trouve ridiculisée à travers le qualificatif « les plus ambiancées »[243] pour parler des femmes les plus impliquées dans l'animation des festivités du mariage arrangé entre Joël et Sandrine. À travers ce qualificatif, le narrateur sublime aussi la violence que subissent les animatrices sous la colère démentielle de Joël. Le ridicule tient à la brusquerie avec laquelle on passe d'un état d'euphorie festive à la catastrophe du désordre que provoque le "marié" en furie.

Deux scènes de mariages ont lieux dans *Mon amante, la femme de mon père*. La première raconte l'accord de mariage conclu entre le père de Mendang et l'évangéliste pour le mariage de leurs enfants respectifs de Mendang et Esseng. Le narrateur raconte l'entretien des deux hommes sur environ trois pages. Mais une seule ligne fait référence à la présence de la mère d'Esseng. Une présence d'ailleurs discrète comme souligne le narrateur « l'évangéliste regarde sa femme, elle lui fait discrètement signe »[244]. La suite du passage fait comprendre le sens de ce signe discret. « L'évangéliste refuse. Le visiteur qui a toujours été sollicité pour son oralité dans différents contextes ne saurait perdre la face et se résigner devant ce refus. »[245] On peut supposer que le geste de la femme était désapprobateur. Ou au contraire, on pourrait imaginer que la mère d'Esseng ait été séduite par le prétendant de sa fille et qu'elle y ait donné son accord. Dans tous les cas, elle reste silencieuse et discrète. Sa seule intervention s'est limitée à ce geste dont on ne sait pas grand-chose.

On a ensuite le second mariage, celui de Mbazogo avec le maitre. Dès le constat de leur fugue complice, la gent féminine est implicitement mise de côté. C'est désormais une affaire d'hommes qui se réunissent expressément au corps de garde, un espace implicitement interdit au x femmes. Les femmes du village de Mbazogo n'auront pas assisté au mariage de leur fille. Durant toute la cérémonie au village du maître, les femmes sont retranchées dans la cuisine de la mère du maitre et attendent « leur tour » pour entrer en scène. A l'annonce du montant de la dot, signe de la valeur du maître et du degré d'amour qu'il a pour sa futur épouse, la mère de ce dernier « lance un cri de joie et entonne un épithalame circonstancié qui

[243] S.N., Mal, p.51
[244] S.N, MAFMP, p.32
[245] *Idem*

vente les mérites de son fils et exprime sa joie de le voir marié. D'autres femmes se joignent à elle. Elles se mettent à danser. Cette animation dure une bonne partie de la nuit. »[246]A chaque fois que la circonstance se prête à l'animation, le narrateur précise systématiquement l'entrée en scène des femmes. On retrouve pour cela l'expression « les femmes entonnent des chants » qui revient toujours pour signaler que c'est à elles que revient la fonction d'animation.

II.2.3 Du bavardage au discours romanesque à travers la rumeur

Parce qu'elles sont une remarquable photographie de l'état des croyances collectives et des représentations sociales, qu'elles expriment et transmettent, les rumeurs constituent un objet d'étude de première importance. La rumeur est considérée ici comme un des nombreux mécanismes de transmission de l'information. Elle est par essence une parole cachée ou la parole de ceux qui se cachent, ce qui a pour conséquence de minimiser le potentiel vérité qu'elle prétend contenir. La rumeur est la forme la plus populaire du discours oral. Méprisée ou redoutée par les élites, la rumeur qui prolifère à l'ombre des savoirs institutionnels est le plus souvent considérée comme un fléau, une gangrène dont souffrent les ignorants. Bien qu'elle ne soit pas le propre du discours oral du continent noir, il reste que du fait de la conception originellement élitiste des média institutionnels, la rumeur devient la radio de la plèbe. Généralement déboulant de nulle-part, la rumeur, radiotrottoir comme on la désigne communément au Gabon, survit à la pression intellectuelle qui la méprise et jette continuellement un discrédit sur elle par une ridiculisation de son impersonnalité. On lui reproche de véhiculer des affirmations infondées et qui ont la particularité de prendre de l'ampleur au fur et à mesure de leur circuit. La rumeur ne véhiculerait aucun savoir, elle serait au contraire le principal obstacle à la propagation des savoirs. L'information est toujours élitaire, la rumeur est toujours plébéienne. Et si elle se répand parfois dans les cercles du pouvoir, c'est qu'il n'est pas d'élite qui ne soit susceptible de perdre le contrôle de la situation et de se retrouver en posture plébéienne. On peut dire de la rumeur qu'elle est l'ancêtre des moyens de propagation de l'information à cause de son mode de fonctionnement qui est le bouche-à oreille. Seulement au, fil du temps, d'autres mécanismes plus élaborées l'ont reléguée au dernier plan. Lui déférant toute crédibilité pour la réduire à une sorte de bavardage de chaumière, sans importance et sans impact. Au contraire, du fait de sa survie, la rumeur se révèle bien plus influente que ne le pense ses détracteurs. Au Gabon, radiotrottoir

[246] S.N., MAFMP, p.103

est une vieille tradition dont on éprouve le plus grand mal à désigner l'origine. Ce qui est un fait c'est sa persistance à travers le temps et les âges. La rumeur n'a pas pris une ride, bien au contraire, il semble qu'elle se régénère avec l'arrivée de nouvelles institutions comme le pouvoir politique qui gérant les médias, dicte les règles de transmission et la substance de ce qui doit ou ne doit pas être transmis.

La vraisemblance en circulation dans notre corpus s'inscrit surtout à travers la manifestation réaliste d'une parole sociale. Comme les autres formes de discours que nous avons vu et celles que nous verrons par la suite, la rumeur constitue une parole dont les romancières se saisissent et retranscrivent dans les romans. De ce fait, la rumeur participe à la communication, au discours romanesque bien que sa mécanique s'inscrive en marge de la technique discursive habituelle. C'est un mode de communication qui tient à l'environnement et au sujet. Mais par dessus tout, la rumeur est liée à l'environnement culturel et à l'ambiance politique. Aussi, les deux romans qui nous paraissent le mieux circonscrire cette question sont *Fam !* et *Mon amante, la femme de mon père*. Ils représentent respectivement la rumeur dans le milieu politique en tant qu'elle crée l'information, fabrique et entretient des mythes par extrapolation, et d'autre part, la rumeur classique à la solde de la banalité et de l'ennui qui dévoile ou crée l'événement. Ce qui est de nature à rompre avec la monotonie du quotidien.

II.2.3.1Mécanisme et fonctionnement de la rumeur

De façon plus générale, la rumeur est un mode de communication courant dans le corpus. Chaque auteur la transcrit comme un moyen de transmission en apparence banal, mais qui se révèle être une esthétique particulière d'élaboration d'un discours. Plusieurs entités inhérentes à la rumeur traversent les romans. Entre les lieux qui sont favorables à son déploiement et les agents qui l'entretiennent, la rumeur, couramment appelé dans le contexte culturel gabonais « radiotrottoir », constitue un mode de communication parfois plus influent que les médias conventionnels. La rumeur est la forme la plus complète de l'expression courante. Elle concentre plusieurs organes sensoriels, principalement l'œil et la bouche. L'œil voit se que la bouche va dire par la suite. Mais le plus important de tous reste l'oreille à qui rien n'échappe. La bouche est le dernier maillon de la chaîne, car la parole relaie l'information recueillie par le son et par l'œil. Au chapitre consacré à l'analyse de l'espace et du temps, la section sur l'espace a révélé l'omniprésence des lieux propice à la propagation des « on-dit ». De toutes les romancières, celle qui traite le mieux cette question de rumeur, c'est C.M. Mbazoo-Kassa. Entre *Sidonie* et *Fam !,* la romancière introduit la parole sans

fondement et lui confère un pouvoir destructeur qui vient à bout des plus récalcitrants et provoque des comportements aussi bien chez ceux qui en sont victimes que ceux qui reçoivent et relaient l'information.

Dans *Sidonie*, l'auteur n'accorde pas une grande place à la rumeur. Il est surtout question de badauds, de personnages au discours de quartier dont les réactions frisent le règlement de compte. Ainsi, les clients du bar le " Divorce" se donnant à cœur joie à des analyses politico-socio-culturelles. L'endroit qu'il fréquente est l'un des lieux où on colporte, commente, juge, invente des histoires plus farfelues les unes que les autres. L'une des raisons qui conduiront l'amant de Sidonie à quitter sa famille pour suivre sa maîtresse envahissante, c'est la crainte du rejet dont il est certain de ne pouvoir échapper de la part de ses proches. « Ce besoin d'effacer son moi social dépréciatif est guidé par l'intolérance des membres de sa communauté. Il refuse l'idée de ghetto. La prison de la médisance et du rejet. »[247]On peut noter ici la pression du "qu'en dira-ton" sur la vie d'un individu qui choisit l'exil plutôt que d'affronter les opinions des « autres ». Le moi social dépréciatif signifie une auto-détestation sous l'influence préalable de commentaires qui ne sont pas encore exprimés. La certitude de ce qu'il deviendra et le refus de cette situation d'exil communautaire, de la solitude en groupe impose une seule option : le départ. Il part soulagé car il sait qu'il « échappe au jugement populaire, provocant et impitoyable, capable d'éclabousser de manière indélébile ceux qui, innocents, lui sont chers. » [248]L'opinion populaire est assimilée à un ghetto, une misère. La rumeur se livre forte, menaçante avec un pouvoir de jugement impitoyable. Au passage suivant : « En un laps de temps, la nouvelle a fait le tour de la ville. (…)Ce voyage inattendu délie bien des langues entre deux tasses de café ou deux verres de bière. Chacun a sa thèse sur cet abandon familial. »[249]On découvre que les craintes de l'amant de Sidonie étaient fondées. La rumeur ne connait aucune limite. Ni la pudeur de la mort ni la compassion à l'égard d'une épouse abandonnée avec ses deux enfants.

On ne peut parler de rumeur sans tenir compte des agents qui en assurent le transport dans les récits. Comme nous le disions au début de cette partie, une des caractéristiques de la rumeur, c'est l'impersonnalité de son auteur. On sait par contre que dans le contexte gabonais, la rumeur est très souvent considérée comme une parole de femme, du bavardage de cuisine. Nous sommes en présence de récits au féminin et l'objet est présentement de voir sous quelle forme les auteurs assurent la transmission de la rumeur en tant que parole. L'indétrônable

[247] C2MK, Sid, p.99
[248] C2MK, Sid, p.100
[249] C2MK, Sid, p.113

“on“ reste l’auteur classique de la rumeur qui est d’ailleurs communément appelée « on-dit ». Les deux romans que nous avons retenus qui font apparaitre la rumeur comme un élément de transmission de l’information tentent d’identifier des auteurs auxquels va incomber la rumeur. Chez C.M. Mbazoo-Kassa, on relève ainsi les badauds, ceux-qui-savent-toujours-tout, les gens, les passants et le tout puissant *on*.

Dans un article sur la rumeur, Xavier Garnier parlant du rapport entre la littérature et la rumeur soutient que la première n’a de cesse de dénoncer la seconde. Il y a là deux discours qui s’affrontent. L’un institutionnel et reconnu comme véhiculant la vérité et l’autre qui à l’inverse égare et ne peut donc conduire à aucune vérité. Xavier Garnier poursuit en disant que la littérature ne met en scène la rumeur que pour mieux faire apparaître son potentiel de dérive en dévoilant sa vulnérabilité traduite par la facilité de manipulation à laquelle s’expose la rumeur.

> « On se sert de la rumeur comme on se sert de l’ignorance pour asseoir son pouvoir. Une telle optique aboutit à faire basculer la rumeur du côté du faux : même si elle s’empare d’un fait vrai au départ, les mécanismes de transmission de l’information qu’elle met en jeu transforment cette vérité en croyance et la font entrer dans la sphère de l’infondé. »[250]

Mbazoo-Kassa met en scène ce mode de fonctionnement de la rumeur avec de nombreuses occurrences qui renvoient à divers vecteurs ou véhicules de la rumeur. *Ceux-qui-savent-toujours-tout* est l’expression qui définit le mieux l’impersonnalité de l’auteur de la rumeur. Le démonstratif *ceux*- n’indique personne en réalité, il englobe tous ceux par qui la rumeur passe. En réalité, nul n’en est l’auteur. La rumeur ne connait pas de sujets, elle se contente de traverser des bouches et des oreilles mises à sa disposition. Bien qu’il existe des individus identifiables comme des fidèles du colportage, cette activité sociale, parfois sociologique est plus souvent attribuée à la gent féminine.

Dans nos romans, ceux-qui-savent-toujours-tout se retrouvent dans toutes les situations. Ils ne sont jamais bien loin des événements. Toujours les premiers arrivés, aucun détail jamais ne leur échappe… Au final, qui sont-ils ? A qui “leur“ renvoie-t-il ? dans le cadre d’une analyse de discours, la question de la rumeur nous place dans un embarras de nature à remettre en question les théories sur le discours. À propos de la rumeur, il existe une énonciation par le fait de la présence concrète d’un énoncé. La situation se complique lorsqu’il est question de dénicher l’énonciateur en tant qu’instance qui accomplit l’acte

[250]X. Garnier, « Usage littéraire de la rumeur en Afrique », in Dire et écrire les savoirs, p.3

d'énonciation. La rumeur ne connaît pas la dualité linguistique de l'énonciation et de l'énoncé : il n'est pas question d'énonciateurs, mais de personnes traversées par une parole qui les possède davantage qu'elles ne la produisent. La rumeur surgit de nulle part. En effet, le propre de la rumeur est son origine indécelable. L'une des caractéristiques principales de la rumeur est qu'elle est un circuit indirect. Le cheminement n'est pas celui classique d'un locuteur vers un allocutaire. Les romancières engagent de nombreux agents qui s'enchaînent dans un double mouvement de réception et de transmission ou re-transmission à l'infini. Nos romancières sont passées maîtres dans la prolifération de la parole à travers les espaces spécifiquement propices à cette prolifération. Bars, corps de garde, boite de nuit, maquis, sont autant de lieux dans lesquelles nait et accroit la rumeur avant sa propagation dans des espaces plus étendus. Les bavardages au Bar "le Divorce, " les discussions au Meeting potes (*Sidonie*), Ekomsua bar et le vertigo (*Fam !)* ou encore Fouremedzim (*Féminin Interdit*) sont autant d'espaces qui s'offrent à la prolifération et surtout à l'extrapolation de la parole. Ces espaces s'accompagnent de badauds, ceux-qui-savent-toujours-tout, véritables agents de propagation de la rumeur. Cette chaîne s'allonge en fonction du cadre de propagation, du sujet et de l'importance relative de l'objet de la rumeur. La rumeur se régale de faits insolites comme généralement liée à la classe politique et aux acteurs qui paraissent pour l'homme du commun inaccessible. Plus une chose est inaccessible, plus les rumeurs à son sujets seront légions, Propagées par tous, personne n'en est vraiment jamais l'auteur. La rumeur conserve l'anonymat, d'où sa force dans les espaces populaires, dans la mesure où, devenue la responsabilité de tous, elle n'expose aucun individu à la répression. La rumeur implique une chaîne, un groupe, une unité complice.

Notre objet n'est pas d'analyser la rumeur dans la dialectique du vrai et du faux. Il est éclairant de rendre compte de la dynamique de la rumeur en tant que forme de discours avec ses modes de fonctionnement et ses outils qu'elle mobilise pour sa mise en circulation. Et éventuellement les conséquences d'une telle parole en littérature, ce que Garnier appelle les termes d'autorité et d'authentification des savoirs. Il ne s'agit pas d'établir un savoir populaire par le biais de la rumeur, mais d'exercer des pressions sur les savoirs officiels qui tendent à figer la réalité sociale et politique en données factuelles.

II.2.3.2 La rumeur, ou la conjonction de l'intime et du public

Les rumeurs sont d'autant plus puissantes dans le corps social qu'*elles se propagent par le biais de confidences intimes, alors même qu'il est question d'affaires publiques*. Cette conjonction de l'intime et du public est une des caractéristiques de la rumeur qui intéresse le plus la création littéraire. La rumeur est presque toujours analysée dans l'arrière plan de l'information politique. En effet, si l'on considère l'assertion selon laquelle qui tient les médias tient le pouvoir, on comprend aisément l'intérêt que peut avoir la rumeur en tant que contre pouvoir dans la mesure de la maîtrise ou de la liberté anarchique de cette source d'information. Le terme lui-même renferme aujourd'hui, la voix qui communique et l'information communiquée. La rumeur est sa propre source ; c'est un bruit qui court et qui distille dans sa course ça et là des informations insolites, croustillantes et parfois surprenantes au gré du vent transportant le pollen des fleurs immobiles. Elle se suffit à elle-même et lorsqu'il est question de désigner la source de l'info libérée par la rumeur, on dit : « C'est une rumeur qui circule ». Si l'on considère le registre temporel, la rumeur est éphémère. Elle dure le temps de l'ignorance du secret, le temps du silence ou de l'absence d'une vérité avérée. Puis passée cette période, elle tombe et meurt presqu'aussi vite qu'elle est survenue. Ce qui entretient la rumeur, c'est le côté scoop de l'information véhiculée. Car dès l'instant ou l'objet est rendu public, le phénomène perd son intérêt.

Fam ! est ce genre de récit qui poétise les paroles populaires. Dans un style respectueux du passage de l'oral à l'écrit, il embellit formellement des styles que le lecteur n'aura pas grand mal à reconnaitre. La grandeur de ce roman tient en grande partie à cette beauté scripturale. Un discours élégant, un style mêlant banalité, quotidienneté et art. *Fam !* est une peinture, un poème, un embellissement du vulgaire et du populaire, de l'habituel. A travers mille et une couleurs celle de la rumeur se présente dans un bleu pastel qui ne saurait rester caché car il s'avance et titille l'œil distrait. Magalie Mbazoo écrit et décrit la parole à travers une mise en scène proche d'une représentation théâtrale qui donne toujours cette impression de connu et d'inconnu. Les mêmes scènes se livrent et se retirent. On y voit l'habituel et l'étranger. Le su et l'insu qu'il faut aller rencontrer, découvrir, côtoyer. La rumeur chez cet auteur s'éloigne du simple" on-dit" pour s'ériger en discours incontournable. La rumeur précède le discours, c'est un discours du discours avenir.

Le premier trait de la rumeur c'est l'anonymat dans un texte ou les personnages portent presque tous des noms qui en disent suffisamment sur eux. Les personnages anonymes restent tapis derrière un pronom personnel qui entretient le mystère et laisse libre court au talent créatif de l'imagination. Ainsi, la belle du ministre de la communication, la petite *Elle* alimente les discussions. Autour de la petite *Elle*, on retrouve les éléments faisant

parti intégrante du mécanisme de la rumeur. L'usage du pronom, le choix d'un code dans le but de tromper la vigilance suppose un cercle qui gère l'information : le ministre et ses collaborateurs. On devine aussi l'objet de leurs discussions en l'absence du boss de la communication comme le montre ce récit de la rencontre du couple mythique. « Quand *Elle* fit pour la première fois son apparition dans la lumière tamisée de la piste dansante (du Vertigo), le cœur du ministre fit un grand boum. Il tressautait dans sa poitrine. Jamais il n'avait vu de créature aussi désirable »[251]A qui le ministre pourrait-il permettre de relater ainsi le soir où il a perdu le pouvoir qu'il avait sur les femmes devant une si jeune fille ? Comme d'ailleurs tout le passage relatif aux infidélités du membre du gouvernement. Le lecteur ne se méfiera pas de la source de telles informations. Soit on pense qu'il s'agit du témoignage d'un proche du ministre avec qui ce dernier partage les secrets les plus intimes, soit il s'agit d'une rumeur comme celles qui circulent sur l'ensemble des hommes politiques. Le genre de rumeur qui deviennent des certitudes car courantes et habituelles.

Par ailleurs, la sorcellerie qui comprend les pratiques fétichistes est un domaine qui favorise la rumeur. Comme tout ce qui est relatif au mystère, à l'invisible ou à l'insaisissable, la sorcellerie est souvent objet des rumeurs les plus folles. Seulement, dans une société ou les frontières entre le réel, le vraisemblable et le fantastique sont particulièrement fines, voire inexistantes, la rumeur devient une manifestation de l'interpénétration des mondes visibles et invisibles. Or, tout ce qui est de l'ordre de l'invérifiable reste la proie permanente de la rumeur. Ici la rumeur n'est pas sporadique, elle se réactualise à l'occasion de l'évocation de l'objet de sa première apparition. La stérilité primaire de Moyissi fait pendant longtemps l'objet de rumeurs mesquines et violentes. « On en attribua la cause à son défunt père qui, l'aimant plus que de raison, jalousait jusque dans la mort l'époux de sa fille unique en lui bloquant la voie de la procréation. Pour ce faire il s'était mystérieusement installé dans on utérus et empêchait l'évolution de tout processus favorable à une ovulation. »[252]À travers ce passage, le narrateur relaie la rumeur qui circule sur la stérilité de Moyissi. Lorsqu'il se dédouane de toute responsabilité, il fait intervenir des agents internes au récit, *ceux-qui-savent-toujours-tout.*

Ce qui souligne la rumeur dans le récit du narrateur, c'est le côté risible traduit par des commentaires ironiques et comiques qui le plus souvent ridiculise la vision transmise. Un exemple en est donné dans le passage de présentation de l'efficacité de « Papa », le ganga conseillé à Montomory par son amie. L'absence de guillemets traduit la prise en charge de

[251] C2MK, *Fam!*, p.68
[252] C2MK, *Fam!*, p.37

cette présentation ironiquement élogieuse du sorcier par le narrateur, qui par le même biais, livre discrètement son opinion plutôt défavorable sur la question. « Aucun problème terrestre n'avait de secret pour lui. Il soignait tous les maux, donnait le pouvoir et l'argent. Les mauvaises langues confondaient ce bon Samaritain à un disciple de Satan. Seulement parce qu'il collaborait avec les génies de la mer qui lui versaient un mystérieux salaire annuel et qu'il se contentait simplement de solliciter l'aide de Lucifer pour soulager la misère du monde. Quels médisants ! »

Le risible découle des nombreuses contradictions qu'on peut relever dans le passage. Le nganga sollicite l'aide de Lucifer pour soulager la misère du monde. Cette seule phrase de nature à bouleverser les enseignements religieux qui veulent que Lucifer soit l'auteur des malheurs du monde. Encore plus extravagant, la conclusion du nganga au sujet de la rivale de sa nouvelle patiente. Ici encore, le narrateur reprend une idée populaire, une histoire communément appliquée aux maîtresses dont on ne comprend pas l'emprise sur leurs amants. Contrairement à *Sidonie* où la prison du jeune cadre n'est imputée qu'à la passion qu'il partage avec son amante, *Fam !* révèle un autre discours plus en proie aux forces surnaturelles. Montomory s'entend dire à propos de sa rivale qu'elle n'est pas une fille ordinaire.

> « *Elle* avait pour atout majeur l'assistance d'un mauvais génie, directement installé dans son organe génital sous la forme d'un ver de terre. Chaque fois qu'un homme avait le malheur de connaitre l'intimité de cette jeune personne, il atterrissait directement dans la gueule béante du lombric qui se nourrissait exclusivement de la semence masculine. Il survenait alors pour l'homme un orgasme au plaisir décuplé. Un sentiment incommensurable de bonheur. Une satisfaction jamais rencontrée chez aucune autre femme ». [253]

Ce genre de rumeur très courante a souvent une visée cathartique. Dans le cas présent, elle soulage la peine d'une épouse abandonnée qui apprend que son mari est victime d'un sort. Son sentiment d'abandon se transforme en compassion pour celui qu'elle considérait quelques heures avant comme un mari ingrat et un père inconscient.

Les rumeurs à propos de la sorcellerie ou de tout l'environnement mystique ancestral énonce toujours quelque chose de familier, de proche et qui ne peut être contesté car relevant d'un domaine non maîtrisé et sensible comme celui des esprits. Sous cette forme la rumeur apparait dans le sens commun comme une vérité culturelle, connue ou du moins connaissable

[253] C2MK, *Fam!*, p.72

sous réserve d'un rituel particulier. Car bien qu'elle intègre l'inconnu, il n'en demeure pas moins que cet inconnu est culturellement considéré comme l'essence de toute vérité. La rumeur n'est donc en aucun cas mensongère. L'intérêt qu'elle peut susciter est fonction des individus concernés et des sensibilités interprétatives des uns et des autres. À travers son roman, Magalie Mbazoo fait passer des rumeurs de l'inconnu au connu. En les intégrant à son récit, elle en assure quelque part la continuité dans le temps et son transfert dans l'espace. Le récit pourra toujours épaissir les fantasmes autour des mystères du continent noir. Xavier Garnier dit à ce propos qu'étudier la littérature africaine peut faire découvrir des choses sur la magie.

Les récits relatifs à la sorcellerie repoussent sans cesse les limites du réel jusqu'au cœur du fantastique. Ce mélange incertain qui complique, ronge l'autorité du rationnel continue de fasciner. L'irruption de l'événement dans la vie quotidienne déclenche immédiatement la rumeur comme tentative pour donner un sens à ce qui arrive. Les rumeurs de la sorcellerie participent de cette ambition. D'où la prise en charge de l'événement du massacre. *Ceux-qui-savent-toujours-tout* racontent à souhait, car ils y voient la confirmation de la destinée de Fam, élu par les ancêtres. Les trois bandits, s'apprêtaient à tirer concomitamment sur Fam qui, transcendant la vue des armes,

> « puisa en lui en effectuant trois respirations profondes. Ses narines vibraient d'une énergie surprenante. Ses yeux hagards fixaient les anges de la mort sans les voir. Ils devenaient semblables à deux braises incandescentes au milieu d'un masque de terre noire. Les cheveux hérissés sur le front, semblaient prêts pour l'offensive. Fam puisa encore une fois en lui. Intensément. Ses muscles se tendirent dangereusement comme s'ils allaient exploser. Sa poitrine se souleva et, au moment où les trois coups partirent résolument, le ciel s'assombrit soudainement, signe qu'un événement dramatique allait se produire. La foule était médusée. Plus un cœur ne battait. C'est à ce moment précis que Fam puisa une dernière fois dans son africanité, dans son héritage familial, dans la parole traditionnelle. En lui. »[254]

Ce passage si détaillé ne peut-être autre chose qu'un rapport de rumeur. La dangerosité de la situation est-elle qu'aucun badaud n'est assez de témérité pour s'exposer à la mort. Ce récit est l'œuvre de *ceux-qui-savent-toujours-tout.* Comment des passants normaux auraient-ils pu résister à l'envie de se cacher motivés par l'instinct de survie ? Peut-être étaient-ils tous des *fam* au sens culturel tel que le définit l'auteur. Impossible quand on sait que la rumeur n'est pas un compte rendu, mais le compte-rendu d'un compte-rendu. Il

[254] C2MK, *Fam !*, p.111

n'est pas une désignation, mais le rapport d'une désignation rapportée. Cet éloignement du fait et de son déroulement confère à la rumeur ce statut de ouï-dire. Un tel événement auquel personne d'autre que les protagonistes immédiats, en l'occurrence Fam et les trois bandits, ne pourrait relater dans avec autant de précision, a très certainement fait le tour du pays, se livrant à *ceux-qui-savent-toujours-tout* qui aromatisent chacun à sa guise. Le mythe voit le jour. Il s'accroche à la fraicheur de l'événement qui vient d'avoir lieu. Les personnages construits habillés de commentaires accessoirisant intensifient le caractère déjà spectaculaire de l'évènement. La rumeur n'a pas comme fonction de donner une explication positive à l'événement, ce qui revient à nier sa nature événementielle pour le transformer en fait avéré, mais faire pénétrer l'onde de choc e l'événement dans le corps même du langage. Au bout du compte, c'est la rumeur elle-même qui crée l'événement. Les rumeurs publiques sont d'autant plus inquiétantes pour les pouvoirs en place qu'elles dérèglent subitement toutes les coordonnées du champ social. À travers l'événement, la rumeur fait de Fam le visage de la résistance tant espérée. Une résistance indestructible.

Comme on peut le voir, la romancière emprunte deux options pour écrire la rumeur. Dans le premier cas, c'est le narrateur qui intervient directement et rapporte des ouï-dire devenus classiques comme dans les exemples précédents, soit l'auteur fait directement intervenir dans le texte des voix qui assument la fonction de la communication rumorale. Celui-là même que Barthes qualifiait d' « histoire chaude en train de se faire, [...] (d') histoire auditive »[255]. Nous remarquons que la prééminence de l'oreille, dans cette acception de l'événement, ramène aux premiers temps de la rumeur qui était assimilé à des bruits et qu'elle réduit le phénomène à une limitation dans le temps. Simmel rappelait aussi que l'oreille était le sens qui limitait le plus la connaissance de l'homme dans le temps.[256]

II.2.3.3 La rumeur, une alternative au silence

Pour qu'un simple on-dit se transforme en rumeur active, pour que la lente progression des racontars se déchaîne en rumeur fulgurante, il faut un élément cristallisateur qui rende urgente sa propagation. Ce que les rumeurs pressentent obscurément, c'est que quelque chose vient de se passer, où que quelque chose va se passer. La rumeur pour se faire ou pour faire sens a besoin d'un tremplin, d'une fissure où se loger. Ce qui fait naitre la rumeur, c'est le silence ou l'impression de silence. Elle surgit dès que l'on vient à soupçonner l'absence de

[255] R. Barthes, 1968, p.108
[256] Simmel, *Sociologie et épistémologie*, Paris, P.U.F, 1981, p.229

l'échange et le partage. Ce qui est victime de la rumeur c'est le secret ou l'ignorance de la vérité. Le circuit d'une rumeur obéit à des étapes. Dans le passage du niveau latent au niveau manifeste, audible de la rumeur, il y a place pour l'événement. Alors que Mendang s'enferme dans une surdité volontaire, l'épaississement et la persistance des rumeurs à propos de l'infidélité de Ngonetang le poussent à épier les amants désignés. Cette histoire part d'un simple soupçon que le vieux Mendang balaie et attribue à la jalousie des villageois à l'égard de sa famille. « Au début lorsque les soupçons persistaient, Mendang en bon père ne voulait pas y prêter attention, il avait confiance en son unique enfant. Il lui est arrivé de traiter d'oiseaux de mauvais augure ces gens qui colportaient des histoires dont ils ne mesurent pas la portée. Il y voyait la main invisible des jaloux qui étaient contre le bonheur qu'il vivait avec Ngonetang. »[257] Puis progressivement, les propositions pour croire deviennent des dispositions à croire et de ces croyances vont naître des convictions. Parce que « la rumeur se fait plus insistante », Mendang échafaude un plan qui consiste à espionner son épouse. La persistance de la rumeur engendre la conviction. Otouang est convaincu par l'histoire qui se raconte dans le village à propos d'une relation que Ngonetang entretiendrait avec le fils de son mari. Agacé par l'insistance de ceux qui en parlent, il décide d'en informer son frère Mendang qui taxe toujours d'aigreur les propagateurs d'une information dont il voudrait qu'elle soit fausse.

On soupçonne chez Sylvie Ntsame une volonté d'asseoir la rumeur comme une source de confiance, un véhicule de vérité. L'auteur dessine une bataille entre la persistance de Mendang à nier toute possibilité de fondement aux racontars et la véracité des faits qui seront dévoilés par la suite. L'entêtement de Mendang ridiculise le mépris de la rumeur. Quelques minutes avant qu'il ne prenne le couple en flagrant délit, il y voit encore « une médisance fomentée pour troubler l'entente familiale. »[258] Il veut se convaincre que les mauvaises langues veulent semer la zizanie entre son épouse et lui et entre son fils unique et lui. Par cet entêtement que l'auteur prolonge jusqu'à l'éclatement de la vérité, elle semble souligner en gras l'aspect fondé de la rumeur qui devient un moyen de libération de la vérité. La rumeur est ce qui passe en fraude entre tous les discours pour éventer les secrets. Alors qu'il voit Ngonetang discrètement composer « un code » sur la fenêtre de Nzé-Mendang, le narrateur note « qu'il refuse inéluctablement le tableau qui se dessine. »[259]Contrairement aux éléments précédents, ce passage ne témoigne plus vraiment du nihilisme de Mendang à propos des

[257] S.N., MAFMP, p.35
[258] S.N, MAFMP, p.59
[259] S.N, MAFMP, p. 61

soupçons qu'il est sur le point de vérifier. La phrase intervient plutôt dans le sens de préparer le lecteur à la brutalité de la scène qui s'annonce. Ce qui d'autre part amplifie le sentiment de vérité contenu dans les on-dit. Mendang sait désormais qu'il a été trahi par son fils et son épouse. L'intensité de la peine qu'il ressent d'ores et déjà fait naître en lui le dernier espoir de l'optimiste dans une situation désespérée. « Arrivé au salon, il marque un arrêt, retient son souffle haletant. Il marche doucement vers la porte, au moment de cogner, il se ravise. »[260] La rumeur est sur le point de se confirmer. Il n'y a plus l'ombre d'un doute. Les choses sont claires. Mendang était le dernier au courant de ce qui se tramait dans son dos. Il aurait aimé prouver aux mauvaises langues que la vérité était de son côté. Au lieu de cela, il s'apprête à essuyer la plus grande humiliation de sa vie. Lorsqu'il casse la porte de la chambre, il surprend « Nzé-Mendang couché sur Ngonetang ». La violence de la scène est telle qu'il en perd ses moyens. D'où le cri qu'il pousse, mêlé de douleur, de colère et de honte :

«- Kiéééé à Nzé-Mendang oyui ma ! Nzé-Mendang, tu m'as tué. Ooooo ! Donc je n'ai personne dans ce village ».[261]

La dernière phrase de ce passage est un cri de détresse lancé à l'endroit des villageois, ceux-là même que, quelques minutes avant, Mendang accusait de jalousie et de méchanceté à l'égard de sa famille. Le choc du spectacle qu'il voit en face de lui ne lui laisse pas le temps de réfléchir à la réaction des villageois qui peuvent désormais lui dire qu'il n'ya pas de fumée sans feu. L'expression populaire s'entend alors comme une incitation à considérer la rumeur comme une source d'information qui, cependant, n'exclut pas la vérification. Au contraire c'est une incitation à suivre la fumée jusqu'à son foyer pour déceler le feu qui la produit. La rumeur ne prend forme qu'à l'aide d'une caisse de résonnance, un écho qui en garanti la survie. L'intérêt immédiat de la rumeur est évident. Elle a un caractère d'actualité qui saute aux yeux, qu'elle se veuille réponse à un besoin du moment, avertissement (ou incarnation) d'un danger qui plane, ou qu'elle crée elle-même, dans son discours, sa propre actualité en apportant une nouvelle imprévue, placée sous le signe de l'urgence et du choc.

La rumeur comble le silence. Elle nait de la banalité des conversations oiseuses des lieux de détentes. C'est une parole spontanée qui crée l'information croustillante. Elle se déploie dans des lieux où s'entretient de l'entretient de l'imaginaire collectif qui, au fil du temps, ne se distingue plus de la vérité. Il y a dans la rumeur comme un tri sélectif. On sanctionne ce qui risque de stopper la rumeur pour ne garder que ce qui peut faire écho, ce qui peut être répété à souhait, inlassablement, tout en étant amplifié et travaillé dans la chambre

[260] S.N, MAFMP, p.64
[261] S.N, MAFMP p.65

de l'imaginaire avant d'être recraché au dehors sous la forme d'un bruit, d'un fracas capable de capter l'attention du plus grand nombre. L'influence de la rumeur peut avoir pour effet de secouer le silence et donner ainsi naissance à une parole inattendue, à la seule « vérité disponible ». Le sociologue Jean-Noël Kapferer définit la rumeur comme un contre-pouvoir : « La rumeur est un rapport à l'autorité : dévoilant les secrets, suggérant des hypothèses, elle contraint les autorités à parler. Mais elle leur conteste le statut de seule source autorisée à parler. La rumeur est une prise de parole spontanée, sans y avoir été invitée. »[262]

Bien davantage que dans une dialectique du vrai et du faux, il est éclairant de rendre compte de la dynamique de la rumeur en termes d'autorité et d'authentification des savoirs. Il ne s'agit pas d'établir un savoir populaire par le biais de la rumeur, mais d'exercer des pressions sur les savoirs officiels qui tendent à figer la réalité sociale et politique en données factuelles. Les fins de règne des hommes politiques sont particulièrement propices aux rumeurs.

Il existe du côté des autorités un phénomène que les sociologues nomment anti-rumeur. Celui-ci apparait généralement lorsqu'une rumeur persiste et quelle est susceptible de déstabiliser le pouvoir sur un domaine qu'il entend régir. Au départ la rumeur est localisable en un lieu géographique. À ce niveau elle est encore négligeable. C'est lorsqu'elle se transporte et atteint une notoriété plus large qu'elle commence à poser problème, que des solutions sont recherchées pour éradiquer le phénomène, tout au moins l'étouffer. La forme la plus courante de l'anti-rumeur c'est le démenti. Malheureusement on constate souvent une inefficacité du démenti qui, contrairement à la force des détails de la rumeur propose un simple argument d'autorité, de légitimité très peu convaincant. Alors l'opinion de l'autorité est jugée mensongère et volontairement trompeuse qui s'illustre dans le « camouflage de vérité » et ne peut donc lutter contre la rumeur plus claire et plus proche. De plus les autorités procèdent généralement par de simple affirmation sans démonstration capable de contrer la force persuasive de la rumeur. La rumeur est un parlé collectif. Son antidote ne peut être une simple annonce car le démenti doit avoir une double visée : en premier lieu faire terre la rumeur, et convaincre de sa fausseté.

II. 3 : Registres textuels et esthétiques structurelles des discours

[262] J-N. Kapferer, *Rumeurs. Le plus vieux média du monde*, Paris, Le Seuil (Points Actuels), 1990, p. 25.

La structure formelle du discours participe à la construction du sens. La forme est liée au contexte qui conditionne la structuration de la communication à travers l'usage de données culturelles telles que la communauté linguistique. La construction ne révèle son sens qu'à travers les coordonnées de la complicité entre celui qui raconte et celui à qui il raconte. Cette construction se convertit dans le cadre d'un discours écrit, en une forme reconnaissable dans l'organisation discursive de la société ou du groupe culturel qui produit le discours. L'approche des structures se rattache à l'orientation centrée sur les contraintes qu'impose la communication. Car l'occurrence de la structure joue un grand rôle en tant qu'unité grammaticale dans l'élaboration de la communication. La donnée culturelle d'une société productrice de discours est difficilement contournable dans le cas où l'ancrage socioculturel est énoncé depuis le titre du roman. En effet, certains titres paraissent sélectionner depuis leur titre à quel lectorat ils conviennent. *Sidonie, Fam !*ouvrent la lecture sur une évocation culturellement reconnaissable du lecteur modèle ou lecteur idéal. Celui-ci dispose d'entrée de la capacité à situer l'œuvre et à orienter le discours en fonction des informations véhiculées par le seul titre et qui renvoie le lecteur à une identification sociale et culturelle précise (Identification par reconnaissance d'indices, ou encore par recherche de modèles analogiques. Le discours romanesque véhicule implicitement ou explicitement une part importante de la culture qui le produit, et le choix de celui-ci porte déjà en lui l'orientation de la quête du lecteur.

Lorsqu'on acquiert un roman africain, on se sent, à tort ou à raison, habité d'un ensemble de préconstruits réels ou fantasmatiques, ce que Yamba Elie Ouédraogo, nomme « l'expression brutale de la communauté d'essence qui unit les choses, les êtres et les hommes ». Le roman africain révèle une constante rarement trahie et qui en devient la marque identitaire : l'influence de la parole orale sur la production écrite. Il semble admis qu'un roman africain dont le discours tenterait de se dérober de cette esthétique serait dénaturé et déprécié. L'écriture africaine a ses traces et ses indices qui l'authentifient et lui confèrent une légitimité. Dans le cas du roman gabonais, les critiques reconnaissent certaines données comme étant des indices culturels qui permettent de situer géographiquement ces œuvres comme appartenant au champ littéraire du Gabon. Seulement, plutôt que de nous laisser aller à une vérification des indices culturels des textes, ce chapitre sera un premier niveau de compte rendu de lecture du discours féminin de notre corpus. Sur la base de facteurs culturels qui définissent la structure des récits.

Les textes anciens ont ceci de particuliers que leur mise en exercice se fonde autour de l'interactivité. Cette invitation à l'adhésion totale de l'auditoire se manifeste à travers une

sollicitation continuelle. La sollicitation stimule l'écoute attentive de l'auditoire qui est amené à participer à la compétence du conteur. Le terme Mvett renvoie à trois réalités distinctes mais qui entretiennent entre elles un lien logique. Il est d'abord un instrument de musique à cordes connu depuis l'ancienne Egypte. Il est aussi le récit des origines et l'exode du peuple Fang depuis les bords du Nil jusqu'au cœur de la forêt équatoriale. Ce récit est en réalité une somme de plusieurs récits racontés par un initié appelé *Mbom Mvett*, Joueur de Mvett. Présentement, le mvett nous intéresse en tant que récit suprême de la culture fang. On admet que la parole orale ou écrite de cet univers culturel en porte toujours des traces. Chacune des romancières que nous lisons apporte une originalité, un style qui la diffère des autres. Pourtant, on y retrouve trois éléments essentiels qui correspondent à trois facteurs du récit des récits : la linéarité, la perturbation et le spectaculaire.

Trois auteurs, trois esthétiques différentes : On croit déceler chez Honorine Ngou le style du récit linéaire qui retrace pas à pas le parcours presque ordinaire d'un personnage central sur le modèle du conte traditionnel. Tout comme le conte traditionnel, Féminin interdit apparait comme un enseignement, une invitation aux valeurs morales. A coté de cela, Sylvie Ntsame les romans de Sylvie présentent un aspect plus mouvementé dont la friandise est sans doute une fascination pour le bouleversement, le scandaleux à travers l'irruption d'évènements croustillants. Pour C.M. Mbazoo-Kassa, Le style épique semble le mieux indiqué grâce à sa prédilection pour le merveilleux, l'extraordinaire par l'obsession de la *traversée* au-delà du réel.

II.3.1. La structure du récit pédagogique chez H. Ngou : contrat d'identification

Toute communication interlocutive entre le lecteur et le discours permet une reconstruction mentale des identités sociales par le lecteur. La lecture devient ainsi ce que Chabrol nomme le contrat d'identification. Chez H. Ngou, les personnages représentent la régulation collective des faces positives et négatives. Ce principe permet de concevoir que les stratégies mises en œuvre par les sujets tendent à conforter les qualités psychologiques et sociales inférables de leurs actions discursives et souvent celles de leurs partenaires dont ils attendent en retour un comportement équivalent. La structure d'un récit littéraire peut ne pas l'inscrire dans la rubrique initialement prévue par l'auteur ou par l'éditeur qui le spécifie par l'écriture en haut de la première de couverture. Certaines œuvres de par la complexité de leur contenu posent un réel problème de classification au public lecteur. Non pas que l'intérêt soit

tant de les classifier au regard de leur structure. A la lecture du *Féminin Interdit*, le lecteur garde la sensation d'un conte romancé ou de celle d'un roman conté. Si le genre de l'œuvre de Ngou ne souffre d'aucune incertitude, il n'empêche qu'au regard de la structure linéaire de la narration, du caractère merveilleux et surtout de la didactique qu'on y décèle au fur et à mesure de la lecture, ce roman réalisé dans un style langagier fort enviable a quelque peu un gout surréaliste qui transporte le lecteur dans l'univers de la droiture et de la morale ; des bonnes mœurs et de la vertu.

Dans l'oralité, le conte est créé par un auteur qui en est aussi le premier conteur. Puis, assez rapidement, le conte intègre le patrimoine commun et devient un bien collectif. De sorte que n'importe quel individu puisse s'en saisir et le dire librement sans devoir ni citer son auteur, ni s'en référer à lui. À ce niveau, la tradition orale jouit d'une liberté que ne connait pas l'écrit. En effet, le texte écrit reste la propriété de son auteur. Bien qu'il appartienne par extrapolation au patrimoine culturel d'une région, d'un pays ou d'une langue, l'œuvre écrite impose son auteur comme principal responsable des propos qui y sont tenus et des idées en circulation dans le texte. Ce dernier peut y étaler ses sentiments personnels, se mettre en scène totalement ou partiellement. Toutefois, le souci du contact avec un public, à l'instar du conteur, se manifeste aussi chez l'écrivain surtout par la présence dans le récit d'une « voix » qui raconte, commente les événements. En 1974, des études consacrées à ce phénomène de « voix » dans des genres phares comme le roman ont réglé ce phénomène, en désignant cette voix comme étant celle d'un narrateur, celui qui raconte dans le texte. Malgré cela, certains critiques identifient cette voix à celle de l'auteur. C'est ainsi que Kane souligne que dans le roman africain, en particulier le premier roman, le narrateur s'attribue une place beaucoup plus grande que celle qu'il laisse aux personnages et qu'il exerce une fonction phatique. Ce qui permet de penser que seul l'auteur-propriétaire du roman dispose d'un tel privilège étant le sculpteur de son art.

Le conte est un récit surréaliste d'évènements vraisemblables mais dont le merveilleux réside dans le tout-parfait qui caractérise le personnage central. Le parcours du personnage est généralement tout tracé depuis sa naissance jusqu'à l'aboutissement du dessin tout particulier qui lui incombe. Certes, la naissance de Dzibayo n'a rien d'extraordinaire. L'ambiance pesante qui règne correspond à la tension d'un homme dont la souffrance de la stérilité va prendre fin. Ce qui inscrit déjà le futur bébé dans une mission plutôt délicate. Il ou elle vient essuyer les larmes des yeux de Dzila, un vieil homme frappé par l'infécondité…la sienne ou celle d'une précédente épouse que le narrateur n'a pas mentionnée ? On ne le saura pas. Puis, comme le son d'un gong qui annonce l'heure de l'exécution, Dzila est transpercé

par ce cri qui annonce le sexe du nouveau né conformément à la tradition : « Prenez les écuelles, prenez les nasses, que les femmes s'apprêtent pour la pêche ».[263]La messe est dite. Dzila n'aura pas de fils. Une fille lui est née. Dzibayo vient au monde. Le monde de Dzila s'effondre.

Dès cet instant, le lecteur se projette longtemps dans le roman dont il se construit une suite imaginaire. Mais qu'en sera-t-il réellement de Dzibayo ? Nous ne risquons pas de trouver dans le roman d'Honorine Ngou la structure généralement attribuée au conte qui s'articule en trois temps à savoir une situation initiale, un bouleversement introduit par un élément perturbateur, puis une situation finale semblable à celle initiale et qui correspond au retour à la tranquillité. *Féminin interdit* est un récit linéaire qui conduit l'auteur à suivre à la trace le parcours évolutif d'un personnage central : Dzibayo. De son enfance au village natal à Biville la capitale de Touga, la fille de Dzila va de péripéties en péripéties avec pour seules armes les enseignements et les conseils de son père. Après la déception due au sexe indésirable de son rejeton, Dzila passe par la phase de résignation puis de satisfaction qui le conduit à entourer sa fille de toute l'attention nécessaire pour qu'elle réussisse là où d'autres filles n'étaient pas encore admises. Dzibayo est une jeune fille jeté comme un agneau parmi des loups. Depuis l'école du village, du fait qu'elle soit aussi dégourdie qu'un garçon, elle ne trouve pas la sympathie auprès de ses camarades de jeu, généralement des garçons qui n'admettent pas les filles dans leurs activités. Le lecteur découvre une fillette vivant dans un paradoxe culturel initié par la figure du père. « A la récréation elle était le mouton noir. Tout le monde la croyait possédée par un Evou redoutable. »[264]Mais plutôt téméraire, l'ostracisme « et l'antipathie affichés à son endroit n'avaient nullement entamé sa bonne humeur. »[265]

En véritable héroïne, Dzibayo est affublée de toutes les qualités d'un grand esprit. Elle est charitable avec une vieille recluse que personne n'ose approcher, parce qu'elle applique les conseils de son père qui lui a appris que « *Tout enfant qui prend soin des vieillards reçoit plein de bénédiction* ».[266]Par cette fidélité à la parole paternelle, la petite fille brave sa peur et pose le pied dans un « lieu infernal (et) monstrueux. » En bonne samaritaine, elle offrira son repas à la vieille femme abandonnée. Et lorsqu'elle apprend le décès de cette pauvre victime de la vie, la fille de Dzila, malgré son très jeune âge « imaginait sa vieillesse et espérait que personne ne l'abandonnerait. Elle était convaincue qu'elle aurait des enfants qui pourraient s'occuper d'elle dans un monde où la solidarité devenait un mythe et l'individualisme une

[263] HoN, FI, p.9
[264] HoN, FI, p15
[265] HoN, FI, p15
[266] HoN, FIp.23

réalité. »[267]Ce passage à portée philosophique est simplement surprenant de la part d'une gamine, fusse-t-telle précoce. Mais il ne s'agit pas de n'importe quelle petite fille. Non, la fille de Dzila est une héroïne digne des récit merveilleux, doté d'une morale infaillible, et pour qui les notions comme l'effort, le partage, la bravoure et le respect ne sont pas de vains mots.

Son parcours durant, la vie de Dzibayo ne sera jamais un long fleuve tranquille. Bien au contraire, elle passera par les épreuves les plus terribles de la vie. D'abord au village, la mort de son père qui sera aussi l'occasion de découvrir la dureté du rituel de veuvage infligé à sa mère. A Tambi où elle est admise au collège Sumari, elle fait face avec vaillance à un voisin qui tente de la violer. Malgré ces entraves sur sa route, Dzibayo brille par une réussite scolaire remarquable. Grace à sa détermination elle franchit une à une les étapes de la scolarité, du concours d'entrée en sixième jusqu'à la double qualification qu'elle obtient par un DEA et un DESS en Droit. Sur son chemin, la fille de Dzila n'aura commis qu'un seul faux pas, le seul commandement paternel qu'elle est transgressé aura été de s'offrir au plaisir de la chair avant le mariage et avant la fin de ses études. Malgré cela, l'héroïne retombe sur ses pieds puisqu'elle se marie avec le bénéficiaire de sa virginité ! Ce parcours irréprochable confère au roman sa part de merveilleux. Dzibayo est de nature à complexer la lectrice la plus vertueuse. Car lire c'est aussi se trouver ou se retrouver à travers un texte, un discours, une parole quelconque. Or, Dzibayo Fidéline n'autorise aucune comparaison avec une fille du commun. Pourtant les nombreuses évocations des paroles paternelles qui apparaissent dans le texte en italique marque une sorte de rapport direct. Les paroles ne sont pas interprétées par les personnages, elles sont restituées telles qu'elles circulent dans la mémoire de l'héroïne. Ce qui évoque l'idée de souvenir. Et le souvenir nous amène à la deuxième forme que nous attribuons à ce roman : un récit autobiographique.

On connait les caractéristiques du roman autobiographique. Il est clair que nous ne sommes en présence ni d'un journal intime, ni d'un essai biographique, ni d'un récit-mémoires ni même d'un autoportrait avec les procédés relatifs à chacune de ses formes. Le roman *Féminin interdit* est peut-être bien un peu de tout cela réuni. La vision autobiographique nous vient de quelques éléments récurrents dans le roman et qui renvoient à des références proches de l'auteur, au point que nous ayons été tenté en tant que lecteur de trouver parfois le sens de ce côté. Quoi qu'il en soit, le point de départ de cette impression d'une note autobiographique vient des anagrammes qui constituent les noms des lieux dans le roman. Ainsi, la ville dans laquelle se trouve le collège de Dzibayo, s'appelle Tambi, ce qui,

[267] HoN, FI p.25

en renversant les syllabes donne Bitam. Tout comme le collège lui-même du nom de Sumari, qui correspond à Jésus Marie. Tous les deux étant respectivement la ville et le collège dans lesquels l'auteur a effectivement passé les premières années de sa vie d'enfant et d'adolescente. Plus loin, des éléments plus subjectifs, certes, mais dont ne peuvent témoigner que les personnes ayant eu le privilège d'approcher la romancière Honorine Ngou. La fascination pour les valeurs morales, cette propension à éduquer, à livrer un modèle de vie, cet acharnement à convaincre du succès de l'effort, du travail bien fait sont autant d'indices propres au discours d'une enseignante embarquée dans l'ambition de redéfinir la conception de la vie chez la jeunesse gabonaise qui défile devant elle au fil des années dans les amphithéâtres de la faculté de Lettres et des Sciences Humaines de Libreville.

H. Ngou réalise un vrai travail de mémoire dans son roman. La convocation des souvenirs se manifeste dans le discours écrit par la forme italique de certains passages. Particulièrement les recommandations, les conseils, et toute autre forme expressive de valeurs transmises à Dzibayo alors durant son enfance au village. A chaque fois que la fille de Dzila est face à une situation la voix de son père raisonne au fond de son cœur, et elle peut l'entendre lui répéter comme lorsqu'il était encore en vie, une parole sage qui permette à Dzibayo de garder le contrôle comme dans le passage ou elle croit entendre la voix de son père lui dire :

> « Je rêvais de pérenniser ma lignée. Je voulais un fils, et tu es arrivée, toi. Mais tu es une fille aux multiples atouts, ne les brades pas. Tu es comme une gaulette : si on te plie, tu ne dois pas rompre. Ne mange aucune feuille que te propose un inconnu. Méfie-toi des apparences, elles sont souvent trompeuses. Cherche à te cultiver. On peut mieux d'asservir quand on te sait ignorante. N'aie-peur de rien, tu es ma fille unique, celle que je n'ai pas désirée mais qui a tout mon soutien. »[268]

Ou encore, ces deux énoncés sonnent comme la survivance de la sagesse du père disparu. La pérennité de la sagesse qui guide la vie de Fidéline à travers les proverbes que le narrateur se garde d'interpréter et qu'il rend tel quel. En réalité, l'italique traduit toute parole qui est intérieure à Dzibayo. Ce qui implique la mémoire et la réflexion immédiate, les souvenirs et les interprétations. Le récit est écrit au passé. Le discours rapporté relève donc fortement du souvenir. De même le passage à travers lequel Ateba se remémore sa vie de collégien : « De mon temps, les élèves se disputaient les avocats et n'avaient que comme

[268] HoN, FI, p.142

repas. Tu vois les avocats pourrir derrière la maison sans ramasser. Tu ne sais pas la chance que tu rates. »[269]

Ce qui arrive dans le conte n'arrive que dans le conte. Malgré le caractère vraisemblable, il est beaucoup moins évident que cela se produise dans la vie réelle. Les récits des contes sont volontairement extrémistes car ils sont racontés dans une visée éducative orientée vers la dissuasion quant à une attitude soulignée par le conteur. Le conte est aussi provocateur, car il soulève souvent la révolte de l'auditoire à l'égard d'un personnage particulièrement aux caractéristiques peu exemplaires. Mais, parce qu'il résulte de l'imagination et qu'il veut éduquer, le conte traditionnel fang est fortement liée au phénomène du *happy end*. Il y a ensuite la question du mythe fondateur qui obsède la création et traverse les discours du corpus. Que l'auteur soit un homme ou une femme, indistinctement, l'obsession du mythe fondateur comme fondement du discours romanesque reste perceptible. La symbolique que ce mythe renferme n'est décelable qu'au moyen d'une interprétation qui nécessite des connaissances et des dispositions culturelles adéquates. Cependant, du fait de l'écriture féminine et de l'aire ethno-culturelle choisie, cette question se rapporte à un récit mythique traditionnellement fermé à la gent féminine. Comment les romancières empruntent-elles le mvett, discours viril par excellence, en tant que récit des origines ?

II.3.2 Expression féminine du vice à travers la notion de fait divers

Une des raisons qui ont guidé notre choix quant aux trois auteurs retenues c'est la distance artistique qui les sépare les unes des autres. Trois auteurs et trois esthétiques distinctes. L'horizon d'attente suppose que seule l'implication du lecteur en tant qu'instance réceptrice du discours romanesque sera prise en compte. Le texte littéraire est un nœud de messages décelables par le destinataire, et que l'orientation même de son processus de décodage dépend des attentes de ce destinataire.

Les définitions du fait divers sont souvent révélatrices de la difficulté éprouvée à classer ce genre de discours particulièrement axé sur l'insolite. Les recherches d'études portant sur le « fait divers » en tant qu'esthétique ou genre littéraire ont révélé une réelle pauvreté de travaux sur la question. Ce que certains nomment alors "mauvais genre" n'intéresse guère les chercheurs, comme en atteste la relative carence de la littérature scientifique. Contrairement à la perception journalistique qui dévalorise le fait divers en

[269] HoN, FI p.74

reléguant volontiers la rubrique dite des « chiens écrasés » aux élèves-stagiaires des écoles de journalisme, nous y voyons une particularité stylistique qui correspond à une parole localisée dans des espaces populaires comme le village ou les quartiers pauvres des grandes villes. L'acte de lecture met le lecteur en relation avec la vie profonde du monde construit par l'auteur et la vie des personnages qui s'y meuvent. La compréhension de la notion de fait divers impose presque au lecteur une représentation mentale du lieu de prédilection de l'auteur Sylvie Ntsame. En effet, dans le contexte des espaces communautaires, la notion de fait divers constitue la première source d'alimentation des conversations de la cité. Le monde villageois, tel que présenté dans les romans de Sylvie Ntsame et tel que le lecteur natif de la même région se le représente, a ceci de particulier qu'il est fondé sur des valeurs communautaires. Avec un territoire clairement délimité du village jusqu'en forêt, la vie y devient circulaire. Les membres de cette communauté ont mutuellement les yeux braqués les uns sur les autres. C'est pour cela que la notion de fait divers telle que nous la percevons entretient un lien étroit avec la parole rumorale.

La catégorie du fait divers est construite par rapport à des espaces géographiques, linguistiques et culturels, et ses variations sont importantes d'un espace à l'autre. Cette notion n'intervient pas dans une perspective catégorielle de classification. Elle entre dans l'élaboration par le lecteur d'un environnement imaginaire qui rendrait possible le décryptage du discours romanesque. La lecture s'entend comme une réécriture mentale du livre, réécriture qui construit le sens. Nous entendons par lecture l'exercice de décodage d'un message écrit, une entreprise de vérification de l'horizon d'attente. Dans ce cas, l'activité de lecture devient une sorte de procès qui évalue le degré de correspondance du discours aux préoccupations du public. D'une manière générale, « la lecture peut être définie comme une construction de sens résultant de la rencontre, dans un contexte particulier, entre un lecteur et un texte écrit. Cette interaction permet la construction de significations (compréhension et interprétation) et l'appréciation qui donne son existence au livre.

> La lecture est « une activité de « structuration » c'est-à-dire de mise en rapport de signes les uns avec les autres. Vue comme une activité mentale et plus précisément un exercice de structuration, la lecture suppose la connaissance de code (au sens d'« ensemble de signes et règles de leur assemblage ») dont elle suit le fonctionnement dans le texte : vocabulaire et syntaxe, mais aussi à un plan plus général, enchaînement des actions dans un récit ou des arguments dans un discours. Elle est un travail constant d'interprétation, c'est-à-dire d'attribution de significations »[270].

[270] M.P. Schmitt et A. Viala, *Savoir lire*, Paris, Editions Didier, 1982 p.13

Il s'agit dans le cas du fait divers de sa particularité à livrer par l'irruption de faits choquants dans un contexte inapproprié. Le fait divers agit comme une cassure du monotone, une source de nouveaux discours captivants. Il n'est pas considéré ici comme une rubrique apparaissant dans un journal mais sous sa forme basique de petites histoires qui nourrissent les commérages et autres racontars typiques des villages et quartiers populaires. En tant que récit de l'insolite, le fait divers a ceci de particulier qu'il suscite l'intérêt de tous et ne faiblit que dans la durée. De sorte que l'évènement raconté l'est toujours sous des formes exagérée et très détaillées. De plus du fait qu'il s'agit d'une production féminine, le sens que nous donnons au fait divers trouve mieux encore son fondement. Les femmes sont perpétuellement en quête de nouvelles sources d'informations fondées ou infondées, pour peu qu'elles (les informations) offrent de quoi « bavarder ». Le fait divers fait intervenir la curiosité, l'impertinence, l'indiscrétion. Autant de facteurs que l'on pourrait imputer au phénomène de huis clos qui caractérise la vie au village, mais qui dévoilent plutôt l'individu de sexe féminin reconnu pour son attrait pour le vice tel qu'elle est généralement perçue dans le milieu culturel fang.

Le roman féminin signe sa particularité dans cette étrange fascination pour l'écriture du choc. Le divers n'est donc pas dans la diversité d'événements mais dans la surprise et la singularité qui y sont attachées. Les conséquences qu'engendrent ces événements peuvent s'étendre sur une période relativement longue. Dans les deux romans de cet auteur, la trame discursive est construite autour d'une histoire qui ne prendra effet qu'au cours d'un instant T. Le scénario se déroule généralement en une journée au cours de laquelle tous les éléments convergent vers un point central, à savoir l'incident qui fonde la trame romanesque.

Du point de vue culturel, le titre *Malédiction* s'entend clairement comme une parole prononcée par un ancien sur un individu et qui aura pour conséquence d'abonner littéralement la victime au malheur. La malédiction dont fait l'objet Joël Ondo fait suite au scandale qu'il provoque en refusant publiquement de consentir à épouser la fille du Chef du village Zalan-ébele-wa. Ce refus ne surprend personne en réalité, car Joël l'a exprimé depuis que la nouvelle de cette union lui est parvenue. Pour saisir l'intérêt du lecteur, le roman se déroule en trois temps dont celui du milieu constitue l'axe central autour duquel gravitent les deux autres. On a donc l'avant-malédiction, l'instant-malédiction et l'après-malédiction. Ce qui ramène tout le roman au seul récit du « dernier évènement intéressant ».

L'avant se conçoit comme un aménagement de l'estrade, une mise en scène qui prépare pour l'acte central : je jour "J". Il y a la vie de Joël, un cadre du ministère des mines. Il mène une vie enviable entre les excursions qu'il organise avec sa bande d'amis à Libreville

et l'amour d'une fiancée toujours en France pour finir sa thèse de doctorat. Arrive une lettre lui annonçant son mariage arrangé avec Sandrine. Les deux pères respectifs ont décidé de resserrer leur amitié en unissant contre leur gré leurs progénitures par le lien du mariage. Dès cette annonce, la vie de Joël se résume à élaborer une approche pour espérer faire admettre son refus. «La nuit il ne dort pas. Et même quand, de fatigue rompue, il lui arrive de somnoler, c'est en sursaut qu'il se réveille, car, la villageoise, dans son subconscient est toujours présente. Elle poursuit son" *homme*". Alors, pour lui échapper, il se remet à travailler de plus belle. »[271]

Hanté par le mariage, tourmenté par l'intransigeance de son père qu'il connait bien, Joël reste insensible aux mises en garde de son oncle qui présage une suite dangereuse à cette histoire. Arrive le jour de la cérémonie traditionnelle qui consiste pour les parents de la mariée à l'accompagner dans le village de son mari. Le nom du village sonne pour la première fois. Tous les éléments foisonnent pour préparer ce qui va se produire. Bote-ba-yene-mame. On découvre l'étrange expression qui désigne le village de Joël. Comme nous l'avions expliqué dans la deuxième partie du travail, le spectacle annoncé par ce nom étrange, littéralement « les gens voient des choses ». La pression monte, la description de l'ambiance festive amplifie la tension. « A l'approche du village, des échos des danses et des chants parviennent aux passagers du Land Cruiser. Et mettent Joël en colère. »[272] Le lecteur peut entendre son cœur, sentir la pulsion sanguine dans ses veines. Le doute quant à une conciliation de la part de Joël s'effrite peu à peu et fait place à la certitude d'un choc, d'un incident violent. L'auteur procède par gradation et le lecteur peut palper l'ascension de la colère de Joël :

> « Cette colère fait place à de la rage. Joël est échaudé. Son cœur tambourine dans sa poitrine, ses tempes s'enflent telles des chambres à air sous pression, sa tension monte. Joël tremble, son corps est saisi de frissons. » Le moment approche fatidiquement « Plus l'effervescence se fait entendre nettement, la voiture se rapprochant du lieu de la fête, plus Joël est courroucé. »[273]

Ce qui se produit par la suite est raconté sur quatre pages. Pour le lecteur happé par le récit qu'il a l'impression de vivre personnellement, le scandale est désormais inévitable. Joël cris, menace, frappe, bouscule, vocifère. Dans une parole très ordinaire, l'auteur trace, écrit, raconte à travers son narrateur. L'écriture devient une activité ludique. Le désastre est relaté

[271] S.N., Mal, p.47
[272] S.N., Mal, p.51
[273] *Idem*

avec des détails dignes d'un rapport de femme. Rien n'est laissé au hasard. Des femmes « ambiancées » qui désertent la piste de danse aux régimes de bananes transformés en ballons sous les pieds de Joël visiblement possédé par un esprit maléfique en passant par les « poules attachées » qui « se débattent pour se libérer ». La description très précise de ce passage amène à penser qu'il est probablement assumé par un narrateur féminin. Certains détails parfois superflus servant à livrer le désordre provoqué par Joël justifient cette impression d'une parole féminine. Les sceaux d'eau renversés à l'arrière de la cuisine et la précision quant à leur usage prévu en pareille circonstance confère un ton moqueur au drame en cours. Le narrateur s'arrête d'ailleurs un moment sur ce rituel de « lavage de la jeune mariée » dont il décrit le déroulement et la signification. Puis, sans transition, il reprend le récit pour dévoiler au lecteur le contraste entre ce qui aurait du se passer en temps normal et ce qui se passe présentement : « Après ce bain, habillée et promenée, elle (la jeune mariée) est présentée officiellement à tout le village dans la cour. (…)Joël stupéfait la regarde un moment. Puis poussé par on ne sait quelle hardiesse, se saisit de la jeune fille, recroquevillée de peur sur elle-même. Elle a l'air d'une fillette effarouchée. »[274]

Malgré la gravité de la situation, le narrateur ou plutôt l'auteur à travers son narrateur s'autorise des commentaires comiques. L'auteur joue avec ses personnages, elle joue avec son lecteur en stimulant chez ce dernier, curiosité et impatience à travers un va-et-vient perturbateur entre le grave et le léger, la tragique et le comique. Le lecteur se suspend au récit dont le tragi-comique semble servir des désirs malsains. « Joël la prend par les aisselles, la soulève et la dépose net sur le sol tel un demi sac d'arachides. » Cette comparaison avec le sac d'arachide introduit le risible dans le discours. Ce qui réduit le sentiment de compassion chez le lecteur qui peut se surprendre à esquisser un sourire. Puis, « il la ramasse et la balance comme un avocat qui va s'échouer au pieds des villageois qui s'éparpillent, lorsque le projectile vient mordre la poussière avec un cri aigu qui traduit sa douleur. »[275]

On passe de la comparaison introduite par « comme » à l'hyperbole qui chosifie Sandrine par la désignation « le projectile ». Les passages ci-dessus fond du récit une représentation théâtrale. La précision des faits, le style de la narration introduisent le lecteur au cœur de l'œuvre. La lecture devient un foisonnement des sens qui donne au lecteur l'impression de voir et d'entendre ce qui se déroule. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien d'interpénétration entre le texte et le lecteur par transmission de sensations et de sentiments.

[274] S.N, Mal, p.52
[275] S.N, Mal, p.53

Joël n'accorde pas plus de respect à sa promise qu'il ne cesse d'injurier en la désignant hautainement de « pareille chose ». Ce qui irrite profondément le père de la mariée. « La fille de qui traites-tu de la sorte ? Ma fille est la plus belle du village. C'est une femme qui sait tout faire. Elle cultive seule des plantations entières, va seule à la pêche et s'occupe de nous. »[276]Mais devant l'entêtement de Joël et surtout le désarroi de sa fille unique, le père de Sandrine se voit contraint de réagir en conséquence pour faire payer à Joël Ondo son insolence : c'est la malédiction.

Le fait divers est une attitude narrative. Il se focalise sur la description avec un souci du détail et du spectaculaire qui rendent le fait attrayant. Le tournant du roman, le moment clé de cette journée c'est la malédiction. On peut ressentir la curiosité presque malsaine qui habite l'auteur. Cachée derrière son narrateur, elle s'exhale d'une scène habituellement interdite aux femmes comme le narrateur ne manque pas de le préciser : « Les jeunes enfants cours se cacher, les femmes et les plus jeunes se réfugient à qui mieux mieux, alors que les plus âgés détournent seulement leurs têtes : le chef du village Zalan-ébele-wa vient de se dénuder complètement. Il tourne son postérieur fripé vers Joël, qui, désarçonné s'échoue sur le sol »[277]

On ne peut s'empêcher de se demander à quelle catégorie appartient le narrateur. Etant donné qu'il regarde toute la scène, et sachant que les jeunes, les plus âgés, les femmes et les enfants se sont dérobés à la scène chacun à sa façon. La tradition fang interdit de regarder la nudité des plus âgés sous peine d'être maudit par la nature elle-même. Mais sur la base du stéréotype culturel qui veut que la femme soit un être foncièrement porté sur le vice et l'attrait de l'interdit, le sexe du narrateur se trouve dévoiler à ce moment précis. La scène est très probablement racontée par une voix féminine qui se délecte du spectacle. Sans pudeur, laissant libre cours à la satisfaction de bas instincts de vice mêlés de la propension à la transgression de l'interdit le narrateur poursuit :

> « Le chef se tapote ses vieilles testicules d'une main, de l'autre ses fesses, tout en s'adressant à Joël :
>
> -Ondo, tu as insulté ma fille en la refusant, j'ai été humilié et déshonoré devant toutes ces personnes. Aussi vrai que je suis le chef de Zalan-ébele-wa, dans le monde visible et invisible, sache qu'à partir d'aujourd'hui, le malheur te suivra partout comme une ombre suit son corps. Désormais le bonheur te sera inconnu. »[278]

[276] S.N, Mal, p.54
[277] S.N, Mal, p.55
[278] S.N, Mal, p.55

Par la légèreté de certaines descriptions comme les « vieilles testicules » l'auteur joue avec son lecteur qu'il balade d'une émotion à l'autre, d'un sentiment à l'autre provoquant ainsi le détachement que l'on éprouve à la lecture d'un fait divers qui capture par son caractère insolite, qui amuse par le ton de la narration mais qui laisse relativement insensible par l'éloignement entre les protagonistes et le lecteur. La parole chez Sylvie Ntsame reste particulièrement ordinaire, conformément au récit d'un fait dont l'importance réside dans le compte-rendu de l'événement qu'il s'agit surtout de partager, de publier, d'étendre.

Le fait divers rend la force de l'événement par l'obligation qu'il implique de le considérer à partir d'un amont et d'un aval. Nous disons avec Paul Ricœur [1983-1985] que « Si les faits divers ne sont pas tous des récits au sens strict, la catégorie gagne à être éclairée et comprise en fonction du degré de narrativité qui la parcourt et se module dans chacun de ses membres ».[279]

La troisième étape du fait divers commence par le départ de Joël de son village. Après la malédiction, le reste du roman devient une démonstration du pouvoir de la parole. La confirmation de l'existence d'un lien inébranlable et impossible à rompre par le simple détachement physique. Conformément aux paroles proférées par le père de Sandrine, Joël se voit recouvert d'un voile de malheur qui l'unie à la mort de toutes les femmes auxquelles il tient.

L'écriture de Sylvie Ntsame donne à voir l'attachement de cet auteur à ce qu'il convient d'appeler l'héritage ancestrale, ce que C.M. Mbazoo-Kassa nomme l' « Africanité ». Le moyen qu'elle choisit pour rappeler le danger de toute tentative de rupture ce pacte qui va au-delà du lien de sang qui est plutôt le fait de l'appartenance à une terre, à une culture, à une tradition c'est l'événement. À travers l'événement, on découvre l'avant, le pendant et l'après qui interviennent comme des éléments de témoignage de l'authenticité d'une vérité parfois ridiculisée par un lecteur non averti.

II.3.3 Discours idéologique et structure épique chez C. M. Mbazoo-Kassa

La mise en scène des questions sociales vise d'une part à juguler les tensions découlant des inégalités, des injustices sociales, d'autre part à créer la cohésion sociale du groupe. Dans les romans de C.M. Mbazoo-Kassa, les références au récit épique de la tradition fang assument une fonction cathartique et de régulateur de tensions sociales. La fonction politique

[279] P. Ricoeur, *Temps et récits, I, II, III*, Paris, Seuil 1983-1985

et idéologique de la littérature orale est axée surtout sur les grandes orientations assignées par les intellectuels des sociétés. Le mvett nécessite un rituel d'ouverture et de clôture. La séance de contage se déroule dans un contexte définit en un lieu, un espace et un temps précis. L'ouverture est une séance de présentation durant laquelle le conteur rend hommage à son initiateur, pour le mvett, ou à son aïeul, pour le conte. C'est une invocation, une remémoration et une mise en relation avec les anciens. Cette connexion n'est pas un artifice, mais un exercice nécessaire à l'accomplissement de la compétence. Le mvett-récit commence par la création de l'univers appelé Atarga, le commencement. Au Commencement, Eyo le dieu primordial forma un œuf d'or et de cuivre, Aki Ngoss, qui diffusait la lumière et la chaleur. Aki Ngoss explosa, formant les brouillards, les vides intergalactiques, les nébuleuses, les planètes et les constellations. Aki Ngoss est le soleil à l'origine de la vie. Il est la mort et la résurrection. Toute forme de vie porte en elle un éclat d'Aki Ngoss. Ainsi, la mission de l'Homme, *Mot*, est de retrouver cette lumière qui sommeil en lui, enfermée dans un corps corrompu et qui pourrait lui redonner l'immortalité. On retrouve cette même configuration chez C.M. Mbazoo-Kassa dont l'écriture s'organise en trois étapes : l'annonce de l'intention de redressement de Sy, la description d'une vie chaotique qui justifie l'ambition salvatrice, la légitimation de l'élu par la présentation de ses aptitudes particulières et enfin la description du combat et la victoire finale. De part et d'autre le récepteur, auditeur pour l'un et lecteur pour l'autre sera averti de l'orientation du récit. Il ne lui restera plus qu'à suivre le déroulement de la quête jusqu'au recouvrement final de la lumière. Ainsi dès l'ouverture du texte chez notre auteur, le lecteur fait la connaissance d'un fils venu renouer avec le sein maternel.

> « Terre nôtre ! Nous voilà revenus pour marcher sur les traces des aînés. Le chemin sera cahoteux. Mais nous avons foi. Nous avons faim de toi. Oh Sy! Nous avons entendu ton appel venu des profondeurs de nous. Tu nous disais de ta voix rauque, maternelle et plaintive : « mes enfants, venez vers moi la Source, la Vie, la Terre vôtre. Coupez donc ce cordon qui vous maintient esclaves de la terre marâtre car je me lasse de porter cette croix qui doit reposer désormais sur vos épaules. ». »[280]

Le rideau se lève sur le S.O.S d'une terre maternelle en situation de détresse. L'incipit décrit l'atterrissage de l'appareil volant qui ramène à la maison le fils libérateur dont le cri de la mère raisonne comme un devoir. Est-il conscient de l'étendu des dégâts qui rongent la matrice ? Toujours est-il qu'il manifeste une détermination qui semble déjà inébranlable. Le paradoxe entre l'idée de Source et de Vie et la profondeur de la souffrance évoquée par « cette croix » présage d'une campagne de restauration longue et douloureuse. Mais, celui qui arrive

[280] C2MK, *Fam!*, p.7

n'est pas un fils ordinaire. Il est Le fils. C'est Fam. La suite du roman plante les uns après les autres les éléments symptomatiques de la dégradation de Sy. Fam s'élance dans le diagnostique de sa terre pour mieux évaluer la nature des ressources qu'il devra mobiliser pour combat.

De même que le récit du mvett intègre musique, chant et danse, de même les romans soumis à notre étude s'inscrivent dans la convocation de l'individu dans sa complétude. L'écriture du corps n'étant pas ici l'évocation du corps sexué, le corps intervient dans la mesure où la tradition dont s'inspirent les textes ne sépare pas la parole de l'expression mimo-gestuelle. L'individu est pris dans sa totalité, dans ce qu'il a d'oral, d'abstrait, et de physique. Le chapitre deux relatif à la construction du discours féminin et donc à la prise de parole souligne les dispositions culturelles de distribution de cette parole.

Dans la tradition orale fang, le Mvett renferme la narration la plus complète. Le récit implique un récit griotique et polyphonique. Si le conte ne vaut que par la mélodie qui le soutient, c'est parce que beaucoup de langues africaines, dont le fang, sont polytonales, chaque syllabe y revêtant des sens différents selon la note sur laquelle elle est dite. Ce qui fait que la différence y est parfois imperceptible entre le chant et la parole. S'y ajoute le rythme de la danse qui, scandant celui du discours, lui ajoute son propre sens. De sorte qu'on a affaire à un syncrétisme étroit entre les formes d'expressions qui se rejoignent au sein du même rituel sacré, d'où l'affirmation que « toute danse est prière », mimant ici le souvenir de l'ancêtre, dans son errance parmi les peuples pour y éprouver « la culture et l'art guerrier de celui de son père ». De sorte que le récit de l'épopée fondatrice est étroitement solidaire du chant de la cithare qui l'accompagne et le crée, en même temps que de la danse de celui qui le mime. Texte sémiotique complexe que le romancier peine à traduire en simples mots.

L'évocation des mythes anciens sert à conserver une trace de l'origine culturelle de l'écrivain et peut-être aussi à préserver l'essentiel du patrimoine traditionnel. L'écrivain adapte les textes anciens aux méthodes actuelles. Les livres consignent les récits et les rendent accessibles au plus grand nombre. L'intérêt du Mvett est surtout lié au fait que ce récit est le symbole, la figure emblématique et la meilleure représentation de l'univers viril fang. Le Mvett dans sa pratique est ce qu'il y a de plus mâle dans le monde culturel fang. Or, ici, nous sommes en présence de discours féminins par le genre social et le sexe biologique de leurs auteurs. De ce fait, toute la question est de voir comment les femmes s'invitent dans cet univers qui leur est habituellement fermé. Ce hold-up ou encore cette effraction peut se lire comme une sorte de viol commis par la femme sur l'homme, ce qui menace la quintessence

du Mâle et menace son intégrité. Une telle atteinte à l'intégrité masculine s'impose en une aventure dont l'excitation réside dans la transgression de l'interdit.

L'écriture de C.M. Mbazoo-Kassa s'illustre particulièrement dans l'affrontement, tant son écriture capture la dimension épique du Mvett qu'elle assaisonne de ses épices agressives par le caractère révolté et affirmé. L'auditoire du Mvett est toujours transporté virtuellement dans un monde surréel grâce à la prestation du conteur. Selon le talent de ce dernier, le récit se transforme en une représentation d'événements fantastiques que l'auditeur a la forte impression de voir se dérouler sous ses yeux, alors qu'ils se sont déroulés dans un monde invisible, merveilleux, surhumain, surréel. Un épisode illustre particulièrement comment la transe du mvett traverse la plume de la romancière. La tentative d'assassinat de Fam par trois bandits aux services du Grand Créateur de Sy révèle un Fam, fils de ses ancêtres dépositaires de « la connaissance » ancestrale qui lui confère une détermination inhumaine. Les combats dans le Mvett se font généralement à l'arme blanche, mais les meilleurs guerriers disposent d'un arsenal de sortilèges impressionnants. Dans le cas de Fam, l'évu hérité de son paternel constituera l'essentiel de ce pouvoir. Alors que les trois bandits braquent leurs armes sur lui, Fam a à peine le temps de réaliser ce qui risque de lui arriver. Mais un homme de sa trempe ignore la peur. Une fois de plus, l'intérêt de ce récit tient en ce que la responsabilité de sa création incombe à un auteur de sexe féminin.

L'influence du mvett se manifeste à travers la personnalité de Fam, au regard de la mission salvatrice de son peuple et au vu des caractéristiques physiques, morales, intellectuelles et spirituelles dont il bénéficie. Les personnages de l'épopée ne sont jamais des individus ordinaires. Qu'ils appartiennent au camp des mortels ou des immortels, leurs caractéristiques des surhommes invincibles dotés de pouvoirs surnaturels qui rendent leur parcours spectaculaire. Les affrontements, les guerres qui constituent le quotidien des habitants d'Engong n'ont jamais décimé la totalité de ce peuple. Alors, « transcendant la vue des armes, Fam puisa en lui en effectuant trois respirations profondes. Ses narines vibraient d'une énergie surprenante. Ses yeux hagards fixaient les anges de la mort sans les voir. »[281]

Le narrateur n'est plus un simple rapporteur de faits, mais il incarne la manifestation tangible des événements qu'il raconte. Fam apparait comme un guerrier d'Engong. En digne descendant d'Akoma Mba, il défie la mort. Fam regarde la mort mais ne peut la voir, ce qui laisse présager de la fin victorieuse du fils d'Odzamboga. Car, dans la tradition fang, on

[281] C2MK, *Fam!* p.111

considère que seul un individu en train de partir peut affronter le regard de la mort. Or, Fam est face aux anges de la mort, il en est proche, mais la force vive l'autorise à transcender la faucheuse. Son ancestralité l'aveugle tout en le rendant lui aussi invisible devant le trépas. Le fondement épique de cette scène réside dans son caractère spectaculaire. « Fam puisa encore une fois en lui, Intensément. » Chaque élément du corps de Fam est convoqué à la bataille

« Les cheveux hérissés sur le front semblaient près à l'offensive. Ses muscles se tendirent dangereusement comme s'ils allaient exploser. »[282]

Même les éléments de la nature s'invitent à la danse, « au moment où les trois coups partirent résolument, le ciel s'assombrit soudainement, signe qu'un évènement dramatique allait se produire ».[283] On peut considérer que l'espace que dure ce passage, c'est l'auteur qui se fait Mbom mvett en lieu et place d'un griot de sexe masculin. Au niveau structurel, L'auteur s'emploie véritablement à ponctuer son texte d'étapes correspondant à l'exercice du mbom mvett. Une des grandes particularités du Mbom Mvett est de transmettre le discours des personnages de son récit au style direct. Il leur donne la parole. Ce qui l'amène à changer de ton ou de langage en fonction du personnage en scène. Le chant est un élément essentiel du mvett en tant que récit en train de se dire. Toute la récitation est chantonnée, mais de vrais espaces de refrain entrecoupent cette mélodie principale qui est en réalité une diction ondulée. Le mvett est généralement un récit très long qui se dit parfois sur plusieurs séances. De ce fait, le chant sert à rompre la monotonie qui pourrait s'installer et ainsi désintéresser l'auditoire qui est un acteur fondamental de cet exercice. Le narrateur prend en charge la présentation de Fam dont les premiers instants de galère commencent à secouer la sérénité et affectent même l'aspect physique. Pour mieux saisir l'attention du lecteur, le narrateur, comme un joueur de Mvett va raconter sous forme d'un court récit traduit dans l'écriture par le caractère italique. De plus, d'autres indices interviennent dans l'écriture pour dénoncer le registre ou le genre du discours en prononciation. L'usage de la rime, étrangère à la poésie fang, signale en français qu'il ne s'agit plus d'une parole prosaïque, un discours ordinaire. Mais qu'une autre parole est en cours et qui traduit autre chose qu'une simple idée en partage :

Ce garçon séraphique, grand et mystérieux
Etonne tendrement avec une histoire banale :
« Je cherche un emploi », fait-il avec sérieux.
Et c'est là, avoue t-il, son secret infernal.
Nombreux sont comme vous, des crânes pas ordinaires,

[282] C2MK, *Fam !p.111*
[283] C2MK, *Fam !*, p111

Qui souffrent come nous, de maladies et de misère.
Surtout dans ce pays aux mille galères
Mais quelle que soit la durée de la nuit,
Même si l'espoir par la fenêtre s'enfuit
Le soleil se lèvera toujours…
Mais il y a des jours…

Cet extrait marque le passage de la rêverie à la réalité brutale de Fam. En même temps qu'il annonce des périodes difficiles, il souligne d'ores et déjà la victoire finale à travers le vieux dicton : « Quelle que soit la durée de la nuit, le soleil se lèvera toujours ». Lorsque le conteur emprunte les voix de ses personnages pour dire leur parole, il crée dans l'auditoire l'illusion de la présence du personnage en question. Ce qui supprime l'effet du discours rapporté et laisse place à un échange entre personnages illusoirement présents. Fam rapporte le compte-rendu de son épouse à propos d'une conversation qu'elle avait surprise entre la femme d'Ozan et ses amies au sujet du séjour prolongé du jeune couple au domicile du frère de Fam. Le narrateur donne la parole à Fam qui parle à la première personne : « il y a eu ce fameux jour. Ma femme venait juste d'obtenir, après une traversée du désert d'une année pleine, une place à la SNVM »[284]. Le narrateur donne la parole à Fam qui la donne à son tour aux différents protagonistes de l'épisode rapporté. Le mbom mvett accompagne sa narration de mimiques, de chants et de pas de danse. Ce qui sert à rendre le récit vivant.

Tsira Ndong Ntoutoume, au cours d'une interview à Libreville décrit le mbom mvett comme un acteur, « à la fois l'auteur, le metteur " en scène, le décor, les acteurs, le musicien, en un mot, le monde merveilleux tout entier où se produisent les épopées qu'il interprète. Dans le discours romanesque, le chant, comme nous le soulignions ci-dessus, s'inscrit sous la forme d'un discours poétique rythmé et rimé. En effet, contrairement à ce que nous disions dans la deuxième partie sur le chant en tant que modèle de discours, il devient chez le mbom mvett le cordon qui le maintient dans l'actualité de son exercice. Le temps du refrain, il se relie à son auditoire dont il sollicite l'écoute et la participation à travers un jeu de question-réponse en chanson comme l'illustre ce passage dans Sidonie ou une discussion entre D.A et P.A est ponctué de passages rythmés.

D'abord D.A. qui, après une dissertation, continue sur cet air :

« Pourquoi ce regard perdu
Pourquoi ces lèvres tremblantes

[284] C2MK, *Fam !*, p.17

Pourquoi ces mains pendantes
Pourquoi cette vois rompue
Au moment des adieux ?
C'est la meilleure solution
Pour le cas en situation
Pourquoi hésiter ?
Et pourquoi pleurer ?
Au moment de nous dire adieu ?
Incompatibilité des corps
Indisponibilité des cœurs
Le temps passe
La vie passe
Au moment de nous dire adieu
Evitons les amours aux lentes agonies
Suspendons les discours aux termes infinis
La vie autre part nous tend les bras. Adieu !

Et juste après, la conversation reprend sur sa forme initiale. Preuve que ce refrain marque la transition entre deux séquences conformément à la structure discursive du Mvett. D'un autre côté, il arrive que le mbom Mvett interprète un récit à l'intérieur de son récit principal. Pour marquer la séquence personnalisée censée représenter l'intervention dudit personnage à l'intérieur du récit, le conteur, ici le narrateur, fait intervenir la chanson poétique. Ces passages rimés rompent le circuit normal du récit pour introduire un instant une portée plus ou moins grave, un changement de ton qui marquent le passage du discours rapporté à l'incarnation du personnage. C'est ce que montre le récit de Ndong, un vieil ami et compatriote que Fam rencontre un jour par hasard. Au milieu de leur échange à propos de la politique de corruption à Sy, Ndong, pour argumenter sur les difficultés qui poussent les esprits les plus purs à la corruption, relate l'échec de son mariage et le départ de Blanche. Le récit du malheur de Ndong s'organise comme un récit autonome avec une genèse, un déroulement et une fin. Le lecteur est tenu en haleine quatre pages dont nous donnons juste quelques extraits et qui résument chacune des étapes du récit de Ndong :

Extrait un : La rencontre :

« Par un matin de Juin
Alors que mes pas me portaient
Du côté d'un copain
Qui à Roubaix m'attendait
J'ai fait une découverte

Sous un vent léger et tendre
De cette belle saison certes
Qui devait me surprendre
C'était une fleur
Une jeune Ngonefala
Qui devait prendre mon cœur
(…)
Malgré son port vilain
Sa robe de quatre sous
Sentant la crotte de chien
J'en étais fou

Extrait deux *:* Le départ pour Sy

« Allons », Lui-ai-je dit
Pour me pas que tu meures
Nous irons au pays.
Scellons vite notre union
Mes cours sont terminés
Je pris sans hésiter
Nos deux billets d'avion
Ma femme était inquiète
D'effectuer un voyage
Dans un pays sauvage
Dans lequel règne la diète.
Je répondais souvent
Pour calmer la vision
D'une Afrique négritude
Que je serai son Tarzan.

Extrait trois *:* Le bonheur

Nous menions une vie
Sans soucis et sans bruit
Un jour je tressailli
Quand lui, comme un poisson
Dans son sein alourdi
Changea de position
Il fallait des langes
Pour couvrir ce corps nu

Vraiment j'étais aux anges
Ma femme était émue

Extrait quatre : La chute

Mais un matin maudit
Lui susurrant ces mots
Ma moitié m'a surpris
Me laissant comme un sot
Elle avait décidé
De quitter la maison
En ce beau matin d'été
J'en perdais la raison
Je regardais mon fils
Qui déjà à son âge
Jeune et très beau métis
Faisait son bavardage
J'ai repris toutes mes forces
Et je l'ai suppliée
Croyant à une farce
De femme trop bien aimée.
Je lui faisais des scènes
Montrais mes yeux humides
Lui disais le grand vide
Qu'elle me laissait sans peine.
Elle s'entêtait toujours
Tête haute et buste redressé
Pas de doute sans amour
Elle nous avait laissés.

Extrait cinq *:* Le rétablissement

J'ai bien pensé en finir
Avec la vie de rage
J'avais songé au pire
Mais je manquais de courage
Un instant j'oubliais
Mais au son de sa voix
Mon fils me la rappelait
C'était plus fort que moi

Il était ma fierté
Ma lâche fidélité
Un prétexte pour rester
Toujours à ses côtés.

Le lecteur apprend que Ndong s'est épris d'une sans-abri au hasard d'un bosquet. Ces deux passages entretiennent des préjugés sur les couples biculturels Afrique-Occident. Cette écriture de l'entre-deux exhibe le préjugé de l'Africain peu exigeant dans le choix de partenaires occidentales. Cette question apparait dans la sonorité et le rythme du récit. Les précisions sur l'accoutrement, « sa robe à quatre sous » et son parfum repoussant sentant « la crotte de chien ». Le lecteur régional (africain, gabonais) y retrouve le cliché très répandu parmi les africains et selon lequel les africains en couple avec des femmes occidentales ravalent leur fierté, ce qui les rend particulièrement tolérants, méconnaissables. Dans le même temps, l'aspect caricatural n'échappera pas au lecteur francophone. Ici la donnée culturelle intervient beaucoup plus que l'aspect linguistique par exemple. Ce qui est exprimé c'est la représentation que l'un et l'autre se font de la relation « amoureuse ». Pour le lecteur francophone, la rencontre de Ndong n'a rien d'exceptionnel, du fait de la banalité des situations de sans-abri. Or celle-ci est quasiment inconnu du lecteur gabonais par exemple, pour qui la vie dans la rue est assimilée à un dérèglement mental. Cette imbrication d'un récit secondaire contenu à l'intérieur du récit principal renvoie à l'organisation d'une séance de Mvett. Pour en donner connaissance à l'auditoire, ici au lecteur, le récit secondaire impose une coupure du premier qui n'en a que plus d'intérêt. Le narrateur s'est transporté dans la peau du personnage de Ndong pour traduire les émotions, sentiments et ressentiments contenus dans son histoire personnelle et intime. Ce qui confère à chaque personnage une existence, une vie ou un rôle à part.

Etant donné que les conteurs de Mvett sont généralement des hommes, on peut considérer le roman de C. M. Mbazoo-Kassa comme une effraction, pour ainsi dire, dans le cercle viril par excellence de la culture fang. En faisant ainsi main basse sur l'art qu'elle capture à la manière de Prométhée dérobant le feu aux dieux, la romancière égratigne le phallus dont les goutes de sang conduisent pas à pas le lecteur jusqu'au déploiement du génie créateur. Comme dirait Zarathoustra, « écris avec le sang et tu sauras que le sang est esprit ».[285] En effet, le second roman de C.M. Mbazoo-Kassa, *Fam !*, du point de vu structurel, se présente telle une séance de Mvett, cet instant ou le conteur exerce sa

[285]Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathushtra, (traduction française de Généviève Biauquier) Paris, Flamarion, coll. GF-Flamarion, 1969

compétence en tant qu'artiste agréé. Le récit de certains événements fait du narrateur un imitateur du diseur de Mvett. Au rythme d'un récit entrecoupé de refrains, de poèmes récités, le narrateur parfait son imitation du conteur par la description particulièrement spectaculaire frisant le fantastique. On se réfère à la scène de l'agression de Fam où celui-ci va puiser au-dedans de lui la force de l'évu dont il ignorait encore l'existence jusque-là. Digne d'un épisode des combats sanglants du pays Engong, cette scène témoigne d'un ancrage remarquable dans la tradition épique fang. D'ailleurs, plus qu'un imitateur, le narrateur se fait mbom mvett lorsqu'il évoque l'origine de Fam. Cette mention « Fam y'élik Odzamboga » légitime non seulement la puissance de Fam, mais aussi atteste de l'authenticité du récit et de la légitimité du rapporteur, ici le narrateur-conteur. A mi-chemin entre le fictif et le réel, c'est une scène culturellement vraisemblable pour le lecteur explicite, mais qui flirte avec le fantastique pour le lecteur dont les codes de vraisemblance seraient différents. « C'est à ce moment que Fam puisa une dernière fois dans son africanité, dans son héritage familial, dans la parole traditionnelle. En lui, comme dans un rêve, il se souvint de son père. La lune était pleine, au village. Fam avait cinq ans et venait d'être circoncis. C'était la preuve qu'il était un homme. Un vrai. »[286]

Dans les récits du Mvett, les héros sont détenteurs d'une puissance ancestrale extraordinaire qui les rend invincibles. Mais à la différence de Fam, ils en ont conscience depuis les origines. L'ignorance de Fam est imputée à son séjour en Europe, autrement dit, à son éloignement de la terre des ancêtres. Ici, la connaissance traditionnelle s'oppose à l'instruction et au savoir académique moderne du système scolaire occidental. Sa nouvelle vision du monde, le rationalisme qu'il y a appris fait qu'il va devoir réapprendre à entendre au fond de lui la voix de la tradition, ressentir en lui le tourbillon de la puissance ancestrale. Le lien avec l'Occident éloigne de l'invisible. Par la prédilection du sensé, il éloigne le croire, le ressentir. Entre temps, la manifestation de l'évu, indépendamment de la volonté de Fam montre une survivance du lien avec la tradition. L'univers ancestral est invisible. Mais l'invisibilité ne suffit pas à en altérer la puissance. Telle une marque indélébile, l'héritage culturel marque le sujet d'un signe invisible.

L'épisode de l'assassinat public relève, de la part de l'auteur, d'une grande connaissance de la tradition dans laquelle son ancrage ne fait aucun doute. Chez C2MK, les sources d'inspiration sont légion. Elle puise aussi bien dans l'histoire, la tradition, le

[286] Nietzsche, F. Ainsi parlait Zarathushtra, (traduction française de Geneviève Biauquier) Paris, Flamarion, coll. GF-Flamarion, 1969

modernisme que dans le discours populaire. Le roman se déroule pour l'essentiel dans un cadre urbain, mais la pratique orale y survit sous de nouvelles formes. L'expression qui désigne les auteurs de la rumeur dans le roman renvoie à ce qui est communément appelé au Gabon la radio-trottoir, ou plus récemment radio-Kongossa[287]. « En un clin d'œil, l'histoire fit le tour de la capitale et du pays tout entier. Ceux-qui-savent-toujours- tout parlèrent de sorcellerie. Il n'y avait que l'Evu, ce polybe abdominal transmis par un initié, qui pouvait donner une puissance aussi surnaturelle. »

De nombreux éléments rendent possible l'aspect symbolique dont les noms aussi bien des récits que des personnages romanesques. En quoi ces romans peuvent-ils participer à la libération de la femme gabonaise ? Comment l'intégration de l'oralité fait-elle intervenir l'évolution ou le changement des mentalités Si on considère le texte comme un mécanisme paresseux qui a besoin de son lecteur pour s'ouvrir, on comprend que l'idée fondamentale sur laquelle s'inscrit la théorie de Jauss est celle de l'inscription de la figure du lecteur dans l'œuvre. Fondée sur la poétique au sens aristotélicien, l'esthétique de la réception selon Jauss comprend la poiesis qui est propre au créateur : c'est la dimension productrice de l'expérience esthétique. Par celle-ci, l'auteur libère la réalité de ce qui ne lui est pas familier et forme une réalité nouvelle, une fiction qui ne s'oppose pas à la réalité quotidienne mais nous renseigne sur elle. L'aisthesis désigne la dimension réceptrice de l'expérience esthétique où un tiers état, le lecteur, extérieur à la sémiose, prend plaisir au sens et sa valeur. Dernier aspect de la Poétique d'Aristote repris par Jauss: la catharsis. Celle-ci interpelle le lecteur et suscite son adhésion :

> « Dans le sens d'expérience fondamentale de l'esthétique communicative, [elle] correspond donc d'une part à la pratique des arts au service de la fonction sociale, qui est de transmettre les normes de l'action, de les inaugurer et de les justifier, d'autre part aussi au but idéal de tout art autonome: libérer le contemplateur des intérêts et des complications pratiques de la réalité quotidienne pour le placer, par la jouissance de soi dans la jouissance de l'autre, dans un état de liberté esthétique pour son jugement ». [288]

[287] Kongossa est une expression dont l'origine devient de plus en plus floue au fil du temps. D'abord atribuée au langage populaire du Cameroun, elle entre dans le vocabulaire des femmes gabonaises et particulièrement les femmes des quartiers populaires comme derrière la prison, cocotier ou venez-voir. Notons que ces quartiers ont une très forte population originaire du nord du pays, donc, fang. Ce qui confirmerait l'origine camerounaise du mot kongossa à cause de la proximitée géographique entre le sud de ce pays et le nord du Gabon. Le kongossa désigne à l'origine l'activité favorite des femmes inactives : raconter, ou comme on le dit au Gabon « critiquer », c'est-à-dire colporter des choses sur d'autres personnes. Par contre, un fait vérifiable reste l'authenticité des faits colportés. À ce propos, on dit au Gabon, « les on-dit exagèrent toujours mais ne mentent jamais ».

[288] H.R Jauss., « La jouissance esthétique », Poétique, vol.10, 39, p. 273.

De ce fait, en dehors de la structure du récit qui fait intervenir des styles de discours « parlés », l'emploi du mythe rempli une fonction esthétique au sens où il constitue aussi une source d'inspiration, un motif d'écriture.

En conclusion, essentiellement basée sur *l'argumentatif-raisonnement* cette analyse argumentative révèle les stratégies discursives des personnages rythmées par les intérêts des uns et des autres. Cet *appareil langagier* offre des stratégies de persuasion utilisées par les personnages pour convaincre, séduire ou faire adhérer l'interlocuteur à son opinion, tout en révélant le fonctionnement social et les représentations sous-jacentes. Les discours sur les femmes sont construits sur des pratiques culturelles et sociales que dénoncent les discours de femmes révoltées par « l'usage que les hommes font de la coutume en n'en utilisant que les règles qui servent leur soif de domination, et leur jouissance personnelle […] et le caractère rigide des pratiques coutumières »[289].

Le présent travail prend en compte l'inscription de la question féminine en tant qu'esthétique d'écriture dans un contexte culturel fortement machiste, et s'attache à en relever les effets produits sur les allocutaires. Après l'analyse des stratégies grâce auxquelles les romancières articulent des discours au cœur d'une société identifiée comme majoritairement phallocrate, la dernière partie consiste à donner la parole au destinataire de ces discours romanesques et d'en relever les effets produits sur le lecteur. Le contexte d'élaboration des discours est un élément fondamental car, comme l'ont montré les parties précédentes, la société de production est organisée selon des lois traditionnelles ancestrales qui font la part belle à l'homme, incarnation du pouvoir, de la puissance et de l'autorité familiale. Les premières parties ont démontré, à travers des discours tenus par des femmes. Nous avons noté que, selon le lieu d'écriture, l'écriture féminine revêt des apparats différents que nous avons appelé des stratégies d'écriture.

« La publication, en 1962, de l'ouvrage de J.L. Austin *How do Things with Words* (…) [qui] constitue le véritable acte de naissance de cette théorie. Traduit en français par *Quand dire c'est faire* (1970), le titre de l'ouvrage énonce clairement l'hypothèse de départ : « dire », c'est sans doute transmettre à autrui certaines informations sur l'objet dont on parle, mais c'est aussi « faire », c'est-à-dire tenter d'agir sur son interlocuteur, voire sur le monde

[289] R Fonkua, « Mongo Beti, *Le Roi miraculé* », in *Notre Librairie*, n°100, janvier-mars, 1990, p.93

»[290]Autrement dit, « la théorie des *speech acts* a pour vocation de s'intéresser à *tous les moyens par lesquels s'exerce la fonction agissante inhérente au langage,* donc aux réalisations implicites aussi bien qu'explicites des valeurs illocutoires »[291]

L'utilisation des noms propres n'est pas seulement dictée par un souci de réalisme, mais elle contribue à asseoir la stratégie discursive de l'auteur. Nous l'avons vu, la sémantique des différents noms propres est là pour conforter et accompagner la sémantique générale des textes. Ensuite, le nom propre est inscription dans un territoire, tout d'abord géographique, culturel ensuite. Enfin, il est revendication en tant qu'identité, que celle-ci soit liée à la culture ou au territoire de l'enfance. En effet, le nom propre est utilisé pour renvoyer le personnage dans son enfance lui donnant une épaisseur par rapport aux autres personnages en tant que dépositaire.

[290] P. Chareaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours,* Paris, Seuil, 2002 p.16
[291] Kerbat Orecchioni, 2001, p.14

Troisième partie : pour une esthétique de la réception du discours romanesque

« *Le sens n'est pas la chose au monde la mieux partagée* »

KerbratOrrechioni

Nous définissons la réception du texte littéraire comme l'actualisation de son contenu par l'acte de lecture qui lui confère son statut d'œuvre accomplie. C'est en effet la lecture qui intègre le livre dans le patrimoine artistique et historique national et international. L'étude de la réception ambitionne de déplacer le point d'observation de l'œuvre. Il s'agit de considérer l'œuvre du point de vue du lecteur. Car la notion de réception suppose dans l'analyse littéraire la prise en compte effective d'un public et l'accueil que celui-ci réserve à une littérature qui lui est destinée implicitement ou explicitement. Généralement on l'entend comme une entreprise qui met l'accent sur la réaction du lecteur plutôt que sur l'auteur. Il s'agit de l'accueil de la littérature dans un univers donné et de son influence sur les mentalités de cet univers.

Au cours de leurs nombreux travaux consacrés à l'analyse de la réception, P. Chareaudeau et D. Maingueneau soulignent qu'il existe une interaction entre le texte et la lecture, dans le sens où le texte précède en tant qu'objet concret la lecture, mais c'est la lecture qui rend au texte son existence effective. Ils définissent plusieurs niveaux de lectures suivant les implications sociales, linguistiques, imaginaires et/ou psychologiques que nécessite l'acte de lire. Pour cela, ils considèrent une diversité de lecteurs dont un public-lecteur effectif, c'est-à-dire celui qui reçoit effectivement le texte, et un autre public impliqué directement par les caractéristiques culturelles du texte. Cette distinction est d'autant plus intéressante pour nous dans la mesure où nous considérons la situation de biculturalisme et de bilinguisme des auteurs de notre corpus. D'où la notion de double lectorat.

Chaque lecteur accède au texte et au discours que celui-ci propose selon son conditionnement, conscient ou inconscient. Aussi, telle que nous la concevons dans notre étude, l'idée de réception fait intervenir les théories élaborées par Wolfgang Iser et Hans Robert Jauss à propos de la réception des œuvres et réunis sous l'appellation d'« esthétique de la réception » (Rezeptionsästhetik)[292]. Présentés au cours de deux conférences à Constances, les travaux de Iser et Jauss soulignent l'importance du destinataire et le révèlent comme le récepteur privilégié du texte littéraire. Pour en résumer la substance, on retient qu'à « l'activité esthétique de la production émanant de l'auteur, répond une activité esthétique de

[292] H.R. Jauss, « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire » in H.R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978 p. 28-80 et W. Iser, « La structure d'appel du texte » (Die Appellstruktur der Texte, 1968) publié dans R. Warning, Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis, München, Whilhelm Fink, 1975 p.228-252

réception de la part du lecteur. Tout acte de lecture est un moment de création, en conséquence, tout acte de réception est unique. »[293]

De plus, Chareaudeau et Maingueneau soutiennent que l'idée de réception « est déjà présente à la source même de l'énonciation. »[294] C'est-à-dire que le texte est écrit avec la prise en compte par l'écrivain des attentes d'un public plus ou moins envisagé. Autrement dit, pour le reprendre avec Sartre qui définit le public-lecteur comme une attente, un vide à combler, une aspiration [295], on hisse celui-ci en amont du cheminement de l'œuvre, c'est-à-dire dès le moment de sa conception et de son élaboration, grâce à la prise en compte par l'auteur de ce que Jauss nomme l'horizon d'attente, notion qui détermine l'analyse de notre dernière partie. La notion d'horizon d'attente est l'une des grandes idées de la théorie de Jauss inspirée de Gadamer et de la phénoménologie de Husserl, conçoit l'œuvre comme une réponse ou plusieurs réponses à une ou plusieurs questions. Telle qu'il l'énonce, la théorie de la réception est tributaire d'une théorie du sens qui détermine l'expressivité en fonction d'un "vouloir dire" dont les effets d'intentionnalité supposent toujours la référence à la conscience et à la psychologie de l'intersubjectivité qui, en fin de compte, renvoie à une forme de *doxa* comme critère du sens[296]. Cette notion est fondée sur la considération selon laquelle la compréhension d'une œuvre nécessite de reconnaitre l'horizon ou les horizons antérieurs à son élaboration, et les valeurs qu'il est censé véhiculer. Par la lecture, acte final du parcours du livre, le lecteur procède à l'accomplissement de l'œuvre par sa fonction de légitimateur du contenu de cette œuvre. Suivant ce raisonnement, on ne pourrait comprendre une œuvre que si l'on a préalablement compris à quelle(s) question(s) celle-ci entend répondre. Or les lecteurs, selon leurs bagages linguistique, historique, socio-politique ou culturel, peuvent adhérer ou bien réfuter la ou les réponses qui leur sont éventuellement proposées par l'œuvre. Ce qui renforce l'idée d'horizon d'attente décelable dans l'œuvre elle-même en raison d'une trans-subjectivité commune à la fois à l'auteur et au récepteur de l'œuvre. [297] Cela traduit que la compréhension d'une œuvre convoque assurément, de la part du lecteur, un ensemble de savoirs relatifs aux données culturelles et contextuelles de son élaboration. Les discours qui circulent dans le corpus apparaissent sous des structures formelles reconnaissables dans le discours oral traditionnel, c'est-à-dire une structure esthétique qui détermine un style, une parole, un discours pour signifier quelque chose.

---

[293] S. Gerritsen et Ragi T., *Pour une sociologie de la réception*, Paris, L'Harmattan (Coll. « Les Cahiers du CEFRESS »), 1998, p.28
[294] P. Chareaudeau et D. Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours,* Paris, Seuil, 2002, p.338
[295] J-P Sartre, *Qu'est ce que la lttérature* ?, Paris, Gallimard, « Folio », 1985.
[296] H.R Jauss. *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, coll. "Tel", 1978, p. 246
[297] J. Starobinski, « Préface » dans , H.R. Jauss, Pour une esthétique de la réception, p.16

En définitive, cette troisième partie consiste, à partir de la reconnaissance du caractère unique de chaque lecture-réception, en une analyse interprétative des horizons d'attente du double lectorat énoncé. À travers des questions que nous choisirons arbitrairement parmi tant d'autres dans les romans, nous verrons les horizons d'attente en fonction du double lectorat décliné en deux types de lecteurs : un public-lecteur effectif, et l'autre lecteur impliqué. Cette analyse se réalise sur une double base. Les romans sont considérés dans un premier temps en tant que discours portant les marques d'un territoire, d'une culture et d'une langue, puis dans un second niveau, en tant que discours assumés par des écrivains féminins.

Cependant, avant d'entamer l'analyse à partir de la théorie de la réception, il nous semble nécessaire, tout en restant dans le domaine de la réception, de poser un regard sur l'institution littéraire du Gabon. L'un des fondateurs de la théorie de la réception, Robert Escarpit, dit à ce propos que cette théorie conçoit la littérature en tant que phénomène social et économique. On étudie pour ce faire les questions relatives aux influences et aux conditions qui entourent la réalisation, la distribution des livres et aussi l'accueil qui leur est réservée en tant qu'œuvres d'art. Aussi, le premier chapitre traitera-t-il du parcours du livre en tant qu'objet portant un discours destiné à un public depuis son élaboration jusqu'à sa distribution, en passant par les instances qui garantissent à l'objet sa légitimité. A partir de la prise en compte de la production des livres, leur distribution et leur consommation, on procède à une sociologie de la lecture.

Chapitre I : Parcours du livre gabonais, de la conception à la distribution

« Tout grand pays de livres est aussi un pays des libertés, d'échanges prospères et de compromis raisonnables entre les citoyens. Tout grand pays du livre est un pays où la force des propositions et la lucidité des analyses recadrent le champ global de la gouvernance et l'économie aujourd'hui affectée par la crise. »[298]

Dans la première section, nous nous intéresserons aux phénomènes de l'édition et de distribution du roman gabonais pour arriver à comprendre les difficultés auxquelles fait face le lecteur ciblé par cette production littéraire. L'accessibilité conditionne la réception d'une littérature. Entre la promotion qui en est faite et les conditions de distribution (tarifs appliqués et établissements qui le proposent), la réception effective du livre littéraire poursuit un chemin pas toujours évident. Le cas du Gabon nous préoccupe particulièrement ici dans la mesure où notre corpus y est exclusivement circonscrit.

La deuxième section répond à une série de questions plutôt épistémologiques en vue de préciser le sens des mots selon l'acception qui sera considérée dans notre travail, toujours dans l'optique de l'analyse de la réception. De nombreuses études portant sur ces questions laissent le choix quant à des considérations généralement proches, mais dont quelques détails déterminent souvent la préférence d'une orientation plutôt qu'une autre. Nous avons beaucoup parlé de livre, objet littéraire soumis à la présente investigation, sans pouvoir le présenter selon la vision qui correspond à notre approche. Par ailleurs, parler du livre et de son approche introduit systématiquement la présence du lecteur, c'est-à-dire l'instance qui approche l'objet livre et s'en empare pour établir un lien entre lui et l'objet. Ce qui revient à dire que la section deux du présent chapitre sera le lieu de la présentation de l'objet livre à travers le rapport que le public gabonais entretient avec cet objet, avant d'oser une définition de l'entité lectrice et de l'acte de lecture en tant qu'il est action de découverte, de rencontre et d'échange ; en un mot, de communication avec le discours contenu dans le livre.

On relève une constante dans la production littéraire du Gabon. Quelle soit féminine ou masculine, l'écriture est généralement le fait d'intellectuels universitaires. Or, l'intellectualisme dans les pays d'Afrique francophone est d'abord mesuré par le degré de

[298] G. Biyogo., au « Salon du Livre de Libreville », 7eme édition, Libreville, juin 2008

maitrise de la langue française qui n'a pas cessé d'exercer son rôle d'examinateur de rang social. Le texte littéraire pris comme discours pose le problème du langage et, *a fortiori,* de la langue. Une difficulté majeure de la femme est de se libérer de la langue conventionnelle, admise comme "correcte", par la pudeur dont elle fait preuve. La nature de la difficulté reste liée au fait de tout dire ou de nommer, au risque de heurter les sensibilités et de s'illustrer dans une sorte de débauche verbale répugnante.

Il est aujourd'hui évident que la littérature instaure une communication différée entre le moment et le lieu de sa création et celui de sa réception, ce qui implique automatiquement une réception différenciée. Les théories de la réception par l'acte de lecture proposent une approche relationnelle où le tiers état lecteur/public serait la pierre angulaire d'une nouvelle perspective communicationnelle de la littérature. Un texte, dès lors qu'il est produit postule à la lecture. De ce fait, il propose au lecteur éventuel « en quelque sorte un contrat de lecture, un parcours programmé. »[299] Il en résulte pour l'œuvre, des actualisations ou concrétisations diverses, selon les significations virtuelles dont elle se trouve chargée par l'acte de lecture. Dans les théories de la réception, il appartient aux lecteurs et à eux seuls d'instaurer leurs relations et leurs communications avec les textes, anciens ou modernes afin de les situer dans leurs dynamismes. Si l'écriture facilite la construction d'un discours plus osé dans la mesure où elle se réalise dans le secret du bureau de l'écrivain, il reste tout de même qu'elle met en scène des ensembles de mots et d'expressions dans une optique communicative. L'écriture est une transmission différée.

I. 1 : De la production du livre

L'écriture est un spectacle de mots. Il s'agit toujours de dire, mais avec l'avantage d'une transmission différée et surtout qui se fait en l'absence de son auteur. L'auteur n'est pas, comme dans le discours oral, immédiatement confronté à un auditoire. Seul l'acte de lecture fait du lecteur un récepteur-auditeur du discours textuel. L'auteur du discours, dès lors, ne s'expose qu'indirectement aux critiques éventuelles.

Les Africains en général, et les Gabonais en particulier, semblent tournés majoritairement vers des préoccupations autres que le livre. Dans son allocution à l'ouverture du salon du livre de Libreville, le Professeur G. Biyogo lance le slogan : « Faire du Gabon un

[299] Rainier Grutman, l'écrivain bilingue et ses publics, une perspective comparatiste, colloque écrivains multilingues et écritures métisses, l'hospitalité des langues, université Blaise Pascal, 2-4 décembre 2004

Grand pays du livre. » Dans le milieu civil, le livre ne rencontre pas son écho le plus favorable. Les couches populaires qui s'ouvrent à la lecture sont facilement identifiables par leur caractère d'aisance sociale et surtout, leur statut d'intellectuels. Pour le dire avec l'écrivain gabonais Ludovic Obiang, le phénomène de la lecture « varie dans le cadre propre à chaque pays, on peut noter des relations différentes à l'écriture en fonction du milieu étudié. »[300] Car l'espace consacré au le livre reste encore et toujours le domaine de la formation, c'est-à-dire celui des élèves et étudiants.

Lorsque l'on parle de réception des œuvres littéraires au Gabon, on aborde les questions relatives à la production du livre, plus exactement à l'édition et à la distribution de ce dernier. Par delà les différentes étapes qui constituent le parcours de l'œuvre littéraire en tant qu'objet concret, l'une des étapes les plus déterminantes reste l'édition. Les insuffisances du champ littéraire gabonais en matière d'édition sont telles que l'aventure de la création artistique devient une aventure incertaine. La situation d'extraterritorialité des maisons d'édition les plus immédiates pour les auteurs gabonais conditionne fortement sa distribution et partant, sa réception.

I.1.1 L'édition en question

Bien avant la popularité que connait actuellement la question de l'édition au Gabon, les auteurs étaient tournés vers l'étranger et particulièrement vers la France, le principal foyer d'édition étant situé à Paris. On y distingue trois types de maisons d'édition : celles historiquement spécialisées dans la production des textes africains, celles dont la politique éditoriale consiste à participer à la lisibilité de l'Afrique à travers les lettres et qui, pour cela, publient régulièrement des écrivains africains ou d'origine africaine, et enfin celles qui, au hasard d'une sélection particulière, acceptent de publier par-ci par-là des textes africains.

I.1.1.1 Productions nationales et éditions internationales

Dans la première catégorie de la promotion des écrits africains, on relève de grands noms comme la doyenne Présence Africaine dont la revue éponyme est créée en 1946 par Alioune Diop, avec l'ambition de promouvoir la culture africaine à travers les créations de jeunes auteurs. En devenant la maison d'édition telle que nous la connaissons aujourd'hui,

[300] L. Obiang, « Le rôle du livre scolaire dans l'élaboration d'une culture de la lecture en Afrique », in La Revue Africultures, article publié uniquement sur internet à www.africultures.com

Présence Africaine est restée fidèle à l'orientation de son créateur. À côté de cela, l'Harmattan se profile comme le grand promoteur aujourd'hui de la création littéraire gabonaise au regard des nombreux textes publiés chaque année.

Dès 1975, la librairie et maison d'édition L'Harmattan créée par Denis Pryen et Robert Ageneau s'impose comme la deuxième maison en publiant des manuscrits d'auteurs africains. Bien avant l'apparition du roman au début des années 1980, les premiers écrivains gabonais s'étaient déjà tournés vers les éditions l'Harmattan pour la publication de leurs œuvres littéraires. Entre autres, on peut citer les poètes dramaturges comme Vincent de Paul Nyonda dont les pièces les plus célèbres ont été soumises pour réédition aux éditions l'Harmattan : *La Mort de Guykafi*, *Le Soulard*, et *Deux albinos à la Mpassa* toutes publiées en 1981. Avec l'avènement du genre romanesque, la liaison entre la production littéraire du Gabon et les éditions L'Harmattan s'est renforcée grâce aux jeunes auteurs tels que Rawiri (Angèle) avec *Fureur et cris de femmes,* publié chez l'Harmattan en 1989.

Nous en avons pour exemple cinq romans parmi les six des auteurs de notre corpus. Sylvie Ntsame y a publié ses trois premiers romans, de *La fille du Komo* (2004) à *Mon amante la femme de mon père* (2007), en passant par *Malédiction* (2005). Si l'harmattan était déjà la maison d'édition la plus convoitée par les auteurs gabonais de ces dernières décennies, elle l'est encore plus aujourd'hui, depuis la collaboration avec le professeur Grégoire Biyogo, qui y travaille en tant que directeur des L'Harmattan a organisé une sélection des manuscrits sous des collections telles que "Encres Noires", "Poètes des Cinq continents", "Théâtre des Cinq Continents" et "Polars Noirs". Aujourd'hui Présence Africaine et L'Harmattan se partagent la majorité de la publication des œuvres africaines.

Ensuite, on ne peut ignorer la participation des éditions Kartala dans la promotion des auteurs africains. Lancée par Ageneau, co-fondateur de l'Harmattan, Kartala est surtout spécialisée dans la publication des œuvres critiques, d'études et d'analyses en sciences sociales et humaines. En 1980, l'établissement Silex entre en scène. Cette édition fondée par des poètes avec pour chef de file Paul Dakeyo, veut se démarquer par la mise en valeur de la poésie en tant que genre de prédilection. Par la suite, le catalogue de Silex s'est ouvert à d'autres genres littéraires tels que le roman ou l'essai.

Dans le cadre de la promotion des auteurs africains, la maison Sépia s'impose avec la particularité des publications bilingues des littératures africaines et caribéenne. On constate à l'intérieur du champ littéraire gabonais des écrivains prolifiques, mais dont le parcours entre différentes maisons d'éditions relève du nomadisme. Parmi les plus changeants, Okoumba-Nkoghé arrive en bonne place, avec presqu'autant d'œuvres publiées que de maisons

d'éditions fréquentées. Entre 1981, année de publication de *Siana* aux éditions Silex et sa dernière publication connue, cet auteur sera passé des maisons d'éditions les plus connues à l'international telle que Présence Africaine, L'Harmattan, à celles moins prestigieuses, car n'existant qu'au niveau national, telles que les éditions Raponda Walker (*Nzébi*, 2002) et celles de l'UDEG (*La Courbe du soleil*, 1993).

En second lieu, on peut noter l'apparition chez certains éditeurs de collections consacrées à la littérature africaine. Ce qui, par ailleurs, a ravivé le débat sur le statut de la littérature africaine francophone. La politique éditoriale de ces maisons d'édition est d'aménager un espace pour la littérature africaine, dont la collection « Monde noir » chez Hatier et "Continent noir" chez Gallimard. D'autres éditeurs tels que le Serpent à plumes appliquent une politique de promotion de la littérature étrangère sans qu'elle soit spécifiquement d'origine africaine. Ainsi les éditions Serpent à Plumes ont fortement participé à la promotion de la littérature gabonaise de la nouvelle génération. La romancière Sandrine Bessora s'y est fait connaitre en y publiant ses trois premiers romans, à savoir, *53 cm* (1999), *Taches d'encres* (2000) et *Deux bébé et l'addition* (2004). Jaques Chevrier, directeur de la collection « Monde noir » chez Hatier, revendique l'ambition de faire connaitre la littérature africaine. Il se déclare en faveur d'une meilleure diffusion qui permettrait de faire découvrir (aux métopolitains ?) les littératures africaines dont l'accès n'est pas facile au public français. Enfin, d'autres maisons d'édition publient des auteurs africains ou d'origine africaine sans qu'elles aient énoncé une politique éditoriale particulière. C'est le cas des Editions Albin Michel qui publient la Camerounaise Calixthe Beyala, les éditions du Seuil avec Kourouma, Tierno Monenembo, Alain Mabankou, ou Henri Lopès. Toutefois, pour que cette relève puisse hisser le Gabon au niveau des autres pays de la sous-région, il est souhaitable que le gouvernement accorde des subventions aux maisons d'édition gabonaises.

I.1.1.2 Edition domestique

Au niveau local, la littérature gabonaise sort peu à peu d'un long silence à travers un foisonnement récent d'établissements axés sur l'édition de livres et autres produits de littérature. La première maison d'édition du Gabon est née en 1996 à la fondation Raponda Walker. Cet établissement fondé au début des années 1990, précisément en 1993 après la découverte des manuscrits du Père Raponda Walker, premier prêtre Gabonais célèbre pour ses nombreux travaux sur la culture et les ethnies du Gabon. En 1991, les prêtres de la congrégation du Saint-Esprit découvrent un ensemble de cent-cinquante manuscrits jamais

publiés, ils fondent deux ans plus tard la fondation du nom de l'auteur pour poursuivre son œuvre de valorisation du patrimoine culturel du Gabon. Puis trois plus tard, en vue de promouvoir les nouveaux auteurs qui œuvrent dans le même but, la fondation des prêtres spiritains est devenue la première maison d'édition du Gabon, les éditions Raponda-Walker, en 1996. Aujourd'hui, les éditions Raponda Walker se collaborent avec celles de l'Harmattan à Paris dans l'espoir d'une meilleure diffusion de leurs livres grâce à la notoriété sur le plan international de la maison parisienne.

Les éditions Ndzé ont été fondées en 1995 à Libreville par Michel cadence. Elles ont publié quelques œuvres de la littérature gabonaise, à savoir la nouvelle de Ludovic Emane Obiang *L'Enfant des masques* et autres nouvelles (1999), une pièce de théâtre du même auteur *Péronnelle*(2002), les romans de Jean Divassa Nyama *La vocation de Dignité* (1997) , *Le bruit de l'héritage* (2002), *Le Nganga blanc*, in *Je suis vraiment de bonne foi* (2002) un essai entre autres, Petites misères et Grands silences, culture et élites du Gabon (2001) de Luc Ngowet, *Tous les chemins mènent à l'autre*(2002) ,prix du premier roman gabonais de Janis Otsiemi. Les éditions Ndzé ont souvent publié en collaboration avec celles Raponda Walker dans la plupart de leur publication du Gabon. Cependant, cette maison figure parmi les mieux cotées en Afrique centrale et de l'Ouest. Etablissement atypique dans la mesure il n'est dépendant d'aucun pays en particulier, les éditions Ndzé sont réparties sur le continent en fonction des collections et des genres publiés. Ainsi, la publication du roman se trouve à Libreville sous la direction de Jean Léonard Nguéma Ondo. Le Théâtre est centré à Cotonou (BP 110047) sous la responsabilité de Florent Couao-Zotti. La collection Témoins est gérée à Bertoua par Jacques Hubert qui est aussi Directeur de publication. Les nouvelles sont pilotées par le Togolais Kangni Alem. La distribution dans les pays autres que ceux cités ci-dessus est organisée par l'Association Littéraire Francophone d'Afrique. Depuis 2003, la maison d'édition Ndzé initialement basée à Libreville est délocalisée à Bertoua au Cameroun.

En Juin de l'année 2002, l'écrivain Chantal Magali Mbazoo-Kassa fonde La Maison Gabonaise du Livre (La MaGaLi). Touchée par à cause du manque criard de maisons d'éditions au Gabon, cette auteur veut participer à la promotion de la littérature gabonaise restée trop longtemps ignorée du grand public à commencer par son public cible, c'est-à-dire le public gabonais. L'ambition de La Magali, comme l'indique sa fondatrice, a donc pour ambition de « promouvoir la plume gabonaise, de la sortir de son mini-terroir afin que le Gabon soit présent sur l'échelle international. » Pour ce faire, les éditions Magali n'exclut aucun genre littéraire. À ce jour, parmi les ouvrages qui y ont été publiés, on note, deux

romans dont *Fam !* (2003), le second roman de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, et Les *Matinées sombres* de Narcisse Eyi Menie. La MaGaLi a également publié un recueil de poésie, *Patrimoine* de Lucie Mba (2002). On note aussi à son actif la publication de quelques œuvres critiques ou essais tels que Les *14 clés pour réussir son mariage* d'Honorine Ngou ou encore *La Poétique du soleil dans la mouche et la glu* et *La Rhétorique du corps dans Fureurs et cris de femmes*, toutes deux de l'universitaire Patrice Gahungu.

Sur le chemin de l'édition, le champ littéraire du Gabon a vu l'arrivée d'une nouvelle maison, les éditions Abdon Junior Makaya. Elle s'est récemment distinguée en publiant cette année, *Les Larmes du soleil* de Péguy Lucie Auleley (2003). C'est la seule œuvre à ce jour qui ait été publiée par cette jeune maison d'édition. Plus récemment encore, l'édition gabonaise connait sa dernière née avec l'inauguration le 27 janvier 2010 des éditions Ntsame du nom de la fondatrice qui n'est autre que la romancière Sylvie Ntsame. Sur la même ambition que son aînée dans le domaine avec les éditions MaGaLi, la directrice de l'UDEG livre sa vocation qui sera pour l'essentiel de produire des ouvrages de toutes natures et de les diffuser sur le plan national et à l'extérieur du pays. Sans craindre la concurrence devenue réelle au vu du nombre de maisons croissant de jeunes maisons toujours en éclosion, la fondatrice des éditions Ntsame répond simplement qu'elle a « voulu apporter (sa) petite pierre à l'édifice pour qu'un flot important de productions locales soit publié. »[301]

Les quelques informations proposées ici ne constituent aucunement un catalogue des maisons d'éditions avec le nombre d'œuvres gabonaises qui y ont été publiées depuis la naissance de la littérature dans ce pays. Ce que nous faisons est à titre indicatif afin de donner un aperçu général des questions qui selon nous pourraient éventuellement expliquer la relation inconfortable du livre gabonais par rapport à son public idéal. Cependant, après le tour d'horizon réalisé sur les différentes maisons d'éditions, nous ne pouvons nous dérober à une observation qui nous semble évidente. Bien que louable, le foisonnement d'établissement éditeurs peut aussi porter des germes néfastes pour une littérature en quête d'affirmation. Au regard de la pauvreté des publications par maison d'éditions, il serait en notre sens plus profitable à la production gabonaise de solidifier une maison en y apportant ce que Sylvie Ntsame appelle « sa petite pierre à l'édifice ». Ainsi, les Editions Udégiennes (UDEG : union des écrivains gabonais, créée en 87), n'ont pu éditer à ce jour que deux ouvrages.

[301] Ntsame S., présidente de l'UDEG, présidente fondatrice des éditions Ntsame, Libreville, le 27 Janvier 2010 http://gaboneco.com/show_article.php

De sorte de bâtir un édifice solide plutôt que plusieurs petites bâtisses qui s'écrouleraient au gré du vent. Non pas que nous remettions en cause les travaux de conceptions et d'élaboration des projets antérieurs à leur phase de réalisation concrètes, mais que la quantité est souvent moins efficace que la qualité. Sans doute que cette profusion de maisons d'édition tente-t-il de répondre à une question non formulée. Car on constate que ce sont surtout les femmes-écrivains qui s'investissent dans la mise en place d'établissement d'édition. Il s'est posé à nous un soupçon relatif à une politique de censure sournoise vis-à-vis de la production féminine. Au début de cette étude nous envisagions de considérer la production féminine du Gabon en deux catégories : celles des romancières résidant sur le territoire national et celle écrivant à l'étranger, les immigrées. Nous avions eu au contact de ces romans, une forte impression d'une sorte de devoir de plaire qui conditionnerait le discours des résidentes. Sur la base de cette impression, il nous semblait que l'écriture résidente se devait de produire un discours qui s'inscrivait dans le strict respect des limites culturelles en vigueur dans leur environnement de vie. Mais en y voyant de plus près, il n'en était rien. Au regard des dernières productions de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa et Honorine Ngou, le discours et le ton dans le roman *Fam !* édité chez les éditions Magali et l'essai *Mariage et Violence dans la société traditionnelle Fang*[302], réédité dans la même maison. Les thèmes relatifs à la sexualité qui de coutume semblaientt inabordable pour des femmes en Afrique et correspondaient mieux aux immigrées à qui l'on pardonne volontiers le « dévergondage mental et comportemental » conséquent à la mode occidentale font partie intégrante du discours romanesque féminin. L'idée d'une censure implicite n'est pas forcement liée à la pression masculine, elle peut aussi être le fait de considération propre à l'auteur en tant qu'individu ayant des valeurs et des considérations personnelles. Ceci étant, les dernières maisons d'éditions sont bel et bien à l'initiative féminine. De même que le roman l'a été, l'édition devient une affaire de femme, sans doute que la luminosité passe par ces dernières. Accoucheuses d'êtres humains, elles ne sont pas étrangères à la maïeutique socratique qui leur donne le privilège d'accoucher des idées.

Si la multiplicité des maisons d'éditions peut laisser entendre une fragilité quelconque sur la durée et dans l'efficacité on pourrait considérer qu'étant donné que quantité et qualité ne s'annulent pas systématiquement, il reste à espérer que les deux fassent la pair pour la survie et l'épanouissement du phénomène de l'édition au Gabon.

[302] Ngou H., *Mariage et violence dans la société traditionnelle Fang*, Paris, L'Harmattan, 2007

I.1.2 Phénomène de distribution du livre gabonais

Un des phénomènes les plus handicapants pour les littératures africaines a longtemps été lié aux difficultés de productions et de distribution des œuvres à l'intérieur de leurs espaces d'origine. Au même titre que l'édition, la distribution du livre gabonais reste un facteur de minorisation de sa vulgarisation. Quel en est la situation ? Le fait qu'une littérature produite au Gabon dût être légitimée par des instances étrangères, précisément françaises, agit aussi d'une manière considérable sur le produit. L'œuvre doit tenir compte de ce qui est susceptible de « passer » ou même de plaire à la maison d'édition à laquelle l'auteur soumet son manuscrit. On sait que les éditeurs ont leurs propres réseaux de distribution, ce qui révèle un autre souci lié aux conditions d'accessibilité des œuvres gabonaises. Où les trouve-t-on, mais surtout qui en fixe le prix. Sachant que cette jeune littérature doit avant tout gagner le défi de la vulgarisation en se faisant connaitre du plus grand nombre, d'abord au Gabon bien entendu, les meilleures conditions doivent être réunies afin de permettre au grand public d'y avoir accès.

La distribution est un facteur majeur pour l'accessibilité d'une littérature. Le problème ne s'est pas posé pour nous lorsqu'il a été question de nous procurer des romans gabonais parmi lesquels nous allions choisir ceux qui constitueraient par la suite le corpus de base de notre travail de thèse. Les auteurs gabonais sont majoritairement publiés par des éditeurs français basés à Paris. Or, comme nous le disions plus haut, chaque maison d'édition a son propre réseau de distribution, ce qui fait que les œuvres publiées par un éditeur sont généralement distribuées dans les surfaces agrées par celui-ci lorsqu'ils ne sont pas simplement en partenariat. Le cas le plus parlant est celui de l'Harmattan qui n'a rien perdu de sa fonction initiale de librairie. C'est l'un des établissements qui assure le mieux le relais entre la publication et la distribution. Ce qui a été plutôt bénéfique pour nous, car, tous les romans présélectionnés dès le départ nous ont été vendus par la librairie L'Harmattan. Il peut sembler évident que le problème ne se soit pas posé pour les auteurs comme Sylvie Ntsame ou Honorine Ngou pour lesquelles les éditions L'Harmattan constitue la maison de prédilection (au moment de nos recherches). La question aurait pu se poser pour d'autres auteurs tels que Bessora ou Chantal Magalie Mbazoo-Kassa qui n'ont publié à ce jour aucune œuvre chez L'Harmattan. Mais la double fonction de cette maison suffit à combler le vide ou le manque relatif à la non-collaboration d'un auteur. Aussi, ce ne sont plus les éditions, mais

la librairie L'Harmattan qui prend le relai et propose au public-client des œuvres d'auteurs publiés ailleurs que chez eux.

En plus de la librairie L'Harmattan, il est possible, bien que rare, de se procurer des romans gabonais dans des surfaces spécialisées comme la FNAC, Virgin, ou encore le Furet du Nord situé dans la région du Nord-Pas-de-Calais. Dans ces trois derniers établissements, la configuration diffère fortement de celle de la librairie L'Harmattan. On se rappelle la vocation de cette maison qui est de promouvoir et de faire connaitre la littérature africaine. Or, les derniers sites mentionnés proposent un panel très élargis de livres et manuels scolaires. Ils ne sont pas focalisés sur l'art littéraire et ne peuvent, pour ainsi dire, pas offrir plus d'espace que cela à des littératures « mineures » en termes de notoriété. Les quelques romans de la production gabonaise que nous retrouvions dans différents espaces sont très souvent *La Mouche et la glu* ou *La Courbe du soleil* d'Okoumba-Nkoghé, et l'ouvre de Bessora dans sa quasi-totalité. Pour notre part, cela est sans aucun doute lié aux maisons qui publient ces romans. Faut-il préciser que l'œuvre entière de Bessora est jusqu'à ce jour exclusivement publiée à Paris, par les éditions Gallimard dont on ne peut témoigner d'une politique éditoriale portée particulièrement sur l'Afrique. Simple hasard ou conséquence d'un fonctionnement pragmatique ? Dans tous les cas, le constat ne change pas. Bessora qui est publié par Gallimard trouve une place de choix dans les espaces de distribution du livre mondial. Bien qu'elle apparaisse sur l'étagère littérature exotique, elle peut se targuer de bénéficier d'une promotion exceptionnelle au niveau international. Ainsi, les livres de Bessora sont diffusés par un réseau de commerciaux bénéficiant d'une grande expérience du monde de la librairie en France.

Dans le contexte local, la question n'est pas mieux résolue. Contrairement à la situation en vigueur en France où les libraires sont confrontés à des difficultés structurelles dues à ce qu'il considèrent comme une précarisation de leur activité et à une baisse globale de la marge bénéficiaire, le cas du Gabon le Gabon joue dans une autre division. En effet, on note une rareté de librairie reconnue comme telle. La grande majorité des librairies existantes sont implantées à Libreville. Parmi les plus fréquentées, on relève la Maison de la pesse, Multipresse, la Gabonaise d'imprimerie (GIPA), la Librairie Nouvelle, SOGALIVRE, la Galerie commerciale Mbolo, l'hypermarché Mbolo et Mandji Loisirs. Ce que tous ces établissements ont en commun c'est qu'elles sont fortement tributaires de l'importation des

livres de France. [303]Par contre la prolifération des marchés ambulants et anarchique à l'exemple de la librairie « par terre »[304] sur des places publiques (marchés et lieux de grandes affluences) laisse penser à une volonté réelle de la part du public-lecteur de se procurer l'objet de leur désir. Mais à y voir de plus près, le constat n'est plus aussi optimiste. La réalité est que les « clients effectifs » de ces librairies en plain air sont généralement des jeunes scolarisés et qui recherchent un document spécifique recommandé souvent par l'enseignant ou par la motivation de réussir aux examens. En majorité les ouvrages proposés par les vendeurs à la sauvette sont des anales, des manuels de sciences ou des livres de grammaires où de vocabulaires. Cela est dû au fait que les vendeurs sont eux-mêmes des anciens élèves qui veulent se débarrasser des livres utilisés aux cours des niveaux précédents et dont ils n'éprouvent plus aucune utilité.

Pour ce qui est des bibliothèques, on retiendra que les plus importantes en matière de fourniture sont principalement celles rattachées aux universités. Il y a la grande bibliothèque centrale de l'Université Omar Bongo, la bibliothèque de l'Ecole Normale Supérieure et celle de l'Institut Pédagogique National et celle du Musée des Arts et Traditions. A côté de ces bibliothèque, la plus connue et paradoxalement la moins fréquentée reste la grande Bibliothèque des archives nationales. Jusqu'au début des années 2000, les inventaires réalisés sur ces bibliothèques ont surtout révélé leurs difficultés alarmantes à répondre efficacement à la demande effective du public lecteur. Au regard des grèves incessantes des universités et grandes écoles dont la pauvreté des bibliothèques est souvent évoquée parmi les réclamations principales, on peut se demander où se situe la priorité, dans l'implantation physique de bâtiments désignés comme bibliothèques ou dans la fourniture réelle en matière de livres. La négligence ainsi observée est peut-être liée au fait que l'état gabonais entretient des relations avec des centres de documentations nationaux tels que le centre international des civilisations bantu (CICIBA) et la bibliothèque du ministère de l'information, ou encore avec des centres culturels étrangers dont le Centre culturel français Saint-Exupéry, le centre culturel américain

[303]P-A. Somé, Tambwe Kitenge Bin Kitoko E., Ngwasa Kasong'Abor M., *La chaîne du livre en Afrique noire francophone : Qui est éditeur aujourd'hui* ?, Paris, L'Harmattan, 2006 p.101

[304] En Juin 2008, le site internet Gabonews a réalisé une enquête sur la prolifération des marchés d'échanges des ouvrages scolaires sur les places de marchés de Libreville. De cette étude il ressort que les popultations riveraines se rabattent vers ces box en cartons et en métal à cause non seulement de la rareté des librairies classiques mais surtout à cause des prix appliqués dans celles-ci lorsqu'on a la chance d'y trouver l'objet convoité. http://fr.allafrica.com/stories/200807100985.html

(malheureusement fermé depuis quelques années) et le celui de documentation du Programme des Nations Unies pour le Développement (PNUD).[305]

Le lectorat gabonais est constitué majoritairement d'étudiants disposés à lire mais pas toujours capables de débourser certaines sommes pour acheter des livres. Le fait que nous soyons directement concernés en tant qu'étudiant volontaire à l'exercice de découverte de la littérature nationale nous place en situation de témoin. Mais notre exemple souffrirait de trop de subjectivité et ne suffirait pas à rendre compte d'une vision globale.

Ce point concerne essentiellement les prix appliqués aux romans gabonais. Cette production qui devrait d'abord se préoccuper à sa vulgarisation ne tient pas toujours compte des réalités économiques du public auprès duquel il pourrait rencontrer un franc succès. La lecture n'étant pas un « passe-temps » dans la société gabonaise, nous le disions plus haut, c'est une activité essentiellement scolaire. Les lecteurs sont des élèves et étudiants, et par conséquent les moins parés financièrement pour se les procurer. Il faut bien comprendre que le prix du livre est fixé par son éditeur. Or, la plupart des éditeurs se trouvent à l'étranger, et les coûts qu'ils appliquent correspondent à l'investissement engagé pour la réalisation physique de l'objet tel qu'il sera commercialisé. Du point de vue de l'union des écrivains gabonais, la situation de coût élevé du livre gabonais est rigoureusement liée au chemin de croix éditorial. Au Gabon, « cette situation récurrente est due à la forte présence des maisons d'édition à compte d'auteur; c'est-à-dire que le financement de l'œuvre se fait par l'auteur lui-même »[306]. Le manque de maisons d'édition fait que les écrivains s'autofinancent et sont obligés de se tourner vers les maisons étrangères, particulièrement en France ou ils subissent littéralement les prix du marché doublé des coûts de transfert qui permettent à l'éditeur de s'assurer un maximum de garanti en cas de non-succès du livre. Conséquence, le public-lecteur étant majoritairement composé d'élèves et étudiants, la présidente de l'UDEG affirme « les élèves, à cause de la cherté du livre, n'ont pas accès facilement à certaines œuvres que je reconnais et qui coûtent excessivement chers, en raison des éléments susmentionnés. Certains livres aux programmes restent méconnus de ce public cible, malgré cette mesure gouvernementale salutaire. »[307]Une alternative à l'achat serait l'emprunt dans des bibliothèques. Là encore, problème crucial : entre la rareté des bibliothèques et la pauvreté

[305] UNESCO, Recueil de données mondiales sur l'éducation, statistiques comparées sur l'éducation dans le monde, Montréal : Institut de statistiques de l'UNESCO, 2004
[306] S. Ntsame, présidente de l'Union des Ecrivains Gabonais, s'explique sur la cherté et la méconnaissance du livre gabonais.http://fr.allafrica.com/stories/200910010917.html
[307] *Idem*

livresque de celles existantes, le lecteur ne sait à quel saint se vouer. Autant dire que le lecteur gabonais fait preuve d'une détermination louable lorsque malgré ses difficultés, il parvient à déjouer les embuches pour se procurer l'objet de son désir. L'une des principales solutions, a-t-elle proposé, « serait la mise en place des maisons d'édition à compte d'éditeurs au Gabon. La prise en charge se fera par l'éditeur. Ce qui fait que la promotion et la vente du livre se fera à moindre coût ». Autre porte de sortie préconisée par Sylvie Ntsame, est la « la mise en place et l'institutionnalisation d'une subvention de l'État via le ministère de la Culture.

I.1.3 Instances et conditions de légitimation du livre gabonais

L'anthologie est un acte de reconnaissance par lequel la communauté littéraire et l'institution publique atteste de l'existence effective d'une littérature. Elle en est le premier marqueur de consécration. Pour aborder la question de la légitimation du livre gabonais, nous nous intéressons en premier lieu à différents prix littéraires attribués à des écrivains pour marquer leur entrée dans le monde des *grands écrivains*. Car, il faut dire que le moment de la récompense est véritablement celui du couronnement ; l'épreuve de la grandeur. Le prix littéraire, quel qu'il soit, peut être perçu à juste titre comme la reconnaissance de l'écrivain et de son œuvre. Recevoir un prix littéraire, pour un écrivain, c'est voir consacrer une œuvre romanesque ou l'ensemble de la production d'un auteur.

I.1.3.1 Le prix littéraire ou la reconnaissance suprême

Au niveau national, ce sont des agents culturels qui, sur le plan national, commencent à avoir leur propre statut social. Le 29 avril 1987 l'Union des écrivains Gabonais (UDEG), un outil institutionnel, selon l'un de ses promoteurs, Quentin Ben Mongaryas, était devenue une nécessité, vu le nombre croissant des jeunes écrivains et l'urgence de promouvoir leur production. Dans sa promotion à la fois de la production et de l'écriture gabonaises, Mongaryas annonce, en effet, à propos de cette Union des Écrivains Gabonais, que : I'UDEG dès sa création, a procédé au lancement de deux concours littéraires : le Grand prix Omar-Bongo qui couronne le 30 décembre tous les trois ans un écrivain gabonais ou étranger d'expression française et dont la dotation numéraire est de 1 000 000 de F CFA. Et le prix Georges Damas-Aleka, qui offre l'occasion au lauréat de publier son œuvre et de gagner une somme de 200 000 F CFA Ce dernier prix est décerne te 18 novembre tous les deux ans. Le

financement des projets de I'UDEG est assuré par l'État gabonais et par certaines institutions internationales dont l'Agence de Coopération culturelle et technique (AC.C.T.)S. Les éditions du silence, aux associations comme l'Union des Ecrivains Gabonais (UDEG) et l'Union Gabonaise des Enseignants pour la Culture Francophone (UGECF) qui font la promotion de la littérature gabonaise à travers des conférences, caravanes et concours littéraires. Depuis plus sa création, l'UGECF décerne chaque année une récompense appelé Prix du premier roman aux jeunes auteurs du Gabon. Parmi les lauréats à ce concours nous citons entre autres Janis Otsiémi primé en 2001 avec *Tous les chemins mènent à l'autre*. Toujours dans le cadre de la promotion et de la vulgarisation du livre, les écrivains du Gabon au sein de L'UDEG entreprennent depuis quelques années de familiariser la jeunesse gabonaise des collèges et lycées du pays à l'écriture. Avec le concours « Jeunes Talents Littéraires » ouvert à tous les élèves des collèges et Lycées du Gabon, il s'agit pour les candidats de proposer un texte écrit dans le genre de leur choix qui sera soumis à un jury composé d'enseignants et d'écrivains.

Dans la plupart des cas, le prix est octroyé à un romancier pour un ouvrage ou pour l'ensemble de son œuvre. Il signifie aussi la réussite de la maison d'éditions. À ce propos, il faudrait estimer qu'elle joue un rôle prépondérant dans l'attribution d'un prix. Ce pendant, les prix littéraires semblent ne pas trouver de réels fanatiques dans le milieu universitaire. En effet, Le fait que les universitaires et les théoriciens de la littérature ne s'intéressent pas aux mêmes critères d'appréciation d'une œuvre littéraires en est peut-être la principale cause. Il faut dire que si le prix favorise un nouvel accueil du roman et de son auteur en marquant son entrée parmi les auteurs « reconnus », l'enjeux n'est pas moins significatif pour les éditeurs qui se bousculent chaque automne pour faire passer un livre qu'ils auront sélectionné au départ et proposé à l'examen de couronnement. Cette réalité dénature la notion de récompense et instaure l'instrumentalisation des écrivains par les éditeurs qui finalement s'affrontent dans une course effrénée vers la publicité de leur établissement. Or, on sait pertinemment que ce type de configuration a pour effet de prioriser des critères subjectifs quant à l'élection d'un ouvrage. Mais bon sans doute, nous n'en sommes pas encore à ce niveau, car, lecteur, éditeur et écrivains ont encore la notion du bon livre, le souci de bien écrire.

Au niveau international, les prix attribués à *Au bout du silence* de L. Owondo (Prix Senghor), à *Tâches d'encre de Bessora* (Prix Fénéon), à *Tous les chemins mènent à l'autre* (Prix du premier roman) et *à Matinées sombres* (Prix du premier roman) montrent que quelques romans gabonais sont d'une impressionnante qualité. Précisons que Chantal Magalie

MBAZOO KASSA s'était déjà auparavant signalée dans un tout autre genre, la poésie, avec le recueil « *Noir, le sang de ma terre* », le 1er Prix international de poésie, décerné par l'Académie francophone, Paris, en 1998. Par ailleurs, la consécration de Bessora avec la réception du le grand prix littéraire d'Afrique noire (curieusement basé en France) marque un nouveau tournant dans la production gabonaise. Cependant, on ne peut s'empêcher de se demander si l'installation de Bessora à Paris, capitale mondiale de la production littéraire et artistique, et le fait qu'elle y réalise et produit ses œuvres n'a pas déterminé ne serait-ce que ses chances de se voir déjà nominée à la sélection. Ce prix constitue un ticket d'entrée dans le monde fermé des prix. De toute façon, l'attribution de ce prix reconnait indiscutablement le caractère singulier et stylistique de Bessora dont Cueillez-moi jolis messieurs n'est que la consécration de ces différentes manières d'exprimer une vision du monde. Quoi qu'il en soit, la reconnaissance internationale de Bessora écrit un nouveau début pour notre littérature. Après Angèle Rawiri, Bessora accouche une seconde fois le roman gabonais, cette fois sur la scène au-delà des frontières du pays. Le grand prix littéraire d'Afrique noire sera une lampe allumée au chevet du roman gabonais.

Quoi qu'on en dise, la reconnaissance internationale reste la légitimation la plus salutaire pour une œuvre accomplie. Aujourd'hui, les écrivains gabonais prennent progressivement leurs marques sur ce terrain hier encore glissant. Après Bessora en 2007, l'Association des Ecrivains en Langues Française (l'ADELF) a décerné le Grand prix littéraire d'Afrique Noire à Jean Divassa Nyama avec *Le Bruit de L'héritage* publié en 2001 et réédité en 2008 aux éditions Ndzé. Cette confirmation du talent gabonais ravive la flamme de la reconnaissance internationale allumée avec Bessora un an auparavant.

Parmi les instances qui légitiment le livre, les enseignants tiennent une place importante. C'est sur eux que repose toute la responsabilité de l'utilisation du livre. En fonction de l'approche qu'ils en donnent, les enseignants ont encore la possibilité de discréditer un livre en réduisant son public en le déconseillant à la lecture. D'autre part, ils peuvent avec la même influence susciter chez leur auditoire un intérêt particulier par recommandation ou par simple évocation d'un livre en termes de référence. En ce sens, l'enseignant est une institution. Il établit le premier contact de l'élève avec le livre. Il assure un rôle de médiateur. En tant que lecteur modèle (aux yeux des enseignés) son approche du livre peut en déterminer le destin en terme de réception.

I.1.3.2 L'institution académique

Nous entendons par institution académique l'ensemble des institutions qui ont en charge l'établissement des programmes d'enseignement scolaires et universitaires en littérature. Ces établissements jouent finalement le premier rôle dans le processus de légitimation du livre en général et du livre littéraire en particulier. En intégrant une œuvre aux programmes d'enseignements, ces derniers lui confèrent sa légitimité. Les institutions comme les collèges, lycées et universités devraient reconsidérer la difficulté de l'accès au livre qui relève d'un parcours du combattant. Il serait positif et considérablement avantageux de fournir les bibliothèques prévues à cet effet en livres divers. La grande bibliothèque nationale par exemple brille par une carence criarde en ouvrages littéraires. Plus proche d'un service des archives, il ne propose aucun manuel, ni œuvre littéraire tous genres confondus. Il y a ensuite la bibliothèque du centre culturel français Saint Exupéry dont nous ne manquerons pas de saluer la contribution. Le centre culturel français offre un large éventail de textes littéraires et de manuels scolaires. Seulement, à l'image des bibliothèques de France, les étagères ne risquent pas de s'écrouler sous le poids des œuvres littéraires gabonaises, bien qu'on y trouve des romans et pièces de théâtre considérés comme des classiques.

Le livre constitue pour les jeunes en milieu scolaire et universitaire un matériau fondamental en tant qu'outil de travail. Dans l'enseignement secondaire, collège et lycée, les trois quart des livres que nous lisons sont généralement recommandés par un enseignant en vue d'une étude future conformément au programme qu'il s'est constitué au préalable. Or, ce mode de fonctionnement a toujours privilégié le panafricanisme littéraire au détriment des productions nationales. Autrement dit, les classiques étudiés au Gabon, entre 1995et 2000 tournaient autour de *L'Aventure ambigue (Cheik Hamidou Kahn)*, *Les Bouts de bois de Dieu* (Sembene Ousmane) ou encore *Le Monde s'effondre (Chinua Achebe)*. De ce fait, malgré l'existence, certes timide, de quelques romans gabonais, les programmes scolaires élaborés par l'éducation nationale n'ont pas toujours encouragé leur promotion. Faut-il préciser qu'en 1999, la production littéraire du Gabon comptait plusieurs œuvres romanesques parmi les plus lues aujourd'hui. On peut citer les trois romans de Rawiri *Elonga* (1980), *G'amàrakano* (1983 et *Fureurs et cris de femmes* (1989), *Siana* (1981), *La Mouche et la glu* (1984) d'Okoumba-Nkoghé, *Au bout du silence* de Laurent Owondo, *Histoire d'Awu* de Justine Mintsa, *53cm* de Bessora, et bien d'autres encore.

Une des explications possibles à ce phénomène est sans doute la liberté de choix dont disposent les professeurs de littérature. Le cas du Gabon reste particulièrement saisissant du fait que les enseignants de littérature, jusqu'à la fin des années 1990, étaient majoritairement

d'origines étrangères. Généralement affectés de France et de l'ouest de l'Afrique (Sénégal, Togo, Mali, ou Bénin), les enseignants de littérature, inséraient en priorité dans leurs programmes, des œuvres littéraires d'auteurs africains connus issus eux-aussi des mêmes zones géographiques. Sans véritablement que cela soit lié à quelque patriotisme de la part de ces enseignants, la réalité des faits est que les auteurs gabonais leur étaient sans doute méconnus. La première rencontre avec le livre obéit presque toujours sur à ce modèle de la lecture « obligatoire ».

Ce modèle souffrait d'une double orientation. La première sélection, selon que l'enseignant en charge du cours de français était Français ou Africain, les trois œuvres au programme étaient constitués de deux textes français et un texte africain, et vice-versa. Le deuxième niveau de choix intra-africain, semble-t-il, se faisait de façon plus aléatoire, les enseignants optant pour le texte le plus expressif en fonction de l'aspect qu'ils espéraient y souligner. De toute évidence, ceci est d'ailleurs une certitude, les enseignants de français (ou de lettres au niveau secondaire) de nationalité gabonaise n'échappaient pas à la formule panafricaine. Le choix de ces derniers étant presque systématiquement porté sur les illustres producteurs africains à l'image d'un Senghor dont la méconnaissance de la part d'un élève était impardonnable. Comme l'explique la présidente de l'UDEG en 2009, la méconnaissance du livre gabonais est avant tout imputable aux gabonais eux-mêmes. Seulement, Sylvie Ntsame y voit surtout une mauvaise volonté des pouvoirs politiques en charge de l'éducation nationale et de la culture gabonaise. « Il n'y a aucune politique du livre aussi bien au ministère de la Culture qu'au ministère de l'Education nationale ».[308] Ce qui a pour effet que des élèves et étudiants de même génération ont, généralement, lu les mêmes livres et s'en sont rarement éloignés. A la sortie du lycée, les connaissances en littératures tournaient autour des auteurs tels que Laye Camara, Ferdinand Oyono, Eza-Boto, Cheikh Hamidou Kahn, Sembene Ousmane pour la littérature africaine et Molière, Saint-Exupéry, Henri Bosco, Honoré de Balzac, Victor Hugo, Emile Zola, Marcel Pagnol, Alphonse Daudet (*L'Avare, Le petit prince, L'Enfant et la rivière, Le père Goriot, Les Misérables, Germinal, Le château de ma mère*) pour la littérature française.

Tout cela démontre la responsabilité de l'enseignant dans la construction de la réputation du livre. Par sa fonction, l'enseignant détermine le rapport que ces épigones vont avoir vis-à-vis de tel ou tel ouvrage. Du fait de la lecture obligatoire en tant qu'exercice scolaire, le livre constitue un bien particulier dont il faut se préoccuper. Car le degré de

[308]S. Ntsame, présidente de l'Union des Ecrivains Gabonais, s'explique sur la cherté et la méconnaissance du livre gabonais.http://fr.allafrica.com/stories/200910010917.html

connaissance qu'on en a détermine la note, et partant, le passage en année supérieure. Selon l'intérêt que le chargé de cours en donne, le livre peut acquérir une durée, un intérêt durable ou une importance contenue entre le moment où l'enseignant l'impose et le contrôle de lecture qui s'en suit.

Dans cet ordre d'idées, des témoignages des aînés parlent de l'objet livre comme le signe, jadis, de la fréquentation des lieux de savoir. Le livre donnait à son détenteur une allure d'intellectuel promis à un avenir des plus brillants. Il fallait donc en posséder et prendre soin, quitte à ne jamais l'ouvrir. Jusqu'aux années 1950-1960, le livre était l'outil principal de l'enseignant qui symbolisait ainsi la connaissance et garantissait la supériorité de celui qui en avait le secret par rapport aux non-instruits. Le livre maintenait auprès du disciple, le mythe du maître qui était alors un savant. Très longtemps, le livre a été considéré comme le signe de reconnaissance, le signe particulier de ceux qui avaient rencontré le savoir, les élus. Le live était un mythe. La littérature africaine contient une importante production sur le fantasme de l'étudiant envié par ses camarades non scolarisés lors de séjours au village à cause de tout le mystère qui entourait le seul statut d'étudiant érigé en modèle, comme l'exprime un personnage de Chantal Magalie Mbazoo dans le passage suivant : « On nous faisait croire que les étudiants pouvaient compter toutes les feuilles de n'importe quel arbre de la forêt. Impressionnant, (…) On a dû bosser dur pour espérer un jour faire comme eux. »[309] Considéré comme le symbole de la culturation, la seule détention d'un livre était aussi un gage d'ascension sociale. Dès l'instant où un élève se voyait confier un livre par l'institution scolaire, il se devait d'en prendre soin mieux que de ses propres affaires. Un livre bien tenu devait témoigner du sérieux de son détenteur et de son respect pour les études.

Dans *Féminin interdit*, le personnage principal représente ces élèves volontaires et déterminés pour qui les manuels scolaires et particulièrement les livres sont un bien précieux dont il faut prendre le plus grand soin. Alors qu'elle vient d'être victime d'une inondation à la suite du violent orage qui a ravagé toute la ville et tout détruit, Dzibayo a, d'après le narrateur, pour seule obsession de sauver les livres du collège que les religieuses lui avaient prêtés. Lorsqu'elle parvient à ouvrir sa valise en carton complètement trempée et couverte de boue et qu'elle voit l'état des livres, le narrateur note, non sans une pointe de moquerie qu'elle « faillit tomber évanouie. »[310]Plus loin, le texte décrit l'état d'angoisse dans lequel se trouve la jeune collégienne à l'idée de devoir rendre compte de cette catastrophe aux religieuses du

[309] C2MK, Sid, p.50-51
[310] HoN, FI, p.62

collège : « Le lendemain, la mort dans l'âme, elle prit le chemin du collège et croisa Georgette qui respirait la joie de vivre (…) Georgette , j'ai honte et j'ai peur à la fois. Tous mes livres sont en mauvais état. Le restaurant où j'habite a été inondé. Je crois qu'on va me renvoyer du collège. »[311]

Puis, au fil du temps, le nombre d'étudiants étant en constante augmentation, l'instruction s'est vulgarisée dans le sens où elle s'est ouverte au plus grand nombre. Ce qui modifie considérablement la conception de l'outil scolaire et du livre en particulier dont la rareté participait du mythe. Le nombre important d'étudiants du supérieur dans les familles a rapproché l'homme du commun de l'objet livre de façon générale. Désormais, le livre est perçu comme une boîte à informations, un véhicule de connaissances, accessible à tous et dont chacun pourrait détenir sa propre clé. Il est ouvert à tous et son capital est inépuisable. Ce changement progressif vient du fait de la vulgarisation du système scolaire par la gratuité de l'accès à la formation. Mais aussi de la prise en compte par l'écrivain des questions relatives à la vie et aux préoccupations de la société réelle à laquelle il adresse son œuvre. Dès lors, le livre cesse d'être un manuel scolaire et la lecture un « devoir de maison ». On lit pour s'approprier une question et éventuellement trouver des réponses possibles. D'autre part, la qualité de l'enseignement (plutôt des enseignants) éveille des passions et suscite des vocations, ce qui redéfinit le rapport au livre. Car, le désir d'identification ou de ressemblance fait la part belle au livre, car il est ainsi perçu comme un accélérateur complémentaire de l'enseignement dispensé selon le programme académique. Le livre devient un complice de l'érudition. Se qui crée entre l'étudiant et le livre une relation d'interdépendance : l'étudiant apprend en lisant, l'industrie du livre embrasse le succès.

À l'heure où l'industrie du livre s'interroge sur l'avenir de l'objet littéraire ou paralittéraire, les préoccupations sont tout autres dans l'espace gabonais. Le déficit d'information, et partant de lisibilité de l'action publique, est apparu comme un manque urgent à combler. Ce que craignent les pays industrialisés c'est que l'avènement du numérique n'amenuisent progressivement le contact direct entre le lecteur et l'objet concret du livre. Entre optimisme béat et désespérance teintée de découragement, une vision équilibrée suppose à moyen terme une séparation logique entre la lecture plaisir, où le livre

[311] HoN, FI p.62

imprimé conservera son monopole et la lecture utile. Car il faut le dire, l'écran prend une place de plus en plus importante. Le risque est de le regarder s'imposer comme la nouvelle norme incontournable. Cette préoccupation si près de nous en reste dans le même temps assez éloigné dans la mesure où la première étape de la diffusion classique à travers les librairies et les bibliothèques n'est pas encore totalement acquise à cause des difficultés liées à l'édition qui pèse encore sur les auteurs eux-mêmes.

Tandis qu'à l'étranger l'univers familier et sécurisant du livre appréhende globalement le nouvel âge numérique, il se pourrait au contraire que l'avènement du numérique pourrait être salutaire pour les productions en plein essor comme celle du Gabon. Est-on obligé de se déployer de façon stricte sur le cheminement chronologique des premiers. Ne serait-il pas avantageux de surfer sur de nouvelles vagues qui se forment sous nos yeux en n'excluant aucun compétiteur ? La vulgarisation du net, l'essor du numérique pourrait être salutaire pour le livre gabonais dans la mesure où sa préoccupation première devrait être d'atteindre un public toujours plus large. Avec l'avantage que le numérique est étranger à la notion de territoire. De ce fait, la diffusion numérique ouvrirait d'emblée un horizon sans fin et poserait le livre gabonais sur le terrain de l'échange international. Par ailleurs, qu'il soit numérique ou physique, le livre aboutit toujours à l'opération de lecture. Tel que nous avons essayé de décliner le lecteur et la lecture, on retient que peu importe qu'il s'agisse d'une lecture savante, critique, ou d'une lecture par plaisir deux grandes catégories se distingues qui déterminent la réception du texte lu. Grâce à un certain nombre d'indices culturels, sociaux, psychologique et linguistiques, le lecteur est en mesure de se lire à travers le discours romanesque. Les auteurs procèdent soit par clins d'œil au lecteur, soit par allusion, soit par évocation précise. Dans tous les cas, il est admis que l'approche d'un discours n'est jamais liée aux mêmes motivations entre des lecteurs différents. Selon qu'il s'agit d'un lecteur critique les attentes seront différentes de celles du lecteur classique dont la lecture est un hobby.

On souligne ainsi l'intérêt d'une analyse de la participation de ces formes de langage et les fonctionnements discursifs qu'ils engendrent chez les personnages et dans leur représentation. En effet la perception du monde dépend fortement de l'appareil conceptuel qui influence la configuration des idées. Toute réalité se construit inconsciemment à travers des habitudes linguistiques, sociales et culturelles dont on est issu et qui déterminent les facteurs d'interprétation ou d'appréciation du monde. Autrement dit, l'héritage culturel comprenant le vecteur linguistique et les données traditionnelles de fonctionnement d'une communauté disposent d'un univers de signification qui lui est propre et qui s'entendrait difficilement en

dehors de son cadre d'expression. Le langage construit des données socioculturelles et crée des représentations sociales spécifiques. Il ne pose pas uniquement un problème linguistique mais intègre la problématique de la vision du monde et voire des questions identitaires. Il faut donc voir comment l'environnement social dicte ou influence le choix des stratégies de parole dans le roman féminin du Gabon.

Chapitre II. Les implications de la fabrication du sens

Robbe-Grillet considérait le roman comme une recherche constante de nouvelles voies, de nouvelles techniques. En cela, le corpus soumis à notre étude s'appréhende comme une subversion d'esthétiques en ce qu'il renferme des structures discursives diverses. En tentant de redéfinir la lecture, nous allons souligner les différents facteurs s'y afférant et qui rendent possible la lecture à travers un processus de recréation imaginaire. La lecture est pour ainsi dire synonyme d'interprétation en ce sens qu'elle participe à la création, du moins à la représentation mentale du discours que l'on y découvre.

Jauss définit l'horizon d'attente comme un « système de références objectivement formulables qui, pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable qu'a le public du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, mode imaginaire et réalité quotidienne. »[312] Sur la base de cette approche de l'œuvre littéraire, nous considérons que la production en amont de toute activité relative au texte est sans doute consciente de l'horizon d'attente du public lecteur auquel se destine en priorité cette œuvre. Dès cet instant, la construction du texte comme discours communicationnel suppose la prise en compte d'envies ou des besoins du destinataire-lecteur tel que l'exprime Sartre. Dans un jeu de va et vient entre le lectorat effectif et le lectorat impliqué, encore appelé lectorat modèle, nous voudrions parvenir à déceler la perception des discours romanesques tels qu'ils apparaitraient éventuellement à deux lecteurs tirés des deux ensembles prédéfinis. Ce travail, dans le présent chapitre, s'élabore autour d'une section axée sur l'organisation structurelle des discours textuels, afin de déterminer le type de communication et, partant, le type de message en circulation dans le texte. La deuxième section quant à elle s'oriente déjà plus vers une interprétation des signes et des symboles plus ou moins décelables en fonction des dispositions de chaque lecteur.

Selon Maingueneau, « pour être déchiffré, le texte exige que le lecteur institué se montre coopératif, qu'il soit capable de construire l'univers de fiction à partir des indications qui lui sont fournies. »[313] Cette coopération nécessaire à la lecture du texte littéraire était déjà définie chez Eco en 1985. Le lecteur coopératif ou lecteur modèle, tel qu'il le désigne, nécessite « un ensemble de conditions de succès ou de bonheur établies textuellement, qui

[312] H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978
[313] D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, 2005, p.32

doivent êtres satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel. »[314] Par ses caractéristiques socioculturelles ou linguistiques, le discours textuel vise une catégorie de lecteurs présentant des aptitudes particulières pour la saisie du sens. Il s'oppose au public effectif, qui est le récepteur concret de ce texte, quand bien même il n'aurait pas été intégré préalablement par le texte en lecture. La notion de lecteur modèle n'a d'intérêt que si elle est spécifiée en fonction des textes que l'on étudie. Il s'agit de « l'instance qu'implique l'énonciation même du texte dès lors que ce dernier relève de tel ou tel genre ou, plus largement, se déploie sur tels ou tels registres. »[315] La conception d'un lecteur type ou modèle se fonde sur la certitude d'un rapport communicationnel entre le discours du texte et son destinataire. Cette notion suppose ainsi l'existence du destinataire dans l'intention de création de l'œuvre. L'élaboration du discours se fait en fonction de ce que l'écrivain entend servir à son lecteur. Cet échange est le lieu ou l'auteur permet de lire l'identité intellectuelle ou culturelle du destinataire de sa création. Le texte est produit en vu d'un lecteur disposant de telle ou telle compétence pour la compréhension et l'interprétation du texte, pour l'acquisition des contours discursifs ou pour la représentation mentale des scènes racontées dans le récit.

II. 1 : Du contrat de communication

La réception se fonde sur la prise en compte de la pluralité culturelle et linguistique du lectorat effectif des romans de notre corpus. « Les processus de compréhension ont une nature stratégique, car, la compréhension fait souvent usage d'informations incomplètes, requiert des données tirées de divers niveaux discursifs et du contexte de la communication, et se trouve contrôlée par des croyances et des visées variables selon les individus »[316] Du fait que la lecture confère un sens différent selon les dispositions cognitives, linguistiques, culturelles des lecteurs, tous ces éléments agissent comme des facteurs de fabrication de sens et déterminent la compréhension du discours romanesque. Les chapitres dont la présente section pose les jalons tenteront de répondre à l'interrogation de savoir si la signification d'un énoncé se trouve inscrite dans cet énoncé ou si elle est au contraire soumise à des facteurs extérieurs.[317]

---

[314] U. Eco, *Lector in fibula*, Paris, Grasset, 1985, p.80
[315] D. Maingueneau *L'Analyse du Discours*, Paris, Hachette, 1991. 1990, p.30
[316] T. Van Dijk *Comprehending oral and written language*, New York Academic Press, 1987, chap. 5 " Episodic models in discourse processing", p.165
[317]Kerbrat-Orrechioni *L'implicite*, Paris, Armand Colin, deuxième édition, 1998, p.302

II.1.1 Conditions et orientations de lectures

La meilleure définition que l'on puisse donner du lecteur est celle du lecteur lui-même qui se regarde en train d'accomplir l'acte de lire. Le lecteur attribue un certain nombre de valeurs à la lecture, à lui-même en tant que celui qui fait la lecture, et au texte qu'il lit, texte pris comme un concentré de savoir, une langue, un ou plusieurs thèmes, un sens majeur, une orientation idéologique ou non, un enseignement ou une distraction. Ces valeurs, tributaires de l'histoire personnelle de chaque individu et de la culture à laquelle il appartient, fonctionnent comme des signes préalables à l'accomplissement de la lecture qui n'est guère possible sans un attrait pour la lecture, ni une attitude positive à son égard. Car la lecture n'est pas seulement un acte technique, mais aussi un acte social et culturel. Si certains espaces culturels valorisent l'écrit en ignorant l'oral, d'autres adoptent une attitude différente. L'écrit y est vécu comme une transcription détournée de la parole. Seule celle-ci permet de dire le vrai des choses, des émotions et des expériences. De même, pour certains milieux, la lecture n'a souvent de sens que dans son intention fonctionnelle utilitaire et pratique.

Tout lecteur dispose de connaissances générales sur le monde. Ces connaissances sont constituées d'informations plus ou moins crédibles, mais dont l'exactitude dépend encore de la source qui les a transmises. Si la lecture est un moyen d'accès à la culture, l'inverse est aussi pertinent. Dans le meilleur des cas, les connaissances générales que requiert la lecture d'un texte devraient pouvoir s'accompagner de connaissances sur la culture de son auteur. Car certains facteurs tels que la langue d'origine de l'auteur, si elle diffère de la langue du texte, se révèlent importants dans l'acte de lecture. Le problème que posent les traductions même les plus rigoureuses, est toujours le travestissement du sens effectif. Très souvent, la lecture de certains textes s'avère n'être qu'une traduction strictement littérale, une transposition des constructions ethniques orales à la langue d'écriture. Or, la construction syntaxique des langues, la ponctuation, et surtout les hermétismes non traduisibles, dénaturent le texte d'origine et rendent une version sévèrement approximative. Dans le cas des œuvres traduites, la connaissance de la langue du texte original s'avère essentielle. Dans le cas présent, les textes sont initialement réalisés dans leur langue de diffusion. Cependant, d'autres traces peuvent justifier une telle approche : la survie des faits de la langue maternelle de l'auteur.

On n'est pas tout à fait dans le cas de figure d'un texte écrit dans une langue et traduit dans une autre. Il s'agit du rapport entre conception et réalisation écrite. Chez Honorine Ngou, d'autres éléments trahissent l'enracinement ethnolinguistique de l'auteur dans l'univers de la

langue fang. Dans *Féminin interdit*, le style académique, fortement soutenu et dont l'aisance langagière se traduit par une facilité d'adoption de formes imagées et de tournures stylistiques. Les indices d'appartenance ethnique s'inscrivent dans le strict respect des formes à travers des traductions littérales en italiques, par exemple, « *Otomotomassu*[318]». Ou encore des transcriptions phonétiques du fang en caractères latins comme ce passage ou la grand-mère de Dzibayo se présente au collège Sumari pour rendre visite à sa petite fille :

-Maman, wa wa kumayene za?

-Ma kumayene Dzibayo[319]

Ici, dans la première partie de l'échange, le lecteur peut être déstabilisé du fait que l'auteur ne propose pas de traduction. On peut y voir un besoin de fidélité à la parole de l'aïeule de Dzibayo qui, non instruite ne peut s'exprimer en français. Plus tard, lorsque le narrateur prend en charge le récit pour raconter la suite des événements, il peut se permettre de faire parler la vieille Ntsame Mezui Thérèse dans la langue du récit : « Elle, s'appelle Dzibayo, Dzibayo, elle a beaucoup de cheveux »[320]. Le lecteur a déjà compris qu'il avait affaire à un locuteur illettré.

Cet aspect est criard chez Sylvie Ntsame et se manifeste pour l'essentiel par un niveau de langue ni soutenu, ni familier qui single sur l'entre-deux et dont les expressions sont peu commodes et inhabituelles au lecteur en situation d'étranger-ethnolinguistique, autrement dit, non familier de la langue maternelle de l'auteur, « les femmes en pleurs se roulent au sol »[321] ou encore, l'interprétation faite par les vieux des cris d'un nouveau-né signifie que les esprits de leurs morts sont consentants.[322]Par ailleurs, ce qui peut s'assimiler à une carence langagière ou à un niveau de français relativement basique se traduit encore par le souci de l'écrivain d'introduire le fang dans le français, tout en s'employant à le traduire. On aurait pu y lire une esthétique particulière si le sens de ces expressions en langue « étrangère » pour le lecteur non-fang était à rechercher au cours de l'acte de lecture. Dès l'instant où il est livré ou dévoilé, la tentative d'élaboration d'une esthétique se trouve ruinée dans son état

[318] HoN, FI, p.113, ce terme est en fait une association de trois termes : Or, préfixe qui annonce le caractère injurieux ou simplement moqueur, "tom" le descriptif (proéminence) et "assu", le front. La traduction littérale serait « regardez-moi son front proéminent »

[319] HoN, FI, p.118

[320] HoN, FI, p.119

[321] S.N., MAFMP, p.150 Dans la culture fang, le fait de s'échouer sur le sol est l'expression la plus forte d'une douleur profonde, qu'elle soit physique ou émotionnelle.

[322] *Idem*, p.160 Ici, l'auteur décrit le rituel pratiqué à la naissance d'un fils et qui consiste à vérifier sa viabilité d'une part et à lui transmettre des pouvoirs exceptionnels, d'autre part. La tradition veut que ce rituel soit réalisé dans l'invisible par les ancêtres morts à travers les anciens présents sur les lieux et qui sont chargés d'établir le contact entre le visible et l'invisible.

embryonnaire. En effet, les romans de Sylvie Ntsame désignent précisément leur sphère de naissance, d'existence et de déroulement.

La lecture est une activité subjective dont le résultat reste soumis au bagage de connaissances générales et spécifiques du lecteur. Cette tension entre une instance productive et une instance interprétative induit le sens vers le lecteur. On a pu constater la distance qui existe entre le sens que donne un auteur à son œuvre, et ce que le lecteur y entrevoit. Invitée au séminaire de littérature francophone dirigé par le professeur Papa Samba Diop à l'université Paris XII en décembre 2010, la romancière gabonaise Sandrine Bessora disait sa surprise quant aux approches que nous lui partagions en tant que lecteurs. L'auteur s'était amusé d'entendre, disait-elle, de tels « nouveaux romans superposés à ses propres écrits ». Ce qui ne fut pas forcément flatteur, car nous le ressentions alors comme un reproche de surinterprétation. Avec du recul et surtout avec le présent travail, et grâce à la découverte des travaux sur la réception, on redécouvre le lecteur dans l'acte de re-construction du texte à travers la lecture.

La lecture place le lecteur en position de co-énonciateur car il crée, par l'interprétation, un nouveau discours sur celui de l'écrivain. Et ce nouveau discours est tributaire du bagage mémoriel, culturel, psychologique, idéologique et esthétique du lecteur. Les connaissances que le lecteur ajoute aux informations contenues dans le texte permettent une meilleure construction mentale de ce texte. La représentation se voit complétée par des connaissances antérieures à la lecture. Ce que le lecteur en retient n'a donc plus comme source principale le texte lui-même. La représentation est plus riche, mais aussi plus variable, plus subjective, car elle est surtout fonction des connaissances préalables du lecteur. Texte et connaissances mis ensemble forment un troisième niveau de représentation que nous appellerons le modèle situationnel. Il s'agit d'une représentation qui va au-delà du texte et permet au lecteur de se représenter une situation à travers un processus cognitif. Ce procédé inclut des connaissances récupérées de la mémoire à long terme. Celle-ci (la mémoire) représente la situation sous-jacente au texte, y compris dans des aspects qui n'ont pas été explicitement énoncés.

Il y a d'abord la convocation de la mémoire, c'est-à-dire des souvenirs. Les concepts et les propositions insérés dans la représentation propositionnelle s'expriment parallèlement à l'ensemble de la mémoire. Lorsque nous lisons la description que fait Sylvie Ntsame du village Nko'o, nous partons avec l'avantage d'une connaissance conséquente de cette disposition, du fait de notre appartenance à la même région que l'auteur. La disposition des cases et la distinction case de l'homme/case de la femme n'évoquent pas pour nous une organisation sexiste par péjoration ou par domination. C'est une stratégie née du devoir de

protection qui incombe aux hommes vis-à-vis de leurs familles. Une idée très populaire dans les villages voudrait que le danger vienne du village et non de la brousse. Or, les cases immédiatement perceptibles sont les espaces réservés aux hommes à savoir le corps de garde et les cases qui contiennent les chambres à coucher, nda fam. Les hommes doivent affronter tout danger qui vient de la route, et laisser ainsi aux femmes et aux enfants le temps de s'enfuir vers la forêt qui borde leurs cuisines, nda miniga. Les informations dérivées du texte et les connaissances générales du lecteur qui correspondent suffisamment à ces signaux sont réactivées et peuvent s'insérer dans le modèle situationnel. « Selon la conception mémorielle de la compréhension, ces propriétés résultent de processus automatiques qui provoquent l'activation des connaissances antérieures du lecteur par un mécanisme passif. »[323] Le lecteur promène un pointeur qui lui indique le « ici et maintenant »[324] Nous prenons un roman à forte connotation sociologique comme le *53cm* de Bessora. Les difficultés que Zara, une jeune ethnologue, affronte pour régulariser son séjour en pays gaulois se passent de commentaires. La nouvelle imigrée décrit avec une ironie presque dramatique le chemin de croix digne d'un voyage initiatique purificateur dont ne peuvent s'exempter les étrangers ayant profané le sol des ancêtres gaulois en y posant pied, comme le décrit Zara dans le passage suivant :

> « L'ascension du mont préfectoral est un rite purificateur ; il rend la présence immigrée métaphysiquement acceptable aux yeux des représentants gaulois. Il permet de passer du statut de sans-papiers au statut intermédiaire d'ex-sans-papiers, et enfin, au statut plus ou moins définitif de futur-sans-papiers.
>
> Le rite de l'ascension du mont préfectoral a lieu une fois l'an. Dans le temple sacré, on rencontre une prêtresse, et on lui offre une pâte séchée de fibres végétales broyées, papier, symbole animiste chez les Gaulois. Papier est parfois recouvert d'écriture, une forme primitive de langage. Les Gaulois auraient hérité cette écriture d'anciens colons, l'ayant eux-mêmes héritée d'anciens encore plus anciens que les anciens. »[325]

Cet extrait arracherait un sourire, peut-être un rire léger au lecteur gabonais n'ayant jamais séjourné longtemps en France. Car seuls ceux qui auront gravi avant Zara le Mont Golgotha des temps modernes possèdent les codes nécessaires au déchiffrement de la souffrance que communique le personnage. L'expérience de Zara n'a en réalité rien d'amusant. Si le mode

[323] Mickoon, Ratcliff, 1998 et O'Brien, Rizzella, Albrecht, Halleran, 1998 cité par Yves Bestgen, « Représentation de l'espace et du temps dans le modèle situationnel construit par un lecteur » 2007.
[324] R.A. Zwaan , C.J Madden et al, Paroles émouvantes: reprensentations dynamique dans la compréhension du langage. *Cognitive Science* , 28, 611-619 2004.
[325] Bessora, *53 cm*, J'ai Lu, Paris, 2001 [Le Serpent à Plumes, 1999], p. 29.

choisi par l'auteur associe le risible au grave de la situation, il laisse cependant intact les sentiments que peuvent générer ce genre de situation, tels que désolation, humiliation, parfois ridicule qui envahissent le lecteur ayant avec Zara l'expérience commune de la *cat' de séjour*.

Par ailleurs, la lecture intègre des motivations et des intentions de lecture, c'est-à-dire les raisons qui motivent à la lecture. L'aspect psychologique répond à la question : pourquoi lit-on ? Lire pour passer le temps, lire pour trouver le sommeil et lire pour aller à la rencontre d'un texte, d'une aventure, d'une histoire, voilà autant de raisons susceptibles de conduire à l'acte de lecture qui devient une activité. Selon les motivations, les éléments convoqués pour la compréhension d'un récit ne seront pas forcément les mêmes. Lorsqu'on lit un texte en français qui contient des éléments en une langue étrangère au français, l'obligation d'un compte-rendu intellectuel impose que l'on se donne plus de mal en consultant par exemple un dictionnaire de la langue en question. Ce type de lecture est plutôt cérébrale et technique. C'est le mode de lecture commun aux élèves et étudiants. Il correspond à la consultation d'un manuel scolaire. Lorsqu'on lit avec la contrainte de trouver quelque chose d'intéressant dans le roman ouvert devant soi. Le stress du devoir focalise l'attention sur des éléments que l'on voudrait particulièrement pertinents. Or, l'expérience montre que la lecture sous condition est la moins fructueuse en ceci qu'elle ne permet pas une découverte réelle du texte en lecture. La motivation construit des a priori, des attentes particulières et jette le voile sur ce que le texte a de propre et qu'il propose dans sa quintessence. Ainsi selon ce qu'on espère y trouver, un texte sera juger hâtivement sans intérêt, ce qui en outre serait incorrecte dans la mesure où les carences ou l'inutilité attribués audit texte découleraient arbitrairement de l'insatisfaction des ambitions du lecteur.

Au début du présent travail, durant la période de découverte des romans récoltés, nous avions maladroitement fait les frais d'une lecture psychologique. Omettant d'interroger les œuvres que nous ouvrions, à plusieurs reprises, nous manifestions de la crainte au vu du temps qui s'écoulait sous nos yeux. Des craintes que nous formulions à notre entourage, la plupart se sont avérées par la suite sans fondement. Car, si les romans nous semblaient muets, c'est tout simplement que nous ne les avions jamais interrogés jusque là. Au contraire, nous voulions inconsciemment y trouver ce qui ne s'y trouvait pas et que nous ignorions d'ailleurs. Certains livres se prêtent mieux au jeu d'attente que d'autres qui conviennent mieux à la quête d'évasion. De par son écriture plutôt sérieuse, grâce aux thèmes et aux sujets qu'elle y traite, les romans de C.M. Mbazoo-Kassa suscitent la réflexion, parfois la révolte d'une société en vrille et qu'il s'agirait de rêver autrement. Ensuite celui qui lit un livre imposé par le

programme scolaire et celui qui lit le même par sélection personnelle n'en tire pas les mêmes informations. Bien sûr qu'il y a un sens évident dont tout le monde se saisit forcément, mais l'ensemble des éléments qui gravitent autour de celui-ci et qui constituent finalement le Sens de l'œuvre pourrait passer inaperçus selon les circonstances, le lieu ou les motivations de la lecture. Chaque intention de lecture nécessite de la part du lecteur une stratégie de lecture adéquate. Cette activité se doit donc d'être considérée avec sérieux car de sa considération peut dépendre le succès d'une œuvre littéraire. Pour en venir à la question du lectorat considéré dans notre travail, à savoir le lectorat gabonais, nous nous intéressons aux Gabonais lisant au Gabon et ceux lisant les mêmes œuvres en France. Les contextes quotidiens interviennent dans l'interprétation, c'est-à-dire dans la construction mentale du sens de l'œuvre. Pour un même lectorat, nous constatons une distanciation dans l'interprétation des œuvres, selon le lieu de lecture.

Enfin, comme activité sociale, la lecture est considérée comme une communication différée. Car, le texte écrit n'admet pas d'échange direct et immédiat avec son destinataire. La communication, pour qu'elle s'établisse dépend de l'acte de lecture que va opérer le public-lecteur. Le texte écrit se referme sur lui même (alors que l'oral peut être ouvert sur la situation des interlocuteurs). De là le paradoxe de la lecture : d'une part elle est prisonnière du texte tel qu'il est et elle doit, pour le comprendre, se plier à lui sans possibilité d'obtenir sur le champ précisions ou compléments d'informations. L'exemple de *Sidonie* est là encore pertinent. Le texte ne propose aucun élément pouvant apporter au lecteur la précision quant au sous-entendu énigmatique du personnage de Sidonie. Le lecteur découvre une sœur jumelle dévoreuse d'hommes et qui prend plaisir à détruire la vie de son innocente sœur. On y voit la relation conflictuelle propre à la gémellité. De son apparition soudaine au départ avec l'amant, Sidonie se laisse découvrir sous des traits d'une maîtresse comme il y en a dans la société réelle. À aucun moment, l'auteur ne laisse penser qu'il s'agisse d'une représentation imagée, de l'incarnation d'une maladie. L'autonomie du texte fait de *Sidonie* une mente religieuse, une femme insatisfaite et une maîtresse envahissante. Même si le lecteur averti aurait pu penser à la maladie évoquée par la mystérieuse Sidonie, la cohérence du texte et sa grande réussite quant à la personnification de ce fléau en éloigne la référence.

Au vu de tout cela, la lecture peut jouir d'une grande liberté d'interprétation de ses significations. Alors même que le texte est fixé, le lecteur peut opérer entre les éléments qui le composent des rapprochements, des connections que l'auteur n'avait pas forcement prévus ni même envisagées. Le lecteur peut donc mettre à profit ce paradoxe pour discerner dans le texte des significations inattendues. En interrogeant l'auteur de *Féminin Interdit*, nous lui

partagions notre interprétation de la permissivité du personnage d'Ayatebe à l'égard de ses clients qui lui tripotent les fesses. Sous l'œil interrogatif de la collégienne Dzibayo, « la vieille dame laissait faire, et semblait même les encourager par un sourire satisfait. »[326] Ce passage évoque pour nous la dure condition de la fonction de gérante de bar dans les coins mal famés des grandes villes africaines. Voici ce que nous y percevions : Il semble que la passivité d'Ayatebe trahisse de la résignation plutôt que de la satisfaction. L'échec de sa vie conjugale l'ayant conduit tout droit à Fouremedzim, la vieille dame doit sa survie à la fidélité de ses grossiers clients. Son emploi de gérante de bar et restauratrice en fait une femme de proximité. Et la qualité de l'endroit fait qu'il n'attire que des hommes de petites conditions et de très peu de manières. Ayatebe n'a peut-être pas d'autre choix que de se laisser faire. Ce qui ne signifie pas forcément qu'elle apprécie. Il se pourrait qu'elle subisse une situation dont elle ne peut de toute façon pas se défaire. Malgré sa situation de patronne des lieux, elle reste tout de même une femme dans un milieu majoritairement fréquenté par des hommes. En partageant cette interprétation avec l'auteur de *Féminin Interdit*, cette dernière nous déclarait n'y avoir « même pas pensé ».

Toute interprétation d'un texte met en mouvement les deux aspects du processus de lecture ainsi relevés : la *contrainte* imposée par le texte, objet littéraire autonome, et la *liberté* du lecteur. Dans le premier aspect, il s'agit de saisir le sens premier du texte et y déceler en second lieu des significations latentes qui pourraient être la projection des opinions du lecteur. On peut ajouter que bien qu'étant un objet fini, le texte reste ouvert puisqu'il comporte des vides, des trous, des blancs, bref des ellipses que doit combler le lecteur pour la saisie globale du texte. La lecture fait du lecteur un second énonciateur. C'est la présence du lecteur qui légitime la fonction communicative du texte. Car, bien que situé au bout de la chaîne, le lecteur révèle sa présence depuis l'ouverture du processus de création du texte en y injectant sournoisement ses aspirations, ses souhaits et ses désirs, parfois ses rêves, en somme ses attentes. Tout texte écrit appelle à la lecture, donc à des lecteurs. Cette entreprise dicte une démarche évidente qui consiste dans un premier temps à identifier le public auquel s'adresse le roman féminin du Gabon.

Afin de déterminer l'horizon d'attente, il nous parait nécessaire de présenter les deux types de lecteurs auxquels le corpus renvoie. D'abord le lecteur idéal. Il dispose de connaissances antérieures aux textes constituent des compétences mobilisables pour la construction du sens de l'œuvre. À côté de celui-ci, on relève le lecteur effectif, cette

[326] HoN, FI, p.50

deuxième catégorie représente ceux qui reçoivent effectivement le texte, le découvre comme discours communicatif mais ne sont pas dotés de compétences extra-textuelles leur permettant d'avoir une perception autre que celle explicitement énoncée dans les récits. Dans un cas dans l'autre, on retient que la lecture est toujours une action de collaboration entre un énonciateur et son récepteur, entre le discours et l'interprétation de ce discours.

Un même texte pouvant recevoir diverses significations, nous aurons recours à ce que Benveniste appelle des embrayeurs, pris ici comme des éléments linguistiques ou langagiers propre à une société précise en fonction de ce à quoi ils renvoient. Car, l'ordre énonciatif est bel et bien tourné vers des protagonistes. Il s'adresse à des interlocuteurs dans une interaction différée ou directe. Dans tous les cas, la sociopragmatique nous permet de considérer l'aspect communicationnel du discours social.

II.1.2 Influence des embrayeurs culturels dans la construction du sens

Deux réalités de base paraissent caractériser le système littéraire africain francophone et en justifier l'étude. D'abord sa diversité même, qu'on examine spontanément plutôt dans l'ordre des contenus thématiques ou culturels, et, dans une moindre mesure, dans l'ordre des genres et des styles, parfois aussi dans l'ordre linguistique. L'hybridité linguistique qui est le principe d'écriture de la francophonie littéraire n'est pas identitaire, mais ouverte sur l'altérité. Ce qui caractérise peut-être le plus les textes récents en Afrique francophone, c'est leur multilinguisme. De fait, la prolifération d'écrivains migrants est étroitement liée à l'apparition dans la littérature du multilinguisme, de la polyphonie ou encore du réalisme magique. Les écrivains convoquent désormais dans leurs récits des réalités contrastées tenant à une multitude de registres culturels et de langues. Ce qui, en effet, soulève de nouveau la question, non pas tant de l'identité, mais de l'identification.

Ici la langue nous intéresse dans sa dimension sociale. On ne peut considérer une langue en dehors de la société dans laquelle sa pratique veut être étudiée, car une langue n'existe pas en dehors de ceux qui la pratiquent. L'accent est mis sur l'organisation sociale autour de la langue, c'est-à-dire ses conditions de distribution, sa pratique et surtout sa fonction de stratification sociale. La langue intègre des paramètres variables en fonction des classes sociales ou du niveau d'instruction. À ce propos, L.J. Calvet considère la langue non

plus comme un système, mais plutôt comme un lieu de pratiques langagières sociales. [327]La question de la langue telle que posée dans de nombreuses littératures africaines est impertinente pour la production littéraire du Gabon. L'embarras quant à l'utilisation du français et des normes esthétiques tributaires du roman effectif dans les littératures maghrébines et ouest-africaines ne correspond pas à la situation de l'écrivain du Gabon. L'absence d'une langue nationale susceptible de s'y opposer favorise la libre expansion du français comme langue unique d'expression écrite. Plus important, le français est le vecteur de communication quotidien entre gabonais d'ethnies différentes. Au point qu'il en devient parfois la langue maternelle, dans la mesure où certains idiomes sont au bord de l'extinction par faute de non usage au profit du français.

Dans ce contexte particulier du Gabon, on relève une autre particularité qui est celle de la province du Nord dont sont issues les auteurs des romans que nous étudions. Cette région a la particularité de parler une langue unique, contrairement au reste de l'organisation géographique du pays. De plus, cette unicité linguistique en assure certainement la pérennité, car le fang résiste assez bien à « l'érosion » qui ronge les idiomes régionaux et les menaces d'extinction. Ce qui fait que plus que d'autres, les écrivains gabonais originaires du nord du Gabon sont en situation de diglossie ou de bilinguisme. Du point de vue biographique, en effet, les écrivains africains sont pris, dès leur jeune âge, entre plusieurs langues : leur langue maternelle, d'autres langues africaines et la langue française. Ils évoluent ainsi dans une sorte de tour de Babel qui engendre assurément un rapport complexe à la langue-mère. Non seulement plusieurs idiomes s'interpénètrent, mais surtout chacun est doté d'une charge affective et symbolique spécifique. D'un côté, adhésion quasi affective à l'endroit de la langue française, d'un autre, rejet de la langue en tant que code de la présence permanente de l'Etranger. Cette relation ambiguë est, à bien des égards, fantasmatique. La langue française est à réinventer constamment et sans fin. Ce qui fait de l'aventure de l'écriture une aventure de la langue.

En effet, chaque langue a ses propres connotations socioculturelles avec lesquelles l'écrivain devra composer dès lors qu'il écrit pour être publié et lu. Selon le contexte, un idiome sera l'instrument du pouvoir exercé par tel groupe dominant ou au contraire le signe de la subordination de tel autre groupe, ou encore le véhicule d'une littérature spécifique. Nous distinguons en cela deux catégories. La première est celle des écrivains en situation

[327] J.L. Calvet, *La Sociolinguistique*, Paris, P.U.F. 1993, 2002, p.3

d'extraterritorialité[328], au sens de Steiner, qui traînent avec eux une partie de leur culture d'origine dont la part traduisible leur servira de référent exotique alors qu'ils s'intègrent à la nouvelle culture, celle qui les accueille. Ces écrivains sont en situation diglossique et non de bilinguisme d'écriture, car s'ils parlent plus d'une langue, le français reste la seule langue d'écriture. La deuxième catégorie est celle des écrivains en situation de résidence, c'est-à-dire ceux-là même dont la production de textes s'effectue sur le territoire d'origine. Pour ces derniers le passage de frontières est plutôt symbolique, même s'il a été effectif à un moment donné de leur parcours. Les déplacements spatiaux s'en trouvent toujours justifiés comme pour témoigner d'un multiculturalisme toujours possible, mais qui ne recule que par le choix d'un sédentarisme culturel libre. Le bilinguisme devient témoin de capacités intellectuelles. C'est un bilinguisme interne.

La diglossie serait ainsi l'inégalité entre des langues en rapport direct chez un écrivain. Elle se traduit souvent par une mise en scène d'une cohabitation linguistique intériorisée chez l'écrivain, en saturant le texte des deux cultures, en idéalisant la culture d'origine, soit par timides rappels des éléments renvoyant à cette culture au profit d'une suprématie de l'autre. Dans cette partie, L'analyse se propose simultanément de saisir les contenus discursifs, de voir comment ils agissent sur les personnages, afin d'en comprendre les significations. En parlant de la nature des faux amis, Koestler utilise le terme l'expression « faux amis de civilisation » à laquelle nous préférons celle de faux amis culturels

Les faux amis de civilisation comprennent des mots de formes ressemblantes désignant diverses parties de la réalité dans diverses cultures. Les sens de ces faux amis ont toujours des éléments communs auxquels s'ajoutent des désignations ou des connotations dissemblables dues aux sociétés, aux civilisations différentes. Pour les locuteurs bilingues, ces mots n'évoquent jamais la même réalité et ils restent souvent intraduisibles. Pour les faire comprendre aux locuteurs d'une autre communauté linguistique, il faut donner des explications sémantiques qui impliquent les éléments distinctifs et qui esquissent l'arrière-plan historique ou culturel du sens du mot. Labov définit la communauté linguistique comme un « accord explicite quant à l'emploi des éléments du langage que par une participation conjointe à un ensemble de normes. »[329] Cet exercice d'interprétation se fait à travers le jeu de va-et-vient entre la configuration linguistique explicite des textes et l'implicite supposé, le tout en rapport avec le contexte situationnel (discursif et socioculturel) des textes. L'interprétation intervient dans l'analyse des connotations symboliques propre au roman

[328] G. Steiner, *Extraterritorialité*, Paris, Calmann Lévy, 2002 p.19-28
[329] W. Labov, *Sociolinguistique*, Pont, Ed de Minuit, 1976, p.187

féminin dans l'espace culturel défini plus tôt. L'interprétation dont il est question se distingue d'une recherche de vérité et se veut une mise en surface d'une part exprimée en un langage codé, à travers un ensemble de symboles. Car pour le dire avec Barthes, une lecture critique recherche non la vérité par rapport au monde mais la description le plus complètement possible avec le langage et les concepts de sa société et de son époque. C'et ce que nous appelons ici les embrayeurs. -De la fonction d'embrayeur :

L'embrayeur renvoie à l'énonciation et participe à l'actualisation d'un énoncé. C'est un procédé qui est apte à représenter une réalité extralinguistique, un référent. D. Maingueneau dans son *Précis de grammaire pour les concours* ,[330]définit les embrayeurs comme des marques de l'énonciation, c'est-à-dire tout ce qui n'a de sens que par rapport à l'énonciateur. Les embrayeurs permettent de faire des repérages par rapport à la situation d'énonciation. Dans le cadre de cette thèse, la représentation de l'embrayeur s'opère de manière relative, puisque la réalité de l'objet désigné de peut se faire en dehors du cadre d'énonciation. Et ce que le présent travail associe à la fonction d'embrayeur, c'est l'élément culturel, une fois encore. Ce qui revient à considérer comme embrayeur dans notre travail, tout signe linguistique dont le sens se rapporte immédiatement à un contexte gabonais.

L'usage d'embrayeur connecte le texte à une expérience particulière qui est celle de l'auteur décrivant un lieu dans lequel il fixe volontairement son récit. L'embrayeur fonctionne alors comme un indexe explicatif, c'est-à-dire un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote et qui est fonction de celui qui l'interprète. À ce niveau de l'étude nous considérons comme embrayeur tout élément dont la référence est immédiatement reconnaissable. Il s'agit des modalisateurs du discours par choix d'un lexique qui correspond à un environnement précis : le Gabon. D'autres signes réduisent l'espace de référenciation et conscrivent l'énoncé à un univers plus spécifique : la province du Nord et la langue qui s'y pratique : le fang. Ici, la référence culturelle se rapporte au système linguistique. Ainsi définis, ces embrayeurs renvoient à ce que le linguiste Koessler, dans son étude sur les faux amis, faux amis de civilisation et qui progressivement s'est transformé en faux amis culturels. Il ne s'agit de modification de la sémantique initiale du mot. Ce procédé implique la mise en commun de deux langues différentes, une langue étrangère adoptée et parfaitement maîtrisée par les adoptants. Seulement, lors de son énonciation et au fil du temps, le contexte enrichit la charge sémantique du mot et lui confère un sens plus étoffé, avec des dénotations péjoratives ou mélioratives.

[330] D. Maingueneau, *Précis de grammaire pour les concours*, Paris, Armand Colin, 2010

Chez Sylvie Ntsame par exemple et chez Mbazoo-Kassa où l'écriture est déjà plus expressive que dans ses débuts, on assiste à une véritable révolution langagière dans la mesure où la femme décrit et nomme ce que son langage quotidien ne lui permet pas d'évoquer sans détours. Cette sous-partie doit montrer l'affranchissement rendu possible par l'écriture, car le père ne lit pas, l'époux est autant que l'épouse habité par le même métissage culturel. Le fils évolue dans cette société que crée un père et une mère émancipée ». Dans l'énoncé « le fringant ministre de la communication appréciait encore la beauté de la vie entre Montomory, son épouse et ses petites »[331], le terme *petites* est parfaitement compréhensible par le lecteur gabonais. Le lecteur non averti ne s'arrêterait pas sur cet énoncé qui, pourtant, livre une information à propos de la vie désordonnée du ministre. *Petite* signifie ici maîtresse, amante. Du fait que le mot n'apparaisse pas sous une forme scripturale susceptible d'y retenir l'attention, (italique, griffe), sous-entend qu'il s'adresse aux lecteurs gabonais. Le pluriel amplifie l'aspect décousu de la vie du ministre. On apprend ainsi qu'il entretient une multitude de relations extraconjugales. « L'homme, dont la rondeur ventrale trahissait l'aisance matérielle selon les Syens, savait mieux que personne ce que le mot vivre signifiait en toute lettres. » Cet énoncé apporte une clarification au précédant, mais la confirmation du sens du premier énoncé arrive par la suite : « Il distribuait les bâtards aux petites série 80 assoiffées de pouvoir matériel et financier ».[332]C'est ici que tout lecteur comprendrait la référence de « petites ». C.M. Mbazoo-Kassa joue avec ces expressions à double sens de nature à pouvoir, dans un premier temps, camoufler le sens par tromperie. La romancière ne donne pas toujours d'explication sur les expressions-embrayeurs qu'elle emploie. Mais le sens s'en trouve toujours révélé à travers le contexte de l'histoire qui est racontée. Dans le même sens, apparait un autre terme tout aussi banal mais qui, dans le contexte gabonais, est synonyme de « petite ». Il s'agit de bureau. Elle était devenue le dernier *bureau* de monsieur le Ministre. Bureau est mis en italique pour éveiller la curiosité du lecteur. L'énoncé suivant en donne le sens « Il continuait cependant d'entretenir ses autres bureaux par acquis de conscience à l'égard de ses enfants illégitimes ».[333]De même, l'emploi du pronom personnel pour identifier un sujet dont on ignore le nom n'est pas nouveau. Seulement, sous la plume de C. M. Mbazoo-Kassa, les choses ne sont pas aussi évidentes.

Chaque société fonctionne avec des codes linguistiques propres, car ceux-ci s'élaborent dans l'espace et dans le temps. Une conception populaire veut que les

[331] C2MK, *Fam!*, p.67
[332] C2MK, *Fam!*, p.67
[333] C2MK, Sid, p.68

établissements commerciaux soient distingués par la nationalité de ceux qui les tiennent habituellement. On relève la phrase : « Elle passa devant la boutique du malien ».[334]Ce qui correspondrait, dans le contexte français, à la désignation « chez l'Arabe ». Mais contrairement au second, le premier énoncé « boutique du malien » désigne plus la spécificité de l'établissement qui est en général une épicerie de proximité, qui fait aussi office de boulangerie ambulante, de boucherie et de poissonnerie. Si à l'origine, ce type de commerce était tenu par des personnes effectivement originaires du Mali, il se trouve que dans le contexte actuel, on trouve derrière les comptoirs de ces épiceries des ressortissants Sénégalais et Guinéens (de Guinée Conakry). Ce qui fait que l'expression « chez le malien » est devenu un code identitaire pour le contenu de la boutique et le rapport à l'origine du gérant a fini par disparaitre. Au regret de certains tenants de ces établissements qui ne manquent pas souvent de répondre qu'ils ne sont pas Maliens.

II. 2 : Lectures et interprétations du discours romanesque

Notre étude fait intervenir des mythes anciens. Qu'ils soient religieux ou littéraires, ces mythes sont repris selon des manifestations symboliques d'interprétation, de réécriture ou de démythification. Pour cela, nous ferons appel à la mythocritique telle que déclinée par Roger Arlette Chemain dans *L'Etude de l'imaginaire*. De même, les travaux de Roger Caillois (*L'homme sacré*) et de Mircea Eliade nous aideront dans ce sens.

> « Cette problématique permet d'envisager le texte non pas comme un objet clos, indépendant, en lui-même et pour lui-même, mais en élargissant la perspective à l'ensemble des situations de communication dans lesquelles il s'inscrit indissociablement, c'est-à-dire notamment, son énonciation par l'auteur, sa réception (ou plutôt sa co-énonciation) par le récepteur, dans le cadre d'une communauté sociale, linguistique, culturelle de prise en compte des paramètres externes au(x) sens et signification(s) d'un texte, c'est-à dire son contexte de production et de réception, éléments indispensables dans le décodage du message textuel (au sens ethnologique du terme) »[335]

Les mythes font autorité en matière de croyances surnaturelles et de pratiques rituelles. Il est difficile de donner du mythe une définition générale dans laquelle toutes les sociétés humaines se retrouveraient. Alors que mythe, du grec « muthos », est par définition un récit imaginaire populaire ou littéraire, dans les sociétés africaines par exemple, le caractère

[334] C2MK, Sid, p.61
[335] P. Blanchet, *La Pragmatique d'Austin à Goffman*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 1995

véridique du mythe n'est jamais contesté. Il désigne « une histoire vraie, et qui plus est, hautement précieuse parce que sacrée, exemplaire et significative. »[336]La conception traditionnelle selon laquelle le mythe est le récit vrai de l'origine de la vie guide cette partie du travail. Ici, le mythe s'arrache de la fiction pour devenir une histoire vivante. Parmi les nombreuses définitions qui en sont proposées, celle qui convient le mieux à notre objet c'est celle que Mircea Eliade développe dans son livre *Aspects du mythe*. À savoir que :

> « le mythe est une réalité culturelle complexe, qui peut être abordée et interprétée dans les perspectives multiples et complémentaires. Personnellement, la définition qui me semble la moins imparfaite, parce que la plus large, est la suivante : le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». (…) C'est donc le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à être. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé réellement, de ce qui s'est pleinement manifesté. Les personnages des mythes sont des êtres surnaturels. Ils sont connus surtout par ce qu'ils ont fait dans le temps prestigieux des « commencements ».Les mythes révèlent donc leur activité créatrice et dévoilent la sacralité (ou simplement la sur-naturalité) de leurs œuvres. En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques irruptions du sacré (ou du surnaturel) dans le Monde. C'est cette irruption du sacré, qui fonde réellement la conception que l'on peut avoir du Monde aujourd'hui. Le mythe est une histoire sacrée, et donc une histoire « vraie » parce qu'il se réfère toujours à des réalités. Le mythe cosmogonique est « vrai » parce que l'existence du Monde est là pour le prouver ; le mythe de l'origine de la mort est également « vrai parce que la mortalité de l'homme le prouve. »[337]

Une telle définition place le mythe au cœur de toute la conception et de toute l'organisation de la vie dans les sociétés traditionnelles. Il nous semble donc important d'en voir les manifestations. Les mythes interviennent le plus souvent dans l'évocation du fondement, de la genèse d'une communauté ou d'un peuple. Contrairement à une conception fortement répandue dans l'esprit populaire occidental, l'Afrique offre une multitude de mythes et de légendes, car chaque société africaine a ses propres modes de pensée en fonction desquels il modèle sa propre littérature. À l'intérieur même des réseaux nationaux, on rencontre des peuples dont l'histoire des origines n'est jamais la même. Ce qui est le cas du Gabon. Raison pour laquelle nous focalisons notre analyse sur un groupe précis de manière à pouvoir lire la question des influences des mythes créateurs dans la création romanesque.

---

[336] Mircea Eliade, Aspects du mythe, Paris, Gallimard,1963 p.11
[337] Mircea Eliade, *idem*, p.11

II.2.1 Fonction esthétique du fantastique à travers le mythe fondateur

L'épopée se distingue du mythe au lieu où l'une se veut récit authentique réel et l'autre création imaginaire ancienne. Ainsi, le mvett est le récit des origines du peuple fang. Malgré cette légitimité qui lui reconnait un fondement réel, le mvett renferme de nombreux récits à portée mythique servant à expliquer certains faits de l'existence ou de la vie humaine. Dans les sociétés traditionnelles, le mythe tient une place importante. Il renferme le secret de la création de toute chose ; et toute chose s'explique par lui. Il est une vision du monde, il est la connaissance de toute chose. De ce point de vue, le mythe est véritablement le creuset d'un groupe. Connaitre les mythes d'un peuple, c'est finalement avoir accès à la mémoire profonde de ses origines, de son fonctionnement, de ses habitudes, de ses envies, ses besoins, ses interdits et ses aspirations. Connaitre le mythe, c'est accéder à la puissance d'un peuple. Ce qui explique que les récits mythiques ne se dévoilent pas de façon anarchique, mais qu'ils intègrent un cadre défini généralement au cours des cérémonies d'initiation. Dans le cas du Gabon, chez les fangs par exemple, on peut considérer le mvett comme le récit des récits, c'est-à-dire celui là qui englobe l'ensemble des mythes et légendes à travers lesquels les anciens expliquent le monde depuis sa création jusqu'à son fonctionnement. L'histoire des origines s'enracine dans la topographie, comme le démontrent de nombreux romans gabonais. Romanciers et romancières entretiennent ensemble cette trace spécifique qui représente une sorte de lien invisible et qui répond à la question relative à l'origine nationale des œuvres littéraires et artistiques.

L'idée de mythe renvoie immédiatement au monde des esprits. Les forces dont les mortels perçoivent des manifestations dans l'eau qui coule, dans le feu qui frémit ou dans l'arbre qui tombe sous les coups d'une hache. Chez des écrivains dont l'ancrage culturel est manifeste en fonction de leur production richement brodée de notions, d'événements et de banalité quotidienne inspirés du monde traditionnel. On pouvait penser que cet ancrage était la particularité des auteurs écrivant au Gabon. Un autre exemple significatif en est donné dans l'horizon gabonais par l'extraordinaire roman de Bessora intitulé *Pétroleum.* Sa grande originalité tient à l'humour dévastateur qui s'exprime à travers l'union parodique et complexe du mythe grec des Argonautes et des mythes fondateurs Fangs. Le recours au mythe grec lui permet de décrire l'épopée pétrolière comme la recherche d'une nouvelle Toison d'or, à travers une héroïne européenne appelée Médée, qui est géologue « à bord d'un bateau de

prospection pétrolière » appartenant à la société Elf, l'Océan Liberator. Elle s'éprend du cuisinier nommé Jason qui, lui, né au bord de ce « bras sinueux de l'Ogooué » qui débouche sur la baie de Port-Gentil où se déroule l'histoire, est porteur de la tradition mythique africaine. Leur idylle est contrariée, dès le début du récit, par l'explosion qui ravage le bateau au moment de la découverte d'un nouveau gisement. Jason disparaît et l'histoire prendra la forme d'une quête, simultanément amoureuse et policière. Le recours aux mythes ajouté à la structure policière du récit, réussit ce tour de force de transmettre une documentation extrêmement précise sur la réalité pétrolière, ses techniques d'extraction, son histoire au Gabon, tout en la transfigurant à travers une permanente recréation imaginaire imprégnée de satire ravageuse. L'intérêt du mythe de Médée tient au fait qu'il permet de rejoindre, par certains points, les mythes fondateurs africains.

Médée, héroïne de schèmes mythiques centrés sur la magie est l' « émanation de puissances chtoniennes » qui font d'elle « l'image du chaos et des forces maléfiques ». C'est bien ainsi qu'elle se présente à Jason, le cuisinier du bateau, dans le roman : « Tu comprends, je n'en ai rien à faire d'Elf. J'ai reçu l'appel du pétrole, c'est tout. Or noir. Noir comme la mort, or comme soleil ». Le personnage est donc au centre d'une contradiction qui l'écartèle, et que finira par résoudre l'accomplissement final de son amour pour Jason. Mais les puissances chtoniennes où s'enracinaient les pouvoirs de la magicienne du mythe grec rejoignent une actualité brûlante dès lors qu'elles sont transposées dans le mythe pétrolier que génère l'épopée d'Elf-Gabon. La grande habileté de Bessora est d'opérer ce transfert d'un univers à un autre qui contribue à contaminer par le mythe l'histoire bien réelle de la conquête pétrolière par les Français. Le mythe grec sert de point de départ à une mythologie pétrolière qui est, en fait, le vrai sujet du roman. Celui-ci, en effet, raconte comment Bitume a été « arraché de Terre, jusqu'à la dernière goutte, par des hommes avides de gloire ». Le mélange des mythes autour de la naissance du Bitume, se trouve relayé par le récit de l'épopée pétrolière au Gabon. Ce récit est lui-même constamment jalonné de références au Mvett, organisées en une suite d'ingénieux entrelacs où s'inscrit l'humour de l'auteur. Témoin cette évocation des « premiers géologues » arrivés en 1928 et guidés à travers la brousse par Zéphirin, « le pisteur » : « Il sait bien qu'il dérange les esprits de la forêt et les génies des eaux. Il sait bien qu'il faudrait demander l'autorisation aux arbres et aux poissons. Leur dire s'il vous plaît. Merci. Bonjour. Au revoir. Leur donner un peu de kaolin ou d'isémo pour excuser du dérangement. Mais comment expliquer la politesse aux géologues ? »

La naturalisation du discours sacré adressé aux esprits dans le banal langage quotidien de Zéphirin fait sourire, d'autant plus qu'il est suivi par une catastrophe qui tranche avec la

banalité de ses propos. Rencontrant le fameux arbre Adzap dans lequel les géologues ne voient qu' « un arbre immense » leur barrant le chemin et qu'il faut abattre, les explorateurs n'entendent pas les objurgations de Zéphirin, d'abord bafouillées, puis murmurées et, à la fin seulement, hurlées :

> « Des hommes vieux, des femmes et des enfants sont assis sur les branches de l'Adzap ! » Personne ne voyait les esprits qu'il montrait du doigt. Il faut dire que de tous, il était le seul à avoir été initié aux mystères de la forêt. Lui seul était habilité à voir l'invisible. Le géologue aveugle a encore ordonné l'abattage de l'Adzap. Zéphirin a supplié avant de tomber à genoux. Il a enfoui son visage dans ses mains pour ne pas voir ».[338]

On retrouve là le thème de l'abattage propre au roman de la forêt équatoriale. L'originalité du récit de Bessora est ici de mélanger le point de vue magique de l'initié et celui, rationnel et matérialiste, de l'Occidental. Il s'ensuit une scène comique car perçue uniquement par les oreilles de Zéphirin et les onomatopées imitant les bruits successifs du premier coup de hache, des murmures de stupeur, des hurlements de terreur, puis du fracas de l'arbre déraciné.

II.2.2 Le mythe de l'évu

La question d'Evu est au centre de celle de la représentation sociale chez les Fangs du Gabon et les Bétis du Cameroun. Guillemin définit le concept de représentation sociale comme « l'ensemble des croyances, des connaissances et des opinions qui sont *produites* et *partagées* par les individus d'un même groupe, à l'égard d'un objet social donné »[339]. Selon le récit des origines, Evu est l'ancêtre mythique du peuple fang. Evu un héritage culturel dont la transmission symbolique matérialisée dans le roman *Fam !* se fait de père en fils lors des cérémonies initiatiques comme la circoncision ou le *byerie* ou encore le *Melane*, des sociétés secrètes auxquelles les femmes ne sont pas autorisées à prendre part. Chez les Fangs, Evu est une créature, un jumeau parasite de l'homme et de la femme depuis le ventre de la terre. Homme et femme à la fois, Evu représente les deux faces de l'humanité : le Bien et le Mal. Le concept d'évu désigne à la fois le faux et le vrai savoir. Ceux qui détiennent le bon comme ceux qui détiennent le mauvais évu sont appelés les *beyems* (littéralement ceux qui savent).

[338] Bessora, *Petroléum*, Paris, Ed. Denoel, 2007, p.
[339] Guillemin cité par P. Charaudeau, D. Maingueneau, in *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002

Seulement, la seconde catégorie est celle du savoir pervers des beyems qui n'ont pas su orienter leur savoir vers le côté positif. Les beyems dépositaires du mauvais évu ont avec ce dernier un rapport de créance, car ils ont envers cette »chose » une dette dont le règlement n'est jamais abouti. Ils ne peuvent donc s'en défaire. Par contre, les « bons beyems » détiennent le savoir, la connaissance et la puissance extraordinaire qui leur confèrent des aptitudes incroyables pour se sortir des situations les plus difficiles et les plus extrêmes. L'un est prisonnier par ignorance, l'autre est Libre par la connaissance.

Notre corpus donne une parfaite représentation de différentes manifestations d'évu en tant que réalité sociale quotidienne. En fonction des auteurs, évu se révèle sous son côté le plus positif, incarnation du Bien qui fait renaitre l'espoir chez les peuples. C'est le cas de l'évu de Fam. Chez C.M. Mbazoo-Kassa, le bon évu, celui de Fam, constitue la caractéristique de l'homme au sens le plus valeureux de la tradition fang. Il engage la puissance, la bravoure. À l'opposé, chez Sylvie Ntsame, Joël Ondo fait l'amère expérience du côté obscur d'évu. Incarnation du Mal, il engendre la violence, entraine la misère, la douleur et la mort. Entre les deux romans, on retrouve les deux aspects contenus dans le mythe de l'évu. L'évu chez C.M. Mbazoo-Kassa est celui des vrais initiés qui reçoivent la mission de protéger la communauté et de veiller à sa prospérité. Cet évu se transmet par le père comme dans le cas de Fam.

Evu est un héritage mystique. Il ne se transmet pas de façon hasardeuse à tout enfant de sexe mâle. La tradition ancestrale est élitiste à ce sujet et laisse à l'initiateur le choix de son héritier comme dans le cas de Fam : « Le vieillard à la stature crépusculaire prit quelque chose dans ses mains sèches et le lui enfonça dans la bouche en lui intimant l'ordre de l'avaler ».[340] Le futur héritier doit avoir des capacités que seuls les détenteurs « de la connaissance » peuvent évaluer. L'héritier doit être en mesure de comprendre, même de façon différée, ce qu'il possède en termes de force et de capacité. « Fam ne sut jamais ce que c'était. Mais quelle importance ? L'enfant vouait une confiance aveugle à son paternel. Le meilleur de tous. Malgré le gout acre de la chose mystérieuse, il voulut absolument faire honneur à son père. »[341]

> « C'était un secret entre père et fils qui allait se dévoiler pour la première fois ce jour. Ainsi, avant que les balles n'atteignent Fam, une énorme chauve-souris sortit du néant et s'interposa entre les

[340] C2MK, *Fam!*,p.111
[341] C2MK, *Fam!*, p.111

tueurs et leur cible. Ö miracle ! L'oiseau mystérieux était visible aux seuls yeux de son protégé et avalaient toutes les balles destinées à Fam, son double. »[342]

Evu garantit la communion entre les vivants et les morts. Il est le symbole de l'alliance entre l'élu et les ancêtres qui, de ce fait, ont la possibilité d'intervenir à l'occasion : « Chaque fois que tu seras en danger, tu n'auras qu'à m'appeler et je serais là. »[343] D'autre part, à propos de l'évu, Philippe Laburthe-Tolra parle de la version traditionnelle du « surhomme »[344]. Si au début du récit, cet aspect n'est pas explicitement révélé, l'explication parvient au lecteur après l'épisode de l'agression de Fam en face de la présidence. Ce jour ou son évu sort de son sommeil pour transformer Fam devant une assemblée subjuguée.

Evu est aussi un élément de discorde entre père et fils. Dans *Malédiction*, Sylvie Ntsame offre une représentation parfaite de la cassure du lien théoriquement inébranlable qui lie le fils à son père, garant du savoir ancestral. Le bruit de l'héritage chez cet auteur se révèle sous son aspect le plus assourdissant. Un récit ancien raconte que l'origine du mal est consécutive au conflit entre Evu, un fils orgueilleux et son père à propos de l'acquisition du sac contenant le savoir. L'évu est ici encore le lien entre savoir, pouvoir paternelle et puissance. La soif de connaissance a fait d'évu un fils à l'orgueil démesuré qui n'a pas hésité à défier le père pour accaparer le sac du savoir et de la puissance. Les codes culturels abordés dans le récit laissent une marge de compréhension au lecteur idéal partageant avec l'auteur ces informations culturelles. La notion d'évu est capitale chez les Fangs car elle explique de façon presque systématique tout comportement de nature à dépasser l'entendement humain ou les limites de la moyenne générale. Evu, acteur central de la sorcellerie n'en demeure pas moins un paradoxe. Bien que catégorique sur la puissance maléfique du polyde, les fang lui attribuent également toute action d'éclat, de bravoure, d'éloquence et de grande intelligence. Ainsi, un enfant dont la réussite scolaire satisfait les parents sera appelé, affectueusement, oyome n'nem (petit sorcier).

Parallèlement au Lucifer biblique, Evu a été maudit et banni du village des hommes dont la vie se résume en un cheminement au court duquel ils auront toujours à choisir entre la fidélité au père et l'adhésion au fils rebelle. C'est sans doute cette orientation qui est la plus proche de la version de Sylvie Ntsame. Chez cet auteur, le conflit entre père et fils est une constante que rien *a priori* ne justifie. Souvent né d'une révolte contre une coutume

[342] C2MK, *Fam!* p.112
[343] C2MK, *Fam!* p.112
[344] P. Laburthe-Tolra, Avant propos des actes du colloques « Handicap, cognition et prise en charge individuelle... », La Baume-les-Aix, 21, 22, 23 novembre 2001

archaïque, *Malédiction*, ou d'un complexe œdipien indirect, *Mon amante la femme de mon père*, c'est toujours le fils qui affronte le père avec une témérité impensable du point de vue culturel.

L'évu est avide de sang dont il se nourrit. Raison pour laquelle les affrontements entre beyem (sorciers détenteurs d'évu) finissent par une mort violente l'assassinat des trois gardes du corps de Fam. On reconnaitrait l'intervention d'Evu à travers le sang versé. Depuis que l'homme s'est résolu à résister à l'Evu et ne plus lui offrir des sacrifices humains ou d'animaux, lorsqu'il se sert, c'est toujours violent et spectaculaire. En témoigne l'agression barbare de Fam au cours de laquelle ses gardes du corps trouvent la mort : « transpercés de part en part par une folie meurtrière. »[345] Le paradoxe de cet épisode mérite qu'on l'explicite. C'est une scène d'affrontement entre les deux penchants de l'évu, la mauvais évu assoiffé de sang, représentés par les assassins et le bon évu garant de la puissance ancestrale des vrais hommes, représenté par Fam. Un autre exemple de cette violence de l'évu se trouve dans Malédiction avec l'horrible accident de circulation qui ôte la vie à la mère de Joël. Emporté par l'amour maternel, Jeanne se rend à l'hôpital pour voir l'évolution de son fils plongé dans le coma.

> « Elle quitte donc Plaine-Orety, un quartier de Libreville, à pied, à cette heure de la journée, les taxis deviennent rares. Lorsqu'elle arrive sur la place Raponda-Walker et que traverse, au moment de poser un pied sur le trottoir, elle glisse. Jeanne perd son équilibre et tombe à la renverse. La tête sur la chaussée. Pendant qu'elle se débat pour s'asseoir et se mettre à l'abri sur le trottoir, un taxi-bus, roulant à vive allure, ne pouvant l'éviter, lui passe sur le crâne. Jeanne Meurt. »[346]

De même il est courant d'entendre qu'une femme en travail éprouve des difficultés à enfanter parce que son évu viendrait barrer le chemin pour retenir l'enfant qu'il n'a pas pu « manger » dans le ventre de sa mère. Pourtant la médecine moderne n'a jamais rendu de témoignage de l'existence d'un organe inhabituel, encore moins d'une bête dans le ventre d'un patient ou d'une patiente fang-béti. Ceci s'explique peut-être par l'idée selon laquelle l'évu sortirait de temps à autre pour prendre une forme animale connue. Les Fang disent reconnaitre l'évu en de nombreux animaux sauvages et domestiques. Ainsi, le hibou, le chat et la chauve-souris sont les formes de prédilections d'évu lorsqu'il sort de sa demeure. De temps à autre d'autres animaux se voient taxés de sorcellerie lorsque leur action nuit aux hommes.

[345] C2MK, *Fam !*, p112
[346] S.N., Mal, p.69

Par exemple un hérisson qui dévaste des champs d'arachides sera désigné comme étant une incarnation d'évu avec la complicité d'un sorcier jaloux. Dans *Féminin Interdit,* la maladie qui emporte le père de Dzibayo survient étrangement après qu'il a livré une chasse acharnée contre des hiboux malveillants. « Un concert de hiboux submergea le village surchauffé et engourdi. Dzila s'empara de son fusil, fouilla fiévreusement dans les poches de sa vieille veste accrochée au mur et prit une cartouche qu'il mit dans le fusil. (…) Peut-être en avait-il tué un ou plusieurs à la fois. Il revint se coucher en maudissant tous les sorciers de son village et des hameaux environnants. » Dzila maudit les sorciers qu'il reconnait par la présence des hiboux. Cette conception traditionnelle sera confirmée par l'avertissement dont il va faire l'objet. Un homme arrive d'un village voisin de grand matin. Au son de sa voix et à l'agressivité dont il fait preuve d'entrée, Dzila comprend qu'il n'est pas venu en ami.

> « -Dzila, Dzila
> -Qui est-ce ? demanda-t-il,
> -C'est moi
> -Moi qui ?
> -Tu as mal à la tête, Dzila ? Tu veux dire que tu ne reconnais pas ma voix ? J'ai quelque chose à te dire. Sors de ta maison ! »[347]

L'agressivité de l'individu inquiète Ebii qui conseille à son mari de ne pas répondre à cette étrange convocation matinale. Mais rien n'y fait. Dzila rejoint son agresseur et l'invite à prendre place au corps de garde. L'homme prend la parole et profère des menaces claires.

> «-Je suis venu te mettre en garde. Ne recommence pas ce que tu as fait cette nuit. C'est un héroïsme irresponsable, Dzila.
> -Ça veut dire quoi ?
> -Ça veut dire que tu ne dois plus tirer sur les hiboux. Ils t'ont fait quoi pour que tu les tues ? »[348]

Cette conversation invraisemblable souligne le lien mystique entre les oiseaux nocturnes et les mauvais sorciers. Sinon comment expliquer qu'un étranger sache ce qui s'est passé tard dans la nuit dans un autre village. D'ailleurs Dzila qui perçoit cette intervention comme un aveu de sorcellerie de la part de l'étranger l'interroge ironiquement :

---

[347] HoN, FI, p.26
[348] HoN, FI, p.27

-Tu es un hibou ou bien tu es propriétaire des hiboux ? Tu ne peux pas venir me donner des ordres chez moi. Tant qu'il y aura des hiboux et que j'aurai mon fusil, je les abattrai. Je verrai ce que tu vas me faire. [349]

II.2. 3 : De l'interprétation des symboles

Le mythe fondateur n'est pas une particularité du roman féminin. Il traverse le roman gabonais sans distinction de genre ni de sexe. Nous devons alors préciser la spécificité que nous lui trouvons sous la plume féminine. Cette spécificité se dévoile bien mieux à travers l'interprétation qu'au regard de la structure formelle des récits.

Dans le même temps, la circonscription ethnolinguistique trouve sa justification. Ce qui renvoie ici à la notion de lecteur idéal. La notion de lecteur idéal ou lecteur modèle suppose un public que le texte implique directement. Par ses caractéristiques socioculturelles ou linguistiques, le discours textuel vise une catégorie de lecteurs présentant des aptitudes particulières pour la saisie du sens. Ces aptitudes sont essentiellement liées à la connaissance de la culture, de la langue, des mythes et légendes de la société productrice du discours textuel. Le lecteur idéal se distingue du lecteur effectif, qui est le récepteur concret du discours, quand bien même il n'aurait pas été intégré préalablement par le texte en lecture. Sa compréhension sera différente au niveau des éléments de décodage dont il dispose. L'étude du texte littéraire ne saurait être dissociée de celle de l'environnement socioculturel de son auteur. Parlant des œuvres littéraires francophones d'Afrique, Chevrier estime que : « ces produits dans une langue étrangère offrent, en effet, la particularité d'un triple sceau ; puisqu'ils se réclament simultanément de leur ancrage au continent noir, de leur enracinement dans la culture d'un groupe ethnique déterminé et enfin des influences occidentales. »[350]

À propos d'enracinement culturel, l'origine géographique d'une œuvre littéraire suppose une orientation thématique, scripturale, esthétique et discursive habituellement reconnu à la production de cette aire géographique. L'idée de réception tient au lieu où elle nous permet de lire les éventuelles influences que le public visé par la production influence en amont cette production depuis son état de projet. Sartre exclut toute idée d'une production sans but communicatif. L'art pour l'art qui fondait le courant Parnasse serait une fantaisie car,

[349] HoN, FI, p.27
[350] J. Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p.248

dirait Sartre, on écrit pour être lu. De ce point de vue, les attentes du public sont inscrites dans l'esprit de l'artiste. Le roman féminin du Gabon se destine à un lectorat ciblé.

Paul Ricœur parlant du symbole affirme que « Dire et vouloir dire ne sont pas toujours une seule et même chose, et c'est dans cet écart entre l'un et l'autre que l'interprétation a sa source ; l'interprétation va toujours d'un premier sens à un second. Cette dualité de sens est particulièrement caractéristique du symbole. »[351]Elle permet d'établir la similitude entre la mort et la vie mais aussi la plénitude de cette communion entre les hommes et leur univers vital comme l'écrit le géographe Roland Pourtier, « les gens de brousse évoluent en faisant corps avec une enveloppe végétale intimement apprivoisée où tout est devenu signe ».

II.2.3.1 La femme et son rapport à Evu

L'interprétation du mythe de l'évu sous la plume féminine nécessite que le lecteur transcende la vision simplement liée à la distinction bien/mal. Car dans la société traditionnelle fang, évu entretient avec la femme un lien dont la complicité se trouverait à l'origine du monde. La femme sert de médiatrice entre le monde de la brousse et celui du village, entre évu solitaire, asocial, et l'homme social vivant en communauté. C'est une des raisons pour lesquelles chez les Fangs la femme est généralement considérée comme la détentrice par excellence de l'évu. Selon les légendes populaires, c'est dans la femme que l'évu trouve refuge en s'infiltrant dans le ventre de cette dernière par l'ouverture de son sexe. Elle le garderait en permanence dans son orifice sexuel consciemment ou inconsciemment.

D'après le récit de la « vérité » dans le rite bwiti, à l'origine du monde dieu crée trois personnes dans le ventre d'une mère : Nzame, Nyngone et Nône. Alors que les trois évoluent dans l'utérus maternel, un quatrième s'infiltre sournoisement derrière Nyngone. Mais à leur naissance, lorsque le dieu découvre la supercherie, il condamne évu à l'exile dans la forêt où il se nourrit de la viande d'animaux qu'il tue, conformément à la malédiction divine. « Tu iras habiter dans la brousse et tu mangeras toujours de la viande. » Or, Nyngone entreprend de ramener évu discrètement au village en le cachant dans son utérus. Cet acte désobéissant suscite la colère de Mebeghe. Evu est décrit comme un animal très laid avec une queue, des dents et des griffes. Sorti de la forêt dont il était le maître, Evu réclame d'être nourrit

[351] P. Ricoeur, *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p. 22

grassement. Ce qui va plonger le village dans un double malheur. Evu prive les hommes de viande car lui seul doit en manger. De plus, il finit par s'en prendre aux femmes enceintes dont il dévore les fœtus, puis les nouveau-nés et même les adultes parmi les villageois. La symbolique fang se fonde sur un dualisme à tous les niveaux entre le masculin et le féminin, le jour et la nuit, le diurne et le nocturne, le Bien et le Mal.

Selon la version béti, un homme vivait avec sa femme et leur enfant. L'homme chassait pour nourrir sa famille. Il rentrait toujours chargé de gibier. Alors qu'il devait voyager, il ordonna à sa femme de ne jamais s'aventurer dans la forêt. Mais comme Il durait en voyage, la viande vint à manquer, ce qui poussa la femme à désobéir à son mari. Une fois dans la forêt la femme trouva à côté des pièges posés par son mari, des tas d'os et de reste d'animaux. Stupéfaite et croyant à un mauvais coup des autres villageois, elle poussa un hurlement auquel une voix répondit. C'était évu, et une conversation s'établit entre les deux. Evu reprocha à la femme l'absence prolongée de son mari. Il proposa à cette dernière de le ramener au village et en échange il lui donnerait comme à son mari de la viande. Pour ne pas être vu, la femme cacha évu dans son vagin sous le conseil du perfide. Seulement, une fois au village, évu demanda à manger à la femme qui n'avait plus rien à lui offrir. Cette dernière, exaspérée lui répondu avec désinvolture de se nourrir comme il le pouvait. Evu tua un mouton. Ce fut le point de départ de l'hécatombe. Car après les moutons et les autres animaux domestiques dont la disparition restait inexpliquée, évu s'attaqua à l'enfant du couple, puis aux autres habitants du village. C'est ainsi qu'à son retour le mari constata que son épouse avait causé la ruine du village.

En effet la tradition fang-béti considère que l'évu féminin est un puissant « médicament ». Un filtre d'amour qui envoute le partenaire sexuel parfois jusqu'à l'emprisonnement de celui-ci. Evu s'empare de l'homme avec qui il partage l'organe génital féminin. C'est pour cela qu'il est courant d'entendre chez ces populations dire à propos d'une femme dont les performances sexuelles sont qualifiées d'extraordinaires par ses partenaires qu'elle a l'évu aux fesses. D'autre part, la relation de la femme à évu est ingrate car unilatérale. La femme n'en bénéficie aucunement. Elle en est d'ailleurs victime. Chez nos auteurs, la désobéissance féminine s'est limitée à l'introduction d'évu parmi les hommes. En revanche, ces derniers l'ont bien vite intégré et presque adopté au point d'en faire un allié pour le bien ou pour le mal. D'où les innombrables envoutements et autres pratiques rituelles autour de l'appareil génital de la femme. victime ou sujette, selon, à travers l'acte sexuel. Cet aspect, la romancière l'emploi en dessinant Ewi sous des traits d'un « médicament » qui sait

toujours soulager Fam. La relation de l'évu au sexe féminin pourrait expliquer l'efficacité de ces ébats qui en viennent toujours à bout des problèmes de Fam.

Chez les femmes-écrivains du Gabon, évu est une représentation imagée du pouvoir sexuel dont use les femmes afin d'obtenir des hommes finances et biens matérielles. Les thèmes habituellement présentés comme moyens d'oppression des hommes sur les femmes revêtent un visage nouveau. Ce n'est donc pas par hasard que la perte de l'homme est presque toujours liée au sexe. La déchéance recouvre l'homme insensé qui se laisse aller à l'obsession de sa rencontre avec évu. Car l'acte sexuel est presque ritualisé. Il constitue en effet la rencontre originel d'évu transporté par la femme et l'homme. Ce sont les femmes qui semblent prendre le pouvoir sur le sexe fort. Autrement dit, les femmes ont pris conscience de l'attrait qu'elle inspire au sexe mâle, et elles vont en user pour pouvoir les soumettre à leur domination. « Depuis le jour où tu as frappé de ton plein gré à ma porte, Tu devais te douter que tu ne t'appartiendrais plus »[352]. Sidonie revendique son pouvoir envoutant sur un amant malheureux littéralement fait prisonnier comme il le reconnait : « je suis tombé dans son piège. Je suis son prisonnier (…). Elle me tient. »[353]

À travers l'évu, la dualité mal/bien est toujours déjà présente. Cette dualité prend corps véritablement à travers les personnages dont le fond de commerce est leur propre corps. De Sidonie à la petite Elle du ministre de la communication en passant par Essila, la femme use de sa personne se sert de son corps, dans un premier temps pour obtenir de la part des hommes qui les fréquentent des moyens matériels et financiers. Cette prostitution d'un autre genre apparait comme une sorte de maîtrise des opérations de la part du sexe faible.

Un grief couramment porté au roman gabonais est qu'il manque d'allégorie. Si le mot de l'éditeur livre le secret sur les deux versants du personnage de Sidonie, d'autres traces sont à révéler non pas comme une vérité cachée mais comme une symbolique livrée sous une forme imagée selon une esthétique inspirée des textes traditionnels oraux. La deuxième phase du roman découvre une autre femme qui s'inscrit en opposition totale avec la première Sidonie. La deuxième est aussi violente que la première est douce, aussi exigeante que l'autre est patiente. La nouvelle Sidonie est redoutable. À l'image d'évu qui a longtemps nourrit les villageois grâce aux produit de la chasse dont il gratifiait le chasseur avant de devenir la terreur de l'homme, Sidonie vient bouleverser la vie de son amant en choisissant de sortir du

[352] P. Ricoeur, *op cit*, p.21
[353] P. Ricoeur, *op cit* p.72

bois pour vivre au grand jour une relation interdite. Certes à l'origine déjà, elle ambitionne de se rendre indispensable aux yeux de son nouvel amant « afin qu'il oublie progressivement Madame ».

Il existe entre le signe linguistique et le symbole culturel une distanciation appelée dualité intentionnelle. Car nous considérons l'élément culture comme un tout renfermant ses propres codes de significations et qui ne peuvent s'entendre en dehors du cadre définit par celui-ci. Le texte littéraire est un fait social. Et l'aventure interprétative s'y afférant s'inscrit impérativement dans la réalité sociale et dans la singularité culturelle dont les codes, les règles ou les lois tracent le cadre d'expression. S'appuyant sur les travaux de la « logique naturelle » de J.-B Grize, où image et schématisation[354] sont interactifs, P. Chareaudeau et D. Maingueneau avancent que tout discours est une représentation de quelque chose, il en propose une schématisation à un destinataire. Ainsi, « une schématisation a pour rôle de faire voir quelque chose à quelqu'un ; plus précisément, c'est une représentation discursive orientée vers un destinataire de ce que son auteur conçoit ou imagine d'une certaine réalité. »[355]Ce qui fait du travail d'interprétation du symbole une lecture de la représentation sociale et culturelle d'un objet. Cette ultime partie du travail aborde la dimension transcendantale ou supra-humaine au sens de Ricœur. L'analyse intègre ici les réalités traditionnelles comme les sociétés initiatiques et autres vérités relatives à ces sociétés et qui pourraient sembler du domaine du fantastique dans une autre aire culturelle. La distinction que le philosophe établie assez clairement dans son essai *De l'Interprétation*, entre le signe linguistique et le symbole clarifie notre entendement et nous permet d'expliciter la dernière étape du présent travail.

Au regard du mythe fondateur du peuple fang et béti, nous voulons établir un parallèle entre le mythe de l'évu et celui du jardin d'Eden. À plusieurs niveaux en effet, le mythe de l'Evu rappelle celui du premier couple créé par Dieu et à travers lesquels le mal est entré dans le monde. L'histoire de la création, sans doute la plus connue, est celle de la Bible racontée dans en son premier livre : la Genèse. Cette entreprise pourrait surprendre dans la mesure où les deux récits n'entretiennent aucun rapport. De plus, le caractère universel de la version biblique de la création place le second texte en situation de sous-récit, c'est-à-dire un récit qui pourrait s'être inspiré du texte suprême. Seulement, l'approche scientifique de l'analyse littéraire ne saurait établir un écart hiérarchique entre deux textes sur des bases religieuses.

[354] P. Charaudeau, D. Maingueneau (2002 : 304, 520) parlent plutôt de schématisation dans la perspective de Grize (1996 : 50 et suiv.) au lieu d'image. Une schématisation est une proposition d'images – images du schématiseur (que J.-M. Adam (1999 : 105) substitue au locuteur, co-schématiseur ou auditeur) *im* (A), images du co-schématiseur *im* (B), images du thème du discours *im* (T). (Id.)

[355] J-B. Grize in P. Chareaudeau, D. Maingueneau, Dictionnaire d'analyse du discours, Paris, Seuil, 2002

La recherche scientifique nous autorise à lire la bible comme une base de données susceptible d'apporter un enrichissement quelconque à un travail d'analyse textuelle.

Au-delà d'une comparaison thématique, l'idée d'un tel rapprochement a un fondement historique. Du fait des connaissances historiques qui désignent l'origine du peuple fang sur les bords du Nil nous procédons à une comparaison entre le mythe de l'évu et le récit judéo-chrétien des origines. Depuis les récits des origines jusqu'à la chute de l'humanité, les deux récits révèlent une proximité intéressante. Le livre de la Genèse relate l'origine de l'humanité depuis la création du monde jusqu'à l'arrivée du peuple hébreux en Egypte selon le projet de Dieu. Une croyance courante veut que le texte de la Genèse ait été inspiré par Dieu à un homme. De même les fangs attribuent la paternité du récit des origines à un des leurs sous l'inspiration des esprits invisibles. Ce qui rend aux deux récits leur caractère incontestable. Parmi les nombreuses versions de la Bible en langue française, nous utilisons la Bible en français courant.[356]

Une autre version est la Traduction Œcuménique de la Bible (TOB). Elle présente la particularité d'être interconfessionnelle. Car, son élaboration a vu en effet la participation de spécialistes catholiques, protestants ainsi qu'orthodoxes[357]. Une dernière version plutôt « fonctionnelle est apparut plus récemment : la Bible en français courant. Elle diffère des autres versions par les principes de traduction adoptées pour son élaboration. Née à la suite de nombreuses découvertes récentes en ethnologie et en linguistique et avec la prise en compte des théories de la communication, la Bible en français courant est le résultat d'une étude

[356] La première version française que nous voulons citer est celle dite de Louis Second. Réalisée à la demande des pasteurs de Genève et révisée en 1910, la Bible Louis second est la version protestante la plus répandue. Depuis, avec la profusion des mouvements d'éveil spirituel protestant, la version Second a largement été révisée. D'abord en 1978 puis plus récemment en 2002 sous l'appellation La Nouvelle Bible Second par l'Alliance biblique universelle. Cette révision portant essentiellement sur une modernisation du vocabulaire vise à la vulgarisation du message biblique aux fins d'un élargissement de la confession protestante. La troisième version de la Bible est celle appelée la Bible de Jérusalem. Elle parait en 1955 et elle est surtout connue pour son niveau de langue très (ou trop) soutenu. Ce qui la rend difficile à comprendre. La Bible de Jérusalem est l'œuvre d'une trentaine de traducteurs principaux, assistés d'une centaine d'exégètes d'où une importante. Disparité entre les divers livres de la Bible. Paradoxalement à la réticence que peut susciter son niveau de langue, la Bible de Jérusalem est très prisée par les spécialistes pour la qualité rigoureuse de sa traduction, mais surtout de son style. La version de Jérusalem vient confirmer la rigueur qui caractérise les enseignements catholiques de façon générale. Cette traduction réalisée sous la direction de l'Ecole Biblique et archéologique française de Jérusalem a été révisée en 1973. Aujourd'hui encore, la Bible de Jérusalem fait figure de classique.

[357] La création de la TOB avait l'ambition d'harmoniser les différentes versions de la Bible dont les disparités tiennent respectivement aux sensibilités confessionnelles des traducteurs, ce qui, soit dit en passant ne garantit pas forcément la crédibilité du Livre suprême. Seulement, l'ambition de la TOB, bien que louable a eu pour conséquence quelques distances d'avec les textes de base. Les théoriciens de l'herméneutique Biblique reprochent aujourd'hui à la TOB d'avoir obéit à la seule intention de plaire aux différentes confessions rassemblées. Ce qui anéantit la crédibilité recherchée à l'origine.

scientifique approfondie menée par les chercheurs de l'alliance biblique universelle. Cette version est la plus récente, élaborée selon la syntaxe française moderne sur la base des définitions dictionnaristes, en excluant au maximum les tournures populaires et familières pour retenir un niveau de langue moyen et correcte.

Il faut noter que notre choix pour l'une ou l'autre version n'est motivée que par son accessibilité au sens du texte qui nous intéresse. Les disparités relevées entre les différentes traductions n'altérant pas toujours le sens premier des livres bibliques. Le livre de la genèse reste pour l'essentiel, relativement identique aux diverses versions. Le récit de la chute originelle encore appelé le mythe du jardin d'Eden ne présente aucune transformation majeure entre les versions. Aussi les raisons de notre choix portent-elles sur un aspect purement linguistique. En considérant l'esthétique discursive et l'aspect communicationnel grâce auquel le mythe de la chute originelle nous serait plus accessible, nous optons pour la Bible en français courant.

La Genèse, livre premier de l'Ancien Testament rassemble les textes relatifs à l'origine du monde, la création par Dieu de l'univers et de la vie sur terre. Pour comprendre le fonctionnement du monde et ceux qui y vient, hommes et bêtes sauvages le livre de la Genèse livre des informations de nature à expliquer et parfois propose des solutions quant aux mots qui minent la vie. C'est ainsi qu'en ses trois premiers chapitres, la Genèse relate l'apparition de l'homme et de la femme, leur bonheur auprès de Dieu et la chute de l'homme dans le péché. Selon la Bible, l'homme est la dernière créature divine. Il est écrit que le Créateur accompli son œuvre six jours durant. Après avoir créé le jour et la nuit, les animaux de la terre et des eaux, il décide de créer l'homme à son image.

> « Dieu fit ainsi les diverses espèces d'animaux sauvages, d'animaux domestiques et de petites bêtes. Et il constata que c'était une bonne chose. Dieu dit enfin : « Faisons les êtres humains ; qu'ils soient comme une image de nous, une image vraiment ressemblante ! Qu'ils soient les maîtres de poissons dans la mer, des oiseaux dans le ciel et sur la terre, des gros animaux et des petites bêtes qui se meuvent au ras du sol. »[358]

Le Créateur judéo-chrétien peut être comparé ici à Eyo le Dieu créateur de toute chose dans le mythe fondateur du peuple fang. Plus que l'origine du monde, il est encore plus question de l'origine du Mal dont les traditions judéo-chrétienne et les fang attribuent la responsabilité à la femme.

[358] La Bible Louis Second, Genèse Chapitre 1 verset 25-26

« Le serpent était le plus rusé de tous les animaux sauvages que le seigneur avait faits. Il demanda à la femme : « Est-ce vrai que Dieu vous a dit : « vous ne devez manger aucun fruit du jardin ? » La femme répondit au serpent : « Nous pouvons manger les fruits du jardin. Mais quant aux fruits de l'arbre qui est planté au centre du jardin, Dieu nous a dit « Vous ne devez pas en manger, pas même y toucher, de peur d'en mourir. » »Le serpent répliqua : « pas du tout, vous ne mourrez pas. Mais Dieu le sait bien : dès que vous en mangerez, vous verrez les choses telles qu'elles sont, vous serez comme lui, capables de savoir ce qui est bon de ce qui est mauvais. La femme vit que les fruits de l'arbre étaient agréables, qu'ils devaient être bons et qu'ils donnaient envie d'en manger pour acquérir un savoir plus étendu. Elle en prit un et en mangea. Puis elle en donna à son mari, qui était avec elle, et il en mangea, lui aussi. Alors ils se rendirent compte qu'ils étaient nus. Ils attachèrent ensemble des feuilles de figuier et ils s'en firent chacun une sorte de pagne. »[359]

Le serpent serait la version judéo-chrétienne d'Evu. De même que le serpent est passé par la femme pour tromper l'homme, de même évu s'empare de la femme dont il fait vicieusement sa complice afin de décimer les hommes. Ces deux récits soulignent l'idée que toute l'histoire humaine est marquée par une faute librement commise par la femme. Le Mal atteint l'homme en passant par la femme dont il ignore le degré de corruption. Parallèlement, Le mythe de l'évu raconte l'avènement du Mal. Comme dans la Bible, c'est par la femme, être faible que le Mal arrive sur terre. En violant l'interdit posé par Zamba, le premier homme. La femme symbolise la faute en tant que catalyseur du Mal. La figure de l'évu est polyvalente et contradictoire. Tout comme le péché originel biblique, l'évu se transmet par hérédité. Le père transmet évu au futur enfant comme un caractère génétique. De la conception jusqu'à la naissance de l'enfant, le père se doit d'accomplir la transmission et surtout d'achever l'évolution de l'enfant et de l'évu. Ce qui explique la recommandation traditionnelle selon laquelle les futurs parents ne doivent jamais interrompre les relations sexuelles pendant la période de la grossesse. Une autre assertion très répandue chez les fang veut que l'évu soit transmis par la mère. Ce qui fait de tout homme un potentiel sorcier. Ici la comparaison avec le péché originel est plus pertinente. Car conformément à la malédiction proférée à la femme par Dieu, la descendance de celle-ci vient au monde déjà corrompue par la faute maternelle. La femme porte ainsi toute la responsabilité de son acte de désobéissance. Selon l'enseignement du catéchisme, tout homme est marqué par le péché originel qu'il reçoit de sa mère. Il lui est offert une possibilité de s'en défaire par la rédemption à travers le sacrement d'initiation qu'est le baptême.

[359] *Idem* Chapitre 3 verset 1-7

II.2.3.2 Evu et la symbolique de la connaissance suprême

La conception de l'évu comme héritage positif nous est donnée par Mbazoo-Kassa. Le parcours de Fam révèle la transmission d'évu et ses occurrences. En tant que fondement du monde, siège de la connaissance du bien et du mal, secret de la force suprême et lien entre les mondes visible et invisible, ce récit enseigne bien de choses sur cet élément culturel. Dans *Fam !* en effet, Evu est directement lié à la lumière. « Quelques jours plus tard, lorsque Fam se réveilla de son apathie, le brouillard s'était transmué en lumière. »[360] L'auteur montre le personnage se vivait jusque là à distance des réalités socioculturel de son univers. D'autre part que ce milieu véhicule et transmet des valeurs dont on ne peut se défaire par ignorance. « Le rituel ésotérique lui avait d'abord paru folklorique », car Fam ne comprenant pas grand-chose à se qui se déroulait autour de lui. Le déracinement emprisonne l'individu dans les ténèbres de la méconnaissance. Fam « ignorait l'apparence réelle de ce qui gouvernait sa vie depuis quelques jours. Depuis la vision de l'étrange manducation balistique d'une chauve-souris sortie du néant. Cette vision nyctosophique l'avait traumatisé jusqu'à la perte de l'usage de la parole, fonction cardinale pour un homme qui se veut Fam. »[361]

Evu peut rester latent jusqu'à ce qu'une situation, une circonstance particulière en provoque le réveil. Depuis la manifestation d'Evu, note le narrateur, Fam « savait. Dorénavant. » Evu apparait ici comme le symbole de la connaissance. Et la connaissance elle-même s'exprime à travers le verbe. D'où l'exhortation du nganga à l'endroit de Fam : « Tu es un homme. Parle ! »Car, paradoxalement, le fait que Fam sache dorénavant fait naitre en lui la peur. Cet aspect de la crainte de la lumière renvoie dans une certaine mesure au mythe de la caverne. La tendance à reculer devant l'éblouissement de la lumière qui jaillit à la levée du rideau. Devant le mutisme persistant de Fam, le nganga se montre rassurant : « Il ne peut rien t'arriver de mal. Enlève cet écran de peur (…) Veux-tu faire honneur à ton défunt père maintenant ? Car il est là, avec nous. Il est venu spécialement pour toi. Parle ! »[362]

On découvre ici que l'évu se transmet de père à fils. Ce mode de transmission vient d'une intention positive à la base. Elle témoigne de la destinée particulièrement brillante. Généralement l'ancêtre choisit parmi sa descendance le fils qui lui parait le plus digne de

[360] C2MK, *Fam !*, p.119
[361] C2MK, *Fam!* p.119
[362] C2MK, *Fam!* p.120

recevoir cet héritage par ses caractéristiques intrinsèques de serviabilité, de générosité, de bravoure, de fierté et de détermination. Cependant, lorsque l'élu est encore un enfant ignorant et naïf, on peut se demander si le choix porté sur lui ne dépend pas de critères plus subjectifs et surtout imperceptibles à l'homme du commun. Ce pendant, la perpétuation de l'héritage reste tout de même soumise à la volonté de l'héritier. Une fois la connaissance acquise, il devra se montrer disponible et faire preuve de dévotion par une attitude responsable, forte et brave, au risque de produire l'effet contraire à ce qui était initialement prévu. Lorsque Fam finit par vaincre la peur qui lui obstruait les cordes vocales, le narrateur parle d'une première victoire. Car, ajoute-t-il, « l'absence de parole était un drame. Elle présumait une vie abimée et handicapée, susceptible d'empêcher l'accomplissement de l'être de Fam. C'était l'impossibilité d'être acteur et meneur du FNS et de vivre la construction de Sy aux premières loges. »[363] L'expression « l'absence de parole était un drame » donne à comprendre que la parole est étroitement liée à la grandeur de l'être. Et qu'un grand destin passe par une bonne gestion du verbe.

Il existe des situations contraires à travers lesquels évu obstrue la vie de celui qui en a hérité d'un mauvais sorcier. Le sorcier et l'initié entretiennent un rapport de nature contractuel. Le premier réclame continuellement au second toutes sortes de sacrifices d'animaux et humains. Très souvent, les premières victimes sont choisies dans l'entourage proche de l'initié, père, mère, frère ou sœur. La transmission de l'évu ou sa stimulation par un mauvais sorcier a pour effet sur l'initié un abonnement à l'échec dans toutes entreprises, une méchanceté souvent gratuite à l'égard de ses semblables, détermination à perpétuer le mal en reproduisant le schéma de sa propre initiation sur d'autres enfants. Sous cette forme, on ne parle plus de transmission mais d'envoutement : *akyä*. La victime de l'*akyä* reste prisonnière de son initiateur qui lui dicte une conduite épouvantable : désobéissance aux parents, vols, agressions, et le plus souvent cet envoutement va avec une infinité de sacrifices qui visent généralement les partenaires sexuels et la fécondité de la jeune fille. Dans le roman *Fam !*, la stérilité de Moyissi est imputée directement au mauvais évu transmis par un père jaloux et possessif. « Pour ce faire, il s'était mystérieusement installé dans son utérus et empêchait l'évolution de tout processus favorable à une ovulation. »[364]

Evu participe des deux mondes visible et invisible, du Bien et du Mal. C'est une créature démoniaque dont la puissance peut être apprivoisée et orientée vers le bien. Dans l'imaginaire populaire profane, l'évu représente la force du « mauvais sorcier ». Chez les

[363] C2MK, Fam! p.119
[364] C2MK, *Fam !* p.36

dépositaires de l'évu, beyem désigne alors l'évu maléfique, le côté obscure de la connaissance. L'homme ainsi décrit est celui qui est perverti, celui qui refuse la transcendance, la rationalité au profit de l'instinct et autres pulsions bestiales. Chez les Fangs, selon la représentation de Tsira Ndong Ntoutoume, le centre de l'homme serait la tête, siège de la force humaine par l'intelligence et le ventre lieu où réside l'évu. Or, selon la conception populaire traditionnelle, le cerveau est masculin et le ventre féminin, car c'est la femme qui porte et donne la vie. Elle met au monde les bons fils et aussi les mauvaises graines. À partir de là, le ventre renvoie à l'ambivalence, donc à la tromperie qui mène à la perte de l'homme, autrement dit à la mort.

Dans l'aventure romanesque, l'intrusion d'éléments culturels à forte portée symbolique n'est pas anodine. Ces éléments sont susceptibles de renseigner sur la vision profonde d'un aspect de la vie d'une communauté. L'analyse va sonder l'imaginaire populaire, les idées conçues et les interprétations liées communément à cet objet. Ce n'est que de cette façon que sa présence dans la littérature peut avoir un sens. Il n'y a jamais rien qui soit toujours positif ni toujours négatif, tout est question de circonstance, d'époque et d'environnement. L'interprétation est ainsi une lecture qui tient compte de ces différents aspects considérés comme autant d'éléments susceptibles de dire autrement ce qui a déjà été dit. Plus encore, l'interprétation consiste à relever les référents connotatifs des symboles culturels en vigueur dans les textes. Depuis Ricœur, L'interprétation se réfère à une structure intentionnelle de second degré qui suppose qu'un premier sens est constitué où quelque chose est visée à titre premier, mais où ce quelque chose renvoie à autre chose qui n'est visé que par lui. »[365] L'interprétation que nous voulons aborder s'oriente beaucoup plus vers la vision que Ricœur en donne. En effet, cette définition nous intéresse au lieu où elle distingue l'interprétation de la lecture du signe au sens saussurien. Ricœur distingue l'activité de lecture du signe linguistique conçu dans son double rapport signifiant/signifié de l'interprétation qui, elle, considère le rapport sensible/spirituel du signe. Ricœur parle plus exactement de deux dualités : la dualité structurelle et la dualité intentionnelle. C'est ce deuxième aspect qui sera considéré dans cette partie du présent travail.

Ce qui éloigne le travail d'interprétation de celui de lecture réalisé dans les chapitres précédents, c'est précisément la dimension supérieure et sensible de l'objet. Car Pour le dire avec Ricœur, « en tout signe un véhicule sensible est porteur de la fonction signifiante qui fait

[365] P. Ricoeur, *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p.21

qu'il vaut pour autre chose. Mais je ne dirai pas que j'interprète le signe sensible lorsque je comprends ce qu'il dit »[366] quand bien même il le dit implicitement. Le roman féminin s'imprègne de la culture gabonaise elle-même devenue un lieu de rencontre de diverses techniques d'organisation de la vie humaine. Seulement, la survie de certains éléments qui relèvent directement des vérités ancestrales font de ces récits des objets à portée patrimoniales.

Au lieu où Stéphane Mallarmé[367] définit le symbole comme un moyen de susciter une impression analogue à celle produite par la réalité, Todorov reprend en s'appuyant sur la fonction symbolique du langage en affirmant que, le sens qui découle du symbole va au-delà du sens suggéré par le langage lorsqu'il ne le nie pas tout simplement. Signifiant et signifié ne sont pas toujours lié par un rapport de causalité[368]. Il arrive que le premier déborde le second pour qu'il y ait interprétation symbolique. Car l'interprétation révèle un sens qui désagrège (désintègre) les mots et les expressions de leur valeur sémantique. Ce phénomène de transmutation marque un signe de liberté absolue. Ce qu'exprime Géneviève Calame-Griaule, dans son ouvrage : Ethnologie et langage : la parole chez les Dogon :

> « Dans le monde ainsi créé, tout est signe et rien n'est gratuit, c'est-à-dire que chaque parcelle de matière renferme un message destiné à l'homme. La créature humaine est en situation dans un univers à son image, dont tous les éléments son en rapport avec une certaine vision qu'elle a d'elle-même et de ses problèmes. L'homme cherche son reflet dans tous les miroirs d'un univers anthromorphique dont chaque brin d'herbe, chaque moucheron est porteur d'une parole. C'est ce que les Dogon nomment « parole du monde », le symbole. »[369]

Ce passage montre la portée symbolique de la parole en Afrique. Ne prend pas la parole qui veut. C'est un privilège réservé à ceux que la société a investit au préalable de ce privilège, ceux qui ont reçu la faculté de saisir le sens-caché des mots.

Dans la multitude des communautés ethniques du Gabon, un stéréotype très caractéristique de l'ethnie fang c'est un attachement inconditionnel à la tradition ancestrale. La survie de la langue qui reste aujourd'hui encore la plus parlée au Gabon et l'enracinement culturel au fil des générations, malgré une tendance générale au relâchement, sont autant de faits pouvant justifier le choix porter sur cette communauté. Dans ces conditions, La notion de

---

[366]P. Ricoeur, *op cit*, p.21
[367] S. Mallarmé cité par Vaillant in La poésie : *Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992 p. 46
[368] Tzvetan Todorov, *Symbolisme et interpétation*, Paris, Seuil, 1978,p.38
[369] Calame-Griaule : *Ethnologie et langage* : la parole chez les Dogon, Paris, Gallimard, 1965,p. 27

lecteur modèle n'a d'intérêt que si elle est spécifiée en fonction des textes que l'on étudie. Il s'agit de « l'instance qu'implique l'énonciation même du texte dès lors que ce dernier relève de tel ou tel genre ou, plus largement, se déploie sur tels ou tels registres. »[370] La conception d'un lecteur type ou modèle se fonde sur la certitude d'un rapport communicationnel entre le discours du texte et son destinataire. Cette notion suppose ainsi l'existence du destinataire dans l'intention de création de l'œuvre. Les discours textuels réfèrent à un arrière-plan culturel implicite où tout est codé, où tout se joue, bref où règnent tabou et interdit que transmet la langue. Lieu où se tissent des mécanismes culturels ayant pour fonction la légitimation du statut d'infériorité des femmes sur le plan des pratiques discursives et culturelles que relèvent les textes. Les discours sur les femmes et quelques discours de femmes traditionnelles sont fortement imprégnés de stéréotypes sexistes visant la marginalisation de ces dernières. L'implicite repose dans l'inter-dit entre le dit (linguistique et manifeste) et le non-dit (culturel, latent). La culture avec la langue jouent un rôle fonctionnel dans les interactions : la langue s'ouvre à la culture et celle-ci en retour traverse la langue. C'est ce rapport langue/culture et contexte patriarcal, que le lecteur gardera à l'esprit dans l'interprétation des implicites qui sera faite à la suite. Ces discours de connaissance et de croyance jouent un rôle identitaire. Ils constituent la médiation sociale qui permet aux membres d'un groupe de se construire une *conscience de soi* et partant une *identité collective*».[371]

D'après S. Mesure et P. Savidan, « la notion de « culture »[372] s'emploie pour désigner tout ensemble plus ou moins organisé de codes, de savoirs, de valeurs ou de représentations associés à des domaines réguliers de pratiques. Son évocation implique de ce fait la considération d'un groupe ou d'une communauté précise.

II.2.3.3 Evu et la symbolique de la « traversée »

Chez S. Mesure et P. Savidan (2006 : 599), « l'imaginaire a sa source dans la pensée. Il est constitué de toutes les représentations que les humains se sont faits de la nature et de l'origine de l'univers qui les entoure et des êtres qui l'habitent. L'imaginaire, c'est d'abord un monde idéel, le monde des représentations »[373]. Ainsi, « Les représentations se configurent en discours sociaux qui témoignent les uns d'un savoir de connaissance sur le monde, les autres

[370] D. Maingueneau, 1990, p.30
[371] P. Charaudeau, D. Maingueneau, *op cit* p.25
[372] S. Mesure et P. Savidan, 2006, p.232
[373] S. Mesure et P. Savidan, 2006 *op cit*, p.599

d'un savoir de croyance renfermant des systèmes de valeurs dont se dotent les individus pour juger cette réalité. Cette double fonction d'Evu est présente dans *Sidonie* : « Plus rien n'a d'intérêt pour lui, depuis que Sidonie est entrée dans sa vie. Mais pourquoi souffre-t-il autant ? La douleur qui l'envahit à la seule évocation de ce prénom l'accable. Des larmes longues et chaudes coulent de ses yeux rougis. L'amertume qu'il ressent en songeant à elle n'est rien comparée au remords qu'il éprouve vis-à-vis de son épouse et de ses enfants. »[374]

La thanatologie est la science qui étudie la mort et les symboles qui l'entourent. Grâce aux études réalisées sur des sociétés d'Afrique noire, on apprend que l'idée de mort y est très présente au quotidien. Sans être une obsession, la mort fait partie intégrante des réalités avec lesquels les populations conjuguent leur vie durant. Bien qu'il y ait autant de représentations de la mort que d'ethnies, la conception fondamentale selon laquelle la mort est un passage d'une vie à une autre fait l'unanimité parmi les populations négro-africaines. Cette vision se rapproche de l'argument judéo-chrétien qui veut que la mort soit La passerelle qui mène à La vie éternelle. Ces conceptions traditionnelles ajoutent l'aspect purificateur de la mort. Non seulement on change d'univers de vie, mais la mort débarrasserait des impuretés du monde visible des mortels. Toutes ces définitions mettent en exergue la portée symbolique de la mort. Le thème de la mort n'est jamais fortuit lorsqu'il apparait dans un texte africain.

Comme nous le disions le mvett est recherche d'invulnérabilité. C'est le récit des audaces, du rêve de décloisonnement des mondes mortels et immortels. Par le roman qui finalement scénarise le mvett, les mondes immortels et mortels se révèlent imbriqués l'un dans l'autre. Une interpénétration qui rend la vie dépendante des forces issues des deux mondes. L'homme sage est celui qui vit dans la conscience de la mort et qui se prépare à ce départ destiné à lui ouvrir les portes de l'immortalité. Dans ce cas, la mort devient une autre forme de transcendance, un transfert d'une rive à l'autre. Dans ce contexte, on parle rarement de disparition mais plus souvent de départ. Car l'idée de départ sous-entend pour ceux qui restent d'éventuelles retrouvailles. C'est cet aspect que C. M. Mbazoo-Kassa scénarise dans son premier roman. *Sidonie* est le récit d'un voyage. « Partir pour un si long voyage c'est mourir un peu chaque jour davantage. Il le faut. »[375] On voit ici comment la conscience de l'écrivain africain rejoint celle, préexistante, de ce producteur de signes qu'est le joueur de mvett, instrument de musique à cordes, connu depuis l'ancienne Égypte, et qui accompagne l'ensemble des récits guerriers à l'origine de la culture fang.

[374] C2MK, Sid, p.18
[375] C2MK, Sid, p. 99

Toute la trame romanesque se déroule en trois étape : la rencontre avec l'ange de la mort, la préparation au voyage et le voyage lui-même et l'après. Le point de départ est un évènement ou un acte de cassure. Une atteinte à la vie qui finalement servira de tremplin pour propulser le mortel vers l'immortalité. Dans Sidonie, cette blessure part d'un rencontre entre un homme marié et une femme qui étant devenue son amante le condamne à une mort certaine en lui contaminant le virus du sida. C. M. Mbazoo-Kassa nous maintient dans un contexte culturel ou la mort est omniprésente. Elle constitue avec la vie les deux faces d'une seule médaille. Pourtant le passage de l'une à l'autre est rarement attendu. Aussi, ce passage implique qu'il y ait toujours un motif, une cause provoquée ou non. Le voyage vers l'autre rive n'en devient qu'une conséquence. Situation paradoxale lorsqu'on sait que le mythe fondateur du peuple fang réside essentiellement sur cette quête de l'immortalité, le graal fang. Toutes les études sur le mvett soulignent cette étape primordiale au voyage. Souvent à la suite d'un combat, la mort est toujours tolérée, acceptée et reconsidérée dans sa dimension transcendantale ultime. Elle met fin à toute élévation spirituelle du vivant de l'homme. En ce sens, la cause de la mort constitue ce que Grégoire Biyogo nomme dans son encyclopédie du Mvett le sacrilège purificateur. Dans le roman *Sidonie,* l'adultère du jeune cadre, sa rencontre avec l'ange de la mort incarné en Sidonie représente Une blessure infligée à la vie mais qui finalement joue le rôle de pont car c'est lui qui rend possible le passage vers l'autre rive. Le sacrilège purificateur permet d'accéder à l'immortalité. « Ce voyage doit lui permettre de sortir de l'impureté qui l'habite. Naître de nouveau. Dire non à ce double trompeur. »[376] Plus loin, le jeune cadre faisant ses adieux à ses enfants leur parle en ces termes : « Je vais partir(…). Une autre femme. Celle avec qui j'ai désobéi à votre maman. Je n'ai plus les moyens de lui échapper. Je suis son otage. Et… Comment vous l'expliquer ? Je me sens sale. Très sale (…) Je me sens souillé. C'est pour cela que je pars. Pour ne pas vous salir. (…) Je vais Effectivement me laver. Loin de vous. »[377]

À ce niveau, le mvett apparait non plus comme une simple source d'inspiration mais surtout comme une histoire, un héritage possédé, profond qui se distille à travers la parole écrite. Le mvett s'y dessine aussi bien par une esthétique discursive que par une symbolique significative. C'est toute la conception de la vie et de la mort qui se trouve ici dévoilée. Ce qui séduit l'auteur, ici, c'est la poésie du chant épique tel qu'elle est « jouée » par le chanteur de

[376] C2MK, Sid, 99
[377] C2MK, Sid, p. 105

mvett. Il affirme notamment que « donner à voir un monde par les mots est une des ambitions que s'offrent en partage le joueur du mvett et l'écrivain gabonais ».

Par ailleurs, la prononciation du terme mvett peut évoquer un aspect tout aussi lié à l'idée de transfert. Cette idée nous vient du changement orthographique qui fait que ce mot se trouve souvent écrit MVET avec un seul T. Si cette flexibilité orthographique ne modifie pas la représentation originelle d'instrument de musique à cordes et de récit des origines, elle intègre une nouvelle référence de nature à renforcer l'idée de la traversée contenue implicitement dans le mvett. Ainsi, *mvet* dériverait de l'infinitif fang *à vet* [378]que nous traduirons s'étirer, se hisser, s'élever couramment employé pour désigner le fait pour une personne de se hisser sur la pointe des pieds e vue d'atteindre un objet haut perché que sa main ne peut atteindre les pieds posés à plat sur le sol. On dira a vet nteign, littéralement prolonger la taille. Le mvet désignerait ainsi à la fois celui qui s'élève, d'où le préfixe M, et aussi l'instrument, du moins la force qui rend possible cet étirement. Ce qui corrobore le récit du franchissement de l'adzap, cet arbre géant qui barrait la route au peuple d'Odzamboga au cours de leur exode. Il a fallut s'élever dans les airs, s'affranchir de la pesanteur ordinaire pour puiser dans les nuages la force de franchir l'obstacle. Le parcours du peuple des hommes de fer est parsemé d'obstacles dont la traversée nécessite des ressources profondes. L'épisode Ngang Medza ou Akamayong, le python arc-en-ciel qui transfère le peuple d'Ekang d'une rive à l'autre en résolvant l'équation de mendzim, qui symbolise l'opacité est un autre exemple d'élévation, de transfert.

Dans le roman, le mvet ainsi décliné trouve son accomplissement à travers la symbolique de l'oiseau. Au début du texte, c'est un oiseau de fer qui ramène Fam à Sy après un trop long séjour en occident. Cette première traversée n'a rien de symbolique à première vue. Pourtant, ce voyage inaugural détermine la suite des évènements dans la mesure où le retour de Fam deviendra aussi le retour de la liberté pour les syens. À travers l'oiseau de fer, Fam ramène la lumière à Sy. L'Evu est évoqué explicitement par ceux-qui-savent-toujours-tout. Fam fait usage de sa puissance de fils d'Odzamboga pour s'élever au dessus du commun des mortels. Cette transcendance est confortée par la présence d'une chauve souris. Cet animal mi-oiseau mi souris renferme une autre symbolique, celle de la duplicité. La réalité de deux mondes unifiés en un seul élément.

[378] Nous transcrivons phonétiquement des mots de la langue fang de sorte qu'ils soient prononçable aussi bien dans le son que dans le ton, d'où l'usage des accents toniques.

La tradition orale remplit plusieurs fonctions. Au regard des rituels mis en œuvre pour l'exercice de compétence d'un conteur, entre son travestissement physiques par des costumes spécifiques et autres, on note une première fonction, celle de distraire. En effet, la tradition orale qu'elle s'exerce à travers un conte, un mythe fondateur, une chanson ou autre participe souvent à rassembler la communauté en un lieu aménagé exprès pour ce fait. Ensuite, la tradition orale a surtout une fonction pédagogique. L'école traditionnelle est une suite de leçons sur la vie, leçons qui ne sont pas dispensées dans un cadre institutionnel sur le modèle occidental. Les enseignements sont transmis sous formes d'histoires qui comportent toujours une morale. Cette valeur éducative vaut pour les enfants des deux sexes, certes dans des cadres et des circonstances parfois distinctes. Toujours est-il que les récits mythiques ont par exemple pour effet d'apporter un soulagement psychologique ou du moins une assurance quant à la bravoure légendaire des ancêtres dont on serait les descendants. Le mvett enseigne la supériorité de la communauté fang sur les autres qui existant sur le même territoire.

Par ailleurs, la prise en compte de la spécificité de notre discipline conduirait à élargir une théorie dont Jauss a reconnu l'étroitesse. « Je ne chercherai pas à contester que le concept d' « horizon d'attente » tel que je l'ai introduit se ressent encore d'avoir été développé dans le seul champ de la littérature, que le code des normes esthétiques d'un public littéraire déterminé, tel que l'on le reconstituera ainsi pourrait être modulé sociologiquement, selon les attentes spécifiques des groupes et classes, et rapporté aussi aux intérêts et aux besoins de la situation historique et économique qui déterminent les attentes. »[379]

L'élaboration du discours se fait en fonction de ce que l'écrivain entend servir à son lecteur. Cet échange est le lieu ou l'auteur permet de lire l'identité intellectuelle ou culturelle du destinataire de sa création. Le texte est produit en vu d'un lecteur disposant de tel ou tel compétence pour la compréhension et l'interprétation du texte, pour l'acquisition des contours discursifs ou pour la représentation mentale des scènes racontées dans le récit.

Dans son analyse de la théorie de Husserl, Gilles Deleuze a montré qu'il pense la genèse du sens à partir d'une faculté originaire de *sens commun* chargée de rendre compte de l'identité de l'objet quelconque, et même d'une faculté de *bon sens* chargée de rendre compte du processus d'identification de tous les objets sensibles à l'infini[380]. Le principe d'horizon d'attente implique que le livre est investi d'une mission, celle de satisfaire justement à cette attente. Ce qui introduit une conception instrumentaliste de la littérature. Car si le discours

[379] H.R Jauss., *Pour une esthétique de la réception*, p. 258
[380] G. Deleuze *Logique du sens*, Minuit, 1969, p. 119

littéraire n'est plus rien d'autre qu'une réponse aux attentes du public lecteur, quel est le rôle de l'écrivain ? Peut-on encore parler de création ou simplement d'inscription d'une volonté doxologique. Il existe de nombreux éléments dans les textes qui dénoncent une société et sa tradition, sa culture et l'ensemble des valeurs et des caractéristiques qui lui sont propres. Ces éléments ciblent implicitement un lecteur modèle. Le discours romanesque parle en s'adressant à un type de lecteur que nous dirons volontairement légitime. Légitimé par les intentions opérantes dans le texte et qui appellent à sa capacité de compréhension et d'assimilation expresse d'éléments moins accessibles à un autre lecteur culturellement "lésé" par la distance qu'il peut entretenir avec les connaissances qu'exigent nécessairement l'interprétation des textes. Cette partie relève le système de réécriture de l'oralité dans les romans féminins que nous étudions. Non seulement à travers des emprunts thématiques mais aussi par l'adoption d'une narration qui se nourrit des pratiques artistiques orales par l'intégration des structures propres aux récits oraux. Pour le dire avec Kester Echemin, « Nous considérons l'utilisation des procédés de l'oralité, cet appel africain, comme une condition essentielle pour définir et conceptualiser l'évolution du genre romanesque africain. »[381]Cette partie propose une lecture du substrat culturel africain dans le roman moderne.

Parmi les indices, le stéréotype ethnoculturel marque l'origine et de la destination du texte littéraire. « Le stéréotype est une croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres [ou alors le] préjugé désigne l'attitude adoptée envers les membres d'un groupe en question. »[382]C'est un facteur de territorialisation du discours romanesque dans une culture, un espace physique. Aussi bien dans la description des personnages que dans la présentation des espaces du roman, l'auteur conduit peu à peu son lecteur dans une sphère spécifique avec ses données culturelles, ses caractéristiques admises et celles attribuées. La description physique des personnages fixe assez clairement leur appartenance Ethnique. La chevelure noire et abondante est un trait physique récurent dans les récits dont la trame principale se déroule dans un pays d'Afrique tropicale. On découvre Dzibayo avec une « longue chevelure noire », et Ewi a « une chevelure abondante »[383], ce trait physique renvoie dans le contexte gabonais à l'ethnie fang dont un des stéréotypes du physique féminin est justement une tête plutôt fournie. De même, la description d'Hémiel Atsango signifie son origine myéné, ethnie reconnue à forte proportion métis (Noir et Blanc). C'est un jeune

[381]Kester Echenim, Revue Peuples noirs, Peuples africains, n°24, nov-dec 1988.p.120
[382] R. Amossy, *Stéréotypes et clichés : langue, discours et société*, Paris, Nathan Université, 1997, p.34-35
[383] C2MK, *Fam!*, p.5

homme « grand et métissé. »[384] Cette caractéristique sera confirmée plus loin avec l'amante d'Hémiel dont la mère apprécie la présence dans la vie de son fils du fait de leur appartenance à la même ethnie. « Une hôtesse métisse. »[385]Ce qui, dans le cadre de ce travail de réception, est plus pertinent que les stéréotypes axés sur le rapprochement superficiel de reconnaissance d'une région ou d'une ethnie, c'est la valeur symbolique du discours et des indices parsemés dont va se servir le lecteur au moment de l'interprétation pour produire sur un deuxième discours. Le travail du lecteur sera de sortir de l'aspect physique de l'œuvre sous sa forme textuelle pour pénétrer son espace invisible à l'aide des clés dont il est enrichi de par ses prédispositions et ses dispositions selon la richesse de son outillage.

[384] HoN, FI, p.203
[385] HoN, FI p.270

Chapitre III. Approche des discours romanesques sous l'angle de l'engagement féminin

« L'expérience de la lecture peut libérer le lecteur de l'adaptation sociale, des préjugés et des contraintes de sa vie réelle, en le contraignant à renouveler sa perception des choses »[386]

Le dernier chapitre que nous abordons sera consacré à l'analyse des mécanismes de la réception des romans féminins sous l'angle de l'engagement des romancières. Engagement sur deux questions qui traversent le corpus, à savoir la question politique et celle relative au rapport entre féminin et féminisme. La troisième partie consacrée à la réception des romans montre que le roman féminin demande une forte participation de la part du lecteur en tant qu'instance qui interprète l'œuvre et qui, de ce fait, en donne un discours autre que celui initialement prévu par l'auteur. Nous rappelons que le concept d'horizon d'attente nous permet de voir l'orientation interprétative que prend le lecteur en fonction de la sollicitation que le texte lui recommande en tant que discours communicatif. En effet, lire signifie pour le lecteur la mise en scène à son tour des intentions du lecteur, de ses sensibilités, cet ensemble fabrique son signifiant. Car, c'est la lecture qui nous permet de voir le rapport entre la production et la réception par l'entremise de la communication du discours. Wolfgang Iser conçoit la théorie de la réception en tant que processus rendant possible la construction du sens. Sa théorie se distingue de celle de Jauss au lieu où Iser ne reconnaît pas au texte littéraire un sens caché qui doive être révélé. Ici, le lecteur est impliqué dans la construction du sens, armé d'éléments culturels, sociaux ou historiques qu'il a en commun avec le texte. Il s'identifie et peut ainsi participer à l'élaboration du sens. Mais comme chez Jauss, cette sémiosis n'est possible qu'à condition d'une intention du lecteur dès le début de l'acte de lecture jusqu'à sa fin. La lecture, c'est la rencontre de deux pôles : l'un, artistique et propre au texte, l'autre esthétique et propre au lecteur. Donc, le texte, portant en lui-même les conditions de sa réalisation, parle au lecteur, le guide afin qu'il réalise ce qui y est implicite. Ce qui est implicite au texte, c'est d'abord la situation qui sert d'arrière-plan à sa réalisation. D'une part sa situation qui entoure l'auteur, appuyé de sa culture, de ses valeurs, ses expériences, ses connaissances et capable d'articuler un lien artistique logique (le texte) entre tout ceci. L'auteur produit ainsi un texte normalisé par des structures et des conventions à la

[386] H. R Jauss, 1978, p. 75

fois textuelles et extra-textuelles. D'autre part ce texte nécessite un lecteur, appuyé de sa position, de sa société, de son éducation, sa sensibilité à établir un lien logique (la lecture) entre toutes ces conventions. On convient que pour qu'il y ait communication, il faut nécessairement un rapport profond et volontaire entre le texte et le lecteur. Alors que Iser s'attarde sur la relation individuelle entre le lecteur et le texte (comment le lecteur s'identifie au texte), Jauss souligne l'importance de l'inscription de réceptions successives dans une histoire.

Ces deux approches nous permettront de lire ici les effets perlocutoires de deux discours, l'un portant sur les questions politiques et l'autre sur l'aspect féminin du discours dans son rapport avec la pensée féministe. Les romans féminins de notre corpus prennent une posture engagée vis-à-vis de l'une et l'autre question. Comment les lecteurs les perçoivent-ils ? Pour traiter de la question de l'engagement politique dans le roman féminin, nous prendrons appui pour l'essentiel sur l'œuvre de C.M. Mbazoo-Kassa, et en particulier *Fam !*. Non pas que la question soit inconnue des autres auteurs du corpus, mais qu'elle apparait sous son jour le plus éclatant avec cette romancière au ton sarcastique, ironique, une sorte de pleurer-rire au féminin.

L'écriture féminine a été longuement sondée par les critiques masculins comme une littérature spontanée, impulsive, une littérature accessible qui raconte des histoires simples dans un style facile. Ces réflexions nous donneraient à croire que toutes les femmes écrivent de la même façon. Aujourd'hui, La critique au féminin affirme l'importance de cette écriture. Elle réclame à la critique de lire et de répondre sérieusement à la théorie littéraire et sociale des femmes. Certains critiques féminins et surtout des universitaires pensent que la critique de l'écriture féminine doit être elle aussi au féminin, comme si la lecture féminine n'était accessible qu'aux femmes. Ces universitaires femmes considèrent que les valeurs masculines et les discours sociaux dominants suppriment l'appréciation du féminin dans les textes, alors c'est aux lectrices critiques en collaboration avec les écrivaines d'inscrire le féminin et de contester l'institution littéraire. La critique féminine pourrait être aussi dangereuse que la critique littéraire signée par des hommes, puisqu'elle risque de s'auto-marginaliser en créant des stéréotypes. Existe-t-il une qualité féminine de l'écriture différente d'une qualité masculine, voire en opposition avec celle-ci ? Par les voies rhétoriques de la réception du féminin, nous présumons que la différence entre écritures féminine et masculine se situe au niveau socioculturel et non plus biologique.

III. 1 : Roman féminin et question politique

La théorie de Jauss repose sur le pouvoir de l'écrivain à transformer le monde en œuvre. Ensuite, il considère la capacité à renouveler la perception. La lecture d'une œuvre entraine une modification de la vision ancienne chez le lecteur. Le troisième aspect de cette théorie est celui qui permet à l'homme de retrouver une liberté de jugement esthétique. La catharsis est cette propension du lecteur à s'identifier aux personnages et aux situations véhiculées par le texte. En ce sens, Jauss parle d'effets communicatifs. Il s'établit un lien, entre le texte et le lecteur, qui est purement dialogique, où ceux-ci collaborent en vue de fonder l'expérience esthétique sur une intersubjectivité. La thèse qu'il défend soutient que l'expérience esthétique est amputée de sa fonction sociale si elle ne prend pas en compte l'identification esthétique spontanée, celle qui bouleverse. L'expérience esthétique peut déboucher sur l'action, et c'est grâce à des phénomènes d'identification émotionnelle que l'art transmet des valeurs.

Aristote propose deux sortes d'identifications : l'identification admirative et l'identification par sympathie. Pour Jauss, les modèles d'identifications sont à mettre en rapport avec des normes de comportement. Il propose pour cela l'identification cathartique fondée sur la discontinuité entre l'attitude esthétique et la pratique morale, dans la mesure où l'expérience esthétique établit un consensus ouvert, base de toute activité communicationnelle dans le respect des libertés. Ce qui serait plus efficace à construire socialement un mouvement, une vision, plus facilement qu'un modèle logico-dialectique. La grande puissance machiste qui sévit sur les femmes tient sans doute à la seule solidarité entre hommes.

III.1.1Effets communicationnel à but d'action par implication directe du lecteur

Lorsque nous parlons d'effets communicationnels ici, il est question de considérer les rapports entre l'énoncé et sa réception en fonction du but visé par l'énonciateur au départ. Pour l'énonciateur, il s'agit d'obtenir l'adhésion à un jugement factuel, une évaluation ou une incitation à l'action, et ainsi de produire un ou plusieurs énoncés qui rendent manifeste pour autrui son intention, compte tenu du contexte et du contrat de communication. L'énonciateur réalise chez l'interlocuteur les états mentaux les plus favorables à l'influence et pour « le destinataire, il s'agit à partir du traitement linguistique de l'énoncé, complété par les connaissances d'arrière-plan nécessaires, de reconstituer par une interprétation inférentielle

l'intention la plus pertinente, compte tenu du contexte, du contrat et des buts et enjeux d'action probables »[387] On a souvent reproché aux femmes qui écrivent de rester à la périphérie de la littérature en produisant des textes de gémissements, de plaintes, de peurs et de pleurs. Leur prétendue « effacement littéraire » s'inscrirait dans le paradigme du témoignage. La surenchère expressive des tréfonds du pathos constituerait l'essentiel de leur propos. La première génération de romans féminins a effleuré la question politique avec Justine Mintsa. Le roman, *Un seul tournant Makosu* s'autorise à griffer la classe politique à une période où le terrain était encore plus glissant qu'aujourd'hui. C.M. Mbazoo-Kassa-Kassa lui emboite le pas en s'inscrivant en marge de ce cliché réducteur qui esquive les questions « délicates » comme la politique pour ne s'orienter que vers la défense de la condition féminine. Or, un texte nouveau évoque pour le lecteur « tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé et qui, au fil de la lecture, peuvent être modulées, corrigées, modifiées ou simplement reproduites.»[388]

Le second roman, *Fam !*, peut être lu *grosso modo* comme une satire politique. Ce que la féminité ajoute à la gravité du thème c'est justement la sensibilité liée à la nature féminine profondément expressive et propice à l'expression de sentiments extrêmes: plaisir extrême mais aussi douleur extrême. À ce niveau, nous avouons au passage une difficulté pressentie au recul nécessaire, afin d'éviter toute prise de position subjective ou idéologique de notre part. L'impératif subjectif nous recommande le retrait pur et simple de la sphère interprétative pour ne laisser place qu'à la parole du lecteur, sans identité, entité certes subjective, mais dont les matériaux d'analyse dépendent soit du texte, soit des dispositions extra-textuelles de nature culturelle, linguistique et sociale.

Il s'agit d'une participation politique du texte, non pas simplement l'étalage d'une vision du monde. L'engagement se réfère à la relation directe que le texte entretient avec la politique. Ses trois caractéristiques sont les suivantes: prise de position réfléchie, conscience d'appartenance au monde, et désir de le changer. C'est précisément sur ce dernier aspect que nous centrons notre propos. En effet, du point de vue de la réception, nous entendons par engagement le rapport qui pourrait exister entre un discours et son destinataire. On postule qu'il existe un échange qui relie l'écrivain à son lecteur. Cet échange consiste en une trajectoire en trois étapes qui sont la transmission, la réception et la réaction provoquée par

[387] Chabrol & Bromberg « Préalables à une classification des actes de parole », p*sychologie française* 44(4), 291-306.1999 in Chabrol, C., C*ahiers de linguistique française*, « Pour une psycho-pragmatique de l'agir communicationnel », *op cit*, p.201

[388] H.R Jauss., Pour Une esthétique de la réception, *op cit*, p.51

cette réception. Le lien logique entre ce cheminement d'un énoncé nous fait parler d'engagement.

III.1.1.1 Identification de la dégradation sociale

Nombreux sont les procédés au moyen desquels l'auteur implique directement le lecteur à son discours. Il l'interpelle, l'interroge, parfois l'accuse. Ce qui intègre ce dernier dans la trame romanesque et lui confère une place au milieu de l'échange discursif. *Fam!* s'adresse à un lecteur insinué. Plusieurs éléments du texte spécifient le lectorat prioritaire du discours car ils apportent des suppléments d'information au reste du message qu'ils accompagnent. Lorsque Fam découvre stupéfait la splendeur de la villa de son frère, il se souvient que ce dernier (Ozan) « était plus ou moins bon élève de la classe de première B »[389]Les précisions quant au niveau scolaire et à la série sont porteuses d'un sens spécifique. Elles soulignent l'instruction plutôt approximative du riche homme, ce qui dénonce d'une certaine façon la médiocratie des républiques tropicales. Car rien ne justifie objectivement le luxe dans lequel vit Ozan. Il faut savoir que le système scolaire au Gabon instaure l'enseignement de l'économie en classe de seconde. Le programme de cette discipline consiste à l'apprentissage de quelques notions de base. Il s'agit à ce niveau d'initiation à l'économie. Ce qui fait de la seconde L.E (Lettres-Economie) une sorte de classe générale qui prépare à la spécialisation dans les séries Lettres (A1), Lettre, Langues et Philosophie (A2) et Economie (B).

Seulement, le passage en année supérieure est conditionné par l'obtention d'une moyenne générale annuelle supérieure ou égale à dix sur vingt, d'une part, et l'admission dans l'une des trois formations citées est soumise à l'affirmation des candidats aux différentes disciplines associées d'autre part. Or, il se trouve certains élèves qui, malgré l'obtention d'une moyenne supérieure ou égale à dix sur vingt s'avèrent de véritables équilibristes, tant leurs notes n'ouvrent la porte d'aucune spécialisation. A cheval entre les différentes possibilités d'orientation, leur sort dépendra au final du nombre de places disponibles. Dans quatre-vingt-dix pour cent des cas, ces candidats se retrouvent bon gré mal gré à remplir les salles de première B. Pas assez littéraires, pas suffisamment brillant en mathématiques, les portes de l'économie s'ouvrent à ces « cas spéciaux ». Ce qui a construit, au fil des promotions, la réputation de série « poubelle » à la série B. Aussi, le lecteur régional, riche de

[389] C2MK, *Fam !*, p.10

cette information saisit mieux que n'importe quel autre lecteur, le sous-entendu et la surprise de Fam. Le narrateur juxtapose la première B d'Ozan et le doctorat en Sciences Politiques de Fam. Un rapprochement qui pose les prémices de la médiocratie qui règne à Sy.

Les éléments semés par l'auteur sont de parfaits indicateurs pour le lecteur régional. Le sens de ces précisions n'est pas fortuit, car chaque renseignement participe de la construction du positionnement. Ozan aurait pu être un lycéen moyen sans que l'auteur n'ait besoin de préciser la série B. On aurait pu penser qu'il fut un bon orateur en herbe pendant ses études de lettres, ou un bon calculateur en série scientifique. Cela n'aurait pas corrompu le sentiment de Fam. Toujours est-il que ces précisions surlignent l'approximation des connaissances et dévoilent le marasme intellectuel de la classe dirigeante de Sy. Le lecteur peut mieux saisir la stupéfaction de Fam et la condescendance d'Ozan.

Jacques Chevrier effleure la question de l'engagement dans *Littérature nègre*. Pour lui, quand parle de littérature engagée, « on désigne par là en général une littérature servant de véhicule à une idéologie quelconque, un moyen de propagande au service d'un parti politique ou d'un groupe de pression, et c'est ici le lieu de se demander si les écrivains négro-africains, en particulier Aimé Césaire, écrivent une littérature engagée »[390]. L'écrivain «engagé» sait que la parole est action: il sait que dévoiler, c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer encore. Et encore, il sait que les mots, comme dit Brice Parain sont des « pistolets chargés». S'il parle, c'est qu'il a choisi de tirer. Il faut pour cela que cette parole vise précisément des cibles à la manière d'un homme et non pas comme un enfant au hasard, en fermant les yeux et pour le seul plaisir d'entendre des détonations.

À travers des interrogations et des exclamations, l'attention du lecteur est captivée. C'est dans cet élan continuellement entretenu par le narrateur qu'il va accomplir sa lecture. L'exclamation est déjà présente dans le titre du roman. *Fam !* Qui s'exclame, pourquoi s'exclame-t-on ? Que traduit cette exclamation ? Autant d'interrogations qui se bousculent dans l'esprit du lecteur. Du point de vue de la langue, le lecteur régional prend de l'avance. D'entrée de jeu, il se crée une représentation qu'il restera à confirmer, peut-être à infirmer dans le parcours du récit. Mais toujours est-il que déjà, il se sent interpellé. Les réponses se trouvent forcément dans le roman. Cette seule impression suffit à stimuler la lecture qui devient ainsi la participation, l'assistance du lecteur.

[390] J. Chevrier, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin/HER, 2003, p.176.

Par ailleurs, le narrateur déclare que la Science politique perturbe les classes politiques des démocraties tropicales. En taxant de folie ceux qui ont le malheur de se former dans cette branche « indélicate », il indexe la frilosité des dirigeants auprès de qui cette discipline s'assimile à une menace explicite de leur « tranquillité ». On comprend donc que ces dirigeants n'aient aucun intérêt à intégrer dans leur cercle juteux, un « docteur en Science politique », véritable serpent au venin mortel. Dès son arrivée, Fam ne bénéficie d'aucun aménagement. Son frère, visiblement acteur du pays s'est chargé de lui faire comprendre qu'il trimerait. Alors que la famille et les amis sont rassemblés pour accueillir chaleureusement les nouveaux arrivés, l'arriviste s'adresse à un interlocuteur téléphonique au sujet de Fam en ces termes : « Le pauvre petit. Il débarque à une période bien ingrate. Docteur… mais qui a besoin de docteurs en machin-chouette dans ce pays ? Ah Seigneur, le petit va être confronté aux dures réalités de Sy. C'est ici que tout se joue. Avec ou sans diplôme. Sur le terrain de la pratique, de l'expérience, mais surtout du relationnel »[391] Alors « Au diable la science politique et ses penseurs. Le pays se porte bien mieux sans eux ! »[392]

Le mépris incompréhensible du frère de Fam est tel qu'il refuse de nommer la spécialité dans laquelle son petit frère s'est brillamment qualifié. L'expression « docteur en machin-chouette » exprime l'inutilité des diplômes et l'indifférence du système à l'égard des diplômés dans un pays où la réussite est garantie par l'importance du carnet d'adresse. Seul le « relationnel » compte. Au diable diplômes et compétences. Le personnage d'Ozan inspire du dégoût, à la façon dont il se délecte de la « naïveté des pauvres diplômés ». Pourtant, lorsque son intervention laisse percevoir une légère aigreur vis-à-vis de son cadet, Ozan apparait malheureux, il inspire presque de la pitié. Afin de caresser son complexe de supériorité, l'arriviste tente de ridiculiser Fam et son épouse dont il se moque grossièrement. Ozan appartient à la classe de ces hommes qui ont intérêt à ce que le « système » perdure.

Les faits peuvent paraitre grossis, mais pour le lecteur national, ces indications transcendent la caricature. La situation de Fam est tout juste semblable à celle dont témoignent de nombreux diplômés rentrés dans leurs pays d'origine. Pleins d'espoirs, ils sont très vite rattrapés par les réalités du terrain où les critères d'intégration professionnelles placent la qualification et le diplôme au troisième plan après le relationnel et la subordination obséquieuse. Dans ces conditions, dénicher un travail décent relève d'un chemin de croix tortueux parce qu'absurde. Ce genre de parcours fait presque office de réalité

[391] C2MK, *Fam !*, p.11
[392] C2MK, *Fam !*, p.16

institutionnalisée comme dans le roman de C. M. Mbazoo-Kassa. Plus concrètement, un réaliste mythique voudrait que chaque Gabonais qui étudie à l'étranger avec la certitude du retour au pays se prépare psychologiquement à une longue période d'agonie sociale et financière. Sans que nul ne sache réellement ce qu'il en est. Du coup l'interpellation du lecteur national trouve un écho favorable. Car celui-ci n'éprouve aucune réticence. Du fait du « c'est tellement vrai » qu'il ressent pendant la lecture, le lecteur peut avoir l'impression de vivre réellement ou par procuration l'expérience de Fam.

Le roman de C.M. Mbazoo-Kassa atteint le lecteur national par un réalisme poignant. Nous pouvons relever un passage analogue dans le premier roman de cet auteur. En effet une scène dans *Sidonie* expose ce genre de procédé. La cruauté de l'extrait tient à la froideur avec laquelle une autre parvenue, Jolie fille, livre à P.A ce qu'elle appelle joliment le carnet de bord de la société moderne.

> « Tu sais, parfois lorsque je regarde quelqu'un comme toi, intelligent, brillant, diplômé certainement, mais relégué au même rang que les rebuts de la société, je me dis que je n'ai vraiment pas eu tort d'abandonner mes études en classe de sixième. Dis-moi franchement, à quoi servent les études, je pense sans me venter, que je vis bien mieux que beaucoup de jeunes diplômés. Ce n'est pas parce que je suis une femme, mais parce que certains esprits malins comme nous ont trouvé des ilots de richesses qui n'ont rien à voir avec les études et les diplômes. Qui se préoccupe de savoir comment tu as fait fortune ? Personne ! Ce qui importe, c'est ton pouvoir d'achat. L'argent n'a ni couleur, ni odeur. Il impose le respect. »[393]

Si l'on définit le lectorat comme l'ensemble des lecteurs potentiels ou effectifs partageant des caractéristiques linguistiques, sociologiques et culturelles, l'extrait ci-dessus pourrait bien s'adresser aussi bien au lecteur national, par les caractéristiques culturelles, qu'à n'importe quel autre lecteur francophone pour l'aspect linguistique.

Le personnage en situation d'énonciation dresse un tableau des sociétés modernes dans lesquelles la cupidité est devenue la seule vraie valeur pour accéder à l'aisance matérielle. On constate qu'à aucun moment les adeptes de cette pratique ne mentionnent leur activité professionnelle. Jolie fille avoue n'avoir aucune qualification. Elle se définit comme un esprit malin qui a comprit le mode de fonctionnement de la nouvelle société au détriment des jeunes diplômés qui rêvassent en espérant atteindre la lumière par le seul biais de leurs parchemins. Une fois de plus c'est le réalisme de la situation décrite qui suscite de la révolte

[393] C2MK, Sid, p.48

et parfois du dégout chez lecteur. Le discours tenu sur le système politique dépeint la société avec un ton dramatique qui assimile l'existence à un combat dont la seule arme est l'avidité matérielle.

Les interrogations invitent le lecteur à constater l'absurdité de certains événements. Dans *Sidonie,* au début du roman, le lecteur assiste au combat intérieur du jeune cadre « bien dans sa peau » sur le point de commettre une infraction au code du mariage. Avant d'oser s'engager dans l'aventure il s'interroge de nombreuses fois. Ces interrogations recherchent le soutien du lecteur. Alors que la vision des formes attirantes de la serveuse du bar ont déjà entrainé son esprit au pays d'Aphrodite, il se demande « Puis-je ? » A quoi veut-il s'accrocher ? Le narrateur prend soin de détailler au préalable sa situation familiale, professionnelle et conjugale enviable. La contradiction ainsi créée place le lecteur dans l'inconfort. Jouer la compréhension serait, sinon inciter, au minimum encourager le mari et père comblé à la faute. Lui déconseiller serait le priver d'un plaisir auquel il a déjà gouté par intention. Alors si l'intention vaut l'acte, le lecteur n'a plus d'autre choix que de se prononcer en faveur du désir du jeune cadre. La deuxième interrogation « Dois-je » montre que le premier pas est franchi. Le cadre sait désormais qu'il peut. Il dispose des moyens, il a les capacités « pour ». L'étape suivante c'est le droit, l'excuse, le motif. Pourquoi devrait-il ? Une fois encore, l'énoncé prend la forme d'un échange dialogique. La communication nécessite un échange. Ici, le locuteur (le récit) attend du lecteur non pas un avis libre, mais un encouragement, un soutien, une complicité. La caractéristique culturelle détermine le type de lecteur auquel le récit renvoie. Plus elle se précise, plus le lecteur est spécifié et plus l'effet produit chez ce dernier sera palpable.

III.1.1.2 Stratégie d'incitation à la révolte

La question politique longtemps passée sous silence dans le roman féminin apparait centrale chez Mbazoo-Kassa. L'auteur procède par repérage de données sociologiques qui agissent comme des indices d'un échec cuisant de la classe politique. Dans ses deux romans, la description de la misère de Sy apparait comme l'argument central de l'analyse de la crise sociale. La représentation de jeunes mendiants aussi bien dans *Sidonie* que dans *Fam !* est particulièrement saisissante. Une première scène se déroule dans *Sidonie,* alors que le jeune cadre sort d'un centre commercial, « deux gamins crasseux se précipitent sur lui. Il les repousse gentiment, plonge sa main dans sa poche droite et leur remet quelque chose.

»[394]Dans *Fam !,* le visage de la misère est visible dès sa descente d'avion. L'aéroport représente la façade d'un pays, il offre la première impression comme en témoigne la conversation qu'il engage avec le jeune taxi-maboule. Fam le décrit comme une « misère ambulante », vêtu de haillons avec pour chaussures à ses pieds une paire de *sans confiance.* Dans ce passage, deux expressions agissent comme des marqueurs sociaux. Et du fait que le narrateur n'en donne aucune explication renforce la priorité du lecteur national. Le taxi-maboule et la paire de *sans-confiance*. Le taxi-maboule est partout visible, de l'aéroport aux marchés de Libreville. Cette expression désigne une profession caractérisée par un outil de travail particulier et nécessaire à l'exercice de cette fonction : une brouette ou un chariot de fabrication personnelle ou de récupération. Le taxi-maboule est un bagagiste ambulant dont l'activité se concentre autour des lieux de transport (aéroports, gares routières et marchés). Il se présente spontanément aux passant auxquels ils proposent de transporter les bagages jusqu'à un éventuel véhicule de transport personnel ou publique. Plus utile dans les grands marchés de la capitale du Gabon, les taxi-maboules se fait accompagnateur de clients dont il transporte les emplettes jusqu'à la fin des courses. Il ne craint ni le poids ni le volume des bagages à transporter. D'ailleurs, plus la charge est importante, plus importante sera la paye. La paire de sans-confiance fait partie de l'arsenal du taxi-maboule. Il s'agit d'une paire de tong à la fabrication si peu sérieuse que sa durée de vie est fortement limitée. La semelle est coupée dans un caoutchouc très souple que la chaleur caniculaire de l'équateur n'éprouve aucun mal à user au contact du bitume surchauffé. La lanière n'est guère plus solide. En caoutchouc elle aussi, la souplesse de la matière et la légèreté de fabrication constitue un cocktail efficace pour une détérioration ultra-rapide. Malgré ces défauts de fabrications, les sans-confiances doivent leur popularité à leur prix attractifs et accessibles à la bourse la moins importante. Cette accessibilité en est le seul atout. Ce qui fait des sans-confiances un indice d'une vie de misère.

D'autre part, jusqu'au début des années 2000, les activités dans le genre du taxi-maboule étaient la chasse gardée des résidents expatriés. Il était bien connu que les citoyens gabonais n'appréciaient guère le travail manuel. D'où la première surprise de Fam lorsque le jeune taxi-maboule lui déclare être Syen.

> « Dis-moi mon petit quel âge as-tu ?
>
> -Quinze ans monsieur.
>
> -De quelle origine es-tu ?

[394] C2MK, Sid, p.50

-Syenne !

-Ce n'est pas possible… ! »[395]

Le narrateur cible le lecteur national par l'introduction dans son texte d'éléments qui relèvent exclusivement du langage local gabonais. Et justement celle du jeune couple qui débarque à peine c'est la misère. Fam examine sa terre et peut mesurer l'étendue des dégâts. Cet état des lieux annonce au lecteur l'étendue de la tache qu'il va falloir entreprendre.

> « La Poubelle est de loin le meilleur client de la SNVM, l'unique brasserie industrielle de Sy. Je ne crois pas que ce soit un hasard car qui a intérêt à éduquer, à éveiller l'esprit critique de *ce peuple de maboule heureux* [396]? Personne ! Alors servons-lui à boire pour la culture de la petite vertu et de la petite intelligence ! Un vrai génie ce Grand Créateur ! S'il demeure assis depuis plus d'un quart de siècle dans le fauteuil suprême, c'est bien parce qu'il se joue de la naïveté de ses populations et tire sa force de leur cupidité et de leur « désolidarité ». Oui, Les Syens sont encore à un niveau de conscience élémentaire. Ils n'ont de ce fait que le dirigeant qu'ils méritent Malheureusement. »

Ce passage est l'un des plus durs du roman où l'auteur fait le procès des Syens avec virulence et sans aucune circonstance atténuante. Mais ce qu'il y a de plus captivant, c'est que l'auteur semble s'adresser à un lecteur syen. Sans vraiment le dire, il l'implique dans la condamnation par la désignation de sa passivité. Le lecteur se sent découvert, dénoncé et invité au réveil. Les expressions telles que « Personne ! », accusent directement la non-présence ou l'hibernation générale dans laquelle est plongé le peuple de Sy. Ce qui ne laisse pas le lecteur indifférent et fait naître en lui le sentiment du devoir ignoré, la responsabilité d'une participation personnelle au sacrifice de Sy. Fam à qui l'auteur fait prononcer ces paroles s'impose au lecteur comme le seul citoyen soucieux de l'avenir de Sy. Dans son ambition salvatrice, il souligne la « désolidarité » des Syens et accuse par cette expression dont la terribilité suscite la honte du lecteur non-engagé. Il faut noter que l'analyse de Fam livre un diagnostic proche du trépas. Sy est en détresse, mais les Syens sombrent dans les plaisirs que leur offre la SNVM grâce à la célèbre RESYB, la bière locale définie allègrement *Regardez les Syens boire.*

Une expression violente à l'endroit des Syens revient une dizaine de fois dans le roman : « *Ce pays de maboules heureux* »[397]. L'oxymore "maboules heureux" dénonce l'imbécilité volontaire des Syens qui se laissent décimer joyeusement. Miséreux et

[395] C2MK, *Fam !*, p. 50
[396] C2MK, *Fam !*, p.21
[397] C2MK, *Fam!* p.16 ;21 ;22 ;48 ;49 ;58 ;66 ;109 ;129 ;149

impassibles, torturés et contents. Fam affirme qu' « aucun homme ne pourrait rester insensible devant cette vision ».[398] Est-ce à dire que les Syens ne seraient plus des hommes ? En tout cas, la violence semble la voie choisie par C.M. Mbazoo-Kassa pour secouer le lecteur qui ne sera plus le même au moment de fermer ce roman. Le choix volontaire de l'auteur pour des expressions insultantes ne peut laisser insensible. Ce procédé vise à congédier l'indifférence de la part du lecteur. Le discours choque et aspire littéralement le lecteur par le ton agressif employé. A plusieurs reprisses, Fam impute la déchéance de Sy à ses propres fils. Chaque fois qu'il fait face à une nouvelle tard, il procède par ironie en feignant de la justifier. Fam « regrettait simplement la pratique du chantage qui s'exerçait à SY. Et pourquoi pas finalement ? C'était de bonne guerre ! »[399] En réalité, ce mode d'expression suffit à réveiller la conscience du lecteur. Le ton ironique du roman n'évoque rien de risible. Il est dramatique. Le lecteur découvre l'incompétence et le manque de volonté des gouvernants à sortir le pays du gouffre économique.

On peut dire que *Fam !* est une satire politique dont la trame tourne essentiellement autour de la vie politique d'un pays nommé Sy. L'organisation politique de Sy est très simple. On y applique la politique du ventre dans sa forme la plus stricte. La période électorale est le moment de la représentation carnavalesque du théâtre gouvernemental.

> « Le cérémonial consistait, en terme de stratégie, à redorer le blason du manitou de la communication dans son fief électoral allant s'y week-ender. Dans les valises : groupes électrogènes pour donner un air de villes aux campagnes, cartons de cuisses de poulets et de sac de riz pour attendrir les femmes, quelques vrais-faux billets de banque pour endormir la vigilance des hommes et s'assurer leurs suffrages. Une véritable combinaison de dupes. Le monde pastoral était en émoi, l e temps d'une élection. »[400]

Dans de nombreuses sociétés, l'accès au pouvoir politique souvent fondé sur deux modes : soit par succession héréditaire selon l'organisation monarchique, soit par élection démocratique, selon le modèle occidental initié par la Grèce antique basé sur le principe du pouvoir du peuple, par le peuple et pour le peuple. Or, le roman de C.M. Mbazoo-Kassa nous offre un théâtre dans lequel le changement à la tête d'un pays s'inscrit en marge des deux dispositions modernes évoquées ci-dessus. Après qu'il a truqué les résultats des urnes, le président de la république de Sy préfère « négocier une passation de pouvoir » discrète dans

[398] C2MK, *Fam!*, p.43
[399] C2MK, *Fam!* p.133
[400] C2MK, *Fam!*, p. 47

son bureau avec son adversaire politique. Déjà au regard de la politique appliquée par les fidèles du Grand Créateur comme il se fait appeler, les critères d'accès dans la sphère politique et surtout d'accès aux postes à responsabilité n'ont rien de conventionnel. En lieu et place des conditions admises comme critères de sélection pour l'élite, d'autres conditions plus subjectives ont pris place et constituent désormais un code de procédure, presqu'une règle constitutionnelle parallèle. Ce code est basé sur des principes vils et vicieux tels que l'allégeance inconditionnelle au Grand Créateur et son corolaire la trahison des autres membres du groupe qui sont toujours des ennemis potentiels., les nouveaux leaders politiques en créent d'autres : la corruption, tribalisme, l'appartenance à la même obédience sectaire, tout cela soutenue par une pratique régulière de la sorcellerie avec tout ce que cela implique en terme de sacrifice d'animaux et d'êtres humains.

Fam exprime son dégout pour la politique gouvernementale sous les tropiques, « Fam avait la nausée ». Une vision proche du pessimiste par trop de réalisme lorsque le narrateur souligne l'implantation profonde de cette organisation que rien ne semble pouvoir ébranler Au-delà du pleurer-rire lopésien, C.M. Mbazoo-Kassa ne permet même pas de pleurer. L'homme se trouve obligé de faire face à sa responsabilité et de s'engager pour le bien de la société. Car en prétextant l'impuissance, il opte pour la facilité et se résigne. Or, par passivité, il participe activement à la destruction du pays. Fam a du mal à comprendre l'effacement volontaire des Syens au moment où l'occasion leur est donnée d'exprimer leur mécontentement.

> « Il ne comprenait pas pourquoi tous ces hommes et toutes ces femmes, assujettis depuis les indépendances à la misère la plus noire, en arrivaient encore à accorder un crédit aveugle à un discours propagandiste récurrent de démagogie. Et pourtant c'était un secret de polichinelle que les politiciens ne dépensaient autant d'énergie que pour conforter leurs places à la mairie, au parlement et à la tête des ministères et du pays. »[401]

On s'indigne de la passivité du peuple de « maboules heureux ». Plongé dans l'obscurité par la misère physique, matérielle et intellectuelle. Il aurait dû profiter des périodes électorales pour faire entendre sa voix des profondeurs de la caverne, vu le mal que se donnaient les hommes politiques pour prouver leur popularité au Grand créateur et ainsi assurer leur maintien dans le gouvernement. La vie politique est mise à nue dans sa grotesquerie la plus complète. Des démarches de corruptions du peuple à la sollicitation

[401] C2MK, *Fam!*, p.48

nocturnes des esprits malins habituellement considérés comme les véritables gardiens du pouvoir. Poussés par le « jusqu'auboutisme professionnel », les courtisans n'ont d'autres options que de faire allégeance pour témoigner leur soumission inconditionnelle au Chef en toutes circonstances.

L'aspect culturel est constitué pour l'essentiel de données linguistiques et traditionnelles qui s'imposent au lecteur comme un spectacle connu mais, au contraire de l'indifférence qu'elles peuvent induire, ces données culturelles agissent ici comme une légitimation du discours romanesque. Ce qui contribue à tenir en haleine le lecteur dont l'attention et l'intérêt s'en vont grandissant. C'est ce qui marque en premier son interprétation. Car c'est par ces éléments que le lecteur perce le tissu discursif pour saisir l'intention de l'auteur.

III.1.2 Dispositions cathartiques

Les textes de C.M. Mbazoo-Kassa portent les symptômes des pratiques en vigueur dans les milieux secrets du nouveau couple politique/sorcellerie. Dans le sillage de la politique, la sorcellerie tient une place de choix, celle de garant indéfectible du pouvoir. Au regard des pratiques fétichistes courantes chez les hommes. Ainsi, Politique et pratiques constituent le duo gagnant inébranlable et incontournable. Les hommes politiques recourent à la sorcellerie pour accéder à un poste ou pour conserver celui déjà acquis. Une fois au pouvoir, c'est encore la sorcellerie qui guide leurs choix, leurs entreprises et toutes les décisions relatives à la fonction qu'ils occupent. Autant dire que cette pratique trône sur le fauteuil de premier Conseiller des affaires politiques de Sy. La sorcellerie est à caresser, à préserver, à entretenir. Ce lien direct entre ces deux sphères de pouvoir maintient la population dans la misère morale, psychologique et surtout matérielle. Cet aspect d'une politique gouvernementale, sous l'emprise des pratiques sorcières occultes, est évoqué depuis le premier roman de C.M. Mbazoo-Kassa. Ce qu'illustre l'extrait suivant :

> « Justement. À propos de tuer, la demoiselle en sait un rayon. Que ne font plus les jeunes cadres d'aujourd'hui pour obtenir une promotion ? Hommes ou femmes cèdent volontiers au chantage de certains *ngangas*, véritables vendeurs d'illusions qui leur promettent monts et merveilles. A condition de fournir du sang frais ou des organes génitaux humains. Il ne se passe pas un jour sans que la presse locale fasse état de la disparition d'un enfant ou d'une jeune fille. Il ne se passe pas une

semaine sans que la police ne découvre dans un bosquet ou dans une poubelle les restes d'une humanité jeune ou vieille. »[402]

L'engagement peut se définir comme le fait pour l'écrivain de prendre partie dans les luttes politiques, économiques et sociales de son temps. S'il participe de l'amélioration de l'ordre social, alors il est engagé. Opportunément, la volonté de changer, du moins l'intention d'interpeller passe par le choix d'un lecteur potentiel ciblé et par le message qui adressé à celui-ci.

Nous ne voulons pas considérer que la pratique fétichiste étroitement liée à la vie politique soit une particularité gabonaise. On sait depuis Montesquieu que le propre de tout homme qui détient le pouvoir est d'en abuser, ajoutons de s'y coller à tout prix. Seulement, dans cette lutte acharnée pour préserver les intérêts liés à la fonction, les hommes et les femmes de pouvoir perdent souvent le bon sens et se laissent aller à des saugrenuités les plus ridicules. Fam rapporte une scène de « purification » à laquelle s'adonne le ministre de la communication. Cet épisode retentissant capture l'attention par les techniques discursives essentiellement orientées vers les oppositions.

D'abord du point de vue de sa profession, le ministre de la communication, garant de la parole de Sy est réduit au silence dans la forêt sacrée, la « forêt du silence ». Par là l'auteur attire l'attention sur le ridicule de la situation. La soumission d'un homme de pouvoir à un rituel qu'il considère au-dessus de lui et dont il se croit redevable pour son portefeuille ministériel. Fam et Dibala, les deux dauphins de Monsieur le ministre, sont tenus de l'accompagner dans ce voyage ésotérique. De toute façon, cela fait partie de leur fonction, ce que le narrateur appelle le « jusqu'auboutisme professionnel pour protéger la croute ».[403] À ces dépens, Fam réalise que seule la croute compte dans ce système. C'est la faim qui justifie les moyens ! Prenons l'extrait suivant : « le grand chef n'avait plus rien de grand », soumis à la supériorité du pouvoir des esprits et du *nganga*, le puissant ministre est réduit à l'humanité la plus ordinaire. Progressivement, son statut s'amenuise aux yeux de son humble conseiller auquel le ridicule de la situation n'échappera pas. Monsieur le ministre devient tout d'abord « l'homme à la culotte *popo* »[404] frappé par le froid glacial des bains de minuit. Ensuite, Fam voit en lui « le malheureux », un pauvre homme impuissant, victime d'un gallinacé perché sur sa tête et qui semble « apprécier le sommet du crâne ministériel ». L'espace d'un soir, le

[402] C2MK, Sid., p.9
[403] C2MK, *Fam!,* p.50
[404] C2MK, *Fam!p.50*

ministre est dépouillé de sa grandeur. Ce dévoilement démythifie les hommes politiques que le lecteur redécouvre sous des traits humains. Des hommes presque normaux. Simples mortels. De pauvres petites personnes réduites à l'état de jouets entre les griffes d'un oiseau pourtant soumis à l'homme. Lui, le grand ministre de la communication, réduit au silence par une poule, syndrome de vérité. C'est en effet une poule qui trahit la fourberie de monsieur le ministre comme explique le *nganga* : « Cette poule blanche est le baromètre du Bien et du Mal. Son entêtement sur ta tête prouve que tu n'as pas tout dit. »[405]Le ministre de la communication n'arrive pas à communiquer. Son flot lui est indiqué par un stupide volatile.

Le narrateur semble se délecter de la scène et ne tarit pas de description. L'inversion de la situation y est saisissante. Fam que tous plaignaient en moquant sa naïve illusion de justice et de probité regarde à présent le ministre réduit au silence, prisonnier d'une poule. Depuis minuit, heure de début du rituel, « la vilaine poule avait définitivement élu domicile sur une cabosse ministérielle enrobée de fientes. Le quinquagénaire souffrait. L'indicible qui se trahissait de son visage hagard et balafré par la peur et le froid le rendait méconnaissable. Oui il avait un secret. Des secrets peut-être. Pesant et pénibles. Le fleuve de la culpabilité charriant maintenant un torrent de larmes chaudes de ses petits yeux cernés et rongés par l'absence de sommeil »[406]

Monsieur le ministre est dépouillé devant ses subalternes. Fam se moque. Il scrute les détails du visage ministériel qui n'a plus rien de commandant. Le ministre n'est plus qu'un quinquagénaire fatigué, épuisé, torturé. Le ministre pleur. Fam et Dibala découvre un homme faible, terrassé. Comment pourrait-il redevenir un grand chef après un tel scénario ? Deux aspects sont particulièrement intéressants pour le lecteur. La découverte d'une scène qui se déroule généralement dans le plus grand secret. Peut-être n'est-ce qu'une construction imaginaire influencée par les légendes qui circulent parmi la population à propos de ce genre de situation. Toujours est-il que le soulagement et l'assurance quant à la réalité humaine.

« L'ombre d'un nganga planait derrière chaque action syenne : réussir un examen, séduire un homme ou une femme, trouver un emploi, avoir une promotion, gagner de l'argent, avoir des enfants. »[407]Cette première vision pessimiste nauséeuse ouvre l'appétit à la lecture. Comment Fam vat-il parvenir à ses fins ? On peut en effet s'interroger sur l'issue de ce fils différent du

[405] C2MK, *Fam!*, p.51
[406] C2MK, *Fam!*, p.51
[407] C2MK, *Fam!* P.53

reste du monde. Il se pourrait qu'il finisse par céder à l'appel de l'aisance matérielle et rejoindre ainsi la mouvance générale.

Durant les 175 pages du roman *Fam !*, le lecteur a droit à un exposé de vie, politique, sociale, culturelle et même traditionnelle. Passé l'amertume du constat écœurant du carnaval désolant dans lequel baigne Sy, Fam va passer à l'étape suivante, celle des dispositions en vue de l'accomplissement de sa destinée fondamentalement liée à celle de sa terre. Pour cela le récit se construit sous la forme d'une démarche cathartique qui consiste à soigner les maux de Sy en apposant comme pansement des éléments authentiques que le théâtre actuel ne fait que parodier.

Aux pratiques fétichistes, la romancière oppose d'autres réalités qu'elle considère comme valeurs inhérentes à l'homme, au vrai Fam. On peut relever dans le texte de nombreux indices culturellement identifiables et localisables dans l'espace et dans le temps. Ces indices confirment la vraisemblance déjà entretenue par les scènes à travers lesquels le lecteur saisit le sens de la révolte, cet appel du texte à se mettre debout pour entamer une action salvatrice pour le bien de la communauté. Le personnage de Fam est la parfaite représentation du guide attendu. Un fils digne. « Le sang du clan de ceux qui n'ont peur de rien, un vrai Fam ! »[408]Un vrai fils du clan Essabeign respecte comme Dzibayo la recommandation des anciens qui interdisent de « manger la feuille que te donne un inconnu ». Ce commandement est une prohibition de toute pratique fétichiste et de tout autre pratique occulte étrangère à celle du père. Contre les fétiches du Grand Créateur de Sy et de ses collaborateurs à l'esprit rétrécit, Fam jouit de la protection de « *Melane*, l'esprit aux mille esprits terrestres et célestes. »[409]Tel un messie, Fam sera le nouveau guide, la délivrance qu'attendait son pays, la terre de ses ancêtres.

La notion de guide n'est pas tout à fait étrangère à l'organisation traditionnelle des sociétés africaines. Dans les récits fondateurs du Gabon, de nombreux épisodes font mention d'un élu, un guide ou un chef choisi dans le groupe pour le conduire ou pour une quête individuelle au profil de la communauté. Seulement, une différence fondamentale est à relever. Elle réside essentiellement dans les critères et dans les circonstances de choix de cet élu. Les sociétés traditionnelles disposaient d'un ensemble de valeurs requises pour un individu susceptible de devenir le chef du groupe. Soit par des caractéristiques physiques

[408] C2MK, *Fam!*, p.114
[409] C2MK, *Fam !*, p.120

comme une force extraordinaire au cours d'une période guerrière, une agilité sans pareille dans le domaine de la chasse par exemple ou plus spirituellement une sagesse incorruptible. Autant de critères qui pouvaient déterminer le choix d'un individu pour prendre la tête de son groupe. D'autre fois, un élément pouvait simplement recevoir des dieux la capacité de porter la destinée communautaire alors qu'il n'en était même pas conscient. *Melane* est un rite sacré, accessible aux seuls initiés. Le rituel consiste en une danse sacrificielle, *Mendzang me biang* (les xylophones-remède, aux allures de prières et d'incantations pour obtenir des *mebyan* (fétiche, protection et bénédiction pour toute la communauté). La danse *Melane*, qui constitue une liturgie des mystères des ancêtres, se présente comme une action de grâce, un poème en l'honneur de ceux-ci. On peut constater dans cette brève présentation du rituel *Melane* que la scène du ministre chez le *nganga* n'est qu'une parodie inefficace, une imitation grossière et théâtrale du vrai rite des ancêtres. Contrairement aux fétiches auxquels recourent les hommes politiques de Sy, *Melane* est une prière communautaire. Le rite des ancêtres ignorent l'individualisme. Les ancêtres choisissent un seul individu mais pour que ce dernier porte le destin de sa communauté.

La mission de Fam s'assimile à celle d'un personnage mythique dont le parcours est raconté par un autre rite fang, le byere. Du nom de Mitsim, ce fils de Zame Si, le dieu de la terre doit se rendre au pays de Zame Yo (le dieu du ciel) afin d'y récupérer byere, héritage paternel que Zame Yo lui a dérobé.

Comme le démontre Nicolas Mba-Zué dans *Mitsim à la quête du byeri paternel*.[410]Mitsim à la quête du byere paternel est un récit étiologique, qui raconte l'histoire de son origine. Récit mythique autant qu'initiatique, Mitsim semble codifier une pratique qui ne pouvait s'offrir que dans le rituel de l'initiation. La construction du savoir qui y est à l'œuvre se fait par étapes, ce que symbolisent fort bien les différentes épreuves auxquelles est soumis le sujet Mitsim. Depuis le passage de Zame Yo parmi les hommes et la disparition de byere, une série de malheur s'est abattu sur le village de Zame Si. La famine, la stérilité, le célibat sont les maux les plus insupportables pour les hommes du village. En tant que fils de Zame Si et héritier légitime du byere, c'est à Mitsim que revient la lourde responsabilité de défier Zame Yo, adversaire redoutable, afin de ramener la vie parmi les hommes. De ce fait,

[410]N. Mba-Zué, *Mitsim, à la quête du byere paternel, une lecture sémiotique, suivie de Entretien avec Tsira Ndong Ndoutoum*, Paris, l'Harmattan, 2008
Le byere (ou byeri) est le plus important rite initiatique fang, à côté des autres rites que sont le Kpwè, le Ndong Mbè et le Ngil ou Ngï (Gorille) est une société secrète vertueuse, attachée à la sainteté, composée de grands initiés et des maîtres-Ngï. Le Ngï combat les sorciers qui relèguent le monde à un vaste champ aléatoire, où le mal triopherait gratuitement et arbitrairement sur le bien.

on peut établir un rapprochement entre Mitsim et Prométhée volant le feu aux dieux pour le donner aux hommes.

Chantal Magalie Mbazoo-Kassa met en parallèle deux cheminements individuels dans l'aventure politique. D'une part le guide éclairé fondateur de Sy qui rappelle les présidents longtemps mis en scène dans la littérature dite de désillusion de la période néocolonialiste. *Le Président*[411] de Maxime Ndébéka est une pièce de théâtre qui met en scène les frasques d'un illuminé à la tête d'un pays tropical. De même *Le Pleurer-rire* d'Henri Lopès. Dans ces récits, le peuple est pris en otage dans le tourbillon de malheurs, de bêtises et d'actions sadiques orchestrés au nom du guide éclairé souvent fondateur du pays qu'il dirige. Les héros légendaires se battent pour l'Amour, et pour la patrie, explique M. Kundera dans *l'Art du roman, chez Homère et chez Tolstoï*[412]. Mais les romans africains de la littérature postérieure aux indépendances décrivent des "héros" du « Moi » qui haïssent la communauté et célèbrent le culte de l'individu. Dans sa thèse de doctorat intitulé *Réalités politiques nouvelles et écriture romanesque chez trois romanciers africains contemporains : Tierno Monenembo (Les crapeauds-brousse), Sony Labou Tansi (La Vie et demi), Henri Lopès (Le Pleurer-rire)*[413], Oualhassane Idrissa Cissé fait une analyse de *Le Pleurer-rire* où il explique comment le président Bwakamabé na Sakadé est déifié par son peuple. Au vu des différents titres qui lui sont attribués : Président, père de la nation, excellence président, chef, président soleil, président créateur de la nation, père créateur du pays, auteur intellectuel de la résurrection culturelle, Nouvel Auguste Nègre, Napoléon, le sauveur. Dans cette atmosphère euphorique de déification du chef, son nom est donné à tous les édifices importants du pays : La grand-Place, le Port, le Stade, l'Aéroport et quelques écoles. Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, sur le même principe, élabore un discours qui en apparence célèbre le grand créateur de Sy. Puis, avec sarcasme elle lui oppose un leader dont la légitimité tient à ses atouts objectifs.

À ce stade de la lecture, le lecteur dispose de suffisamment d'éléments pour imaginer une suite logique au récit. Le parcours de Fam, ses adjuvants et ses opposants, le savoir culturel de l'un ou l'analyse linguistique de l'autre mettent le lecteur en situation d'apprécier le texte. L'appréciation introduit d'une certaine façon la manifestation. Lecteur » est utilisé comme un concept fondant l'analyse, en particulier, des conditions de réception d'une œuvre,

---

[411] M. Ndebeka, *Le Président*, P.J. Oswald, Paris, l'Harmattan, 1983
[412] M. Kundera, *L'Art du roman chez Homère et chez Tolstoï*, Paris, Folio, 1995
[413]O.I. Cissé, *Réalités politiques nouvelles et écriture romanesque chez trois romanciers africains contemporains : Tierno Monenembo (Les crapeauds-brousse), Sony Labou Tansi (La Vie et demi), Henri Lopès (Le Pleurer-rire)*

en tant qu'elle s'inscrit dans l'horizon d'attente d'un lectorat. Celui-ci juge une production nouvelle à travers son expérience esthétique antérieure et, de cette adéquation ou de ce décalage, naissent des évaluations de l'œuvre[414]. *Fam !* célèbre le retour de l'homme, le vrai. Le retour des valeurs traditionnelles qui prévoyaient l'élection d'un individu par sa supériorité dans les domaines de la sagesse, de la force physique et de l'intelligence. Le roman de C.M. Mbazoo-Kassa amplifie la valeur de « son candidat » en lui octroyant en plus des critères traditionnellement requis, d'autres facteurs modernes qui font de Fam un adversaire redoutable aux valeurs incontestables, le guide par excellence. Fam est sorti couronné de l'école occidentale. Incarnation des valeurs ancestrales, il connait la solidarité, l'abnégation, le sacrifice du *Mo*i pour le bien du *Nous*. Fam a le sens des valeurs morales, il abhorre la corruption et les inégalités en tout genre. Enfin, vrai fils de son pays, Fam y'élik Odzamboga a reçu de son père l'héritage ancestral contenu dans son évu. Fam est un surhomme comme aucune société n'en fait plus. Cette écriture de l'utopie est une marque féminine. La notion de rêve, d'embellissement ou de croyance en un futur juste, le rêve d'un bonheur sans fin envoient à l'optimisme voltairien. De même le personnage de Dzibayo peut se lire comme le corolaire féminin de celui de Fam.

On assiste non sans une note de satisfaction à l'ascension politique de Fam. Ce roman éveille bien des soupçons. On y accède à une dimension quasi-révolutionnaire dans l'écriture comme dans le discours. Entre sensations, sentiments et ressentiments, c'est un foisonnement d'émotions qui se succèdent chez le lecteur à travers la force des mots, la puissance du discours, la profondeur des sens. Le récit communique aux lecteurs les émotions des personnages auxquels il assiste au parcours. Dans le cas de Fam il semble plus approprié de parler de combat en lieu et place de parcours. L'évocation de personnages légendaires tel que Mandela (p.110) et Ulysse (p.63) associés au champ sémantique du groupe contenu dans les termes communautaire (x2), communautarisme (x4) et compassion, le tout sur la même page, trahit la visée restauratrice d'une société en mal de vivre. Bien qu'ils soient évoqués dans un discours (Madame Coffre-fort) qui tend à les condamner, la saturation de ces vocables retentit idéologiquement. Ainsi ce n'est plus le sens du discours pris comme un ensemble synchronique, mais le choix de certains vocables traduit autre chose qui peut-être échappe à l'intentionnalité de l'auteur, pour le dire avec Ricœur lorsqu'il parle de la dualité du signe. «Si nous appelons symbolique la fonction signifiante dans son ensemble, nous n'avons plus de

[414]P. Charaudeau, et D. Maingueneau, *op cit*, 2002 p. 337

mot pour désigner ce groupe de signes dont la texture intentionnelle appelle une lecture d'un autre sens dans le sens premier, littéral, immédiat. (…) Ce qui peut ici prêter à confusion c'est qu'il y a dans le signe une dualité ou plutôt deux couples de facteurs qui peuvent être considérés chaque fois comme composant l'unité de la signification; il y a d'abord la dualité de structure du signe sensible et de la signification qu'il porte (du signifiant et du signifié dans la terminologie de Ferdinand de Saussure,); il y a en outre la dualité intentionnelle du signe (à la fois sensible et spirituel, signifiant et signifié) et de la chose ou de l'objet désigné. C'est avec le signe linguistique, conventionnel et institué, que cette double dualité, structurale et intentionnelle, atteint sa pleine manifestation. »[415] Mandela n'est plus seulement un nom, c'est un vocable qui est directement assimilée à la légende de la résistance, du triomphe de la patience, de la détermination et de la bravoure. Nelson Mandela est le symbole de la lutte contre l'oppression d'une minorité sur une majorité. Comme lui les personnages de C.M. Mbazoo-Kassa abhorre « la pauvreté galopante de la majorité populaire »[416] au profit de la minorité dirigeante La détermination de Fam lui vaudra une tentative d'assassinat à laquelle sa préparation mystique l'extirpe. Contrairement au ministre de la communication.

Au soir de l'œuvre, l'engagement politique de la romancière se confirme par le mécanisme de « transmission du pouvoir qu'elle élabore ». Cette fin sonne comme un bruit de tam-tam qui appelle à la négociation, au compromis. L'acteur politique ne doit pas perdre de vue le but principal de son action. Fam, persuadé de sa popularité et surtout fortement opposé au manigances du Grand Créateur refuse la proposition que ce dernier fait de lui céder le fauteuil présidentiel. Fam est pris dans un dilemme. Négocier avec le président c'est comme se compromettre, lui pour qui la probité morale a encore un sens. « Je ne veux pas d'une élection truquée, d'une victoire donnée. Je veux un duel loyal. Si vous gagnez, je m'inclinerai. Mais si vous perdez, de grâce, soyez bon joueur et respectez, pour ne fois, le verdict des urnes. »[417]Cet extrait est tiré de la discussion entre Fam et le grand créateur de Sy. Situation invraisemblable, au vu de toutes les manigances passées dont le président de Sy a usé pour manifester son attachement inébranlable au siège suprême. Comment pourrait-on croire qu'une scène pareille se produise ? Le lecteur y découvre la portée fictionnelle de l'œuvre. C'est ici que le roman s'inscrit comme une aventure imaginaire. D'autre part, le même épisode peut tout aussi bien révéler le refus par l'auteur d'une situation de crise, son aversion pour la violence. D'où l'option pour un passage en douceur. L'intégrité de Fam risque bien

[415]Ricoeur, P., *De l'Interprétation*, Paris, Seuil, 1965, p.22
[416] C2MK, Sid, p.50
[417] C2MK, *Fam!*, p.164

fort d'avoir raison de son ambition salvatrice de Sy. Lui qui a échappé à l'exécution ordonnée par le Grand créateur et à la tentative de corruption financière est bien décidé à rester propre devant les Syens dont il porte désormais l'espoir des lendemains meilleurs.

« Te rends-tu compte de la grave erreur que tu es sur le point de commettre par pur orgueil ? Que t'importe la manière dont le pouvoir t'a été donné si ta finalité est d'atteindre le perchoir ? Que vous apprend-t-on donc dans les universités, qui vous ôtes ainsi tout réalisme politique ? Sache que jamais tu ne prendras le pouvoir dans ce pays si tu n'acceptes pas la main que le Grand Créateur te tend. C'est une chance unique. As-tu conscience que c'est une démarche exceptionnelle venant de lui et qu'elle ne se renouvellera pas ? Son système est hautement performant. Il n'a pas été conçu pour l'échec. C'est te révéler que l'agitation seule de l'opposition ne suffira pas pour te mener à la victoire. Il faut de l'intelligence. C'est pourquoi il faut saisir les opportunités qui s'offrent à toi. Il te faut accepter le compromis. Et si ton vœu est réellement d'améliorer la situation de sociale et économique des Syens, Qui t'en empêchera une fois au pouvoir ? Le plus difficile c'est d'y arriver. C'est pourquoi tu dois accepter la proposition qu'il te fait. Saisis-la et quand tu seras aux commandes du bateau, tu le mèneras où tu voudras avec l'équipage que tu voudras. »[418]

Ozan devient en quelque sorte le moteur du triomphe de Fam. À ce moment précis, son arrivisme et sa collaboration avec le système meurtrier de Sy s'avère bénéfique pour le pays. En effet, seul son plaidoyer parvient à recadrer l'attention de Fam sur l'objectif principal de sa lutte. L'auteur implore la sympathie du lecteur vis-à-vis de ce personnage avide de richesse, complètement opportuniste. À travers l'argumentaire qu'il déroule, Ozan cible les éléments décisifs pour souligner l'intérêt du pays. Il ouvre les yeux d'un petit frère dont la naïveté pourrait anéantir l'espoir de tout un peuple. La fin du rêve. Hier, Ozan participait activement à l'assassinat de Sy, aujourd'hui il en est le moteur de la résurrection. Pour une meilleure compréhension de cette scène, le lecteur peut établir un parallèle avec la notion christique de rédemption telle qu'énoncée dans la Bible. On retrouve le personnage du traire avec Juda l'un des douze apôtres. D'abord présenté comme un corrompu répugnant, sans vergogne donc la capacité de réflexion dépasse difficilement le cri de l'estomac, il devient tout de même celui par qui la rédemption arrive au monde. Car, c'est la trahison de Juda qui permet l'arrestation de Jésus, sa condamnation et sa mort sur la croix. Or, selon la religion chrétienne, c'est par la mort du Christ sur la croix que Dieu rachète l'humanité. Dans le roman de C.M. Mbazoo-Kassa, l'intervention d'Ozan n'ira pas jusqu'à la mort, mais sans

[418] C2MK, *Fam !*, p.166

son intervention auprès de Fam, le destin de Sy était compromis. Le lecteur gabonais saisit un autre aspect du message. Le mythe de l'unité nationale sur lequel se fonde tous les discours politiques au Gabon prend une dimension « réalisable » sous la plume de C.M. Mbazoo-Kassa.

> « Le discours de l'AFORS était celui de la réconciliation entre tous les fils de Sy. Pourquoi chasser les fils qui se réclament d'une même terre ? Parce qu'ils avaient trahi, fallait-il les éloigner de la source-mère ? L'AFORS pensait qu'il n'en était nullement besoin. L'Alliance des Forces de l'Opposition Radicale Syenne avait une bien meilleure idée : le retour à la terre. Cette même terre qu'ils avaient piétinée devait redorer son blason grâce à leur concours. »[419]

On peut établir un parallèle avec la politique de Nelson Mandela une fois qu'il a accédé à la présidence de l'Afrique du Sud.

III. 2 : Discours féminin et question féminine : effets d'interprétations

Notre corpus croise les débats actuels que l'on s'attend à trouver dans les discours littéraires contemporains. Après la question politique, l'autre problématique à laquelle les discours féminins ne peuvent échapper, c'est la question relative au féminisme. La question féministe ne peut se lire en dehors de la prise en compte de deux postures basées sur des *a priori* : chez le lecteur régional, il y a la préexistence du rejet de toutes les formes de manifestations « émancipées » soupçonnées d'influencer négativement la femme africaine.

Au regard de la théorie de l'œuvre sexuée soutenue entre autre par Virginia Woolf, toute création artistique, y compris l'écriture, porte la marque du sexe de son auteur. Woolf affirme qu'une écriture de femme est toujours féminine et qu'il existerait bel et bien une particularité, une touche féminine accessible à l'œil du lecteur. Historiquement, les femmes sont initiatrices du genre romanesque. L'un des romans les plus vendus dans le monde a été écrit par une femme, Margaret Mitchell, *Autant en emporte le vent.* Il met en scène une héroïne peu recommandable qui échappe à tous les clichés. Pourtant à l'exception d'écrivains universels dont le sexe ne constitue plus un critère tant le fond et la forme se situent au-delà de ce clivage, on peut toujours s'interroger sur l'existence d'une spécificité féminine tant dans l'écriture que dans les thèmes abordés, et plus encore dans le traitement de ces thèmes. Encore faudrait-il redéfinir le sexe et le genre pour en suivre les indices à travers l'écriture.

[419] C2MK, *Fam!*, p.167

Entre la notion biologique du sexe et la conception sociale du genre, entre ceux qui considèrent le sexe comme biologique comme un accessoire et ceux pour qui le cerveau lui-même est sexué du même sexe que le corps. Or, le premier roman gabonais est l'œuvre d'une femme. De ce fait il apparait sur une scène vierge et ne peut donc être étudié sous l'angle contestataire habituel des écrits de femmes. Il ne peut faire l'objet d'une étude comparée dans le champ national pour cause d'inexistence d'élément de discours masculins. Du coup, pendant les dix premières années de son existence, le roman gabonais n'aura de visage que celui que lui donne son initiatrice : Angèle Ntuygentondo Rawiri. Ce n'est que plus tard, dès 1983 avec son deuxième roman que la question du sexe en littérature et le postulat quelque peu féminin (iste ?) devient possible.

III.2.1Contextualisation de la question féminine

Le lecteur est porteur de l'*a priori* selon lequel l'Africaine dont les positions frisent la révolte subit l'influence occidentale véhiculée par les médias populaires comme la télévision et les magazines de mode. D'un autre côté, le lecteur francophone aborde la question avec le préjugé selon lequel la femme africaine est emprisonnée par les traditions ancestrales qui la privent des droits les plus basiques. Et que par conséquent, la femme occidentale représenterait le modèle à imiter. Cette question est celle de la rencontre interculturelle entre l'Afrique et l'Occident. Le phénomène d'identification, dont parle Jauss est rare chez les femmes. Lorsqu'il est concret, il souffre d'une hypersensibilité liée à des sentiments de jalousie, d'envie ou d'autres manifestations de nature à briser le lien. Le manque de solidarité dans les univers féminins favorise sans doute la pérennité du pouvoir masculin.

Le lecteur dont parle H.R. Jauss est un lecteur ordinaire qui aborde le texte comme une expérience qui pourrait lui servir pour une interprétation réflexive. L'œuvre d'art est constitutive de la réalité. Elle peut être considérée comme un moyen de participer à la modification de la perception. Jauss insiste sur l'idée de la lecture comme expérience esthétique, c'est-à-dire que l'on intègre et qui peut dans l'avenir servir pour une vision ou une interprétation. La figure du lecteur n'intervient donc pas dans le seul but d'imposer sa vision du sens. La prise en compte de ses attentes guide l'écrivain quant à la fabrication d'une orientation. La réception devient ainsi un processus « dynamique qui transforme d'âge en âge les concrétisations d'une œuvre et en modifie les valeurs et le sens. »[420]

[420] Institut national de recherche pédagogique, Français : Langue et Littérature, Théorie Littéraire, la Réception par Jauss, www. Inpr.fr , consulté le 2 Mars 2010

La construction d'un discours est toujours conséquente d'un autre discours antérieur que l'on dénonce, qu'on réprouve ou qu'on approuve. On écrit généralement en faveur ou contre, on écrit pour dire quelque chose à quelqu'un. Nous partageons ainsi la conception de Sartre lorsqu'il soutient qu'il « n'est donc pas vrai qu'on écrive pour soi-même ; ce serait le pire échec (…) L'acte créateur n'est qu'un moment incomplet et abstrait de la production d'une œuvre ; si l'auteur existait seul, il pourrait écrire tant qu'il voudrait, jamais l'œuvre comme objectif ne verrait le jour et il faudrait qu'il posât la plume ou désespérât. Mais l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distincts. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a pas d'art que pour et par autrui. »[421]

Le nihilisme blanchossien nie l'existence d'une responsabilité littéraire dans l'expérience humaine, car Maurice Blanchot préfère le " moi artistique" à la mécanique utilitaire que certains écrivains et théoriciens confèrent à la littérature. Au lieu où Blanchot considère toute intention de rendre utile la littérature comme une menace pour l'avenir des chefs d'œuvres,[422] Benoit Denis considère que « l'affirmation esthétique que contient le culte du bien écrire n'est pas ressentie comme contradictoire avec l'envie de communiquer et de convaincre ou avec la volonté de transmettre du savoir.[423] Mais Sartre va encore plus loin et soutient que l'acte d'écrire nait de la volonté de prendre position. L'engagement serait le motif fondamental de l'écriture. Pour le dire avec lui, nous écrivons que l'« un des principaux motifs de la création artistique est certainement le besoin de nous sentir essentiels par rapport au monde. »[424]

Ce qu'il convient de voir ici sous l'angle d'un engagement pour les femmes n'est pas une question nouvelle dans la production romanesque du Gabon. C'est encore moins un fait typique des femmes-écrivains. Car bien avant l'explosion actuelle du roman féminin, des auteurs de "l'autre sexe" s'étaient déjà largement exprimés sur des questions de discrimination sociales relatives au sexe. Depuis le 17 aout 1960, le Gabon se construit une « société moderne » sur le modèle occidental importé par la colonisation. Ce changement de fréquence touche l'ensemble des couches de la société et particulièrement, celles vivant dans les grandes villes. Aussi, les femmes se laissent-elles embarquer par cette vague d'évolution.

---

[421] J-P Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* ? Paris, Gallimard, 1948 pp.49-50.
[422] M Blanchot, *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p.286.
[423] B. Denis, *Littérature et engagement, « de Pascal à Sartre »*, Paris, Seuil, 2000, p.141.
[424] J-P Sartre, *op cit*, p.170.

L'arrivée du roman est aussi l'ouverture de la prise de conscience d'une crise de genre qui mine le Gabon. Avec les bouleversements politiques évoqués plus haut, la femme est relégué au rang de seconde, voire au rang d'objet de plaisir par ses fonctions à vocation distrayante. Jusqu'ici, Angèle Rawiri est la seule femme de lettres au Gabon. Entrainée dans la spirale qu'elle a initié des années plus tôt, elle se laisse emporter progressivement par le besoin de mette en scène la féminité. Dès son premier roman, la plume de Rawiri surprend par la mise à mort systématique des sujets féminins, comme une sorte de confirmation du pouvoir destructeur de l'homme. Mbouma, l'oncle sorcier d'Igowo, supporte mal la réussite sociale de son neveu. Au moyen de ses pratiques mystiques, il ôte la vie à Ziza, l'épouse d'Igowo et à Igowè la fille du jeune couple. Or, avant le retour d'Igowo à Elonga, sa mère est déjà morte, tuée par son propre frère, le sorcier Mbouma. Pourquoi Mbouma n'ôte-t-il pas la vie d'Igowo objet de ses convoitises ? Elonga est surtout l'enfer des femmes, une sorte de féminin interdit. La crise des genres n'échappe pas aux romanciers de l'autre sexe. Plus pour une question actuelle que pour toute autre posture, des écrivains tels que Laurent Owondo et Maurice Okoumba Nkoghé abordent la question de la marginalité dont est victime la femme dans la société. La question de l'émancipation de la femme, dans la société du roman, est toujours sujette à des conflits. Les hommes affirment leur refus de voir les revendications des femmes entraver leur situation de privilégiés entretenus par des discours traditionnels et politiques. Dans *La Mouche et la Glu*, l'auteur met en scène une jeune fille qui ose s'opposer à la parole d'un père avide d'argent qui entreprend de la marier au plus offrant.

Dans cette offense, Nyota est soutenue par sa mère qui considère que la différence de génération doit entrainer une différence de considération et d'agissement. C'est ainsi qu'elle justifie la réaction de sa fille auprès de son mari « Nyota n'est pas une femme du passé. C'est une fille qui vit avec son époque »[425] La thèse de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa nous offre une lecture pertinente du deuxième roman d'Okoumba Nkoghé, *La Mouche et la glu.* Avec le regard fin du comparatiste, elle l'aborde en parallèle avec un autre chef-d'œuvre de la littérature africaine, *Sous l'orage* de Seydou Badian. *La Mouche et la glu*, affirme Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, est une version modernisée de Sous l'orage. L'analyste souligne des éléments de comparaison entre les personnages de Nyota amoureuse d'Amando et Kany amoureuse de Samou. Ensuite les personnages du père opposé à l'amour de la fille et déterminé à en obtenir une dot conséquente. Chez Okoumba-Nkoghe, N'gombi, père de

[425]M. Okoumba-Nkoghé LMG, p.53

Nyota propose la main de sa fille à M'poyo, un homme riche. De l'autre côté, Benfa, père de Kany choisit Famagau comme mari pour sa fille.

III.2.2 Discours féminin et posture féministe

Entre 1960 et 1970, en raison de l'écho favorable que reçoit le mouvement féministe, les femmes engagées dans le combat pour la libération du sexe faible abandonnent l'obsession de l'égalité dans un système reconnu phallocratique. La solution serait d'instaurer de nouvelles valeurs pour pouvoir réorganiser les rapports entre hommes et femmes. Il s'agit de renverser le système. En France particulièrement, cette phase est marquée par de nombreux bouleversements sociaux et politiques. La période est marquée par une forte activité de la théorisation de la condition féminine. Sur la voix tracée par Simone de Beauvoir avec Le Deuxième sexe en 1949, le mouvement cherche à comprendre la répartition sexiste des rôles sociaux, c'est-à-dire comment la société assigne des rôles aux différents aux individus en fonction de leur sexe. Les féministes ciblent les domaines qui leur paraissent maîtrisables par les femmes comme celui de la reproduction. L'heure est à la révolution. Le renouveau féministe prend un nouveau tournant qui sera marqué par la création en 1973 du Mouvement pour la liberté de l'avortement et de la contraception, avec pour objectif la dissociation de la sexualité et de la reproduction et donc le contrôle du corps. Le plus grand succès de ce mouvement reste encore aujourd'hui l'obtention du droit à l'avortement et à la contraception libres et remboursés par la sécurité sociale. Avec des appellations telles que féminisme radical, mouvement de libération des femmes ou néo-féminisme, la radicalisation du mouvement et son orientation violente provoquent des retraites chez certaines femmes qui ne s'y retrouvent plus. Le féminisme jusqu'ici homogène perd son caractère universel pour voir émerger des groupes de contestations fondés sur les diversités raciale, sociale et culturelle. C'est la naissance de la troisième orientation du féminisme.

La première opposition au nom de la diversité vient des militantes noires. Gloria Anzaldùa, Cherrie Moraga et Chela Sandoval entre autre, s'élèvent contre le caractère blanc et bourgeois du féminisme radical. La prise en compte de ces diverses catégories qui constituent l'identité d'une personne est l'un des grands apports de la nouvelle pensée féministe comme l'atteste l'Institut canadien de recherches sur les femmes : « Dans l'ensemble, la deuxième vague féministe a laissé de côté beaucoup de femmes. Durant toute cette période, les mouvements de femmes minoritaires ont contesté l'hypothèse selon laquelle les femmes blanches de classe moyenne pouvaient prétendre représenter toutes les femmes, alors qu'un

grand nombre ne parvenaient pas à s'identifier à cette définition homogène. (…) Selon ces féministes, la race, l'ethnicité, les sexualités, la classe sociale et le pays d'origine sont des facteurs tout aussi importants, sinon plus importants, pour déterminer la manière dont les femmes vivent et dont la société les définit. » (2006) Ce féminisme de l'intersectionnalité (terme emprunté à l'institut canadien cité plus haut) favorise l'émergence de l'orientation sexuelle telle que l'américaine Judith Butler portée presqu'essentiellement par des auteures lesbiennes sur l'idée que l'hétérosexualité constituait un système politique, donc un élément important de l'oppression des femmes. À ce stade de son évolution la polyphonie féministe ne cesse de s'élargir. Plusieurs facteurs entrent en ligne de compte lorsqu'il s'agit d'évaluer le rapport homme/femme et de considérer le « degré » de féminisme d'une société. L'éducation, les traditions, tout comme les convictions religieuses interviennent dans l'appréhension d'une théorie qui au départ se voulait universelle. Dans certains pays les droits les plus anciens comme l'avortement et la contraception sont perçues comme un extrémisme déraisonné. Plus fort encore, les problèmes que posent certaines féministes sont inconnues du plus grand nombre car souvent circonscrite à un pays, une religion ou une culture spécifique. En France, depuis 2003 l'association « ni putes ni soumises » interpelle sur la situation des femmes dans les quartiers dits sensibles de banlieues. Ses membres soulèvent les problèmes du mariage forcé, les viols ou l'excision pas tout à fait inconnus au paravent, mais sous forme de témoignage poignant. L'autre grande nouveauté est surtout le refus par les nouvelles voix d'être perçues comme féministes ou tout au moins ne s'en réclame pas. C'est dans cette dernière phase de son évolution que le féminisme se rapproche de notre problématique. La dernière vague du féminisme est marqué par la multiplication des approches féministes.

Dans certains cas, la reformulation conduit à un désistement ou de façon plus catégorique à une désolidarisation de femmes de sociétés diverses. C'est précisément le cas des sociétés africaines qui affirment ne pas se reconnaitre dans le mouvement féministe tel qu'il est porté en occident car ne correspondant aucunement à leurs valeurs culturelles. Or, nous appelons culture l'ensemble des règles d'éducations, de traditions, des usages et des coutumes d'une société. Ce qui risque fort de compliquer la question dans la mesure où les sociétés africaines se distinguent les unes des autres par des cultures souvent sans grand rapports les unes aux autres. Cette diversité est très souvent étouffée sous la désignation de culture africaine, niant ainsi les spécificités de chaque peuple. Ce long détour historique sur la naissance et l'évolution du mouvement féministe nous intéresse uniquement pour son influence sur la littérature. La littérature est un fait social dont l'évolution est étroitement liée

aux bouleversements sociaux d'une époque, d'un lieu, d'un contexte donné. C'est à ce titre que nous analyserons les répercussions des débats féministes dans l'écriture. S'il existe un a priori féministe lorsqu'on aborde un roman de femme c'est sans doute parce que cette question traverse le texte de part en part. De sorte que les textes qui tentent de s'en éloigner s'y inscrivent encore plus fortement. Selon les auteurs, le sujet de la femme s'exprime différemment. Conformément à la section précédente, celle-ci va s'élaborer avec la prise en compte du lecteur modèle selon les deux orientations que lui définissent P. Chareaudeau et D. Maingueneau, à savoir un public-lecteur effectif qui reçoit effectivement le texte et un autre public impliqué directement par les caractéristiques culturelles du texte. Les caractéristiques permettent de comprendre la prise en compte par l'auteur de l'œuvre de l'horizon d'attente de son public-interlocuteur. Le lecteur effectif implique le repérage d'indices plus ou moins variés mais qui correspondent nécessairement à la représentation consciente de la part de l'auteur d'un public-lecteur hétérogène. Dans tout les cas ce qui reste inchangé c'est la présence consciente du récepteur dans l'esprit du concepteur. Ainsi le discours s'adresse réellement à des instances existantes : les deux lectorats. Il s'agit de mettre en lumière l'interaction du couple auteur-lecteur. Interaction qui une fois de plus ouvre le lecteur à l'interprétation. Il nous faut pour cela définir les critères à travers lesquels nous voulons lire les niveaux d'interprétations qui diffèrent nécessairement en fonction des lecteurs. D'où la pluralité des lectures. Dans un premier temps, les femmes revendiquent la possession de leur corps en mettant à mort la gent masculine. Cette phase d'émasculation présente chez les romancières telle que Béyala est inexistante dans notre corpus. Ce qu'il convient d'appeler révolte des femmes passe par « le droit des femmes à disposer d'elles-mêmes ».

III.2.3 Contextualisation de la question féministe

Interroger le féminisme à partir de son lieu de réception et non d'énonciation. Or si on regarde ainsi cela suppose qu'il y a co-énonciation et donc présence d'une pluralité de conceptions qui nécessairement portent des éléments d'une identité particulière. Cette pluralité nait de la transposition d'un concept étranger qui subit des variations au cours de son transfert d'une langue à l'autre. Plus encore d'un contexte social et culturel à l'autre. , Le mot « féministe » apparait explicitement dans *Féminin interdit* et dans *Fam !*. Son évocation et les discours qui s'élaborent autour de la question permettent seul d'en définir l'orientation. Généralement tenus par des femmes, le discours sur la question féminine/féministe trouble par

sa pluralité d'interprétation. Les personnages qui en débattent ne sont pas déjà unanimes quant à une considération précise. Dans cette pluralité, le lecteur effectif trouve ses marques en fonction de ses capacités linguistiques et/ou culturelles, de ses sensibilités idéologiques.

L'une des premières manifestations assimilables au discours féministe réside dans l'écriture de la revendication et de la dénonciation. À propos de revendication, le thème de la prostitution apparait comme le moyen d'expression de l'émancipation des femmes en milieu moderne. Chez C.M. Mbazoo-Kassa, le féminisme représenté par le personnage d'Essila s'entend comme une expression libre, mais une liberté qui s'entend elle-même comme le droit de la femme à disposer de son corps comme d'une entreprise commerciale. Féminisme se confond directement avec célibat volontaire et autonomie matérielle et financière comme elle l'affirme à sa cousine Ewi : les « Syennes souffrent encore de ce fameux besoin d'être prises en charge par l'homme qu'on appelle le complexe de cendrillon, malgré les diplômes et les discours féministes ». En effet, comme poursuit Essila, en se référant à la faible représentativité des femmes dans le gouvernement de Sy, « la composition de notre gouvernement démontre bien que les femmes de Sy ont du mal à sortir de l'indolence et de l'assistanat. Prisonnières de l'éternel féminin tant chanté par les poètes, elles demeurent incapables d'assumer le présent et de préparer l'avenir sans l'homme ».[426]Le mot est prononcé, la femme féministe c'est celle qui peut se construire sans l'homme. Pourtant, les propos d'Essila ne sont pas à prendre au pied de la lettre dans la mesure où elle utilise son corps comme fond de commerce. Plutôt que d'exclure le masculin, la libération de la femme selon les personnages féministes de notre corpus passe par la marchandisation de leurs faveurs physiques. Tout tourne autour de la réussite sociale et matérielle. « Je pense, sans me venter, que je vis bien mieux que beaucoup de jeunes diplômés. (…) Ce qui importe c'est ton pouvoir d'achat. L'argent n'a ni couleur, ni odeur. Il impose le respect ».[427]

Le personnage d'Essila revendique son mode de vie. Elle en fait d'ailleurs bonne presse et tente de convertir les plus inflexibles comme sa cousine Ewimane. Alors que cette dernière dénonce le harcèlement sexuel dont elle fait l'objet auprès du directeur de la SNVM, Essila lui conseille tout bonnement de faire preuve de « bon sens » et de se jeter à l'eau.

[426] C2MK, *Fam !*, p.80
[427] C2MK, Sid, p. 48

« Avec un peu de bon sens de ta part, il pourrait influer sur ta promotion sociale et en même temps qu'il caserait ton mari, à son insu, évidemment. Ainsi, tu ferais d'un seul tir deux proies : un amant influent que tu pourras manipuler à ta guise pour grimper les marches de la société et un mari qui, s'il venait à connaître la vérité, se culpabiliserait profondément en mettant cette infidélité sur le compte de sa propre incapacité passée à œuvrer pour le bien-être de sa femme, en même temps qu'il réaliserait que toute révolte serait pernicieuse de sa part car son puissant rival se chargerait de le descendre du piédestal sur lequel il l'avait placé par amour pour sa femme. »[428]

La conception que donne Essila de la femme moderne est déjà présente chez A.N. Rawiri d'une certaine façon à travers la représentation de l'homosexualité féminine. Dans *Fureur et cris de femmes*, l'auteur met en scène des personnages en quête d'une nouvelle définition identitaire. La première phase de l'interférence apparait au niveau de la capacité qu'a un sujet d'assimiler un concept extérieur à son environnement. Le couple d'Emilienne et sa secrétaire se joue de la présence de Joseph, époux de l'une et amant de l'autre. Malgré toute la virilité dont il peut faire preuve en véritable mâle, les deux femmes se rapprochent physiquement au point d'en arriver à se préférer. Un facteur essentiel est à noter, c'est que l'homme est le moteur de cette relation homosexuelle. Emilienne se sent progressivement délaissée par son mari, et dans sa détresse, elle se rapproche de Dominique. Ce schéma castrateur correspond à la vision occidentale du féminisme qui s'entend à l'extrême comme une égalité stricte et rigoureuse entre homme et femme. *Fureurs et cris de femmes* est le premier roman gabonais qui aborde la question de l'homosexualité féminine. Emilienne a travaillé dur pour atteindre le sommet de sa vie professionnelle, mais son succès semble sans valeur quand elle est confrontée aux infidélités de son mari, au harcèlement de sa belle-mère et à l'assassinat de sa fille. Pour combler le vide affectif laissé par les escapades adultérines de Joseph, Emilienne goûte aux plaisirs de l'adultère avec Dominique, sa secrétaire, également la maîtresse de Joseph, dans son bureau afin de ressentir les mêmes émotions que son mari.

Les femmes-écrivains telles que Calixte Beyala mettent constamment en exergue la révolte de la femme face à un système phallocratique. « L'univers dépeint par la romancière frappe par le sentiment d'horreur qui émane du récit où domine la violence. Ateba exprime son dégoût pour l'homme qu'elle n'entrevoit que dans des rapports purement érotiques et brutaux ». Calixthe Beyala nous propose des personnages féminins dont le discours est pluriel et expansif. La solidarité et la complicité féminines se transforment en une tendresse

[428] C2MK, *Fam !*, p.64

proche de l'attirance sexuelle. Le rapprochement d'Irène et d'Ateba dans un élan de consolation se traduit par un hétaïrisme évoluant vers le saphisme surtout lorsqu'Ateba dans *C'est le soleil qui m'a brûlée,* écrit aux femmes comme on écrirait une lettre enflammée à un amoureux et elle conclut d'ailleurs : « *Femme, je t'aime* ». Ce schéma caricature la pensée féministe. Car si Féminisme rime avec lesbianisme, on ne saurait y voir la moindre synonymie. On entrevoit une première conception extrémiste de la révolte féminine chez les romancières africaines. Dans son énonciation originelle, le féminisme n'aspire pas à un monde sans homme. Il revendique un réaménagement des rapports entre les deux sexes pour une meilleure harmonie. Or, le transfert du concept de la langue du discours à celle qui ressent a pour conséquence une surinterprétation du concept énoncé. L'auteur perçoit le décalage entre la pensée féministe et son application dans le roman féminin centre-africain (Beyala pour le Cameroun et Rawiri pour le Gabon) qui ont en commun une forte influence de la mode occidentale du fait de leur situation d'immigrée sur le sol Français. La perception des romancières s'accompagne d'une argumentation fascinante emprunte de conviction quant à la marginalisation des femmes. Pour Rawiri, il s'agit de la stérilité d'Emilienne qui lui est reprochée comme une malédiction, un mauvais sort car elle se dit « frappée de stérilité »[429]. Pour Beyala c'est la violence physique des hommes qui est en cause : « En le regardant, elle comprend mieux pourquoi ces corps d'hommes ont réussi à mettre l'humanité à leurs pieds. Ils sont de ceux qui détruisent, saccagent, mutilent mais réussissent à se blanchir les mains en un clin d'œil ».[430]

Sur un autre plan, la dénonciation des conditions des femmes passe par la représentation de la violence physique sur les femmes. À travers des thèmes comme le mariage forcé, la stérilité vécue dont la tradition attribue toute responsabilité à la femme, Laurent Owondo et Okoumba-Nkoghé créent des textes qui reconsidèrent ces questions délicates. Avec *Au bout du silence,* L. Owondo soulève la question sensible de la stérilité qui pèse sur les femmes africaines comme une malédiction lorsque celle-ci ne parviennent pas à « honorer le contrat social » qui est de donner une descendance à leur mari. Dans son roman, Owondo ébranle la conception ancienne qui attribue le phénomène de la stérilité exclusivement aux femmes. Cette blessure du phallus consiste en l'évocation, pour la première fois, de la stérilité masculine. On commence ainsi à percevoir les prémices d'une littérature portée sur une déresponsabilisation de la gent féminine, accusée systématiquement

[429] A. Ntyugetondo-Rawiri, *Fureurs et cris de femmes*, p. 136
[430] C. Beyala, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, Albin Michel, 1987.

de l'infertilité du couple. Mais, malgré la sensibilité des romanciers masculins, la question sera reprise par la seule femme présente sur la scène littéraire. La prise de la parole de la femme s'inscrit dans un processus de réintégration de la société d'où elle se sent marginalisée. C'est donc en adaptant une démarche de marginalisation de leurs personnages et l'exploration des zones telles que la sexualité, le désir, la passion, l'amour que ces femmes sont parvenues à s'inscrire au centre, s'appropriant des zones de langage jusqu'ici considérée comme prérogatives des hommes. Angèle Rawiri reprend avec plus de virulence, plus d'audace une question sensible. Fortement tributaire d'un environnement occidental distinct de celui du Gabon au sujet de la parole féminine, la plume de Rawiri va s'employer à dire l'indicible en abordant des questions inabordables par une femme.

On retrouve ce ton dénonciateur dans les romans de Sylvie Ntsame. En milieu rural, l'homme se manifeste par sa facilité à s'abattre littéralement sur la femme pour calmer sa colère. On le voit chez le couple problématique Mendang/Ngonetang. L'intention de l'auteur est à peine voilée dans les phrases suivantes qui décrivent l'agressivité de Mendang : « Il se décharge sur elle, sa colère est couplée à la rancœur de se voir refuser ses voyages » ; « après l'avoir rouée de coups » puis « trainant son corps endolorie ».[431]Le lecteur se voit imposer un sentiment de compassion à l'égard de Ngonetang. Mendang use de sa force physique pour imposer sa domination sur sa jeune épouse plus faible que lui. Ngonetang est aussi victime d'agression sexuelle de la part de son époux. Le rejet qu'il subit de la part de son épouse le rend nerveux. Vu la détermination de justifiée de Ngonetang à ne pas offrir de faveurs à cet époux agressif, Mendang renonce à la négociation au profit d'un acte intolérable. Il suit discrètement Ngonetang dans la forêt. Occupée à ses travaux champêtres, elle « défriche paisiblement quand il arrive remonté à bloc. Il la gifle violemment et, sous la force de cette frappe, elle tangue. Interloquée, elle porte sa main sur sa joue droite endolorie. Sans rien dire, il la tire sans résistance sous le gros arbre et la prend de force. Seule à des kilomètres, elle n'a pas d'autre choix que de se laisser aller, les larmes aux yeux »[432]. La violence de la scène émeut le lecteur dont la connivence avec l'auteur ne fait pas de doute. La simultanéité synchronique des faits souligne la difficulté du moment.

Dans Malédiction, le personnage de Joël Ondo décrit son père comme un mari « dictateur (qui) n'écoutera pas les conseils d'une femme ». Aux yeux de sa famille, Obiang était à la fois un père violent face à des « enfants martyrisés » et un bourreau de mari « qui battait sa femme devant tout le village, s'en prenait à tous ceux qui tentaient s'interposer pour

[431] S.N., MAFMP, p.48-49
[432] S.N, Mal p.141

le ramener à la raison. »[433]Il se souvient de sa mère décédée dont le sourire laissait « apparaitre deux trous, ceux de deux dents qu'elle avait perdues, lors d'une bastonnade »[434] sous-entendue "conjugale" La situation devient dramatique lorsque par crainte d'être pris à partie, les villageois restent passifs et livrent ainsi une femme et des enfants sans défense à la férocité démentielle d'un homme qui incarnait « l'autoritarisme mâle »[435]La violence des propos de Joël lorsqu'il évoque ses souvenirs d'enfance dans la maison paternelle laisse soupçonner l'auteur en situation de transfert dans son personnage. Ce passage est révoltant de dureté, doublé du sentiment d'impuissance que suscite la représentation mentale des événements. Le lecteur se projette et pénètre à l'intérieur du récit. Les propos du personnage rendent le récit palpable. Et l'émotion traverse les mots pour atteindre le lecteur. Ici, la langue comme matériaux d'analyse suffit amplement à l'interprétation. Le lecteur effectif ne ressent pas le besoin de mobiliser d'autres facteurs tel que les codes culturels pour saisir la quintessence sémique. L'auteur procède par légitimation de la révolte du fils contre son père. Et à travers lui, on relève simplement la pénibilité de la vie de Jeanne, épouse d'un monstre dont elle ne pouvait se défaire. Dans ces conditions, la mort de cette dernière était la seule option de délivrance.

Les femmes procèdent à la mise à mort de l'homme. Chez les romancières du Gabon, la disparition de l'homme est une constante. Les familles sont généralement dirigées par une mère qui a survécu au père de famille. L'obsession de la rature du père exprime d'une certaine façon le désir des romancières de libérer la femme d'une situation qui peut aller du simple inconfort à l'enfer dont parle Joël Ondo.[436] Sidonie entraine son amant dans sa fuite, sans remords, dans l'insouciance la plus totale. *Sidonie* est le récit d'une fin tragique ; celle d'un mari infidèle tombé sous le charme d'une dévoreuse comme l'indique ce passage : « Le pire c'est que Sidonie ne laissait aucun homme indifférent, elle les séduisait et les condamnait à un amour éternel. »[437] Epoux et père, il est victime de ses amours extraconjugales et n'a plus d'autre choix que d'abandonner sa progéniture aux soins d'une mère meurtrie par la perte de l'homme qu'elle aime. Pour seule explication il dénonce hypocritement sa nature mâle « C'est compliqué, je crois que l'homme est un chasseur né. C'est sa façon à lui de tester sa virilité, sa domination sur le sexe opposé. Malheureusement, il ne connait pas toujours ses

[433] S.N, Mal, p.74
[434] S.N, Mal p.75
[435] S.N, Mal, p.74
[436] S.N., Mal, p.74
[437] C2MK, Sid, P.34

limites. La preuve… »[438]. En effet, l'infidélité a conduit l'homme à sa perte. La monoparentalité parcoure le corpus. Le survivant de la famille est très souvent la mère dont la mort n'intervient que très longtemps après le père. Les auteurs lui accordent le privilège d'une vie de bonheur qui découle de la satisfaction du devoir accompli au regard de la réussite de leur progéniture. Dzibayo ne verra pas l'aboutissement de sa fierté, alors qu'Ebii jouit du produit de la réussite financière et sociale de sa fille aînée. Ebii découvre la France, pays mythique, fantasme de tous les imaginaires. Au passage elle expérimente le voyage en avion pour assister à l'accouchement de Dzibayo, la fille unique de Dzila. L'auteur rompt avec le personnage de Dzila au début de l'œuvre. Pourtant déterminant pour la suite dans le parcours de l'héroïne, Dzila ne restera qu'un souvenir vivant dans l'esprit de Dzibayo. Dzila s'évapore pour ne devenir qu'une sagesse immatérielle dont la survie dépend de la fidélité de sa fille à ses paroles qu'il lui adressait alors qu'il était encore vivant. Si ce père est si important pour l'éclosion de l'héroïne de Ngou, pourquoi le faire mourir alors que celle-ci n'est encore qu'une enfant ? D'autre part, comme dans la famille de Dziabayo, celle d'Hémiel Atsango est un univers féminin. Le narrateur nous parle d'une mère, d'une sœur et d'une épouse et d'une maîtresse. Même le nganga auquel la mère a recourt pour détruire le mariage de son fils est une femme, Mama Titi. [439] Le roman féminin semble déterminé à enrailler le masculin de la surface. Du féminin interdit, on tend vers un masculin interdit !

Le féminisme nait de la dénonciation des inégalités sociales entre les droits des hommes et ceux des femmes. C'est aussi l'occasion pour les femmes d'exprimer leur désir de se libérer de la puissance hégémonique mâle des sociétés phallocrates. Très vite, le féminisme tel qu'énoncé au départ se heurte à l'impossible universalisme des conditions féminines qui entraine de facto une impossibilité d'universalisation des revendications féminines. En réaction à son fondement sur des bases culturelles occidentales, le féminisme montre des limites quant à une éventuelle application au-delà des frontières occidentales. Plus important encore, le mouvement féministe semble n'être qu'une « affaire des femmes Blanches ».

Bien que tardif, l'investissement de la sphère littéraire francophone par les femmes n'a pas moins contribué à la reconfiguration d'un espace sous tension dans sa relation avec le centre de l'échiquier littéraire mondial. Se sentant marginalisées pour bien des raisons, les femmes écrivains sont entrées par effraction dans l'écriture à travers l'exploration de voies et

[438] C2MK, Sid, p.94
[439] HoN, FI, p.255

de voix pour se faire une place dans un univers lui-même confiné dans les franges de la marginalité. Cette irruption pour le moins « fracassante » n'a pas manqué d'agiter les diverses instances de réception pour lesquelles elle ne fait toujours pas l'unanimité. A la critique dite féministe qui salue cette prise de parole des femmes qui s'expriment enfin par elles-mêmes et pour elles-mêmes répond ce que Jean-Godefroy Bidima appelle la « vision phallocratique », qui n'apprécie que modérément le caractère provocateur voire racoleur de ces écritures désentravées. Entre ces deux tendances contradictoires s'interpose une troisième voix/voie, dans laquelle voudrait s'inscrire le présent travail avec une ambition d'étude des productions féminines par delà des étiquettes essentialisantes. Car les novations esthétiques attribuées à ces femmes qui écrivent sont moins l'expression d'une quelconque spécificité féminine que la volonté de participer à la dynamique de la littérature à travers le renouvellement de ses formes esthétiques.

III.2. 4 : Les enjeux du corps, le corps en jeu.

« Depuis que je connais mieux le corps, disait Zarathoustra à ses disciples, l'esprit n'est plus pour moi qu'une métaphore ; et d'une façon générale l'éternel aussi que symbole. »[440]

Selon Jauss, « [si] l'horizon original n'était pas toujours englobé dans l'horizon ultérieur du présent de l'interprète, une compréhension historique ne serait pas possible. Celle-ci ne saisit le passé dans son altérité que dans la mesure où l'interprète sait distinguer l'horizon étranger de son horizon propre. Le travail même de la compréhension historique consiste dans une opération consciente de mise en rapport des deux horizons. »[441]

Dans la question relative aux caractéristiques d'une écriture féministe, le corps arrive très souvent en bonne position. Les romans de notre corpus entretiennent une relation délicate avec le corps en écrit. Lorsqu'il en est question, le traitement diffère de celui rencontré chez Rawiri ou chez Béyala par exemple. Habituellement, le corps est sous-entendu, évoqué avec pudeur et réserve. Mais de plus en plus on fait face à une expression plus directe du corps sexuel comme chez C.M. Mbazoo-Kassa et S. Ntsame principalement.

Plusieurs romans de notre corpus offrent des représentations de la femme sous différents aspects ou fonction. La société culturelle lui confère de nombreux rôles allant de la

[440] Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra* : "Des poètes" ed Flammarion, coll GF-Flammarion, 1969 (Traduction de G. Biauquis)
[441].H.R Jauss, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 26.

procréatrice à la femme fonctionnaire. Chaque stade de la vie féminine est passé en revue, inscrit dans un contexte particulier. Et la plus-value du présent travail, en termes d'intérêt, c'est qu'il s'agit de discours de femmes sur les femmes. Ce sont les femmes qui disent les femmes tout en se disant.

Pendant longtemps, le corps en tant que réalité physique et physiologique est resté le grand absent du roman féminin en Afrique. Bien qu'évoqué de temps à autre au cœur de thématiques qui en révélaient alors les souffrances (excision, charia, circoncision et autres mutilations), le corps n'a pas toujours connu la mise en valeur dont il bénéficie actuellement. En fonction des domaines qui s'y intéressent, le corps est entouré de multiples conceptions. Pour la pensée scientifique, le corps constitue une curiosité à étudier pour en comprendre et gérer le fonctionnement. Une approche philosophique le verrait comme une matière qui enveloppe une réalité plus abstraite, presque métaphysique. Le corps est sans doute l'ensemble de toutes ces visions mises bout à bout. Ce qui en fait un élément essentiel au centre des préoccupations sérieuses. Généralement, le corps est considéré par rapport à l'esprit et dévalorisé par rapport à ce dernier selon qu'on le regarde du point de vue des morales du plaisir ou celles de l'élévation spirituelle. Il en ressort toujours que le corps est un outil d'expérimentation pour atteindre l'ataraxie comme pour rencontrer l'extase physique.

Cette conception lie le corps à la praxis humaine puisque le point de départ de la phénoménologie du corps le conçoit comme un ensemble dynamique qui peut varier avec les rapports de l'être vis-à-vis de lui-même et vis-à-vis d'autrui. C'est par le corps que l'individu se joint au monde environnant. L'individu entretient donc avec son corps un rapport existentiel. Car ce sont les manifestations sensibles qui induisent le vécu et font participer l'individu à la construction de ce qui l'entoure. À travers son corps, il se montre, se donne, s'exprime ; il communique. Il ne s'agit pas de nier les tabous lié au corps dans la société gabonaise.

III.2.4.1Le culte et les tendances du corps dans le roman féminin

L'intégration des aspects culturels dans l'écriture, qu'elle soit implicite, supposée, allusive ou clairement exposée, modifie l'approche que le lecteur peut avoir en prenant connaissance du discours. La pragmatique nous permet de considérer l'aspect discursif du roman sous l'angle de l'échange presque conversationnel, malgré son déroulement différée. Cette méthode nous aide naturellement à prendre en compte de l'accueil par le lecteur de ce

discours. La question féminine telle que nous la lisons impose nécessairement des connaissances générales ou précises sur le fonctionnement culturel de la société productrice du discours. Chez Rawiri, on notait que la « mercantilisation » des faveurs sexuelles était pour la femme une forme d'expression de liberté. Dès son origine, le discours romanesque féminin place le corps au cœur de son objet.

Chez Rawiri, le roman *G'amàrakano* met en scène des personnages féminins soucieux d'accéder au confort matériel. Toula, une jeune femme travaillant à la grande ville est secrétaire dactylographe. Elle vit avec sa mère dans le quartier pauvre d'Igewa, un bidonville de la capitale. Toula entretient une relation amoureuse avec Mébalé, un jeune de son quartier. Mais encouragée par son amie Ekata qui vient, elle, d'un milieu aisé, Toula va découvrir peu à peu les joies d'une vie matérielle remplie. Ce deuxième roman de Rawiri se donne à lire comme un guide de la prostituée car l'auteur y détaille les différentes étapes du parcours de son personnage.

Dans *G'amàrakano* l'auteur met en relief l'influence de l'idéologie de l'apparence comme leitmotiv de la pratique de la prostitution. « Fais-toi belle et traîne dans les endroits où tu peux rencontrer des hommes riches ; la laideur n'a pas d'importance, pourvu qu'ils aient de l'argent. » L'objet est de concevoir le corps en tant qu'émetteur d'un ensemble de signaux, à travers des gestes, des faits, des attitudes dans une visée de jouissance qui s'exerce en rapport avec l'autre. Autrement dit on envisage de céder la parole au corps et de se mettre à son écoute. Cette tendance est aussi la démonstration de la perte de vision par les adultes des bienfaits des bonnes mœurs et de l'éducation. Cette dernière n'est plus la voie royale devant amener à la réussite.

Alors que la transformation physique à travers le décapage de l'épiderme est un atout de séduction chez Rawiri, avec le personnage de Toula, C.M. Mbazoo-Kassa en fait un motif de répulsion. Le lecteur assiste à la métamorphose progressive de Toula. A l'origine Toula est naturelle et sans aucune extravagance. Dans un second moment du roman, on découvre un deuxième visage de Toula. Pour la femme, le culte du corps passe par son entretien comme le montre ce passage :

> «De plus, elles sont coquettes, et veulent être élégantes. Elles rêvent d'être pareilles à ces dames de la haute société parées de bijoux et de pierres précieuses. Mais la modeste bourse familiale ne peut combler leurs aspirations. Et comme les choses belles sont coûteuses, elles s'adonnent à la prostitution pour pouvoir renouveler leurs garde-robes et financer elles même leurs études. Les parents

sont indifférents et ne s'inquiètent guère de la provenance de cet argent; ils sont en paix dès l'instant où leur fille n'est pas trop exigeante à ce propos »[442]

Ces propos traduisent une nouvelle vision des rapports hommes-femmes, la femme voyant que son succès ne passe que par l'homme. Ce qui nécessite un investissement considérable en fourniture cosmétiques, c'est-à-dire produit de beauté et accessoires vestimentaires dans les meilleures marques. Or justement, le seul moyen pour se procurer ces indispensables à la beauté c'est de parvenir à attirer un homme au pouvoir financier important.

En effet, grâce aux crèmes éclaircissantes et aux régimes amaigrissants la métamorphose physique est une prémisse à la nouvelle vie à laquelle Toula aspire désormais. Ici, une peau plus claire et un corps plus amaigris sont des atouts de séduction. Les canons de beauté ne sont pas les mêmes chez l'une et chez l'autre. La nouvelle conception qui apparait chez la deuxième romancière critique la dépigmentation. Pour désigner celles qui en sont accros, l'auteur parle de « femmes rouge-tomate aux cheveux repassés empestant l'Asepso, le Jaribu, l'Ambi et autres détergents ». De ce fait, le lecteur prend conscience de la distance qui s'établit entre deux visions de la notion de beauté. La violence des propos fustige sans ménagement les adeptes inconditionnelles de la peau claire. De plus, les produits énumérés à savoir, l'Asepso et le Jaribu correspondent en effet à des marques de savons de toilettes dont on dit l'efficacité en matière de dépigmentation. Associées à l'Ambi, une sorte de pommade incolore, le cocktail devient assez explosif pour gommer littéralement la noirceur la plus affirmée. La guerre est déclarée à la peau d'ébène. A usage quotidien, la préparation chimique garantit un éclaircissement rapide et efficace.

Ici c'est la mère qui, encouragée par les voisines et les amies, incite sa fille à la prostitution. L'évocation du champagne montre l'absence de nécessité et le caractère capricieux de la mère, ce qui amplifie le vice, et la dégradation des valeurs morales. Car dans le cas de Toula et sa mère, la prostitution n'est pas vitale. Il ne s'agit pas de vivre ni de bien vivre, mais de nager d'accéder au luxe. Cette quête de l'extra introduite par le mot « champagne » renforce l'idée de perdition des valeurs. : « Si tu veux, tu peux me faire boire du champagne, pour arriver à cela, tu n'as qu'à faire comme les autres filles. »[443]

---

[442] Milolo, Kembe « L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone » Fribourg, Suisse : Éditions universitaire 1986, pp 241.
[443] Ntyugetondo-Rawiri A.., *G'amàrakano*, Paris, Éditions ABC**,** 1983

III. 2.4.2 La prostitution comme mode d'affirmation

À travers les détails de la vie de misère que mène la serveuse, elle serait presque à plaindre. Sa vie est décrite avec un grand souci du détail qui laisse transparaitre l'état d'inconfort matériel qui pourrait justifier le fait qu'elle entame une aventure avec un inconnu. A l'opposé, le jeune cadre, amant potentiel reflète une vie aisée et comblée dont les signes visibles sont l'apparence d'homme riche et la marque de son « imposante voiture ». La fille du bar évalue la distance qui sépare sa vie de celle de son nouveau client. « Elle songe à sa minuscule chambre en planche qui n'accueille que son lit, sa housse à vêtements, son réchaud à gaz, son poste de radio et une énorme bassine d'eau. »[444]

Le tour d'horizon dans la pauvreté effective de la serveuse a pour fonction d'attendrir le lecteur. De sorte qu'il se fasse complice de la relation avenir entre les deux personnages. L'auteur expose d'une part l'ennui du jeune cadre et d'autre part l'inconfort de la serveuse. « Quand pourra-t-elle enfin vivre comme ces gens qu'elle envie ? Elle ne demande pas le Ciel, mais juste la possibilité de bénéficier d'un minimum de confort : une maison en briques avec de l'eau courante, un téléviseur en couleurs, une voiture ainsi que la sensation satisfaisante que procure l'utilisation d'une salle de bain et d'un W-C normal. »[445]

Ce passage n'est rien d'autre qu'un exposé de la stratégie féminine. La motivation est toujours matérielle. L'homme devient le moyen efficace et rapide, une sorte de raccourci pour arriver à ses fins. Chacun présente ainsi une raison, un « mobile » pour se lancer dans une aventure censée leur apporter satisfaction à l'un et à l'autre. Finalement, c'est un contrat d'échange dans lequel les motivations sont des arguments de vente. Jusqu'à l'apparition de la mystérieuse sœur jumelle, le lecteur se prend de sympathie pour le personnage de la serveuse à qui on a envie de pardonner la corruption dans laquelle elle entraine un homme marié. La prostitution semble légitimée et la débauche en tout genre s'érige en vertu. C'est dans cette optique que la prostitution est à la faveur de la femme qui prend conscience qu'elle peut y gagner son compte en se livrant à l'homme. Comme pour Toula dont la réussite tant sur le plan matériel que sur le plan de l'ascension sociale est liée à son succès auprès de ses courtisans, clients et admirateurs, la serveuse du Divorce rêve de s'évader de sa misère qui l'accable. L'enjeu économique de la prostitution est clairement démontré chez Rawiri à travers les aventures d'Ekata et celles d'Onanga. Après une vie active de prostituées pendant leur jeune âge, Onanga réussit, grâce à ses économies, à se trouver un mari et à se gagner ainsi

[444] C2MK, Sid P.10
[445] C2MK, Sid, p.10

une respectabilité. Quant à Ekata, elle devient propriétaire d'un restaurant qui est le centre d'attraction de toutes les personnalités de la ville.

III.2.4.3 Le corps comme instrument de domination de l'homme

Cette approche, nous la retrouvons fortement inscrite dans les romans de Mbazoo-Kassa. Aussi bien dans *Sidonie* que dans *Fam !*, l'homme est très souvent présenté comme une victime prise entre les griffes d'une femme au pouvoir ensorcelant, une méduse impitoyable dont il ne peut se défaire. L'amant de Sidonie « est malheureux. L'amour violent qu'il entretient avec la tapageuse Sidonie l'épuise. Il n'est plus ce bon vivant qui avait pris l'habitude d'écumer les lieux de plaisir en compagnie de sa maîtresse. Il souffre d'un mal étrange, rebelle, chronique. »[446] L'écriture de C. M. Mbazoo-Kassa offre une double articulation de l'évolution féminine. Dans un premier temps, la femme apparait sous des traits d'un être faible, accablé par une vie difficile et injuste. Un être malheureux assis au bord du monde et à qui toute chance aurait été refusée. « As-tu déjà oublié que c'est toi qui est venu vers moi ? Je ne te connaissais pas. Tu m'as fait une cour accélérée. J'étais seule et malheureuse dans mon coin. Tu es apparu offensif et soi-disant amoureux. »[447]

L'auteur dépeint la serveuse du Bar "le Divorce" sous des traits d'une jeune femme « scotchante » dont le charme ne laisse aucun homme insensible. On entrevoit un pouvoir de séduction qui agit telle une toile d'araignée sur les imprudents qui s'y hasarderaient. En véritable appât, elle s'exhibe sous le nez du nouveau client qu'elle surveille du regard. « La poitrine de la fille professionnellement exhibée à ses yeux gourmands, l'empêche de réfléchir. Il est subjugué par la beauté de cette fleur tropicale. »[448] L'homme se laisse appâter passivement jusqu'à l'effritement de ses dernières barrières. Chez C. M. Mbazoo-Kassa, l'homme est véritablement sous la menace perpétuelle d'une apparition féerique qui viendrait ébranler ses principes les plus solides. La petite *Elle* qui vient à bout du puissant ministre de la communication, au grand dam de Montomory, son épouse légitime en donne une représentation particulièrement éloquente. Le ministre, d'abord présenté come une sorte de croque-femme, un don Juan des temps modernes, se révèle finalement troublé, envouté par *Elle*, « la plus rusée, mais également la plus hardie ». [449] *Elle* est agréable à regarder, tout comme le fruit du jardin d'Eden, *Elle* est d'une beauté à damner un ange. En véritable

[446] C2MK, Sid, P.27
[447] C2MK, Sid p.20
[448] C2MK, Sid, p. 6
[449] C2MK, *Fam !*, p.67

“chasseuse“, alors que « tous les regards convergeait vers *Elle*, elle « repoussait toutes les tentatives de séduction ». Toutes ? Pas tout à fait. Mais elle est maîtresse de la situation et elle agit en conséquence. Le but semble clair, séduire le plus offrant. De même que la fille du “Divorce“, *Elle* joue sa chance. C.M. Mbazoo-Kassa reproduit la même configuration, un lieu propice, un homme de bonne condition, une femme aspirant à l’aisance matérielle. Le piège est posé. Les cartes sont redistribuées. Le jeu change de main. Don Juan passe son tour.

Don juan fortement présent dans le corpus lui confère un aspect hautement philosophique au discours féminin. Parmi les nombreuses interprétations et adaptations du personnage de Don Juan, la version de Molière est celle qui nous séduit le plus en raison de la présentation que fait Sagrenelle de son maître et qui se rapproche de l’image que l’amant de Sidonie donne de lui-même en tant que chasseur. Un disciple d’Epicure dont la passion est de soumettre les femmes à son charme. Le but de la conquête étant simplement narcissique, le don juan ne peut s’imaginer pris au piège d’une pauvre araignée. « Je crois que l’homme est un chasseur né. C’est dans sa nature de multiplier les proies. C’est sa façon à lui de tester sa virilité, sa domination sur le sexe opposé. Malheureusement il ne connait pas souvent ses limites. La preuve… »[450]

La version biblique de la chute originelle lorsque le Créateur interroge le premier homme sur sa désobéissance, celui-ci rejette la faute sur son interlocuteur à travers la femme : « C’est la femme que Tu m’as donnée »[451]. D’entrée, Adam se met en position de victime pris dans une conspiration entre le Créateur et son autre créature, Eve. Dans notre corpus, cette auto-disculpation de la part de l’homme ne lui est pas autorisée. Les personnages masculins assument leurs actes malveillants (chez C.M. Mbazoo-Kassa), d’autres tentent de s’y dérober par la fuite ou l’exil (chez Sylvie Ntsame) d’autre encore sont envahis par la culpabilité jusqu’à leur fin déshonorante (chez Honorine Ngou). Dans tous les cas, les hommes paient le lourd tribut de leur désinvolture. Leur infidélité ne reste pas impunie. Et l’intervention d’un *deus ex machina* rend la justice en épargnant les innocents, généralement des épouses vertueuses. Contrairement à Adam les hommes victimes des femmes dans le corpus doivent faire face à leur responsabilité. La faute ne revient pas à la femme, mais à l’homme qui s’est rendu coupable en sautant le pas comme l’exprime Sidonie : « Il n’y aurait pas d’infidélité si les hommes ne venaient pas vers moi. »[452]La femme n’est plus une victime

[450] C2MK, *Fam !*, p.94
[451] Le livre de la Genèse, Chapitre 2, verset 12
[452] C2MK., Sid, p..23

innocente, elle prend les choses en main et affirme son pouvoir et sa détermination face à un homme affaibli et complètement impuissant : « Je suis ma propre justice. Je te veux. Je te garde. »[453]

Sous les traits de la « tapageuse Sidonie », l'auteur se constitue en narratrice homodiégétique pour pouvoir décliner sous le mode personnel des modalisations affectives. La voix de la romancière se fait entendre dans la virulence des propos et l'acculement du mari infidèle. Sidonie n'autorise aucun sentiment de compassion. Au contraire, elle semble éprouver un plaisir presque machiavélique par ses accusations incessantes qui soulignent la responsabilité de son amant. « As-tu déjà oublié que c'est toi qui est venu vers moi ? Je ne te connaissais pas. Tu m'as fait une cour accélérée. J'étais seule et malheureuse dans mon coin. Tu es apparu offensif et soi-disant amoureux. »[454] Surtout, le caractère engagé du discours romanesque oblige la romancière à rallier l'expérience collective à l'individualité. Sidonie est une jeune femme au caractère double. Elle est aussi douce que vorace, aussi discrète qu'extravagante. La serveuse du « Divorce est la figure du piège, de la femme maudite. Sidonie est une menthe religieuse, d'apparence sans danger, mais semant la mort en réalité. À travers ce jeu du danger déguisé, on pourrait lire le vice féminin de la chute originelle au jardin d'Eden. Seulement, l'auteur prend plaisir à soumettre le mâle en le châtiant dans son objet de domination.

« Je voulais juste m'amuser, jouir de ma nature mâle. J'ai sous-estimé le pouvoir des fétiches féminins. »[455]

À travers Sidonie, la femme soumet le mâle dont elle dévoile ainsi les faiblesses. L'auteur démontre la suprématie féminine par la domination de l'homme sur son terrain favori : la séduction. Chez C.M. Mbazoo-Kassa, la femme est à l'origine du malheur de l'homme. Non pas pour confirmer sa responsabilité quant à la chute de l'humanité mais pour révéler au mâle le pouvoir féminin dont il ne se doute vraiment jamais. L'homme qui sous-estime la femme en pensant pouvoir en faire ce qu'il désir finit par tomber dans un piège qu'il n'a pas su repérer. Déjà chez Rawiri, la prise de conscience par la femme de son ascendance sur l'homme à travers le corps, ce dernier est quasiment livré. Ainsi, la prostitution de Toula peut être perçue comme la revanche de la femme sur l'homme. Afin de céder au chantage affectif de sa mère désireuse de mieux vivre, Toula entreprend de profiter de l'insatiabilité sexuelle de l'homme pour le dépouiller. « Où diable avait-il la tête ce jour là ? Pourquoi n'a-

[453] C2MK, Sid p.23
[454] C2MK, Sid., p.20
[455] C2MK, Sid, p.108

t-il pas songé à mener une petite enquête de moralité sur elle ? Pourquoi n'avoir pas pris les précautions d'usage avant le grand saut ? Voila où conduisent les amours volées et pressées. »[456]

Sous la plume de C.M. Mbazoo-Kassa, les femmes évoluent dans une organisation solidaire entretenue par l'auteur. Dans Sidonie, le châtiment infligé à l'amant se prolonge à son épouse. Mais là encore l'auteur trouve le moyen d'épargner celle-ci du venin de Sidonie en lui accordant une longévité exceptionnelle. Don Juan est vaincu. Il n'a plus le moindre contrôle sur son amante. Il se laisse mourir, impuissant, las dans l'incapacité la plus totale. « Ne comprends-tu pas ? Il ne s'agit pas de n'importe qui. Il s'agit de Sidonie ! Je suis tombé dans son piège. Je suis son prisonnier. Dans sa soif de possession, elle m'oblige à la suivre. Partout. »

III. 3 la guerre des sexes n'aura pas lieu

En Afrique les femmes-écrivains engagées dans la cause des femmes africaines tentent de s'affranchir du concept occidental en inventant des concepts plus adaptés au contexte social et surtout culturel africain. Ainsi, la Nigériane Molara Ogundipe-Leslie parlera de « stiwanism » (« Stiwanism: Feminism in an African Context », Recreating Ourselves: African Women and Critical Transformation, Trenton, Africa World Press, 1994). Mais les différences de conditions entre l'Afrique Anglophone et la partie francophone font réagir la camerounaise Calixthe Beyala qui, s'inspirant de la notion de Négritude, dans un entretien avec Emmanuel Matateyou énonce la « Féminitude »qui selon elle exprimerait plus précisément un mouvement des femmes africaines dans la prise en compte de leurs cultures

Le discours féminin du Gabon n'est pas en reste. On perçoit clairement la distinction qui s'établit entre la conception aurorale de liberté de la femme à celle actuelle. Le roman féminin des premières heures diffèrent de celui de la deuxième génération qui tient compte des données culturelles pour une nouvelle compréhension, ou du moins une meilleure adaptation du féminisme à l'environnement gabonais. L'ambivalence qui en résulte a pour conséquence une double postulation dans le discours romanesque. La dénonciation des premières heures y figure en effet comme chez Sylvie Ntsame, mais les auteurs prennent soin de prévoir la réception par un lectorat culturellement supposé. Dans le discours gabonais, le terme d'émancipation est préféré à celui de liberté qui évoque trop souvent, à tort où à raison,

[456] C2MK, Sid, p..25

la dépravation des mœurs, le vagabondage sexuel. La liberté mal comprise vire au libertinage. Alors que l'émancipation laisse sournoisement survivre l'idée d'autorisation par un tiers, celle de liberté par principe s'entend comme l'exercice par l'individu de sa subjectivité. L'émancipation signifie la présence d'une autorité tutélaire alors que la liberté serait un détaché de cette autorité, une insoumission. Or, dans les sociétés africaines, plus que partout ailleurs, la communauté a son importance. L'idée de groupe n'est pas forcément perçue négativement comme une entité oppressante qui limite l'expression personnelle. Mais comme le groupe à l'intérieur duquel et par rapport auquel l'on désir s'accomplir.

L'approche de la question féminine et/ou féministe suscite des débats de positionnement. Depuis l'avènement de la littérature féminin en en Afrique, il a été question de définir le mouvement de la voix féminine africaine en rapport avec le mouvement féministe né en occident. Parmi les figures de proue telle que Mariama Bâ, le féminisme peine à se faire admettre parmi les femmes écrivains d'Afrique qui reproche à ce mouvement de ne pas correspondre aux valeurs culturelles de leurs univers respectifs. Cette assertion implique la prise en compte de codes culturels pour le décryptage d'un discours selon son origine. Soulignons que cette considération ne pas exclusive à la question féminine. Tout discours ayant une portée sociologique, anthropologique ou même philosophique est difficilement considérable d'un point de vu unique. Les détails qui font la particularité de chaque société déterminent les orientations de celle-ci. La conception de la vie, la perception des valeurs telle que la liberté, l'égalité, la complémentarité ne peuvent s'imposer uniformément dans toutes les sociétés de la planète. La question de l'espace d'épanouissement détermine la conception de la féminité et par extension du féminisme. Il ne s'agit pas de dire non à la libération mais viser une libération digne dans le respect des valeurs morales et culturelles essentielles à notre vie. Le contexte social prend tout son sens dans la multiplicité de sens que peut avoir un mot lorsqu'il est dit dans une langue et ressenti dans une autre. Une des premières figures du discours littéraire au féminin, Mariama Bâ affiche sans complexe une distance avec la pensée féministe.

Cette pionnière dénonce les conditions de vie de la femme, l'absence de droit, essentiellement dans les choix de vie. Loin de l'émasculation prétendument libératrice pour la femme, le désir de Bâ est d'unir la femme à l'homme dans un rapport de partenariat, pour la construction d'un avenir commun. Cette vision n'est certes pas nouvelle car Mariama Bâ dédiait *Une si longue lettre* à « toutes les femmes et aux hommes de bonnes volonté ». La femme qui écrit ignore le rejet de l'homme et de son commandement. Elle ignore la

condamnation du pouvoir phallocratique mais elle révèle à la femme africaine le vide laissé par son absence dans la société dont elle devrait participer à la construction. Dans la lettre que Ramatoulaye adresse à Aïssatou, elle ne fait pas le procès des hommes au contraire, elle semble demander aux femmes de « *vivre en femme* » [457] sans chercher une quelconque égalité des prédispositions, reconnaissance de la part des hommes, encore moins une forme de domination féminine sur l'homme. C'est pourquoi elle ne condamne pas les tâches qui sont habituellement dévolues aux femmes en Afrique : « le travail domestique qu'elles assument et qui n'est pas rétribué en monnaies sonnantes, est essentiel dans le foyer. Leur récompense reste la pile de linge odorant et bien repassé, le carrelage luisant où le pied glisse, la cuisine gaie où la sauce embaume ».[458] Les deux femmes décrivent l'image de la femme du point de vue féminin, leurs analyses se fondent, pour la plupart, sur les femmes actives dans le domaine familial et économique. Mariama Bâ dans réussit à imposer son style avec un féminisme modéré participant ainsi activement à l'évolution des mœurs en 1979. La correspondance entre deux amies Ramatoulaye et Aïssatou qui se soutiennent est un exemple de solidarité entre les femmes mais pris dans une autre optique. Aïssatou qui vit dans un pays plus libre, les Etats-Unis, opte pour l'indépendance par le divorce et Ramatoulaye qui est restée en Afrique choisit le mariage à toutes épreuves : « Je reste persuadée de l'inévitable et nécessaire complémentarité de l'homme et de la femme. L'amour, si imparfait soit-il dans son contenu et son expression, demeure le joint naturel entre ces deux êtres »[459]

Au cours d'un entretien, elle énonce trois raisons pour lesquelles elle juge inadaptée le féminisme et la réalité féminine africaine. Trois raisons pour se distinguer du féminisme :

-paradoxalement pour mieux préserver sa féminité qui s'épanouit dans un espace culturel donné

-le terme est chargé d'une idéologie et d'une culture occidentale

-pour accomplir une vision esthétique personnelle.

Hans Robert Jauss représente le concept d'horizon « en tant que problème de la compréhension du différent face à l'altérité des horizons de l'expérience passée et de l'expérience présente, comme aussi face à l'altérité du monde propre et d'un monde culturel autre ; en tant que problème de l'expérience esthétique au moment de la reconstruction de l'horizon d'attente que la lecture d'une œuvre littéraire fait surgir chez le lecteur

[457] Bâ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Nouvelles Editions Africaines 1979 p.94
[458] Bâ Mariama, *Une si longue lettre op cit* p.93
[459] *Idem*, pp 129-130

contemporain comme chez le lecteur ultérieur. »[460] L'étude de la réception ne peut s'écarter de la perception chronologique dans l'observation. Les romans d'une génération qui conservent des thématiques de la génération précédente proposent certainement une approche nouvelle qui est liée à la réception des premiers. Il s'agit soit d'atténuer le propos, soit de l'exagérer en vue d'une intention claire à l'égard du récepteur effectif.

Au niveau thématique, les nouvelles romancières ne sortent pas des sentiers battus. En reprenant les thèmes anciens tels que la stérilité, la polygamie, le veuvage, les violences faites aux femmes, en gros, la condition féminine, elles accordent une place de choix à la relativisation des analyses. Il s'agit d'une modification de point de vue à laquelle le lecteur ne peut échapper tant elle lui parait évidente. La représentation du contexte y devient un élément fondamental pour la compréhension des discours en circulation dans les récits. L'action du lecteur est fortement suggérée sinon réclamée. On remarque que la configuration du lectorat double est déjà présente dans le contexte gabonais, indépendamment des lecteurs étrangers à la culture gabonaise. Bien qu'il y ait des contextes situationnels généralisés dans le pays, d'autres faits s'inscrivent avec précision dans une vision plus restreinte, celle de la région du nord et qui fait intervenir absolument les considérations coutumières, traditionalistes dont les stéréotypes et les préjugés.

III.3.1 Malentendus et interférences culturelles

« Un homme à cheval entre deux cultures est rarement bien assis »[461]

L'interférence qui en résulte est le fait de toute la charge culturelle qui entoure et porte un simple vocable au rang d'idéologie. Une idéologie nait de la prise en compte d'un manque, ou d'une injustice et la volonté de changement qui en résulte. Une telle organisation implique au préalable l'existence mais surtout la reconnaissance d'une réalité commune. Or, c'est à ce niveau que la donnée culturelle intervient dans la perception de situation ou de condition de vie. Nous définissons la culture comme l'ensemble des moyens et techniques mises en œuvre par un peuple donné pour organiser la vie. Par technique nous évoquons « un système spécifique applicable à une action déterminée, et susceptible de conférer à cette action une précision et une spécialisation dont elle était dépourvue avant l'invention technique »[462] Ces moyens comprennent tous les usages, toutes les coutumes, toutes les lois et les règles qui

[460].H.R Jauss *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988, p. 27
[461] Memmi A., *Portrait du colonisé*, Paris, Payot, 1973
[462]Dorfles G, *Mythes et rites d'aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1975

régissent la vie des individus et bien entendu, la langue à travers laquelle cette culture est véhiculée. Ainsi, la différence d'appréciation des idéologies devient une évidence. L'originalité du présent travail réside en ce souci de relever les interférences sémantiques engendrées par l'usage de valeurs sociales occidentales, généralement utilisées comme catégories analytiques susceptibles de rendre compte de la réalité des « Autres ».[463]Car l'interférence indique qu'il y a fragmentation de l'unité sémantique du sème « féminisme » lorsqu'on le prend du point de vue du lieu de réception.

Alors que le narrateur a pris soin au paravent de justifier la polygamie de Mendang par le désir d'enfant, la trahison de Ngonetang sème le doute sur les capacités procréatrices de son époux. Malgré leurs multiples voyages, la semence de Mendang ne parvient pas à féconder le ventre fertile de sa jeune femelle. Seules les escapades volées avec Nzé-Mendang donnent trois rejetons. Mendang s'enfonce dans la honte et l'amertume. Le notable Mendang, symbole de pouvoir et de sagesse dans une société ou l'âge détermine le degré de sagesse. Dans une société ou la stérilité est officiellement une tare féminine, le poids de la dignité pousse Mendang à reconnaitre les enfants du couple Ngonetang-Nzé-Mendang. Mais, personne dans le village ne s'y trompe. Ngonetang n'a jamais été enceinte avant sa relation incestueuse avec son beau-fils. L'infertilité que le notable Mendang tente de dissimuler est connue de tous comme le dit Otouang : « Nous savons que c'est ton fils qui passe par là »[464] qui devient objet des railleries les plus humiliantes. D'autre part, Ngonetang appartient à la nouvelle classe des femmes pour qui le plaisir sexuel est une aventure voulue, recherchée. Elle parle d'amour. Elle s'offre à Nze-Mendang dont les gestes lui témoignent une complicité dans la marche vers ce bonheur indicible. Sylvie Ntsame dresse le portrait de Ngonetang qui goute ainsi aux plaisirs de l'adultère avec Nze-Mendang son beau-fils.

Depuis Claude Lévis Strauss, il est admis que la prohibition de l'inceste soit la seule règle universelle. Certainement. Mais si l'on ne tient pas compte du paramètre de définition de la notion de famille ou de parenté, cette seule règle universelle perd un peu de son universalité. Le roman *Mon amante, la femme de mon père* entraine le lecteur au cœur de cette question fortement culturelle. En dépit de l'infidélité de Ngonetang, l'intolérance de la situation est largement amplifiée par le fait du lien de parenté avec son partenaire. Le lecteur partageant avec l'auteur la même culture, gabonaise présente plus de facilité d'interprétation.

[463] Nous soulignons Autres pour désigner l'ensemble des populations en dehors de l'occident et qui font souvent objets d'étude pluridisciplinaires ou de repartages télévisuels sur des bases analytiques dictées par la culture occidentale, les modes et les influences propres aux analystes.
[464] S.N, MAFP, p.15

Facilité non pas que l'acte soit particulièrement aisé, mais du fait de sa prédisposition à comprendre des éléments importants qui pourrait exclure le lecteur étranger à l'espace culturel mis en scène. Les romans de Sylvie Ntsame se déroulent généralement dans l'espace rural fang. Une fois de plus la connaissance des stéréotypes de cette culture s'avère nécessaire. Chez les Fangs en effet, la notion de parenté excède les frontières de la consanguinité. Elle s'étend à l'appartenance au même clan, à une même tribu, et, de plus en plus elle intègre les liens essentiellement fondée sur ce qu'on appelle la morale populaire, c'est-à-dire les liens tissés par des alliances conjugales ou même de simples affinités entre individus. Dans le cadre du roman de Sylvie Ntsame, le lecteur d'origine fang ou disposant de cette information par des études préalables concède aux villageois de Nko'o leur indignation face à l'attitude immorale du couple Ngonetang/Nzé-Mendang. La circonscription spatiale oriente ainsi la compréhension du texte. Le choix des termes et expressions choquantes comme dans l'extrait qui suit sont de nature à légitimer la colère et l'humiliation de Mendang. « - C'est immoral. »[465]L'auteur ironise : « Nzé-Mendang tente de quitter sa posture, mais il sent son membre emprisonné dans sa « maman ». » Cette ironie souligne la gravité de la situation. De toute manière, les dispositions coutumières qui font que la relation du couple soit considérée comme une infamie sont exposées dans le roman. Une fois de plus, par l'accessibilité de son discours, l'auteur oriente l'interprétation de son discours. Cette influence du lecteur est visible à travers des éléments explicatifs qui interviennent au milieu de la narration. La conception culturelle prend le dessus et dicte les relations entre individus d'une même communauté. Le guérisseur Essono est la représentation du sage et de l'initié détenteur de la sagesse et des coutumes ancestrales qu'il énonce pour recadrer les choses et permettre ainsi à ceux qui n'auraient pas encore saisit la gravité des faits de comprendre l'intensité de l'offense faite à Mendang et à travers lui, à la coutume toute entière :

> « Un enfant ne partage pas la même femme que son père. Notre tradition a fait deux exceptions : la première permet à un enfant de prendre la femme de son père si c'est ce dernier qui l'autorise, du fait de son âge avancé. La seconde, à la mort du père, si l'épouse est jeune, et que le père n'a pas de frère consanguin, on donne la jeune veuve au fils aîné. Dans quel cas te situes-tu aujourd'hui ? »[466]

[465] S.N, MAFMP, p.61
[466] S.N., MAFMP, p.84

En outre, il en va de même pour l'interprétation des faits de violences faites aux femmes. Sortis de leur contexte situationnel mais surtout culturel, le lecteur non-fang perçoit les personnages masculins du roman et par extension les hommes du milieu traditionnel représentés dans les romans comme de véritables brutes dont la violence physique est une forme d'expression de leur pouvoir sur le sexe faible. Si cela peut être valable dans des cas précis comme avec Obiang le père de Joël Ondo (*Malédiction*), la connaissance des codes culturels permet de relativiser l'attitude de Mendang vis-à-vis de ses épouses, particulièrement Ngonetang dont l'offense commise par Ngonetang est sans égale. La lecture devient pour le lecteur une aventure ordinaire, qui raconte des faits divers presque normaux. L'aspect croustillant ne tient plus qu'au caractère insolite d'une scène capitale et non plus du récit dans son entièreté. Déjà, les questions de violence s'inscrivent dans le contexte global du Gabon, ce qui impose au lecteur averti de rechercher les circonstances d'expression de cette violence. Avant sa modification de 1979, le code civil du Gabon autorisait explicitement à l'homme de battre une femme insoumise. Ainsi, la violence de Mendang sur ses épouses ne choquerait pas le lecteur. Si le code civile dans sa dernière version prohibe ce phénomène, force est de constater sa fréquence et surtout son admission comme une norme tacite de fonctionnement du couple.

De même, le récit du rituel de veuvage infligé à Ebii après la mort de Dzila mobilise des souvenirs du lecteur régional quant au déroulement de ce type d'événement, ce qui participe à la construction du sens entre ce que le texte en dit et ce que la mémoire du lecteur libère comme information à ce propos. L'auteur écrit que « pendant la période de veuvage, Ebii dormait à même le sol, sans drap ni couverture. »[467] La description du traitement que subit Ebii entre les « coups dans le dos » et les paroles injurieuses de la part de ses belles-sœurs, s'élabore comme un vrai travail de mémoire qui replonge le lecteur dans un environnement connu et renvoie à une représentation habituelle qui n'aura d'autre considération que le prétexte d'un rituel institué par la coutume et par lequel passe toutes les veuves. Il ne nous traverse pas l'esprit de plaindre Ebii en tant que victime, car l'idée de victimisation devient elle-même inadaptée, le cas de la veuve de Dzila n'étant pas isolé.

Cette scène certainement choquante ne retient pas notre attention dans la mesure où elle nous est familière. Il nous faudrait alors y revenir avec plus de distance pour pouvoir l'apprécier avec des éléments autre que des simples souvenirs. En y impliquant les valeurs idéologiques d'appréciation des conditions humaines, la scène prend une autre valeur et la

[467] HoN, FI, p.32

valeur sémique s'en trouve reconsidérée. De même, la scène de la désignation d'un nouveau mari parmi les frères du défunt Dzila. On découvre la femme considérée comme un bien patrimonial. Un lecteur étranger à cette pratique du lévirat s'y attarderait et s'en offusquerait sans aucun doute. Au regard de cette scène de maltraitance et de chosification de la veuve. A la place, le lecteur natif n'y voit une fois de plus, qu'une pratique qui trouve son sens dans le devoir de protection de la famille du défunt par sa famille. Afin que la veuve et ses orphelins ne se retrouvent relégués au statut d'assistés dans le village, la tradition prévoit qu'on leur attribue un nouveau responsable pour subvenir à leurs besoins en accomplissant les taches réservées à l'époux et au père qu'il devient désormais pour cette nouvelle famille. Car, le statut de chef de famille est d'abord une fonction qui implique des devoirs spécifiques. Ce système équivaut en droit à celui de tutorat.

Le corpus que nous lisons dresse un tableau particulier de la question de la polygamie. Longtemps décrite comme une forme de chosification de la femme considérée comme un bien patrimonial. Dans le fond, la nuance apportée ici ne modifie pas la vision patrimoniale, par contre les romancières offrent une appréciation différente. La polygame n'apparait pas au lecteur comme une forme de maltraitance ni de réduction, ni même d'inconsidération de la femme.

Dans les romans de Sylvie Ntsame, le narrateur relate le parcours peu luisant de Mendang que seul son désir de paternité poussera à la polygamie. « Les premiers mois avec tous les moments sensuels que le jeune couple partage, Eseng est enceinte. Elle accouche d'un petit garçon nommé Nzé-Mendang. Le père a entouré son fils de tout son amour. Il a voulu voir en vain sa petite famille s'agrandir avec une autre naissance, sans pourtant y arriver »[468]Mendang est satisfait du choix de son père. La seule ombre au tableau, c'est l'impossibilité d'une nouvelle grossesse de la part de son épouse : « Ses espoirs se sont continuellement effrités chaque mois par la présence des menstrues. » Malgré cette stérilité qu'il ne comprend pas, il reste plusieurs années à attendre le miracle qui ne viendra jamais. « Découragé, il a épousé Bissap et quelque temps après il a pris Ngonetang dans l'espoir de doubler ses chances d'avoir beaucoup d'enfants. »[469] De même, le père d'Ewimane ne doit sa polygamie qu'à l'infertilité de Moyissi sa « sirène du sud ». « Devenue sa moitié, il n'hésita pas à gouter à ce fruit quasi vert mais déjà succulent. Dans la famille de l'homme, on se surprit secrètement à attendre avec une impatience non feinte le jour ou le ventre de Moyissi

[468] S.N., MAFMP, p.34
[469] S.N, MAFMP, p.34

s'arrondirait. En vain. (…). Il fallait assurer l'héritage et pérenniser le nom de l'époux. Et cela se fit au grand bonheur de la famille patrilinéaire (…). Moyissi devint la risée de ses coépouses et sombra dans une tristesse ineffable. »[470] On se demande pourquoi le narrateur se donne tant de mal à justifier une situation courante dans ce contexte culturel. Si le lecteur francophone y voit un prétexte, le lecteur gabonais dispose d'une information corroborative : la polygamie est un régime matrimonial tout à fait légal dans les conditions prévues par le code civil.

Cependant, le contexte rural basé sur la coutume correspond à l'argumentation justificative du discours romanesque. Car il est généralement la garantit d'une descendance considérable en terme de nombre d'enfants). On est loin de la désespérance et de la violence contenues dans le témoignage de Ramatoulaye Fall [471]. Dans *Une si longue lettre*, elle raconte son calvaire à l'annonce de l'arrivée dans son foyer d'une coépouse, Binetou, une jeune fille de l'âge de sa propre fille Daba. «Ainsi, pour changer de «saveur», les hommes trompent leurs épouses. J'étais offusquée. Il me demandait compréhension. Mais comprendre quoi ? La suprématie de l'instinct ? Le droit à la trahison ? La justification du désir de changement ? Je ne pouvais être l'alliée des instincts polygamiques. Alors comprendre quoi ? … (…) J'avais entendu trop de détresses, pour ne pas comprendre la mienne. Ton cas, Aïssatou, le cas de bien d'autres femmes, méprisées, reléguées ou échangées comme un boubou usé ou démodé. » Ramatoulaye est d'autant plus blessée que rien ne justifie le deuxième mariage de Modou. Elle lui a donné une riche descendance de douze enfants dont l'une d'elle est l'amie de Binetou.

Chez Chantal Magalie Mbazoo-Kassa, c'est un autre aspect de la polygamie qui est présenté. Ce sont des femmes qui en parlent non plus comme d'une situation dégradante dont elles voudraient se libérer, mais comme d'un fait ordinaire au sujet duquel on ne s'interroge guère. Les coépouses de Moyissi, mère d'Ewimane ne laissent transparaitre aucune rivalité au sens conflictuel du terme. Lorsqu'elles parlent de l'homme qu'elles partagent, elles emploient la première personne du pluriel. « Notre époux », « notre homme ». A cause de la prétendue grossesse de Moyissi, ces rivales s'unissent pour un intérêt commun : garder leur homme. Car elles sont convaincues que cette histoire de grossesse n'est qu'une manigance de la part de Moyissi qui a depuis longtemps perdu sa place de première épouse à cause de son infertilité.

[470] C2MK, *Fam !*, p.37
[471] M. Bâ, *Une si longue lettre*, *op cit*

« *Nous* ne la laisserons pas faire, cette sorcière ».[472]L'exclusion de Moyissi est d'origine ethnique et pas matrimoniale. Du fait de sa différence ethnolinguistique, elle reste considérée comme l'étrangère de la maison maritale. « D'une beauté à damner un prêtre », Moyissi avait été séduite à l'âge de quinze ans par son professeur de français natif du Nord du pays.

Pour le lecteur régional, l'évolution de la perception des canons de beauté peut être immédiatement rattachée au cliché ethnique des auteurs plus qu'à la chronologie historique. La romancière Angèle Rawiri appartient à l'ethnie omyene dont l'attrait effréné pour le teint clair et métissé n'est plus à démontrer au niveau national. Sans qu'aucune étude statistique ne confirme à ce jour que ce groupe ethno-linguistique accumule le plus grand nombre de personnes claires et métisses, l'imaginaire populaire du Gabon voudrait que les Omyene soient majoritairement claire de peau. Quand ils ne le sont pas, une tendance culturelle les pousserait à s'en approcher à tout prix. Cette information participe du sens, car elle atteste d'une considération culturelle. Pour autant qu'on le sache, les fangs ne sont pas reconnus comme étant les plus foncés de la région. Où donc se situe la différence ?

Le mode de communication qui s'adresse à un lecteur sous-entendu par le texte lui-même apparait fréquemment dans les romans de Sylvie Ntsame. Chez cet auteur, souvent le narrateur s'arrête sur un élément qu'il explicite, donnant l'impression de s'adresser directement à un lecteur-interlocuteur extra-culturel, c'est-à-dire non préparé à comprendre des évidences culturelles. Mais ce procédé trouve ses limites au sein même du texte dans la mesure où, en fonction du récit, la lecture peut évoluer car, les éléments nécessaires à l'interprétation ne sont pas figés. L'explication de certains faits culturels et les commentaires qui en soulignent l'effet montrent assez clairement que l'auteur suppose un lecteur qui ne soit pas culturellement armé pour saisir les contours de tel aspect ou de tel autre.

Prenons l'exemple suivant : « En général, lorsqu'une femme commet une bêtise, on jette l'anathème sur toutes les autres, c'est pourquoi certaines, les plus calmes regardent cette scène à distance.»[473]Il faut rappeler le contexte de la scène. Il s'agit du moment où tout le village assiste avec Mendang au flagrant délit d'adultère mêlé d'inceste entre Ngonetang et Nzé-Mendang. La précision donnée par le narrateur quant au traitement réservé aux femmes dans ce genre de situations est d'ordre culturel. Pour le lecteur idéal natif, il serait simplement superflu. Et la précaution d'éclairage que l'auteur prend par ce court passage inséré au milieu

[472] C2MK, *Fam !*, p.38
[473] S.N., MAFMP, p.65

du récit de la scène montre qu'elle a à l'esprit un lecteur auquel ignorant de la culture en vigueur. Reprenons un autre passage obéissant au même procédé :

> « Dans la société traditionnelle, la relation sexuelle de jour est prohibée. C'est une honte pour la femme qui se fait prendre, tout est toléré ou plutôt permis à l'homme. Cette société réserve la part belle à la gent masculine en rétrogradant considérablement la femme »[474] ou encore « Ces petits interdits fragilisent la femme, portant ainsi atteinte à son psychisme, lorsque l'on sait l'intérêt qu'elle accorde à sa morphologie ; on peut donc s'imaginer à quel point beaucoup d'entre elles sont malheureuses. Ainsi de crainte de voir son postérieur grossir, elle s'abstient de manger ce doux poisson. Or les hommes sont les premiers à frissonner dès qu'ils voient cette partie du corps de la femme bien en chair. »[475]

Afin de donner ces éléments, l'auteur supplante momentanément le narrateur et s'emploi lui-même (elle-même) à intervenir comme pour témoigner du fondement de ce que dit le narrateur. Au milieu du récit, l'auteur glisse des commentaires qui renforcent le passage et lui confèrent un caractère vrai. Dans le premier extrait, le narrateur donne une information de nature à éclairer son interlocuteur qui de ce fait peut mieux apprécier les réactions des femmes dont l'intolérance vis-à-vis de Ngonetang pourrait surprendre. Le fait que le reste des femmes du village se montrent sévères à l'égard de Ngonetang peut avoir une bonne explication. Il se pourrait que les femmes désapprouvent Ngonetang par jalousie. Car, ces dernières ne bénéficient pas du même privilège de pouvoir transgresser en toute légitimité un interdit ancestral. Rappelons que Ngonetang ne s'expose à aucune sanction dans la mesure où sa « liberté » est à l'initiative de son mari.

Le deuxième extrait quant à lui est un commentaire qui dévoile l'implication de l'auteur dans le récit. Attitude accusatrice, il révèle un ressentiment profond accompagné d'un jugement dépréciatif qui dénonce l'incohérence et l'hypocrisie masculine. Ce passage sollicite implicitement l'adhésion du lecteur qui est tenté de plaindre la femme fang au regard de la situation d'injustice et de fourberie décrite. Sylvie Ntsame s'emploie à révéler un visage de l'homme machiste et phallocrate. Elle ne se contente pas de laisser le lecteur se faire une opinion à travers le récit, mais elle intervient au-delà du narrateur qui est l'instance qui assume le texte, pour livrer des stratégies de captation. Le pronom indéfini « on » dans la phrase « on ne lui tolère rien » désigne la communauté masculine. Elle désigne un groupe puissant qui décide de ce qui est bon ou pas pour la femme. Le « on » revêt une force une pression à laquelle la femme est soumise en permanence. Le ton du narrateur (auteur) est

[474] S.N, MAFMP, p. 41
[475] S.N, MAFMP, p41-42

plaintif et appelle à la compassion du lecteur. La stratégie de captation vise à toucher, à sensibiliser le lecteur. Sylvie Ntsame ouvre son univers de pensée et invite le lecteur à saisir l'intentionnalité qui est une technique de communication.

Lorsque l'inscription du lecteur est explicite, elle peut prendre une forme autre que celle de la sollicitation à l'adhésion comme nous venons de le voir. Selon que l'auteur défend ou qu'il condamne, la stratégie de captation sera différente. En dehors de la sollicitation, nous pouvons relever l'interpellation. Cette technique d'invitation du lecteur se retrouve surtout chez C.M. Mbazoo-Kassa avec sa prédilection pour le discours d'influence épique. Le lecteur est directement inscrit dans le texte par des interrogations qui ne s'adresse à aucun personnage. L'auteur semble plusieurs fois réclamer une réponse de la part de son lecteur dont la participation ne laisse plus de doute. Les exclamations et les interrogations qui ponctuent le discours suscitent une attention de la part de l'auteur qui silencieusement construit dans son imaginaire une position vis-à-vis de ce qui lui est proposé par le récit.

Le lecteur ciblé est potentiellement originaire de l'espace culturel de l'auteur. Il est le premier à être interpellé car le texte lui est adressé en priorité. Il reconnaîtra tout de suite le contexte dans lequel se situe la scène, son milieu naturel. Mais loin de s'en détourner et de dire *c'est du bien connu ou c'est du déjà vu,* son attention se trouve éveillée.

Faire naitre à travers l'écriture des questions inabordables dans l'espace culturel de l'auteur trace une barrière de rupture entre cette dernière et son public modèle. L'attitude de Joël fortement répréhensible pour le lecteur modèle serait plutôt louable pour le lectorat extra-régional. L'argumentation de Joël tente de convaincre un père intransigeant, qui finalement correspond à tous les paternels villageois. La méchanceté que lui attribue l'auteur oriente l'interprétation vers un sentiment antipathique. Le père de Joël, dictateur, oppresseur et violent n'a dans les faits rien d'extraordinaire. Pour le lecteur modèle aux caractéristiques culturelles correspondantes, la figure du père n'intéresse pas particulièrement. On aura deux centres d'intérêt différents. Pour l'un, ça sera la folie de Joël qu'il faudra condamner avec rigueur, pour l'autre c'est l'autorité sans borne d'un père entêté qui est inadmissible. A l'intérieur du champ littéraire gabonais, ce texte ne recevrait pas forcément le même écho. La configuration lectoriale y est déjà représentée à petite échelle. Le texte met en scène la société fang donc l'un des stéréotypes les plus populaires est l'attachement inconditionnel à une tradition jugée rigoureuse à l'extrême. Le double lectorat intervient au niveau de l'interprétation. Il s'agit non plus de la condition de la femme gabonaise, mais celle de la femme fang.

Par ailleurs, Sylvie Ntsame reste fidèle à son attrait pour le scandale à travers les discours des personnages féminins parfois difficiles à entendre. Ngonetang a le profil de la femme révoltée, mais jetée dans le contexte traditionnelle du roman, elle prend des allures d'une femme possédée, une écervelée à qui il faut faire entendre raison à tout prix. L'intervention du « piège » placé dans son sexe, s'explique et même se justifie, car elle esp proportionnelle à l'humiliation que subit le notable Mendang. On prend en compte l'âge du personnage et surtout de son statut dans le village. À travers son époux, c'est la tradition toute entière que Ngonetang foule au pied. Ce qui explique l'impassibilité des villageois qui se contentent de regarder et de commenter sa souffrance.

III. 3.2 Thèmes anciens revisités

La nouvelle vague de romancière rompt avec l'ancienne conception qui faisait l'apologie de la révolte féminine par le corps une mode, une tendance avec laquelle il fallait conjuguer si ce n'est revendiquer. À travers le corpus que nous lisons, les romancières n'hésitent pas à condamner les auteurs de l'utilisation commerciale du corps. Dans *Fam !,* le narrateur a le plus grand mal à dissimuler le dégout que provoque en lui la vie d'Essila.

> « Essila était le prototype de ces femmes en pantalon de l'école féministe qui passaient leur vie à rivaliser avec les hommes. Elle administrait son corps comme une véritable entreprise. Sa vie comme une barque folle accostait à tous les ports de renom et échouait lamentablement sur les rives du vice. Chaque aventure était un placement à court ou à moyen terme générateur d'intérêts. L'humanité sentimentale était proscrite du contrat et elle s'offrait des dividendes généreux sur le dos de pigeons professionnellement plumés. Souvent sans protection. »[476]

Il s'agit de comportements calqués sur des modèles importés et transposés à la culture locale sans la moindre critique. Le narrateur des « femmes en pantalon de l'école féministe » pour faire comprendre au lecteur que les comportements en questions sont traversés par des écarts et des interférences culturels. Cet extrait donne à entendre le choc des cultures africaines et occidentales. Ce que ne manque pas de souligner Ewimane qui attire l'attention de sa cousine féministe en lui rappelant que « l'Occidentale et la Syenne sont culturellement différentes ».[477]

[476] C2MK, *Fam!* p.66
[477] C2MK, *Fam!,* p80

Sentant sa mort prochaine, Essila, se considère comme « une dépravée en fin de règne. »[478]Au soir de sa vie, elle veut remettre en cause son mode de vie. Sa dégringolade physique et psychique lui fait l'effet d'une punition. Essila considère sa déchéance comme une action punitive de la part de Dieu qui lui reproche, pense-t-elle, sa vie désordonnée. « Je bascule du côté du cynisme, de la honte et du désespoir. Je prends donc parti pour l'abstinence alimentaire. C'est pour moi un acte de pénitence envers Dieu. Car, j'ai bien mérité cette gifle…divine ? » [479]Contrairement à l'image de la prostituée, presque fière des romans de Rawiri, avec le personnage de Toula, ici, la prostituée est montrée du doigt. Même morte, Essila, ondine du trottoir, ne bénéficie pas de l'indulgence habituellement accordée aux disparus qui deviennent subitement des personnes, *tant appréciées* de tous et que l'on regrette unanimement. La décence qui fait qui consiste à absoudre les morts ne s'applique pas à Essila. Sa réputation de femme libérée, lui survie : « On savait la jeune femme peu avare de son corps. On lui avait même prédit un avenir peu reluisant à cause de ses multiples relations. Mais nul n'osait aller au-delà d'une simple mise en garde car son commerce nourrissait la famille et sa pratique relevait de sa vie privée. »[480]On découvre la cupidité de la famille d'Essila qui, hypocritement a toujours feint de ne rien savoir de la vie de leur fille. Les proches d'Essila n'appréciaient guère son mode de vie, mais nul n'en disait rien, de peur de ne pas pouvoir bénéficier des retombées positives que cette débauche procure. On fait le choix de ne rien dire. Tous ont fermé les yeux, et l'ont ainsi condamnée à une mort certaine. L'auteur souligne l'attrait pour le bien matériel et la pseudo- dignité qui finalement est vide de sens à l'épreuve des faits.

Le corps n'est plus évoqué seulement pour revendiquer le droit à la liberté sexuelle. Les nouveaux discours se construisent à la croisée de diverses manifestations du corps. Trois tendances retiennent notre attention : le corps comme enjeux personnel dans le cas des femmes prostituées, le corps comme enjeux social, pour la vie conjugales et les rapports professionnels (nous pensons aux PST promotions sexuellement transmissibles). Le corps est mis en scène non dans un processus de réappropriation comme on en a longtemps débattu à propos des romans féminins, mais dans un simple décryptage d'une existence ordinaire dans une société ordinaire. Le corps intervient sous trois formes différentes. D'abord le corps fertile à travers l'omniprésence des grossesses, des accouchements ou des enfants et donc de

[478] C2MK, *Fam !*, p.126
[479] C2MK *Fam!*, p.127
[480] C2MK, *Fam!*, p.128

la mère. Il peut se livrer sous des traits du monstre corrupteur à travers la maladie et la mort mais aussi le corps évoque le désir et le plaisir à travers des scènes érotiques.

La première tendance sur le corps évoque le sexe à travers le champ de la procréation construit lui-même par des épisodes d'accouchements. La femme est avant tout mère. Le corps est considéré en dehors de sa dimension sexuée. Ce qui peut parfois donner l'impression que l'auteur ne conçoit la sexualité du corps que dans un processus reproductif. Fonction utilitaire. Dans ce rôle, on retrouve la femme conçue comme élément de perpétuation de la lignée. Elle est un bien périssable que l'on peut remplacer à souhait. Dans *Mon amante, la femme de mon père*, le narrateur retrace les trois mariages de Mendang qu'il justifie par le désir unique d'agrandir sa famille. D'abord Eseng sa première épouse qui est atteinte d'une stérilité secondaire. Elle lui donne un fils, Nzé-Mendang, puis, l'époux attend désespérément un second qui n'arrivera pas. Pour se donner plus de chance, il prend une seconde épouse en la personne de Bissap, de son ventre infertile, il ne parviendra à rien obtenir. Les mêmes causes produisant les mêmes effets, il prendra une troisième épouse, Ngonetang, féconde comme souhaitée, mais qui choisit plutôt d'en faire don au propre fils de son mari. *Féminin Interdit* reprend cette même représentation de la femme-ventre à bébé. Ebii la mère de Dzibayo est encore très jeune lorsqu'elle se retrouve veuve après la mort de Dzila son époux. Comme elle a prouvé sa fécondité, elle revient en héritage à Edzima, son beau-frère afin de donner à ce dernier la chance d'avoir une progéniture. Dans ce cadre traditionnel, la femme qui est donnée en héritage n'est pas perçue comme un individu, mais comme un matériau de construction indispensable à la pérennité de la famille et de la société entière. Cela est d'autant plus fort dans ce deuxième exemple que la vie de femme d'Ebii n'est évoquée que dans son rôle de mère et d'épouse. Nul ne sait comment ni à quel moment son corps entre en contact physique avec celui de son partenaire. Seule le résultat importe : des grossesses à répétitions. Le troisième exemple est celui de Mvame que son mari va finir par répudier à cause de sa stérilité.

La stérilité dans ce contexte n'est d'ailleurs pas perçue comme une pathologie, mais comme une incapacité de la part de la femme. C'est ainsi que Ayatebe se retrouve gargotière à Fouremedzim, rejeté par un ex-époux en mal d'enfant. Selon la conception traditionnelle, le don de la vie incombe à la femme seule. L'homme y participe à faible proportion. L'enfant est celui de sa mère jusqu'à l'âge où il est jugé capable de recevoir une éducation. C'est alors que le père entre en jeu. Surtout s'il s'agit d'un enfant de sexe masculin. La femme n'a pour ainsi dire pas le droit de ne pas procréer. Ce serait un manquement terrible à son devoir principal.

Raison pour laquelle lorsque la bonne volonté de celle-ci échoue face à une infécondité acharnée, on trouve des explications du côté du mauvais sort, de la sorcellerie volontaire ou involontaire, consciente ou inconsciente. Assurée la descendance, donner la vie, c'est une affaire de femmes.

Dans les romans de Ngou et de Sylvie Ntsame, on remarque que les hommes ne sont jamais présents lors des accouchements. Ce moment pourtant crucial pour la vie fait planer l'idée d'une violation de l'intimité féminine. C'est pourquoi dans l'esprit de la tradition, il est impensable qu'un homme remplisse la fonction d'accoucheur. Malgré son impatience, Dzila est condamné à attendre que les femmes se décident à lui annoncer la bonne nouvelle de sa paternité. Le moment de la naissance, moment fondamentale qui marque le début de la vie, les femmes sont au cœur de la scène. Les hommes sont écartés, comme s'il leur présence troublerait le bon déroulement de l'accouchement. L'homme le plus respectable, le plus grand notable lui-même est soumis à la loi des femmes comme le montre l'extrait suivant : « Le cœur haletant et le visage labouré de plis d'anxiété, l'homme se gratta convulsivement le front. Puis, il se dirigea vers le corps de garde et s'écroula littéralement sur un lit de bambou. Rongé par une oppression permanente, il vivait une situation d'attente angoissante. »[481].

Malgré sa position de chef de famille, d'époux de la femme en travail et de futur père du bébé avenir, Dzila n'a pas d'autre choix que d'attendre le moment où les femmes décideront de rompre le silence. Et, comme tous les hommes de cette culture, il respecte l'interdit et prend son mal en patience. On retrouve le même schéma chez Sylvie Ntsame, où seules les femmes sont conviées à l'accouchement de Ngonetang. Les hommes quant à eux organisent pour rendre le plus supportable possible l'angoisse de l'attente. Les « femmes se joignent aux autres (femmes) à la cuisine, les hommes apercevant le feu au corps de garde vont retrouver les occupants »[482]

III.3.3 Carnavalisation et nouvelles tendances du corps chez Bessora

Chez cet auteur, le corps est en mouvement. Dans une aventure véritablement théâtralisée, Bessora présente, décrit, admire et moque le corps. Plus qu'un thème, le corps sous la plume de Bessora est un tout. Dans son premier roman, *53 cm*, le corps apparait comme une marque de reconnaissance, *53 cm* de tour de fesse qui défavorise Zara, une métisse dont le malheur est de ne pas correspondre au cliché de l'africaine au derrière

[481] HoN., FI, p.7
[482] S.N., MAFMP, p.17

généreux. Mais l'aventure du corps atteint son apogée chez Bessora avec *Deux bébé et l'addition* où le personnage principal est un homme sage-femme, donc un manipulateur de corps de femmes aussi bien que de bébés. Le roman tourne pour l'essentiel autour de grossesses et d'accouchements. Moment habituellement privilégié pour la gent féminine, mais que Bessora revisite avec la dérision qui lui est propre. Avec un humour parfois corrosif, souvent sarcastique, l'auteur fait de l'accouchement un moment comique sans véritablement être drôle. Une aventure souvent tragique, mais une tragédie travestie d'éléments risibles. La grossesse souvent présentée comme une étape fragile, douce devient chez Bessora, une période désagréable, ôtant de ce fait à la femme, le « bon rôle » quasi-divin de celle à qui on doit la vie. Waura, la sœur jumelle de Yéno l'homme-sage-femme déclare : « J'avais l'impression qu'un intrus squattait mon utérus. Et j'avais une de ces nausées. Je me sentais moche, gonflée. J'ai quand même pris six kilos en moins de trois mois, deux tailles de soutien-gorge. Et j'arrête pas de pisser... ».[483]

Bessora désacralise la mère à travers un personnage presque indigne et peu conventionnel. Waura ne correspond aucunement aux femmes enceintes habituelles, très fière de porter un enfant et très honorées de pouvoir remplir le pacte social vis-à-vis de leur belle-famille.

Pour la première fois, le roman gabonais dissocie la procréation et le bonheur de devenir mère. Chez Waura, en effet, la grossesse n'a rien de plaisant. Au moment où elle annonce sa grossesse à son frère sage-femme, elle accuse son mari Modeste de lui avoir fait « cet enfant dans le dos »[484] Plus loin dans le même entretien, elle dira de son mari qu'i « n'avait qu'à prendre la pilule. »[485] Bessora oppose deux approches différentes de la maternité à travers le personnage de Myrtille qui vente la « fémellité »[486] et Waura pour qui devenir mère n'a rien de particulièrement excitant. Elle évoque des motifs divers et variés qui finalement passent mieux pour des prétextes presque ridicules comme l'éventualité d'une progéniture masculine qui lui ravirait la scierie de son grand-père dont elle ne peut hériter pour la simple raison qu'elle est une fille. Le comique réside aussi dans le jeu de volte face entre les deux personnages. Bessora s'amuse de l'état de grossesse. Habituellement conté comme un moment de bonheur intense, nous découvrons que c'est une période qui peut aussi être un calvaire comme chez Myrtille qui se compare à une vache : « Je me sentais vraiment

[483] Bessora, DBA, Paris, Serpent à plume, coll. fiction française. 2002 p.122
[484] Bessora, DBA, *op cit*, p.20
[485] Bessora DBA, p.22
[486] Bessora DBA, p.22 ce terme apparait dans le texte pour renforcer le caractère extravagant de la création chez Bessora. Femellité est mis pour féminité, mais dans une optique comique et moqueuse, la romancière assimile le féminin humain à celui animal tel que cela se lit tout au long du roman.

comme une vache en travail. ».[487]Ou encore Waura qui redoute les grossesses parce qu'elle pense déjà à l'atrocité des douleurs de l'accouchement : l'« accouchement est une abomination ». On découvre Myrtille sous un autre jour moins maternel. Quant à Waura elle se regarde marcher, se compare à un palmipède : Je marche comme un canard...Regarde-moi ça. »[488]La période de grossesse est traitée avec un vocabulaire animalier. Waura y voit surtout un moment désagréable qui entraine des transformations physiques spectaculaires comme dans le passage suivant : Ovipare, j'aurais pu partager la couvée avec toi mon frère bien-aimé. S'il avait été un œuf, n'importe qui aurait pu le couver. Il n'aurait pas besoin de moi pour vivre. Mais non, je suis une femelle mammifère et j'ai ce stupide pouvoir du ventre. »[489]

Bessora joue avec le corps. Ces romans sont des laboratoires où l'on peut se laisser aller à des expérimentations les plus farfelues. Cette écriture théâtrale ne lésine ni sur les mots ni sur les sujets. Chez Bessora, les sujets les plus sérieux comme les plus dramatiques sont traités avec légèreté et détente. On y perçoit aucune pression. Comme si la vie elle-même n'était qu'un amusement, une cour de récréation, un espace dans lequel tout est jeu. Le corps et particulièrement celui de la femme est un des éléments favori du grand jeu de l'écriture. Après la grossesse, c'est au tour de l'accouchement de faire l'objet d'une description ubuesque. Le fait que l'auteur donne à un homme le rôle de sage-femme, une fonction traditionnellement féminine démontre la volonté de l'écrivain de briser les cercles fermés d'une part et de donner un visage différent à cet univers fémino-féminin d'autre part. En effet, Yéno est cet étranger qui s'introduit par effraction dans la communauté féminine et y prend le rôle central.

> « Mes gants chirurgicaux cheminent le long du vagin de Myrtille jusqu'à buter contre un goulot verrouillé, complètement fermé. Normal pour un premier. Elle aurait pu rester chez elle. Les premiers sont souvent très longs. Elle demande à souffrir moins. Je ne puis satisfaire cette exigence : d'abord, avant de souffrir moins, il faut avoir souffert beaucoup. Et puis l'anesthésiste n'est toujours pas là. »[490]

Ce viol de l'espace sacré des femmes est rendu clairement autorisé par une femme, en l'occurrence l'auteur. Lorsqu'on connait la fertilité de son imagination, on se surprend que l'auteur de la création systématique d'un vocabulaire bessorien n'est pas trouvé une désignation masculine à la fonction de Yéno. Pourquoi pas sage-homme, ou obstétricien ?

[487] Bessora, DBA, p.36
[488] Bessora, DBA, p.126
[489] Bessora, DBA, p. 131
[490] Bessora, DBA, p.14

L'entêtement de l'auteur à faire de son personnage un homme-sage-femme traduit que la discrimination sexuelle n'est pas exclusive aux femmes. Les hommes sont aussi exclus de plusieurs univers féminins. Yéno savoure son privilège d'appartenir au cercle très fermé des femmes. Dans ce roman, on peut déceler l'évocation allusive d'un lecteur modèle. Il est suggéré implicitement par les noms des jumeaux, Waura et Yéno. En effet, chaque groupe ethno-linguistique du Gabon comporte dans son répertoire nominatif une désignation particulière selon les circonstances de naissance, ou comme ici, pour des jumeaux. Waura et Yéno sont les identités de jumeaux dans l'ethnie myene. Or, cette ethnie a la particularité d'avoir une société secrète strictement féminine, le Ndjèmbè.

L'extrait ci-dessus retrace un examen classique que pratique la sage-femme affectée pour l'accouchement sur une femme-enceinte en phase de travail, c'est-à-dire dont l'accouchement est proche. Dans le cas de notre roman, ce moment important semble n'être qu'un jeu pour Yéno qui assimile la visite médicale à une promenade dans l'utérus de Myrtille. Visiblement, les femmes n'apprécient guère cette étape indélicate que Waura perçoit comme une agression : « accouchement égal attouchement ». Une sensibilité psychologique que Myrtille ne semble pas partager, vue qu'elle s'assimile à une femelle animale lorsqu'elle demande : « je mets bas ? » On peut noter ici que les femmes ne sont pas toujours unanimes dans la perception de la grossesse et du moment de l'accouchement. Alors que certaines y voit de la magie à tout va, d'autre vivent ces moments comme une longue maladie qui en plus engendre des souffrances indicibles pour en guérir.

Dans ce roman, Bessora redéfinit l'accouchement à travers les sensations qu'elle décrit en évoquant ce moment. Les personnages féminins de *Deux bébés et l'addition* soulignent particulièrement les douleurs de l'enfantement que le plaisir de devenir mère. Accoucher cesse d'être synonyme de donner la vie pour signifier le fait de se libérer de l'intrus qui a logé dans le ventre maternel pendant neuf long mois. Avec Le personnage de Waura, l'accouchement prend des allures d'expulsion d'un squatter comme le montre ce passage : « PUTAIN ! J'AI MAL AU CUL ! TU VAS SORTIIIR ENFANT D'SALAUD YENO !!! AIDE-MOIIII !!!! JE VAIS MOURIIIIIR !!!!! ».[491]

L'usage de « gros mots » peut-être jubilatoire. Le terrain de la grossièreté devient alors un exutoire comme c'est le cas dans l'extrait, la vulgarité des propos de Waura lui permet d'exorciser sa douleur. Le gros mot témoigne d'un rapport intime entre les interlocuteurs en situation. Ce que le narrateur explique en disant qu'il « arrive que les femmes deviennent

[491]Bessora, DBA, p.25

grossières au moment de la poussée : ça tire, ça appuie, ça brûle sur le périnée, alors parfois on se lâche parce que dans ces moments-là, la sage-femme, l'obstétricien et l'anesthésiste deviennent...intimes ».[492] Le lecteur accède à la même intimité. La précision de l'auteur à travers son narrateur fait du lecteur un privilégié dans la mesure où il est autorisé à pénétrer au cœur du secret de l'accouchement de Waura. Le lecteur ne peut être en situation de violation de territoire puisqu'il y est expressément invité. Le corps est chez Bessora un motif d'écriture, une sorte de fuseau central qui participe à la création en ce sens qu'il offre un large éventail de sujets plus ou moins axé sur l'objet central.

La deuxième tendance concerne l'accomplissement de l'artiste. Ici l'écriture est simplement jubililatoire. Elle est jeu, sensation et plaisir. Les auteurs voguent entre sphères autorisées et interdites. Ignorant les lisières habituelles, elles happent des thèmes délicats et, banalisent la sexualité qu'elles évoquent sous un ton décomplexé. Des scènes érotiques, voire pornographique qui parsème le corpus apparaissent comme des éléments étrangers (voire étranges) dans ces récits qu'aucun a priori, à tort ou à raison, n'aurait soupçonné. On relève dans le roman *Fam!* un extrait qui témoigne de la hardiesse de l'écriture décomplexée chez les romancières du Gabon. L'acte sexuel y est décrit avec force détail comme suit :

> « La partie féminine d'Ewimane se mettra à démanger, à réclamer le sédatif qui débordera de l'abri qui l'emprisonne. Il sera blême de convoitise. Ils seront alors tendus, électrifiés, convergeant harmonieusement vers un même idéal. Il se rapprochera d'elle, effleurera ses lèvres avec une douceur infinie et se pressera contre elle en gémissant. Le cœur d'Ewimane se mettra à cogner avec force. Elle sentira le poids de son nerf ferme et chaud. Elle se cramponnera à lui, grisée par cette sensation, chaque fois étrange. Comme d'habitude, cet excès d'enthousiasme invitera Fam à libérer son énorme chien de la cage. Cette vision l'achèvera. Le chien et la chatte s'affronteront dans une communion de délices et, bientôt l'animal de Fam dont l'appétit avait depuis longtemps été aiguisé par l'exhibition des appâts coupable de sa femme crachera nerveusement sa semence libératrice. »[493]

Bien que le corps soit mis en scène presque naturellement, les mots utilisés pour en traduire les manifestations restent encore variant, plus influencé par le lieu d'écriture que véritablement par une ambition volontaire de l'écrivain. Le corps mis en scène est un corps asexué ou plutôt bisexué. Dans les récits, le discours sur le corps livre un entrelacement, une

[492] Bessora, DBA, p 27
[493] C2MK, *Fam!*, p.35-36

fusion entre individus des deux sexes. S'il est vrai que parler du corps relève déjà d'un effort, autre. Cette réhabilitation du désir et de la jouissance est spécifique aux mots, à l'écriture comme à la parole. Le langage des mots est vecteur de l'autorité et de l'éducation morale, religieuse et culturelle. En effet il est toujours plus facile de nommer dans une langue étrangère ce qui ne serait pas toléré dans la notre. Mais cette liberté s'assure, consciemment ou inconsciemment, de la non-compréhension d'un auditoire personnellement désigné. D'où le privilège de l'intellectuelle qui par la maitrise du Français se libère d'une certaine façon des baillons culturels. Le tabou sur le sexe concerne le masculin et le féminin. L'homme ne parle pas plus de sexe que la femme. L'indécence qui en découle jette la curiosité et l'anathème sur l'un et sur l'autre. À travers le corpus, le discours masculin à propos du sexe reste très imagé.

Sous la plume masculine, la femme incarne la faiblesse : « Une femme est un être vantard, orgueilleux, sensible, faible, prétentieux [...]. Et le paravent de la femme, n'est-ce pas son mari ? »[494] D'aucun ont justifié la présence de la femme dans le monde pour le seul intérêt de l'homme : « Les petites filles viennent au monde pour apprendre non pas à poser des questions mais à obéir et à servir l'homme »[495]. D'autre fois la femme plutôt présentée comme un être fort dont l'homme doit se méfier : « l'homme a beau s'imposer par la force, il demeure le jouet de la femme » et, « la fille du sud te sera comme toute les femmes, source de palabres »[496]. Plutôt que de discuter l'argument ontologique qui fait de la femme un « homme mineur », une « fausse copie de l'homme » puisqu'ayant été créée à partir d'une côte de celui-ci, nous construisons notre problématique sous l'angle de la complémentarité comme fondement du discours romanesque féminin du Gabon. Evidemment il est impératif de désigner le lieu de cette assertion. Les cinq romans qui servent de support à cette thèse présentent un lien commun en ceci qu'ils ignorent la guerre des sexes.

III.3.4 Vers une nouvelle orientation de la lecture du fait socio-culturel

Au départ de la lecture, la première idée qui s'offre au lecteur est celle d'une littérature de la contestation. Contestation politique mais aussi contestation sociale. Si la première n'autorise pas de doute quant à son effectivité, la seconde reste fortement relativisée. On peut évoquer une ambivalence d'appréciations entre les discours des romancières. Cette ambivalence se livre au moment de l'interprétation. Les lecteurs parlent d'une remise en

[494] Tsira ndong-Ndoutoume, *le Mvett, II*, Paris Présence Africaine, p.133
[495] Tsira Ndong-Ndoutoume, *Le Mvett II*, Paris, Présence Africaine, 1975, p.81
[496] *Idem* p.81

cause du statut de la femme tel qu'il peut apparaitre de prime abord. A partir des personnages masculins et féminins. Les rôles qui leurs sont affublés orientent une lecture linéaire, mais qui se trouve contredite par un second degré accessible au lecteur culturellement préparé. Il ressort que les romancières proposent un modèle de femme. À travers les personnages féminins du corpus, le lecteur peut s'amuser à construire la femme selon des critères de femmes. Chez les trois auteurs, il n'est pas question de rejeter le modèle traditionnel ni celui occidental. La femme moderne, née au carrefour des cultures, est héritière de plusieurs cultures avec lesquelles elle devra conjuguer. La question du savoir revient de façon récurrente dans les romans. Les femmes qui triomphent de la vie sont généralement instruites et surtout, elles sont épouses et mères. Ewimane assume son rôle de seconde qu'elle revendique d'ailleurs fièrement auprès de sa cousine féministe.

Au discours libertin d'Essila, l'auteur oppose celui d'une autre femme pour qui le sentiment amoureux a encore un sens : « J'aime mon mari. J'aime notre couple. J'aime encore plus la force du sentiment qui nous lie. Jamais je ne compromettrais l'intégrité de cet amour. »[497]La position d'Ewimane pourrait sembler arriérée, voire naïve, tandis qu'Essila parait plus réaliste, presque pragmatique. Mais la seule motivation d'Essila lui est dictée par sa soif du matériel et de l'argent.

Dans *Féminin interdit*, le lecteur natif perçoit une symbolique bouleversante. Le personnage de Dzila est ambigu dans le rôle qu'il joue réellement dans la vie de sa fille. Au départ il est présenté comme un père « normal » au regard de la tradition, déçu d'avoir une fille à la place du fils qu'il espérait. Le passage suivant traduit cette idée : « Tais-toi ! Le corps de garde avant la cuisine, tu entends ? Je ne vais pas te le répéter, Dzibayo. » Le lecteur francophone y voit uniquement de la misogynie, car les paroles de Dzila montre la préférence pour le masculin sur le féminin, une connotation à la marginalisation de la femme. Le second degré ne lui est pas accessible. Le contexte culturel en effet pourrait corroborer cette vision, mais la représentation de la situation permet de lire un double message. Dzibayo est une fille, cela ne fait aucun doute et son père le sait mieux que personne. Dzila sait que d'une façon ou d'une autre le féminin lui est acquis par nature. Il s'assigne donc le devoir de lui offrir ce qui rendrait complet la structure mentale de Dzibayo.

Sans doute parce qu'il connait le statut et la place de la femme dans la société, surtout en milieu. Paradoxalement, c'est ce modèle de femme que Dzila refuse pour sa fille. C'est l'homme qui combat le féminisme traditionnel. Dzila s'emploie à « fabriquer » un nouveau

[497] C2MK, *Fam !*, p.64

genre de femme. Il refuse de *faire*[498] une femme à l'image d'Ebii. Il connait son épouse, il a dû voir sa propre mère. Dzila façonne la femme moderne. « Il était heureux de la voir en compagnie de garçons et souhaitait qu'elle eut leur tempérament »[499]. A aucun moment, Dzila n'oublie la réalité biologique de Dzibayo ; ce qu'il n'accepte pas, en revanche, c'est ce que la condition féminine évoque culturellement comme e le traduisent les propos d'Ebii : « Mais Dzila, Dzibayo est tout de même une fille. Elle doit apprendre à faire des choses comme une fille ». À cela Dzila répond : « Elle ne doit avoir peur de rien et sera une fille brave. Si tu veux qu'elle vienne te voir piler la banane et décortiquer l'arachide, je refuse. »[500] Au moment où « beaucoup de parents pensaient que l'école était l'affaire des garçons et le mariage le destin des filles », Dzibayo bénéficie du privilège de fréquenter l'institution du savoir à l'initiation de son père : « Dzila la mit à l'école à six ans et pria l'instituteur de la traiter sans ménagement au cas où elle se conduirait mal. »[501] Cette inversion de rôles traduit un message révolutionnaire. Dans le roman de Ngou, c'est la mère qui manifeste le désir de voir sa fille suivre son exemple. Ebii est une femme résignée, plutôt« obligée de s'adapter aux événements que capable de les infléchir en fonction de ses propres désirs »[502]à qui la vie n'a pas offert la même chance que sa fille. N'eut été le côté dur de Dzila, l'avenir de Dzibayo était tout tracé, semblable à celui de sa mère. « A ceux qui le plaignaient du fait de ne pas avoir d'héritier, Dzila répondait fièrement ce « n'est pas le sexe qui compte mais le cœur.»[503]Par le choix de l'éducation qu'il inculque à sa fille, Dzila réconcilie le masculin et le féminin. Il ne refuse pas le sexe naturel, ce qu'il rejette c'est le genre culturel.

On pourrait dresser un tableau comparatif entre Dzibayo et Joël Ondo. Avec un parcours similaire, nés au village de parents illettrés, puis instruits, le regard que l'un et l'autre personnage obéit au même paradoxe dont nous traitions plus tôt. Dzibayo, comparée à Joël, est respectueuse des recommandations de son père. La notion de fidélité n'est pas la même pour les femmes que pour les hommes. Malgré la mort de Dzila, Dzibayo réagit toujours comme si ce dernier était toujours à ses côtés et avait le regard posé sur elle. La crainte de décevoir son père la ferme à toute relation sentimentale avec les hommes jusqu'à sa rencontre avec celui qui deviendra son mari. On ne peut pas en dire autant de Joël. Au nom de son amour pour Josiane, il affronte les foudres paternelles. Par ailleurs, quand on connait la

[498] Le choix du verbe *faire* traduit l'idée seon laquelle c'est l'homme en tant que chef de famille qui détermine se la destinée de sa progéniture. Le pater familias se veut le garant des orientations et des choix de vie de sa descendance. Si le sexe reste biologique, le genre lui est culturel, déterminé par l'autorité masculine.
[499] HoN, FI, p.12
[500] HoN, FI, p.12
[501] HoN, FI, p.13
[502] Jaccard A.C., 1990, p. 125
[503] HoN, FI, p.15

déception de Dzila et les railleries dont il faisait l'objet parmi les villageois, on peut aisément imaginer la fierté d'Obiang, père de Joël, à l'annonce du sexe de ce fils le jour de sa venue au monde. Les deux personnages ont en commun l'espace traditionnel fang. Fort de ce savoir, le lecteur peut se représenter des situations qu'un auteur n'a pas évoquées explicitement. Mais sur des points essentiels, le discours d'un roman permet la lisibilité d'un autre. Ici, la description du contexte de naissance d'une fille, Dzibayo, laisse comprendre, à l'inverse, ce que peut représenter la venue d'un garçon dans une famille.

On peut encore lire la satisfaction du père à travers le choix de la femme qu'il lui prend pour épouse. Joël travaille depuis un moment, et son père angoisse certainement de ne pas le voir marié, il décide de lui prendre une femme. Non pour bouleverser les projets personnels de Joël mais suivant la logique des rapports père-fils dans l'intérêt de la famille « C'est une fille bien…elle fera notre prospérité. Surtout la tienne. »[504] Le lecteur francophone relève un dépassement de prérogative de la part du père, une violation de la liberté de son fils. Ici, le contexte culturel et situationnel dévoile la perpétuation d'un acte culturellement symbolique. Chez Honorine Ngou, le père de Dzibayo ne laisse transparaitre aucun signe, même allusif, quant à l'idée d'un éventuel mari pour sa fille. D'ailleurs, dès que l'oncle Edzima se laisse aller à l'idée de « briser l'orgueil de Dzibayo en la mariant à un homme âgé » tel que cela se fait selon la coutume, la réaction de Dzila ne se fait pas attendre des profondeurs du pays des morts. En songe, Dzila menace son frère en ces mots : « Je sais qui tu es. Ton cœur est mesquin et jaloux, il est plein de ronces et d'épines qui t'étoufferont. Dzibayo est mon sang…Que lui veux-tu ? Qu'est-ce qu'elle te doit ? »[505] Au moment de la naissance, Obiang est mieux loti que Dzila, car il a un fils, un héritier, avec ce que cela suppose dans le contexte de la culture traditionnelle. Mais au final, la situation de Dzila est enviable. Malgré sa disparition, sa fille met un point d'honneur à honorer sa mémoire. Paradoxalement, Obiang subit l'humiliation suprême. Il est désavoué par le fils, l'héritier. La fierté d'hier fait l'opprobre d'aujourd'hui. Son parcours durant, le chemin de Dzibayo est sans cesse tracé par les souvenirs des recommandations personnelles. Ironie du sort ou renversement de situation par la volonté des auteurs, le féminin traduit la fidélité, et le masculin impose une rupture irréfléchie, dans l'indignité et la violence. La réaction de Joël est amplement exagérée par l'auteur, car peu probable dans la vie réelle en milieu traditionnel fang suffit à confirmer les propos de Dzila qui estime qu' « on ne doit pas juger un être

[504] S.N., Mal, p.24
[505] HoN, FI, p.38

humain par son sexe, mais par les actes qu'il pose. »[506]Dzibayo est le symbole du paradoxe féminin. Son père refuse de voir en elle une fille comme les autres. Parvenue à s'imposer comme une femme forte, intelligente, belle, compétente comme l'avait souhaité Dzila. Pourtant, tous ces aspects qui la distinguent lui vaudront l'antipathie de ses collègues et la rancœur de son patron Lasaud Noula. Ce dernier ne veut voir en la fille de Dzila « qu'une femme après tout ».[507]

Chez SN, la fascination pour le scandale en milieu traditionnel vient s'inscrire en opposition radicale par rapport à la conception habituelle que André Gardies résume par l'équation suivante : modernité = perversion et tradition = vertu[508]. Cette perspective rejette toute idée de perversion ni de déviance quelconque dans les espaces traditionnels. Conception que Sylvie Ntsame bat en brèche à travers ses romans. Le fait de poser le passé comme le mieux-être et le présent comme le théâtre d'une détérioration toujours grandissante reprend la quête originelle du paradis perdu en intégrant aussi la possibilité de rédemption. On ne peut désigner le lieu "saint" chez cette romancière. Autant elle procède à une désacralisation de l'espace traditionnel, autant elle n'en désigne aucun autre qui soit incorrompu. Une chose est certaine, par la déconstruction de la part sacré S. Ntsame met fin à la vénération de l'antériorité. Pour le dire avec Balandier, l' « ordre et [le] désordre sont donnés en même temps, le changement a ses racines dans le système lui-même. »[509]

> « Ainsi, la femme. Qu'elle soit inférieure, dominée ou égale à l'homme, telle qu'elle apparaît dans les récits épiques du Mvett et de I'Olendé, est un être complexe. Dans le Mvett, c'est à partir d'une relation de domination qu'est posée l'image de la femme-objet, de 1a femme inférieure par nature l'homme et aussi de la femme, objet des désirs les plus fous de I' homme. Mais ici tout semble se passer comme si cette relation de domination révélait une incapacité notoire de l'homme à percer le mystère de ta femme et passer de I' amour désir à l'amour-passion. Dans I'Olendé, au contraire, c'est la relation d'amour-passion qui prime parce qu'elle conduit, non pas la domination, mais à la complémentarité, à la fusion entre l'homme et la femme. Mais il ne faut pas oublier que, si fortes soient-elles, ces images de I' autre sexe ne sont en fait que des représentations idéologiques que I' homme a forgées en réponse à sa difficile relation avec la femme ».[510]

[506] HoN., FI, p.15
[507] HoN, FI p.260
[508] A. Gardies Cinéma d'Afrique noire francophone, L'espace mirroir, Paris, L'Harmattan, 1989
[509]G. Balandier, Anthropologie politique, Paris, P.U.F., 1967, p. 72
[510] B. Mvé Ondo, *Le Mvett*, Paris, L'Harmattan, 2002

La notion de réception signifie, dans le cadre de notre analyse, une contextualisation du discours de femme dans un espace culturel précis. Il n'est pas surprenant de favoriser la lecture enrichie de connaissances extratextuelles et qui offre l'avantage d'une interprétation plus élargie. Car le corpus renferme une forte proportion d'ancrage socio-culturel qui permet d'interpréter les glissements de codes et les jeux sociolinguistiques des auteurs. » Dans ces cas, on considère que les auteurs offrent des propositions de compréhension qui s'inscrivent à l'intérieur du tissu discursif et tiennent donc de la logique du texte renforcée par des savoirs externes à celui-ci. Sur les questions relatives à la structure des récits, un lecteur francophone non-fang est moins bien loti, sauf dans le cas où ses connaissances personnelles antérieures aux textes lui permettraient d'accéder à certaines informations. Par contre, sur la question de l'engagement, le biculturalisme de l'auteur laisse libre court à la fluidité du discours. Ce qui le rend accessible à tout type de lecteur. On ne pourrait parler d'hermétisme dans le cadre de cette analyse. Il existe un premier niveau de lecture basique ouvert à tous, puis un second niveau qui s'ouvre à certains éléments admis comme connaissances générales en fonction du niveau de français du lecteur ou de toute autre connaissance propre. Puis le troisième niveau de lecture, beaucoup plus interprétatif qui évolue en fonction non pas simplement de l'origine biologique, sociale ou culturelle, mais du bagage correspondant en terme de savoirs relatifs à la société productrice du discours. En fonction des auteurs, tout lecteur peut conclure que chez Sylvie Ntsame, la communauté l'emporte sur l'individu, car la rupture du contrat social demande toujours réparation, chez Honorine Ngou le respect des valeurs morales et éthiques garantit la réussite et chez C.M. Mbazoo-Kassa que la débauche sexuelle est source de perdition. Pour ce qui est de la question de la femme, le lecteur francophone non africain interprèterait les discours de femmes, particulièrement chez Sylvie Ntsame avec les stéréotypes forgés par une histoire séculaire, celle de savoir que les femmes africaines en général ne sont pas « libres » parce que soumises aux coutumes et traditions. Ceci par rapport à leur système de valeurs culturelles, dans lequel les femmes occidentales seraient plus émancipées.

CONCLUSION GENERALE

Les questions à l'origine du présent travail n'étaient au départ d'aucune motivation scientifique. Initialement conçues sous la forme d'interrogations personnelles à propos d'une écriture féminine au Gabon et sur ce qu'elle pouvait offrir de particulier à la production générale, ces questions se sont progressivement transformées en une somme de préoccupations en vue d'une recherche universitaire. Lorsque nous jetions les bases de ce qui allait devenir cette thèse, nous concevions alors une vision du roman féminin sous des cieux différents. Plus tard, une idée a muri, celle de lire le phénomène de l'écriture féminine dans son rapport avec la pensée féministe. Et nous envisagions cette lecture sous une forme comparatiste entre une écriture résidente et une écriture migrante. Puis, il nous parut peu singulier de reconsidérer la vision traditionnelle qui consistait à rechercher les images ou les représentations du personnage de la femme à travers un corpus. Au fil de nos lectures, ces deux approches perdaient de la pertinence. A la découverte de nos romans et, vu que la rupture manifestée par le duel homme Vs femme n'y était pas fondamentalement manifeste, d'autres préoccupations virent le jour. Et des questions se bousculaient dans notre esprit, provoquant une longue indécision quant à la saisie et à la formulation d'une question centrale. Jusqu'à faire place nette et ouvrir la réflexion à d'autres horizons, dont l'aspect communicatif du discours féminin tel qu'élaboré ici. Au fil des lectures et relectures devenues interminables, la question s'est peu à peu précisée, se transformant en une problématique qui nous incitait alors à élaborer un véritable travail de recherche.

Persuadée que chaque texte écrit aspire à être lu et que le discours qu'il propose à la lecture est une formulation d'un message à un destinataire, l'aspect discursif nous a paru une meilleure option d'analyse pour espérer saisir l'expression féminine dans ce qu'elle renferme de particulier en tant que parole de femme. Or, cette préférence pour le roman féminin étant liée à quelques facteurs plus ou moins subjectifs, il était judicieux de donner quelques orientations de nature à expliciter ce choix.

Pour l'essentiel, la problématique fondée sur l'influence d'un discours de femme sur le récepteur, qu'il soit auditeur ou lecteur, s'articule autour de l'échange communicatif entre le couple auteur-destinateur d'un discours et le lecteur-destinataire de ce discours. Ici le féminin n'est plus considéré en tant que condition physique ou physiologique, mais comme une

esthétique discursive capable de produire autre chose que de la révolte anti-masculine. Cette parole féminine s'inscrit dans un contexte, et le choix de la méthode sociopragmatique nous offre le privilège de déblayer ce contexte par la présentation d'un espace et d'un temps dans lequel est produit et se dit le discours féminin en étude. Ce qui a justifié une sorte de balise du terrain par la présentation des espaces et du temps qui, en notre sens déterminent, sinon contribuent fortement à la construction du discours et donc au sens véhiculé par ce discours.

La question formulée, la seconde étape, à nos yeux la plus déterminante, a été de nous familiariser avec une démarche analytique qui rendrait possible le travail envisagé. Du fait de la localisation géographique du corpus et de l'orientation discursive de l'analyse, une approche nous a paru particulièrement adaptée à notre ambition lectrice : la sociopragmatique parce qu'elle s'intéresse précisément à l'aspect contextuel de la communication discursive. La pragmatique, science du langage en acte, étudie donc tout ce qui touche à l'efficacité du discours en situation et aux effets produits par ce discours. De plus, la prise en compte du facteur lecture pour la compréhension du discours textuel intègre le lecteur comme une entité participant à l'élaboration du texte littéraire. Etant donné que c'est à lui que le discours est adressé, il y prend une place importante qui le met en amont de la production à partir de la prise en compte par l'auteur-destinateur du discours des attentes du lecteur-destinataire de ce discours. Il s'agissait donc d'expliquer, d'une part la production en interrogeant les acteurs au sein de l'organisation et d'autre part la réception, en tentant d'articuler les deux niveaux. La communication est considérée comme un processus global et dynamique, envisagé à l'intérieur du champ romanesque. Ce processus est étudié au travers des stratégies de production et d'émission, des enjeux, des relations entre acteurs et des conséquences sur le récepteur.

L'étude de l'espace et du temps visait à ressortir la dénaturation des espaces, l'émiettement du temps avec des questions d'imbrication analeptique et proleptique, lesquelles rendent la narration disloquée, plurivoque et multiforme. Au final, cette analyse allait aboutir sur une prise en compte de la réception du discours. La réception du livre au niveau du peuple fait l'apologie de l'œuvre, de son auteur, de la culture d'un univers géographique. La critique influence le public, la société. Elle suscite une grande curiosité de la part des lecteurs et des chercheurs désireux d'en apprendre sur les thématiques, le genre d'écriture, bref une entière connaissance de l'œuvre, de son auteur et de sa société. C'est-à-dire la manière dont ces œuvres sont reçues. Cette forme linguistique manifeste l'attitude du locuteur et son degré d'engagement envers l'énoncé ainsi que la relation hiérarchique entre les locuteurs. Le locuteur énonce certaines expressions verbales pour produire certains effets sur

l'interlocuteur. L'énonciation s'intéresse donc à la fonction communicationnelle du langage. La pragmatique tient compte de "l'extralinguistique", ce qui est extérieur à l'énoncé lui-même. Dans cette démarche linguistique, le(s) sens d'un énoncé est surtout affaire de contexte. La première s'intéresse aux personnes interlocutives et leur implication dans les énoncés ; la seconde englobe la situation d'énonciation ainsi que les effets des énoncés sur les interlocuteurs. La pragmatique étudie l'inscription d'un énoncé dans son contexte, elle s'intéresse en particulier aux relations qui s'établissent entre les interlocuteurs à travers l'énonciation.

L'énonciation devient l'acte de langage en pragmatique, d'où l'interdépendance entre les deux disciplines. C'est l'énonciation qui commande l'ensemble de l'organisation du langage, mais pas comme un composant isolable. Ici, le langage est pensé avant tout comme l'activité du sujet parlant, que la pragmatique élargit en introduisant les réactions de l'interlocuteur par rapport à l'énoncé du locuteur. L'esthétique discursive vise à influencer l'interlocuteur, par des techniques d'argumentation. Argumenter consiste à soutenir ou à contester une opinion dans le but d'agir sur le destinataire en cherchant à le convaincre, à le persuader ou à le dissuader dans le cadre d'une interaction. Le discours dans ces conditions cherche toujours à avoir un impact sur le partenaire discursif, d'où l'énoncé performatif dont parle Kerbrat-Orecchioni. L'argumentation définit « les moyens verbaux qu'une instance de locution met en œuvre pour agir sur ses allocutaires en tentant de les faire adhérer à une thèse, de modifier ou de renforcer les représentations et les opinions qu'elle leur prête, ou simplement de susciter leur réflexion sur un problème donné »[511]. L'argumentation est pour J-B. Grize, « une démarche qui vise à intervenir sur l'opinion, l'attitude, voire le comportement de quelqu'un », par les moyens du discours.

En tant qu'activité réalisée par et dans le langage, et visant à agir sur l'interlocuteur, l'argumentation nous a permis de poursuivre l'analyse des stratégies de discours, mais cette fois dans l'optique des effets de persuasion ou de dissuasion vis-à-vis de l'interlocuteur. Autrement dit, les modes de raisonnement du langage impliquant un effet sur l'auditoire par les moyens esthétiques dont dispose le sujet parlant pour orienter son discours, chercher à atteindre certains objectifs.

La troisième partie nous a amené à considérer l'aspect le plus intéressant, de notre point de vue approche, à savoir, le lecteur en tant que destinataire du discours romanesque. Le point de vue du lecteur, comme nous l'avons vu grâce aux théories de Jauss et Iser, est

[511] R. Amossy, *L'argumentation dans le discours. Discours politique,littérature d'idées, fiction,* Paris, Armand Colin, 2006, p.37

déterminant pour le discours littéraire car on considère qu'il préexiste au discours romanesque et qu'il influence sa création à travers l'auteur conscient de l'horizon d'attente du public-lecteur dont a conscience l'artiste écrivain au moment de son écriture. Or, la situation de bilinguisme ou plus exactement de diglossie des romancières gabonaises nous a permit de considérer deux genres de lecteurs : le lecteur idéal, ayant avec l'auteur la même culture, le même bagage social ou même politique puis un second lecteur effectif qui est celui qui reçoit effectivement le texte comme discours avec lequel il a de la distance et à travers lequel les attentes sont différentes de celles du premier lecteur. La situation de duplicité culturelle, linguistique met la nouvelle écriture africaine en situation confortable de double lectorat. De par une langue française maîtrisée et manipulée, le discours romanesque africain francophone s'ouvre à un large lectorat français métropolitain et francophone d'origines diverses. De même à travers la survie d'éléments culturels spécifiques, entre magie, fantastique, banalité quotidienne, chacun peut y trouver exotisme africain entretenant la magie des mystères de l'inconnu, ou le récit vraisemblable et réaliste d'une vie connue.

Les romancières que nous avons considérées tout au long de notre travail proposent une écriture qui se distingue par la mise en œuvre d'un nouveau registre dans lequel se côtoient maternité, errance, croyance ancestrales, politiques, amours, mariage, vie conjugale. De plus, elles permettent aux voix féminines de prendre corps en douceur grâce à toute la place narrative qui leur est accordée. Un texte qui rend possible la lecture de la réalité sociale met en lumière les facettes les plus louables et aussi les plus putréfiées de cette société. Ce qui apparait comme une tentative de présentation du vécu-réel, non pas tant comme une conséquence des changements historiques et politiques, mais surtout comme le résultat de l'évolution logique d'une société humaine, résultat nécessaire de la mise en pratique de toute une vision du monde qui s'impose progressivement dans la culture gabonaise. L'analyse devient ainsi une lecture de l'évolution du discours féminin dans une société en mutation.

La question que nous nous posions au départ de cet ouvrage était de savoir si le roman féminin du Gabon revendiquait sa féminité et de quelle manière cette féminité s'inscrirait-elle le cas échéant. Ce n'est qu'à la toute fin de l'étude que nous avons découvert que cette féminité ne s'exprimait pas exactement telle que nous l'entendions. La question est bien sûr centrale dans les romans, mais elle n'y apparait pas telle que nous la percevions. La féminité n'est pas toujours une condition, mais une machine à créer du discours littéraire. On écrit au féminin comme on écrirait en un langage codé. Ce langage n'est pas secret, c'est une forme communicante qui peut s'apprendre et qui est lisible par tous. L'écriture féminine a un genre, mais elle reste relativement asexuée, car elle recouvre aussi bien des sphères

phallocrates qu'utérine. Ecriture féminine n'est pas parade de l'utérus. Les organes biologiques traditionnellement garant du sexe peuvent être mis en scène dans l'écriture, toujours est-il qu'ils n'écrivent pas.

Ceci étant, il faudrait faire preuve de prudence et éviter une conclusion globalisante, car, si l'étude des trois romancières s'est voulue homogène, nous devons souligner que cette homogénéité n'allait pas toujours de soi. En effet, chacune des romancières peut tout à fait représenter un courant particulier. Les questions relatives à a condition de femme dans la société gabonaise sont traitées différemment de l'une à l'autre. Chez Mbazoo-Kassa, les maux de la société sont curables à la condition que l'on reconsidère la compétence aussi bien intellectuelle que spirituelle. L'individu se doit d'être au centre de toute entreprise, mais un individu homme et femme à la fois. Cette vision se résume dans "Fam" dont l'homonymie phonétique en français (femme [*fam*]) et en fang (homme, *fam*) sème la confusion mais aussi révèle le désir de fusion de l'homme et de la femme. Si dans son premier roman, Mbazoo-Kassa accuse et condamne l'homme frivole, dans le second, à travers le couple Fam-Ewi, elle livre une vision du couple parfait, solidaire et inébranlable dont la complémentarité et le respect mutuel de l'engagement est la clé du triomphe de toute la société.

Chez H. Ngou, la conception est toute autre. On y retrouve l'idéalisation de l'individu. La romancière gomme les imperfections chez l'être humain et construit une société où la vertu triomphe, l'immoralité étant source de perdition. Sans véritablement rejeter la faute sur l'un ni sur l'autre, Honorine Ngou rend possible la guérison de la société par le remaniement des considérations ancestrales. L'homme et la femme sont prisonniers des traditions à l'exemple de Dzila qui doit considérer qu'il n'a pas d'enfant malgré la naissance de Dzibayo. À travers ce personnage emblématique, l'auteur désigne la démarche : Dzila, homme par excellence, va transcender la conception traditionnelle et faire de sa fille l'enfant dont tout parent rêve. Par ses enseignements et son éducation, Dzila, garant des traditions, gommera non pas la féminité, mais le féminin tel que culturellement perçu dans sa culture.

Chez Ntsame enfin, la configuration est semblable à peu de chose près à celle de Ngou. L'homme et la femme sont tous deux victimes des coutumes traditionnelles. Egaux devant l'autorité paternelle, incarnation des valeurs ancestrales, ils tentent de s'en sortir mais, les moyens dont ils disposent ne sont pas égaux. Les femmes sont généralement en quête d'amour, prompt à la rupture des codes en complicité avec les hommes, ce sont elles qui payent le prix de la transgression. Le couple incestueux et impertinent Ngonetang/Nze-Mendang en est un exemple. Seule l'épouse infidèle subira la violence du mauvais sort lancé par le sorcier Abenas. Nze-Mendang reste impuni. Bien qu'il s'exile du village, la vie lui

sourit et il parvient tout de même à reconstruire une nouvelle vie loin de Nko'o. D'un autre côté, s'il est u combat chez Ntsame, c'est celui que l'individu mène contre la communauté. La confrontation entre l'individu et le groupe est un leitmotiv chez notre troisième romancière. Joël Ondo et Ngonetang se rejoignent au lieu où ils désirent s'inscrire en marge des lois coutumières et n'écouter que leurs sentiments, leurs considérations individuelles. Ngonetang dit aimer le fils de son époux, raison pour laquelle elle s'entête à le voir malgré tout. Au nom de son amour pour Josiane sa fiancée, Joël de prendre Sandrine l'épouse choisie par son père. Le féminin ne s'exprime pas ici comme une particularité physiologique ni comme une condition particulièrement opprimée. Il s'agit de l'unité face à l'ensemble. Il est question d'une reconsidération du contrat social. Si l'on reconnait la nécessité d'un discours sur les femmes, c'est en considérant de façon globale l'impératif imminent d'une reconsidération de la condition humaine. Le discours du roman féminin du Gabon s'oriente vers un affranchissement du *sexual gender. Le genre devient un piedestal pour atteindre l'autre genre, voire le non-genre,* et c'est dans cette médiation qu'il faut situer le rapport à la connaissance.

La richesse de cette écriture n'est pas étrangère à son caractère « métis ». Cette double culture, africaine et occidentale, enracinée dans l'épaisseur des mythes originels autant que dans l'éphémère des modes musicales afro-américaines et européennes, converge vers ce « tout-monde » dont parle Édouard Glissant. Ce roman, dont le fil conducteur peut sembler parfois « erratique » aux yeux du lecteur habitué au roman réaliste conventionnel, paraît s'égarer dans des méandres narratifs compliqués. De ce point de vue, il s'apparente à ces « récits du monde » qui « ne suivent pas la ligne, (…) sont impertinents de tant de souffles, dont la source est insoupçonnée (…) dévalent en tous sens » que l'écrivain antillais définit comme des « romans archipéliques ». Ils invitent le lecteur à « tourner avec eux ». Car, comme l'écrit Glissant, « le conte ne conte pas une histoire, le conte ne fait pas compte des misères, le conte déboule à la source cachée des souffrances et des oppressions, et il jubile dans des bonheurs inconnus, peut-être obscurs ». C'est bien une jubilation qui ressort de la lecture du roman *Pétroleum* de Bessora. Ce livre insolent, qui n'épargne rien ni personne, et propose, selon la perspective définie par Édouard Glissant, un « traité de joyeux parler », « des cartes de géographie, et de plaisantes prophéties, qui n'ont pas souci d'être vérifiées ». Sans doute, le caractère très précis de la documentation, tant gabonaise que pétrolière, qui sous-tend ce roman issu d'un travail de recherche approfondie, n'est pas contestable. Mais, replacé dans l'optique de cette « créolisation » conçue par Glissant comme une culture pour

demain, il revêt un aspect provocant qui ne fait qu'en augmenter le caractère jubilatoire. Il apparaît comme l'avatar d'un roman gabonais où l'écriture féminine ouvre des horizons neufs à un imaginaire imprégné de tous les échanges post-modernes entre Afrique et Occident.

Arrêtée aux portes de la troisième génération du roman gabonais, nous avons tout de même cédé au plaisir de l'écriture vertigineuse de Bessora. Avec Bessora on pénètre dans l'univers du tourbillon. Son écriture donne la mort aux stéréotypes culturel, linguistique, sexuel, social et sociologique. Bessora ne s'interroge ni sur son origine ni sur son appartenance culturelle : le monde qu'elle met en scène lui appartient. Son écriture vomit toute trace de catégorisation de quelque espèce que ce soit, ouvrant ainsi sur une littérature nouvelle, un genre nouveau et sans doute un courant jusque là inconnu : le « Bessorisme ». Son origine multiple, sa formation en arc en ciel lui confèrent le droit et la capacité d'une architecture discursive en mosaïque. Elle parle de l'espace sans que les frontières politiques, géographiques, culturelles, raciales n'interviennent. Elle peut affirmer sans risque que la romancière saisit l'oppression et la discrimination sous toutes ces formes. Elle décrit le mal comme une tare humaine sans nationalité et sans couleur.

Le parcours narratif canonique « Afrique-Europe-Afrique » [512] caractéristique du roman d'apprentissage ou de découverte des années 30 à la première moitié des années 80, semble désormais dépassé. Il ne correspond plus à la nouvelle donne sociologique qui tend vers une conception "universaliste" du concept de terre. Les premiers écrits africains francophones relatifs aux voyages des africains vers l'occident voyaient en l'émigration le point culminant du trouble identitaire et existentiel de façon générale. Trouble à cause de la rupture d'avec le terroir, et de la perte de repères culturels que cette rupture occasionnait. Ces écrits naissaient d'ailleurs de l'angoisse de la solitude et des incompréhensions liées au choc des cultures. *L'aventure ambigüe* de Cheik Ahmidou Kane est l'une des plus belles illustrations du malaise et surtout de l'échec du brassage culturel. Samba Diallo, personnage principal du roman rentre au Sénégal après des études de philosophie à Paris. Durant son séjour, il vit l'isolement et le déchirement culturel. Puis, au contact de la civilisation française et influencé par les enseignements, ce fils d'aristocrate du pays Diallobé prend de la distance par rapport à certains principes de l'Islam. Avec désormais une vision relativiste, Samba Diallo rentre au Sénégal à la demande de son père avec l'intention de dé-dogmatiser, pour ainsi dire, sa communauté qu'il considère à présent enfermée dans des préceptes religieux et

[512] Chevrier J., «Afrique-sur-Seine: autour de la notion de «migritude»», Notre Librairie

des lois traditionnelles arriérées. Cette entreprise ambitieuse lui sera fatale, car un membre de sa communauté devenu fou après un séjour en Europe l'assassine d'un coup de poignard. En 1950, cette problématique a longuement été un motif de création littéraire chez les africains de France. Sembene Ousmane en fait le thème principal dans son roman *Le Docker noir*, 1950. Empreint d'un réalisme critique, ce roman nous plonge dans le «petit Harlem» marseillais des années 50, « avec ses taudis, ses immeubles délabrés, ses rues sales, ses bars mal famés, ses prostituées provocantes. »[513] *Le Docker noir* met en scène cet univers du prolétariat, en particulier les travailleurs immigrés africains représentés par Diaw Fall, le héros. On voit apparaître clairement la fin d'une image édénique de la France marquée par la réclusion sociale comme le montre la description de la rue des Chapeliers où vivent les immigrés africains de Marseille dans les années 50 :

> « À cette heure de l'après-midi la rue était une marée humaine d'où émergeait la masse dense des têtes, coiffées de bérets, des bournous ou simplement nues (…). Les murs étaient lézardés, lépreux, délabrés à certains endroits, à chaque fenêtre du linge. L'humidité était partout. Quelque part, sous terre des tuyaux devaient être crevés, et l'écoulement de l'eau entre les pavés entraînait aux bouches des égouts des tas d'immondices d'où s'élevait une odeur infecte, où baignaient de cadavres de chats en putréfaction. Des enfants en guenilles jouaient dans des flaques d'eau »[514]

Avec Sony Labou Tans, la nouvelle génération vient célébrer la rencontre avec l'Autre. La déterritorialisation n'est plus présentée comme une rupture brutale et douloureuse. Et l'écrivain embrasse la diversité qu'il transpose à travers son écriture. L'écriture en Afrique rompt avec la mélodie identitaire et le regret des temps anciens voulus purs. A la littérature qui accusait l'émigration de brouiller les repères religieux et culturels, la nouvelle littérature répond par une revendication de ce brouillage. Kossi Effui exhorte les nouveaux écrivains à tomber les barrières pour acquérir l'héritage planétaire. Cette défiance à l'égard des topos se traduit par une grande liberté tant sur la langue que sur les espaces culturels divers et variés dont l'écrivain peut disposer et jouir à sa guise. En effet, l'espace conditionne le langage, le discours la pensée et la conception globale de la vie. L'environnement peut être plus ou moins propice à un modèle de vie, une façon de penser. Et lorsque l'inadéquation entre ces éléments devient flagrante, la vie des individus s'en ressent et le trouble s'installe. Ce phénomène est

[513] Sembène Ousmane, *Le Docker noir*, Débresse, Paris, 1956, p.28

courant des littératures immigrées ou qui thématisent la marginalité des immigrés, fondée principalement sur le malaise issue de l'impossibilité à concilier des héritages différents liés chacun à un espace spécifique. L'exemple des africains qui vivent en Europe et qui sont pris entre ce qu'ils considèrent comme étant leur valeurs africaines et la civilisation occidentale qui régit leur quotidien. Alain Mabankou illustre cette thématique dans *Place des fêtes*. Les personnages se perdent en cherchant à retrouver une configuration intacte de l'espace.

Pourtant, la lecture des écrits des années 2000 laisse transparaitre un malaise. Il subsiste une contradiction, un paradoxe dans les rapports de l'auteur à son terroir comme à sa terre d'accueil. L'expérience internationale ne suffit pas à noyer un ensemble de traits si persistants qu'ils paraissent indélébiles. Le pays d'origine est toujours le lieu central de l'écriture même si le texte présente une cosmopoli apparente, elle ne sert en réalité qu'à renforcer l'attachement à un espace précis : la terre d'origine. C'est ce qu'exprime Koffi Kwahullé lorsqu'il dit « Quoi que j'écrive, mon africanité transparaitra. Tout ce que j'écris s'origine dans le fait que je suis né en Côte d'Ivoire et j'y suis allé à l'école française. » Cette interpénétration de plusieurs mondes mérite qu'on s'y penche. Seulement, à la lecture de nos romans, nous pouvons constater une différence de manifestation de l'hybridité culturelle entre les auteurs qui écrivent sur le territoire d'origine et ceux qui produisent en situation d'immigration.

Plus d'un demi siècle après, la connotation péjorative de l'immigré a en effet évolué mais dans le mauvais sens, car, d'autres éléments entrent en ligne de compte aujourd'hui. La vision de l'immigré de France a intégré des catégories, voire des classes dans sa considération. Ainsi, l'immigré perçu comme un individu en quête de progrès social motivé par une misère économique accrue dans le pays d'origine. Les nouveaux écrivains en font échos dans des textes saisissants mettant en scène des personnages tiraillés entre deux patries. Un trouble existentiel névrotique et indescriptible traverse des textes poignants. Samy Tchak illustre cette thématique préoccupante de l'immigré apatride dans *Place des fêtes* à travers un procédé de désignation spatiale imprécis et détaché *« ici »* pour le lieu de vie*, l'occident, et Là-bas* pour la terre africaine prétendument le *chez-soi.*

La littérature avait annoncé l'émigration comme un parcours destructeur à une époque où tous les acteurs étaient unanimes à propos de la conservation des valeurs du continent, du passé, de la patrie et de la langue. Aujourd'hui, les points de vue sont nuancés au bénéfice de valeurs plus universelles et moins arriérées. Les personnages centraux de ce nouveau courant littéraire, lorsqu'ils n'ont pas plusieurs, entretiennent avec leur pays d'origine ce rapport

respectueux et même reconnaissant comme à l'égard d'une mère. Ils puisent dans un sol composite « où les continents tremblent sur leurs plaques et où les détours de la filiation s'enchevêtrent en un vertige. [515]», courant chez des écrivains comme Bessora par exemple. Ce qui suscite la question de la nationalité (ou origine) d'une œuvre littéraire. D'autres écrivains à l'instar de Calixte Béyala procèdent plutôt à une sorte de rappel segmenté de quelques éléments susceptibles d'évoquer les origines camerounaises de l'auteur. Cette illusion de topique reflète sans doute un désir de rompre avec le nationalisme accru pour se fondre dans la république mondiale. C'est une littérature lucide et la clé des œuvres est dans une grande méfiance à l'égard du discours univoque de l'enracinement culturel. Finalement on en vient à s'interroger sur le sens de la terre en tant que substance vitale. Quelle terre tient lieu de terre ? Le personnage à l'image de son écrivain est bercé de plusieurs courants. Sans donner l'impression d'une feuille portée par le vent, il veut se montrer stable, posé dans un lieu qui a juste la particularité d'être un brassage de plusieurs lieux : un lieu pluriel. Marie Ndiaye s'illustre dans une esthétique hybride. Chez cet auteur, les personnages n'entretiennent plus avec l'Afrique ce lien inconditionnellement source d'eau vive. Sans origine physique précise, ils se construisent en puisant dans un sol cosmopolite. En gros, le roman gabonais de ces dernières années, c'est le roman de demain où l'auteur n'appartiendra plus à un pays géographique, mais plutôt au pays de l'écriture et de l'Homme! Son originalité réside dans sa "gabonité" ouverte à l'universel.

La vérité du sujet africain semble donc à jamais enracinée dans ces différentes pratiques discursives liées aux sujets « trans-individuels » qui le traversent. Si l'on pose à son sujet la question « de savoir qui parle dans le sujet parlant », comme le propose Edmond Cros, l'épaisseur des strates historiques accumulées depuis l'épopée fondatrice constitue un « préconstruit » inséparable du « moi » et qu'on ne peut pas considérer véritablement comme source d'aliénation chez ce type de sujet anciennement colonisé. En effet, la présence aliénante du colon pèse d'un poids qui, dans la littérature post-coloniale, vient rejoindre les multiples présences d'autres voix, celles des anciens, celles des esprits qui hantent la nature vivante mais aussi celles de la ville cruelle. Toutes, elles accompagnent l'individu d'un concert d'harmonies diverses et contradictoires où il puise une richesse multiple qu'on peut aller jusqu'à qualifier de « métisse » du fait du mélange inextricable des références culturelles.

[515] E. Glissant, Faulkner, Mississipi, Paris, Gallimard, 1998

ANNEXES

1. Résumé des romans

I.1 C.M. MBAZOO-KASSA

Sidonie est le récit tragique « d'un jeune cadre bien dans sa peau » dont la vie bascule après qu'il a trompé son épouse avec une serveuse rencontrée dans un bar au nom évocateur « le Divorce ». Depuis sa rencontre avec la mystérieuse Sidonie, qui n'est autre que le Sida, « maladie du siècle », le jeune cadre sombre progressivement dans la déchéance, détruis aussi bien par les remords que par la maladie. Victime de son escapade, il est emporté par l'horrible Sidonie qui n'a pas coutume de lâcher ses proies, entrainant ainsi dans sa chute, sa malheureuse épouse et leurs deux enfants meurtris par le départ précipité d'un père et d'un mari aimé. Dans ce roman, les questions de genre et de sexe sont clairement posées. Entre la redéfinition de la femme, son rôle dans la société et le pouvoir du sexe masculin qui régit les sociétés modernes ou occidentalisées, la sociopragmatique permet d'analyser les manifestations du théâtre de la vie à travers les discours tenus par les différents actants au sens de Greimas. Chez Chantal Magalie Mbazoo, les personnages semblent être portés par le cirque de la vie. Ils participent parfois malgré eux à une représentation dont ils n'ont ni le début ni la fin du scénario. Ce qui rend lisible immédiatement la trajectoire que dessine l'écrivain face à ce tourbillon qu'impose une société dont la vitesse de changement échappe au contrôle de l'imprudent.

Le second roman de Chantal Magalie Mbazoo-Kassa *Fam !*, est ce qu'il convient d'appeler une satire politique. La romancière retrace le parcours d'un jeune homme dont le nom est aussi le titre du roman. Fam, un digne fils de Sy rentré au pays après de brillantes études en France. La tête pleine d'idées, l'esprit assoiffé d'ambitions et de motivations pour contribuer au développement de Sy. Très vite, Fam et sa jeune épouse et compatriote Ewi se heurtent à la décrépitude générale de Sy un pays où les diplômes ne servent plus à rien et où les dépravations de toutes sortes sont érigées en vertus, les seules règles pour l'ascension sociale sont la prostitution pour les femmes et la corruption, la fraude, l'assassinat, pour les hommes. A sy les valeurs morales comme l'intégrité et la dignité sont désormais d'un autre âge. Fam et Ewi devront soit collaborer, soit quitter Sy, aucune autre alternative ne leur est

proposée. Le chef d'Etat de Sy a instauré depuis plusieurs années un système politique diabolique et qu'il tient à maintenir à tous prix. Pris entre la dignité dont à laquelle ils croient dur comme fer et la misère due au refus de se compromettre, Fam et Ewi bardés de diplômes prennent racines dans le quartier mal famé au nom repoussant de « la poubelle ». Ils y sont quotidiennement victimes des railleries de leur entourage, voisins, amis et famille. Puis par un coup du sort, alors que Fam a intégré le cabinet du ministre de la communication auquel il succèdera après la mort subite de ce dernier. Ecœuré par la politique gouvernementale telle qu'elle est menée, Fam se lance dans une carrière politique, encouragé et fortement soutenue par son épouse. Après sa victoire incontestable à l'élection présidentielle et la persistance du Grand fondateur de Sy, Fam comprendra que dans son pays, les choses se négocient, c'est le consensus qui détermine la suite et non pas la victoire des urnes. Ce roman présente deux problématiques. D'abord celle de la perversion d'une société dite évoluée à travers la peinture que fait l'auteur des personnages surtout féminins. Ils sont dépeints avec une sévérité effrayante mais aussi avec une justesse qui donne l'impression que Sy est un pays que nous connaissons et dans lequel nous avons vécu ou que nous vivrons.

I.2 S. NTSAME

Malédiction est le second roman de SN. Il relate la mésaventure de Joël Ondo. C'est un homme jeune, beau avec une belle situation professionnelle. Il vit à Libreville, capitale du Gabon, où il croque la vie à pleine dents en compagnie d'une bande d'amis. Sa vie va basculer le jour où il refuse de consentir au mariage arrangé par son père et son ami entre leurs deux enfants, afin de consolider leur amitié. Sandrine, l'épouse choisie pour Joël est la fille du chef de Village Zalang-ebele-wa, grand sorcier et ami d'Obiang, père de Joël. N'écoutant que sa rage, malgré les tentatives de son entourage de l'en dissuader, Joël Ondo entreprend d'affronter son père en allant bouleverser les festivités du mariage qui ont lieu dans son village. Dans sa fureur il s'en prend physiquement à tous, frappe femmes et enfants malgré les tentatives des villageois de le calmer. Il agresse physiquement Sandrine la jeune mariée sous les yeux médusés de l'assemblée. Suite à l'humiliation intolérable de sa fille, le père de Josiane s'en prend à Joël et jette sur lui un voile de malheurs. Commence la descente aux enfers du jeune cadre. Condamné à la perte de tous les êtres féminins chers à son cœur, Joël perdra tout à tour sa mère, sa petite amie, sa fiancée et leur bébé de sexe féminin.

Mon amante, la femme de mon père : Ce roman met en scène un fils, Nzé-Mendang qui entretient une liaison incestueuse avec Ngonetang la dernière épouse de son père Mendang. Le village Nko'o est plongé dans un bouleversement sans pareil depuis que le vieux Mendang a été personnellement témoin de cette relation dont la réalité était devenu un secret de polichinelle. Malgré la persistance des rumeurs à ce sujet, Mendang refusait de voir la réalité, préférant croire en une campagne de diffamation sur son fils et sur sa famille jusqu'au jour où, hanter par la curiosité, il a découvert le subterfuge dont il était victime depuis longtemps. Au bout du troisième du troisième enfant du couple téméraire, Mendang entreprend de « punir » en plaçant un puissant fétiche dans son sexe avec le concours du sorcier Abena. Tenaillé par la douleur et couverts de honte, le couple se sépare. Nzé-Mendang s'exile à la ville et Ngonetang est admise chez le guérisseur Essono. Auprès des épouses de son « médecin », Ngonetang réapprend à se soumettre à son légitime époux, ce qu'elle appliquera de retour au foyer conjugal.

I.3 H. NGOU

Le *Féminin Interdit* retrace plus qu'il ne raconte la vie de Dzibayo dont le nom évoque avec éloquence les circonstances de sa naissance. Dzibayo, « à quoi bon lui donner un nom », pour traduire littéralement un bébé du désespoir. Elle aurait pu s'appeler Ewimane, « fini la tristesse », car elle est conçue d'une mère dont la stérilité était avérée. Malheureusement, dans la tradition fang, avoir une fille c'est comme n'avoir rien du tout. Meurtri dans sa virilité, Dzila va travestir sa fille en lui inculquant une éducation habituellement destinée aux jeunes garçons de cette société traditionnelle. Ainsi, Dzibayo saura poser des pièges, se battre comme un garçon, mais surtout, elle ira à l'école malgré les moqueries de tous les villageois hommes et femmes. Et c'est précisément grâce à l'école que Dzibayo, baptisée Fidéline par les religieuses du collège Sumari ira à la conquête de la vie. Après le décès de son père, Dzibayo sera soutenue par sa mère Ebii et sa grand-mère, Dzibayo fait preuve d'une détermination inébranlable pour réussir ses études et sa vie conformément au désir de Dzila. Du village natal à la France, les transferts spatiaux de Dzibayo correspondent toujours à une ascension au niveau de ses études. De retour au pays après un troisième cycle en France, Dzibayo est délaissée par son mari. En effet, la mère d'Hémiel déterminée à détruire le mariage de son fils avec une fille d'une autre ethnie parvient à ses fins grâce aux puissants fétiches de Mama Titi. Malheureusement, à travers sa maîtresse, Hémiel contracte le virus du

Sida qui l'emporte prématurément. Le féminin interdit est au cœur de deux conflits. Un conflit inter-ethnique qui soulève la question du tribalisme. Cette question a priori anodine est révélatrice d'un contexte textuel que le discours social porte. Le deuxième conflit est surtout une difficulté liée à la condition féminine. Être une femme et réussir son parcours dans la dignité la plus totale. De plus ce roman a un lien avec Sidonie, c'est la justice supra-humaine qui intervient pour châtier l'infidèle, le mari de Dzibayo et l'amant de Sidonie meurent tous deux victimes de leurs infidélités.

BLIBLIOGRAPHIE

LE CORPUS DE BASE

MBAZOO-KASSA Chantal Magalie, *Sidonie*, Paris, Alpha-Oméga, 2001.

MBAZOO-KASSA Chantal Magalie, *Fam !,* Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, 2003.

NGOU Honorine, *Féminin interdit*, Paris, l'Harmattan, 2007.

NTSAME Sylvie, *Malédiction*, Paris, L'Harmattan, 2005.

NTSAME Sylvie, *Mon amante, la femme de mon père*, Paris, L'harmattan, 2007.

LE CORPUS GENERAL DES AUTEURS

Romans

MBAZOO-KASSA Chantal Magalie
Sidonie, Paris, Alpha-Oméga, 2001.
Fam !, Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, 2003.

NTSAME Sylvie
La Fille du Komo, Paris, L'Harmattan, 2004.
Malédiction, Paris, L'Harmattan, 2005.
Mon amante, la femme de mon père, Paris, L'Harmattan, 2007.

NGOU Honorine
Féminin Interdit, Paris, L'Harmattan, 2007.
Afep L'étrangleur-séducteur, Paris L'Harmattan, 2011.

Essais

MBAZOO-KASSA Chantal Magalie
La femme et ses images dans le roman gabonais, Paris, l'Harmattan, 2009.

NGOU Honorine
Vingt-Huit clés pour entretenir son couple, Paris, L'Harmattan, 2008.
Mariage et violences dans la société traditionnelle fang, Paris, L'Harmattan, 2007.

AUTRES ROMANS CITES

BESSORA Sandrine, *53 cm*, Paris, Le Serpent à Plumes, 1999.

BESSORA Sandrine, *Deux bébés et l'addition,* Paris, Ed. Le Serpent à Plumes, Coll. Fiction française, 2002.

BESSORA Sandrine, *Pétroleum*, Paris, Delenoel, 2004.

BESSORA Sandrine, *Cueillez-moi, jolis messieurs*, Paris, Gallimard, 2007.

DIOME Fatou, *La préférence nationale*, Paris, Présence africaine, 2001.

HAMIDOU KANE Cheick, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

MABANKOU Alain, *Verre cassé*, Paris, Seuil, 2005.

MINTSA Justine, *Histoire d'Awu*, Paris, Gallimard, Coll. Encres Noires, 2000.

NDONG MBENG Hubert Freddy, *Les Matitis. Mes pauvres univers en contreplaqué en planche et tôle…*, Saint Maur, Sépia, 1992.

NIETZSCHE Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, Paris, Gallimard, Coll. Folio, 1985.

OKOUMBA-NKOGHE Maurice, *La courbe du soleil*, Libreville, Les Editions Udegiennes, 1993.

OKOUMBA-NKOGHE Maurice, *La mouche et la glu*, Paris, Présence Africaine, 1984.

OKOUMBA-NKOGHE Maurice, *Adia, la honte progressive*, Nimes, Akpagnon, 1985.

OKOUMBA-NKOGHE Maurice, Siana, Aube éternelle, Paris, éd Arcam, 1982. Réédition, Silex 1986.

OWONDO Laurent, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

RAWIRI Angèle Ntyugwetondo, *Fureurs et cris de femmes*, Paris, L'Harmattan, 1989.

RAWIRI Angèle Ntyugwetondo, *Elonga*, Paris, Silex, 1980, Réédition 1986.

RAWIRI Angèle Ntyugwetondo, *G'amàrakano, au carrefour*, Pans, Éditions ABC**,** 1983.

SAMY Tchak, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, coll. Continents noirs, 2001.

ZOTOUMBAT Robert, *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971.

RÉCITS ÉPIQUES CITÉS

BADIAN Seydou, *Sous l'orage,* suivi de *La mort de Chaka*, Paris, Présence Africaine, 1963.

LEYIMANGOYE Jean Paul, *Olendé, ou le chant du monde*, Québec, Editions M.E.N et Beauchemin en 1976.

MBA-ZUE Nicolas, *Mitsim à la quête du Bierry paternel*, suivi de Entretien avec Tsira Ndong Ndoutoume, préface de Grégoire Biyogo, Paris, L'Harmattan, 2008.

TSIRA NDONG NDOUTOUME, *Le Mvett II*, Paris, Présence Africaine, 1970.

TSIRA NDONG NDOUTOUME, *Le Mvett II*, Paris, Présence Africaine, 1975.

TRAVAUX SUR LA LITTERATURE GABONAISE

Mémoires de thèse

BEKALE Beatrice, « La littérature gabonaise au féminin », Thèse de 3e cycle, Université de Nancy II, Septembre 2005.

BOUDZANGA Noël-Bertrand, « Aventure de la subjectivité, contribution à l'étude du roman gabonais », Thèse de doctorat, Université Paris XII-Créteil 2008.

MBAZOO KASSA Chantal Magalie, *La femme et ses images dans le roman gabonais*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, soutenue à l'Université Cergy-Pontoise, 1999, publiée chez L'Harmattan en 2009.

MEPAS Christian, *Inscription de la modernité dans le roman gabonais. Approche stylistique et sociolinguistique de trois romans gabonais : Elonga (A. N. Rawiri), Au bout du silence (L. Owondo), Parole de vivant (A. Moussirou-Mouyama)*, Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université Paris XII de Créteil, 2005.

MOUTSINGA Bellarmin, « Le roman gabonais entre oralité et écriture », Thèse de doctorat Nouveau Régime, Soutenue à l'Université Paris IV-Sorbonne, 2002.

NGUEMA ONDO Jean-Leonard, « L'influence de l'initiation traditionnelle dans le roman gabonais », Thèse de doctorat Nouveau Régime, Université Paris XII de Créteil, 2002.

SIMA EYI Héméry-Gervais, « La lecture sociocritique du roman gabonais », Thèse de doctorat, Université Laval, 1997.

TABA ODOUNGA Didier, *La représentation des conflits sociaux dans le roman gabonais. Des origines à nos jours*. Thèse soutenue à Paris IV en 2002.

Travaux critiques

DIOP Papa Samba, « Ecrire l'Afrique aujourd'hui : les auteurs gabonais », in *Notre librairie, Revue des littératures du sud, 40 ans de littératures du Sud*, n° 150, avril-juin 2003, Paris, Clef 2003, pp.13-19.

GAHUNGU Patrice, *La poétique du Soleil dans La Mouche et la glu* d'Okouma-Nkoghé : analyse sémio-stylistique, Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, Coll. Critique 2, Juin 2003.

GAHUNGU Patrice, *La rhétorique du corps dans Fureurs et cris de femmes d'Angèle Rawiri Ntyugwetondo : lecture sémio-rhétorique,* Libreville, La Maison Gabonaise du Livre, Coll. Critique, Avril 2003.

GODARD Roger, *Pour une lecture du roman Au bout du silence de Laurent Owondo*, Paris, La Maison Rhodanienne de poésie, Coll. « Rencontres artistiques et littéraires », 1988.

MADEBE Georice Bertin, « Jeu du « je » et jeux du « moi » : figures personnelles et discours de la symbolisation dans l'oeuvre romanesque de Sandrine Bessora , in *Ajouter du monde au monde : symboles, symbolisations, symbolismes culturels dans les littératures francophones d'Afrique et des Caraïbes*, Montpellier, Publications de l'Université Paul Valery, 2007.

MADEBE Georice Bertin, *« Des morphologies du sens dans la littérature gabonaise : le cas de 53cm de Bessora* » in Ibogha (Revue publiée par le Laboratoire des Sciences de l'Homme et de la Dynamique du Langage), N°7, Libreville, Les Ed. du Silence, Novembre 2003, p.111-129.

MBA ZUE Nicolas, « La création littéraire et les difficultés d'édition », in Revue Notre librairie, n°105, 2007, pp.100-103.

MBA-ZUE Nicolas, *Essais de sémiotique et d'Herméneutique*, préface du Pr Patrice Gahungu, Paris, L'Harmattan, 2010.

MBA ZUE Nicolas, « La création littéraire et les difficultés d'édition », in Revue Notre librairie, n°105, 2007, pp.100-103.

MBA-ZUE Nicolas, *L'Œuvre romanesque de Sylvie Ntsame. Entre multiculturalisme et quête identitaire*, Libreville, Les Editions Ntsame, 2011.

MBONDOBARI Silvère, L'originalité littéraire de l'épopée Olendé, in *L'Afrique au miroir des littératures, « Mélanges offerts à Mudimbe »*, Paris, L'Harmattan, 2003.

MOUSSIROU-MOUYAMA Auguste, *« La littérature gabonaise écrite des années 80 : la tentation de l'histoire et les détours du langage. Esquisse pour une lecture sociolinguistique du fait littéraire francophone au Gabon* » in Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université Omar Bongo, Libreville, Ed. du silence, N°7, Mai 1992.

MOUTSINGA Bellarmin, *Les orthographes de l'oralité, poétique du roman gabonais,* Paris, L'Harmattan, , coll. Etudes Africaines, 2008.

MVE ONDO Bonaventure, *sagesse et initiation dans les contes, mythes et légendes fangs*, Paris, l'Harmattan, 2007.

OBIANG-ESSONO Fortunat, *« Poétique et tactique d'écriture sécuritaire dans la littérature gabonaise : le cas de Moussirou-Mouyama* », in Revue africaine d'études francaises, N°2, Libreville, NS, Janvier 1997.

OBIANG-ESSONO Fortunat, *Les registres de la modernité dans la littérature gabonaise*. Vol.1. *Ferdinand Allogho Oke, Lucie Mba, Auguste Moussirou Mouyama et Ludovic Obiang,* Paris, L'Harmattan, 2006.

OBIANG ESSONO Fortunat, *Les registres de la modernité dans la littérature gabonaise*. Vol. 2. « Maurice Okoumba-Nkoghé, Laurent Owondo et Justine Mintsa », Paris, L'Harmattan, 2006.

RENOMBO OGOULA Steeve, Discours littéraire et reconfiguration utopique de l'Afrique dans *Parole de vivant* de Moussirou Mouyama, in Les Annales de la Faculté des lettres et sciences humaines, Université Omar Bongo, Libreville, Ed. du Silence, 2005.

SIMA EYI Hemery Gervais, « Etude du récit autobiographique de Robert Zotoumba, *Histoire d'un enfant trouvé*, inféodé au roman par la critique universitaire et l'institution littéraire », dans Annales de la Faculté des Lettres et Sciences humaines de l'Université Omar Bongo, n°12, Libreville, Presses Universitaires du Gabon, Janvier 1999, pp. 307-344.

VAN DEN AVENNE, « La position énonciative complexe d'un écrivain d'Afrique francophone : le cas d'Hubert-Freddy Ndong Mbeng », dans Glottopol, Revue de sociolinguistique n°3, *« La littérature comme force glottopolitique : le cas des littératures francophones »*, sous la direction de Claude Caitucoli, 2004, http://www.univ-rouen.fr/dyalang/glottopol.

TRAVAUX ET OUVRAGES SUR LA MÉTHODOLOGIE

ARMENGAUD Françoise, *La pragmatique*, Paris, P.U.F, 1998.

BERRENDONNER Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Minuit, 1981.

BISANSWA Justin, « Pragmatique de la rumeur dans *Le Cavalier et son ombre* de Boubacar Boris Diop », *Protée*, volume 32, numéro 3, (Revue internationale de théories et de pratiques sémiotiques) (« La rumeur »), Université du Québec à Chicoutimi, Hiver 2004-2005, p.77-86.

BLANCHET Philippe, *La pragmatique d'Austin à Goffman*, Paris, Éditions Bertrand-Lacoste, 1995.

CHABROL Claude, *Cahiers de Linguistique Française*, « Pour une psycho-cocio-pragmatique de l'agir communicationnel », GRPC, UFR Communication Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, 2004.

CARON Jean, *Les régulations du discours. Étude psycholinguistique et pragmatique du langage*, Paris, P.U.F, 1983.

DILLER Anne-Marie, *La pragmatique. Des questions et des réponses*, Tübingen, Gunter Narr, 1984.

GOUVARD Jean-Marie, *La pragmatique, outils pour l'analyse littéraire,* Armand Colin. 1998.

GHIGLIONE Robert et TROGNON Alain, *Où va la pragmatique ? De la pragmatique à la psychologie sociale*, Grenoble, P.U.G, 1993.

JAUBERT Alain, *La lecture pragmatique*, Paris, Hachette Supérieur, 1990.

KERBRAT-ORECHIONI Catherine, «Pour une approche pragmatique du dialogue théâtral», *Pratiques*, n°41, mars, pp.46-62, 1984.

MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Her, 2001.

MOESCHLER Jacques, *Théorie pragmatique et pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 1996.

RECANATI François, *La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique,* Paris, Seuil, 1996.

RECANATI François, *Les énoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*, Paris, Minuit, 1981.

RECANATI François, *Les fondements de la pragmatique*, Doctorat d'état, Paris I, 1990.

TRAVAUX SUR LA QUESTION FEMININE DANS LA LITTERATURE AFRICAINE

ABOMO-ZAMBO Annie-Sidonie, « Corps de femme et femme de corps : Essai de Sémiologie du corps romanesque chez Beyala ». Mémoire de Maîtrise, sous la direction de nicolas Mba-Zué, 2002-2003. FLSH/UOB.

ADJAMAGBO-JOHNSON Kafui, « Le politique est aussi l'affaire des femmes », *Politique africaine*, N° 65, mars 1997 pp.62-73.

DIDIER Béatrice*, L'Ecriture-femme*, Paris, PUF, 1981.

DJORDJEVI Ksenija, « Représentations et stéréotypes en classe de FLE: Perspectives pédagogiques », *Travaux de Didactique du FLE*, n°52, pp.31-45, 2004.

DUBOIS Jean, « Énoncé et énonciation. Analyse du discours », *Langages*, n°13, pp.100-110, 1969.

EGONU Iheanachor, *« Féminisme en Afrique : critique socioculturelle de Trois prétendants…un mari* », *Ethiopiques*, vol 2, n°1, 1er trimestre, 62-73.

EZEMBE Ferdiand, *L'enfant africain et ses univers*, Paris, Karthala, 2009.

FIFA Marie Thérèse, *La femme gabonaise dans l'espace public : présence ou absence*, Montréal, Mars 2005.

GLISSANT Edouard, *Introduction à une poétique du divers*, Paris, Gallimard, 1996.

HESSELING Gerti et LOCOH Thérèse, « *Femmes, pouvoirs, sociétés* », *Politique africaine*, N° 65, Mars 1997.

KEMBE Milolo, «*L'image de la femme chez les romancières de l'Afrique noire francophone*» Fribourg, Suisse : Éditions universitaire 1986.

KLÜGER Ruth, *Frauen lesen anders* (les femmes lisent autrement), München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1996 L'O wani et le Songa, deux jeux de calculs africains, coll Découvertes du Gabon, Centre culturel africain Saint-Exupéry, Sépia, Libreville, Paris, 1990.

LABURTHE-TOLR Phillipe, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun, les mystères de la nuit*, Paris, Karthala, 1985.

LABRECQUE Marie-France, sous dir. *« Développement international : L'étude des rapports sociaux de sexe »*, bibliothèque du Québec, 1993.

LEGAULT Karine, « *Le Corps de la femme chez Alain Bernard* » in Textures création critique et théorie. Revue littéraire étudiante Université Ottawa, Novembre 2010.

MBONDOBARI Sylvère, « Quête existentielle et redéfinition du personnage féminin dans le roman Histoire d'Awu de Justine Mintsa », in Francofonia, 1132-3310, 2002.

NGO MBAI Paule Mireille, *« Compte rendu de lecture de Trois prétendants… un mari et de Jusqu'à nouvel avis de Guillaume Oyono Mbia »*, 2005, 1-5. Disponible sur www.afrithéâtre.com.

NGO MBAI Paule Mireille, *L'implicite pragmatique et ses enjeux socioculturels dans le théâtre camerounais francophone de Guillaume Oyono Mbia*, Mémoire de D.E.A, Université de Rennes 2 Haute Bretagne, 2004.

Presses Universitaires du Mirail, *Des femmes images et écritures*, Toulouse-le Mirail, 2004.

OUVRAGES CRITIQUES ET THEORIQUES

ADAM Jean-Michel et BONHOMME Marc, *L'argumentation publicitaire. La rhétorique de l'éloge et de la persuasion,* Paris, Nathan-Université, 1997.

ADAM Jean- Michel, *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes,* Paris, Nathan 1999.

ADLER Ronald B., TOWNE Neil, *Communication et interactions,* Montréal Canada, Éditions Études Vivantes. 1991.

ALBERT Christiane, *Francophonie et identités culturelles,* Paris, Karthala, 1999.

AMOSSY Ruth, *Images de soi dans le discours. La construction de l'éthos, G*enève, Delachaux et Niestlé, Paris, 1999.

AMOSSY Ruth, *L'argumentation dans le discours. Discours politique, littérature d'idées, fiction*, Paris, Armand Colin 2006 (Première édition chez Nathan, 2000).

ANANI JOPPA Francis, *L'engagement des écrivains noirs de langue française : du témoignage au dépassement*, Sherbrooke, Naaman, 1982.

ANSCOMBRE Jean-Claude, et DUCROT Oswald, *L'argumentation dans la langue. Philosophie et langage*, Bruxelles, Liège, Mardaga, 1983.

BARRY Alpha Ousmane, « *Les outils théoriques en analyse de discours* », disponible sur http://laseldi.univ-fcomte.fr, 1- 47, 2008.

BAREL Yves, « L'impossible communication », *Colloque Technologies et symboliques de la communication*, Grenoble, P.U.G, 1990.

BARTHES Roland, *Critique et vérité*, Paris, Seuil, 1966.

BARTHES Roland, *« L'Effet de réel », dans Le Bruissement de la langue*, Essais critiques, IV, Paris, Seuil, 1984.

BELLENGER Lionel, *La force de persuasion. Du bon usage des moyens d'influencer et de convaincre*, Paris, ESF Éditeur, 2003.

BERRENDONNER Alain et PARRET Hermann, *L'interaction communicative,* Berne, Peter Lang, 1990.

BIDIMA Godefroy, *La philosophie négro-africaine*, Paris, P.U.F, 1995.

BITJAA KODY Zachée Denis, « Vitalité des langues à Yaoundé : le choix conscient » communication présentée au Colloque international sur les villes plurilingues à l'École Normale Supérieure de Libreville, *Gabon*, septembre, disponible sur http://www.inst.at/trans/11Nr/kody11.htm, 1-14, 2000.

BLANCHOT Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.

BOURDIEU Pierre, *Ce que parler veut dire. L'économie des échanges linguistiques,* Paris, Fayard, 1982.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Editions du Seuil, 2001.

BOURDIEU Pierre, *Le sens pratique*, Paris, Minuit, 1984.

BOUTAUD Jean-Jacques, *Sémiotique et communication. Du signe au sens*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BOUVET Danielle, *La dimension corporelle de la parole*, Paris, Peeters, Collection linguistique. 2001.

BOYER Henri, *Éléments de sociolinguistique. Langue Communication et Société*, Paris, Dunod, 1996.

BRETON Philippe, « L'argumentation entre information et manipulation in *La communication, état des savoirs*, Paris, Editions sciences humaines, 1998.

BRETON Philippe, *L'Argumentation dans la communication*, Paris, La Découverte. 2003.

CAUNE Jean, *Culture et communication, convergences théoriques et lieux de médiation*, P.U.G., 1995.

CAUNE Jean, *Esthétique de la communication*, Paris, P.U.F., 1997.

CHARAUDEAU Patrick, MAINGUENEAU Dominique et al, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002.

CHARAUDEAU Patrick, *Langage et discours. Éléments de sémiolinguistique. Théorie et pratique*, Paris, Hachette, 1983.

CHARAUDEAU Patrick, *Les conditions linguistiques d'une analyse du discours* Thèse de Doctorat, Université de Lille Charles De Gaule (Lille III), 1978.

CHARAUDEAU Patrick, "Une analyse sémiolinguistique du discours", revue *Langages* n° 117, Larousse, Paris, mars, 1995.

CHAROLLES Michel et al, *Le discours. Représentations et interprétation*, Presse Universitaire de Nancy, Collection Processus discursifs, 1990.

CHEVRIER Jacques, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.

CHEVRIER Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Collin/VUEF, 2003.

COURTÈS Joseph, *Analyse sémiotique du discours. De l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette, 1991.

COUSNY Denise, *La littérature africaine moderne au Sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.

CROS Edmond, *Le sujet culturel, Sociocritique et psychanalyse*, Paris, L'Harmattan, 2005.

DABLA Sewanou, *Nouvelles Ecritures Africaines, Romanciers de la seconde Génération*, L'Harmattan, 1986.

DUCHET Claude, *Sociocritique*, Paris, Editions Fernand Nathan, 1979.

DUCROT Oswald, *Les mots du discours*, Paris, Minuit, 1980.

DUMONT Pierre, *L'interculturel dans l'espace francophone*, Paris, L'Harmattan, 2001.

ECO Umberto, *Les limites de l'interprétation,* Paris, Librairie générale française, 1994.

FRANÇOIS Frédéric, *Le discours et ses entours. Essai sur l'interprétation,* Paris, L'Harmattan, 1998.

GASQUET Axel et SUAREZ M., *Ecrivains multilingues et écritures métisses*, l'hospitalité des langues, presses universitaires Blaise Pascal, 2007.

GBANOU Sélom Komlam « Dialectique de la parole et du silence chez V. Y. Mudimbe », Mukala Kadima-Nzuji et (sous la direction de BISANSWA Justin), *L'Afrique au miroir des littératures*. Mélanges offerts à V. Y. Mudimbe, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 120-147.

GBANOU Sélom Komlam, « La traversée des signes : roman africain et renouvellement du discours », Revue de l'Université de Moncton V. 37 N°1, 2006 p. 39-66.

GEORGES-ELIA Sarfati, *Eléments d'analyse du discours*, paris, Nathan université, 1997.

GERARD Genette, *L'Œuvre d'art, « La relation esthétique »,* T.2, Paris, Seuil, 1997.

GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, seuil, coll. poétique 1983.

GHOSN Catherine, « Le stéréotype. Stratégies discursives dans le journal télévisé de France 2 », *Actes du XXIeme Colloque d'Albi : Langage et signification : le stéréotype : usages, formes et stratégies,* disponible sur http//www.marges-linguistiques.com, 2002.

GOURSAUD et MBA-ZUE Nicolas, *Littérature gabonaise. Anthologie*, Paris, Hatier, 1993.

GRIZE Jean Blaise, *Logique naturelle et communication*, Paris, P.U.F, 1996.

HUBERT Dreifus et PAUL Robinson, *Michel Foucault. Un parcours philosophique. Au-delà de l'objectivité et de la subjectivité. Avec un entretien et deux essais de Michel Foucault*, Paris, Gallimard, 1984.

JAUSS Hans Robert, *Pour une herméneutique littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.

JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.

JEUDY Henri Pierre, *L'ironie de la communication,* Bruxelles, La lettre volée, 1996.

KAZI-TANI Nora-Alexandra, *Pour une lecture critique de L'Errance de Georges Ngal*, Paris, L'Harmattan, 2001.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin/ VUEF, 2002.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les actes de langage dans le discours. Théorie et fonctionnement, Quand dire, c'est faire : un travail de synthèse sur la pragmatique conversationnelle*, Paris, Armand Colin, 2005.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin Masson, (deuxième édition, 1995), tome 1, 1990.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, deuxième édition, (première édition, 1986), 1998.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, « Les négociations conversationnelles », *Verbum* VIII, n° 2-3, 223-243, 1984.

LABURTHE-TOLRA Philippe, *Critiques de la raison ethnologique*, Paris, PUF, 1998.

LAGARDE Christian, *Des Ecritures « bilingues ». Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LAGARDE Christian, *Identité, langue et nation. Qu'est-ce qui se joue avec les langues ?* Trabucaire, Coll. Cap Al Sud, 2008.

LAGARDE Christian, *Des Ecritures « bilingues ». Sociolinguistique et littérature*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Pocket, 1997.

LONGHI Julien, *Objets discursifs et doxa*, Essai de sémantique discursive, Paris l'Harmattan, 2008.

MAINGUENEAU Dominique, *Analyser les textes de communication* Paris, Dunod, 1998.

MAINGUENEAU Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire* Paris, Nathan, 2000.

MAINGUENEAU Dominique *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*, Paris, Hachette, 1976.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Contexte de l'œuvre littéraire. Enonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993.

MAINGUENEAU Dominique, *L'Enonciation en linguistique française*, Paris, Hachette, 1999.

MAINGUENEAU Dominique, *Les Termes clés de l'analyse du discours*, Paris, Seuil, 1996.

MAINGUENEAU Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, 2010.

MAINGUENEAU Dominique, *Le Discours littéraire*, Paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Colin, 2004.

MOESCHLER Jacques, *Argumentation et conversation. Éléments pour une analyse pragmatique du discours*, Paris, Hatier, 1985.

MOLINIÉ Georges et VIALA Alain, *Approche de la réception*, Paris, PU.F, 1993.

MOLINIE Georges et VIALA Alain, *Approches de la réception*, Paris, PUF, 1993.

NGANDU NKASHAMA Pius, *Négritude et poétique. Une lecture de l'œuvre critique de Léopold Sédar Senghor*, Paris, L'Harmattan, 1992.

PICARD Raymond, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Paris, Gallimard, 1965.

PLANTIN Christian, *Essais sur l'argumentation. Introduction linguistique à l'étude de la parole argumentative*, Paris, Kiné, 1990.

PLANTIN Christian, *L'Argumentation*, Paris, Seuil, Mémo, 1996.

PLANTIN Christian, *Lieux communs, Topoï, Stéréotypes, Clichés*, Paris, Kiné, 1993.

RECANATI François, « Insinuation et sous-entendus », *Communications* n°30, Paris, Seuil, 95-106, 1979.

RENAUD Catherine, *Les « Incroyabilicieux » mondes de Ponti. Une étude du double lectorat dans l'œuvre de Claude Ponti,* Sweden, Elanders Gotab, 2007.

RICOEUR Paul, *Le Conflit des interprétations*. *Essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.

SARTRE Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1964.

SEMUJANGA Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain, « Eléments de poétique transculturelle »*, Paris, L'Harmattan, 1999.

AUTRES SOURCES CONSULTEES

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis et VIALA Alain, *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F, 2002.

BRETON Robert, *Atlas des langues du monde*, « Atlas/Monde », 2003.

BRUNEL Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, 1999.

MIGNOT Alain, *Rapport sur l'enseignement supérieur au Gabon* En ligne http:www.coimbra-group.be acp doc Rapport%20Gabon.pdf Communiqué de présse FEM\ 1476. Les experts du CEDAW demandent au Gabon de revoir son code civil, source de nombreuses discriminations à l'égard des femmes. En ligne. http:www.un.orgnews fr-press docs2005 FEM 476.doc.htm.

MISERE-KOUKA Raphael, *Anthologie des poètes gabonais d'expression française. La Concorde*, T1, T2, Paris, L'Harmattan, 2000.

NGOMA Angélique, **«** *Pour une discrimination positive » Deuxième partie : Résumés des principales conclusions-Femmes et pauvreté*. En ligne http:www.Wildaf–ao.org fr.IMG/pdf/synthése_etats_FR-2.

NATION UNIES : *Convention sur l'élimination de toutes formes de discrimination à l'égard des femmes.* Distribution générale 25 juin 2003. En ligne http://www.aidh.org/femme images/gabon.

INDEX DES AUTEURS

A

Abderrazak B.: p.100
Achebe C. p.153
Allogho-Oké F : p 65
Amossy R: p.123;265;337
Ambourhouet-Bigmann M: p.24
Anscombre J-C: p.27 ; 91
Anscombre, J-C et O. Ducrot : p.27 ;91
Austin J. L: p.27

B

Bâ M.: p.;311;317
Bakhtine M.: p 57; 62;72
Balandier G..: p.332
Bannour p. 101
Barry A.O.: p. 27;
Barthes R.: p. 70;90; 171
Bassolé Ouédraogo A..: p.15
Beckett S. p.80
Békalé B.: p.21 ;
Benvenist E.: p.12 ; 29 ; 74 ;76
Bergson p.96
Bessora : p.107 ; 231 ;243 ; 324 ; 325 ;326 ;327
Beyala C.: p.297
Biyogo G.: p.205
Blanchet P. : p. 18; 26;240
Blanchot M.: p.290
Bokiba A-P. p.97
Boudzanga N.: p.21
Bourdieu P.: p.28 ; 85 ;86
Butor M: p.42 ;94

C

Calame-Griaule : p.259
Calvet J.L.: p.235
Cauvin J.: p. 156
Chabrol C. p.142 ;154 ;157 ;270
Chamberland R.: p.36
Chareaudeau P.: p.122 ;150
Chareaudeau P.et D. Maingueneau 33 ;149 ;199 ;203 ;216 ;221 ;252 ;260 ;285
p.200 ;204 ;253 ;261 ;285
Chevrier J.: p. ;272 ;341
Cissé O.I.: 284
Clerc J.M et Nzé L.:p.138
Collot M.: p. 35
Compte(Le) S., Le Galliot J. p.141

D

Deleuze G.: 264
Delruelle G E.: p.381
Denis B. p.290
Duchet C.:p.27 ; 95
Ducrot O.: p.27 ;112;114
Dorfles G.:312

E

Eco U. 227

F

Flavigny C. p. 98 ;104
Fonkoua R.: p. 25 ;199

G

Gardies A: p. 332
Garnier X.: 165
Genette G.: p.80
Gengembre G.: p. 89
Gerritsen S. et Ragi T., 203
Ghiglione R.: p.108
Goldman L.: p.;25
Greimas J. et Courtes J.:p.37;
Grivel C. p.95
Grize J-B.:p. 252
Guillemin p.244

H

Honneth A.: p.43
Hoek p. 94;

J

Jacquard p.330
Jauss H.R:p.198 ;201 ;203 ;264 ;267 ;270 ;301 ;311
Jakobson et, Benveniste :p. 22

K

Kapferer J-N.:p.174
KerbratOrecchioni :p.12 ; 110; 112;
116;199;200;227
Kester p Echenim p. 265
Khatibi p.156
Kleiber G.: p.169
Kundera M.: p.284

L

Labrecque M-F,: p.40
Laburthe T: P. p.59 ; 238 ; 245
Labow W. p.237
Laye C. p.60
Lecompte p. 141
Lukàcs G.: p.58

M

Martinet G. p.18
D. Maingueneau:
p.13;17 ;18 ;88 ;90 ;91 ;139 ;227 ;238 ;259
Mallarlé S. p.260
Mba-Zué N..:p. 284
Mbassi B. p.18
.MbazooKassa C.M:p.23;43;49;50;52;54;55;56
73;74;75;76;77;78;82;99;100;103;114;117;122;123;
125;129;130;147;158;;161;164;165;168;169;170;17
1;188;190;191;192;22;239;245;256;260;265;271;27
3;274;275;276;277;278;279;280;281;282;283;286;2
87;288;295;299;300;305;306;307;308;309;316;317;
318;321;321;328;329
Melone Th.: p.110;111
Mesure S. et Savidan P.: p.260
Memmi A.: p. 312
Miano : p.101;
Mickoon, Ratcliff; Ratchiff, Rizzella, p.231
Milolo, Kembe: p.304
Mintsa J.: p.24
Mircea Eliade: p.240;241
Moeschler J.: p.121
Mvé Ondo p.335

N

Ndahot Rembogo S.: p.65
Ndebeka M.: p.284
Nietzsche F.: p.196;197;301
Ntsame S:p.24 ;41;42;43;45;47;58;59
60;61;62;64;67;82;101;112;113;115;116;118;119;1
28;129;140;141;142;144;145;146;147;148;149;150;
151;161;162;173;184;185;211;222;229;247;298;31
4;316;324;331
Ngou H:p.24;48;53;55;100;103;105;106;111;113;1
150;152;155;178;179;180;181;212;222;223;229;23
0;233;247;248;249;265;300;324;330,331;332
Ntyugwetondo-Rawiri A.:p.15;297; 305;
Ngo Mbai P.M. - Gweth Ndjicki, : p.22

O

Obiang Emane L.: p.207
Okoumba-Nkoghé M.: p 291
Ousmane S.: p.342
Ovono Mendame J.R.: p.51

P

Poulet G.: p.389

R

Rawiri (N) A. p297 ;305
Rainier p.207
Recanati F.: p.108
Ricoeur P.: p.80 ;81 ;187 ; 249 ;251 ;258 ;286
Robin R.: p.25
Roquet J. -P.: p. 108
Rousset : p.42
Roudant J.: p.39;
Roy G. p.66

S

Schmitt M.P et Viala p.183
Sales-Wuillemin E.: p.111
Sartre J-P: p.203;290
Sima Eyi H.H. p.15; 21
Simmel p. 171
Somé P-A, Tambwe Kitenge, Binkitoko Ngwasa p.215

Sow Fall A.: p.24
Starobinski J.: p.203
Steiner G.: p.236

T

Tang A-D: p.148
Thomas: J.J. p. 27
Tsira Ndong Ndoutoume : p.328
Todorov Tzvetan: p.259

V

Volt Dijkt 227
Venant J-P: p.35
Volt M.: p.136

W

Weber M. p.142
Weinerich H.: p.70
Werewere Liking: p.96;
Westphal B.: p.33; 39
Wilson E. p.66

Z

Zotoumbat R.: p.15
Zima P.V.:p. 15 ;32
Zwaan R.A, Madden C.J. et al, p.231