

Les enseignants du Département des Lettres Modernes de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi sont en train d'introduire de façon irréversible dans les traditions de cette entité d'études une nouvelle perspective de recherche qui n'a pu y exister en plus de quatre décennies. Il s'agit de la publication d'un ouvrage collectif aussi bien autonome qu'interne qui ambitionne de faire le point de la littérature au Bénin dans presque tous ses aspects. Cette initiative est d'autant plus à saluer que si les enseignants de ce Département ont coutume de commettre des ouvrages critiques individuels ou de faire leurs publications dans des revues scientifiques sur le plan international ou national, c'est pour la première fois qu'on observe à leur niveau une collaboration étroite avec la ferme volonté d'instituer une publication interne qui situe la littérature de leur pays dans ses orientations nouvelles.

*Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, on a pu s'en rendre compte, rassemble des informations et des enseignements précieux sur divers aspects de la vie littéraire béninoise et offre plusieurs repères formatés au moyen d'approches méthodologiques éprouvées puisées aux meilleures sources d'étude du texte littéraire. Sa lecture permettra aux hommes de lettres et de culture, aux enseignants et chercheurs de tous ordres, aux étudiants et aux élèves de mieux approcher les écrivains béninois, de les lire désormais avec bonheur et efficacité et de trouver aussi, dans l'architecture des textes qu'il diffuse, les exemples de mise en œuvre des méthodes d'approche du texte littéraire. Ce n'est qu'ainsi que pourra se répandre la science littéraire pour la formation intégrale de l'esprit humain.

Mahougnon KAKPO

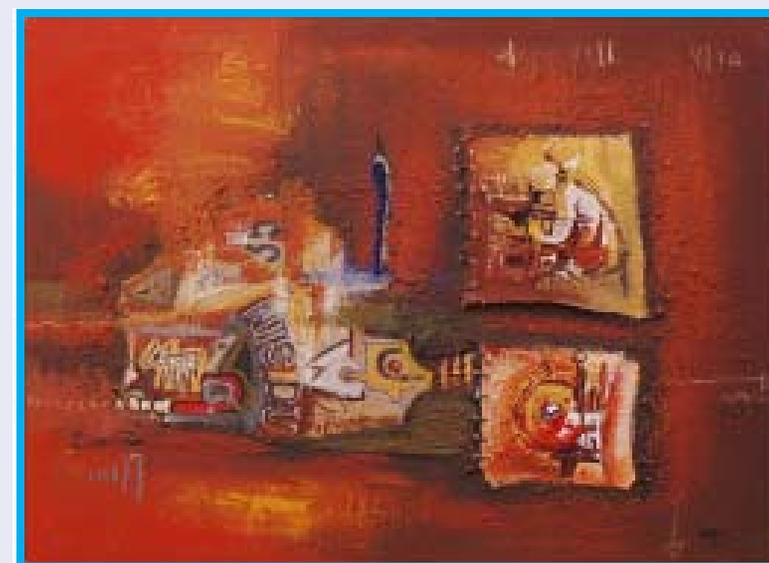


VOIES ET VOIX DANS LA LITTÉRATURE BÉNINOISE

Textes réunis et présentés par Mahougnon KAKPO

# VOIES ET VOIX DANS LA LITTÉRATURE BÉNINOISE

Textes réunis et présentés par  
Mahougnon KAKPO



Les Editions des DIASPORAS

VOIX ET VOIES NOUVELLES  
DE LA LITTERATURE BENINOISE

Textes réunis et présentés par  
Mahougnon KAKPO

**VOIX ET VOIES NOUVELLES  
DE LA LITTÉRATURE BENINOISE**

**Textes réunis et présentés par  
Mahougnon KAKPO**

**Les Editions des DIASPORAS**

**Couverture :**

Illustration : *Rencontre, tableau de l'artiste peintre-  
sculpteur Charly d'Almeida*

Maquette : Joachim V. ADJOVI

ISBN : 978-99919-9744-5

© **Les Editions des DIASPORAS, Cotonou, 2011**  
04 BP 792 Cotonou - Bénin

## COMITE SCIENTIFIQUE

LETE, Apey Esobe : Professeur à l'Université d'Afrique du Sud,  
Afrique du Sud

KASEREKA, Kavwahirehi : Professeur associé à l'Université  
d'Ottawa, Canada

KAKPO, Mahougnon : Professeur à l'Université d'Abomey-Calavi,  
Bénin

CONFIANT, Raphaël : Professeur à l'Université des Antilles,  
Martinique

HUANNOU, Adrien : Professeur titulaire à l'Université d'Abomey-  
Calavi, Bénin

BOGNIAHO, Ascension : Professeur titulaire à l'Université  
d'Abomey-Calavi, Bénin

MEDEHOUEGNON, Pierre : Professeur à l'Université d'Abomey-  
Calavi, Bénin

MIDIOHOUAN, Guy Ossito : Professeur titulaire à l'Université  
d'Abomey-Calavi, Bénin.

## INTRODUCTION

Par Mahougnon KAKPO

Les enseignants du Département des Lettres Modernes de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines de l'Université d'Abomey-Calavi sont en train d'introduire de façon irréversible dans les traditions de cette entité d'études une nouvelle perspective de recherche qui n'a pu y exister en plus de quatre décennies. Il s'agit de la publication d'un ouvrage collectif aussi bien autonome qu'interne qui ambitionne de faire le point de la littérature au Bénin dans presque tous ses aspects. Cette initiative est d'autant plus à saluer que si les enseignants de ce Département ont coutume de commettre des ouvrages critiques individuels ou de faire leurs publications dans des revues scientifiques sur le plan international ou national, c'est pour la première fois qu'on observe à leur niveau une collaboration étroite avec la ferme volonté d'instituer une publication interne qui situe la littérature de leur pays dans ses orientations nouvelles.

En effet, en 2008, ce fut *Repères pour comprendre la littérature béninoise*<sup>(1)</sup>. Cet ouvrage, coordonné par le Professeur Adrien Huannou, rassemble six études qui proposent des orientations variées susceptibles de guider l'étude des auteurs béninois appartenant à plusieurs générations et pratiquant différents genres littéraires. Ces études-là offrent un éclairage précieux sur la littérature béninoise. Les auteurs de ce premier ouvrage viennent à présent de récidiver par un autre ouvrage collectif qui confirme la maturité du projet. Cela s'explique par le fait que cette nouvelle publication rassemble treize études et va ainsi au-delà de la première,

---

<sup>1</sup> Adrien Huannou, (Textes réunis et présentés par), *Repères pour comprendre la littérature béninoise*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008, 138 p.

non seulement en nombre des contributeurs, mais surtout au niveau des différents champs d'investigation explorés qui révèlent les voies et voix nouvelles de la littérature béninoise : la prose narrative dans laquelle s'inscrivent les textes narratifs (le roman et la nouvelle notamment), la poésie, le théâtre, la littérature orale sacrée, la méthodologie de la recherche en littérature orale, la méthodologie de la mise en œuvre des programmes d'enseignement ainsi que des notes de lectures d'ouvrages récents d'auteurs béninois.

Les auteurs étudiés appartiennent à plusieurs générations d'écrivains : Eustache Prudencio de la première génération des écrivains béninois, Jérôme Carlos de la deuxième génération, Gisèle Hountondji, Ken Bugul, Barbara Akplogan, Mireille Ahondoukpè, Gniré Dafia, Hodonou Eglosseh et Mahougnon Kakpo de la jeune génération. Les auteurs appliquent à leurs études des outils scientifiques éprouvés et y recherchent les voies inédites explorées par la littérature béninoise. Voilà pourquoi l'ouvrage prend le titre *Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*.

La première contribution est une réflexion du Professeur Guy Ossito Midiohouan sur « *La prose narrative d'Eustache Prudencio (1924-2001)* ». Après avoir montré le parcours professionnel et politique de l'homme, plus connu comme poète que romancier et nouvelliste, Midiohouan insiste largement sur la partie peu connue de sa production littéraire, la prose narrative, qui « *met en lumière les préoccupations sociales et morales ainsi que l'écriture conformiste d'un écrivain officiel plus soucieux de zèle et de loyalisme envers le pouvoir en place que de concrétisation d'une réelle ambition esthétique* ». En examinant dans une double perspective, thématique et esthétique, les seize œuvres narratives de Prudencio publiées dans la presse ou en volume autonome, l'auteur révèle un pan important de la production de cet écrivain qui a touché à plusieurs genres littéraires. La valeur heuristique de cette étude procède de l'intérêt inédit que son auteur accorde aux dimensions thématique et esthétique de l'œuvre narrative de Prudencio et de la qualité des analyses qu'il propose.

Le travail de Pascal Okri Tossou s'inscrit dans la même veine narrative. À travers le titre assonancé « *Quand Akplogan met les gants de Sagan, ou l'esthétique d'éros anthropophage en partage* », il

lit avec nous le recueil de nouvelles d'une des jeunes voix de la littérature béninoise. En choisissant de lire *Un amour sans lendemain* de Barbara Akplogan à la lumière des canons dressés par les méthodes d'approche du texte littéraire, Tossou met en relief les rapports évidents que cette œuvre entretient avec *Bonjour tristesse* de Françoise Sagan, roman publié cinquante-quatre ans plus tôt et que Barbara Akplogan pourrait avoir lu : le choix des thèmes, la structure de l'intrigue romanesque, par exemple, unissent les deux œuvres dont on peut se réjouir, par ailleurs, des niveaux d'écriture réussis, repérables par la critique : « à la lecture de *Un amour sans lendemain* de Barbara Akplogan, on semble percevoir, en fond sonore, l'exhalaison Sagan. Comme par interdiscours, en effet, l'entrelacement amour/mort qui porte l'intrigue dans le roman de l'écrivaine française fonde, par reflet, le projet esthétique de l'ensemble du recueil de nouvelles de la jeune Béninoise ». Les niveaux de rapprochement exposent quelque évidence de l'influence probable de Sagan sur Akplogan : « l'une à 19 ans et l'autre à 24 ans, arpentent un univers fondamentalement humain, celui de la cohabitation amour/mort. Mais au-delà de ce pont interdiscursif, c'est le problème existentiel que posent les ouvrages qui interpelle ». La sociocritique et l'analyse du discours ont permis à l'auteur de tracer la courbe du rapprochement de ces deux écrivains appartenant à deux aires culturelles différentes, mais que la création littéraire raccorde éloquemment.

À travers le titre « *Racism and woman's empowerment in Une citronnelle dans la neige* », Laure Capo-Chichi Zanou étudie l'œuvre de la première romancière béninoise, Gisèle Hountondji, et propose une typologie du racisme dont la narratrice est victime en France où elle est allée poursuivre ses études universitaires. Elle insiste sur les moyens mis en œuvre pour réaliser l'autonomisation de la femme, sujet auquel elle s'intéresse particulièrement.

Le Professeur Adrien Huannou nous propose de voir comment Ken Bugul, Béninoise par alliance, va « *au bout du tabou* ». Il rappelle le caractère autobiographique de la trilogie *Le Baobab fou*, *Cendres et braises* et *Riwan ou le chemin de sable* avant de resserrer son analyse autour de la dernière œuvre de cette « *trilogie autobiographique* », *Riwan*. Dans une démarche synthétique de rapprochement, il apprécie de manière édifiante la première et la

dernière œuvre de cette trilogie. La dimension esthétique de *Riwan* occupe particulièrement l'auteur qui révèle les aspects de l'écriture manifestant la valeur esthétique de ce roman.

Adjiroba Emile Daouda Adéchina analyse l'expérience d'écriture plurielle faite par les auteurs de *La petite fille des eaux*, roman écrit par dix co-auteurs sous la coordination de Florent Couao-Zotti. Il se donne pour tâche « *d'explorer l'esthétique littéraire de cette œuvre collective* » dont le thème contextuel est le trafic d'enfants. Il met en relief le caractère osé, iconoclaste du roman né du génie de six femmes et quatre hommes, proposant, chacun, un chapitre qui s'inscrit dans le développement de l'intrigue romanesque. D'un point de vue narratologique, le récit est conduit par un narrateur hétérodiégétique qui en sait plus que le personnage. Cette vision de derrière cohabite parfaitement, dans la même œuvre, avec la voix narrative où le narrateur en sait autant que le personnage. En se fondant sur les relations tissées entre les personnages, il isole les actants sujets, les actants destinataires et les actants objets, les actants opposants, les personnages allégoriques, les actants anaphores. Il propose, en outre, une étude soignée de l'espace et du temps et termine sa réflexion par cet élément de conclusion apologétique : « *Sans être le chant du cygne ou la célèbre mort du pélican d'Alfred de Musset, ce roman écrit au nom des nouvelles avancées morales de l'humanité que sont, entre autres, la responsabilité de protéger, le droit d'ingérence, l'assistance à personne en danger, ce roman qui s'inscrit dans les préoccupations actuelles liées au phénomène baptisé « mobilité », mérite d'être lu et compris comme participant à l'une des fonctions cardinales de la littérature, à savoir, forger l'imaginaire symboliquement et polir l'homme.* »

La contribution du Professeur Thécla Midiohouan est une analyse des rapports aux temps et à l'espace puis leurs représentations dans le récit du second roman de Jérôme Carlos. À travers le titre « *Jeux brisés : Le Miroir* de Jérôme Carlos », elle montre que « *la dualité temps/espace est significative de la poétique africaine qui mêle non seulement les genres littéraires, mais aussi le temps et l'espace de la vie et de la mort. L'écrivain a introduit dans la trame narrative de l'œuvre, dans la forme comme dans le contenu, un jeu de mots, de genres et de sens qui parcourt tout le récit. Grâce à ce procédé original, le narrateur peut donner libre cours à son*

*imagination et donner corps aux rêves les plus inaccessibles.* » L'auteur trouve dans l'histoire de ce roman « *trois temps qui se chevauchent et donnent lieu à des récits enchâssés.* » Le type de rapport créé entre le temps et l'espace réels et ceux que porte l'œuvre littéraire fait venir à l'esprit la question de la vraisemblabilisation dans *Le Miroir*. Cette préoccupation est rendue vivace par divers jeux portés sur le langage : « *jeux de mots, jeux des formes littéraires, alternance du réel et du surréel, de l'Histoire et de la Littérature, de la vie et de la mort, du monde visible et du monde invisible, etc.* ». Une caractérisation plus générale de la poétique du texte fait observer que « *la structure du récit allie (des) morceaux poétiques et évocateurs à la prose descriptive et narrative en tant que symbole développé dans la suite, comme dans les mythes de Fa où le récit développe la formule énoncée. Cette esthétique mêlant symboles, poèmes et récits est significative et typique du discours négro-africain* ». Les nombreux éléments d'intertextualité « *sont bien entendu des jeux de langage et d'écriture, mais constituent en même temps une soupape de sécurité en évoquant des espaces littéraires connus* ». Le Professeur Thécla Midiohouan conclut que « *ce foisonnement des formes et des contenus assure la richesse et la beauté de l'œuvre* ».

Raphaël Yébou, lui, nous offre une analyse nourrie des approches stylistiques portant sur les poètes béninois de la jeune génération. À travers son étude, il montre que les poèmes de Mireille Ahondoukpè, Gniré Dafia, Hodonou Eglossèh et Mahougnon Kakpo marquent une convergence sur les plans thématique et esthétique. Il démontre que, sur le premier plan, les thèmes du regard, de l'inconnu, de la douleur prennent des développements tout particuliers dans les poèmes et souligne la marque prépondérante du rapport des auteurs à l'infini, au néant, à l'inconnu alors que chez leurs aînés, se notent plus fortement l'influence de la Négritude puis une note de critique politique orientée contre la révolution marxiste-léniniste dans l'ancienne République Populaire du Bénin. Sous la plume des jeunes poètes, le lecteur découvre une inégalité de la mesure, une structure phrastique marquée par un rapport à la ponctuation traduisant une préférence esthétique au service d'une poésie anticonformiste. Le lecteur y voit, en outre, des combinaisons stylistiques et la liberté des dispositions

scripturales et de certaines constructions morphosyntaxiques, la force, voire l'audace des images. Toutes ces marques esthétiques sont renforcées par la rupture des rapports syntaxiques qui traduit le travail du poète sur les ressources du langage. L'auteur en dégage les caractéristiques d'une poésie anticonformiste, une poésie de l'inconnu, une poésie aux formes inattendues qui annonce la poésie de demain.

Le Professeur Pierre Médéhouègnon aborde la problématique du héros dans la dramaturgie béninoise. Il soutient qu'héritier du système colonial, le théâtre francophone béninois a, pendant des décennies, conservé au héros son statut axiologique traditionnel de personnage surdéterminé, incarnant des idéaux de bravoure, de patriotisme, de liberté, de justice, de dignité humaine ou de pureté morale, faisant ainsi de l'héroïsme l'expression de valeurs électives à travers des types politiques ou sociaux connus ou identifiables. Mais, du renouveau culturel consécutif à la conférence nationale de 1990 a émergé une autre conception de la construction de l'héroïsme dans la fiction dramatique, qui fait de cette catégorie esthétique une exploitation baroque dont certaines expressions consacrent la destruction du héros traditionnel au profit d'un héroïsme atypique, construit autour de la crise des valeurs dans la modernité politique et socioculturelle, sur un arrière-fond de théâtre anti-théâtre.

L'option de la création de héros atypiques par trois dramaturges béninois de la nouvelle génération présente un intérêt mesurable à leurs apports au renouvellement des thèmes et de l'esthétique de la création dramatique dans l'espace national béninois. Ainsi, l'héroïsme fonctionne chez ces nouveaux auteurs dramatiques tantôt sur le mode de la mise en exergue de personnages égarés par la perte de leurs repères existentiels, tantôt à travers la mise au premier plan de l'action dramatique de figures féminines iconoclastes dans les rôles successifs de briseuses de tabous socioculturels et d'incarnation de Dieu en crise avec lui-même et en procès au tribunal de l'humanité, le tout baignant dans un mélange des genres comparable au mélange des figures de héros proposées au public.

Aussi bien par les audaces de la création de l'héroïsme dans leurs œuvres que par les originalités esthétiques de celles-ci, les nouveaux

dramaturges affichent leur volonté d'ouvrir, dans le paysage de la dramaturgie béninoise contemporaine et plus généralement dans la création littéraire au Bénin, de nouvelles voies d'expressions qui jettent davantage le pont entre l'ancien et le moderne, entre les générations passées et celles qui montent, en bousculant au passage les tabous socioculturels, les dérapages religieux, les dérives politiques ainsi que tout ce qui freine l'appropriation lucide et responsable de la modernité.

Le Professeur Mahougnon Kakpo nous introduit, lui, dans le champ de la « *communication entre les Vodun et les vivants* ». À cet effet, il part de la poétique du langage articulé pour révéler les voies par lesquelles les vivants peuvent bénéficier des bons présages qui découlent de l'art divinatoire de Fa. « *Tofa, qui est une consultation publique de Fa à l'intention d'un pays ou d'une ville, permet d'entrevoir clairement l'avenir du pays dans tous les secteurs de la vie publique.* » Les repères historiques et sémiologiques qu'il donne permettent de comprendre le contexte d'institutionnalisation du *Tofa* dans le royaume du Danxomè, provenant bien entendu du royaume d'ɔyɔ. « *Si cette consultation se fait souvent la veille ou à l'orée d'une nouvelle année afin de connaître les présages concernant le village et ses habitants durant toute l'année qui commence, elle se fait aussi lorsqu'une urgente et sérieuse préoccupation accable et handicape le village comme lors d'une épidémie ou d'une sécheresse. La réponse suggérée par Fa par l'intermédiaire du Fadu révélé est interprétée par les Bokɔnɔn et les Vɔ recommandés sont exécutés selon les rituels appropriés. Ainsi, la paix revient dans la communauté et la joie regagne les cœurs* ». Kakpo rapporte quatre expériences du *Tofa* faites en République du Bénin en 2007 pour scruter l'année 2008, en 2008 pour 2009, en 2009 pour 2010, en 2010 pour 2011 et décrit les dispositions prescrites pour conjurer le mauvais sort.

Le Professeur Ascension Bogniaho, dont le champ de recherche est surtout la littérature orale, apporte sa précieuse contribution à l'épineuse question de la méthodologie utilisée pour effectuer une recherche quelconque en littérature orale. Il affirme que la recherche en littérature orale dispose de ses propres règles, l'essentiel étant de savoir monter un protocole de recherche. Il part alors de deux hypothèses : « *la première stipule qu'en dépit de son caractère*

*pluridisciplinaire, la littérature orale dispose d'une méthodologie spécifique pour la recherche en son sein tandis que la deuxième affirme, sans ambages, que la recherche en littérature orale, enracinée dans la critique littéraire, utilise les méthodes propres aux études de la science littéraire ».*

Afin de vérifier ces postulats, il examine de façon cursive d'une part, la problématique d'une méthodologie de la recherche en littérature orale, énonce les préalables de toute recherche qui attribuent une bonne place au cadrage du sujet, à la recherche sauvage, la recherche proprement dite divisée en la vraie recherche et le traitement physique du matériau collecté, en la recherche livresque et à l'élaboration du corpus de références. Il s'agit ainsi d'une recherche expérimentale que l'auteur complète par un précis du traitement littéraire du corpus. D'autre part, l'auteur insiste sur la nécessité de faire une étude réelle des productions de la littérature orale qui doit être conduite, dans le genre concerné, selon quatre axes qui sont l'axe paradigmatique, l'axe syntagmatique, l'axe contractuel et la disjonction.

Le Professeur Gabriel Boko se propose d'examiner une question qui ne relève pas spécifiquement du domaine littéraire, mais qui occupe intensément l'esprit des hommes de lettres : les voies de sorties des situations de blocage dans lesquelles la mise en œuvre des programmes d'enseignement plonge et enseignants et apprenants. Après avoir dressé un état des lieux des pratiques et méthodes expérimentées ou simplement théorisées çà et là, aussi bien en Afrique que dans le reste du monde, précise Boko, cette étude met d'abord en exergue l'impasse qui découle de leur diversification et propose ensuite leur refonte en deux grandes approches : « *l'approche de résolution de problème* » et « *l'approche interactive d'enseignement des langues étrangères* ». La suite de la réflexion laisse poindre une lueur d'espoir à l'horizon puisqu'elle montre qu'« *un enseignement qui se déroule sans l'interaction comme toile de fond est une force de dissuasion de la parole : de la sorte, l'initiative est étouffée et la créativité refoulée.* » Cette étude très fouillée et bien illustrée élève les deux approches au rang de méthodes adéquates de formation de citoyens prêts à s'investir dans des situations de développement personnel et national.

Trois notes bibliographiques sont proposées à la fin de l'ouvrage ; la première est proposée par Lete Apey Esobe de l'University of South Africa, qui présente Mahougnon Kakpo. *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui* Cotonou : Les Editions des Diasporas. 2009, 287 p. Les deux autres notes viennent de Guy Ossito Midiohouan et concernent Christine Adjahi Gnimagnon, *Do Massé : Contes Fon du Bénin*, Paris, L'Harmattan, Collection « *La Légende des mondes* », 2002, 124 p. et Dave Wilson, *Le Menuisier de Calavi*, Paris, Editions Afridic, 2008.

*Voix et voies nouvelles de la littérature béninoise*, on a pu s'en rendre compte, rassemble des informations et des enseignements précieux sur divers aspects de la vie littéraire béninoise et offre plusieurs repères formatés au moyen d'approches méthodologiques éprouvées puisées aux meilleures sources d'étude du texte littéraire. Sa lecture permettra aux hommes de lettres et de culture, aux enseignants et chercheurs de tous ordres, aux étudiants et aux élèves de mieux approcher les écrivains béninois, de les lire désormais avec bonheur et efficacité et de trouver aussi, dans l'architecture des textes qu'il diffuse, les exemples de mise en œuvre des méthodes d'approche du texte littéraire. Ce n'est qu'ainsi que pourra se répandre la science littéraire pour la formation intégrale de l'esprit humain.

## LA PROSE NARRATIVE D'EUSTACHE PRUDENCIO (1924-2001)<sup>(1)</sup>

Par Guy Ossito MIDIOHOUAN

### Résumé

*Instituteur, homme politique et écrivain, Eustache Prudencio (1924-2001) est une figure marquante de la littérature béninoise d'expression française. Il s'est fait connaître d'abord comme auteur d'un ouvrage d'histoire, de deux ouvrages pédagogiques, de plusieurs recueils de poèmes et d'un recueil (en deux « tomes ») d'éditoriaux et de commentaires politiques sur « la Révolution » de Mathieu Kérékou, avant de s'adonner, après sa retraite, dans les années 80, à la pratique de la prose narrative (roman et nouvelle). L'étude systématique, dans ses dimensions thématique et formelle, de ce dernier volet assez mal connu de sa production, met en lumière les préoccupations sociales et morales ainsi que l'écriture conformiste d'un écrivain officiel plus soucieux de zèle et de loyalisme envers le pouvoir en place que de concrétisation d'une réelle ambition esthétique.*

**Mots clés :** Littérature béninoise, Eustache Prudencio, roman, nouvelle, politique, société.

---

<sup>1</sup> La présente étude est une version revue et mise à jour d'une première parue dans Papa Samba Diop et Hans-Jürgen Lüsebrink (ed.), *Littératures et sociétés africaines. Regards comparatistes et perspectives interculturelles*, Mélanges offerts à János Riesz à l'occasion de son soixantième anniversaire, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, pp. 509-520. Cette nouvelle publication répond au souci de la rendre plus accessible aux étudiants et chercheurs béninois.

## **Abstract**

*A primary school teacher, a politician and a writer, Eustache Prudencio (1924-2001) is a remarkable figure of Beninese literature written in French. First of all he, makes himself known as the author of a history book and of two educational books; he then publishes several collections of poems along with a two volumes compilation of editorials and political commentaries about Mathieu Kérékou's "Revolution", before devoting himself, after his retirement, in the eighties, to the practice of narrative prose (novel and short story). The methodical study, in its thematic and formal aspects, of this latter fairly badly known part of his writings, sheds a light on social and moral concerns as well as on the conformist text of an official writer more worried about zeal and loyalty towards the political power in position than about the achievement of a genuine esthetic ambition.*

**Key words:** Beninese literature; Eustache Prudencio, novel, short story, politics, society.

## **Introduction**

Même s'il est moins connu hors des frontières du Bénin que Paul Hazoumé, Olympe Bhély-Quenum ou Jean Pliya, Eustache Prudencio incontestablement a néanmoins marqué de son empreinte la littérature béninoise d'expression française. Avant de s'affirmer comme poète, romancier et nouvelliste, il a mené une carrière d'instituteur et d'homme politique au cours de laquelle il s'est illustré par la publication d'ouvrages pédagogiques et politiques. La critique s'est jusqu'à présent beaucoup plus intéressée au volet poétique de son œuvre qu'à sa prose narrative qui constituera le principal objet de la présente étude tant dans sa dimension thématique que formelle.

## I- Instituteur, homme politique et écrivain

Né en 1924 à Bopa dans le Département du Mono (dans l'actuel Bénin), Eustache Adétona Prudencio termine ses études primaires élémentaires à Ouidah (1934 -1939), rentre à l' Ecole Primaire Supérieure Victor Ballot de Porto-Novo (1941 -1944), puis à l'Ecole Normale William Ponty du Sénégal d'où il sort, en 1947, instituteur diplômé, titulaire du Certificat de Fin d'Etudes Normales et, un peu plus tard, de diplômes de diction, d'art dramatique et de violon du Conservatoire de Dakar. Après son service militaire à Cotonou, il est nommé dans le Cadre des Instituteurs à Dakar. En 1951, il participe à un stage de « *techniques modernes d'éducation* » à Cannes et Vence (France), avant d'obtenir, en 1952, le Certificat d'Aptitude Pédagogique permettant d'accéder au Cadre Supérieur des Instituteurs et, en 1954, le Certificat d'Aptitude à la Direction des Ecoles Primaires de l'Afrique Occidentale Française (CADEP) ; il est alors nommé directeur d'un groupe scolaire à Dakar.

A partir de 1954, Eustache Prudencio se livre à d'intenses activités politiques : militant du Rassemblement Démocratique Africain (RDA), secrétaire général de la section de Dakar et Dépendances, il revient au Dahomey en 1957 pour devenir secrétaire général du Parti Républicain du Dahomey (PRD) de Sourou Migan Apithy, chef de cabinet du ministre de l'Intérieur et directeur de l'Information de 1957 à 1958. C'est de cette époque que date son premier livre, un essai sur *Les rois d'Abomey*<sup>(1)</sup>.

A la suite d'une brouille avec le président Apithy, il démissionne de ses fonctions politiques et devient adjoint à l'inspecteur primaire de Porto-Novo avant de retourner au Sénégal où il est directeur d'école à Diourbel. En 1960, il est reçu au Brevet Supérieur de Capacité. Il revient au Dahomey en 1961 et est chargé de cours de français au Lycée Technique Coulibaly de Cotonou. Nommé

---

<sup>1</sup> Voir sa bibliographie complète à la fin de l'article.

Pendant que cet article était déjà sous presse, nous avons appris la parution, à titre posthume du recueil de dix nouvelles, *Amours sonnantes et trébuchantes*, Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 2011, 160 p. d'Eustache Prudencio avec une préface de Jérôme Carlos, de même qu'une réédition de *Le rêve étranglé* du même auteur aux mêmes éditions.

inspecteur de l'enseignement primaire en 1962, il est affecté à Ouidah.

Eustache Prudencio ne tarde pas à renouer avec la politique. Il est élu en 1963 membre du Bureau Politique du Parti Démocratique du Dahomey (PDD), chargé de la propagande, directeur du journal du parti *Wolloguèdè*, et nommé conseiller technique chargé de l'Information à la Présidence; mais il démissionne de ce poste fin 1964, reprend service à Ouidah, toujours en qualité d'inspecteur primaire, et publie deux ouvrages pédagogiques : *Vade-mecumdes instituteurs* en 1965, suivi, deux ans plus tard, de *Pédagogie vivante*.

De 1964 à 1965, il est élu conseiller municipal de Ouidah et conseiller départemental de l'Atlantique.

Candidat à la Présidence de la République du Dahomey aux élections du 5 mai 1968, il obtient 4,59% des suffrages exprimés. A partir de cette date, il est successivement chargé de la Circonscription Scolaire de Cotonou (1968-1978), attaché de presse au cabinet du président Apithy alors membre du Conseil Présidentiel (février 1972-26 octobre 1972), chef du Service de Presse et de Documentation au cabinet du président Mathieu Kérékou (1972-1975). A ce dernier poste, il se montre un défenseur zélé de « *La Révolution* » : de ses éditoriaux et commentaires révolutionnaires parus dans *Daho-Express* entre octobre 1972 et octobre 1974, il fait deux « tomes »<sup>(1)</sup> d'un ouvrage intitulé *Au service de la révolution*, ce qui lui vaut d'être nommé ambassadeur extraordinaire et plénipotentiaire de la République Populaire du Bénin près la République Fédérale du Nigéria et la République du Cameroun (1975-1981). Il est admis à la retraite le 1<sup>er</sup> janvier 1982. S'ouvre alors pour lui une nouvelle phase de sa vie où, jusqu'en 1990, il s'investit activement, avec un volontarisme et une abnégation admirables, dans l'animation de la vie culturelle nationale. Après 1990, sa santé déclinante le contraint à être moins visible. Il s'éteint le 21 mai 2001.

Père de seize enfants, animateur (au Sénégal d'abord, puis au Bénin) d'une émission littéraire radiophonique (« *Plaisir de lire* »),

---

<sup>1</sup> Le mot « *tomes* » pourrait peut-être prêter à confusion. Il s'agit, en réalité, de deux plaquettes.

Eustache Prudencio a été au Bénin un notable réputé pour son amour de la littérature et de la langue française dont le maniement compassé confinait chez lui à la jouissance maniaque.

Dans le monde des lettres africaines, Eustache Prudencio n'est pas non plus un inconnu<sup>(1)</sup>. On sait qu'il est « un poète prolifique »<sup>(2)</sup>, auteur d'une demi-douzaine de recueils : *Vents du lac* (1967), *Ombres et soleils* (1969), *Violence de la race* (1970), *Aux princes des champs* (1971), *Océanides* (1972), *Crescendo* (1985). Il est l'un des *Trois poètes béninois*<sup>(3)</sup> étudiés dans un essai critique par Adrien Huannou. Ce dernier traite également de son œuvre dans *La littérature béninoise de langue française*<sup>(4)</sup> et lui réserve une place de choix dans *Poésie béninoise pour l'école de base*<sup>(5)</sup>. Il figure, par ailleurs, en bonne place dans le numéro 69 (mai-juillet 1983) de la revue *Notre librairie* consacré à la littérature béninoise.

Sa poésie est certes assez controversée. Pour certains, il est « l'un des meilleurs poètes béninois »<sup>(6)</sup>. En 1980, Adrien Huannou estime que sa production, « très prosaïque, se caractérise par une transparence et une nudité remarquables, par une absence presque totale d'images originales et frappantes », et ajoute : « Cette conception de la poésie nous semble erronée (...). Toute poésie qui sacrifierait la musique et la beauté du style aux soucis didactiques, aux préoccupations politiques, serait la négation de la Poésie ».<sup>(7)</sup> En

---

<sup>1</sup> Mais, on peut noter toutefois qu'il ne figure pas dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines de langue française* d'Ambroise Kom (Sherbrooke, Editions Naaman - ACCT, 1983). Alain Rouch et Gérard Clavreuil ne le retiennent pas non plus comme auteur marquant du Bénin dans leur ouvrage *Littératures nationales d'écriture française*, (Paris, Bordas, 1986).

<sup>2</sup> Cf. Lucien Houédanou, « Eustache Prudencio : Quelle tempête ravage mon âme ! », in *Notre librairie*, n°69, mai-juillet 1983, pp.108-109.

<sup>3</sup> Adrien Huannou, *Trois poètes béninois*, Yaoundé, CLE, 1980, 120 p.

<sup>4</sup> Adrien Huannou, *La littérature béninoise de langue française*, Paris, Karthala - ACCT, 1984, 328 p.

<sup>5</sup> Adrien Huannou, *Poésie béninoise pour l'école de base* (anthologie), Porto-Novo, Editions CNPMS, 1988, 110 p. On peut noter cependant que Prudencio n'apparaît pas dans *Littérature africaine*, manuel pour les classes de seconde, première et terminale de la République du Bénin, élaboré par Adrien Huannou conjointement avec Ascension Bogniaho et publié par les Editions de l'INFRE (Porto-Novo) en 1993.

<sup>6</sup> Cf. Henri D. Hessou, « Rencontre avec Eustache Prudencio » in *Notre librairie*, n°69, mai-juillet 1983, pp. 94-96.

<sup>7</sup> Cf. *Trois poètes béninois*, op.cit., p. 61.

2011, se référant curieusement au même essai, *Trois poètes béninois*, le même critique déclare dans une interview : « (...)

*Je connais la poésie d'Eustache Prudencio. Quand on lit ses poèmes, on note quelque chose d'incontestable : la force du rythme. Il y a le rythme. Et si j'ai consacré (ce que vous ne savez pas) mon mémoire de maîtrise en stylistique du français littéraire à sa poésie (c'est vrai qu'il y a longtemps, cela remonte à 1969), c'est parce que j'ai estimé (et j'estime toujours) que Prudencio a écrit de la poésie, de la vraie poésie. Il y a ce souffle poétique-là dans ses textes : ils sont rythmés, il y a une cadence dans ses textes, et aussi, il y a la construction des phrases, il y a des images qui font qu'on trouve une sur-signification lorsqu'on lit ses textes.»<sup>(1)</sup>*

Alors, quoi retenir en définitive ? Quant à Sewanou Dabla, il écrit à propos de *Violence de la race* :

*« Souvent, dans ces poèmes-fresques, ces fables à morale et ces poèmes-récits pas trop prosaïques, l'affichage scriptural – (le jeu de l'impression des vers sur le papier) – que permet le genre, occupe une trop grande place au détriment de l'image soignée, du choix des sonorités... Et ce ne sont pas les métaphores ordinaires, ces inversions, ces tours un brin archaïsants qui parviennent à faire oublier l'insuffisance formelle.»<sup>(2)</sup>*

Il reste cependant incontestable que c'est par la poésie qu'Eustache Prudencio s'est imposé au Bénin comme écrivain dans les années 60 et 70.

A partir de 1980, Prudencio semble s'engager dans une nouvelle phase de sa production. Certes, son dernier recueil de poèmes, *Crescendo*, date de 1985 ; mais les années 80 paraissent essentiellement marquées par la pose narrative, un « roman » et plusieurs nouvelles, un aspect moins connu de son œuvre que je me propose d'aborder dans la suite de mon propos.

---

<sup>1</sup> Cf. Interview d'Adrien Huannou publiée par Daté Atavito Barnabé-Akayi dans son livre *Lire cinq poètes béninois*, Cotonou, Editions Plumes Soleil, 2011, p. 218.

<sup>2</sup> Cf. Sewanou Dabla, « Eustache Prudencio : *Violence de la race* » in *Notre librairie* n°69, p. 117.

## II- Un petit « roman » : *Quelle tempête ravage mon âme !*

« *Les idées les plus noires me rongent en ce moment. Ah ! Quelle tempête ravage mon âme !* » (p. 16)<sup>(1)</sup> Ainsi se confie, au début du livre, Amiton à Bocovi, son cousin. L'homme est profondément inquiet : sa femme, cherchant à se venger de son infidélité conjugale, a envoyé aux autorités politiques du pays une lettre calomnieuse dans laquelle elle l'accuse de préparer un coup d'Etat avec la complicité d'un officier supérieur des Forces Armées.

Amiton, grand lecteur de Marx, Engels, Lénine et Mao, est connu pour ses opinions « *progressistes* » et son opposition ouverte à certaines décisions du « *gouvernement réactionnaire qui sévit dans le pays* » (p. 13). Il a donc de sérieuses raisons de craindre pour sa sécurité et pense quitter le pays pour échapper à une arrestation lorsque survient un coup d'Etat militaire inespéré qui renverse ce gouvernement.

Contrairement à ce que la lettre de sa femme pourrait laisser croire, Amiton n'est lié ni de près, ni de loin à l'événement. Il est cependant nommé ministre des Affaires Etrangères dans la nouvelle équipe dirigeante qui ne compte que deux civils - le second étant Ramanou, un syndicaliste, que le colonel Fifatin, « *l'homme fort* », a sorti de prison pour lui confier le Ministère de l'Intérieur. Confuse, Madame Amiton quitte le domicile conjugal avec ses deux enfants, mais cherchera à maintenir le contact avec son mari au grand dam des amis de ce dernier.

La première mission du ministre Amiton en France et aux Etats-Unis est une réussite sur tous les plans. Mais, à son retour, les choses ne tardent pas à se gâter pour lui. Il perd sa femme et ses deux enfants dans un accident de la circulation. Des dissensions apparaissent dans le gouvernement entre les militaires préoccupés de leur enrichissement personnel et les deux civils inquiets de l'avenir du pays. Amiton et Ramanou sont arrêtés et mis en prison.

---

<sup>1</sup> Les pages entre parenthèses renvoient aux éditions indiquées dans la bibliographie.

La dictature s'installe mais le peuple répond par l'insurrection générale. Le général Fifatin (car il a eu le temps de se faire nommer général) ainsi que tous ses ministres sont arrêtés par de jeunes officiers et passés par les armes. Ces jeunes officiers « *ont décidé eux-mêmes la liquidation de l'Armée nationale et la reconversion de quelques-uns en gendarmes, gardiens de la paix, encadreur ruraux, pour assurer la paix et le développement du pays* » (p. 87). Un régime révolutionnaire marxiste prend le pouvoir avec des objectifs précis consignés dans un programme. Le nouveau pouvoir proclame son option pour un socialisme adapté aux réalités locales, pour le monopartisme et pour le « centralisme démocratique ».

Amiton est plébiscité président à vie au premier congrès du parti unique ; mais il refuse la présidence à vie et se prononce pour un mandat de cinq ans renouvelable par le congrès du parti. Son slogan est : « *totalitarisme, non ; mobilisation autour d'objectifs précis en vue de créer le bonheur de tous, oui.* » (p. 98) « *Amiton est heureux parce que son peuple a retrouvé la joie de vivre, une joie de vivre qu'il cultivera, soignera et fera fructifier chaque jour davantage* ». (p. 100)

A en croire Eustache Prudencio, « *ce roman purement imaginaire a été écrit en 1971-1972* » (p. 7), terminé à « *Cotonou, le 5 août 1972* » (p. 100). En donnant toutes ces précisions, l'auteur cherche manifestement à accréditer le caractère prophétique de son livre, paru certes en 1980, mais où il aurait prédit, à quelques nuances près, l'avènement du régime du Parti de la Révolution Populaire du Bénin (PRPB) et ses principales orientations. L'omission de la date d'édition - qu'on ne saurait considérer comme une maladresse ou le fait exclusif de l'éditeur<sup>(1)</sup> dans ce livre pourtant très sourcilleux quant aux dates - semble participer de cette stratégie qui vise, en outre, à protéger l'auteur (à l'époque, il était ambassadeur), au cas où certaines notes très personnelles, notamment celles relatives aux rôles respectifs des militaires et des civils dans la vie politique, viendraient à déplaire en haut lieu.

Il est donc difficile de lire *Quelle tempête ravage mon âme* sans le rapprocher de l'histoire politique fort mouvementée du

---

<sup>1</sup> Cf. Lucien Houédanou, *op. cit.*

Dahomey-Bénin ainsi que des ambitions et de la carrière politique de son auteur.

Dans l'ensemble, l'intrigue de cette première œuvre littéraire en prose d'Eustache Prudencio sacrifie la cohérence aux coups de théâtre, la densité à l'anecdote. L'interaction entre la vie intime et la vie politique du héros aurait pu, par exemple, donner plus de sève à l'histoire ; mais l'analyse en est restée plutôt superficielle et tourne court avec la disparition accidentelle de Madame Amiton et de ses deux enfants, disparition dont on ne voit pas l'intérêt pour l'intrigue. Comme le note justement Lucien Houédanou, « *le déroulement trop invraisemblable ainsi que l'aboutissement trop euphorique de ce premier roman déçoivent* ». <sup>(1)</sup> Au lieu d'une œuvre riche, d'une réflexion profonde sur le rôle de l'armée dans la vie politique en Afrique, Prudencio ne réussit à nous livrer qu'un « roman » de 100 pages qui, sans ce baptême pompeux de son auteur, et par son inconsistance, pourrait parfaitement être considéré comme une nouvelle longue.

### III- Une nouvelle longue : *Ailleurs... un jour... peut-être !*

Il s'agit d'une nouvelle « *de formation* » <sup>(2)</sup> de 80 pages, retraçant la vie d'un Béninois nommé Kuao, depuis son enfance dans son village natal du pays adja au bord du Lac Ahémé jusqu'à son installation dans « *le Septentrion* » en qualité de greffier et à son mariage, en passant par des séjours en ville, à Kossoutomè, pour ses études secondaires, et à l'étranger, en France, pour ses études supérieures ayant abouti à l'obtention d'une maîtrise en droit.

Le texte met surtout l'accent sur les péripéties de la vie sentimentale de Kuao, en évoquant tour à tour ses relations avec Sibavi, la villageoise non scolarisée, Adjoua, la collégienne de Kossoutomè, et Chantal, l'étudiante française.

---

<sup>1</sup> Ibidem.

<sup>2</sup> Comme on parle de « *roman de formation* », du genre de *L'enfant noir* de Camara Laye.

Kuao doit à la chance d'avoir échappé à la folie raciste et meurtrière du père de Chantal, un rapatrié d'Algérie, qui a abattu un étudiant sénégalais « innocent » à sa place. Il est obligé de quitter Paris pour sa sécurité, et de se réfugier à Nice pour fuir Chantal et terminer ses études. Adjoua, elle, se suicide, victime de sa cupidité naïve et de la lubricité d'un haut fonctionnaire sans scrupule. Quant à Sibavi, d'abord promise par son père à un sexagénaire qui meurt avant d'avoir réalisé son projet, elle réussit, grâce au soutien de Kuao et de l'instituteur du village, à se soustraire à bien des traditions rétrogrades de son milieu, à apprendre à lire et à écrire en *adja*, sa langue maternelle, et à devenir la digne épouse du jeune greffier.

Eustache Prudencio se livre dans *Ailleurs... un jour... peut-être !* à une dénonciation des obstacles à l'émancipation de la femme. En Afrique, ces obstacles ont pour noms : la dot, le mariage forcé, la polygamie et le lévirat, l'emprise tyrannique des « charlatans » et des « féticheurs » (particulièrement au village), l'égoïsme et l'irresponsabilité des hommes qui se traduisent par le détournement de mineures. Mais le nouvelliste ne se limite pas à l'Afrique. La relation entre Kuao et Chantal, qui a fait long feu en raison de l'autorité abusive et des préjugés racistes du père de Chantal, lui sert à élargir le cadre du débat.

En ayant réussi, par une lutte patiente, à vaincre tout ce qui s'opposait à leur mariage, le couple Sibavi-Kuao apparaît comme le symbole de la nécessaire alliance entre l'Afrique des « traditions » et l'Afrique actuelle, entre le village et la ville, entre la culture autochtone et les cultures étrangères ; c'est-à-dire le symbole de cette symbiose culturelle dans laquelle Eustache Prudencio voit la condition d'un véritable progrès.

Contrairement à *Quelle tempête ravage nom âme !* dont le propos est essentiellement politique, *Ailleurs...un jour... peut être !* s'attache plutôt à des problèmes d'ordre social. Cependant, ce second livre a également une portée politique qui n'apparaît que lorsqu'on le rapporte au contexte spécifique du Bénin « progressiste » des années 80. Il relève – à mon sens, tout comme le premier – de ce qu'Adrien Huannou appelle « la littérature

révolutionnaire »<sup>(1)</sup>. Les problèmes qui y sont abordés, écrit Huannou,

« sont ceux qui sont débattus au sein des instances révolutionnaires à différents niveaux et à divers échelons de l'appareil d'Etat, ceux à propos desquels le parti et l'Etat ont lancé des mots d'ordre et qu'ils tâchent de résoudre d'une manière efficace : alphabétisation en langues nationales, éducation de la jeunesse et des jeunes filles en particulier, dot, libération de la femme du joug de l'homme et du poids des traditions, etc. ; les solutions que l'écrivain suggère sont très proches, sinon identiques à celles envisagées par le parti et l'Etat : il apporte son soutien à la campagne d'alphabétisation en langues béninoises, il propose qu'un terme soit mis à l'exploitation de l'homme par l'homme, que la dot soit supprimée, que la femme soit libérée de tous les jougs, que la fonction enseignante soit revalorisée, etc. »<sup>(2)</sup>.

Au reste, c'est au président Mathieu Kérékou qu'en 1983 Prudencio a réservé la primeur de son livre, ce qui lui a permis de bénéficier dans les médias gouvernementaux (télévision, radio, quotidien national), à travers interviews, commentaires, recensions<sup>(3)</sup> et publicité, de l'honneur et des faveurs dus à un écrivain officiel.

Lorsqu'on le situe dans le cadre général de la littérature négro-africaine d'expression française, *Ailleurs... un jour... peut-être!* semble en déphasage par rapport aux œuvres les plus marquantes des années 80. Comme dans *Quelle tempête ravage mon âme!*, l'anecdote constitue ici aussi le principal ressort de l'intrigue. La nouvelle ne révèle pas une grande originalité, ni par sa langue trop classique (très pontine), ni par sa structure ternaire à la vieille mode de *L'aventure ambiguë* (Afrique - Europe - Afrique), ni par ses thèmes (plutôt rebattus, à part le problème de l'enseignement des langues nationales) qui cachent mal le conformisme d'un auteur préoccupé par-dessus tout de donner la preuve de son engagement

---

<sup>1</sup> Cf. *La littérature béninoise de langue française*, op. cit., p. 264. Huannou, lui, situe *Quelle tempête ravage mon âme!* « Hors de courant révolutionnaire », (voir p. 271), ce qui me paraît discutable !

<sup>2</sup> Ibidem, p. 268.

<sup>3</sup> Cf. P.C. Adissoda : « *Ailleurs... un jour... peut-être! Une nouvelle qui nous appelle à l'autocritique* », in *Ehuzu* du vendredi 5 août 1983, p. 3.

révolutionnaire, le témoignage, au lendemain de son admission à la retraite (1<sup>er</sup> janvier 1982), de sa reconnaissance envers un pouvoir qui lui a assuré une belle fin de carrière.

#### IV- Les nouvelles parues dans *Ehuzu*

Elles sont au nombre de treize, publiées dans ce qui était à l'époque l'unique journal du Bénin (en dehors de rares périodiques confessionnels), le quotidien gouvernemental, entre le 12 mai 1987 et le 20 juin 1988, c'est-à-dire sur une période d'environ treize mois<sup>(1)</sup>.

##### 1- « *Moi, dans l'enfer du nord ?* »

Guillaume da Cruz, un fils de famille du sud du pays, qui vient de sortir frais émoulu de l'Université Nationale du Bénin après quatre années d'études en administration générale, est affecté à Copargo, dans le nord, pour un stage de cinq mois sur le terrain. Il remue terre et ciel pour ne pas se rendre dans cette région que les jeunes du sud se représentent généralement comme un enfer. Mais le ministre de l'Intérieur tient bon malgré les pressions ; la seule concession qu'il accepte est de réduire le stage de cinq à quatre mois. Guillaume rejoint donc son poste. Après l'expérience malheureuse des premiers jours, il s'habitue à la région et finit par en tomber amoureux au point de souhaiter y revenir après son stage pour y faire carrière.

Le texte vise à sensibiliser le lecteur à la nécessité d'une construction de l'unité nationale par le brassage des diverses composantes de la population ; il analyse très bien la mentalité des jeunes de la Côte et révèle une très bonne connaissance du Nord-Bénin par l'auteur.

---

<sup>1</sup> Dix ans plus tard, en 1998, onze de ces treize textes ont été regroupés dans un recueil intitulé *Le rêve étranglé*. Les deux textes qui ne figurent pas dans ce livre sont les deux derniers parus dans *Ehuzu* : « *La montre d'or* » et « *Menottes meurtrières* ».

## 2- « *Le rêve étranglé* »

Il s'agit d'un drame d'amour. Komlangan, comptable à la SGGG à Palimé (Togo), après avoir mené une vie plutôt dissolue, rencontre, à 40 ans, Kokoè, une femme-médecin en service dans la même ville, dont il tombe follement amoureux et à qui il propose le mariage. Kokoè est également très amoureuse de son prétendant mais se montre réticente à accepter l'offre. Elle annonce à Komlangan qu'elle a eu une fille lorsqu'elle était étudiante en cinquième année de médecine, une fille qui vit avec sa mère à Aného. L'homme se déclare prêt à accepter cette fille comme son enfant. Le couple rend visite aux parents de Kokoè à Aného. C'est à l'issue de ce voyage que la femme avoue à Komlangan Atayi que sa fille, Afi Atayi, est du même père que lui. Komlangan, dans le désarroi, décide de devenir moine et s'inscrit au monastère de Parakou au Bénin.

Comme dans *Ailleurs... un jour... peut-être !*, ce sont les conséquences, désastreuses pour les jeunes filles, de l'égoïsme, de la lubricité et de l'hypocrisie des hommes que dénonce l'auteur. L'intention moralisatrice, quoique très subtile, est évidente. « *Le rêve étranglé* » est d'une remarquable qualité littéraire. L'auteur réussit à maintenir l'intérêt du lecteur à un même niveau d'intensité du début jusqu'à la fin. Une fin surprenante.

## 3- « *Ballade en balade : Et les vagues se dressent puis s'écrasent...* »

C'est un curieux petit texte narratif, d'un genre indéfinissable, mêlant prose et poésie, dans lequel Prudencio raconte une de ses balades sur la plage de Cotonou, entre le « pittoresque et impayable quartier populeux de Xwladodji » et l'Hôtel Aléjo-PLM. C'est pour lui l'occasion d'évoquer le problème de l'érosion côtière au Bénin et de rendre hommage à la lutte téméraire engagé par M. Karim da Silva, propriétaire de l'Hôtel « El-Dorado », contre ce phénomène. Un bref entretien avec M. da Silva convaincu que les vagues se dresseront toujours mais se briseront sur ses épis disposés sur la plage, inspire à Prudencio une ballade où il chante l'esprit de sacrifice, la détermination et le patriotisme de ce Béninois montré en exemple à ses compatriotes. Pour terminer, l'auteur formule un

seul et unique souhait : « Que ces vagues insensées qui se dressent rageuses s'écrasent et se brisent honteuses, amorties, sur ces ouvrages si patiemment élaborés pour la survie, non seulement de l'« El-Dorado », mais aussi du patrimoine national qui se profile tout le long de la côte ».

#### 4- « *C'est complet* »

Diamantino Ramos, un jeune métis africain du Cap Vert, fonctionnaire à la Direction Générale des Finances à Dakar, débarque en France en été, avec le projet de passer des vacances de rêve à Nice. A Marseille, il fait fortuitement la rencontre de la veuve française d'un ancien combattant africain assassiné par un Blanc raciste. A Nice, la réceptionniste lui refuse l'accès à l'hôtel où il a pourtant pris une réservation confirmée le matin même depuis Marseille, et cela à cause de la couleur foncée de sa peau. Une âme généreuse rencontrée à la réception l'aide à passer une nuit dans l'hôtel et lui propose même de passer toutes ses vacances sans bourse délier. Mais choqué et déçu, il refuse l'offre et prend le premier vol UTA Nice-Dakar pour rentrer en Afrique.

Le problème abordé est donc celui du racisme en France, particulièrement celui du racisme anti-noir qui touche même les anciens combattants ayant défendu « la Patrie » et les métis. « *C'est complet* » est l'un des plus beaux textes de Prudencio qui y a admirablement réussi à éviter le manichéisme et à se montrer, malgré tout, optimiste quant aux relations entre Blancs et Noirs.

#### 5- « *Que ta volonté soit faite !* »

Cette nouvelle dénonce une certaine hypocrisie sociale, celle des hommes africains qui cachent souvent leur polygamie, et les traditions rétrogrades du veuvage. Joseph Togbé, le dévot par excellence, trouve accidentellement la mort un matin, en se rendant à la messe. Juste après les obsèques de son mari, Madame Togbé apprend que Joseph avait trois femmes et huit enfants d'autres lits que le sien. Madame est indignée par la vraie vie de son bigot de mari et décide, sous le coup de la révolte, de quitter illico la maison mortuaire. Mais elle renonce à son projet sur l'intervention de ses enfants, et accepte finalement de se soumettre aux cérémonies de

veuvage qu'en signe de reconnaissance, son beau-frère, professeur d'université, promet de tout faire pour humaniser.

Le point de vue de Prudencio est que la vie que mènent les hommes en Afrique et le traitement qu'ils font subir à leurs épouses de leur vivant sont une raison supplémentaire pour s'élever contre le caractère inhumain, humiliant, du veuvage des femmes.

#### **6- « *En première classe* »**

La première classe n'est pas la voiture qui suit immédiatement la locomotive, mais bien une voiture plus confortable, spécialement aménagée et désignée comme telle. On ne saurait donc exiger d'un passager installé en deuxième classe de payer un supplément pour première classe, sous prétexte que la première voiture suivant la locomotive, bien que marquée du chiffre 2, est la première classe. Maître Goussimi, en bon avocat, a défendu son droit jusqu'au bout et a eu gain de cause. Ce fait divers permet à Prudencio de critiquer certaines incohérences de l'administration de l'OCBN, la compagnie des chemins de fer du Bénin-Niger.

#### **7- « *Ma Peugeot 205* »**

Kosiba, sage-femme béninoise au revenu modeste mais obnubilée par le désir d'avoir une voiture, en vient à négliger son foyer et son travail au grand dam de Kuési, son mari, instituteur consciencieux. Elle se livre avec acharnement à toutes sortes de petits négoce entre Lagos et Lomé et réussit, à force d'économie, à s'acheter une Peugeot 205. Mais elle ne sait pas conduire et, ce jour-là même, la voiture va percuter un camion et brûle. Elle se retrouve à l'hôpital où son mari apprend de la bouche de sa fille que son billet de loterie n° 00205 a gagné cinq millions de francs. Kuési décide d'acheter une autre 205 flambant neuve à la sortie de l'hôpital et une nouvelle ère de bonheur s'ouvre pour le couple.

L'histoire paraît un peu tirée par les cheveux mais elle offre, surtout à travers l'exemple de Kosiba, une bonne étude de la psychologie des fonctionnaires béninois sous le régime du PRPB.

### 8- « *Au secours !* »

Cette nouvelle relate l'histoire de Mènu, une jeune fille qui, à peine mariée, tombe malade. Les multiples soins et traitements prodigués de toutes parts ne viennent pas à bout de son mal. De guerre lasse, son entourage se résout à consulter le « Fa ». Ainsi, on apprend que l'origine de la maladie réside dans le mariage de Mènu ; son vrai mari, celui que son destin a choisi dès sa naissance, serait Mami-Wata, un serpent qui vit dans la mer. Des cérémonies votives sont alors prescrites pour conjurer le mal. Rien n'y fait. On a recours à d'autres dieux africains et à « toutes les écoles et chapelles nouvellement introduites dans le pays, Témoins de Jéhovah, Assemblée de Dieu, Rose Croix, Franc-maçonnerie, Foi apostolique, Christianisme céleste, Eckankar, etc. (qui s'avèrent), elles aussi, vaines ». On se résout alors à appeler le prêtre pour l'extrême-onction quand Dosuvi, le puîné de Mènu, télégraphie à son aîné, jumeau de sa sœur complètement épuisée. Fiao, interne des hôpitaux à Bordeaux rentre *in extremis*, diagnostique un désordre psychologique lié au mariage forcé de sa sœur avec un polygame, et la guérit contre toute attente. Il exige le divorce de sa sœur avec son mari polygame et son remariage.

Le texte se veut une contribution à la lutte de régime du PRPB contre les traditions rétrogrades et ce que le langage marxiste désigne comme « l'obscurantisme religieux ». « La Révolution, écrit Prudencio pour conclure, énonce des principes louables, justes, et s'efforce de les faire appliquer. Hélas ! Ces tares perdureront tant que nous ne prendrons pas le taureau par les cornes en secouant notre veulerie ».

### 9- « *Le mandat* »

Comme dans « Ma Peugeot 205 », Prudencio se penche, dans « *Le mandat* », sur les conditions de vie des fonctionnaires béninois. Yessoufou, le héros de cette nouvelle, est un père de famille accablé de dettes, qui ne parvient plus à faire face aux besoins de son foyer. Dans ce contexte gris et morose, survient un événement inattendu : une promotion professionnelle et un rappel de solde de six mois. Yessoufou se lance aussitôt dans une course folle, aux multiples péripéties, pour toucher ce mandat grâce auquel il espère pouvoir

régler ses problèmes. Ses démarches, longues et harassantes, n'aboutissent finalement à rien, en raison de la corruption qui mine l'administration et de la crise économique qui a amené l'Etat à suspendre le paiement des mandats. Vers fin 1987, apparaissaient déjà les signes annonciateurs de la faillite du régime du PRPB. « *La société où il fera bon vivre pour chacun et pour tous* », promise par la Révolution, s'avérait chaque jour plus lointaine. « *Le mandat* » se fait l'écho de l'inquiétude qui, à l'époque, commençait à gagner les fonctionnaires.

#### 10- « *Au cœur de la sécheresse* »

Le thème ici est l'avancée du désert et ses conséquences sociales, un problème qui a dominé l'actualité africaine des années 80. La nouvelle relate l'emprise implacable de la sécheresse sur un village et les drames qu'elle y occasionne ; elle suggère des voies et moyens pour combattre cette calamité naturelle : nécessité d'une solidarité entre les citadins mieux lotis et les paysans plus éprouvés ; nécessité pour les intellectuels de jouer à fond leur rôle de ferment, de force de proposition et d'invention ; nécessité pour le pouvoir de ne pas se contenter de l'aide extérieure et de prendre les mesures en vue d'une meilleure maîtrise de la nature.

On note dans cette nouvelle une influence du conte de Birago Diop « *L'os* »<sup>(1)</sup>. Influence également du long séjour de Prudencio au Sénégal à travers les noms des personnages, les mœurs et la présence de l'islam qui ont le mérite d'évoquer le Sahel où le problème de l'avancée du désert se pose de façon cruciale et dramatique. Le style ici est très sentencieux et donne au lecteur l'impression d'un sermon un peu facile, peu réaliste, où l'auteur exprime un rêve naïf.

#### 11- « *Ça ira* »

La retraite ne signifie ni le désœuvrement, ni le jeu, encore moins l'éthylisme. Elle devrait être l'occasion de se consacrer à d'autres tâches, moins contraignantes, certes, mais aussi intéressantes, source d'un nouvel épanouissement. C'est cette idée que l'auteur illustre

---

<sup>1</sup> C'est le premier texte du recueil *Les nouveaux contes d'Amadou Koumba* (Paris, Présence Africaine, 1958).

avec la vie de Komlan Assion, un cheminot à la retraite, accablé de soucis matériels. Au temps où il était en activité, il avait été imprévoyant, menant une vie de stupre et de romanichel. Komlan Assion se retrouve dans l'impasse, et c'est dans cette situation de détresse absolue qu'arrive un vieil ami allemand qu'il avait secouru dans le passé et qui lui offre une occasion inespérée de se tirer d'embarras.

L'allégeance de Prudencio au pouvoir en place se manifeste encore ici lorsqu'il fait dire à son héros :

*« (...) la plupart de nos collègues qui ont construit une villa ou élevé un édifice à plusieurs étages ont presque tous détourné les deniers publics. Moi, je ne suis pas de cet acabit. Leur conscience frelatée a changé le mot d'ordre de notre leader "comptons d'abord sur nos propres forces" en "comptons d'abord sur nos propres poches" ».*

Ce texte moralisateur est une mise en garde et un conseil aux fonctionnaires en activité comme aux retraités, une manière implicite pour l'auteur de prôner le modèle qu'il représente, lui qui, depuis sa mise à la retraite en 1982 jusqu'en 1990, s'est consacré activement à la vie culturelle nationale, avant de se retirer de la scène pour raisons de santé.

#### **12- « La montre d'or »**

M. Adélakun, un instituteur à la retraite, reçoit un paquet par la poste. Il s'agit d'une montre en or, envoyée en cadeau par un de ses anciens élèves installé à San Francisco. M. Adélakun est heureux comme un enfant ; il passe une journée exceptionnelle, exhibant sa montre partout. Le soir, il écrit une longue lettre de remerciement à son ancien élève. A son réveil, le lendemain matin, il ne retrouve plus la montre dans la poche du boubou où il l'avait mise la veille. Il est fou furieux, enragé, accuse ses enfants de vol, faillit en étrangler un, fait venir « un charlatan » pour consulter le « Fa ». Ce dernier lui annonce que la montre n'est pas perdue et qu'elle sera retrouvée mais M. Adélakun n'y croit pas. Sa fille ne tarde pas à découvrir que la poche du boubou n'a pas de fond et, l'instant d'après, on voit le chien en train de jouer dehors avec la montre. Le

vieux retraité présente ses excuses à ses enfants et à son épouse, ainsi qu'au « *charlatan* » dont il avait mis les propos en doute.

*« C'est évident que (les charlatans) ne sont pas tous des farceurs, finit par reconnaître M. Adélakun. Mais quelle est la part de coïncidence dans leur sagesse ? Allez-y comprendre quelque chose. Ah ! L'Afrique est si profonde ! »*

On a l'impression que l'anecdote qui constitue la substance de cette nouvelle n'est qu'un prétexte permettant à Prudencio de mettre un bémol à sa diatribe « révolutionnaire » contre « *les croyances rétrogrades* » et « *l'obscurantisme religieux* » telle qu'elle s'exprime dans « *Au secours* ». Car il est par ailleurs convaincu qu'au-delà de leur tendance marquée à la mystification, ces « *charlatans* », « *féticheurs* » et autres « *guérisseurs* » ont des secrets dont certains « *sont d'une rare efficacité, d'une puissance à vous couper le souffle* »<sup>(1)</sup>.

### 13- « *Menottes meurtrières* »

C'est à l'immoralité, à l'inconscience et à l'irresponsabilité de la jeune génération que s'attaque l'auteur dans le dernier texte de la série. Pierre Nouatin, ancien maréchal des logis, passe une retraite paisible avec son épouse dans son village de Kpindji. Son fils Joseph, qui vit dans la capitale, mène une vie dissolue, source de soucis et d'humiliations pour le vieux retraité. On apprend un jour que Joseph a été mis en prison pour escroquerie, émission de chèques sans provision, faux et usage de faux. La nouvelle provoque une hémorragie cérébrale chez Pierre Nouatin qui en meurt. Son épouse, devenue folle à la suite de cette mort subite, se suicide huit jours plus tard. « *Voilà, écrit Prudencio pour conclure, à quoi ont abouti les écarts de conduite de ce fils indigne. Si ce n'est pas malheureux de voir une chose pareille !* »

Ce tour d'horizon révèle que la préoccupation majeure de Prudencio dans sa prose narrative, particulièrement dans ses nouvelles, est la satire sociale et l'éducation morale et civique. Il porte une attention soutenue aux problèmes sociaux et s'attaque aux

---

<sup>1</sup> Cf. *Ailleurs... Un jour... peut-être !*, p. 64.

tares qui gênent l'épanouissement de l'individu et le progrès de la collectivité.

La critique de la tradition dans sa dimension matrimoniale (dot, mariage forcé, polygamie, lévirat, veuvage) peut être considérée comme l'un des thèmes les plus importants de l'œuvre. Cette critique de la tradition se traduit également par la lutte contre le « *fétichisme* » qui contribue grandement, selon Prudencio, à l'aliénation de la femme. C'est la culture de la peur que secrète le « *fétichisme* », avec son cortège de tabous, de gris-gris, de sortilèges, de superstitions, qu'il condamne, sans toutefois prôner un rejet systématique des « *féticheurs* » et autres « *charlatans* » considérés comme les détenteurs d'un savoir endogène souvent noyé dans des « *inutilités* ».

L'œuvre fait également une place toute spéciale à la condition du fonctionnaire béninois sous le régime du PRPB. En effet, le personnage qui revient le plus souvent dans ces textes est le fonctionnaire. L'auteur le présente avant son engagement dans la Fonction publique, au cours de sa carrière et à la retraite ; il analyse sa mentalité et ses problèmes et s'en sert pour exprimer ses propres idées, ses rêves, ses espoirs et ses craintes. Dans son œuvre, il fait d'ailleurs montre lui-même d'une conscience de fonctionnaire modèle, soucieux de zèle et de loyalisme envers le pouvoir en place. De sorte que, malgré la générosité de ses idées et de ses prises de positions, il ne sort que très rarement de son rôle d'écrivain officiel, peu enclin à s'aventurer hors des balises, à dénoncer l'écart entre « les principes justes » proclamés et la réalité vécue ; un écrivain en définitive très conformiste.

Ce qui frappe par ailleurs le lecteur, c'est le souci tatillon de correction de la langue. Nous avons véritablement affaire à un style d'instituteur ancien pontin aspirant à l'exemplarité par son classicisme parfois un peu désuet et sa précision qui ne va pas sans coquetterie. Remarquable aussi, l'art de la description dont Prudencio apparaît comme un vrai maître, avec un sens poussé de la recherche et de la documentation donnant lieu à des passages particulièrement réussis<sup>(1)</sup>. Le plaisir de la description l'emporte,

---

<sup>1</sup> Ibidem, pp. 20-21. On apprécie également cet art de la description dans « *Moi, dans l'enfer du nord ?* » et dans « *C'est complet* ».

dans l'ensemble, sur la cohérence de l'intrigue et la tension dramatique. Le récit se fait parfois sentencieux (« *Au cœur de la sécheresse* »), voire laborieux (« *Ma Peugeot 205* »), avec recours à un *deus ex machina* pour le dénouement. Mais il y a également quelques textes d'une excellente tenue littéraire, comme « *Le rêve étranglé* » et « *C'est complet !* », qui pourraient figurer dans une anthologie de nouvelles africaines. Et – est-ce un hasard ? – ce sont des textes où l'écrivain a réussi à sortir de son rôle habituel d'écrivain officiel pour habiter véritablement son art.

## Bibliographie

### A. Œuvres d'Eustache Prudencio

#### Essai

*Les rois d'Abomey*, Dakar, Imprimerie de la Mission, 1957, 31 p. 2<sup>e</sup> édition : Porto-Novo, Imprimerie du Gouvernement, 1958.

#### Ouvrages pédagogiques

- *Vade-mecum des instituteurs*, Porto-Novo, Editions Silva, 1965, 103 p.
- *Pédagogie vivante. Vers l'école moderne africaine : pédagogie Freinet*, Porto-Novo, Editions Silva, 1967. 2<sup>e</sup> édition : Cotonou, les Editions du Bénin, 1971, 148 p.

#### Poésie

- *Vents du lac* (Poèmes I), Cotonou, Les Editions du Bénin (Coll. Balafon), 1967, 104 p.
- *Ombres et soleils* (Poèmes II), Cotonou, Les Editions du Bénin (Coll. Balafon), 1968, 84 p.
- *Violence de la race* (Poèmes III), Cotonou, Editions ABM, 1969, 136 p. ; 2<sup>e</sup> édition : Yaoundé, Editions CLE, 1980, 147 p.
- *Aux princes des champs* (Poèmes IV), Cotonou, les Editions du Bénin, 1971, 21 p.

- *Océanides* (Poèmes V), Cotonou, Centre Culturel Américain, 1972, 25 p.
- *Crescendo* (Poèmes VI), Cotonou, Editions ONEPI, 1985, 65 p.

#### **Ecrits militants**

- *Au service de la Révolution. 26 octobre 1972-26 octobre 1973* (Tome 1), Cotonou, Editions ABM, 1973, 32 p.
- *Au service de la Révolution* (Tome 2), Cotonou, Editions ABM, 1974.

#### **Prose narrative**

- *Quelle tempête ravage mon âme !*, Cotonou, Editions ABM, s.d. (1980), 100 p.
- *Ailleurs... un jour... peut-être !*, Cotonou, Editions ONEPI, 1983, 80 p.
- « Moi, dans l'enfer du nord ? », in *Ehuzu* des 12 et 13 mai 1987.
- « Le rêve étranglé », in *Ehuzu* des 10 et 11 juin 1987.
- « Ballade en balade : et les vagues se dressent puis s'écrasent », in *Ehuzu* du 10 juillet 1987.
- « C'est complet ! », in *Ehuzu* des 24 et 27 juillet 1987.
- « Que ta volonté soit faite ! », in *Ehuzu* des 7 et 10 août 1987.
- « En première classe », in *Ehuzu* des 31 août et 2 septembre 1987.
- « Ma Peugeot 205 », in *Ehuzu* du 16 septembre 1988.
- « Au secours ! », in *Ehuzu* des 22 et 28 octobre 1987.
- « Le mandat », in *Ehuzu* des 12 et 16 novembre 1987.
- « Au cœur de la sécheresse », in *Ehuzu* des 17 et 22 décembre 1987.
- « Ça ira », in *Ehuzu* des 18 et 19 janvier 1988.
- « La montre d'or », in *Ehuzu* du 29 février 1988.
- « Menottes meurtrières », in *Ehuzu* du 20 juin 1988.
- *Le rêve étranglé* (Nouvelles et récits), Cotonou, Les Editions du Flamboyant, 1998, 144 p.
- *Amours sonnantes et trébuchantes*, préface de Jérôme Carlos, Cotonou, les Editions du Flamboyant, 2011, 160 p.

- Prudencio, Eustache A. *le rêve étranglé, Nouvelles et récits*, Préface de Henri D. HESSOU, Cotonou, Emeraude Editions/Editions du Flamboyant, 2011, 175 p.

### B. Ouvrages et études critiques

- ADISSODA, P.C., « *Ailleurs... un jour... peut -être ! Une nouvelle qui nous appelle à l'autocritique* », in *Ehuzu* du vendredi 5 août 1983, p. 3.
- AKAYI, Daté Atavito Barnabé, *Lire cinq poètes béninois*, Cotonou, Editions Plumes Soleil, 2011, 244 p.
- DABLA, Sewanou, « *Eustache Prudencio : Violence de la race* » dans *Notre librairie* n 69, p. 117.
- HOUEDANOU, Lucien «Eustache Prudencio : *Quelle tempête ravage mon âme !*», dans *Notre librairie*, n 69, mai-juillet 1983, pp. 108-109.
- HUANNOU, Adrien, *Trois poètes béninois*, Yaoundé, CLE, 1980, 120 p.
- HUANNOU, Adrien, *La littérature béninoise de langue française*, Paris, Karthala - ACCT, 1984, 328 p.
- HUANNOU, Adrien, *Poésie béninoise pour l'école de base* (anthologie), Porto-Novo, Editions CNPMS, 1988, 110 p.

## QUAND AKPLOGAN MET LES GANTS DE SAGAN, OU L'ESTHETIQUE D'EROS ANTHROPOPHAGE EN PARTAGE

Par Pascal TOSSOU

### Résumé

*La pratique scripturale, peut-on penser, relève d'un engagement auctorial exclusif. Il n'y a qu'à s'accorder, pour s'en convaincre, aux discours d'escorte (péritexte et épitexte) dont les écrivains accompagnent leurs ouvrages. Pourtant, et presque fatalement, dans son déploiement, tout projet esthétique recèle des aspects d'une œuvre qui l'a précédé ou qui lui succède.*

*Cette étude confirme le fait, en dressant un pont interdiscursif entre le roman « Bonjour tristesse » de l'écrivaine française Françoise Sagan et le recueil de nouvelles « Un amour sans lendemain » de la Béninoise Barbara Akplogan, notamment dans le traitement du tandem Amour/Mort. L'intertextualité est ici révélée par l'alliance entre l'Analyse du discours et la Sociocritique.*

**Mots clé :** Intertextualité ; littérature française ; littérature béninoise ; Eros anthropophage.

### Abstract

*Scriptural practice, can we think, is an exclusive authorial engagement. You only agree to be convinced, speeches escort (and peritext épitexte) whose writers accompany their books. Yet, almost*

*inevitably, in its deployment, any aesthetic project contains aspects of a work that preceded or succeeded him.*

*This study confirms the fact, providing a bridge between the interdiscursive novel “Bonjour Tristesse” the French writer Françoise Sagan and Barbara Akplogan’s “Un amour sans lendemain”, especially in the treatment of tandem Love / Death. Intertextuality is here revealed by the alliance between discourse analysis and social criticism.*

**Keywords:** Intertextuality; french literature, Benin literature; Eros cannibal.

## Introduction

« La France est-elle toujours une puissance littéraire ? »,<sup>(1)</sup> s’interrogeaient Alexis Lacroix et Lauren Malka. Le reflux des statistiques outre-atlantique ne permet plus d’y croire d’emblée, certes ! Mais, à la lecture de *Un amour sans lendemain* de Barbara Akplogan, on semble percevoir, en filigrane, l’exhalaison Sagan. Comme par interdiscours, en effet, l’entrelacement Amour-mort qui porte l’intrigue dans le roman de l’écrivaine française fonde, par reflet, le projet esthétique de l’ensemble du recueil de nouvelles de la jeune Béninoise. « *Il y a toujours dans mes livres*, confie Alain Robbe-Grillet, *des fantômes d’autres livres.*»<sup>(2)</sup> Il ressort de cette affirmation que pour beaucoup, un ouvrage – surtout une œuvre de fiction – en emprunte à un autre, consciemment ou fatalement. En critique littéraire, ce processus s’appelle l’intertextualité. Plus techniquement, Jérôme Roger l’identifie à l’hétérogénéité constitutive du discours.<sup>(3)</sup>

---

<sup>1</sup> In *Le Magazine littéraire*, n 500, septembre 2010, pp. 10-11. « *Alors que 40000 œuvres littéraires écrites en anglais ont été traduites à Paris de 1990 à 2003, seules 640 œuvres françaises l’ont été aux Etats-Unis dans le même temps.* ». Statistiques découlant d’une enquête menée par Gisèle Sapiro, directrice du Centre européen de sociologie et de science politique.

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, *Entretiens avec Benoît Peters*, Les Impressions Nouvelles/IMEC, 2001.

<sup>3</sup> Jérôme Roger, *La Critique littéraire*, Paris, Nathan/HER, 2001, p.88. Patillon la définit comme la permanence tout au long d’un discours de catégories de signification permettant de saisir le sens de ce discours, in Michel Patillon, *Précis*

Notre approche des textes dans le cas de cette étude, qui au passage permet de réhabiliter la nouvelle dans le champ littéraire, donne à mesurer à la fois les contours de la création esthétique chez les deux femmes, avant d'inviter à réfléchir sur l'occurrence du tandem Amour/mort chez des écrivains de si jeunes âges. Sociocritique et Analyse du Discours nous aideront à y parvenir. Nous nous intéresserons d'abord aux contextes de production, avant de passer véritablement aux aspects de l'intertextualité.

## I- Des contextes de productions voisins

La plume féminine, en général, marque le pas aux origines des littératures. En France, après *Les Lais* de Marie de France, il a fallu attendre longtemps avant que Madame de Lafayette inaugure la saga du roman français au féminin. On soulignera certes la présence impressionnante de Madame de Sévigné dans le domaine épistolaire, mais ce n'est bien plus tard que, bénéficiant de l'émancipation prônée par la philosophie des Lumières, les femmes deviennent de plus en plus remarquables, quoique prudemment dans certains cas. Ainsi, même si au XVIII<sup>e</sup> siècle elles sont influentes dans les salons, la production intellectuelle et littéraire reste un privilège masculin. Rousseau dira, très caricatural :

*« J'aimerais encore cent fois mieux une fille simple et grossièrement élevée, qu'une fille savante et bel esprit, qui viendrait établir dans ma maison un tribunal de littérature dont elle se ferait la présidente. Une femme bel esprit est le fléau de son mari, de ses enfants, de ses amis, de ses valets, de tout le monde. [...] Toutes ces femmes à grands talents n'en imposent jamais qu'aux sots. On sait toujours quel est l'artiste ou l'ami qui tient la plume ou le pinceau quand elles travaillent ; on sait quel est le discret homme de lettres qui leur dicte en secret leurs oracles. »<sup>1</sup>*

---

*d'analyse littéraire, décrire la poésie, tome II*, Paris, Nathan, 1977, p.109. En conclusion, Umberto Eco indique que le concept « se réfère toujours à la constance d'un parcours de sens qu'un texte exhibe quand on le soumet à des règles de cohérence interprétative, (...) », in *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Editions Grasset & Fasquelle, 1985, p. 128.

<sup>1</sup> Cité par B. Dagbêto, H. Ouingnon, O.P. Tossou, *La Synthèse de documents au B.T.S.*, Cotonou, 2IA, 2011, pp. 114-115.

Au-delà du phallogentrisme esthétique qui colore cet extrait, un cliché<sup>(1)</sup>s'y développe, qui empêche de considérer l'écriture féminine française à sa juste valeur. Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, Aurore Dupin dut, par exemple, prendre le pseudonyme masculin de George Sand pour s'imposer. C'est pourquoi, au-delà de noms moins glorieux comme Laure Conan ou Anna de Noailles, la plupart des grandes romancières françaises du XX<sup>e</sup> siècle, sont demeurées, « *autonomes* », faisant leur chemin souvent en marge des courants littéraires en vogue. De l'inceste dans les textes de Sand à la désinvolture de Marguerite Dumas en passant par les provocations de Colette, les écrivaines du début du XX<sup>e</sup> siècle ne furent pas très orthodoxes. Simone de Beauvoir, lauréate du Goncourt en 1954, y tient une place de choix avec son livre *Le Deuxième sexe*,<sup>(2)</sup> revendiquant à cor et à cri l'émancipation de la femme qui doit, au besoin, se payer de « *la mort* » de l'hégémonie mâle.

Mais bien plus tôt, il y eut *Bonjour tristesse*, à propos duquel Marie-Dominique Le lièvre écrit : « *ça tient drôlement le coup, Bonjour tristesse. La vivacité du texte, un mystère. Comment une gamine a-t-elle pu écrire un texte si abouti, avec autant d'aisance ?* ».<sup>(3)</sup> C'est une question semblable que l'on est prêt de se poser, quand on referme le recueil de nouvelles de la Béninoise Barbara Akplogan.

Dans sa préface à *Les femmes dans la littérature africaine, Portraits*,<sup>(4)</sup> Catherine Coquery-Vidrovitch estimait, sur un ton de

---

<sup>1</sup> A propos de ces concepts, voir Ruth Amossy et Anne Herschberg Pierrot, in *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, pp. 34-35 : pendant que « *le stéréotype apparaît comme une simple croyance, une opinion, une représentation concernant un groupe et ses membres* », le préjugé, quant à lui, « *désigne l'attitude adoptée envers les membres du groupe en question* », « *une attitude envers les membres d'un groupe extérieur où les tendances à l'évaluation négative prédominent* ».

<sup>2</sup> En 2009, avec le Prix Goncourt, Marie N'Diaye, dans *Trois femmes puissantes*, affronte à son tour la polémique.

<sup>3</sup> En 1955, un an après sa sortie en France, la traduction anglaise de *Bonjour Tristesse* se retrouve n° 1 de la liste des best-sellers du New York Times. Sagan a 19 ans. Avant 1958, le livre se vend à plus d'un million d'exemplaires aux USA (entre 810 000 en France à la même date) et est traduit en vingt langues. Adaptation cinématographique en 1958 par Otto Preminger.

<sup>4</sup> Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les femmes dans la littérature africaine, Portraits*, Paris/Abidjan, Editions KARTHALA et CEDA, 1998.

procès, que la littérature dite savante des anthropologues ou des historiens (entendez donc masculine), a peu prêté attention aux femmes. Mais dans le contexte de production béninois, Adrien Huannou nuance. Dans *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960-2010, contribution au débat sur le développement culturel national*, Huannou indique, après avoir souligné l'entrée tardive des femmes béninoises sur la scène littéraire, c'est-à-dire un demi-siècle après le règne sans partage des hommes, qu'elles surgissent, de plus en plus nombreuses, des poétesses aux romancières, des nouvellistes aux dramaturges. On connaît sans doute les aînées Ken Bugul, Christine Gnimagnon Adjahi, Colette Houéto, Adélaïde Fassinou, Hortense Mayaba, Gisèle Hountondji, Béatrice Gbado, Reine de Medeiros, Reine Oussou ... Mais ici également, se faire une place dans le champ littéraire n'est pas gagné d'avance, à côté de noms établis tels que Paul Hazoumé, Jean Pliya ou Olympe Bhèly-Quenum pour les plus anciens, ou même avec Edgar Okiki Zinsou ou Florent Couao-Zotti, pour les plus jeunes.

Barbara Akplogan, elle, est née le 5 janvier 1984 à Cotonou, en République du Bénin. Ancienne élève du Cours secondaire Notre Dame des Apôtres à Cotonou, elle a poursuivi ses études à l'Université Catholique de l'Afrique de l'Ouest (U.C.A.O) où elle a obtenu le Brevet de Technicien Supérieur et la Licence professionnelle en Marketing et Action Commerciale. Elle est aujourd'hui titulaire d'un Master en Communication Marketing et mère d'une petite fille. Déjà auteur d'un recueil de poèmes, *Les mots d'Amour*, paru en 2003, elle publie *Un amour sans lendemain*, son second ouvrage. Il paraît aux éditions CAAREC en 2008, avec une préface du journaliste-écrivain Jérôme Carlos. Il est composé de quatre nouvelles. Ce sont « *Il était une fois* », « *Ericka* », « *Un amour sans lendemain* » et « *Assoiffés d'amour* ». Quels rapports peut-on découvrir entre ce recueil de nouvelles, genre manifestement sous-estimé dans le champ littéraire, et le célèbre roman de Sagan ?

## II- Aspects de l'intertextualité

Julia Kristeva, dans sa présentation de la traduction française de *La Poétique de Dostoïevski* de Mikhaïl Bakhtine, traduit du russe le

mot « *dialogisme* » par le terme d'intertextualité. Celle-ci désigne le fait essentiel qu'il n'y a pas d'énoncé possible sans relation aux autres énoncés. Pour elle donc, tout texte devient absorption et transformation d'un autre texte. Michael Riffaterre se fait précis, qui estime que l'intertextualité est « *la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie* »<sup>(1)</sup> Comment cela se donne-t-il à lire entre les deux ouvrages de notre corpus ?

Pour l'histoire, le roman de Sagan s'achève par l'épisode tragique qui ponctue un séjour de vacances au bord d'une plage d'été. Un homme veuf, Raymond, se retire au bord de la mer avec sa fille Cécile, âgée de 17 ans, et une de ses maîtresses, Anne. Grand épicurien qui ne s'en cache pas, il est rejoint par Elsa, une autre amante, qui cherche aussitôt à supplanter sa « *rivale* ». Cécile, narratrice homodiégétique, rapporte les malaises qui cousent le quotidien dans cet « *Amour à trois* » au bout duquel surgit la mort. En effet, inconsolable d'avoir trouvé Raymond dans les bras de Elsa alors qu'elle pensait l'avoir définitivement conquis, Anne s'échappe et meurt dans un accident de la route.

Résumé apparemment simple, mais qui tient toutes les ficelles de l'intertextualité entre le roman de Sagan et, curieusement, chacune des quatre nouvelles<sup>(2)</sup> dans *Un amour sans lendemain* de Barbara Akplogan.

---

<sup>1</sup> Cité par Jérôme Roger, *op.cit.* p. 88.

<sup>2</sup> « *La critique dans son ensemble se comporte comme le public et les éditeurs : elle ignore la nouvelle. On demeure -toujours- stupéfait devant les lacunes qui existent dans le domaine des études françaises sur le genre : aucune histoire de la nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle, aucune monographie sur les nouvelles de Maupassant, aucune monographie sur un nouvelliste majeur du XX<sup>e</sup> siècle, aucune étude générale d'ordre thématique ou stylistique. Il est éclairant de noter qu'on ne lira aucun article sur Mérimée nouvelliste dans le numéro spécial de la très sérieuse Revue d'Histoire Littéraire de la France consacré à l'auteur de Colomba (I-II 1971)* », René Godenne, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995, pp. 16-17. La situation n'est pas pour autant différente au Bénin. Grojnowski a raison, qui écrit : « *On a appelé la nouvelle "la Cendrillon de la littérature"*. C'est la fille mal aimée que les éditeurs laissent à l'abandon, au profit des sœurs aînées qui se réclament des modes du roman », Daniel Grojnowski, « *Avant-propos* », in *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, p. XII.

### 1- Du mystère du chiffre 3 et du statut du narrateur-témoin

Dans l'approche chomskienne,<sup>(1)</sup> la fonction première du langage n'est pas la communication, mais le maniement de la pensée. Dans ces conditions, on admet que la compétence langagière, chez l'être humain, est sélectionnée non pas pour ses qualités d'interaction, mais pour ses propriétés proprement intellectuelles de représentation et de planification de l'action. En cela, le chiffre 3 prend une place importante dans la diégèse de *Bonjour tristesse* de Sagan: deux femmes pour un homme. On s'en doute, les marques d'amour dont ces personnages vont faire preuve ne se déploieront que sur le théâtre du lascif. Et comme par complicité, la narratrice homodiégétique en rend compte, presque sans pudeur. Car, rapporte Cécile, les femmes « *aux yeux de mon père, elles étaient imaginaires. Il refusait systématiquement les notions de fidélité, de gravité, d'engagement* ». <sup>(2)</sup> Un principe qu'elle ne semble guère condamner elle non plus, au regard de ce qu'elle confesse plus loin: « *Cette conception me séduisait : des amours rapides, violentes et passagères.* » <sup>(3)</sup> Si c'était donc l'action conjugée du droit romain et du droit germanique, soutenue par le droit canon qui conditionnèrent la femme soumise et puritaine en Gaule au Moyen Age, <sup>(4)</sup> Sagan, quant à elle, projette, dans *Bonjour tristesse*, une autre femme, qui ne s'offusque pas de passer le plaisir au premier rang. Ainsi, dans une approche sémio-pragmatique, <sup>(5)</sup> Cécile passe pour un narrateur-auteur. On s'aperçoit, en effet, que l'auteur se réalise dans le discours du narrateur.

---

<sup>1</sup> Noam Chomsky en est le fondateur et le principal animateur. Avec lui, la linguistique s'intéresse à la langue comme un objet mental. Auteur de *Syntactic structures*, il a ouvert la voie à une série de programmes de recherches visant à mettre en place les outils de description et de vérification de ce que pourraient être les règles universelles de la syntaxe. En exemple, on peut citer la récursivité.

<sup>2</sup> Françoise Sagan, *Bonjour Tristesse*, op.cit., p. 14.

<sup>3</sup> idem.

<sup>4</sup> Voir Maïté Albistur, Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français, du Moyen Age à nos jours*, Paris, Editions des femmes, 1977.

<sup>5</sup> Elle renvoie aux études envisageant le personnage comme effet de lecture, dans la lignée des travaux d'Umberto Eco. Voir *La Poétique du roman* de Vincent Jouve.

A preuve, Lombard s'inscrit dans ce registre de voluptés abouties, pour qui, « *c'est bête, une vie d'homme pour une seule femme !* ».<sup>(1)</sup> On le voit, le parti pris de ce personnage est non négociable, puisqu'il est fondé sur un a priori absurde, comme le connote l'adjectif qualificatif axiologique « *seule* » inférant dans cet énoncé sentencieux l'exhortation à la luxure plurielle.

Dès lors, la quête et la satisfaction des désirs s'érigent dans le roman en macrostructure sémantique. Rien ne semble s'y opposer, surtout pas des considérations d'ordre moral. A preuve, alors qu'ils avaient à peine fait le deuil d'Anne, rapporte la narratrice,

« *un jour chez une amie, je rencontrais un de ses cousins qui me plut et auquel je plus. Je sortis beaucoup avec lui durant une semaine avec la fréquence et l'imprudence des commencements de l'amour et mon père, peu fait pour la solitude, en fit autant avec une jeune femme assez ambitieuse.* »<sup>(2)</sup>

Dans ces conditions, le contrat des rapprochements se définit essentiellement dans le principe de la consommation charnelle de la femme, fille d'Eros<sup>(3)</sup>. Cette perméabilité à la luxure, en contexte béninois, se découvre, entre autres, dans l'exhortation « *dou gbè* », entendez « *fais la vie* ». Dans les quatre nouvelles qui forment le recueil *Un amour sans lendemain*, Akplogan adopte, peut-on dire, le même moule érotisant du « *truc à trois* »<sup>(4)</sup>.

Dans « *Il était une fois...* », Phil, comme par séquences mnémotechniques, incite Nick,<sup>(5)</sup> un de ses meilleurs amis alors célibataire endurci toujours investi dans des activités d'ordre professionnel, à l'activité sexuelle: « *profite, [lui répète-t-il], ne serait-ce qu'un moment, de la vie !* »<sup>(6)</sup> Curieusement, c'est avec la femme de celui-ci, Bintou, que Nick découvrira les profondeurs du plaisir.

---

<sup>1</sup> *Op.cit.*, p. 99.

<sup>2</sup> *Op. cit.*, p. 122.

<sup>3</sup> Dieu grec de l'amour. Signifie aussi désir sexuel.

<sup>4</sup> Expression de l'ordre du fantasme, qui met en échanges intimes trois partenaires, généralement entre deux hommes et une femme, ou entre deux femmes et un homme.

<sup>5</sup> Soulignons au passage que dans le registre familier des jeunes, ce nom, au son, se confond avec l'impératif d'un verbe inférant la convocation au sexe féminin, « *niquer* ».

<sup>6</sup> Barbara Akplogan, *op. cit.*, p. 7.

Et pour vivre cet épicurisme, malgré les pesanteurs sociologiques, Nick exige de Bintou le divorce, comme Anne exige de Raymond le mariage pour le séparer d'Elsa dans *Bonjour Tristesse*. La lettre d'Adieu que Bintou laissa à Nick convoque toujours à la quête des voluptés, elle qui, malgré l'interdit évident de l'adultère, ne se prive pas de jouir en dehors du foyer conjugal: « *Mon amour, [y écrit-elle] la vie est courte, mon pauvre Nick. Vis simplement et ne remets jamais les choses à demain. Si une fille te plaît, n'hésite pas à aller avec elle, si c'est possible* »<sup>(1)</sup>.

Dans « Ericka », le narrateur confesse qu' : « *une kyrielle de filles venaient presque tous les jours chez lui* », et qu'il « *flirtait avec certaines parmi elles.* »<sup>(2)</sup> Son ami Aurax, « *lui aussi, fréquentait plusieurs filles* » au point qu'ils en arrivaient, dans ce « Lesbos »<sup>(3)</sup>, à en échanger, à se les prêter, comme ils l'avaient vécu avec Inès. Si sa demande d'emprunter Ericka à Aurax n'a pas abouti, Ario rapporte néanmoins à propos d'Inès ce qui suit : « *Inès était l'une des premières filles avec qui j'avais entretenu une relation et qui m'a dépuclé. Elle était l'ex-copine d'Aurax.* »<sup>(4)</sup>

« *Assoifés d'amour* » présente une intrigue construite autour de Michel, Lorca et Zarra. Ici, on rencontre plusieurs foyers narratifs : Michel raconte à Aïna son histoire d'Amour avec Lorca; Lorca raconte à son tour la sienne à son amie Naomie. Mais Zarra s'inscrit au centre de cette relation désormais laborieuse. A la question « *Es-tu encore amoureuse de lui ?* » que Naomie pose à Lorca comme pour la persuader de la nécessité d'être plus perspicace, la narratrice rapporte ce qui suit : « *Elle ne lui répondit point, mais ses gestes*

---

<sup>1</sup> Idem. p. 16.

<sup>2</sup> Idem. p. 21.

<sup>3</sup> Lesbos ou Mytilène, île grecque de la mer Egée. Fut célèbre pour les mœurs réputées libres de ses habitants, en particulier des femmes. Baudelaire en a fait le titre d'un de ses poèmes ; poème condamné, précise l'éditeur des *Fleurs du mal* en 1857, par le tribunal correctionnel. On peut y lire : « *Lesbos, terre des nuits chaudes et langoureuses, Qui font qu'à leurs miroirs, stérile volupté ! Les filles aux yeux creux, de leurs corps amoureuses Caressent les fruits mûrs de leur nubilité (...)* ». In *Les Fleurs du Mal*, Paris, G. Flammarion, 1991, p. 192-193.

<sup>4</sup> Idem. p. 24.

*parlent* ». <sup>(1)</sup> Le verbe du premier groupe de l'extrait, conjugué au présent de l'indicatif cristallise élégamment la profondeur des sentiments que la jeune fille nourrit pour Michel.

Enfin, dans « Un amour sans lendemain » qui donna son titre au recueil, l'illusion référentielle qui fait camper la diégèse en République du Bénin, notamment avec les toponymes Calavi, Carrefour IITA, Cotonou, Carrefour Kpota, Carrefour Toyota,... ne soustrait pas la nouvelle au canevas initial. Ici, « *le plan à trois* » est construit autour de Yoann-Fanny-Daniel. Les deux premiers transgressent les interdits et convenances sociales pour prendre du plaisir dans le temps. Fanny l'admet, à travers un soliloque : « *deux ans sont passés et je n'ai pas eu le courage de lui dire que j'avais un fiancé* ». <sup>(2)</sup> Mais étonnamment, que ce soit dans le roman de Sagan ou dans les nouvelles d'Aklogan, ces parties de plaisirs génèrent le supplice, puis la mort. Eros devient anthropophage.

## 2- D'Eros anthropophage

*« Adieu tristesse  
Bonjour tristesse  
Tu es inscrite dans les lignes du plafond  
Tu es inscrite dans les yeux que j'aime  
Tu n'es pas tout à fait la misère  
Car les lèvres les plus pauvres te dénoncent  
Pas un sourire  
Bonjour tristesse  
Amour des corps aimables  
Puissance de l'amour  
Dont l'amabilité surgit  
Comme un monstre sans corps  
Tête désappointée  
Tristesse beau visage. »*  
P. Eluard  
(*La vie immédiate*).

Telle se présente l'épigraphe à l'entrée du roman. A l'analyse, « *Tristesse* » se veut le signifiant-pivot du poème, puisqu'il apparaît

---

<sup>1</sup> Idem. p. 54.

<sup>2</sup> Idem. p. 42.

dès le premier vers, puis rythme le poème comme par ponctuation anaphorique avant de se faire composante de l'oxymore dans le groupe nominal qui le clôt : « Tristesse beau visage ».<sup>(1)</sup> La charge oxymorique de ce dernier vers pose l'étrangeté, et du même coup la profondeur existentielle de l'œuvre. Par ailleurs, les effluves surréalistes de ce poème (le nom de son auteur, Paul Eluard<sup>(2)</sup>, est à plus d'un titre suggestif infèrent une plurivocité contextuelle, puis l'absurdité du signifiant « *tristesse* ». En effet, pendant qu'il se veut « *puissance de l'amour* », il est réel, et concret. En revanche, deux vers plus loin, l'effet de comparaison le présente insaisissable, puisqu'il se veut « *monstre sans corps* » et en même temps « *tête désappointée* ». Alors, dans *Bonjour tristesse*, le grand amour s'assimile pour finir à la tristesse, évanescence au commencement, mais fatale à la fin. Après l'étape du supplice, l'amour s'achève dans la mort.

A preuve, alors que Raymond et Anne s'apprêtaient à vivre des moments de jouissance intenses, Elsa débarque, impertinente il est vrai, mais femme fatale<sup>(3)</sup>. Cependant, l'intruse ne se satisfait pas elle non plus très longtemps, puisque, quand à son tour, elle s'aperçoit que Anne regagne du terrain, elle « *se mit à pleurer, doucement, tristement. [...] Ses sanglots redoublaient. [...] Nous étions si heureux, si heureux.* »<sup>(4)</sup> Le chassé-croisé se poursuit, puisque, plus loin, Anne aura des « *larmes[qui] roulaient inlassablement sur son visage.* »<sup>(5)</sup> Et la narratrice en devient la consolatrice: « *Allons, dis-je doucement, c'est vous qu'il aime, Elsa ! N'essayez pas de me faire*

---

<sup>1</sup> Rappelons que de la même manière, le mot « *tristesse* » figure dans l'incipit et dans l'explicit du roman.

<sup>2</sup> Rappelons que Sagan emprunte le titre de son roman, « *Bonjour tristesse* », au second vers du poème *A peine défigurée* d'Eluard. Dans ces conditions, ce micro-objet sémiotique recèle alors une importance capitale. Il revendique ici une fonction métalinguistique, en ce sens que métatexte prétextuel, il annonce la portée tragique de l'œuvre. Pour Hamon, : « *le texte littéraire, non seulement est générateur de paraphrases, de gloses, d'explications, d'exégèses, de critiques, de compilations, d'enseignements et de rewritings extérieurs divers, mais il contient son propre système de paraphrase, son propre métalangage interne* ». Hamon cité par Josep Besa Camprubi, *Nouveaux actes sémiotiques, n°82, Les fonctions du titre*, Limoges, Pulim, 2002, p. 15.

<sup>3</sup> Dans l'œuvre surréaliste, femme ensorceleuse qui, d'un regard, emprisonne l'homme et le domine.

<sup>4</sup> *Op. cit.* p. 40.

<sup>5</sup> *Idem* p. 114.

croire que vous l'ignorez.»<sup>(1)</sup> L'intrigue se conjugue de la même manière dans les nouvelles de Barbara Akplogan.

Dans « Un amour sans lendemain », Ericka, sa supposée fiancée, surprend Aurax avec une autre. La désolation qui s'en suit est peinte ici également par le narrateur homodiégétique : « *Je vis de loin Ericka en larmes* », <sup>(2)</sup> qui « *gémissait* », <sup>(3)</sup> et « *fondit de nouveau en larmes* ». Ericka fond donc en larmes, comme Elsa à la soirée de Cannes, mais aussi comme Anne dans le bois.

Dans « Assoiffés d'amour », c'est le narrateur autodiégétique<sup>(4)</sup> qui confesse sa mésaventure. Dans cette nouvelle, le drame éclot au seuil du plaisir annoncé. En effet, rapporte-t-il, « *après avoir pris un bain, [ Zarra ] vint au salon, avec sa petite nappe autour de la taille, laissant sa poitrine nue.* » Malgré cet usage de la litote, l'intensité de la nudité est attestée par les intentions exhibitionnistes de la jeune fille. En effet, le double-entendre, caractéristique du texte érotique<sup>(5)</sup>, offre ici à la face du jeune homme voyeur<sup>(6)</sup> au moins deux sièges érotisants : l'intimité pectorale et le champ du bas-ventre, l'ensemble se voulant ainsi un système de langage convoquant au toucher. Zarra figure ici donc comme une véritable tentatrice à la manière de Lilith, l'ensorceleuse<sup>(7)</sup> (notamment par le symbolisme de cette

---

<sup>1</sup> Idem p. 61.

<sup>2</sup> *Op. cit.* p. 25.

<sup>3</sup> Idem p. 27.

<sup>4</sup> C'est d'abord un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire présent dans l'univers spatio-temporel du roman mais y jouant un important rôle lui conférant le statut de héros.

<sup>5</sup> Giraud indique que « *dans 99% des cas le mot, la locution, la phrase érotiques réfèrent toujours à un autre mot, une autre locution, une autre phrase, comportant un autre sens de leur chef. L'allusion, le double-entendre, l'ambiguïté généralisée sous-tendent tout texte érotique où même discrets, ils sont toujours présents et souvent prémédités et amplifiés en jeu de mots et en calembours.* » in *Dictionnaire érotique*, Paris, Payot, 1978, p. 168.

<sup>6</sup> Le voyeurisme décrit, entre autres, un comportement basé sur l'attirance à « *observer l'intimité ou la nudité d'une personne ou d'un groupe de personnes dans des conditions particulières en cherchant à y éprouver une jouissance et/ou une excitation [...] A la tendance voyeuriste répond la tendance exhibitionniste, avoir plaisir à se montrer, à exhiber plus ou moins ouvertement une part de son intimité.* » <http://fr.wikipedia.org/wiki/Voyeurisme> du 12/07/06.

<sup>7</sup> Symbole de la tentation, dans le poème de Baudelaire, « *Lilith, mère de démons* », <http://www.heresie.com/lilith.htm>, p.1, du 12/07/06.

« (...)

« *petite nappe* » seule autour de la taille). Mais cette esthétique du déshabillage n'aboutit pourtant pas, puisque, aussitôt : « *On frappe à la porte, me dit-elle. Lorca. Qui l'aurait imaginé ?* »<sup>(1)</sup> Le dénouement ? Eh bien, « *Lorca trouva Zarra... ainsi. Pauvre Lorca. Je revoyais encore son visage meurtri, les larmes pleins les yeux.* »<sup>(2)</sup> Tout comme dans *Bonjour tristesse* donc, Lorca, qui pensait posséder à elle seule Michel, essuie des larmes torrides, à découvrir que si celui-ci n'avait pas honoré leur rendez-vous de la soirée, c'était parce qu'il était en belle compagnie. Ce n'est pas tout. Comme nous l'annoncions, à la suite du supplice qui ronge les personnages dans les deux œuvres, les dénouements sont tragiques, en ce sens qu'ils s'achèvent dans la mort.

Dans *Bonjour tristesse*, en dehors des cas de veuvage avec les personnages plats,<sup>(3)</sup> (la mère de Cyrille est devenue veuve très tôt), les principaux personnages en font eux aussi les frais. Raymond est veuf très tôt ; Lombard aussi. Comme dans un processus de mise en abyme discursive, Cécile livre ce pilotis de l'intrigue dans le roman, suite à un entretien avec son père : « *nous avions parlé de tout : de l'amour, de la mort (...)* »<sup>(4)</sup> Le pronom indéfini « *tout* » se dépouille ici de son attribut d'imprécision pour se faire cataphorique, livrant le binôme amour/mort. Ainsi, les intrigues se tissent sur fond d'amour sous la houlette d'Eros, mais d'un Eros anthropophage.

---

L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,  
Crépète, flambe et dit : Bénissons ce flambeau !  
L'amoureux pantelant incliné sur sa belle  
A l'air d'un moribond caressant son tombeau  
Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe  
O beauté ! monstre énorme, effrayant, ingénu !  
Si ton œil, ton sourire, ton pied, m'ouvrent la porte  
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu ? »

<sup>1</sup> Op.cit. p. 52.

<sup>2</sup> Idem. p. 53.

<sup>3</sup> Forster divise en deux catégories les personnages romanesques : les uns sont « ronds », les autres « plats ». Le personnage plat figure d'un seul coup dans sa finitude représentative, contrairement au personnage rond qui, se révélant peu à peu dans le roman, offre à la fois une image totale et particulière de l'homme : cité par Michel Zérafra, *Personne et personnage, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en occident de 1920 à 1950*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, p 29.

<sup>4</sup> Op.cit. p.53.

Nous l'avions vu, dans *Bonjour tristesse*, Anne se suicide dans un accident de la route.

Dans *Un amour sans lendemain*, c'est le titre d'une nouvelle, affecté à l'ensemble du recueil qui renferme, comme par annonce proleptique, l'ensemble du projet esthétique du recueil : l'amour en échec. Car tous les projets de jouissance y sont chaque fois interrompus dans la mort.

La narratrice rapporte que Daniel, son mari, l'a rendue très tôt veuve ; et quand elle pense avoir retrouvé Yoann à l'auberge du Burkina par la photo que lui montre la servante, on lui répond que « *Monsieur Yoann n'est plus* ». <sup>(1)</sup> Par deux fois donc, la narratrice, autodiégétique malgré elle, est rongée par la disparition de l'être qu'elle aime.

Dans « *Il était une fois...* », c'est entre Phil, Nick et Bintou que le drame se joue. Bintou meurt, laissant Phil écrasé, incapable même de « *verser des larmes* ».

La deuxième nouvelle du recueil, quant à elle, programme deux cas de décès : Ericka meurt, et avec elle, le bébé qu'elle portait. Après, Ario ne devient que l'ombre de lui-même, tel que le confirme ce soliloque parachevant le texte comme le dernier acte d'une tragédie classique : « *De toutes ces filles que j'ai connues, elle fut la seule qui me fit connaître l'essence de l'amour, et c'est elle qui tua ma joie de vivre, pour toujours. Et depuis sa mort, je ne vis plus que comme un ermite. Ah ! Ericka...* » Le soupir final dans cet extrait, comme un ultime roulement de tambour, consacre le pouvoir d'Eros fatal.

Dans « *Assoifés d'amour* », Zocca, déjà figurant sous un fond fantastique <sup>(2)</sup>, comme spectre de la mort, vient « *tuer* » le bel amour naissant entre Michel et Lorca, avant de tuer Michel lui-même. C'est ce que suggère l'explicit de cette nouvelle qui s'achève sur un fond de double-entendre : « *il s'affala dans le canapé sans un mot de plus.* » Mort !

---

<sup>1</sup>*Op.cit.* p. 48.

<sup>2</sup> Manoi, un ami de Michel, lui expliqua, le jour où il vint trouver Zarra chez celui-ci qu'elle était « un esprit », donc morte, un an auparavant.

## Conclusion

Au terme de notre étude, nous découvrons que le fait littéraire s'approprie un espace universel, l'imaginaire. Barbara Akplogan a-t-elle jamais lu *Bonjour Tristesse* de Françoise Sagan ? Il est certainement difficile d'y répondre. En revanche, nous l'avons vu, l'une à 19 ans et l'autre à 24 ans, arpentent un univers fondamentalement humain, celui de la cohabitation Amour/mort. Mais au-delà de ce pont interdiscursif, c'est le problème existentiel que posent les ouvrages qui interpelle. Inquiéter, tel est mon rôle, disait André Gide ! Est-ce la fonction recherchée par Sagan et Akplogan ? A ce propos, cette déclaration de la romancière demeure toujours fascinante : « *Quand on se tue, c'est pour infliger sa mort aux autres.* »<sup>(1)</sup> Ce discours d'escorte au roman, qui rappelle la figuration de Zarra dans *Un amour sans lendemain*, fusionne avec les interrogations adultes qui occupent l'esprit de tout lecteur du recueil de Barbara Akplogan. La plume féminine en République du Bénin s'engage désormais, peut-on dire, sur le champ des réflexions ontologiques. Qui donc a pu penser que la littérature était l'apanage des hommes !

## Références bibliographiques

- AKPLOGAN Barbara, *Un amour sans lendemain*, Cotonou, CAAREC Editions, 2008, 60 p.
- ALBISTUR Maité, ARMOGATHE Daniel, *Histoire du féminisme français, du Moyen Age à nos jours*, Editions des femmes, Paris, 1977, 508 p.
- AMOSSY Ruth, HERSCHBERG Anne, *Stéréotypes et clichés, langue, discours, société*, Paris, Nathan, 1997, 128 p.
- BRAHIMI Denise, TREVARTAN Anne, *Les femmes dans la littérature africaine, portraits*, Paris/Abidjan, Editions KARTHALA et CEDA, 1998, 238 p.

---

<sup>1</sup> Entretien avec Jacques Jaubert, <http://www.bing.com/search?srch=106&FORM=A56&q=fran%c3%a7oise+sagan>, du 04/01/2011.

- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488p.
- CAMPRUBI Josep Besa, *Les fonctions du titre*, Nouveaux Actes Sémiotiques, n° 82, Limoges, Pulim, 2002, 36 p.
- DAGBETO Basile, OUIGNON Hyacinthe, TOSSOU Okri Pascal, *La Synthèse de documents au B.T.S.*, Cotonou, 2IA, 2011, 248 p.
- ECO Umberto, *Lector in fabula, le rôle du lecteur*, Paris, Grasset, 1979, 314 p.
- FONTAINE David, *La Poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraires*, Paris, Nathan, 1993, 128 p.
- GODENNE René, *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion Editeur, 1995.
- GROJNOWSKI Daniel, *Lire la Nouvelle*, Paris, Dunod, 1993, 212 p.
- JOUVE Vincent, *La Poétique du roman*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2001, 192 p.
- *Le Magazine littéraire*, n° 500, Septembre 2010, pp.10-11.
- MAINGUENEAU Dominique, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2000, 203 p.
- *Sciences Humaines*, n° 218, Août-Septembre 2010, pp. 32-67.
- PATILLON Michel ?*Précis d'analyse littéraire, décrire la poésie, tome 2*, Paris, Nathan, 1977, 142 p.
- SAGAN Françoise, *Bonjour tristesse*, Paris, Julliard, 1954, 123 p.
- ZERAFFA Michel, *Personne et personnages, l'évolution esthétique du réalisme romanesque en Occident de 1920 à 1950*, Paris, Editions Klincksieck, 1969, 494 p.

## RACISM AND WOMAN EMPOWERMENT IN *UNE CITRONNELLE DANS LA NEIGE*

Par CAPO-CHICHI-ZANOU Laure Clémence

### Abstract

*Une citronnelle dans la neige*<sup>(1)</sup> (Hountondji: 1986) is an autobiographical novel in which a Beninese woman, Gisèle Hountondji, recalls what happens to her in the whiteman's country (France) where she goes to further her university studies. Once there, she endures three types of racism: intellectual racism in the classrooms of the renowned La Sorbonne University, social racism in the streets of Paris and sexual racism as a young girl with her one-time white boyfriend. Her book can as well be entitled "apology for exclusion", for alongside the drawbacks of naked racism, the autodiegetic narrator, experiments woman empowerment. The present article will be written in two parts. In the first part, I will concern myself with the different sorts of racial discriminations that exist in the autobiography. And the last section will deal with the strategies Gisèle uses to empower herself in the novel.

**Key Words:** Autodiegetic narrator, racism, empowerment, biculturalism. Autodiegetic narrator, racism, empowerment, biculturalism.

---

<sup>1</sup> Gisèle, Hountondji (1986), *Une citronnelle dans la neige*, Dakar : Nouvelles Éditions Africaines. The English translation of the title of the novel is: Lemon grass in the snow. The French quotations from the novels will all be translated into English by me.

## Résumé

*Une citronnelle dans la neige* (Hountondji : 1986) est un roman autobiographique dans lequel une femme béninoise, Gisèle Hountondji, raconte ce qui lui est arrivé dans le pays des Blancs (France) où elle est allée poursuivre ses études universitaires. Une fois là-bas, elle endure trois types de racisme : le racisme intellectuel dans les salles de classes de la fameuse Université La Sorbonne, le racisme social dans les rues de Paris et le racisme sexuel en tant que jeune fille avec son copain blanc d'un moment. Son roman peut tout aussi bien s'intituler « apologie pour une exclusion », car à côté des inconvénients du racisme cru, la narratrice autodiégétique fait l'expérience de l'autonomisation de la femme. Le présent article sera écrit en deux parties. Dans la première partie, je m'occuperai des différentes sortes de discrimination raciale qui existent dans l'autobiographie. Et dans la seconde, je traiterai des stratégies que Gisèle utilise pour s'autonomiser dans le roman.

**Mots clés :** Narrateur autodiégétique, racisme, autonomisation, biculturalisme.

## Introduction

*Une citronnelle dans la neige* (Lemon Grass in the Snow) is the first novel ever to be written by a Beninese woman. It is an autobiographical novel in which the writer recalls her own story as a student at both a translators' school and La Sorbonne University in Paris, the capital city of France. Gisèle, the autodiegetic, narrator goes to Paris when she is eighteen years old. She is by then very sure of the fact that she is going to a paradise on earth where everybody is terribly civilized, intelligent, kind and polite. Unfortunately when she sets foot in France, she is confronted with every kind of racisms. The only way out of the "ghetto" of the colour of her skin she finds is first of all working hard at school and then getting her own financial independence by doing petty part-time jobs. I am going to study Gisèle's misadventures and her strategies to overcome them. I

am going to use a reader's response theory to carry out my investigations throughout the novel.

## **I- Racism in *Une citronnelle dans la neige***

### **I-1- Definition of terms**

I will start by sorting out a definition of the concept of "racism" which has been explained by quite a good deal of theorists. In *Portraits of White Racism* for instance, David Wellman (1993) has defined racism as: "*culturally sanctioned beliefs, which, regardless of intentions involved, defend the advantages Whites have because of the subordinated position of racial minorities*". (Wellman, 1993: x). Whereas according to sociologists Noël A. Cazenave and Darlene A. Maddern (1999), racism is: "*a highly organized system of 'race'-based group privilege that operates at every level of society and is held together by a sophisticated ideology of colour/'race' supremacy. Racist systems include, but cannot be reduced to, racial bigotry*". (Cazenave and Maddern 1999: 25).

Racism is then a question of a race, here the white race, autoproclaiming itself the best race or the race with a capital "R". Besides, right from the eighteenth century celebrated English philosophers such as David Hume (1854) attests Blacks are nothing more than nonentities from whom more often than not: "*you may obtain anything [...] by offering them strong drink, and may easily prevail with them to sell, not only their children, but their wives and mistresses, for a cask of brandy*". (Hume, 1854). Consequently, the Blacks in general are mere infants who do not think since they sell their own children, their wives and even their mistresses. Then, they certainly have neither moral values nor mental capacities.

More to the point, the only worthwhile race according to Hume is the white race. The English biologist Charles Darwin's evolution theory of mankind helps Hume in his philosophical deductions. According to Darwin, Blacks are at the lowest scale of the Homo sapiens' genealogy and represent a link between human beings and apes whereas, Whites are at the top. Therefore, there are drawbacks in the Blacks' intrinsic being since they have not reached the highest

point of human beings' development. Consequently, the Whites are but the sole representative of human species. Moreover, Georg Hegel another eighteenth century philosopher, but this time a German, has almost the same opinion as Hume. As a result, western ideology is built upon racial prejudice and racial supremacy. Whites hardly know anything about Blacks. They spread hearsay stories about the other races, and these preconceived false ideas spread and prevailed throughout years and centuries.

### I-2- Racism through stereotypes

Gisèle arrives in Paris unaware of the pseudo science-based racism which exists in France. The poet Guy Tirollien (1961) has once exclaimed out of despair: « *Pourquoi m'enfermerai-je / dans cette image de moi / qu'ils voudraient pétrifier? / Pitié ! Je dis pitié! / J'étouffe dans le ghetto de l'exotisme* » (Tirollien, 1961 : 73). (Why should I lock myself / in this image of mine / that they would like to petrify? / Pity! I say pity! / I suffocate in the ghetto of exotism.) Gisèle experiments the same feeling in Paris when she overhears a landlady, whose house she intends to rent, say: « *on n'a pas idée hein, une négresse! [...] ... Ils nous ont envoyé une négresse! C'est pas fait pour ici ça ... des gens qui ont l'habitude de la brousse...!* » (Hountondji, 1986: 12). (Come to think of it, what, a negro! They have sent us a negro ! It is not shaped for here that... people who are used to living in the bush...!).

French people sincerely think Africans live in bushes; and most of the time they are right to have that opinion about Blacks, because of the images about Africa broadcast on their television channels. Africa as shown by French television channels is full of villagers who live in bushes, eat raw meat, drink blood and who walk about half naked, having just a few leaves around their waists. Most of the French know nothing about Africa and Africans, except the false negative images displayed on their television screens. Some even take the whole continent for a country, and this denotes a sort of illiteracy. One wonders why they are not taught Geography so that they should know at least the names of all the five continents in the world. It seems Africa is so unimportant that scholarly institutions

do not bother themselves to teach school pupils and students anything about it.

No wonder they carry false ideas concerning the continent and its inhabitants who are considered to be an odd species. In this regard, Gisèle awakens passers-by's curiosity so much that, when people are kind enough to speak to her at all, the first questions they ask, are about her country, Africa. Whether she insists on the fact that she is from Bénin or not, her interlocutors conclude it is in Africa, and they do not mind the distinctiveness of Bénin. Africa is Africa and Bénin could not be different from any other part of that continent. They sort of start from the general to the particular. No, they rather do not care about any particularity at all, the common vision is enough. The following dialogue between Gisèle and an old woman she meets unexpectedly in a lift, attests it. Here it is: "*Vous êtes Martiniquaise? / Non, Madame, je suis Béninoise. / Africaine? / Oui, Madame*". " (Hountondji 1986 : 87) (Are you from Martinique? / No, Madam, I am a Beninese. / African? / Yes, Madam).

Moreover, French's racism sometimes turns into xenophobia, a sheer dislike of foreigners. It is as if being afraid of the difference, I mean the blackness of the Blacks' skin which looks unfamiliar and strange to them, the Whites convey their own uneasiness faced with the unknown by expressing unkindness to foreigners. Here are three illustrative examples from Gisèle Hountondji's autobiography:

1. An old woman pretends to be deaf and dumb and does not answer back to Gisèle's questions. Yet after the latter turns her back, she murmurs : « *Vous n'avez qu'à retourner dans votre pays si vous avez des ennuis* ». ((Hountondji 1986: 15). (All that you have to do is to go back to your country if you have problems).

2. Gisèle once enters a house to ask for some drinking water and she has been bluntly told: «*Nous ne sommes pas une buvette ici, vous savez, il y a un tabac plus loin sur le même trottoir à deux cents mètres*». (Hountondji 1986: 23). (We are not running a bar here, you know, there is an inn farther on this very pavement at two hundreds meters).

3. Even a mere beggar dare insult Gisèle because she has not given him any money: «*Eh bien, si vous ne voulez pas être gentille, retournez dans votre pays, sale négresse !* » (Hountondji 1986: 21). (Well, if you do not want to be generous, go back to your country, filthy negro).

In France, there is a spirit of “mind your own business and let me take care of mine” that Gisèle fails to be aware of. People are not kind towards foreigners; even when they try to feel concerned, their whole attitude is covered up with a paternalistic tendency which turns Africans into eternal children one has to protect and educate. And this, to Gisèle’s consternation: «*... me dire que je dois avoir du mal à m’adapter à la vie en France me met hors de mes gongs. J’ai l’impression qu’on me prend pour une bête... complètement butée, bornée, une bête dépourvue d’intelligence et de capacité d’adaptation. Cette façon de s’apitoyer sur mon sort ne me plaît guère* ». (Hountondji 1986: 89-90). (... to tell me I must have trouble in adapting myself to life in France makes me get out of my nerves. I have the impression that I am being taken for a beast... completely pig-headed and idiotic, a beast lacking intelligence and ability of adaptation. This way of feeling pity for me hardly pleases me). Nonetheless, if some people are racist just because it pleases them to be unkind, others feel they have the right to be racially prejudiced for scientific reasons. And at least two among Gisèle’s teachers at La Sorbonne University, the British civilisation teacher and Mr. Broder who is in charge of Spanish economy courses, teach their students biased and partial science.

### **I-3- Scholarly racism**

According to the British civilisation teacher Europe shall trade with Africa but not aid this continent. There is no quarrel about that. But let me ask a few questions: who fix up the raw material prices? It is Europe. And who fix up the finished products prices? It is the same Europe. How can this be called trade? It is undisguised and pure man’s exploitation of his fellow man, or rather Whites’ exploitation of the Blacks. Developing countries supply Whites’ industries with raw materials they toil to produce. But since they have no industry to turn them into finished products, they are obliged to export their cotton, their coffee, and palm oil to white

men's country. And as Gisèle recalls : "*pour obtenir une serviette, les paysans africains doivent exporter des quantités et des quantités de coton*" (Hountondji 1986 : 94). (To obtain a towel, African peasants must export a great and a great amount of cotton).

This teacher feigns not to know what is going on, under the cover of trade between Europe and Africa. Or else, it may rather be he does not really know how his "trade but not aid" slogan all comes about. The Whites control everything: they buy goods from Africans at the price they desire, and do not mind whether black producers gain anything out of that one-way trade. As a result, Blacks cannot live decently by themselves and they are compelled to turn to Whites for assistance. So it is not fair to criticise Whites' aid to Blacks.

However, for the economy teacher, Mr. Broder, Africa still remains a developing country because of the lack of high computers technicians among Africans, and not because of the looting of its raw products and the unbalanced trade system between Europe and Africa. Notwithstanding the fact that she is aware of the Whites' duplicity, Gisèle has to stick her teeth and bear her teacher's illiteracy and furthermore she says: "*Ce qui me révolte, c'est que je vais devoir, le jour de l'examen, lui ressortir toutes ses âneries, de peur de me voir refuser mon certificat*". (Hountondji 1986: 95). (What shocks me is that on the exam day, I will have to write down all his blunders for fear I will be refused my degree).

When teachers do not teach prejudiced science, they simply ignore Gisèle's presence in the class premises, as the translation teacher does. He not only does not question her in class but also he does not answer the questions she asks him during his course. It is as if she is invisible for that teacher.

All the worse, Gisèle pays to be given particular dancing courses. The woman in charge of the course, pockets the course fees Gisèle gives her; but in return that dance trainer refuses to teach her African apprentice (Gisèle) how to dance. Instead, according to Gisèle, the so called dancing teacher looks at her with disdain. Let us read what Gisèle writes about it: « *Elle me regardait avec de plus en plus de mépris. Un mépris que je n'arrivais pas à m'expliquer* ». (Hountondji 1986: 54). (She looked at me with more

and more disdain. A disdain I failed to explain to myself). When she is faced with institutionalized and essentialist racism, Gisèle reacts by pulling herself together and by demonstrating to her racist teachers, she has a brain of her own. As a matter of fact, Gisèle succeeds in empowering herself in a racist environment.

## II- Woman empowerment in *Une citronnelle dans la neige*

### II-1- Gisèle's desire to succeed

The term empowerment embodies the substantive “power” which, traditional social science emphasizes as influence and control, and often treats as a commodity or structure divorced from human action (Lips Hilary 1991). Nonetheless, for Max Weber (1946) power is often related to our ability to make others do what we want, regardless of their own wishes or interests. This presupposes power has to do with relationships between people or things; it is then neither inherent in individuals nor does it prevail in isolation. Then, changes can occur and that is where the whole process of empowerment stems from.

As for Gisèle, the title of the novel reveals her predicament on the one hand, and the psychological changes that occurs in her, on the other. First of all, lemon grass grows but in tropical areas, and secondly no grass defies the snow and stay in it. And here is Gisèle fighting head above water to survive in a hostile environment and to cram her university courses at the same time. The terms “*lemon grass*” stand for Gisèle because she is the outsider coming from a tropical area, and the expression: “*the snow*” represents France, a country where it snows during wintertime. Gisèle makes a great achievement when she succeeds in putting together two antagonistic items, which are to be more precise: “*lemon grass*” and the “*snow*”. But, how does she manage at all to get through the complexities of life in France?

The first strategy she sets up is hard work at school. She consequently, acquires the power to compel her translation teacher not only to acknowledge her presence in the classroom by talking to

her, but also to congratulate her for her excellent class work. That racist teacher has treated her as an invisible student for quite a long time. But, due to Gisèle's good performance in class the said teacher has to publicly acknowledge her existence as a human being and praise her. In fact, Gisèle, a mere girl from Bénin, beats the French at their own game when she comes out first in a translation from English into French exam. The most astonishing part of the story is the fact that every single French native student attending this translation course fails where Gisèle, the African student from Bénin, succeeds. She proves Aimé Césaire (1959) is right when he suggests that no race has the monopoly of both knowledge and intelligence.

Gisèle changes her translation teacher's attitude in the relationship the latter first establishes between the two of them. Needless to say Gisèle feels so overwhelmed with self contentment that she proclaims: "*Un professeur méchant qui me met de bonnes appréciations! ... [...] Me voilà enfin intégrée à la Sorbonne*". (Hountondji 1986: 109). (A nasty teacher who gives me good appreciations!... [...] Here I am, at last integrated at la Sorbonne). She has not stopped there and she joyfully exclaims: "*Tiens! Encore une bonne note. Mais cette fois en synthèse de documents [...] Petit à petit j'oubliais mes ennuis parisiens et retrouvais mon exubérance, ma gaieté d'autrefois*". (Hountondji 1986 : 112). (Well! Another good mark. But this time in documents synthesis. [...]. Little by little I was forgetting my worries in Paris and I was filled again with my former enthusiasm and cheerfulness).

But before she reaches that stage, she has had to work hard and to display a strong willpower in order to gain control over her own life. When confronted with hardships, she declares: "*Je veux être interprète et rien ne m'arrêtera*". (Hountondji 1986 : 54). (I want to be an interpreter and nothing will stop me). Before that she asserts : "*Il me faut être énergique... Il me faut agir*". (Hountondji 1986 : 54). (I ought to be/vigorous... I have to act). Her consciousness-raising enables her to surmount disdain and racism.

## II-2 Gisèle's financial self sufficiency

The first step in her self-assertiveness has been her economic independence. Here she has been helped by a fellow woman, her White classmate Monique who shows her the way. No wonder the feminist Miller Jean B. (1976) evokes the concept of power sharing in women empowerment issues. When Gisèle starts her new part-time job with the Post Office, her know how weakens her white colleagues' distrust about her possible performance : "*comme ils avaient constaté que j'avais une écriture très lisible et que je faisais ce qu'on me demandait, ils étaient plutôt contents.*" (Hountondji 1986: 62). (As they had noticed I had a very readable handwriting and that I did what I was asked to do, they were rather pleased).

As a matter of fact Gisèle keeps her part-time job and makes herself a lot of money so she acknowledges: "*Cette fois, j'étais vraiment heureuse d'être en France. J'avais de l'argent et je pouvais en faire ce que je voulais.*" (Hountondji 1986: 62). (This time, I was really happy to be in France. I had money and I could do what I wanted with it). Gisèle buys a lot of books with her money and travels to London to improve her spoken English. By the end of the novel she is planning to go to the United States of America for another language stay. It is worth pointing out that money gives Gisèle a lot of psychological fulfilment and besides she gains more hidden details about the French society at her work places.

So, while working as a baby-sitter, she has been able to get close to French families and to analyse their behaviour from within. She discovers children acquire the syndrome of racism at school: "*Tout se passait généralement bien, quand les enfants avaient moins de trois ans et n'allaient pas à l'école. L'école les change beaucoup. Outre les sales habitudes qu'ils copient facilement chez leurs camarades moins bien élevés qu'eux, ils acquièrent et de qui, je ne saurais le dire, une certaine idée de la couleur noire...*" (Hountondji 1986: 66-67). (Everything went on well in general, when the children were less than three years old and did not attend school. School changes them a lot. In addition to the bad habits that they easily imitate from their classmates less well brought up than them, they acquire and from whom, I could not tell, a certain idea of the black colour...).

The process of empowering herself economically enables Gisèle to analyse the very roots from which her social plight in France stems. She understands institutionalised racism is an acquired phenomenon. All together, she no longer depends only on the monthly allowance her father sends her. And besides, she meets a white lover, Régis.

### **II-3 Gisèle's control over her body**

Gisèle's affair with Régis allows her to do what she wants with her own body. Although she has a fiancé back home in Bénin, she engaged herself in a sexual affair with Régis, one of her white classmates. Here, she once more experiences racial discrimination; for Régis avoids her in public, as if he is ashamed to be seen with her. But the couple achieves mutual fulfilment in intimacy. And for the first time in her life, Gisèle's senses she is a man's equal partner in the bedroom, since Régis even sends her to a medical doctor for a check-up to allow her to enjoy their intimate relationship. Nonetheless, their couple does not stay together for a long time. Kuoh-Moukoury in her study about mixed couples discovers that sexuality is not the prime cause of divorce between such couples: "*les vrais échecs ne sont jamais d'ordre sexuel*". (Kuoh-Moukoury, 1983: 195). (The real failures are never due to sexual trouble).

In fact, Régis stops seeing Gisèle because of racism. He is aware of the fact that his parents will never accept a black woman as a daughter-in law, which is the more reason why he ignores her in public. And consequently he plays a hide-and-seek game with Gisèle. When they are alone, they behave like a devoted couple, but once on the premises of the university campus, Régis ignores her and hardly ever speaks to her in front of their classmates. I guess it may be because he is afraid their other white classmates must discover anything about their love affair and either mock him or inform his parents.

Nonetheless, any time the couple goes to a public place where nobody knows them, let say at a public swimming pool for instance, Régis has no psychological dilemma about being seen together with a Negro girl. In fact, Régis' emotional trouble resides in what his parents and his immediate acquaintances will say if they realise he, a

white man born in Paris and brought up in Paris, has a black girl as a lover. He is suffering from an ailment that can be called: "what will the others say?" His love for Gisèle is not strong enough to get through his parents' probable resistance against his affair with a black woman. He does not even try to confront them in order to fight for his love. He just runs away from Gisèle and asks her to stay far from him.

In the meantime, Gisèle carries out an abortion when Régis puts her in the family way. She decides to get rid of her pregnancy because she is not ready to take upon herself the financial and moral responsibilities that usually come along with a baby's upkeep and rearing. So, it can be noticed that Gisèle is a well balanced person who only accepts to engage herself in tasks she can assume. She will certainly without any doubt encounter lots and lots of hardships if she decides to give birth to a half cast baby in such a racist environment, and worse still without the moral support of the child's father. For even if Régis gives her money to care for their child, she will still have to solve her own psychological problems as a mother in a foreign racist country alone, far from her new born baby's father.

Nonetheless, I realise Régis is the loser in the hide-and-seek game he plays with Gisèle. May be he thinks he uses Gisèle; but without the knowing or the planning, Gisèle gains a lot out of their short and brief relationship. Hence, her new resolution: « *Je ne dois pas aller déranger autrui pour lui demander de m'aimer, de m'aider, de partager mes problèmes. Je dois résoudre mes problèmes toute seule. Comme une grande. Sans déplorer l'absence de Régis* ». (Hountondji 1986: 149). (I must not go about bothering someone else, asking them to love me, to help me, to share my troubles with me. I must solve my troubles all by myself. As a grown up. Without resenting Régis' absence").

Gisèle's moral strength sort of expands, after she quits Régis. The moral values underneath Gisèle's psychological regain are that a woman must act as a human being per se. Gisèle seems to be warning her fellow women against foolishly running into marital links with men. There is no need to seek for a man's shoulder to lean on for the sake of it. When there is an available man's shoulder

to lean on, there shall be no problem; but when there is none, women shall live their lives all by themselves. No necessity to get hold of a man at all cost, at any cost. Gisèle's motto seems to be: better remain single than impose oneself as a spouse to a man.

## **Conclusion**

Despite the hardships Gisèle encounters in France, she can be proud of her biculturalism. She belongs to two cultures: her own culture and the French's. Régis admires her for that when he confides to her; «*J'aimerais bien être de double culture comme toi, tu sais! Ce doit être marrant d'appartenir ainsi à deux civilisations différentes...deux cultures différentes*». (Hountondji 1986: 121-122). (I would like to be of double culture like you, you know! It must be funny to belong to two different civilisations... two different cultures). Gisèle can be proud of herself for she overcomes racism and a sentimental problem. She is the winner, as she now fully controls her own destiny against all odds. Her success is a good example for every African woman living either in Europe or elsewhere. Gisèle overcomes her emotional frustration by pulling herself together in a hostile environment. However, although the teachers at la Sorbonne are racists they have been honest enough to give Gisèle the marks she deserves the black colour of her skin notwithstanding.

## **Works cited**

1. *Cazenave, N., A., Maddern, D. A. (1999), "Defending the White Race: White Male Faculty Opposition to a White Racism Course", Race and Society, 2.*
2. *Césaire, A., (1959), Cahier d'un retour au pays natal, Paris, Présence africaine.*

3. Darwin, C., R., (1859) *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London, John Murray.
4. Hountondji, G., (1986), *Une citronnelle dans la neige*, Dakar, Nouvelles Éditions Africaines.
5. Hegel, G., W., (2007), réédition *La Raison dans l'histoire. Introduction à la philosophie de l'histoire*, Paris, 10/18.
6. Hume, D., (1854), "Of National Characters", *The Philosophical Works of David Hume*, v. III, Boston, Little Brown and Company.
7. Kuoh-Moukoury, T., (1983), *Les couples dominos. Aimer dans la différence*, Paris, L'harmattan.
8. Lips, H., (1991), *Women, Men and Power*, Mountain View, CA, Mayfeld.
9. Miller, J., B., (1976), *Toward a New Psychology of women*, Boston, Beacon Press
10. Tirollien, G., (1961), *Balles d'or*, Paris, Présence Africaine.
11. Weber, M., (1946), "Politics as a Vocation", in Hans H. G. and Wright M. C., (Editors and Translators), *From Max Weber: Essay in Sociology*, New York, Oxford University Press.
12. Wellman, David T., (1993), *Portraits of White Racism*, New York, Cambridge University Press.

## KEN BUGUL JUSQU'AU BOUT DU TABOU

Par Adrien HUANNOU

### Résumé

*Dans son premier roman, Le Baobab fou, qui a remporté un immense succès de scandale, Ken Bugul s'affirme comme un auteur anticonformiste, qui fait peu de cas des convenances et des tabous. Elle le demeure dans les deux autres livres de sa « trilogie autobiographique » : Cendres et braises et, surtout, Riwan ou le chemin de sable qui est un roman foncièrement subversif, iconoclaste, anticonformiste, dont la narratrice homodiégétique est une femme qui se plaît à raconter « des vies qu'on n'ose même pas s'avouer à soi-même », encore moins avouer aux autres. Une femme qui aspire à enfreindre jusqu'au bout le tabou du silence, parce que pour elle, donner sa vie à lire, c'est renaître à une vie plus saine afin de se réconcilier avec elle-même, avec son milieu, avec ses « origines » : pour elle, l'écriture autobiographique est synonyme de psychothérapie.*

### Summary

*In his first novel entitled, the insane baobab, which has won a great success of scandal, Ken Bugul asserts himself as an anticonformist author, who values less the appropriatenesses and the taboos. She remains in the two other novels of her "autobiographic trilogy": Ashes and Embers and, mainly Riwan or the road of the sand which is a novel fundamentally subversive, iconoclastic, anticonformist, of which the narrator, actor the story is a woman who enjoys herself telling "lives that one cannot confess to oneself", even less to the others. A woman who long to break down*

*to the end, the taboo of silence, because in her opinion, devoted one's life to reading, it is born again in a healthier life in order to get reconciled with herself, her circle and her "origins": for her, the autobiographic writing is synonymous of psychotherapy.*

## En guise d'introduction

Ken Bugul est connue d'abord comme l'auteur de *Le Baobab fou*<sup>(1)</sup>, roman autobiographique qui raconte une « enfance non vécue ». On sait qu'elle a écrit ce livre pour se dépouiller de son passé en le confiant au papier. Non pas qu'elle ait honte de ce passé, mais parce que vivre, c'est regarder devant, c'est regarder vers le ciel, comme les arbres, les baobabs savent si bien le faire...

Ken Bugul s'affirme dès ce premier roman comme une femme écrivain anticonformiste, encline à enfreindre la loi du silence et les tabous. C'est ce que nous tentons de montrer dans cette étude. Rappelons ce qu'elle a déclaré quelque temps après la publication de ce premier livre, au sujet des « circonstances de sa rédaction » :

*« J'ai commencé à l'écrire dans une période de transition de ma vie. Je ne savais plus où donner de la tête, je ne savais plus où aller avec tout ce vécu que je traînais en moi. Je traînais dans ma propre vie... Je n'avais pas l'intention d'écrire un livre, mais de me prendre à témoin d'un vécu, le sortir de moi, l'avoir en face de moi, sur du papier et ça me dégageait. Je ne pouvais me confier à personne alors j'ai mis tout cela sur papier. »*<sup>(2)</sup>

---

<sup>1</sup> Dakar, NEA, 1982.

<sup>2</sup> In « *Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique* » (propos recueillis par Bernard Magnier), *Notre Librairie*, N° 81, oct.-déc. 1985, pp. 151-155.

## I- La « trilogie autobiographique » : De la confession au témoignage

*Le Baobab fou* est donc une autobiographie. A maintes reprises, Ken Bugul a affirmé que « l'auteur et le personnage sont une même personne » ou que « l'auteur et le personnage ne font qu'un ».

Mais l'on sait qu'un roman autobiographique n'est pas la « photocopie certifiée conforme » de la vie de son auteur, il ne peut qu'être une sorte de reconstitution, de stylisation, d'idéalisation plus ou moins consciente : au filtrage dû à l'oubli peut s'ajouter une double manipulation du matériau biographique par l'auteur qui, tout en supprimant ou minimisant les épisodes peu glorieux de sa vie, met en lumière et en évidence ceux qui le (la) valorisent. La critique a raison de considérer que *Le Baobab fou* est une autobiographie romancée.

A la parution du livre, Ken Bugul a insisté sur ce que le « vécu » peu reluisant qui y est consigné était bien révolu et qu'elle avait amorcé une période moins difficile, plus faste de sa vie : « *Entre le vécu du livre et la sortie du livre, pendant ces dix années, j'ai vécu des choses, beaucoup plus passionnantes, peut-être pas aussi dramatiques, mais le contexte était différent...* »<sup>(1)</sup>

On sait que le livre a remporté un immense succès, un succès de scandale. Quel que soit ce succès, quel que soit le grand intérêt qu'il continue de susciter à travers le monde, l'on aurait tort de réduire la vie de son auteur à ce qu'elle a bien voulu y dévoiler. Ce succès ne saurait faire oublier les deux autres livres de ce que l'on appelle sa « trilogie autobiographique » : *Cendres et braises*<sup>(2)</sup> et, surtout, *Riwan ou le chemin de sable*<sup>(3)</sup>, le dernier maillon de la trilogie, auquel est consacrée cette brève étude.

De *Cendres et braises*, la critique ne parle que très peu. C'est au contenu de ce livre que l'auteur fait allusion quand elle dit : « *Je*

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Paris, L'Harmattan, 1994.

<sup>3</sup> Paris, Présence Africaine, 1999. (Les notes renvoient à l'édition Livre de Poche de 2001)

quittais la France, où, après la Belgique, j'avais vécu avec un Français. »<sup>(1)</sup>

*Le Baobab fou*, *Cendres et braises* et *Riwan ou le chemin de sable* relatent trois tranches de vie successives d'une seule et même personne, Mariétou Mbaye Biléoma qui se raconte à la première personne du singulier, encore qu'il soit impossible de déterminer exactement la part de réel, de vécu contenue dans chaque récit, encore que l'héroïne ne porte pas le même nom dans les trois récits : elle est Ken dans le premier, Marie (Ndiaga) dans le deuxième et Je narratrice homodiégétique dans le troisième. Du reste, le mariage de Je avec le Serigne qui constitue l'intrigue centrale dans *Riwan ou le chemin de sable* est déjà narré en partie dans *Cendres et braises* dont l'avant-dernière phrase est : « *Ma Mère vient d'apprendre par la Mauresque que le Marabout m'avait épousée.* »<sup>(2)</sup> Par ailleurs, pour peu que l'on connaisse la biographie de l'auteur du *Baobab fou*, on sait que c'est d'elle que parle la narratrice homodiégétique de *Riwan ou le chemin de sable* quand elle dit d'elle-même : « *Ma mère dit : "Trois mois après ta naissance, la grève des chemins de fer prit fin."* »<sup>(3)</sup>

La grève à laquelle il est fait allusion est celle que Sembène Ousmane raconte dans *Les Bouts de bois de Dieu*<sup>(4)</sup>, « *la grève de Ibrahima Sarr* » (alias Ibrahima Bakayoko).<sup>(5)</sup>

« *Comment offrir à ce Serigne un corps meurtri par des amours sauvages, ce corps blessé par les griffes d'une vie tumultueuse, d'une vie de recherches, de quête d'identification, de retrouvailles manquées avec la mère, de retrouvailles manquées avec la source ?* »<sup>(6)</sup>

L'héroïne du *Baobab fou* se reconnaît facilement dans ces paroles de la narratrice homodiégétique de *Riwan ou le chemin de sable*. L'une, comme l'autre, a rompu malgré elle le « *lien sacré* » avec ses origines « *pour avoir désespérément voulu, sans le vouloir réelle-*

---

<sup>1</sup> In « *Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique* », déjà cité.

<sup>2</sup> *Cendres et braises* p. 190.

<sup>3</sup> *Riwan ou le chemin de sable*, p. 113.

<sup>4</sup> Paris, Le Livre Contemporain, 1960.

<sup>5</sup> Dans *les Bouts de Bois de Dieu*, le meneur du mouvement de grève s'appelle Ibrahima Bakayoko.

<sup>6</sup> *Riwan ou le chemin de sable*, p. 155.

ment, fonctionner sur des clichés.» L'une, comme l'autre, a porté en elle « une longue et douloureuse plaie intérieure » que l'union avec le Serigne a permis de panser et de guérir. Pour les deux personnages, le retour au village et à ses « sources » a été le moyen d'«avoir une identité claire ».

En dépit de ces points communs, le contraste entre *Le Baobab fou* et *Riwan ou le chemin de sable* est saisissant. En effet, *Le Baobab fou* est la confession timide et murmurée d'une frêle jeune fille amère, désespérée, meurtrie au plus profond d'elle-même, qui cherche confusément sa voie en tâtant de ses mains fébriles l'obscurité épaisse de la nuit, la nuit de son esprit. *Riwan* est, au contraire, un témoignage sur plusieurs vies de femmes (y compris bien évidemment la vie de la narratrice), une sorte de rapport d'enquête sur la vie conjugale en Afrique noire et sur la société négro-africaine d'une façon générale. Un rapport écrit par une vraie femme, une femme mûrie par «l'âge» et les épreuves, une femme qui a pris le temps d'observer sa société et d'autres sociétés, et qui sait ce qu'être femme (ou homme) veut dire. Et ce témoignage est clamé, déclamé d'une voix claire, distincte et bien assurée.

En outre, *Le Baobab fou* est l'œuvre d'une débutante qui ne sait pas encore ce que signifie être écrivain et qui n'aspire pas vraiment à être reconnue comme telle, une œuvre écrite d'une main hésitante, maladroite, alors que *Riwan ou le chemin de sable* est le chef-d'œuvre d'une femme écrivain déjà reconnue comme telle et auréolée de gloire, qui a décidé en toute connaissance de cause de faire œuvre d'écrivain.

## II- Un art de conter exquis

Ce qui suscite l'intérêt au premier chef, ce qui charme par-dessus tout dans *Riwan ou le chemin de sable*, c'est l'art de conter et le style de la romancière. Il est, en effet, rare d'observer dans un roman africain un art de conter aussi exquis.

Le récit est structuré comme un *processus initiatique* : ainsi, la narratrice présente la concession du Serigne comme une forêt sacrée, comme un sanctuaire auquel l'on accède par étapes. Comme sur un

parcours initiatique, la narratrice et à sa suite, le lecteur découvrent *progressivement* les épouses du Serigne : ce ne sont d'abord que des « *faces* », ensuite des « *visages* », puis des « *faces de femmes* » ; on distingue, après, les *positions* des corps et les *mouvements*.

Les mots sont choisis et les phrases, construites de façon à exprimer le grand nombre de femmes qui forment le harem du Serigne :

*« ... Et ce fut comme si mille faces s'étaient tournées en même temps vers moi.  
Des faces.  
Des visages.  
Des faces de femmes.  
Des visages de femmes.  
Des femmes assises, des femmes debout.  
Des femmes qui allaient, des femmes qui venaient, des femmes qui étaient couchées.  
Des femmes partout.  
Rien que des femmes. »<sup>(1)</sup>*

Le procédé de l'énumération (ou de l'accumulation) est employé aussi dans l'extrait suivant pour exprimer l'idée de multitude :

*« Je serrai des mains, des mains et des mains.  
Des mains grosses, des mains rugueuses, des mains menues,  
des mains sèches, des mains douces, des mains aux paumes mouchetées, des mains aux paumes rouges, des mains aux paumes noires. »<sup>(2)</sup>*

D'allure très libre, la narration imite avec bonheur la simplicité, la spontanéité, le ton alerte et même les digressions et les analepsies du récit oral. Simplicité et spontanéité feintes en vérité, car la relation des faits est élaborée d'une façon fort savante. A preuve, le début et la fin du récit sont parfaitement symétriques, au plan du calendrier et au plan de la syntaxe narrative. Ainsi le récit s'ouvre par ce « tercet » :

*« Un lundi.  
Jour de marché.  
A Dianké. »<sup>(3)</sup>*

---

<sup>1</sup> *Riwan ou le chemin de sable*, p. 26. Souligné en gras par nous, A.H.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 9.

A quoi répond cet autre « tercet » :

« *A Dianké.  
C'était jour de marché.  
Un lundi.* »<sup>(1)</sup>

Au-delà du chiasme narratif, ces deux « tercets » remplissent la fonction non négligeable d'un leitmotiv qui rythme les six premières et les dix dernières pages du texte et, si l'on peut dire, la vie des personnages : le lecteur est bien tenté de croire qu'à Dianké, les événements importants, les événements qui déshonorent une personnalité de premier plan et endeuillent tout le village, surviennent toujours un lundi, jour de marché.

On notera, au passage, l'utilisation fort habile du calendrier traditionnel (« *jour de marché* ») comme procédé narratif ; ce qui est fort intéressant.

Comme le montrent ces deux « tercets », la narration prend parfois l'allure d'une déclamation poétique ; le passage qui suit en est une autre illustration :

« *Soudain chacun s'en alla de son côté.  
Les chemins furent soudain désertés.  
Les salutations se firent plus brèves.  
Les devantures des maisons se vidèrent.  
La fontaine devint silencieuse.  
Les mots devinrent de brefs soupirs.* »<sup>(2)</sup>

Notons, en passant, que les phrases à l'allure de verset de cet extrait ont toutes à peu près le même nombre de syllabes, comme si la narratrice avait voulu écrire des décasyllabes.

Le texte laisse une impression de récit cyclique, renforcée par de nombreuses digressions ; plusieurs tranches de vies de femmes sont racontées à la fois, avec des récits enchâssés dans d'autres récits : ainsi le mariage de Nabou Samb et celui de Sokhna Mame Faye sont mis en abyme dans le récit du mariage de Rama Seck. Le récit principal, qui est un récit pluriel, commence et s'achève sur deux faits identiques aux conséquences identiques. Il semble, du reste, que

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 11.

c'est le même adultère, celui commis par Rama, la jeune épouse du Serigne, qui est raconté au début et à la fin du récit. Le texte commence, en effet, ainsi, à la page 9 :

*« Un lundi.  
Jour de marché.  
A Dianké.  
Il était arrivé une chose extraordinaire dans la vie si réglée, si  
tranquille, si paisible, de la concession du Serigne de  
Daroulère [...]*  
*Il était impossible de savoir d'où avait surgi la parole :*  
*- On dit que...*  
*- On a dit que... »*

A la page 220, quatre pages avant la fin du texte, on peut lire :

*« A Dianké.  
C'était jour de marché.  
Un lundi.  
Rama avait-elle commis le grand péché ?  
Son apprenti-chauffeur, l'avait-elle poursuivie jusque-là ?  
Non !  
Même un fou n'aurait pas osé faire cela ! »*

Et le récit se termine comme suit, à la page 223 :

*« - C'est dans ce même puits que la fille de la mauresque...  
A Dianké.  
C'était jour de marché.  
Un lundi.  
Au milieu du grand chemin de sable, j'aperçus Riwan  
silencieux, qui marchait tout seul vers la concession du  
Serigne. »*

Le « *grand péché* » que personne n'ose désigner par son vrai nom est celui d'adultère commis par une épouse du Serigne. Le récit est conduit ici comme au village où les commérages vont bon train, où chacun évite d'être celui qui annonce une nouvelle susceptible de porter atteinte à une haute personnalité du milieu.

La narration est volontairement lente, comme dans un récit oral, pour dire que la nouvelle de ce « *grand péché* » est si terrible que l'on a peur de l'annoncer ; chacun se borne à répéter ce qu'il a appris, chacun prétend ne raconter que ce qu'on lui a dit, pour ne pas être celui par qui la mauvaise nouvelle se répand ; d'où l'on dit

beaucoup de paroles pour peu d'informations, ce qui crée le suspens. Ce qui se traduit par :

« Il était impossible de savoir d'où avait surgi la parole :  
- On dit que...  
- On a dit que...  
Et encore, seuls les téméraires osaient se risquer à parler ainsi  
[...]  
En vérité la **peur**, la **terrible peur** de parler d'une chose qui  
devait être **terrible** et qui avait eu lieu chez le Serigne, le  
Grand Serigne, cette **peur** était très forte. »<sup>(1)</sup>

La narratrice a réussi à transformer admirablement le dire en spectacle : le lecteur a l'impression d'assister au dialogue angoissant entre Rama (avant sa nuit de noces) et sa Badiène, la tante soumettant la nièce à un interrogatoire serré au sujet de sa virginité.

N'y a-t-il pas une maladresse dans le parti-pris obstiné de l'écrivain de dire et de raconter au passé des situations et des faits qui auraient bien pu être énoncés ou relatés au présent ? Dans l'extrait qui suit, il semble que l'emploi du présent aurait été plus heureux :

« Certaines femmes modernes qui plaignaient nos sœurs de la campagne, dénonçaient la polygamie, étaient contre l'embourgeoisement au milieu d'un peuple crevant de faim, refusaient l'aliénation, ne se maquillaient pas, ne portaient pas de bijoux, ne se parfumaient pas, pour la lutte, le combat, en critiquant violemment celles qui voulaient rester aussi des nanas, vivaient presque toutes aujourd'hui dans des ménages polygamiques... »<sup>(2)</sup>

L'emploi de l'imparfait et du plus-que-parfait de l'indicatif au lieu du présent et du passé composé confère aux vies de femmes racontées un caractère intemporel, c'est-à-dire à la fois proche et lointain dans le temps ; en effet, ces femmes ressemblent à des personnes que nous côtoyons tous les jours, mais l'imparfait et le plus-que-parfait les éloignent de nous comme si elles étaient des personnages d'une légende ou d'un conte.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 9. Souligné en gras par nous, A.H..

<sup>2</sup>*Riwan ou le chemin de sable*, pp. 171-172.

### III- Roman de la condition féminine

Au centre des situations et des faits se trouve un homme : le Grand Serigne de Daroulère. Et pourtant, *Riwan ou le chemin de sable* est, à n'en pas douter, le roman de la femme africaine, le roman de la condition féminine évoquée sous de multiples aspects et résumée en trois mots :

« *Se soumettre.*

*Accepter.*

*Obéir.* »<sup>(1)</sup>

Ce roman présente plusieurs visages de femmes : la femme traditionnelle, illettrée, mariée (plutôt donnée) par ses parents à un homme qu'elle n'a pas choisi et soumise à ce dernier ; la femme moderne, généralement instruite, qui peut être soumise au mari ou aspirer à une certaine liberté. Face à leur condition, les épouses du Serigne se répartissent en trois groupes :

- celles qui acceptent pleinement leur condition et qui n'en souffrent pas, apparemment du moins ; à cette catégorie appartiennent presque toutes les épouses du Serigne. La raison de cette attitude, c'est le « *Ndigueul* », c'est-à-dire la soumission à un guide spirituel pour mériter le paradis. On peut se demander si ces femmes sont vraiment heureuses et si le sentiment de jalousie leur est totalement étranger. Leurs « *séances de défoulement* » prouvent qu'elles éprouvent une frustration sexuelle ;
- celle qui accepte cette situation mais en souffre, c'est la narratrice homodiégétique. Les raisons de ce choix, c'est que le Serigne l'a guérie du mal psychique qui l'a torturée pendant des années, lui a permis de se réconcilier avec Dieu et avec son milieu, avec ses « *sources* » ; par ailleurs, elle a fortement désiré ce mariage en dépit de tout ce qui la sépare de cet homme ; elle n'en éprouve pas moins jalousie et tristesse ;
- celles qui n'acceptent pas, ce sont Diw et Rama (à moins que la narratrice ne désigne par ces deux noms un seul et même personnage). Le refus de Rama se comprend aisément : elle a été

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 51.

mariée contre son gré ; le Serigne est trop vieux pour elle ; elle n'est nullement habitée par le souci de gagner le paradis ; elle est déçue d'être totalement privée de sa liberté et de n'avoir que des interdits à respecter et des devoirs à accomplir ; elle est passée à côté de tous ses rêves de jeune fille...C'est pourquoi la privation sexuelle lui pèse trop.

Ainsi, la plupart des nombreuses épouses du Serigne acceptent cette situation non pas par résignation, mais parce que le Serigne est pour elles le chemin qui mène vers le ciel. Cette situation résulte d'un choix de vie.

*Riwan ou le chemin de sable* contient une documentation précise sur le mariage traditionnel au Sénégal, avec des détails dignes du plus grand intérêt.<sup>(1)</sup> Le mariage de Rama sert, en partie, de prétexte à une anthropologie du mariage traditionnel ; de toute évidence, la romancière a voulu faire œuvre d'anthropologue, et elle y a réussi : le lecteur en apprend beaucoup sur la nuit de noces (sa préparation minutieuse et son déroulement), sur tout ce qui peut entraver le bon déroulement, notamment le *xala* (impuissance sexuelle), sur les règles qui régissent les « *tours* » entre les coépouses, sur le linge intime des femmes et son rôle de « *suggestion érotique* » et de « *puissante invitation à l'amour* », sur l'éducation sexuelle des filles, dont le but affirmé est de « *retenir l'homme, le mari, le posséder, le manipuler, le dominer.* »<sup>(2)</sup>

Comme pour ne laisser subsister aucun doute sur l'authenticité de sa documentation, l'écrivain et la narratrice-personnage renvoie le lecteur à *Xala*, film de Sembène Ousmane.

#### IV- Un anticonformisme persistant

Comme nous l'avons écrit plus haut, Ken Bugul affiche déjà dans *Le Baobab fou* son anticonformisme, c'est-à-dire le peu de cas

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp.108-110 et passim ;

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 116-120,122-123.

qu'elle fait des convenances, des tabous, de l'image de « *la femme idéale* » qui ont cours dans son Sénégal natal : elle y affirme, en effet, avoir été pendant un moment une prostituée de luxe, avoir consommé à maintes reprises de l'alcool et de la drogue, avoir frayed avec les drogués, bref avoir mené une vie dissolue, une vie de « *pécheresse* », indigne de la fille de marabout qu'elle est.

Le « *vécu* » confessé dans ce premier récit est si « *répugnant* » et si scandaleux que quelqu'un a pu dire du livre, avec une pointe d'ironie : « *Je pense que cette fille-là n'a plus rien à faire dans la vie. Elle peut se retirer comme une sainte vierge, là-bas, elle a tout vécu.* »<sup>(1)</sup>

Ce jugement qui la condamne est l'écho de la vive réprobation que le livre a suscitée au Sénégal, où l'on pense qu'il y a des choses qu'une femme ne doit pas dire ni écrire, même si elle les a vécues, et dont elle devrait plutôt se cacher.

Dans *Cendres et braises*, également, elle avoue avoir mené une vie déshonnête, non conforme à la conception négro-africaine traditionnelle de la « *femme idéale* », puisqu'elle a été la concubine, la « *maîtresse d'un homme marié* », « *l'homme marié qui cachait à sa femme son aventure* »<sup>(2)</sup>. Et cet homme dont elle cache l'identité en le désignant par « *Y.* » la battait souvent, parfois avec « *une violence démentielle* », avec tant de furie qu'elle pensait qu'il avait décidé de la tuer :

« *A un moment je ne m'étais pas rendue compte qu'il m'avait frappée avec une telle force que je m'étais retrouvée par terre sur les carreaux de la cuisine. La douleur m'empêchait de sortir un son de la bouche. Il s'acharnait sur moi comme si d'un coup il avait perdu la raison.* »<sup>(3)</sup>

Avec ce concubin, elle a passé « *cinq années de drames, de tourments* »<sup>(4)</sup>, pendant lesquelles elle a perdu l'habitude de la prière, elle la fille d'un marabout. Oser raconter et donner à lire cette vie-là, c'est braver les convenances.

---

<sup>1</sup> In « *Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique* », déjà cité.

<sup>2</sup> In *Cendres et braises*, Paris, L'Harmattan, 1994, pp. 79, 75.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 178. Voir aussi pp. 66, 130, 172.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 105.

Ce que la narratrice homodiégétique – qui est aussi l’auteur, comme on le sait, – dit d’elle-même dans ces deux livres, et surtout dans *Le Baobab fou*, est simplement inconcevable, inadmissible pour les tenants de l’éthique négro-africaine traditionnelle, pour qui elle n’est qu’une dévergondée qui s’est mise elle-même au ban de sa société.

Autant ces derniers ont été indignés après avoir lu *Le Baobab fou* ou après en avoir entendu parler, autant *Riwan ou le chemin de sable* a choqué et révolté les « femmes africaines libérées » et toutes les femmes féministes qui croyaient que Ken Bugul avait définitivement choisi leur camp. Beaucoup d’entre elles y ont vu un « sulfureux éloge de la polygamie »<sup>(1)</sup>. Elles en ont ressenti déception et amertume.

La narratrice personnage de *Riwan ou le chemin de sable*, est, comme son auteur, une femme lettrée nourrie des idées féministes de l’Occident où elle a vécu, et elle est bien au courant du discours féministe que tiennent nombre de femmes africaines. Aussi, ne comprend-on pas qu’elle ait accepté d’être l’épouse d’un « monsieur tout à fait féodal, qui vivait dans un autre monde » qui « n’est jamais allé à l’école »<sup>(2)</sup>, d’un polygame phallocrate doublé d’un patriarche, dans une union fondamentalement inégalitaire, décidée unilatéralement par le futur mari, un homme qui, dit-elle, vaut « un Banquier, un Directeur ou un Patron ». On est étonné de la voir soumise corps et âme à ce villageois.

Ce mariage est une façon concrète, sincère et convaincante de vivre son retour aux « origines », alors que pour la plupart des intellectuels (hommes et femmes confondus) le « retour aux sources » n’est qu’un slogan qu’ils n’osent traduire en actes concrets.

La narratrice homodiégétique démontre qu’au cœur du partage et de la rivalité inévitables, l’épouse d’un polygame peut vivre dans la sérénité, se sentir heureuse, être comblée sans même être la préférée. Pour elle, la polygamie est loin d’être un mal ; elle infirme les

---

<sup>1</sup> Cf. *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul : *Le sulfureux éloge de la polygamie* » in *Le Témoin*, N° 470 du 03 au 09 août 1999.

<sup>2</sup> In « Ken Bugul ou l’écriture thérapeutique », déjà cité.

clichés à la mode au sujet de la polygamie et du mariage monogamique :

*« La rivalité était stimulante, écrit-elle, dans ce milieu où les échelles de valeurs étaient basées sur des attitudes et des comportements valorisants, de dignité, de dépassement, de civisme, des actes positifs... C'était presque une forme de transcendance, d'élévation. »<sup>(1)</sup>*

Son approche saine, réaliste et équilibrante de l'homme et des relations conjugales contraste avec la vision toujours conflictuelle familière aux femmes africaines occidentalises.

Elle condamne l'égoïsme des épouses qui considèrent leur mari comme leur propriété et leur chasse gardée :

*« Je me rendis compte que l'homme n'était pas un objet à posséder mais un interlocuteur, quelqu'un avec qui on pouvait s'éprouver. L'homme étant multiple en raison de sa nature, il pouvait servir de façon illimitée. Nous devons donc, nous femmes, avoir avec lui un rapport multidimensionnel. Faisons de lui un ami, un amant, un enfant, un frère, un confident... »<sup>(2)</sup>*

Aux femmes dites évoluées, aux femmes mondaines, elle propose comme modèle les « *rappports multidimensionnels* » que les femmes traditionnelles entretiennent avec leur époux – qui est tout à la fois « *un ami, un amant, un mari, un enfant, un frère, un confident* » –, ainsi que leur façon de vivre l'érotisme. Elle affirme sans honte : « Certaines femmes (modernes) devraient s'inspirer des femmes traditionnelles. » Ou encore :

*« Qui disait que nos mères avaient subi ?  
Qui a dit qu'elles étaient des esclaves ?  
Pas la mienne en tout cas. »<sup>(3)</sup>*

Elle n'a pas peur de vanter les avantages et les bienfaits de la polygamie.

---

<sup>1</sup> *Riwan ou le chemin de sable*, p. 174.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 181.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 195.

L'anticonformisme de l'écrivain se traduit également par sa façon dévergondée de parler de l'érotisme (sujet tabou s'il en est en Afrique) et des « attouchements » du Serigne, des raffinements dans la recherche du plaisir charnel, du linge intime des femmes et de tout l'art qu'elles déploient pour exercer sur leur mari « la suggestion érotique » et « la puissance de l'amour » comme si elle ne savait pas que « tout ce qui se vit dans l'intimité ne se raconte pas » :

« Depuis que j'étais revenue dans ce village, c'était la première fois qu'un homme m'avait touchée et caressé les bouts des seins. Depuis que je cherchais, c'était la première fois qu'un homme m'avait fait l'amour avec tant de tendresse. Jamais avant je n'avais senti autant de douceur chez un homme. »<sup>(1)</sup>

Seule une influence très profonde de l'Islam pourrait expliquer l'éloge et l'apologie de la polygamie sous la plume de cette intellectuelle imprégnée des idées en vogue sur la libération de la femme africaine. Bien qu'elle s'en défende, A. S. Guéye a raison de voir dans *Riwan ou le chemin de sable* un « sulfureux éloge de la polygamie ».<sup>(2)</sup>

La romancière, à travers la narratrice homodiégétique, exprime tout le bien qu'elle pense des femmes et des hommes des campagnes africaines : ces hommes ne sont pas aussi phalocrates qu'on veut le faire croire.

Anticonformiste, Ken Bugul l'est aussi par le grand nombre de digressions et de commentaires à caractère politique insérés dans le récit par une narratrice qui parle de tout ou presque avec conviction et, semble-t-il, l'intention d'amener le lecteur à partager ses opinions, ses convictions, ses prises de position. Le côté novateur et subversif de ce livre réside en ce qu'il est littéralement et, exceptionnellement, truffé de réflexions sur des sujets brûlants d'actualité ; le livre est remarquablement chargé d'idéologie.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>2</sup> Cf. A. S. Guéye, « *Riwan ou le chemin de sable* de Ken Bugul, un sulfureux éloge de la polygamie », in *Le témoin* du mardi 03 au lundi 09 août 1999.

Ainsi, l'auteur se sert de la narratrice homodiégétique pour faire une profession de foi mouride et souhaiter que les chefs d'Etat africains soient des Serignes :

*« Le Ndigueul était une dynamique.  
C'était le moteur du mouridisme.*

Ah ! Si nous pouvions avoir de vrais Serignes à la tête de nos pays...

*Qu'on ne détourne plus les deniers publics.  
Que les revenus soient équitablement partagés.  
Qu'on ne prélève plus des commissions occultes sur les marchés...  
Qu'on ne place plus l'argent volé dans les banques étrangères sous de faux noms. »<sup>(1)</sup>*

Elle préfère résolument l'ordre social et politique ancien à celui hérité de la colonisation. Elle pense que l'Afrique doit rester elle-même tout en s'ouvrant au monde extérieur. Cettethèse, Godfrey Nzamujo l'exprime comme suit dans *Songhaï: Quand l'Afrique relève la tête* :

*« C'est en puisant dans son propre héritage, mais également en empruntant au monde des éléments qui lui conviennent – par absorption sélective – que l'Afrique pourra inventer de nouvelles valeurs plus pertinentes par rapport à la situation d'aujourd'hui, qu'elle pourra être forte et heureuse. La mondialisation pour nous est d'abord le fait que le monde et toutes ses possibilités sont à notre porte et à notre portée. »<sup>(2)</sup>*

Elle dit son admiration sincère pour le dynamisme créateur des « femmes du Golfe de Guinée », elle exalte leur lutte acharnée et quotidienne « pour améliorer leurs conditions de vie matérielle ». « Ces femmes de Lomé et de Cotonou », ces femmes d'affaires bien africaines qui font « tourner des usines et des holdings en Occident » sans être allées à l'école de l'Occident, sont supérieures à bien des hommes ; elles n'ont nul besoin des théories féministes dont se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, pp. 149-150. Souligné en gras par nous, A.H.

<sup>2</sup> Cf. *Songhaï: Quand l'Afrique relève la tête*, Paris, Les Editions du Cerf, 2002, p. 140.

gargarisent les femmes intellectuelles, elles jouissent d'une indépendance effective.<sup>(1)</sup>

La misère, affirme la romancière, n'est pas le lot exclusif de l'Afrique, elle sévit également en Occident et elle y est parfois « *bien plus affreuse que la nôtre et celle de nos villages.* »

Soucieuse de rétablir l'équilibre du regard et de l'image, elle interpelle avec véhémence les Africains et les Africaines dont la fonction est de renvoyer à la société africaine sa propre image afin qu'elle prenne conscience de ses problèmes et s'attelle résolument à les résoudre :

« *A quoi servent nos sociologues, nos journalistes, nos enquêtrices, nos photographes? Nous en avons assez des seules images prises devant la tour Eiffel... Ne laissons plus les autres nous analyser, et décider pour nous. Y en a marre que ce soit toujours à sens unique.* »<sup>(2)</sup>

L'écrivain reprend à son compte des idées souvent agitées aujourd'hui en Afrique, mais qui prennent du relief ici parce qu'elles sont insérées dans un roman et mises dans la bouche d'un personnage féminin : nécessité de développer le secteur privé, de renouveler la classe politique et d'investir dans la recherche scientifique, nécessité de « *défendre et illustrer* » l'art africain, etc. <sup>(3)</sup>

Elle combat les idées fausses enseignées à l'école coloniale et qui présentaient l'homme africain comme un barbare.

Elle dénonce « *l'idéologie de la méfiance et de la haine* », minutieusement élaborée et mise en œuvre par les ex-puissances coloniales et autres pays occidentaux pour diviser les Africains pour mieux les dominer, en les poussant « *à se battre et à s'entretuer* ». <sup>(4)</sup>

---

<sup>1</sup> *Riwan*, pp. 185,186.

<sup>2</sup> *Ibid*, p.187.

<sup>3</sup> *Ibid*, pp. 150-151.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p.40.

## En guise de conclusion

Au total, *Riwan ou le chemin de sable* est un roman foncièrement subversif, iconoclaste, anticonformiste. On lit, on découvre dans ce livre « *une femme africaine comme les autres* », mais qui, à la différence de millions d'autres femmes africaines, ne sait pas se taire quand la société lui impose le silence. Une femme qui s'obstine à se dire dans ses romans avec une liberté surprenante, en faisant fi des convenances, qui se plaît à raconter « *des vies qu'on n'ose même pas s'avouer à soi-même* », encore moins avouer aux autres.<sup>(1)</sup> Une femme qui ne cesse d'enfreindre le tabou du silence, et qui aspire à aller jusqu'au bout du tabou, parce que pour elle, écrire sa vie et la donner à lire, c'est s'évader de « *l'enfer* » qu'elle a été, c'est en guérir, c'est accéder à un meilleur état de santé morale, c'est renaître à une vie plus saine, plus équilibrée, c'est se réconcilier avec elle-même, avec son milieu, avec ses « *origines* » : pour elle, l'écriture est une thérapie, l'écriture autobiographique est synonyme de psychothérapie.

L'écrivain innove par son anticonformisme persistant, par l'insertion dans le récit d'un grand nombre de digressions et de commentaires à caractère politique, sociologique, éthique, etc., mais également par son art de conter original et son style poétique par endroits, qui ont un charme certain.

## Indications bibliographiques

### 1. Romans de Ken Bugul

- *Le Baobab fou*. Dakar, NEA, 1982.
- *Cendres et braises*. Paris, L'Harmattan, 1994.
- *Riwan ou le chemin de sable*. Paris, Présence Africaine, 1999.
- *La folie et la mort*. Paris, Présence Africaine, 2000.
- *De l'autre côté du regard*. Paris, Le serpent à plumes, 2003.
- *Rue Félix-Faure*. Paris, Hoëbeke, 2005.

---

<sup>1</sup> Il est vrai qu'elle ne raconte que ce qu'elle veut bien nous révéler.

- *La pièce d'or*. Paris, UBU Ed., 2006.
- *Mes hommes à moi*. Paris, Présence Africaine, 2008.

## 2. Textes critiques

- ALMEIDA, Irène Assiba (d'). *Francophone African women writers*. Gainesville, Fl. University Press of Florida, 1994.
- ALMEIDA, Irène Assiba (d'). « *Femme ? Féministe ? Misovire ? Les romancières africaines face au féminisme* », *Notre Librairie*, N° 117, avr.-juin 1994, pp. 48-51.
- BORGOMANO, Madeleine. *Voix et visages de femmes dans les livres écrits par des femmes en Afrique francophone*. Abidjan, CEDA, 1989.
- BORGOMANO, Madeleine. « *Les femmes et l'écriture-parole* », *Notre Librairie*, N° 117, avr.-juin 1994, pp. 87-94.
- CHAM, Mbye Boubacar. « *The female condition in Africa, a literary exploration by Mariam Bâ* », *A current bibliography on African affairs*, vol. 17, N° 1, 1984-1985, pp. 29-51.
- DIENG, Amady Ali. « *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest* », *Le matin* (Dakar), 2-3 août 2003, p. 7.
- DIEYE, Aminata Sophie. « *Riwan ou le chemin de sable : Une ascension du spirituel au sensuel* », *Walf* (Dakar), N° 2203 du mercredi 21 juillet 1999.
- GUEYE, A. S. « *Riwan ou le chemin de sable de Ken Bugul, un sulfureux éloge de la polygamie* », *Le témoin*, N° 470 du mardi 03 au lundi 09 août 1999.
- HUANNOU, Adrien. *Anthologie de la littérature féminine d'Afrique noire francophone*. Abidjan, Ed. Bognini, 1994.
- HUANNOU, Adrien. *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*. Paris, Ed. L'Harmattan, 1999.
- HUANNOU, Adrien. « *Ken Bugul jusqu'au bout du tabou* », *Le Matin* (Cotonou), N° 1572 du samedi 28 août 1999, p. 4.
- HUANNOU, Adrien. « *Riwan de Ken Bugul : un roman subversif et exquis* », *Les Echos du jour* (Cotonou), 21 septembre, 1999, pp. 8-9.
- HUANNOU, Adrien. « *“Se tuer pour renaître” : la question identitaire dans les romans de Ken Bugul* », pp. 213-223 in

- Mémoire et culture* (s/dir. Claude Filteau et Michel Benjamino). Limoges, PULIM (Coll. « Francophonies »), 2006.
- HUANNOU, Adrien. « *Ken Bugul et les gourous* », *Les Echos du jour* (Cotonou), N° 2170 du lundi 04 juillet 2005, p. 5.
  - HUANNOU, Adrien. « *Panorama du roman béninois* », pp. 9-28 in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (Sous la direction de). Cotonou, CAAREC Editions, 2008.
  - KAKPO, Mahougnon. *Créations burlesques et déconstruction chez Ken Bugul*. Cotonou, Les Ed. des Diasporas, 2001.
  - « *Ken Bugul revient avec Riwan* » (« *J'écris contre les clichés et les idées reçues que l'on a de la femme africaine* »), *Amina*, N° 349, 1999.
  - LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil (Coll. Poétique), 1975.
  - MAGNIER, Bernard. « *Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique* », *Notre Librairie*, N° 81, oct.-déc. 1985, pp. 151-155.
  - MENSAH, Ayoko. « *Riwan ou le chemin de sable* » (note de lecture), *Balafon*, N° 146.
  - MIDIOHOUAN, Guy Ossito. « *Ken Bugul : de l'autobiographie à la satire sociopolitique* », *Notre Librairie*, N° 146, oct.-déc. 2001, pp. 26-28.
  - NZAMUJO, Godfrey. *Songhaï : Quand l'Afrique relève la tête*. Paris, Les Editions du Cerf, 2002, p. 140
  - PHOBA, Monique. « *Ken Bugul : Personne n'en veut* » (dossier comprenant interview et analyse), *Les Echos du jour* (Cotonou), N° 694 du mercredi 26 mai 1999, p. 9.
  - « *Riwan ou le chemin de sable : Ken Bugul* » (note de lecture anonyme), *Divas*, N 1, juin-juil. 1999, p. 102.

**ECRITURE PLURIELLE POUR UNE LECTURE  
PLURIELLE : LA POLYPHONIE COMPLAINTIVE  
DE L'ENFANCE MALTRAITEE DANS :  
*LA PETITE FILLE DES EAUX***

Par Adjiroba Emile Daouda ADECHINA

**Résumé**

*La petite fille des eaux* est un roman atypique écrit par dix auteurs Béninois de la jeune génération montante sous la coordination de Florent Couao Zotti. Il s'agit d'un roman polyphonique dont l'esthétique s'inspire du livret musical. La thématique est une plainte relative à la maltraitance des enfants à partir du drame de l'étiéno. En partant des « catégories du récit » de Tzvetan Todorov de l'approche de Todorov, nous avons celle Ham sur les personnages, de même que l'étude de la poétique de l'espace et du temps les analyses de B. Gaston Bachelard. Ces critiques nous a permis de déceler dans la structuration de ce roman polyphonique. Les prémices d'une reconquête à venir de la beauté et de la pureté de la langue littéraire qui caractérisaient les écrivains béninois de la première génération.

**Summary**

*“La petite des eaux”, The little girl of the rivers, is an atypical novel written by ten Beninese authors of the rising generation under the coordination of Florent Couao-Zotti: It is a polyphonic novel which aesthetic draws its inspiration from the musical booklet. The subject is a plaint related to the ill-treatment of children since the tragedy of the “étiéno”. Starting from some “categories of*

narratives” of Tzvetan Todorov and his approach, had that OF Ham on the characters, as well as the study of time and space the analysis of B. Gaston Bachelard. Those critics have allowed us to detect in the structuring of this polyphonic novel, the early beginnings of a coming reconquest of the beauty and the cleanness of the literary language which distinguishes the Beninese writers of the first generation.

## **Introduction**

On admet que les écrivains sont des démiurges, des montreurs. Ce sont des personnes qui manifestent de la puissance créatrice ; pour ce faire, elles se servent de divers matériaux qu’organisent leurs capacités, leurs habiletés mentales inventives. Ces matériaux, ces éléments de leurs fictions proviennent des mythes, des croyances, des phénomènes de la nature, des faits divers de la société...

Les écrivains sont aussi, parfois, des montreurs ; ils narrent des événements, des incidents, décrivent des attractions. Ils conduisent ainsi à leur gré les personnages qu’ils ont créés dans les nouvelles, contes, fables, romans, épopées, légendes. Ils empruntent alors, ce faisant, aux montreurs de marionnettes, beaucoup d’attributs d’exhibitionnistes spécifiques à ces saltimbanques. Les dix auteurs du roman atypique *La petite fille des eaux*<sup>(1)</sup> sont des démiurges et des montreurs. Il nous paraît opportun ici et maintenant de tenter d’explorer l’esthétique littéraire de cette œuvre collective. Mais, avant de parvenir à cette étape, essayons de contextualiser par analogie et de façon diachronique, les faits poignants que recèle ce roman. Ces faits relatés s’inscrivent dans une démarche morale pour laquelle l’esthétique fictionnelle prend fait et cause sans pour autant s’aliéner.

---

<sup>1</sup> Couao-Zotti Florent, et alii, *La petite fille des eaux*, Paris, Ndzé, 2006, 94 p.

## Contexte historique : diachronique et synchronique

L'année 1985 fut, en Afrique, celle d'une grande sécheresse qui a sévi surtout, en Éthiopie et a induit une atroce famine en décimant les hommes, le bétail, la flore, les spéculations vivrières.

Un groupe de grandes stars américaines de renommée mondiale (Mickaël Jackson, Lionel Richie, Harry Belafonté, Ray Charles, Bob Dylan, Jackie Jackson, Diarra Ross, Tina Turner, Stevie Wonder) baptisé *USA For Africa* a composé une chanson intitulée *We are the World*<sup>1</sup>). Le but visé par ces « MEGA-STARS » était de manifester leur solidarité envers le peuple éthiopien souffrant. Les recettes financières découlant de la vente de ce disque circonstanciel ont été réparties d'une part, dans l'achat de médicaments, la fertilisation des sols et d'autre part, dans l'ouverture d'agences susceptibles d'apporter des aides aux Ethiopiens les plus vulnérables de ce cataclysme (femmes, enfants, vieillards ...).

Ce même fléau a préoccupé un collectif de vedettes de la chanson en Europe baptisé « *Chanteurs sans frontières* » (Hugues Aufray, Francis Cabrel, Louis Chedid, Julien Clerc, Coluche, Jean Jacques Goldman, Maxime le Forestier, Véronique Samson, Alain Souchon, Laurent Voulzy). Ils poursuivaient le même objectif que les stars américaines.

Se sentant interpellées par la même calamité, des stars de la chanson moderne africaine ont réalisé un disque intitulé : « *Tam-tam pour l'Éthiopie* ». Il s'agit des stars suivantes : Manu Dibango, King Sunny Adé, Salif Keita, Touré Kunda, Mory Kante, Ray Lema). L'objectif humanitaire poursuivi est le même que celui des stars citées ci-dessus.

---

<sup>1</sup> *We are the world*, ce qui signifie littéralement, nous sommes le monde. Il faut comprendre que ces grandes stars veulent signifier, par ce titre, que nous sommes tous concernés par cette calamité en Éthiopie. Nous ne saurions être indifférents comme le recommande Antoine de Saint-Exupéry après le poète et humaniste latin Tércence dans sa célèbre maxime : « *Je suis homme et rien de ce qui est humain ne m'est étranger* ».

Bien avant ces stars, il a été créé au sein de l'ONU<sup>(1)</sup>, entre autres institutions, la Croix Rouge, le Croissant Rouge et, plus près de nous, dans les années 70, lors de la guerre du Biafra au Nigeria (Afrique de l'ouest anglophone), apparurent, sous la houlette du médecin français Bernard Kouchner : « *Les médecins sans frontières* », « *French doctors* » dont la détermination est fondée sur le principe du droit d'ingérence afin que l'humanité ne soit pas taxée de non-assistance à personnes en danger en cas de cataclysmes naturels ou ceux résultant du fait des hommes eux-mêmes.

C'est dans un esprit analogue qu'ont été écrits par Diop Boubacar Boris<sup>(2)</sup>, Monenembo Tierno<sup>(3)</sup>, Waberi Abdourahman<sup>(4)</sup>, trois ouvrages. Ces œuvres visent à interpeller la conscience de l'humanité face au génocide mémorable qui a été perpétré au Rwanda en 1994. Ces trois auteurs africains francophones, invités par l'Association Art et Médias d'Afrique ont participé ainsi à l'opération « *Écrire par devoir de mémoire* ».

Il s'agissait pour eux, en raison de la poignante gravité de ce génocide rwandais, de séjourner dans ce pays pendant quelques mois, quatre ans après cette tragédie, pour recueillir des informations et témoignages fiables afin d'immortaliser, dans une création esthétique fictionnelle, cette tragédie que l'Afrique a vécue. La finalité recherchée était d'attirer l'attention de l'humanité sur ce drame pour en quelque sorte contribuer à façonner l'imaginaire du lectorat afin qu'il rejette à jamais de telles pratiques. Le phénomène des enfants-soldats consécutif aux conflits du Libéria et de la Sierra Léone a été immortalisé par la production fictionnelle romanesque d'Ahmadou Kourouma<sup>(5)</sup> dans *Allah n'est pas obligé, Charly en guerre*<sup>(6)</sup> de Florent Couao-Zotti. Le roman *La petite fille des eaux* s'inscrit, comme nous le verrons, dans la même veine que les situations ci-dessus évoquées.

Montesquieu, dans *L'Esprit des lois* en 1748, formulait sa réprobation de l'esclavage en ironisant les arguments inhumains des

---

<sup>1</sup> ONU : Organisation des Nations Unies.

<sup>2</sup> Diop Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, p. 289.

<sup>3</sup> Monenembo Tierno, *L'ainé des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, p. 157.

<sup>4</sup> Wabéri Abdourahman, *Moisson de crâne*, Paris, Le serpent à Plumes, 2000, p. 109.

<sup>5</sup> Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 1990, 282 p.

<sup>6</sup> Couao Zotti Florent, *Charly en guerre*, Dapper, 2001.

négriers (chapitre XV, livre V de *L'Esprit des lois*). Albert Camus, dans sa célèbre *Lettre à l'intellectuel*, mettait en garde contre toute compromission des citoyens qui seraient tentés d'adhérer aux idéaux nazis car, comme l'a écrit de son côté Ionesco dans *Rhinocéros*, le ventre est là, toujours fécond, prêt à engendrer le monstre. Ces dernières références s'inscrivent également dans la même visée que les précédentes.

Pour ce qui relève de cette lecture critique de ce roman collectif, nous parlerons dans un premier temps de son architecture. Nous en dirons par la suite le protocole d'écriture à partir des analyses de Tzvetan Todorov relative aux « *Catégories du récit littéraire* »<sup>(1)</sup>. Nous étudierons quelques personnages de ce roman, la poétique de l'espace et du temps qui s'y développent, nous emprunterons aux approches sociocritiques et psychanalytiques des éléments d'analyse susceptibles de nous aider à mieux accéder à l'esthétique de cette œuvre collective annonciatrice d'une production littéraire revitalisée dans l'espace culturel béninois.

## I- L'architecture de : *La petite fille des eaux*

Certaines conventions sont reconnues depuis l'avènement du genre romanesque en Occident quant à la structuration de ce genre. Il est admis, en effet, que le roman soit, au sens moderne : « *un récit en prose racontant une histoire fictive [...] Le romancier s'interpose entre le lecteur et la réalité qu'il lui présente [...] (C'est) ... une suite d'événements enchaînés dans le temps depuis un début jusqu'à une fin ... une fiction ... un genre protéiforme ... un genre libre de contraintes formelles ... tous les registres du langage* ». <sup>(2)</sup>

Toutes ces données sont regroupées en chapitres, sous-chapitres... Or, *La petite fille des eaux* est sous-titré « roman coordonné » par Florent Couao-Zotti avec Agnès Adjaho, Gisèle Hountondji, Gniré Dafia, Hodonou Egloseh, Anita Mariano, Mireille Ahondoukpè, Venance Mahugnon Sinsin, Mahougnon Kakpo et Adélaïde

---

<sup>1</sup> Todorov Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire » in *Communication n° 8*, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151.

<sup>2</sup> Natta, Marie Christine, *Français dicobac, Genres et courants littéraires*, Paris, Belin, 1992, p. 95.

Fassinou. C'est donc, nous l'avions souligné ci-dessus « infra », une œuvre collective commandée par le Scribe Noir. En outre, cette œuvre, (une fiction), comporte une préface intitulée par son auteur Camille Amouro<sup>(1)</sup> « *le pluriel singulier* ». L'ordre de rédaction de chaque récit partitif est indiqué (page 11) puis, avant et après la partition de chacun des dix auteurs, sont mentionnées les biobibliographies de chacun des membres de cette équipe rédactionnelle du roman. Chaque contribution est intitulée chapitre conformément aux conventions généralement adoptées pour ce genre. On en compte dix. Ce décalogue de récits est « *tuilé* », posé par plaque, de façon intelligente sous la guidance expérimentée du « *maestro* », chef d'orchestre et maître d'atelier d'écriture, Florent Couao-Zotti. Cette facture de présentation matérielle du genre romanesque est osée, iconoclaste, mais c'est tout de même une réussite à maints égards. Elle ressortit aussi à un livret.

## II- Le livret architectural du récit

Nous entendons ici par livret, le texte sur lequel est écrite la musique : d'une œuvre lyrique. C'est le cas par exemple d'un livret d'opéra.

Par analogie à cette spécificité de la musique, nous pouvons écrire que les auteurs de ce roman collectif ont parodié le livret d'un opéra en traduisant leurs sentiments intimes, leurs émotions face à la tragédie vécue par les malheureux enfants victimes de « *négriers modernes* ». C'est cette structure qui nous a déterminé à intituler cette étude : « Écriture plurielle pour une lecture plurielle : polyphonie complaintive de l'enfance maltraitée ». Les auteurs de cette œuvre empruntent à l'opéra certaines de ses caractéristiques, si l'on sait en effet que l'opéra est un ouvrage dramatique mis en musique, composé de récitatifs, d'air de chœurs. Les récitatifs ici sont les partitions de chacun des dix auteurs qui ont écrit en chœurs le drame des hères que sont ces pauvres enfants captifs. Il apparaît ainsi que les airs de leurs partitions sont, de ce fait, complaintifs

---

<sup>1</sup> Camille Amouro, *La petite fille des eaux*, Préface, pp. 6-10.

dans une polyphonie mélodique pour dénoncer cette abjection des trafiquants d'enfants.

### III- Les narrateurs du roman

Comme nous l'avions rappelé ci-dessus, le roman est un récit. Dans ce genre, le romancier s'interpose entre le lecteur et la réalité qu'il lui présente. L'auteur du genre romanesque raconte une histoire, une suite d'événements enchaînés.

Pour ce qui est du cas de *La petite fille des eaux*, les dix auteurs, scribes, relatent ce drame humain relatif au trafic d'enfants errants à la merci de négriers modernes dans une embarcation, dans le Golfe de Guinée en partance du Bénin, initialement destinés à être vendus au Gabon comme esclaves. - Les dix auteurs de cette tragique errance, en pétitionnaires, s'interposent donc entre nous lecteurs et cette poignante histoire qu'ils narrent pour s'adresser à notre conscience humaine en général et aux pouvoirs publics en particulier afin de faire prendre conscience de cette tragédie inimaginable au vingt-et-unième siècle pour y remédier.

- Comment procèdent ces dix écrivains - six femmes et quatre hommes - pour déployer et coordonner leur partition ? La procédure de mise en écriture entreprise par ces dix auteurs témoigne des virtualités de leurs discours qui en expriment la littérarité (Roman Jakobson). La façon dont ils nous relatent leur portion du récit nous intéresse ainsi à plusieurs titres. C'est ce que Todorov appelle « *aspect* » qui signifie au sens étymologique « *regard* » (id, ibid, page 141), traduisant le rapport entre le personnage et le narrateur qui se présente, selon J. Pouillon repris par Todorov, sous trois types principaux. Nous n'en retenons que deux types pour étudier cet aspect dans notre corpus.
- Narrateur > au Personnage (la vision par derrière)

Dans ce cas, le narrateur en sait davantage que son personnage. C'est le cas des narrateurs de *La petite fille des eaux*. Nos dix écrivains en savent plus que, par exemple, le personnage de *Sité* héroïne commune aux dix partitions de cette œuvre polyphonique,

« *polygraphique* ». Cette œuvre s'inscrit ainsi donc dans le sillon du récit classique. Ces narrateurs ne se préoccupent pas de nous expliquer comment ils ont eu connaissance des événements, des informations qui leur permettent de faire évoluer les péripéties que traverse cette pauvre héroïne qui devient, au fil des dix stations pénibles de son calvaire, un spectre généré par la cruauté humaine.

Ainsi, *Sité* n'a pas de secret pour nos écrivains – montreurs – Ils voient à travers les calles du bateau fantôme Itiréno, les murs du bureau de la brigade des mineurs, les murs du domicile de Daavi ; ils voient aussi à travers les cocoteraies des plages de Sèmè-Podji, les cabanes qui servaient d'abris provisoires après les raptés d'enfants.

Nos dix auteurs démiurges lisent également les pensées de *Sité*. Ses angoisses, ses désespoirs. Ce personnage emblématique de la maltraitance des enfants placés n'a pas de secret pour eux. Ils en scrutent à merveille le désarroi et la désespérance qu'il nous est loisible de comparer *Sité* à ses cousines lointaines d'Haïti appelées là-bas : les « *Reste-avec* ». On en compte, paraît-il de nos jours plus, de trois cent mille dans ce pays. Toutefois, *Sité* n'est pas le seul personnage à travers lequel des narrateurs développent leur récit. Il y a aussi d'autres-personnages à travers lesquels les écrivains développent le cours de leur partition narrative. Ce procédé est une variante de la vision « *par derrière* ».

Il s'agit des personnages tels que : le commandant de la brigade, le capitaine du bateau satanique Itiréno, Médé le frère de l'héroïne, lui-même précédemment capturé et rencontré miraculeusement par *Sité* sur le pont de l'Itiréno. On retrouve aussi dans cette « *polygraphie* » l'autre aspect de la narration du récit faite par le biais de l'optique appelé narrateur égale personnage.

- Narrateur = Personnage (la vision « *avec* »)

Cette seconde forme expliquée par Todorov dans le même article ci-dessus référencé est répandue en littérature, surtout à l'époque moderne. Elle met en exergue, dans le texte, le fait que le narrateur en sait autant que les personnages.

A ce niveau, nous constatons que le récit est mené à la première personne. C'est ainsi qu'au chapitre un, par exemple, écrit par Florent Couao-Zotti, cet auteur libère la conduite du récit après

deux phrases liminaires et passe ainsi le relai de la narration à l'héroïne : « *J'ai senti une brûlure dans mon dos ; mes pieds ont tangué* »<sup>(1)</sup>. Le même constat peut être fait au second chapitre rédigé par Agnès Adjaho : « *Je l'entendis me secouer les oreilles* »<sup>(2)</sup>. Idem pour le troisième chapitre écrit par Gisèle Hountondji qui passe le relais à l'héroïne de façon implicite. Au quatrième chapitre élaboré par Gniré Dafia, cette jeune écrivain fait intervenir dès l'entame de son récit son porte-parole : « *Le soleil était haut dans le ciel quand j'entrouvris les yeux* » (p. 41). Hodonou Eglosseh, dans le cinquième chapitre, amorce le développement du récit qui lui revient par : « *Je n'avais jamais vu de bateau. Et je n'avais jamais vu la mer* ». (p. 49) L'entame du texte de Hodonou continue le procédé du « *narrateur égale personnage* » initié par ses prédécesseurs.

Que ce soient aux chapitres : six (Anita Mariano), sept (Mireille Ahondoukpè), huit (Venance Mahougnon), neuf (Mahougnon Kakpo) et enfin dix (Adélaïde Fassinou), nous constatons l'usage de la même procédure d'écriture à savoir le narrateur égale personnage.

#### IV- Les personnages

A cette phase de notre analyse, nous prétendons poursuivre notre tentative visant à contribuer à l'élucidation des arcanes de la poétique du roman collectif, *La petite fille des eaux*. Dans cette perspective, les personnages constituent des pistes d'élucidation à explorer en tant qu'éléments essentiels dans la construction de cette œuvre « *polygraphique* ».

Ce parti-pris part du principe qu'en tant qu'éléments constitutifs du roman, leurs fonctions référentielles apparaissent comme pertinentes pour accéder aux significations latentes dans le roman.

Boris Tomachevski, pour sa part, stipule que « *le personnage joue le rôle de fil conducteur permettant de s'orienter dans l'amoncellement des motifs d'un auxiliaire de style destiné à classer et à ordonner les motifs particuliers [...] il existe des procédés grâce auxquels nous pouvons nous retrouver dans la foule des*

---

<sup>1</sup> Couao-Zotti, idem, p. 13.

<sup>2</sup> Agnès Adjaho, idem, p. 21.

*personnages et la complexité de leurs rapports* » (« *Thème de la littérature* » Paris, Seuil, 1965, pp. 297-298).

Boris Tomachevski poursuit son raisonnement dans le même article en affirmant que caractériser un personnage, est un procédé qui sert à le reconnaître. Ainsi parle-t-on de caractéristique d'un personnage pour désigner le système de motifs qui lui est indissolublement lié.

Selon Jean-Marie Schaeffer (« *Personnage* » in *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 755), le personnage conjointement à l'action, dans un texte narratif, constitue le centre d'intérêt esthétique de la littérature de fiction. Le texte de fiction mime le texte factuel.

Enfin, selon Philippe Hamon « *Pour un statut sémiologique du personnage* » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 119), la notion de personnage est une reconstruction du lecteur.

Il ressort de tout ce qui précède que le personnage est un actant du récit. Parlons donc ici de quelques personnages de ce roman, non pas en tant que ce qu'ils sont, mais en tant que ce qu'ils font pour rester sous la propitiation scientifique des éminents chercheurs dont nous avons rappelé les travaux pour conférer quelque recevabilité scientifique en critique littéraire à notre analyse (Propp, Greimas, Hamon...)

Dans cette perspective, les personnages constituent des pistes d'élucidation à explorer en tant qu'éléments essentiels dans la construction de cette œuvre « *polygraphique* ». Ce parti-pris part du principe qu'en tant qu'éléments constitutifs du roman, leurs fonctions référentielles apparaissent comme pertinentes pour accéder aux significations latentes dans le roman. Lorsque l'on procède à l'approche génésique et définitionnelle du mot personnage, plusieurs considérations sont prises en compte. Nous en donnons ci-après les aspects essentiels qui nous sont utiles dans cette analyse. D'origine latine en effet, le mot personnage, « *persona* », désigne le masque d'un acteur au théâtre. C'est Cicéron, qui aurait introduit ce mot dans la littérature latine après l'avoir emprunté au mot grec « *prosôpon* » qui signifie rôle, caractère.

D'après le *Dictionnaire Universel*, Paris, Hachette de 2010, « un personnage est une personne fictive d'une œuvre littéraire ou théâtrale ; un rôle joué par un acteur. » Dans le *Dictionnaire Vocabulaire des études littéraires*, un personnage est un : « ... rôle défini par un certain nombre d'attitudes propres (nom, fonction sociale, aspect physique, caractère, etc.) qui tendent à en faire une personne, c'est-à-dire un être de chair et d'os à qui l'on prête un contenu psychologique »<sup>(1)</sup>.

Vladimir Propp classe par exemple, les objets, les qualités dans des fonctions de personnages (*Morphologie du conte*, Paris, Seuil, p. 100).

En partant par exemple du schéma actantiel de Greimas, nous pourrions identifier les personnages actants ci-après :

### 1- Les actants sujets/*actants destinataires*

Ce sont, dans ce roman, les enleveurs d'enfants à travers leurs diverses ramifications triangulaires au Bénin, au Gabon et au Nigeria. Si ces mafieux trafiquants ne sont pas mentionnés explicitement au chapitre un de ce roman, leurs ombres hantent néanmoins le récit car Sité, dont le nom n'apparaît pas encore à ce niveau du récit, ne s'est pas retrouvée par enchantement comme « *Vidomègon* » chez son ogresse de patronne Mâ Sika (p. 13 sq), « sorcière » (p. 16).

Ce sont bien ces vils individus qui ont capturé la pauvre fille depuis « *Xwéda... très loin* » de Calavi et de Cotonou (p. 18) pour la réduire en esclavage chez Mâ Sika contre de l'argent. On les retrouve sur l'Étiréno, le bateau ivre, au chapitre six : des « *matelots et des gardiens* » (p. 60).

Ce sont encore ces personnes sans foi ni loi qui profitent des rapt d'enfants. Il s'agit des destinataires de la trempe de Mâ Sika dont la maltraitance ouvre le roman en son premier chapitre. Les armateurs de l'Étiréno, le bateau ivre, le bateau de la mort. Ce « *Bateau au nom étrange : "Étiréno"* » (p. 59).

---

<sup>1</sup> Benac (H.)/Reautf (B.) in *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette, 1993, p. 177.

On n'oubliera pas de citer la vénale Daavi (p. 35), la prétendue tante de Sité « et aussi, la belle-sœur de l'oncle Dèvi, qui « *voulait de Sité comme Vidomègon* » (p. 26). Elle habite la ville « *elle devait être aussi quelqu'un de très bien* ». Il y a aussi « l'ami de vieille date » (p. 37) de Daavi ; « plus épanouie » (p. 37) que Daavi, « *elle fait du commerce entre Port-Gentil et Dantokpa. Ça va faire bientôt cinq ans...* » qu'elle fait la navette entre le Gabon et le Bénin (p. 37).

Naturellement, il y a les autres ramifications receleuses de ce honteux commerce. On les classerait volontiers dans la catégorie des adjuvants maléfiques. Ainsi donc, la deuxième portion de ce roman-mosaïque rédigée par Agnès Adjaho nous signale dès les lignes liminaires que la « *Vidomègon* » est venue de Guézin (p. 21) petite ville du Sud-Ouest du Bénin. Elle est devenue une « *Reste-avec* » « *lorsqu'une dame installée en ville depuis des lustres [...] (est passée) : (la) chercher* » (p. 26). Cette dame la vendra à son amie pour aller travailler au Gabon à Libreville. « *Encore ce pays, encore des souffrances* » (p. 65)

Au chapitre trois, écrit par Gisèle Hountondji, on relève que c'est sa "tutrice qui est allée" la chercher à Gbéki à Guézin (p. 31). Daavi une prétendue tante (p. 38) constituait un maillon solide de ce sordide commerce (p. 35). C'était une parente éloignée de Vofo, le père géniteur de la victime (p. 35). Persuadée par une amie commerçante au Gabon, elle intégra « *un réseau* » de trafiquants dont les "gains par enfant déniché" varient de cent mille francs CFA et davantage (p. 39).

Le chapitre quatre de ce récit collectif a été élaboré par Gniré Dafia. L'actant sujet apparaît ici sous les traits de la copine de Daavi (p. 42). En complicité avec elle, on fit avaler des comprimés à cette petite âme en perdition (p. 44). Sous l'effet du somnifère qui lui a été administré, elle ne sentit pas « *les bras* » la soulever de la natte (p. 44), puis « *mise dans un sac dont on attachait le bout* » (p. 44). On la transporta par la suite avec d'autres gamins dans la « *remorque d'un camion* » (p. 45) qui roulait avec un bruit d'enfer. Assiba, une fille de son âge, fut enlevée par les mêmes "ravisisseurs" (p. 45). Tout cela par « *appât du Gain facile* » (p. 45).

Ainsi étaient transportés ces enfants « *une centaine entassée comme des bêtes* » (p. 44). Parfois, certains rendaient l'âme (p. 46).

Les convoyeurs jetaient « *le corps dans la brousse* ». Parmi ces actants sujets nous est décrit (p. 46) « *un homme coiffé d'une casquette* ». Sité, l'héroïne qualifie de « sorcière » celle qui l'a enlevée (p. 47) qui les amenait « *en enfer* », elle et ses compagnons de misère.

Au chapitre cinq, Hodonou Eglosseh nous peint les ravisseurs d'enfants sous les traits de « *l'homme à la casquette, [...] de cinq types à la musculature impressionnante* » (p. 50), d'un passeur « *des matelots* » des « *gardes des enfants* » (p. 50), « *d'une dame ressemblant à Ma Sikà* » (p. 50). Quant au chapitre dix, Anita Mariano y introduit « une grosse silhouette portant un tablier jaune crasseux, c'était une des dadas commise à la cuisine dans le tablier » (p. 53). Par ailleurs, Gégé une des compagnes d'infortune de Sité, s'est fait violer par « *un monsieur trapu* » qui essayait avec la complicité d'un gardien, « *de se poser* » entre les cuisses de la pauvre fille (p. 55).

La plus jeune des auteurs de cette œuvre nous a dévoilé, au chapitre sept, sous les traits « *des matelots et des gardiens* » (p. 60) qui avaient « *des lanières en peau de bœuf pour dissuader les plus audacieux* », les bourreaux impitoyables des enfants volés. Ces gardes étaient « *prompts à se débarrasser de toute personne qui oserait les braver ou mettre à mal leur plan* » (p. 61). Il y avait aussi ces employeurs cupides et véreux qui exploitaient ces enfants aux travaux forcés, tel est le cas « *du contremaître* » (p. 60) de l'usine de bois.

Les autres esclavagistes aussi sont les employeurs des entreprises qui utilisaient cette main-d'œuvre infantine taillable et corvéable à merci. Ils sont armés « *de lanières en peau de bœuf* » (p. 60). Ces malfrats étaient « *prompts à se débarrasser de toute personne qui oserait les braver ou à mettre à mal leur plan* » (p. 61).

Il y avait aussi les vigiles armés du campement (p. 61). L'un d'entre eux n'hésita pas à tirer sur Médé (p. 62), Médé fut victime de sa naïveté car « *quelqu'un qui passait pour être un membre de l'organisation humanitaire (qui l'avait recueilli) l'aborda et lui fit croire qu'il était l'ami de Vofò. Ce dernier lui proposa de lui trouver du travail... à Cotonou* ». [...] Naïf [...] (il) succomba à la proposition [...] drogué, abreuvé de tisanes capables d'assommer un éléphant [...]

Il fut arraché par un groupe d'hommes qui le ficelèrent et le mirent dans un camion cargo. » (p. 64).

Sité est victime, comme son frère, de la ruse des « mêmes trafiquants » qui avaient amené Médé dans « *cette forêt tropicale* » (p. 66). Mêmes trafiquants, mêmes filières. « *Le même réseau* ». « *Un cercle qu'on ne pourrait jamais rompre* » (p. 66). Son frère Médé a été victime deux fois du stratagème des trafiquants d'enfants. « *Il a été ainsi drogué et revendu* » (p. 64)

L'Etiréno était un « *bateau esclavagiste* » (p. 67), « *de trafiquants d'enfants* ». Le commandant de ce bateau en était le sinistre navigateur (p. 66). Venance Sinsin n'épargne pas les trafiquants d'enfants au chapitre huit. Il y décrit, par exemple, la mauvaise foi du commandant de l'Etiréno « *qui prétextait une panne de moteur afin de prolonger un tant soit peu (leur) escale sur les côtes nigérianes* » (p. 73) d'où le bateau, à Port-Harcourt avait été refoulé. Venance Sinsin peint un de « *ces gros messieurs* » qui feignait de défendre les intérêts des enfants (p. 73). Les enfants révoltés traitèrent leurs geôliers : « *Assassins ! Vous êtes des assassins* » (p. 74). Les « *patrons* » de ces enfants ont envisagé « *de jeter un bon nombre d'entre eux à l'eau pour ne pas avoir des problèmes avec la police une fois à Cotonou* » (p. 74).

Mahougnon Kakpo a, lui aussi, décrit les trafiquants d'enfants. Ils ont confié à la mer une partie de la cargaison de l'Etiréno (p. 79). La narratrice dit : « *qu'ils ont autre chose à la place du cœur* » (p. 79), « *des trafiquants inhumains* » (p. 67). Un journal avait par ailleurs titré à Cotonou qu'Etiréno, le négrier de la honte et de la mort, mouille dans le port de Cotonou.

Ainsi donc ont été peints les bourreaux de ces enfants, innocentes victimes, holocaustes de ces « *monstres* » trafiquants d'enfants. Comment ces victimes sont-elles occurrentes dans ce roman ?

## 2- Les actants objets

Comme cela se laissait deviner dans les lignes précédentes, les enfants trafiqués constituent les personnages emblématiques d'une forme de réification de la condition humaine. Le bouillon de

culture sur le plan social ayant généré ce fléau, c'est-à-dire, le trafic des enfants, est la misère.

Sité qui a subi la « même violence » que Médé son frère (p. 64), est issue d'une famille de pêcheurs et de vendeuses de poissons très pauvres. Il s'agit de Vofo le père, Nanan Sika la mère qui apparaissent dès la page 22 du roman et jusqu'à la fin de cette œuvre. Les autres actants objets sont aussi Médé, le frère de Sité, capturé et vendu, il s'est retrouvé « *comme esclave dans une usine de la forêt équatoriale comme bucheron* » (p. 61), Koudénoukpo (p. 87), Noubasso (p. 82), Avigbé (p. 83), « La petite tristesse » (p. 81), Zinsou le rebelle (p. 75) à l'image de Spartacus et de Kinta Kounté, Dossi, (p. 74) Gégé (p. 56) qui a été violée, Assiba (p. 45). Ils ont été tous victimes des « *mêmes trafiquants* » (p. 66) qui ont disposé, tels des pieuvres, leurs tentacules dans le triangle du mal de l'Afrique de l'ouest et du centre les « *Bermudes* » de malheur des enfants : « *Bénin, Gabon, Nigeria* ».

### 3- Les actants opposants

Au premier rang de ceux-ci, nous citerons les personnes de bonne volonté, les voisins de Mâ Sika patronne-ogresse de Sité que nous rencontrons dès l'entame du roman, « *Le voisinage* » (p. 16), les « *gens du quartier, hommes, femmes et enfants* », (p. 16) « *Indignés* », « *trois personnes... une femme et deux hommes* » (p. 17). La dame du groupe constitué par les voisins décida d'emmener Sité « *à la brigade* » (p. 19) de la gendarmerie. C'était la fée bienfaitrice qui chercha à sortir Sité de sa situation tragique. A la brigade de gendarmerie de Calavi, le relais du processus de délivrance de Sité est pris par « le commandant » de brigade (p. 29) qui, à son tour, envoya la salvatrice de Sité « *à la Brigade de Protection des Mineurs... à Cotonou* » (p. 30) institution gérée par « *Madame le commissaire* » (p. 30).

Quant à Médé, frère de Sité, il ne dut son salut, dans sa fuite dans la forêt équatoriale, qu'à l'intervention des pygmées qui le soignèrent (p. 62), l'hébergèrent pendant des lunes. Par la suite, il fut conduit par ses hôtes de la forêt vers une ville à la lisière de ladite forêt. Il y exerça là le métier de portefaix (p. 63).

Toutefois, à la page 63 de cette œuvre collective, Mireille Ahondoukpè introduit comme adjuvants, les humanitaires qui vinrent au secours de Médé ou de tout enfant trafiqué (p. 64), contraint d'entreprendre un « voyage interminable de ces traitements inhumains », victimes, « de ces incertitudes angoissantes » (p. 66).

Il y a aussi les polices du Gabon (p. 66) du Nigéria (pp. 69, 71, 73, 80) du Bénin (pp. 67, 76) qui ont joué un rôle répressif déterminant, pour sauver ces enfants violentés. Ces forces de l'ordre de la police des frontières qui appuient aussi les douaniers sont à compter parmi les opposants. Il s'agissait de sauver ces enfants des tentacles, des armateurs de « ce bateau esclavagiste » (p. 67). La sentence à leur endroit, sur les trois côtes du triangle de la traite fut : « vous êtes un bateau de trafiquants d'enfants. Vous n'allez pas jeter l'encre ! Retournez d'où vous venez » (p. 67). Grâce à ces hommes de bonne volonté, le bateau de la malédiction, l'Étiréno : « étirait son ombre de malheur sur les côtes ouest-africaines » (p. 68) avec des « millions d'enfants embarqués pour l'esclavage » (p. 68).

Il apparaît opportun de relever qu'au chapitre huit dans la poursuite de ce récit tragique, Venance Mahougnon Sinsin, introduit lui aussi des actants adjuvants. Il s'agit, à la page 73 au port de Port-Harcourt au Nigéria, de : « Un homme, un de ces gros messieurs qui disaient défendre nos droits, monta sur le pont du bateau. Il nous apporta dans un panier, des bouts de pains grillés ». Il fallait, d'une manière ou d'une autre, arracher ces enfants des mains d' « assassins qui n'hésitaient pas à jeter par-dessus bord les enfants ; « tels de vulgaires colis que les chalutiers attrapaient au vol ». (p. 80) et l'on voyait, par exemple, une fillette dénommée « la petite tristesse ma compagne dès le début de notre mésaventure dans l'Étiréno, échoua dans la mer » (p. 81) dans l'indifférence car, ces enfants étaient : « comme s'il s'agissait d'un amas de feuilles d'akassa qui tombait à l'eau » (p. 81) à partir de « ce bateau de la mort » (p. 81) qui voguait avec les « restes des ombres évanescentes » (p. 81).

Au dixième chapitre de cette œuvre, Adélaïde Fassinou Allagbada fait intervenir les personnages adjuvants sous les traits de « trois gendarmes » (p. 88), d'un « maréchal des logis » (p. 88), « le chef de la patrouille » (p. 89), « brigade territoriale », « forces de l'ordre du

secteur » (p. 89), *un convoi de gendarmes* » qui permirent, avec l'appui de la presse internationale d'arrêter « *l'équipage* » de l'Etiréno (p. 91) qui avait transformé les enfants sur l'Etiréno véritable « *catafalque* », en « *ombres* », « *Bateau de la mort* », « *en tristesses* », « *hardes humaines* ». Grâce donc aux humanitaires, « *des ONG...* » ou ont pris en charge... « *les enfants* » puis ... « *les* » ...*ont convoyés dans ... (leurs) foyers respectifs* » (p. 91). Médé et Sité retournèrent à Guézin qui n'avait pas changé (p. 92). Ils ne portaient sur « *le corps que les tee-shirts que des humanitaires ... (leur) ... avaient distribués* » (p. 92), des âmes généreuses, des services sociaux. Grâce à ces personnes de bonne volonté Médé, Sité et quelques-uns des enfants trafiqués et rescapés ont pu conjurer un tant soit peu la damnation des vénaux de la trempe de Daavi (p. 89) et autres comparses.

#### 4- De quelques personnages allégoriques

Il s'agit de personnages images. Ils renvoient à des données culturelles étrangères au milieu ouest-africain concerné. Mais, dans la majorité des cas, ils renvoient à des symboles inquiétants et terrifiants ancrés dans l'inconscient collectif de l'aire culturelle ouest-africaine. Pour les premiers, il s'agit de : « *file indienne* », « *sioux* » (p. 86). Pour les secondes, relevant de l'inquiétante étrangeté, on citerait : « *ombre funèbre* », « *filis ténus de la désolation* », « *Rire macabre de l'Etiréno* », (ibid) « *procession de chiens rachitiques et galeux, elle était composée d'albinos* » (p. 78), « *ossuaires* » (p. 80), « *Tristesse* » pour désigner une fillette trafiquée, *amas de feuilles d'akassa* », enfants « *faméliques ventres en sillons ; ils avaient de grosses têtes ponctuées par des yeux exorbitants* » (p. 82). Nous avons aussi : « *compagnons d'infortune* » (p. 82), « *hardes humaines* », « *plus redoutable sorcier de mon village, celui que les anciens du village avait surnommé Gbédokilo* » (p. 82).

#### 5- Les actants anaphores

Ce sont des personnages qui ont pour fonction l'organisation du texte. Ils se doivent aussi d'en assurer la cohésion interne. Ils se définissent par rapport à leur position dans l'énonciation. La

particularité de ce roman est que les rôles polyvalents de ces personnages anaphores ont été confiés à « la petite fille des eaux » porte-parole des dix écrivains. C'est elle qui à la première personne et ses variantes grammaticales, narre les péripéties de son rapt et de celui de ses compagnons d'infortune.

C'est une héroïne aux multiples facettes : elle est « reporter », enquêtrice, biographe, voyante, personnage emblématique pour inviter ludiquement mais de façon déterminante à ce que le lectorat de cet opuscule exerce son droit moral de la responsabilité de protéger.

## V- Type de texte du corpus

Il y a lieu de faire remarquer que l'architecture de ce texte est complexe. Il comprend des aspects de types descriptif, explicatif, narratif repérables au niveau des dix chapitres. La maison de Mâ Sika, les villes : Guézin, Calavi, Cotonou, les brigades de gendarmerie, les commissariats, les trois côtes ouest-africaines, l'Étiréno, les lieux de séquestration des enfants trafiqués relèvent du descriptif. À cela, il faut ajouter les aspects explicatifs que nous avons mentionnés à l'occasion des études des types de personnages. Ces types de récit sont coordonnés par la narration assumée par Sité, personnage narrateur des péripéties des enfants trafiqués.

## VI- Registre de langue et figures de style

Le registre de langue déployé dans les dix chapitres dénote un registre de langue soutenu qui permet d'avancer que ce peut servir de modèle des types de texte dont nous avons parlé ci-dessus. Cette œuvre collective est, en outre, constituée de textes imbriqués connexes à celui du récit central de *La petite fille des eaux* ». Ce roman est donc hétérodiégétique. (pp. 39, 61, 62, 66, 68).

Les récits référencés ici sont connexes au récit principal relatif au trafic des enfants. Il s'agit du récit des femmes de mauvaise vie (p. 39), les rétrospectives des récits individuels des enfants trafiqués

(p. 61), le récit de la fuite de Médé dans la forêt équatoriale (p. 62), remémoration des récits de Médé par sa sœur Sité (p. 66), le récit de la propagande médiatique entreprise pour diffamer l'Étiréno (p. 68).

## VII- Aspects stylistiques

Ils sont de plusieurs types. Nous avons la personnification : « Médé n'écoutait que son courage » (p. 61), la métaphore qui, en grec moderne, suggère le déménagement des sens : « Mais la foule l'écrasait et sa voix se noya dans la clameur des enfants devenus du coup des fauves... » (p. 73), la comparaison : « ... La petite tristesse... échoua dans la mer... Comme s'il s'agissait d'un amas de feuilles d'akassa qui tombait à l'eau » (p. 81).

## VIII- L'espace et le temps

### a) L'espace

L'espace pris en compte par ce récit pluriel est massivement un espace carcéral et ce, dès le premier chapitre, où la perception de « lieux de détention » (p. 90) est identifiable. La maison de Mâ Sika, celle de Daavi, les lieux de séquestration des enfants trafiqués en sont des illustrations. Le pire espace carcéral est celui de l'Étiréno, ce navire « *catfalque* », comme l'a qualifié Kakpo Mahougnon.

À nous référer au *Dictionnaire des Symboles*<sup>(1)</sup>, on pourrait avancer que le bateau est comme une barque, le symbole du voyage, d'une traversée accomplie soit par les vivants ou les morts. Quoi qu'il en soit, la barque des morts est présente dans toutes les civilisations. C'est ainsi que Gaston Bachelard avance que la première barque est peut-être le cercueil. L'Étiréno fonctionne selon ces registres dans ce roman car ce bateau esclavagiste a été pour la majorité de ces enfants trafiqués le symbole du navire les transportant vers la mort.

---

<sup>1</sup> Chevalier Jean et Gheerbrant Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert Lafat Jupiter, 1969, pp. 108-109.

Toutefois, Gaston Bachelard ajoute, à l'article « barque » référencé que, celle des morts éveille une conscience de la faute, comme le naufrage suggère l'idée d'un châtement – ici pour les actants sujets et destinataires car comme pour Caïn, les yeux de ces enfants seront dans les consciences de leurs bourreaux et les regarderont. Le bateau n'est donc pas dans ce contexte l'idéal-symbole de l'arche de Noé, ici c'est l'ancre de la mort sur l'Océan Atlantique. La mer est d'après aussi le Dictionnaire ci-dessus référencé le symbole de la dynamique de la vie. Tout sortirait de la mer, tout y retournerait. Du fait de la vénalité des actants sujets et destinataires, l'Etiréno serait devenu le symbole du navire funèbre sur l'espace marin à nous référer pour confirmer cet aspect au poème de Victor Hugo : « *Oceano nox* ». La mer, lieu des naissances des transformations et de renaissances (p. 23), la mer est l'image de la vie et celle de la mort.

Par ailleurs, l'enfant jeté à la mer est aussi un des thèmes mythologiques les plus remarquables en rapport avec le symbolisme de l'eau. Si le symbolisme de l'eau est également source de vie, moyen de purification, centre de régénérescence selon le Dictionnaire des symboles (374), pour ces enfants, c'est plutôt le symbole de la désintégration. Ce sont les aspects destructeurs et ceux de la mort relatifs à cet espace aquatique qui sont conférés au texte. Sité, lors de la tragique traversée sur l'Etiréno dans le triangle de la traite, se remémorait son paradis d'enfance perdu : la pêche aux crabes à Guézin en compagnie des garçons qui chassaient les oiseaux à l'aide de leur lance-pierre. En compagnie de Médé son frère, Sité a pu retourner dans ce pays natal. Mais ces rescapés, miraculés symboliques de ce sordide trafic n'ont plus retrouvé ce paradis d'enfance. Néanmoins, ils sont les messagers symboliques auprès du lectorat pour susciter la prise de conscience de tous afin de contribuer, un tant soit peu, à l'éradication progressive de cette ignominie des tristes siècles que l'on croyait révolue.

#### b) Le temps

Les auteurs de ce roman complaintif ont inscrit, dans la diégèse de leur œuvre, une certaine poétique de la durée de façon explicite, et implicite. Selon Maurice Grevisse dans *Le petit Grevisse*

*Grammaire française*<sup>(1)</sup>: « L'imparfait montre une action en train de se dérouler dans une portion du passé, mais sans faire voir le début ni la fin de cette action, il la montre en partie accomplie, mais non encore achevée ». Par ailleurs, « *l'imparfait permet de faire voir, dans le passé, comme dans un tableau continu, plusieurs actions se déroulant ensemble, ou plusieurs états existants ensemble. C'est pourquoi il convient à la description* ».

À partir de ces précisions, il y a lieu de reconnaître que, dans ce corpus qui préoccupe, l'usage de l'imparfait correspond aux aspects ci-dessus rappelés, et cela, du premier au dixième chapitre de ce roman : « *Mais la margelle du puits qui se dressait tout près* » (p. 13), « *La voix, [...] me paraissait lointaine* » (p. 21), « *la terre était rouge* » (p. 29), « *le soleil était haut dans le ciel* » (p. 41), « *Il y avait, me semblait-il, autant de grondements* » (p. 49), « *C'était une des dadas* » (p. 53) ; « *la mer était parée d'espérance* » (p. 59), « *le soir tombait sur Port-Harcourt* » (p. 91), « *L'Étiréno glissait sur la mer* » (p. 77), « *Les jours passaient* » (p. 85).

Le passé composé, dans le même ouvrage de Maurice Grevisse à la page 188, « exprime un fait passé, achevé au moment où l'on parle, et que l'on considère comme relié au présent (parfois le fait a eu lieu dans une période non encore entièrement écoulee, parfois il a une suite ou des résultats dans le présent.) ». Ces mélanges de modes et de temps sont une expression implicite du temps dans l'esthétique de ce roman.

À ces modes et temps relevés, il faut ajouter le présent, le passé simple, le futur...

Il y a aussi l'expression explicite du temps, on peut lire à cet effet, cette évocation du temps comme ci-après : « *Comme si je sortais d'une tombe après deux ans de séjour* » (p. 91) ou encore : « *Deux jours* » (p. 91), « *Depuis de longs mois* » (ibidem). Ces expressions sont croisées avec des circonlocutions telles que « *Vers 10 h du soir* » (p. 53), « *La nuit aussi* » (p. 85), « *robe défraîchie* » (p. 91), « *comme si nous étions des vacanciers* » (p. 92), « *combien de temps cela dura-t-il* » (p. 93), « *alors pendant trois bonnes*

---

<sup>1</sup> Grevisse Maurice, *Le petit Grevisse grammaire française*, Bruxelles, Ed. Beboeck, 2005, p. 186.

heures » (p. 93) ou encore des conjonctions : « *quand* » (p. 93) ; ou des locutions exprimant le temps : « *c'était d'abord* » (p. 94).

Ces usages stylistiques participent à l'élaboration esthétique du texte et au renforcement de la vraisemblance dans cette œuvre fictionnelle.

## Conclusion

Au total, *La petite fille des eaux*, est une œuvre plurielle produite à partir d'un fait de société qui est d'actualité et tragiquement rémanent : le trafic des enfants, une forme de traite négrière, dans un espace qui a connu pendant plusieurs siècles dans l'histoire du continent africain, le commerce triangulaire Europe, Afrique, Amérique. Est-ce une malédiction ? Toujours est-il que cet opuscule est une tentative d'exorciser symboliquement, voire réellement, ce « *fatum* », cet « *anagkê* », fatalité pour les Latins, contrainte pour les Grecs. L'écriture de cette tragédie humaine voudrait, nous semble-t-il, contribuer à faire comprendre au lectorat que : « *Être vidomègon aujourd'hui est une calamité* » (p. 93). Cette tentative d'exorcisme symbolique sera-t-elle atteinte ?

Dans un ouvrage récent, Adrien Huannou<sup>(1)</sup> a écrit que : « [...] *Maints écrivains de la génération montante ont une moins grande maîtrise de la langue d'écriture comme le prouvent leurs textes. On est loin de la pureté et de la beauté de la langue qui caractérisent les textes de Paul Hazoumé, Eustache Prudencio, Olympe Bhèly-Quenum et Jean Pliya* ». On pourrait, sur ce plan, le rassurer, bien que ces inquiétudes se justifient. À la lumière de la pureté de la langue utilisée par les écrivains du corpus étudié, nous osons avancer que cette nouvelle génération tresse la corde de leur écriture aux bouts des cordes héritées des écrivains béninois de la première génération au vu de la qualité du style déployé pour écrire cette harmonieuse polyphonie complaintive.

Sans être le chant du cygne ou la célèbre mort du pélican d'Alfred de Musset, ce roman écrit au nom des nouvelles avancées

---

<sup>1</sup> Huannou Adrien, *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960 à 2010*, Ed. CAAREC, 2010, p. 30.

morales de l'humanité que sont, entre autres, la responsabilité de protéger, le droit d'ingérence, l'assistance à personne en danger, ce roman qui s'inscrit dans les préoccupations actuelles liées au phénomène baptisé « *mobilité* » mérite d'être lu et compris comme participant à l'une des fonctions cardinales de la littérature, à savoir, forger l'imaginaire symboliquement et polir l'homme. À ce titre, l'inscription de cet ouvrage dans les programmes des études littéraires de tout système éducationnel contribuerait efficacement à l'éducation civique et morale des citoyens de tous âges et de tout pays.

## Bibliographie

### I- Corpus

- COUAO-ZOTTI, Florent, et alii, *La petite fille des eaux*, Paris, Ndzé, 2006, 94 p.

### II- Autres romans

- COUAO-ZOTTI, Florent, *Charly en guerre*, Dapper, 2001.
- DIOP, Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 2000, 289 p.
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 1990, 282 p.
- TIERNO, Monenembo, *L'aîné des orphelins*, Paris, Seuil, 2000, 157 p.
- WABERI, Abdourahman, *Moisson de crâne*, Paris, Le serpent à Plumes, 2000, 109 p.

### III- Ouvrages généraux de critique littéraire et périodique

- Benac (H.)/Reautf (B.) in *Vocabulaire des études littéraires*, Paris, Hachette, 1993, 177 p.
- HAMON, Phillipe, « Pour une sémiotique du personnage » in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1990, 109 p.

- HUANNOU, Adrien, *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960 à 2010*, Ed. CAAREC, 2010, 57 p.
- NATTA, Marie Christine, *Français dicobac, Genres et courants littéraires*, Paris, Ed. Belin, 1992, 144 p.
- TZVETAN, Todorov, « Les catégories du récit littéraire » in *Communication n° 8*, Paris, Seuil, 1966, pp 125 - 151.

#### **IV- Grammaire**

- GREVISSE, Maurice, *Le petit Grevisse grammaire française*, Bruxelles, Ed. Beboeck, 2005, 303 p.

#### **V- Dictionnaire**

- CHEVALIER Jean et GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Robert LAFFONT / Jupiter, 1969, pp. 108-109.

#### **VI- Discographie**

- ETHIOPIE, *Chanteurs sans frontières*, Maxi 45 Tours, 1985.
- TAM TAM POUR L'ETHIOPIE, GEANT 45 Tours, 1984.
- USA for AFRICA, *We Are the World*, 1984.

## JEUX BRISES : *LE MIROIR* DE JEROME CARLOS

Par Thécla MIDIOHOUAN

### Résumé

*Bien que le roman de Jérôme Carlos évoque des pays comme le Dan-Homè de Gbehanzin et/ou des personnages emblématiques comme Kwame Nkrumah, c'est l'échec de toute l'Afrique qui se meurt sous les coups de la dictature et de la bestialité, malgré ses énormes potentialités, ses rêves et sa gloire passée, qu'on peut entrevoir dans cette histoire. En cela, il ne diffère pas des romans de la seconde génération. Néanmoins, l'originalité de l'écrivain réside non seulement dans la construction d'une fiction qui s'appuie sur le brouillage du temps et de l'espace et sur l'utilisation des ressorts poétiques et littéraires, mais encore et surtout dans les nombreuses réminiscences, jeux de mots et clins d'œil qu'il adresse au lecteur. L'œuvre se dénoue, ainsi dans la complicité entre le narrateur et le narrataire qui assure le plaisir **du texte**.*

**Mots-clés :** chronotope, espace, temps, fiction littéraire, imaginaire africain, poétique, esthétique, bestiaire, langue, langage, Afrique, métamorphose, symbole, image, métaphore, mythe, récit, narration, narrateur, narrataire.

## Summary

*Although the novel of Jérôme Carlos recalls some countries like Dan-Homé of king Gbehanzin and/or some emblematic characters like Kwame Nkrumah, it is the failure of the whole Africa which is dying under the blows of dictatorship and brutishness, in spite of its enormous potentiality, its dreams and its past glories, that one can catch sight in this story. As such, it does not differ from the novels of the second generation. Nevertheless, the writer's originality resides not only in the construction of the fiction which leans itself on the jamming of time and space and the use of poetic and literary motives, but also and particularly in a lot reminiscences, plays on words and winks that he sends to the writer. The work ends up that way within the complicity of the narrator and the hearer which provides the pleasure of the text.*

**Key-Words :** Chronotope, space, time, literary fiction, African imaginary, poetic, aesthetic, bestiary language, Africa, metamorphosis, symbol, image, metaphor, myth, story, narration, narrator, hearer.

Dans toute fiction littéraire utilisant la narration, on peut distinguer le récit comme histoire et le récit comme discours. En tant qu'histoire, le récit suit un chronotope, c'est-à-dire non pas un ordre chronologique et naturel des faits racontés, mais une représentation du temps et de l'espace servant de cadre au récit.<sup>(1)</sup> En tant que discours, le récit utilise différents modes, directs et/ou indirects, pour mettre en scène, par le langage, l'histoire. Le lecteur, consciemment ou inconsciemment, repère ces modalités narratives qui participent au plaisir du texte.

Dans le roman *Le Miroir*<sup>(2)</sup> de Jérôme Carlos, la dualité temps/espace est significative de la poétique africaine qui mêle non seulement les genres littéraires, mais aussi le temps et l'espace de la vie et de la mort. L'écrivain a introduit dans la trame narrative de

---

<sup>1</sup> Nous empruntons cette notion fort complexe à Mikhaïl Bakhtine dans *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978 (pour la traduction française), pp. 235-398 : *Formes du temps et du chronotope dans le roman*.

<sup>2</sup> Jérôme Carlos, *Le Miroir*, Abidjan, Editions Livre Sud (Edilis), 1994.

l'œuvre, dans la forme comme dans le contenu, un jeu de mots, de genres et de sens qui parcourt tout le récit. Grâce à ce procédé original, le narrateur peut donner libre cours à son imagination et donner corps aux rêves les plus inaccessibles.

Dans ce langage du roman, il faut lire aussi l'exaspération et la désespérance qui se conjuguent pour secouer les traditions (littéraires) afin de *transformer*, de *métamorphoser* l'Afrique. C'est le sens qu'on peut trouver à la fiction littéraire de Jérôme Carlos : elle confirme l'idée de Thomas Melone qui pense que « le style négro-africain se caractérise par l'amour des mots et des mythes ».

## I- La construction d'une fiction littéraire

L'histoire de *Le Miroir* se passe dans un pays doublement imaginaire, Tantanguï, dont la capitale est Borotrou, au milieu de la dictature sanglante d'un « Grand Timonier national », comparé à « Ubu doublant Idi Amin et vice versa ».<sup>(1)</sup> Tous les habitants du pays ont été transformés en moutons, mais un matin, n'en pouvant plus, un mouton rebelle, qui se trouve être le père du dictateur, arrache le droit de parler à « son fils de chien ». Raspoutine, le chef des « Tontons choucroute » essaie de lui faire « entendre raison » par la force. A la fin, c'est le fils lui-même qui envoie le père à la mort. Après cette première rébellion, le dictateur, sur les prédictions de ses charlatans, décide de se débarrasser de toute sa famille : il commence par tuer son épouse, puis tue sa mère après l'avoir violée. Après quelques tergiversations, il se décide à égorger son fils qui l'a pourtant sauvé de la mort et « s'arrache ainsi à son enveloppe humaine, aux pesanteurs de ce bas monde ». Il peut régner en potentat.

La génération suivante réclame sa liberté volée. La révolte éclate dans un cri qui « a la force d'un séisme dévastateur », poussé par une jeune étudiante en histoire, Elenda. Ce cri devient un « chœur géant » qui emporte le dictateur : il meurt d'une crise cardiaque. Le rêve devient réalité et les jeunes se mobilisent : des élections sont

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 8.

organisées. Mais elles se terminent dans le sang et Elenda y trouve la mort.

Le corps de la jeune fille est emporté à la morgue, dans l'attente d'une éventuelle inhumation et de funérailles dignes d'une héroïne nationale. Pendant ce temps, son esprit voyage dans l'au-delà. Il rencontre d'abord le dernier roi du « Dan-Homê indépendant », Gbéhanzin, « au visage impressionnant de calme et de sérénité ». Celui-ci lui dévoile le long chemin qui mène à la liberté ; il est semblable à ces espaces infinis que l'ancêtre montre à la jeune étudiante, du haut d'une colline. Le dialogue entre l'esprit d'Elenda et le roi Gbehanzin retrace une page d'histoire qui évoque le rude combat du monarque pour la liberté de son peuple. Le roi révèle aussi à l'esprit d'Elenda l'une des conditions de la renaissance de l'Afrique : « se regarder dans le miroir » et faire un diagnostic sans complaisance du passé.

L'esprit d'Elenda poursuit son périple. Après avoir traversé un univers de rêve où les paysages de l'autre monde, tantôt verdoyants et chatoyants, tantôt désertiques et calcinés, déploient leur fantasmagorie, il rencontre un autre personnage historique, Kwame N'krumah, le père de la théorie de l'Unité Africaine. Il est entouré d'une foule immense que l'orateur tient sous le charme de sa parole : il prononce un discours. Après l'évocation du cataclysme apocalyptique de l'Afrique sous le joug de la colonisation, la phrase célèbre de Kwame Nkrumah « L'Afrique doit s'unir » ponctue ses phrases et soulève un nouvel espoir qui se liquéfie littéralement en vaines paroles qu'apprécie pourtant la foule charmée. Kwame Nkrumah a su soulever l'espoir de cette marée humaine et croit encore en une renaissance de l'Afrique. Dans une vision enthousiaste, il prédit « l'unité retrouvée » du continent.

Pendant ce temps, les funérailles d'Elenda se préparent à Borotrou. Commence un nouveau voyage où son esprit réclame un « poète qui, comme Dieu, serait l'esprit organisateur par qui le chaos s'ordonne ». Sur la route du cimetière, elle compose des poèmes à un homme « qui s'amusait à jeter des galets de corail et de jaspé dans le jardin secret de son cœur ». Emportée dans son rêve, elle aperçoit tout à coup deux colombes blanches qui lui apportent justement une lettre de ce « Poète inconnu ». Celui-ci y donne son

point de vue sur... le rôle de l'écrivain dans la société, la pérennité de l'œuvre d'art et d'autres considérations sur la littérature. Il lui donne rendez-vous à l'adresse symbolique du 7, rue des Archanges. L'esprit d'Elenda y retrouve des écrivains disparus : Mariama Bâ, Joachim Bohui Dali et Christopher Okigbo. La conversation sur la littérature se poursuit et aborde les aspects les plus divers comme la langue d'écriture, les conditions de la production des œuvres en Afrique, les éditeurs, la promotion et la diffusion du livre, etc.

Au cimetière de Borotrou, c'est un tohu-bohu sans précédent et le cercueil d'Elenda disparaît. La foule en délire prédit la résurrection de la jeune étudiante et lance des cris de triomphe. A cette agitation répond la voix calme d'une chanteuse aujourd'hui disparue, Bella Bello, qui « invite au recueillement et à la prière ». La foule écoute, subjuguée. Elenda a réussi à unir tous les habitants de Borotrou et les jeunes scandent, émerveillés, qu'« ils ont gagné » !

L'histoire, dans *Le Miroir*, est composée de trois temps qui se chevauchent et donnent lieu à des récits enchâssés. Ces temps sont significatifs du rêve poursuivi : 1) la dictature *avant* la mort d'Elenda, 2) la révolution *pendant* les funérailles d'Elenda, 3) le voyage de l'esprit d'Elenda *après* la mort physique de l'héroïne. On peut reconnaître, dans le premier temps, l'histoire de l'Afrique pendant plus d'une trentaine d'années, depuis les indépendances des pays colonisés jusqu'aux tentatives d'instauration d'une certaine « démocratie » avec les fameuses conférences nationales que le Bénin inaugura en 1990. Nombre de romans de la littérature africaine ont mis en scène ces dictatures nouvelles nées des indépendances. Cette période sanglante est relatée dans des ouvrages comme *Les soleils des Indépendances* d'Ahmadou Kourouma ou *La vie et demie* de Sony LabouTansi, pour ne citer que ceux-là. Des titres honorifiques bien connus dans certains pays, comme « Le Grand Timonier national », résonnent encore comme des injures et des tortures morales longtemps infligées aux populations.

On peut même aller plus loin que l'Afrique, vers les Antilles par exemple, où la sonorité du nom « Tontons choucroute » fait bien sûr penser aux « Tontons macoute » de la dictature des Duvalier en Haïti. Les « Tontons choucroute » sont ainsi nommés parce que, comme le dit le narrateur, « c'était des boyaux humains qui servait à

garnir la choucroute rituelle consacrant leur entrée dans le cercle des moutons d'élite ».<sup>(1)</sup> Ces atrocités rappellent aussi les auteurs latino-américains comme Gabriel Garcia Marquez dans *Cent ans de solitude* par exemple.

La brutalité de ces « moutons d'élite », dont le chef s'appelle Raspoutine, autre réminiscence célèbre et légendaire, constitue un élément narratif largement exploité qui tient du délire, comme chez Sony Labou Tansi et beaucoup d'autres auteurs africains. Par exemple, après la rébellion du père du Grand Timonier national, les « tontons choucroute » massacrent des centaines et des centaines de « moutons », alors que d'autres sont « roués de coups ».<sup>(2)</sup> D'autres abominations de ce genre foisonnent dans le récit jusqu'au cri de révolte d'Elenda.

La fiction littéraire essaie d'appréhender cette période trouble de l'histoire africaine par toutes sortes d'artifices. Entre autres, l'hésitation à croire tant de barbarie exploite des croyances encore vivaces dans l'esprit du lecteur et se nourrit des pratiques étranges et sorcelleresques qui ont cours dans cet environnement malsain : c'est une représentation plausible de l'époque et du lieu de référence. Les hommes et les femmes ont été « métamorphosés en moutons bêlant et brayant », le pays est devenu « un parc à bestiaux abritant le cheptel humain ». Les « Tontons choucroute » forment « la garde prétorienne composée de spadassins, de sorciers, de charlatans, de guérisseurs et de jeteurs de sort ».<sup>(3)</sup> Et il ne faut pas oublier que l'on n'entre dans ce « corps d'élite » qu'après avoir accompli un rite macabre qui consiste à manger des intestins humains arrosés de sang.

Si la métamorphose est un phénomène courant dans la littérature africaine orale par exemple, elle sert ici la fiction littéraire écrite. Dans beaucoup de récits oraux de fondation, le phénomène de la métamorphose est évoqué pour situer les origines d'un peuple. Nombre de communautés seraient nées de l'accouplement d'un animal et d'un homme. Sous sa forme populaire, dans les contes par exemple, cette imbrication des règnes s'exprime par des

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 11.

<sup>2</sup> Ibid., p. 16.

<sup>3</sup> Ibid., p. 9.

prescriptions formelles parmi lesquelles l'obligation de ne pas révéler l'origine ni la nature des êtres.

Ce « mythe » de la métamorphose est utilisé ici par l'écrivain pour asseoir la forme narrative de son roman et pour expliquer non seulement la nature bestiale des actes des « Tontons choucroute », mais aussi la transformation en « moutons » des femmes et des hommes d'un peuple tout entier « métamorphosé par quelques gouttes d'une décoction magique dans tous les châteaux d'eau du pays ».<sup>(1)</sup>Cette « métamorphose » dans la nature des habitants de Borotrou donne le ton du roman et laisse entrevoir le conformisme et la bêtise, au sens propre du terme, qui auront cours dans le roman. Cette situation va permettre au narrateur d'exploiter cette croyance et de donner corps à son récit.

Le bestiaire donne à l'œuvre une dimension ironique et tragique tout à la fois. Le pays est devenu un enclos où l'homme n'est pas plus qu'« un mouton bêlant et brayant », évocateur du comportement de cet animal naïf et passif, un peuple d'êtres amorphes et soumis à une loi implacable, « un bon peuple de moutons », de même que la rébellion du père du dictateur évoquée en ces termes : « Plutôt unique cet intermède au milieu du train-train moutonnier de ce peuple d'ovidés bêlant, broutant, ruminant, dans ce tranquille et paisible parc à bestiaux de Tantanguï ».<sup>(2)</sup>

La période après la mort d'Elenda, en attendant les funérailles, et le voyage de son esprit dans l'au-delà sont de pures fictions qui permettent au narrateur de donner libre cours à sa fantaisie. On sort du réel plausible pour entrer dans le domaine de l'imagination et du rêve. La narration se déploie dans le surréel en montrant l'esprit d'Elenda, libéré de la pesanteur du corps, toujours à la recherche cependant d'une Afrique glorieuse. Le narrateur se plaît alors à évoquer des figures célèbres et emblématiques, à inventer des situations symboliques où apparaissent les préoccupations actuelles de l'Afrique.

Si l'histoire de *Le Miroir* est simple, c'est surtout dans le discours actualisé par les modes narratifs qu'il faut trouver l'originalité et la

---

<sup>1</sup> J. Carlos, p. 10.

<sup>2</sup> Cf. J. Carlos, *op.cit.*, pp. 10-13.

complexité de l'œuvre. Tout récit littéraire est un discours, c'est-à-dire une « parole réelle adressée par le narrateur au lecteur », selon les termes de Tzvetan Todorov<sup>(1)</sup>.

La représentation du temps et de l'espace peut se lire d'abord dans la description de Tantangui, un pays imaginaire dont on ne connaît que la capitale, Borotrou, où, après avoir arraché la liberté, le peuple « vote pour la première fois ». Si la pluie qui tombe sur la ville ce jour-là est signe de renaissance, elle devient vite symbole de tristesse et de mort. En effet, les espoirs soulevés par Elenda lorsque les chaînes de l'esclavage ont été brisées ont « allumé dans le ciel de Tantangui une myriade d'étoiles ».<sup>(2)</sup> Tous les rêves sont permis, on y parle même de démocratie. Malheureusement, cette voie lactée n'a pas conduit vers « les lendemains qui chantent », et si « l'homme a triomphé de la bête », ce ne fut que le temps d'un éclair. Le narrateur dresse ainsi le constat d'échec de toute tentative en Afrique pour instaurer la liberté, ou tout au moins un régime qui garantisse les libertés fondamentales de l'homme. Après avoir été un parc à bestiaux, Tantangui devient un espace de mort : la morgue et le cimetière sont les seuls lieux à être évoqués par le narrateur dans un saisissant contraste, après « le palais de marbre » et « l'enclos des moutons ».

Chaque chapitre du roman est introduit par un poème ou une dédicace qui sont de véritables discours que le narrateur adresse au lecteur. Dans le chronotope de l'ouvrage, il faut prendre en compte ces sortes de « mise en abyme » qui ouvrent chaque chapitre et qui sont comme des préludes ou des tableaux où se reflète l'histoire racontée. La structure du récit allie ces morceaux poétiques et évocateurs à la prose descriptive et narrative en tant que symbole développé dans la suite, comme dans les mythes de Fâ où le récit développe la formule énoncée. Cette esthétique mêlant symboles, poèmes et récits est significative et typique du discours négro-africain.

A travers le chronotope, le temps et l'espace du récit mêlent les âges et les lieux en une seule interrogation : où en est l'Afrique, malgré sa

---

<sup>1</sup> T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, *Communications* 8, Paris, Gallimard, 1966, pp. 125-151.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

grandeur passée et la gloire de ses héros aujourd'hui défunts, la beauté de ses paysages et la bonne volonté de ses filles et fils ? Et encore, comment l'Afrique peut-elle résoudre les innombrables problèmes qui la submergent et dans lesquels elle se trouve engluée, depuis le manque de démocratie et la barbarie jusqu'aux langues de communication non maîtrisées. Le narrateur omniscient ici ne donne aucune réponse à cette interrogation angoissée si ce n'est par le langage subjectif qu'il adresse au lecteur : le code à travers lequel il s'exprime laisse en suspens l'histoire pour se tourner vers un « ailleurs » où tout est possible, à la satisfaction du narrateur et du lecteur qui forment un couple complice.

## II- Un double jeu du langage

Le double jeu du langage (des langages, pourrait-on dire) dans *Le Miroir* de Jérôme Carlos se situe à plusieurs niveaux : jeux de mots, jeux des formes littéraires, alternance du réel et du surnaturel, de l'Histoire et de la Littérature, de la vie et de la mort, du monde visible et du monde invisible, etc.

Le roman s'ouvre sur une dédicace à Doutra Seck libellée comme suit : *A Doutra Seck, la voix qui m'a montré les voies multiples de la Parole*. Le jeu de mots un peu facile entre les homonymes la « voix » et la « voie » revient comme un *leitmotiv* dans le récit : il établit un parallèle entre la *voix* du poète, mage et guide du peuple, qui donne à la parole force et vérité pour construire un monde nouveau, et la *voie*, le chemin pour atteindre la liberté. Quant à la voix de Doutra Seck, qui « s'en est allée », elle demeure éternelle comme « la voie lactée » qui éclaire et montre le chemin.

En effet, après la dédicace au célèbre comédien Doutra Seck, le narrateur ouvre le roman en jouant sur ce jeu entre *la voix* d'Elenda et *la voie* qui mène à la liberté. Il dit exactement ceci :

*Au commencement était la voix d'Elenda. Au commencement d'une merveilleuse aventure, un peuple mobilisé était en quête d'une nouvelle voie. La seule voie qui s'offre à nous est celle d'une expression libre et démocratique de*

*nos différences. Ce chant à plusieurs voix est le plus bel hommage que nous puissions rendre à la liberté.*<sup>(1)</sup>

La voix d'Elenda devient le symbole de la promesse d'un « jour naissant » et des « matins clairs » ; elle est « éternellement de l'aube/ Appel à la vie/ Cri de liberté ». <sup>(2)</sup> Et, comme en écho à un poème, ce premier chapitre relate l'histoire d'Elenda dont la voix est un « *appel à la vie qui ouvrit la voie d'eau jusqu'à l'embouchure* ». <sup>(3)</sup>

C'est un « chant à plusieurs voix ». Ainsi, plus loin dans le récit, le narrateur évoque-t-il toutes les voix « qui *chantent* l'Afrique » malgré toutes les vicissitudes, celles qui « se font lumière et invitent à la prière », comme « la voix mélodieuse de Bella Bello », chanteuse togolaise aujourd'hui disparue, qui résonne à l'enterrement de l'héroïne. <sup>(4)</sup>

Le narrateur se situe sur un double registre qui lui permet de filer la métaphore en comparant la voix d'Elenda tantôt à la voie lactée qui montre le chemin, tantôt à une voie d'eau, « un fleuve à sa source [qui a] quelque chose de pur et de rafraîchissant dans la grisaille matinale ». <sup>(5)</sup> Même si, comme ironise le narrateur, cette « voie lactée n'a pas conduit le peuple vers des lendemains qui chantent » <sup>(6)</sup> (Elenda sera tuée le soir des élections par « des mains criminelles qui ont assassiné l'espoir ») <sup>(7)</sup>, ce sera pourtant, pour le narrateur, une voix qui adoucira la rudesse de l'aventure et l'amertume des cœurs meurtris.

Cette vision du monde s'appuie sur de nombreux symboles. Si la voie lactée fait référence au ciel et aux étoiles qui montrent le chemin, la voie d'eau jusqu'à son embouchure est appel à la vie, même en conduisant paradoxalement à la mort. En effet, comme dans de nombreux mythes, la mort physique doit être considérée ici comme une renaissance spirituelle qui ressemble à la vraie vie.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 31.

<sup>2</sup> J. Carlos, *op. cit.*, p. 5. Il faut noter qu'un recueil de poèmes de l'auteur est intitulé *Cri de liberté*.

<sup>3</sup> Ibid., p. 31.

<sup>4</sup> Ibid., p. 125.

<sup>5</sup> Id.

<sup>6</sup> Ibid., p. 33.

<sup>7</sup> Ibid., p. 39.

L'eau, symbole millénaire, apparaît sous toutes ses formes : pluie, source, fleuve, eaux saumâtres. La pluie est symbole de renaissance : quand on vote à Borotou, il pleut, non « pas une pluie d'abat [...] mais une petite ondée [...] Des larmes de joie sur une terre assoiffée de liberté ».<sup>(1)</sup> Si la voix d'Elenda est comparée à « un fleuve à sa source », pure et cristalline, la révolte, elle, au contraire, ressemble aux « vagues d'une mer en courroux ».<sup>(2)</sup> Le peuple africain est comparé au Nil, le plus grand fleuve de l'Afrique, qui devient le symbole de la force, de la prospérité, de la stabilité et de la majesté du Continent d'autrefois. Le narrateur, à maintes reprises d'ailleurs, évoque l'Égypte, de très ancienne civilisation, et fierté de l'Afrique.

Le jeu entre *les mots* et *les maux* dont souffre l'Afrique se déploie dans le troisième chapitre dédié à David Diop, dont *les coups de pilon* (titre de son recueil de poèmes) « sont autant de mots [...] fatigués qui font flop dans la poubelle des mots flippés ».<sup>(3)</sup> L'allitération en *f* indique la fatigue du poète qui s'affole et délire dans un tourbillon de mots aux sonorités identiques : *décadence, déchéance, overdose, névrose*, etc.

Le symbole le plus significatif est celui du titre du roman. En effet, un jeu de *miroirs* permet aux personnages d'aller sans entrave, en traversant « le miroir », d'une vie tangible ici-bas dans le monde sensible, à un au-delà où règnent les morts, les esprits, les idées. Elenda a été tuée le soir des élections, mais son esprit poursuit le voyage dans l'au-delà : elle a, par sa mort, traversé le miroir. Le jeu peut continuer à se déployer en toute plénitude : l'esprit d'Elenda « s'anime du souffle d'une nouvelle vie, des teintes d'un univers qui brille et bruit, de l'éclat d'un monde neuf où tout s'accorde et s'équilibre, où tout est ordre et harmonie ».<sup>(4)</sup> De personnage physique, elle devient rêve, esprit, et se meut dans un univers où n'existe plus aucune contingence matérielle. Ainsi, le narrateur peut-il se situer tantôt d'un côté, tantôt de l'autre côté du miroir : la *métamorphose* d'Elenda est un des éléments fondamentaux de la narration, de même que le miroir, qui lui permet de mener une

---

<sup>1</sup> J. Carlos, *op. cit.*, p. 7.

<sup>2</sup> Ibid., p. 79.

<sup>3</sup> Ibid., p. 63.

<sup>4</sup> Ibid., p. 68.

seconde vie et de rencontrer de célèbres personnages de l'Histoire de l'Afrique.

Ce jeu de miroir(s) est mis en place au deuxième chapitre que le narrateur dédie « à *Frantz Fanon qui [lui] a appris à regarder l'Afrique dans le blanc des yeux et à la voir sans fard ni artifice* ». Suit un long poème qui évoque l'histoire tourmentée de l'Afrique, une « Afrique sans voix dans le concert des nations » et qui « retarde à l'horloge des temps ».<sup>(1)</sup> C'est également dans ce chapitre que la jeune étudiante en Histoire rencontre dans son voyage dans l'au-delà le roi Gbehanzin, dernier monarque du « Dan-Homè indépendant », qui a longuement réfléchi sur son malheur et sa défaite. Le discours du roi est à la mesure de la figure historique du résistant : dans un dialogue plein de tendresse et d'aménité, il donne d'abord les conditions d'une éventuelle renaissance de l'Afrique : « se regarder dans le miroir » et faire un diagnostic sans complaisance.<sup>(2)</sup>

L'univers « interstellaire » magistralement décrit dans lequel se meut Gbehanzin permet à « l'esprit de dominer l'espace et de bouger à travers le temps »<sup>(3)</sup>, faisant ainsi référence aux principes même de l'Histoire qui se répète sans cesse dans la vie des hommes, à travers les siècles : il n'y a aucune frontière, ni dans le temps ni dans l'espace, pour l'amertume que ressent un ami trahi (Gbehanzin fut trahi par les siens) ou pour la recherche de la liberté qui « est de toutes les patries, de tous les temps, de toutes les générations », un idéal vers lequel on tend sans jamais pouvoir y parvenir. Si, dans la description, le narrateur s'efforce de faire correspondre l'infini du temps et l'immensité de l'espace à la mesure de l'Histoire et des destinées humaines, le discours du roi Gbehanzin consacre sans ambiguïté l'échec d'une quelconque renaissance de l'Afrique : nulle possibilité d'une rémission ou d'une rédemption sans « le décompte de nos propres tares ».<sup>(4)</sup>

Dans la complexité de l'œuvre, on peut reconnaître encore bien d'autres inventions. Par exemple, le narrateur renvoie à des titres d'ouvrage, à des phrases célèbres, à des réminiscences d'auteurs. Les

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 39.

<sup>2</sup> Ibid., p. 57.

<sup>3</sup> Ibid., p. 40.

<sup>4</sup> Ibid., p. 59.

mots et expressions employés sont comme des « collages » : « les lendemains qui chantent », « le pays où nul ne meurt ». Il introduit également des allusions sur le rôle de l'écrivain qui « chante la rose » (Ronsard), renvoie à des ténors littéraires comme Jean-Paul Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Il saisit au vol dans son discours l'archéologie, l'œuvre du béninois Olympe Bhély-Quenum dans *Un piège sans fin*, Wole Soyinka et la tigritude, le poème célèbre de Léon Laleau qui chante « avec des mots d'emprunt ce cœur qui lui vient du Sénégal », les « peaux noires, masques blancs » de Frantz Fanon, les « eaux de l'abjection » d'Aimé Césaire dans *Cahier d'un retour au pays natal*, etc. Ces pastiches sont bien entendu des jeux de langage et d'écriture, mais constituent en même temps une soupape de sécurité en évoquant des espaces littéraires connus.

Dans les derniers chapitres du roman, il est question de l'art en Afrique et des formes littéraires. Ce sont les chapitres quatre, à *Jacques Roumain, pour recréer les coumbites de l'amitié et de la fraternité*, et cinq, *au Poète inconnu et... à tous les autres*. On peut y faire le constat suivant : certaines formes littéraires, traditionnelles et anciennes, n'ont rien perdu de leur actualité, même si le contenu est nouveau. C'est cette réalité que le narrateur montre à travers le roman, en insistant sur la correspondance qu'il y a entre l'Histoire toujours actuelle et nouvelle, qui se répète, et les formes narratives fondamentales, comme le mythe ou le conte, toujours aptes à exprimer l'actualité.

En effet, les grands hommes qui changent le cours de l'histoire, ainsi que les poètes, sont des « élus », des esprits qui « organisent le chaos », tout comme les formes littéraires fondamentales et les mythes créés par l'homme organisent le temps et l'espace. Ainsi, le narrateur peut-il affirmer, en situant le rôle de l'écrivain :

*[L'écrivain] assume son temps en s'affranchissant de toute temporalité, comme s'il cherchait à passer la barrière des temps, comme s'il était en quête d'un temps fondateur, d'un temps absolu, du temps de Dieu.<sup>(1)</sup>*

---

<sup>1</sup> Id.

Ces idées sur la forme littéraire interpellent bien évidemment le lecteur de *Le Miroir*. Il reconnaît dans sa lecture des formes de la littérature orale dans l'écriture du roman. Par exemple, pour décrire la barbarie et la brutalité des « Tontons choucroute », le narrateur commence à la manière d'un conte :

*Oyez, bonnes gens ! Cette histoire mérite d'être racontée [...] Mais comment cette histoire a-t-elle pu parvenir jusqu'à nous ? [...] Comment la raconter, cette histoire ? Il était une fois ? Oui, il était une fois... Tant il est vrai que la réalité dépasse la fiction et que les faits semblent mariner dans le mythe et la légende<sup>(1)</sup>.*

La forme narrative du conte introduite dans le récit est familière à un public africain et répond à ses goûts. Elle mêle l'irréel et le vrai, le présent et le passé, la vie et la mort, le rêve et la réalité. L'histoire se passe aussi bien dans le monde des vivants que dans celui des morts, les rêves d'Elenda morte se confondent avec une réalité de rêve. Dans la situation de communication où le narrateur interpelle ainsi le narrataire et s'adresse directement à lui, l'un et l'autre sont complices dans le récit et construisent ensemble l'espace narratif ; le rôle phatique de l'échange est pleinement assuré.

Cette poétique détermine ensuite le rapport de l'écrivain avec le matériau dont il se sert pour construire son univers. Le style oral et l'adresse directe, les répétitions, les parallèles, et la parole qu'il emploie, embrassant dans sa totalité le dit et le non-dit, le tangible et le symbolique, le matériel et l'immatériel, lui permettent d'introduire dans son récit des marques d'énonciation propres à ce langage. L'imaginaire africain justifie la position du narrateur tantôt d'un côté tantôt de l'autre côté du miroir. Les indices spatiaux-temporels se situent ainsi des deux côtés à la fois, de même que les indices de personnes qui font référence tantôt à des vivants, tantôt à des morts. Le passé se mêle au présent et au futur : les temps verbaux ne correspondent pas forcément au temps de l'action. Si le dialogue d'Elenda et du roi Gbehanzin, ou celui entre les écrivains sont au présent, le discours de Kwame Nkrumah est tantôt au présent tantôt au passé. Ainsi, l'interpellation du destinataire, l'objet

---

<sup>1</sup> J. Carlos, *op. cit.*, p. 9.

de la narration et le mode narratif employé font-ils de *Le Miroir* un roman original qui allie le style oral et le style écrit.

Enfin, les images idéalisées de la « Maison de l'Art », au 7, rue des Archanges, où l'esprit d'Elenda a rendez-vous avec le poète *inconnu*, accentuent la dichotomie entre la réalité d'une Afrique « engluée dans les contingences du quotidien »<sup>(1)</sup>, et le rêve où se réfugie le poète. Le narrateur aborde différents problèmes de la littérature et de l'écrivain africain : la langue d'écriture où se reflète l'histoire de l'Afrique, la sincérité et la vérité de la création, la voie de liberté que doit conférer toute œuvre d'art. Nous passons de l'espace historique de l'Afrique à l'espace littéraire où l'écrivain est, là aussi, comparé à un « esclave qui doit briser ses chaînes »<sup>(2)</sup>, mais qui a la possibilité, grâce aux mots, « de briser les barrières du non-dit et de l'indicible, de passer le mur du sens et d'en ajouter ainsi, encore et toujours, à sa liberté de dire et de signifier ».<sup>(3)</sup> L'amitié, la fraternité, l'art sont en définitive les seuls rêves auxquels le narrateur invite le destinataire à s'accrocher. Si des souvenirs désagréables, obsessionnels reviennent dans les poèmes, la seule réalité tangible qui réconcilie l'artiste avec lui-même au bout de sa quête s'inscrit dans un échange fraternel et dans l'amour de la poésie.

Grâce à la fiction littéraire, le narrateur de *Le Miroir* a pu être à la fois très précis dans le temps et l'espace, mais aussi tout à fait général et s'appuyer sur des vérités éternelles : il évoque des époques, des pays, des discours et même des phrases, littéraires ou non, que le lecteur peut reconnaître; il exprime des idées ; il se meut dans un univers réel et irréel à la fois. Dans l'espace narratif du roman, les rêves deviennent réalité, le corps se libère de la lourdeur matérielle et l'esprit, immatériel, voyage dans l'éternité du temps et l'infini de l'espace. Le récit ainsi mené permet le jeu de la réalité qui est rêve, du rêve qui est réalité, de la mort qui est vie, de la vie qui est mort. Grâce au symbolisme du miroir, le narrateur se livre à de multiples jeux. Il promène le narrataire tantôt d'un côté, tantôt de l'autre côté du monde réel, il montre ou déforme le passé et le présent. Le récit, à cheval sur deux mondes, définit nettement deux espaces : ici, qui

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 111.

<sup>2</sup> Ibid., p. 111.

<sup>3</sup> Id.

est le présent et l'abjection, « l'enfer et la chausse-trappe » ; là-bas, où l'on peut rêver de liberté tout en évoquant le passé de l'Afrique et en s'interrogeant sur son avenir.

La fiction de *Le Miroir*, jusque dans les noms des actants, ou dans ces réminiscences et références textuelles, inter- et extratextuelles, est le clin d'œil du narrateur qui brouille les repères spatiaux et temporels, dénonce les agissements des escadrons de la mort partout où ils existent, vitupère l'esclavage et la colonisation, réclame la liberté pour l'humanité tout entière, exalte l'harmonie et la vie dans toutes les parties du monde, célèbre le poète et l'écrivain. Il se réfère à des symboles qui embrassent le temps et l'espace pour faire un diagnostic sans complaisance de l'Afrique et donner les pistes d'une éventuelle renaissance. Pour stigmatiser cette douloureuse histoire, il faut rappeler ce mot du narrateur : « sur les routes d'une longue errance, un continent se cherche »<sup>(1)</sup>. Les poèmes et les dédicaces au début des chapitres mêlent les genres classiques traditionnels et *contribuent* à créer des formes nouvelles, l'écriture se fait pastiche comme des stigmates le long de l'histoire africaine. Ce foisonnement des formes et des contenus assure la richesse et la beauté de l'œuvre.

## Bibliographie

1. BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1975.
2. BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
3. BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
4. BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.
5. BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
6. DABLA, Séwanou, *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la deuxième génération*, Paris, L'Harmattan, 1986.

---

<sup>1</sup> Ibid., p. 99.

7. DURAND, Gilbert, *L'imagination symbolique*, Paris, PUF, 1993.
8. GBIKPI MIDIOHOUAN, Thécla, *Oralité et Poétique, Historique de la Recherche en traditions orales et poétique des textes*, Thèse d'Etat, Dakar, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, 2008.
9. JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
10. JOLLES, André, *Formes Simples*, Paris, Seuil, 1972.
11. KAKPO, Mahougnon, *Poétique baroque dans les littératures francophones*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2007.
12. KONE, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne, Etude sur les avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.
13. MELONE, Thomas, « Léopold Sédar Senghor, Chants d'Ombre, propédeutique à la négritude », in *Mélanges Africains*, Paris, ACCT, ERLAC, 1973.
14. MOURALIS, Bernard, *Littérature et Développement*, Paris, Silex Editions, ACCT, 1984.
15. RICARD, Alain, *Littératures d'Afrique Noire : Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.
16. RICŒUR, Paul, *La métaphore vive*, Paris, Seuil, 1975.
17. TIDJANI-SERPOS, Noureini, *Aspects de la critique africaine*, Tome 2, Paris, Editions Nouvelles du Sud, 1996.
18. TODOROV, Tzvetan, « Les catégories du récit littéraire », *Communications* 8, Paris, Seuil, 1966, pp. 125-151.
19. ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

## INTRODUCTION A UNE LECTURE STYLISTIQUE DES POETES BENINOIS DE LA JEUNE GENERATION

Par Raphaël YEBOU

### Résumé

*La poésie béninoise, telle que Guy Ossito Midiohouan et Mahougnon Kakpo l'ont révélée respectivement dans **Nouvelle poésie du Bénin** et **Ce regard de la mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui**, présente des caractéristiques qui exposent une évolution diachronique certaine du rapport à l'orientation thématique et aux choix esthétiques de l'écriture poétique. Sous la plume des jeunes poètes, le lecteur découvre des constructions morphosyntaxiques, des choix lexicaux puis des rapports au langage qui manifestent leur volonté d'inscrire leurs œuvres dans l'air du temps. Les auteurs révélés par la dernière anthologie citée, lesquels nous intéressent en particulier, affichent une tendance à fonder un courant : celui d'explorer d'autres champs que ceux abordés par leurs aînés. Il serait souhaitable qu'un livre fût consacré à la poésie béninoise pour examiner de manière approfondie différents aspects des œuvres produites. Mais cet objectif dépasse largement les intentions sous-tendant la proposition du présent article. Celui-ci analysera essentiellement quelques aspects de l'écriture poétique sous la plume de quatre poètes de la jeune génération.*

**Mots clés :** lecture, stylistique, poètes, jeune génération, choix, esthétiques.

## Abstract

*Beninese poetry, such as Guy Ossito Midiohouan and Mahougnon Kakpo respectively revealed it in **Nouvelle poésie du Bénin** and **Ce regard de la mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui**, presents the characteristics which expose an diachronic evolution of the report/ratio to the orientation set of themes and the esthetic choices of the poetic writing. Under the feather of the young poets, the reader discovers morphosyntactic constructions, lexical choices then reports/ratios with the language which express their will to inscribe their works in the air of time. The authors revealed by the last quoted anthology, which interest us in particular, post a tendency to found a current e.g. to explore other fields than those approached by their elder. It would be desirable that a book was devoted to Beninese poetry to examine thoroughly various aspects of produced works. But this objective largely exceeds the intentions underlying the proposal of this article. This one will analyze primarily few aspects of the poetic writing under the feather by four poets of the younger generation.*

**Key words:** reading, stylistics, poets, younger generation, choice, esthetics.

## Introduction

Dans une étude<sup>(1)</sup> publiée en 2008, Adrien Huannou insiste sur l'œuvre des poètes béninois de la jeune génération dont le projet esthétique diffère bien évidemment, sur plusieurs plans, de celui de leurs aînés. Les orientations thématique et esthétique de leurs œuvres frappent l'attention des lecteurs qui peuvent être également intéressés, sous la même rubrique, par les procédés grâce auxquels ils donnent à leurs textes une forme susceptible de les discriminer dans la pratique du genre. Nous reprenons pour notre compte la périodisation établie par Huannou. Dans l'étude citée, l'évolution

---

<sup>1</sup> Adrien HUANNOU, « *La poésie béninoise : de Paulin Joachim à la jeune génération* », *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 93-111.

du genre au Bénin a été organisée en trois générations : celle des pionniers, qui se sont fait connaître entre 1950 et 1972, la deuxième génération, rassemblant des auteurs dont les œuvres ont paru entre 1972 et 1990 et la jeune génération, dont les auteurs publient depuis 1990<sup>(1)</sup>. Adrien Huannou situe, dans la génération des pionniers, des poètes tels que Paulin Joachim, Eustache Prudencio, Richard Dogbeh, Agbossahessou, etc. ; dans la deuxième, il classe Emile Ologoudou, Barnabé Laye, Colette Houéto, Nouréini Tidjani-Serpos, Jérôme Carlos, etc. et il cite, comme appartenant à la jeune génération, les membres du Club Ecriture Nouvelle de Guy Ossito Midiohouan, ceux du Complexe Artistique et Culturel Kpanlingan de Florent Eustache Hessou et les animateurs du Cercle Osiris de Mahougnon Kakpo.

En conformité avec les objectifs du présent ouvrage collectif, nous avons retenu, parmi les auteurs de la jeune génération, quatre poètes dont les textes serviront de base à l'étude des caractéristiques spécifiques de leurs choix esthétiques. Nous nous intéresserons ainsi aux textes de Mireille Ahondoukpè, Gniré Dafia, Mahougnon Kakpo et Hodonou Eglosseh, au regard de l'intérêt marqué qui se dégage de leur production poétique. Pour ne pas disperser les ressources de cette réflexion et en accroître les résultats, nous avons choisi de nous fonder sur deux anthologies, toutes de Mahougnon Kakpo<sup>(2)</sup>, *Ce regard de la mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui* et *Si Dieu était une femme*<sup>(3)</sup> avec, secondairement, des allusions aux recueils de François Aurore<sup>(4)</sup>, *L'averse est de*

---

<sup>1</sup> *Op- cit.* p. 98.

<sup>2</sup> Mahougnon Kakpo, *Ce regard de la mer...Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2001. Ce recueil rassemble, entre autres, des textes de Mireille Ahondoukpè, Gniré Dafia, Mahougnon Kakpo et Hodonou Eglosseh.

<sup>3</sup> D'autres textes des mêmes auteurs ont été publiés dans d'autres ouvrages tels que : Mahougnon Kakpo, *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009, les recueils de François AURORE cités en notes infrapaginales. Nous nous appuyons aussi sur cette anthologie de Kakpo parce qu'elle est la plus récente et la plus complète, puis donne une meilleure vue de la poésie béninoise chez les jeunes auteurs en étude.

<sup>4</sup> C'est le pseudonyme de François Constant Hodonou qui a écrit dans *Ce regard de la mer...* sous le nom de Hodonou Eglosseh.

*saison et la mort a pris mes yeux*<sup>(1)</sup> et *Brûler la mer* suivi de *Littérale de la Mer et de l'Infini*<sup>(2)</sup>. Ces textes seront étudiés selon une démarche méthodologique inspirée des travaux réalisés en stylistique française par Roman Jakobson, Georges Molinié et Joëlle Garde-Tamine.

## I- Contexte d'émergence des poètes béninois de la jeune génération

Née après le roman, le théâtre et l'essai littéraire, la poésie béninoise a été portée sur la scène littéraire avec la publication du recueil *Un nègre raconte*<sup>(3)</sup> de Paulin Joachim. Des œuvres d'auteurs tels que Eustache Prudencio<sup>(4)</sup>, Richard Dogbeh<sup>(5)</sup>, Agbossahessou<sup>(6)</sup>, se sont ajoutées au contexte de création littéraire créé par l'œuvre fondatrice, *Un nègre raconte*, pour générer, au Bénin, un climat d'émulation appréciable et favorable à la création et à la production poétique. Plusieurs études du professeur Adrien Huannou ont été consacrées aux poètes béninois des première et deuxième générations en particulier, et on peut se reporter à ses réflexions pour ce qui concerne les sources d'inspiration, les choix thématiques et esthétiques de ces écrivains<sup>(7)</sup>. D'autres études portent également sur

---

<sup>1</sup> François Aurore, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée* suivi de *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Lyon, Editions Baudelaire, 2009.

<sup>2</sup> Idem, *Brûler la mer* suivi de *Littérale de la Mer et de l'Infini*, Lyon, Editions Baudelaire, 2010.

<sup>3</sup> Paris, Ed. Caractères, 1954.

<sup>4</sup> Eustache Prudencio,

- *Vents du lac*, Cotonou, Ed. du Bénin, 1967.

- *Ombres et soleils*, Cotonou, Ed. du Bénin, 1968.

- *Violence de la race*, Cotonou, 1969.

- *Violence de la race*, Yaoundé, Ed. CLE, 1980 (réed.).

<sup>5</sup> Richard Dogneh, *Les Eaux du Mono*, Vire, Ed. Lec-Vire, 1963.

<sup>6</sup> Agbossahessou, – *Aïdia – J'ai vu*, Yaoundé, Ed. Clé, 1969.

- *Les haleines sauvages*, Yaoundé, Ed. Clé, 1972.

<sup>7</sup> Ces études ont pour titres :

- *Trois poètes béninois*, Yaoundé: Ed. CLE, 1980.

- « Réflexions sur la poésie béninoise », *Notre Librairie* n 124 octobre-décembre 1995, pp.162-172.

le même sujet et peuvent être consultées avec grand intérêt<sup>(1)</sup>. Il est peut-être utile de faire mention de l'anthologie d'Evelyne Gonçalves, *Poésie du Bénin*<sup>(2)</sup> publiée en 1983. Il sied, à présent, d'exposer de manière synthétique les approches thématiques des œuvres en étude.

## II- Orientations thématiques des œuvres

Les thèmes abordés par les poètes béninois de la jeune génération, en dépit des rapports qu'il est possible de tisser avec ceux qui tressent la structure des pièces de leurs aînés, marquent des particularités procédant probablement des choix idéologiques faits par lesdits auteurs. Dans *Ce regard de la mer*, les poèmes sont réunis selon trois rubriques dont le développement nous permet de structurer, selon trois thèmes, l'orientation thématique des textes retenus: le regard, l'inconnu, la douleur.

### 1- Le regard

Le premier thème que nous découvrons dans le recueil est celui du regard procédant du titre « Ce regard du cœur » que les auteurs développent en mettant en relief, au propre et au figuré, le rôle des sens de l'homme dans la connaissance des êtres et des choses, la traduction des sentiments profonds qui animent diversement leur cœur, la manifestation de leurs rapports à l'inaccessible. Et lorsque le cœur, en tant que siège de l'affectivité, est désigné comme source du regard projeté, l'acte réalisé s'apprehende comme une opération multidimensionnelle allant du cœur et venant, parfois, vers lui. Il prend une valeur symbolique profonde qui donne au « regard du cœur » de s'articuler comme une méthode d'accès à l'inconnu, un procédé de tension<sup>(3)</sup> vers l'infini dans un processus de recherche, de conquête. Ce thème semble s'articuler remarquablement dans le

---

- « *La poésie béninoise : de Paulin Joachim à la jeune génération* », *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions, 2008, pp. 93-111.

<sup>1</sup> Séwanou Dabla, « Afoutou, le "poésier" d'un lointain cabanon », *Notre Librairie* n 124 octobre-décembre 1995, pp. 183-184.

<sup>2</sup> Evelyne Gonçalves, *Poésie du Bénin*, Paris, Silex/ACCT, 1983.

<sup>3</sup> Dans le sens de « *mouvement consistant à tendre vers, à se diriger vers* ».

développement des poèmes tels que « Lettres inconnues », « Les notes du cœur », « La saveur de mon temps », « Avec le cœur au bord des yeux », « Sel du regard » de Mireille Ahondoukpè, mais aussi dans le « Manifeste de la poésie regardante » dont le texte inaugural consacre le regard comme moyen d'accès à l'inconnu auquel le poète introduit son lecteur. Il n'est pas superflu de faire observer le caractère transversal de ce thème dont nous retrouvons les marques dans le poème « Si Dieu était une femme » classé dans « Ailleurs...dans la néance » et dont la dédicace est ainsi formulée :

« A Mahougnon Kakpo :  
Pour remplir tes nuits  
D'un immense bonheur, d'un Regard...  
... Je ne parle pas de cette Folie  
de tous les printemps. Je parle  
du Regard. »<sup>(1)</sup>

La valeur itérative du mot « regard » pourvu d'une dimension pédagogique puis esthétique, les positions syntaxiques qu'il occupe dans les constructions et les dispositions typographiques occur-rentes<sup>(2)</sup> permettent de conclure à une mise en relief qui expose l'importance du sujet dans les prises de position idéologiques du Cercle. Et, comme on peut le constater, le poème « Si Dieu était une femme » aborde, lui aussi, le thème du regard. L'ouvrage du même nom apporte des éclairages sur la question. Dans l'introduction qu'il propose à cette anthologie, Mahougnon Kakpo écrit : « Le lecteur découvrira dans les pages qui suivent cinq écritures, cinq façons de regarder le monde et cinq façons d'exprimer la vue de ce regard. »<sup>(3)</sup> On le voit, le regard prend une dimension déterminante dans le projet esthétique des poètes du « Cercle Osiris » et il en indique ainsi une caractéristique fondamentale.

## 2- L'inconnu, l'infini, l'éternité

Le deuxième thème, la recherche de l'inconnu, la communion avec l'infini ou le désir de l'éternité, est synthétisé dans le titre

---

<sup>1</sup> Gniré Dafia, « Si Dieu était une femme », in *Ce regard de la mer... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, op. cit., p. 50.

<sup>2</sup> La majuscule qui marque l'initiale du mot « Regard » notamment.

<sup>3</sup> Mahougnon Kakpo, op.cit. p. 18.

« Ailleurs...dans la néance<sup>(1)</sup> ». Il trouve une très belle illustration dans le poème « Voici les vacances » à travers lequel Mireille Ahondoukpè marie production poétique et traduction de l'ailleurs. D'autres pièces en exposent également le développement, comme on peut s'en apercevoir dans « Un siège sans pain »<sup>(2)</sup>, « Une eau qui rêve », tous deux du même auteur, « Si Dieu était une femme » de Gniré Dafia. Ce thème ne se confond pas avec celui de la fuite du temps devenu traditionnel en poésie, même si on peut être fondé à le rapprocher de lui. À la vérité, la recherche de l'inconnu, la communion à l'infini ou le désir de l'éternité s'inscrit dans une tentative amoureuse de traduction de soi, du monde, de la perception de soi et du monde, de ses propres limites que peut combler la communion à l'infini, la sensation des vagues, l'océan, le désir de Dieu perçu comme le TOUT, la Plénitude, l'Infini, l'Infinitude. Mahougnon Kakpo confirme cette approche lorsqu'il écrit dans l'introduction déjà citée de *Si Dieu était une femme* : « le souci de membres du *Cercle Osiris* est d'inscrire leurs œuvres dans la mouvance de l'art moderne afin de se considérer comme ceux qui s'attaquent à l'inconnu. »<sup>(3)</sup>

### 3- La séparation, la douleur

Le troisième thème, nous le dégageons des textes réunis sous le titre « Presqu'amertume » formulé à partir de l'évocation des sujets tels que la séparation d'avec l'être aimé, l'oubli, la fin. Dans ce cadre, les poèmes « Initier l'oubli » de Mireille Ahondoukpè, « D'outre-Moi »<sup>(4)</sup>, « Suicide », « Etre sans soi », « Philosophie », « Nationalité humaine » et « Etat-civil » de Hodonou Eglosseh<sup>(5)</sup>,

---

<sup>1</sup> Ce néologisme construit sur la base morphologique de « néant » confère au champ d'expression une valeur descriptive inscrite dans l'espace, comme nous le montrerons plus loin, ce qui contribue à faire percevoir l'intention des poètes de renvoyer à l'inaccessible, à l'infini.

<sup>2</sup> Titre qui rappelle, d'un double point de vue phonique et paronymique, celui du roman *Un piège sans fin* de Bhély-Quenum.

<sup>3</sup> Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, p. 15.

<sup>4</sup> Ce titre qui, d'un point de vue phonique et paronymique, évoque l'« Outre-mer » présente l'intérêt de s'inscrire dans le paradigme de l'éloignement, l'isolement, mérite une étude approfondie.

<sup>5</sup> Ces poèmes de Hodonou Eglosseh exposent déjà quelques aspects de la pensée organisant l'univers poétique de l'auteur : le néant, la mort, le pessimisme, etc. Nous rappelons que sous un autre pseudonyme, l'auteur a publié en deux

« Pour extraire moi de moi » de Mahougnon Kakpo, peuvent être lus avec beaucoup d'intérêt. Ils traduisent les malaises personnels du poète dans son milieu de vie, ses déceptions, ses douleurs liées à l'impuissance de l'homme, ou évoquent la fin de l'homme avec une tristesse à laquelle succède une note d'espoir. Il y a donc espoir que les hommes empruntent la voie résolue de la conversion afin que les choses prennent le cours qui leur donne de vivre.

Mais à l'intérieur des poèmes réunis dans cette anthologie, sont abordés aussi d'autres thèmes tels que l'amour ou les sentiments affectueux orientés vers la disposition à aimer et à trouver celui/celle qui vous aime, le désir de l'être aimé (Ahondoukpè, « Lettres inconnues », « Charme » ; Dafia, « Un amour à la périphérie », Kakpo, « Osmose », Hodonou, « Ce baiser du regard »), la satire du monde sociopolitique (Dafia, « Le désert de la vie », Kakpo, « LE CRIME »), etc.

Ces orientations thématiques renvoient bien évidemment à des isotopies, c'est-à-dire à des « réseau[x] sémantique[s] marqué[s] par un système de redondances »<sup>(1)</sup>, et exposent les champs couverts par la poésie béninoise d'aujourd'hui. Ces isotopies reposent solidement sur les bases esthétiques de la production textuelle et font entrevoir les effets que l'œuvre est susceptible de produire dans le champ d'expression littéraire.

### III- L'écriture poétique : du feu de la pensée à la force de l'expressivité

La poésie révélée dans *Ce regard de la mer* s'inscrit dans le champ de la poésie moderne à laquelle les rencontres organisées et les travaux réalisés dans le Cercle Osiris<sup>(2)</sup> ont certainement préparé

---

volumes différents trois recueils de poèmes dont le premier intègre une pièce théâtrale.

<sup>1</sup> *Vocabulaire de la stylistique*, op. cit. p. 187.

<sup>2</sup> Créé en 1997, Le Cercle Osiris est un groupe qui rassemble, dès sa création, une quinzaine de jeunes poètes, alors étudiants au Département des Lettres Modernes (FLASH-UAC). Il représente « un cadre où s'exerce la pratique permanente de l'écriture dans une conception spécifique. Les membres disent et écrivent autre chose autrement. Ils s'interrogent sur ce qui est écrit avant et pendant qu'ils prennent la plume pour créer leurs fantasmes et univers. Cette interrogation leur

les membres. C'est en particulier dans ledit Cercle qu'ont été valorisés puis connus comme poètes les auteurs dont nous allons analyser les pièces.

Le caractère moderne de cette poésie se reconnaît non pas à la disposition typographique des textes, mais à la qualité des structures lexicales et stylistiques, puis à la liberté de certaines constructions morphosyntaxiques. Guillaume Peureux écrit dans *Analyser les vers* que l'« arbitraire est la condition sine qua non de la perception de la poésie comme poésie, de sa base rythmique »<sup>(1)</sup>. Il faut comprendre ainsi que la production du texte poétique est fondamentalement déterminée par la volonté du poète de se séparer de la norme, de se servir du langage mais de façon désynchronisée, de fonder l'essence de sa production sur le non-respect de la règle. Mais en même temps qu'il peut être capricieux, l'arbitraire est une garantie de liberté et, par conséquent, de production enrichie du poème. Cette idée alimentera la lecture que nous ferons des textes choisis. Dans cette perspective, une question nous vient à l'esprit à propos de la mesure de cette poésie.

### 1- Une mesure inégale

En lisant les poèmes rassemblés dans *Ce regard de la mer*, on peut être frappé par l'inégalité de la mesure. Cette dimension de l'écriture poétique représente une caractéristique fondamentale qui distingue lesdits poèmes des textes classiques. Dans le poème qui suit, les marques distinctives de cette inégalité sont manifestes :

---

permet d'avoir une vision prospective pour leur propre création. (...). Les créateurs du *Cercle Osiris*, (...) inscrivent l'écriture poétique sous un projet du regard. Ils conçoivent la poésie, à l'instar de Rainer-Maria Rilke qui pense que "les vers sont des expériences" et de Rimbaud qui soutient que "la poésie est une expérience de soi", comme des souvenirs qui se muent en silence pour enfin se mettre en érection. Ils s'interrogent sur des questions préoccupantes et inhérentes à la création poétique, par exemple celles naguère posées par Maurice Blanchot dans son *Espace littéraire* à savoir : "Qu'est-ce que la force et la faiblesse pour un créateur littéraire ? A quelle sorte d'exigence doit-il répondre ? Quels risques court-il lorsqu'il se livre à l'écriture ?"... », Mahougnon Kakpo, *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009, pp. 12-13.

<sup>1</sup> Guillaume PEUREUX, *Analyser les vers*, Paris, Editions Gallimard, 2008, p. 8.

- 1- *Mon poème,*
- 2- *Ce sont les mille et un reflets*
- 3- *D'un visage fraîcheur de fer*
- 4- *C'est vivre midi*
- 5- *Quand s'épanouit l'aurore*
- 6- *C'est écouter la lumière*
- 7- *Pour sceller dans ton cœur*
- 8- *La saveur amoureuse des volcans.<sup>(1)</sup>*

L'examen de la mesure donne 3 + 8 + 8 + 5 + 6 + 7 + 6 + 10. L'avantage de ce choix peut en être, dans le rapport du poète au texte qu'il produit, une traduction libérée des contraintes particulières et une expression plus souple des sentiments profonds. L'inégalité de la mesure semble représenter une caractéristique générale de la poésie de l'anthologie. Dans tous les autres textes, le constat est analogue :

*« Une histoire de partir  
Pour un sou de pierre  
Et d'eau  
Pour un brin d'amour écarlate  
  
Et te sculpter  
D'un long trait de regard  
  
Est-ce que tu sais quel vent m'habite  
Quel sable me dit  
Quel large me saoule  
Est-ce que tu sais : le large même de l'amour  
  
L'amour de la nuit  
Me brûle le visage  
Un peu de sel et de tendresse  
Un peu de présence  
Au bord des rives de solitude  
  
Si tu savais l'oiseau des saisons  
Les marées basses qui asséchèrent  
Nos pas  
Si tu savais l'oiseau de l'amour  
  
Le vent de nuit met ses doigts  
Fébriles*

---

<sup>1</sup> Mireille AHONDOUKPE, « *Mon poème* », *op. cit.*, p. 8.

*Dans mes yeux-  
La femme inconnue me frôle  
D'un rêve de chevelure ».*<sup>(1)</sup>

Les strophes de ce poème sont marquées par la même inégalité de la mesure. La première strophe, par exemple, compte successivement : 6 + 5 + 2 + 8 ; la deuxième : 5 + 7 ; la troisième : 10 + 5 + 5 + 13 ; la quatrième : 5 + 6 + 9 + 6 + 10 ; la cinquième : 9 + 9 + 2 + 9 ; la sixième : 7 + 3 + 3 + 7 + 7.

Les poèmes rassemblés dans l'anthologie et ceux que réunissent les deux recueils de poèmes de François Aurore s'inscrivent, sur ce plan, dans la même perspective et ces constats nous amènent à retenir que l'inégalité de la mesure marque profondément la composition de ces textes. D'autres aspects transparaissent de leur lecture et concernent les rapports morphosyntaxiques marquant la structure des poèmes.

## 2- Poèmes de la modernité, poésie de l'inconnu

C'est le Professeur Mahougnon Kakpo lui-même qui donne la caractéristique générale de la poésie présentée dans *Ce regard de la mer...* A travers le texte intitulé « La poésie béninoise d'aujourd'hui » qui tient lieu de prologue aux textes réunis dans *Si Dieu était une femme*, il donne la spécification de cette poésie en soulignant qu'elle porte « une nouvelle vision, caractéristique toutefois de la structure de la poésie moderne »<sup>(2)</sup>. La poésie béninoise d'aujourd'hui donne les preuves qu'elle se construit dans un système ou, pour coller au vocabulaire d'usage, dans un mouvement récent, un courant moderne. Ses orientations mûries guident l'écriture des poètes béninois qui animent ce courant d'écriture. Ce qui vient d'être dit confirme cette vérité sur l'art et sera renforcé par les réflexions qui vont suivre. Celles-ci s'intéressent spécifiquement à l'élaboration de la phrase, le rapport aux signes de ponctuation et à d'autres marques de liberté dans la construction du sens à travers les poèmes.

---

<sup>1</sup> François AURORE, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée* suivi de *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, p. 61.

<sup>2</sup> Mahougnon Kakpo, *op. cit.*, p. 13.

## 2-1- La structure phrastique et les combinaisons stylistiques

Les textes retenus paraissent s'articuler comme la négation de la phrase telle qu'elle est définie en grammaire traditionnelle. Les caprices des poètes y sont de beaucoup dans la manifestation de ces dispositions, mais il y a principalement les choix opérés par les auteurs de choquer, de bouleverser la quiétude du lecteur vu le degré de violation des normes. Il est vrai que les bases traditionnelles de définition de la phrase sont fragilisées par le ton des critiques, mais les marques d'une distinction sont visibles dans les textes. La définition typographique<sup>(1)</sup> est totalement inadéquate ici parce que les marques de début et de la fin de la phrase ne sont pas la majuscule et le point. Parfois, ils marquent d'autres niveaux de la construction phrastique.

La première strophe du poème « Sourire d'amour » de Gnré Dafia est ainsi présentée :

*« Dans ces fêtes d'amour  
Et ces cris étranges de vie  
dans la joie d'un retour  
dans ces bougies croisées  
Je pense aux ombres glissantes ».*<sup>(2)</sup>

La composition et la présentation de cette strophe sont fort perturbantes si on se fie à l'emploi de la majuscule comme marquant le début de la construction phrastique. Ce sentiment de malaise est entretenu et renforcé par la présentation du dernier vers dont l'initiale du premier mot, « Je » est en majuscule. La rigueur de la construction commandait une minuscule pour indiquer que les deux vers précédents forment les circonstants par rapport auxquels se construisent le GN<sup>(3)</sup> et le GV liés dans une relation prédicative. Pour arriver à ce type de description, nous nous appuyerons sur la définition selon laquelle la phrase est un énoncé bâti autour d'un pivot et qui inscrit dans une relation prédicative un GN et un GV. Guidé par cette démarche inspirée des grammaires descriptives, nous voyons, dans la strophe, une phrase intégrant une réduplication des

---

<sup>1</sup> La définition typographique de la phrase la présente comme un énoncé commençant par une lettre majuscule et se terminant par un point.

<sup>2</sup> Gnré Dafia, « Sourire d'amour », *op. cit.*, p. 27.

<sup>3</sup> GN = Groupe Nominal ; GV = Groupe Verbal.

groupes prépositionnels employés comme circonstants ; ce qui donne la structure :

GP1 + conjonction de coordination + GP2<sup>(1)</sup> + GP3 + GP4 + GN  
+ GV

- GP 1 : Dans ces fêtes d'amour
- Conjonction de coordination : Et
- GP 2 : (dans) ces cris étranges de vie
- GP 3 : dans la joie d'un retour
- GP 4 : dans ces bougies croisées
- GN : Je
- GV : pense aux ombres glissantes.

Il sera certainement intéressant de souligner l'homologie de l'élaboration syntaxique des quatre groupes prépositionnels considérés au plan paradigmatique, le parallélisme visible entre eux au plan syntagmatique et l'emploi itératif de la même préposition. Ces dispositions peuvent être versées à l'analyse des ressources langagières qui ont présidé à l'élaboration de la strophe et révéler, par exemple, l'opposition résultant de la construction des champs sémantiques lumière/ténèbres. Elles sous-tendent des sèmes<sup>(2)</sup> définis comme « *des éléments de signification rigoureusement déterminés, qu'on devrait qualifier de plus petites unités de signification en contexte* »<sup>(3)</sup>. Les sèmes, à la vérité, servent à l'analyse structurale du signifié, comportant dénotation et connotation.

Cette autre strophe, la cinquième du poème « Le miroir vidé » de Hodonou Eglosseh, nous intéresse aussi dans la même perspective :

*« Sur la paume de ma vie  
j'ai gravé ton nom ô mer  
et maintenant  
j'égrène l'alphabet étroit de ton ventre  
chaque grain de sable chaque coquille amère  
chaque étoile rétameur qui remoule mon amour*

---

<sup>1</sup> La préposition est sous-entendue. GP = Groupe Prépositionnel.

<sup>2</sup> Le *Petit Larousse 2010* définit le sème comme une « *unité minimale de signification entrant, comme composant, dans le sens d'une unité lexicale* ».

<sup>3</sup> Georges Moline, *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1997 (3<sup>e</sup> éd.), p. 21.

*c'est toi que je vois car ce n'est que toi  
mon désir et ma mort ma fiancée océane ».*<sup>(1)</sup>

Comme on le voit dans la poésie moderne, dans la poésie en général même, les repères typographiques sur lesquels repose la définition de la phrase affichent leur inadéquation par rapport aux structures proposées par les auteurs<sup>(2)</sup>. Sur le plan des relations syntaxiques, la structure observée est plus complexe que celle que nous avons analysée plus haut et comporte :

GP : Sur la paume de ma vie  
GN : j'  
GV : ai gravé ton nom  
Interjection : ô  
GN : mer ;  
Conjonction de coordination : et ;  
Adverbe: maintenant  
GN : j' ;  
GV : égrène l'alphabet étroit de ton ventre ;  
GN : chaque grain de sable ;  
GN : chaque coquille amère ;  
GN : chaque étoile rétameur qui remoule mon amour ;  
GN : c'  
GV : est toi que je vois  
Conjonction de coordination. : car  
GN : ce ;  
GV : n'est que toi ;  
GN : mon désir ;  
Conjonction de coordination : et  
GN : ma mort ;  
GN : ma fiancée océane.

---

<sup>1</sup> Hodonou Eglosseh, *op. cit.*, p. 33.

<sup>2</sup> On se souvient de la fameuse construction d'Antoine de Saint-Exupéry : « La guerre est une maladie. Comme le typhon. »

Cette description phrastique expose la démultiplication des relations syntaxiques à travers laquelle se démarquent plusieurs substantifs concrets ou réels, des verbes d'action et d'autres catégories grammaticales de valeur analogue, qui traduisent la dimension suggestive des évocations bâties sur l'impression créée par le poète de les exprimer sur la base du concret. Il y a, dans cette strophe, des associations fortement imagées sur la base du rapport abstrait/concret et vice-versa :

Premier élément de l'association	Nature	Second élément de l'association	Nature	Rapport de l'association	Résultat de l'association
Sur la paume	GP	De ma vie	GP	Concret-abstrait	Abstraction
J'ai gravé ton nom	GN-GV	Ô mer	Interjection GN	Concret-concret	Abstraction
j'égrène l'alphabet étroit	GN-GV	de ton ventre	GP	Abstrait-abstrait	Abstraction
Ma fiancée	GN	océane	Adjectif qualificatif	Concret-abstrait	Abstraction

Le dernier mot de la citation a la propriété grammaticale de se construire sur la base du mot « fiancée » et de se figer dans l'antéposition par rapport à cette base à cause des principes liés à sa formation lexicale : il s'agit d'un adjectif relationnel sur lequel pèsent des contraintes liées à la mobilité au plan syntaxique. La conséquence, c'est que cet emploi inscrit le groupe nominal dans une perspective descriptive et il s'harmonise ici avec l'occurrence des mots ancrés dans la réalité ou dans le concret mais pourvus d'une forte valeur suggestive. La lecture du passage donne également à s'interroger sur les rapports qui marquent la fin des vers si l'on s'en réfère aux deux vers ci-après : « j'ai gravé ton nom ô **mer** » / « chaque grain de sable chaque coquille **amère** »<sup>(1)</sup>, étant donné que

<sup>1</sup> C'est nous qui soulignons.

l'eau de la mer est amère et que les deux mots terminent deux vers (le 2<sup>e</sup> et le 5<sup>e</sup>) dans une disposition qui donne l'idée de rime finale.

Un autre passage, « Osmose » de Mahougnon Kakpo, est intéressant d'un autre point de vue :

*« ta seule image avive mes nerfs qui se dilatent/ se réchauffent dans une flaque de délectation à la conquête d'un complexe immaculé/ fontaine vitale / il fait jour dans mon corps/ puits profond / réserves de désirs et délires / qui nous conduisent à la fois avec réticence ostensible et dévouement patent / vers une communion / un compromis où seule l'osmose est le résultat final / au cœur d'un verger noir dont l'un des deux oiseaux qui célèbrent le jour du vodun/ susurre une mélodie pateline / susceptible de convertir au pays de Cocagne/ c'est la joie de vivre avec démente la jouvence/ notre jouvence devise de la génération courante/ tous verts/ nous jubilons et qui ou quoi jugule notre dérèglement nous fait rager/ »<sup>(1)</sup>*

Ce passage se reçoit comme une négation plus prononcée de la notion de phrase puisqu'il est élaboré comme une suite de paroles rythmées coulant de source, sans segmentation matérielle, empreintes de plusieurs niveaux rythmiques, pour produire un ensemble harmonieux, savoureux aussi bien pour les yeux que pour le cœur. Le langage poétique mis en œuvre est particulièrement imprégné du souci d'inscrire le discours dans une forme de communication vivante, directe, « sans protocole », comme l'atteste le début du texte. Le choix de la minuscule, en même temps qu'il viole éperdument les normes de l'orthographe française<sup>(2)</sup>, n'est pas de nature à conforter le rapport du lecteur au texte et révèle une préférence esthétique qui peut être mise en rapport avec le projet des membres du Cercle Osiris de proposer des textes susceptibles de « produire des convulsions »<sup>(3)</sup>. Il nous semble que cette orientation fixée à la poésie béninoise d'aujourd'hui telle que l'ont révélée *Ce regard de la mer* et *Si Dieu était une femme*, explique les procédés

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, « Osmose », *op.cit.*, p. 28.

<sup>2</sup> Dans les épreuves de dictée proposées à divers examens, cette graphie aurait été considérée comme une faute grave et sanctionnée par une rétention de points sur la note du candidat.

<sup>3</sup> Mahougnon Kakpo, *op.cit.*, p. 16.

déconcertants qui forment ses caractéristiques. Il nous plaît de souligner, en outre, certaines images très fortes et tout à fait singulières, qui se dégagent des séquences soulignées :

« ... mes nerfs qui se dilatent / se réchauffent dans une flaque de délectation à la conquête d'un complexe immaculé / fontaine vitale / il fait jour dans mon corps / puits profond / réserves de désirs et délires / qui nous conduisent à la fois avec *réticence ostensible* et *dévouement patent* / vers une communion »<sup>(1)</sup>.

Dans le même passage, l'élaboration du groupe prépositionnel « avec *réticence ostensible* et *dévouement patent* » est marquée par la suppression du déterminant là où celui-ci est attendu le plus<sup>(2)</sup>. L'effacement des déterminants indéfinis, en rompant les possibilités de restriction de l'expression dans ces positions syntaxiques, contribue à étendre le champ d'extension des mots dont ils devraient définir le sens précis en les introduisant dans le discours. Au regard des objectifs généraux des membres du Cercle Osiris, ce procédé, en association avec d'autres, peut être analysé comme voulu et exploité dans la tentative de traduction de l'inaccessible, de l'inconnu, de l'indicible, de l'ineffable, même s'il est légitime de se demander si le poète est pleinement conscient de l'application des procédés étudiés.

#### 2-2- Le rapport à la ponctuation : une préférence esthétique au service d'une poésie anticonformiste

L'application des signes de ponctuation contribue à rendre le discours intelligible puisqu'elle marque les niveaux d'associations syntaxiques et peut révéler diverses relations dans l'enchaînement des groupes à l'intérieur de la phrase. Mais chez certains poètes béninois de la jeune génération, les signes de ponctuation sont presque éludés, ce qui présente des intérêts en analyse stylistique. Cette disposition, telle qu'elle est mise en œuvre chez ces poètes, marque leur volonté d'inscrire leurs textes dans l'air du temps, car, on le sait, la poésie est renouvellement esthétique et, dans le premier

---

<sup>1</sup> Mahougnon Kakpo, *op-cit.*, p. 28. C'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> Le lecteur s'attendait à voir : « avec une *réticence ostensible* et un *dévouement patent* ».

recueil fondateur de la poésie béninoise, la même tendance est partiellement observée. Analysant ce choix esthétique dans *Un nègre raconte* et *Anti-grâce*, le Professeur Adrien Huannou dit de Paulin Joachim qu'il pratique « une poésie très libre : les points, les virgules et les points-virgules sont presque toujours supprimés ; ce qui confère au texte une allure très libre et une grande fluidité. »<sup>(1)</sup> Dans la poésie béninoise d'aujourd'hui, la suppression des signes de ponctuation est presque totale et cette disposition représente une évolution dans le rapport à la ponctuation quand on tient compte de ce qui est écrit avant. Il semble qu'en plus des valeurs identifiées par le Professeur Huannou, l'absence de ponctuation contribue à renforcer la forme poétique véritable des textes, étant donné que le caractère suggestif d'un poème procède du renforcement de la valeur connotative de ses constructions ou de la mise en œuvre des fonctions particulières du langage et que ces valeurs sont plus perceptibles lorsque sont gommées les marques traditionnelles de séparation de l'énoncé. Chez Mireille Ahondoukpè, par exemple, les poèmes « Lettres inconnues », « Charme », « Les notes du cœur », « Une porte s'est ouverte », « Vivre sa folie »<sup>(2)</sup> ne portent la marque d'aucun signe de ponctuation et l'organisation syntagmatique du discours poétique est laissée à l'initiative du lecteur. Par conséquent, celui-ci isole lui-même les groupes syntaxiques dont la délimitation ne correspond pas toujours aux niveaux prévus par l'auteur. En dehors de l'extrême fluidité que ce choix esthétique confère au texte, il nous paraît important de souligner l'idée qu'il le marque profondément de combinaisons variées au plan syntaxique et d'une polyvalence énonciative au plan sémantique. Ces constructions, ajoutées aux images dont les poèmes sont marqués, en renforcent le caractère poétique car la poésie, par essence, est sur-signification. La polysémie relevée procède de la liberté du poète que féconde celle du lecteur<sup>(3)</sup> à qui l'auteur accorde la possibilité de trouver sa place de vrai co-créateur, c'est-à-dire co-producteur de l'œuvre.

---

<sup>1</sup> Adrien Huannou, « Réflexions sur la poésie béninoise », *Notre Librairie : Littérature béninoise*, n°124 octobre-décembre 1995, p. 167.

<sup>2</sup> *Op-cit.*, pp. 9-10.

<sup>3</sup> Ici, il s'agit beaucoup plus du critique littéraire dont la tâche est d'introduire dans l'intelligibilité de l'œuvre littéraire.

À cette étape de la production du discours, le langage ne se plie plus aux schémas conventionnels, mais exploite des niveaux d'associations inédites pour transmettre le message de façon optimale, dans une forme qui en renforce la suggestivité. Nous nous trouvons dès lors au cœur du langage où l'acte de langage<sup>(1)</sup> s'exerce pour agir, modifier une réalité, un comportement, articuler une pensée ordinaire dans un format original. La fonction découlant de la construction absolue, normative semble s'affaiblir avec la suppression de la ponctuation et génère un flou syntaxique et sémantique dans la délivrance du message poétique. Le problème que pose l'absence de ponctuation s'articule autour de trois questions fondamentales, celles de savoir où commence le message, comment les mots sont mis en relation entre eux et quels types de groupes syntaxiques ils forment. À l'opposé, la proposition des signes de ponctuation indique les niveaux d'associations syntaxiques envisagées par l'auteur et rend le texte plus accessible, mais lui donne moins de possibilité de suggestivité, d'expressivité, de coloration, de vivacité. C'est le même choix esthétique qui gouverne la structure de nombreux poèmes des auteurs en étude : « *Enfant de l'ombre* » de Gniré Dafia, par exemple, compte vingt-trois vers, mais ne comporte qu'une virgule placée dans un vers repris plus loin à l'intérieur du poème ; « *Le désert de la vie* » du même auteur n'en comporte point, tout comme « *Un amour à la périphérie* » et « *Sourire d'amour* » ; « *Ruine du vent d'Est* »<sup>(2)</sup> non plus sauf à la fin de certaines strophes marquée d'un point. « *Osmose* », « *Délire* » et « *Le CRIME* » de Mahougnon Kakpo s'inscrivent aussi dans la tendance à la suppression de la ponctuation, mais utilisent des outils de segmentation du discours (les barres) et une forme scripturale sur l'analyse desquels nous reviendrons. Chez Hodonou Eglosséh, le choix esthétique paraît plus systématique : « *Littérale de la mer et de l'infini* » en dix séquences et « *Le chant sablonneux* » en dix séquences aussi, suppriment la ponctuation ou utilisent par endroits des barres dont les lieux d'application ne correspondent pas toujours aux positions de la virgule :

« *Que sept milliards de soleils jaillissent tes mains* »

---

<sup>1</sup> Notion qu'Austin a introduite dans l'étude des manifestations du langage dans l'approche pragmatique de la pratique du discours.

<sup>2</sup> Toujours du même auteur.

je te programme pour les vagues claires / pour le champ limpide  
quand le cœur de la savane incendiera tes lèvres  
la nuit se sera couchée  
nous sommes bien gens des hautes vagues /  
la douceur largue à l'espume acérée /  
nous sommes gens de sable fin /  
éclosions d'étoiles mal saquées /  
Nous sommes parents d'âme et du chant sablonneux ».<sup>(1)</sup>

Les barres que l'auteur utilise marquent non les unités syntaxiques mais certains niveaux du rythme.

D'un point de vue historique, la production de poèmes sans signes de ponctuation remonte à Guillaume Apollinaire dont l'œuvre, *Alcools*, a été accueillie, dès sa publication en 1913, comme le manifeste de la poésie moderne. L'absence des signes de ponctuation, en dehors du fait qu'elle contribue à attirer le regard du lecteur, à solliciter intensément son attention, rend le texte peu accessible et peut être incriminée pour arguer de l'hermétisme de la poésie moderne. En optant pour une telle disposition, le poète donne à son texte une autre dimension importante du langage poétique. Aragon, à qui Gide posait la question de savoir pourquoi le poète s'abstenait de ponctuation, faisait la réponse suivante : « Quand on ne ponctue pas, on ne peut pas écrire de la même manière »<sup>(2)</sup>. Nous pouvons en déduire que le poète moderne entend dire les choses autrement, différemment, en agissant sur le langage, en exploitant ses ressources au point de conférer à son texte une haute valeur suggestive. Les possibilités d'associations des unités morphosyntaxiques qu'offre la suppression de la ponctuation participe de ce projet esthétique. À la vérité, le propre de la poésie, c'est d'être suggestive à travers l'association du rythme et des sonorités, et cette caractéristique est conservée en poésie au cours des siècles. Les outils de reconstruction du langage poétique, les libertés qui marquent l'écriture poétique concourent à lui assurer cette propriété fondamentale.

---

<sup>1</sup> Hodonou Eglossé, « *Le chant sablonneux* », *op. cit.*, pp. 35-36.

<sup>2</sup> Citation rapportée par Nina Catach, *La ponctuation*, Paris, PUF « *Que sais-je ?* », 1994, p. 117.

2-3- La liberté des dispositions scripturales et de certaines constructions morphosyntaxiques

Il y a également, dans *Ce regard de la mer...*, un autre choix esthétique consécutif de l'absence de ponctuation : c'est la pratique de la minuscule là même où est attendue une majuscule. Dans cette perspective, la lecture du poème « *LE CRIME* » de Mahougnon Kakpo est particulièrement digne d'intérêt. La présentation scripturale viole un principe sacro-saint de l'orthographe française, celui de pratiquer la majuscule pour marquer le début d'une phrase ou les noms propres. Trois poèmes, extraits de *DOMINGNAN* de Mahougnon Kakpo, exposent ce procédé : « *Osmose* » (déjà cité dans la présente étude), « *Délire* » et « *LE CRIME* ». Ils sont écrits sur la base des mêmes dispositions typographiques. Il nous semble que ce choix contribue à marquer la forme de cette poésie à travers les dispositions visuelles choisies.

La lecture des textes expose aussi certaines constructions rendues ambiguës par le choix de mots ou tournures spécifiques. Dans « *Souffle* » par exemple, François Aurore écrit :

*« Tu prends le souffle et je prends le feu  
Tu prends l'amour mais où la rivière  
La source et l'essentiel  
– Et la brousse enflammée  
Ainsi les matins de froid  
– quand ils m'assassinèrent ».*<sup>(1)</sup>

Cette strophe est parfaitement hermétique à cause de l'emploi adverbial « où » qui fait appel à une subordonnée relative totalement éludée, la rupture de la subordination attendue dans la logique de la construction, l'absence d'agencement logique qui couvre l'ensemble de la strophe. Les unités morphosyntaxiques sont lâchées, un peu comme dans une communication télégraphique. Mais là encore, la pratique montre que ce sont les termes superflus qui sont supprimés. Ici, des constructions essentielles, nécessaires à la compréhension du message sont volontairement soustraites, ce qui rend hermétique le poème. De pareilles constructions apparaissent dans plusieurs textes et n'en facilitent pas

---

<sup>1</sup> François AURORE, « *Souffle* », *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, *op. cit.*, p. 42.

l'intelligibilité. La lecture d'un autre passage déjà cité peut être édifiante :

*« Que sept milliards de soleils jaillissent tes mains  
je te programme pour les vagues claires / pour le champ  
limpide quand le cœur de la savane incendiera tes lèvres la  
nuit se sera couchée  
nous sommes bien gens des hautes vagues /  
la douceur large à l'espume acérée /  
nous sommes gens de sable fin /  
éclosions d'étoiles mal saquées /  
Nous sommes parents d'âme et du chant sablonneux ».<sup>(1)</sup>*

Dans cette strophe où chaque vers semble acquérir une autonomie relative, le lecteur relève un usage bouleversant du verbe « jaillir » construit avec un complément d'objet direct alors qu'il s'emploie sans complément d'objet, une difficulté dans la mise en relation des unités morphosyntaxiques et des propositions, notamment au niveau du troisième vers dont on se demande s'il est syntaxiquement lié à celui qui le précède ou à celui qui le suit. Le sixième vers comporte, lui aussi, une structure verbale inédite, « la douceur large à l'espume acérée », dans laquelle le complément d'objet auquel fait appel le verbe « larguer » est absent.

Il semble que le souci majeur qui commande de telles dispositions se reconnaît dans l'intention de traduire autrement ce qui est vécu, senti, éprouvé. Le langage poétique offre toujours au poète les ressources dont il a besoin pour remplir cette fonction.

## Conclusion

Au terme de cette étude, nous retenons que les poèmes de Mireille Ahondoukpè, Gniré Dafia, Hodonou Eglosseh et Mahougnon Kakpo marquent une convergence sur les plans thématique et esthétique. Sur le premier plan, les auteurs, en raison des rencontres qui ont nourri leur plume dans le « Cercle Osiris », ont choisi des orientations qui intéressent le critique littéraire, étant

---

<sup>1</sup> Hodonou Eglosseh, « Le chant sablonneux », op. cit., pp. 35-36.

donné que les thèmes du regard, de l'inconnu, de la douleur prennent des développements tout particuliers dans les poèmes. À la vérité, les efforts des poètes à traduire leur malaise, leur « mal-vivre » se perçoivent à travers la marque prépondérante du rapport à l'infini, au néant, à l'inconnu alors que chez leurs aînés, se notent l'influence de la Négritude puis une note de critique politique orientée contre la révolution marxiste-léniniste dans l'ancienne République Populaire du Bénin. Au plan esthétique, il faut reconnaître que les auteurs se distinguent par la fréquence des structures morphosyntaxiques hermétiques, constructions qu'ils exploitent probablement dans une perspective de distinction. La rupture des rapports syntaxiques traduit, comme on peut l'imaginer, un travail du poète sur les ressources du langage. Elle sous-tend également la force, voire l'audace des images. De ce point de vue, il est légitime d'espérer encore l'analyse d'autres aspects de cette poésie qui ne nous a pas encore révélé ce qu'elle cache sous ses formes fréquemment inattendues, souvent troublantes. Il reste en suspens la question des influences subies par les poètes, qu'une autre étude s'attachera à élucider.

## Bibliographie

Elle rassemble trois catégories d'ouvrages

### 1- Les œuvres du corpus

- FRANÇOIS, AURORE, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée* suivi de *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, 68 p.
- Idem, *Brûler la mer* suivi de *Littérale de la Mer et de l'Infini*, Lyon, Editions Baudelaire, 2010, 182 p.
- KAKPO, Mahougnon, *Ce regard de la mer...Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2001, 109 p.

- KAKPO, Mahougnon, *Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui*, Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009, 286 p.

## 2- Les ouvrages de grammaire et de linguistique consultés

- CALAS (Frédéric) et ROSSI (Nathalie), *Questions de grammaire pour les concours*, Paris, Ellipses Editions Marketing S.A, 2001, 301 p.
- DELOFFRE (Frédéric), *La phrase française*, Paris, CUD et Sedes réunis, 1979, 5<sup>e</sup> édition, 1984, 145 p.
- DORTIER (Jean-François) (dir.), *Le langage, nature, histoire et usage*, Paris, Sciences Humaines Editions, 2001, 334 p.
- GREVISSE (Maurice), *Le Bon usage. Grammaire française*, Paris/Louvain – La – Neuve, Duculot, 13<sup>e</sup> édition refondue par A. GOOSSE, 1993, 1762 p.
- LE GOFFIC (Pierre), *Grammaire de la phrase française*, Paris, Hachette Livre, 1993, 591 p.
- RIEGEL (Martin), PELLAT (Jean-Christophe), RIOUL (René), *Grammaire méthodique du français*, Paris, PUF, 1994 (1<sup>re</sup> éd.), Quadrige, 2002 (2<sup>e</sup> éd.), 646 p.
- SIOUFFI (Gilles), VAN RAEMDONCK (Dan), *100 fiches pour comprendre la linguistique*, Paris, Bréal, 1999, 224 p.
- Idem, *100 fiches pour comprendre les notions de grammaire*, Paris Bréal, 2007, 220 p.
- VAN RAEMDONCK (Dan) (dir.), *Modèles syntaxiques : la syntaxe à l'aube du XXI<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, P.I.E. PETER Lang S.A, 2008, 356 p.
- WILMET (Marc), *Grammaire rénovée du français*, Bruxelles, De Boeck & Larcier s.a., 2007, 331 p.

## 3- Les ouvrages de stylistique consultés

- AQUIEN (Michèle), MOLINIE (Georges), *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1999, 753 p.
- BUFFARD-MORET (Brigitte), *Introduction à la stylistique*, Paris, Nathan/HER, 2000, Armand Colin, 2009, 127 p.

- CALAS (Frédéric), CHARBONNEAU (Dominique), *Méthode du commentaire stylistique*, Paris, éd. Nathan/ HER, 2000, 241 p.
- FROMILHAGUE (Catherine), SANCIER-CHATEAU (Anne), *Analyses stylistiques. Formes et genres*, Paris, Dunod, 1999 (1<sup>re</sup> éd.), Editions Nathan/ HER, 2000 (2<sup>e</sup> éd.), 234 p.
- GARDES-TAMINE (Joëlle), *La stylistique*, Paris, Armand Colin, 1992 (1<sup>re</sup> édition), Armand Colin/ SEJER, 2004 (2<sup>e</sup> éd.), 207 p.
- MAZALEYRAT (Jean), MOLINIE (Georges), *Vocabulaire de la stylistique*, Paris, PUF, 1989, 381 p.
- MOLINIE (Georges), *La stylistique*, Paris, PUF, 1993 (1<sup>re</sup> édition), Quadriga/PUF, 2004, 213 p.
- PERRIN-NAFFAKH (Anne-Marie), *Stylistique, pratique du commentaire*, Paris, PUF, 1993, 252 p.
- PEUREUX (Guillaume), *Analyser les vers*, Paris, Gallimard, 2008, 167 p.
- PEYROUTET (Claude), *Style et rhétorique*, Paris, Nathan, 2002, 160 p.

## L'HEROÏSME DANS LA DRAMATURGIE BENINOISE DE LA NOUVELLE GÉNÉRATION

Par Pierre MEDEHOUEGNON

### Résumé

*Héritier du système colonial, le théâtre francophone béninois a, pendant des décennies, conservé au héros son statut axiologique traditionnel de personnage surdéterminé, incarnant des idéaux de bravoure, de patriotisme, de liberté, de justice, de dignité humaine ou de pureté morale, faisant ainsi de l'héroïsme l'expression de valeurs électives à travers des types politiques ou sociaux connus ou identifiables. Les pièces politiques, historiques et sociales de la plupart des dramaturges béninois de la période coloniale aux années 1990 illustrent cette projection de l'héroïsme dramaturgique.*

*Mais, du renouveau culturel consécutif à la conférence nationale de 1990 a émergé une autre conception de la construction de l'héroïsme dans la fiction dramatique, qui fait de cette catégorie esthétique une exploitation baroque dont certaines expressions consacrent la destruction du héros traditionnel au profit d'un héroïsme atypique, construit autour de la crise des valeurs dans la modernité politique et socioculturelle, sur un arrière-fond de théâtre anti-théâtre. C'est dans ce sens que se donnent à lire ou à regarder certaines pièces béninoises des années 2000 à 2011 comme *Quand Dieu a faim* de Daté Atavito Barnabé-Akayi et *Dieu, cet apprenti sorcier* de Mahougnon Kakpo.*

*Les approches méthodologiques de la sociocritique et de l'analyse dramaturgique permettent de mettre au jour les mécanismes et la portée de cette mutation du concept de l'héroïsme dramaturgique.*

**Mots clés :** Héroïsme référentiel, héroïsme fonctionnel, crise des valeurs, héroïsme atypique, modernité

## **Abstract**

*Heir to the colonial system, Beninese francophone theater has, for decades, kept the hero to his / her traditional axiological status of an over-determined character, embodying ideals of bravery, patriotism, liberty, justice, human dignity or moral purity, thus making heroism become the expression of positive values that are elective through known or identified political or social types. The political, historical and social plays written by most of the Beninese playwrights during the colonial period up to the years 1990 illustrate this projection of heroism in dramatic art.*

*But, since the cultural revival subsequent to the 1990 national conference, has emerged, another conception of the construction of heroism in fiction drama, which turns this esthetic category into a baroque exploitation out of which some expressions consent to the traditional hero's destruction in favor of an atypical heroism built around a crisis of values in the political and socio-cultural modernity, in the background of an anti-theater theater. It is in this sense that from the years 2000 to 2011 can be read or watched some Beninese plays such as *Quand Dieu a faim* by Daté Atavito Barnabé-Akayi and *Dieu, cet apprenti sorcier* by Mahougnon Kakpo.*

*The methodological approaches of socio-criticism and dramaturgical analysis can uncover the mechanisms and the impact of this change of the concept of dramatic heroism.*

**Key words:** Referential heroism, functional heroism, crisis of values, atypical heroism, modernity.

Le renouveau culturel consécutif à la Conférence nationale de 1990 a fait émerger, au Bénin, une nouvelle conception de la construction de l'héroïsme dans la fiction dramatique, qui fait de cette catégorie esthétique une représentation baroque dont certaines expressions consacrent la destruction du héros axiologique

traditionnel au profit d'un héroïsme atypique, construit autour de la crise des valeurs dans la modernité politique et socioculturelle, sur un arrière-fond de théâtre anti-théâtre. Quels sont les principaux axes et les mécanismes de ce nouveau traitement du héros et de l'héroïsme dans la dramaturgie béninoise ? Quelles en sont les fonctions notamment des points de vue socioculturel, politique et éthique ? Enfin, quels sont l'intérêt et la portée de cette nouvelle ligne de construction de l'héroïsme dans la création littéraire béninoise ?

L'analyse sociocritique et dramaturgique des créations de trois jeunes béninois de la génération 2000 à 2011, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée*<sup>(1)</sup> de François Aurore (alias François Hodonou), *Quand Dieu a faim*<sup>(2)</sup> de Daté Atavito Barnabé-Akayi et *Dieu, cet apprenti sorcier*<sup>(3)</sup> de Mahougnon Kakpo, permettra de cerner la problématique et de développer la réflexion autour de la question, suivant une démarche ternaire qui proposera des réponses aux trois interrogations déjà formulées.

## I- L'héroïsme atypique : contexte d'émergence et caractéristiques dans la dramaturgie béninoise

De l'antiquité à nos jours, le héros a fait l'objet d'un traitement varié dans l'imaginaire humain et dans la création esthétique. A l'image de la mythologie grecque qui en a fait un demi-dieu, la plupart des traditions populaires lui ont conféré le statut référentiel de personnage hors du commun, porteur d'idéaux et de valeurs protecteurs du code éthique de l'humanité. « *L'apparition du héros*

---

<sup>1</sup> François Aurore, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée*, suivi de *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, 68 p.

<sup>2</sup> Daté Atavito Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim...*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 96 p.

<sup>3</sup> Mahougnon Kakpo, *Dieu, cet apprenti-sorcier*, suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, 89 p.

stabilise l'image de l'humanité »<sup>(1)</sup>, affirme M. Augé. Dans les traditions orales africaines également, l'évocation du héros était inséparable de la base référentielle d'incarnation d'un destin singulier au nom duquel étaient stabilisés ou défendus les canons idéologiques et éthiques de la société. Soundjata et Chaka sont deux figures de héros référentiels traditionnels diversement exploités dans la littérature épique et dramatique africaine.

Mais l'on sait que, de l'époque classique à nos jours, la littérature européenne a fait subir au héros « *une suite de déclassements successifs* », le faisant passer, selon Patrice Pavis, de la condition « *d'isolement splendide* » dans la tragédie classique au statut de représentant des idéaux individualistes de la bourgeoisie ou à celui de pitoyable jouet du déterminisme social dans les drames bourgeois et romantiques, avant que « *le théâtre de l'absurde (ne) parachève sa déchéance en en faisant un être métaphysiquement désorienté et sans aspiration* »<sup>(2)</sup>. De cette complexité du traitement référentiel de l'héroïsme dramaturgique est née l'approche fonctionnelle qui définit le héros par rapport à son degré d'implication dans l'action de la fiction littéraire. D'où la définition suivante que propose Michel Corvin dans son *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* :

« Sur le plan fonctionnel, héros en est venu à désigner le principal personnage de l'œuvre, quelles que soient ses qualités référentielles (ou, si l'on veut, humaines) : peu importe qu'il soit noble ou obscur, beau ou laid, jeune ou vieux, courageux ou lâche, coupable ou innocent, qu'il soit un personnage de tragédie ou de comédie. [...] Autrement dit, dès qu'il est au premier plan de l'intrigue, tout personnage peut être qualifié de héros, même s'il est un "traître". »<sup>(3)</sup>

Héritier du système colonial, le théâtre francophone béninois a, pendant des décennies, conservé au héros une stature axiologique de défenseur des idéaux fondateurs de l'équilibre et de la dynamique sociale, tels que la bravoure, le patriotisme, la liberté, la justice, la dignité humaine ou la pureté morale. L'héroïsme en a ainsi acquis

---

<sup>1</sup> M. Augé, *Génie du paganisme*, cité par Patrice Pavis, in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, p. 159.

<sup>2</sup> Patrice Pavis, *Op. Cit.*, p. 159.

<sup>3</sup> Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, p. 406.

un contenu positif renforcé par sa fonction référentielle traditionnelle de représentation des valeurs de sauvegarde de l'humanité à travers des personnages incarnant des types politiques, historiques ou sociaux connus ou identifiables. Les pièces de la plupart des dramaturges béninois de la période coloniale aux années 1990 illustrent cette projection de l'héroïsme traditionnel. Sokamè<sup>(1)</sup>, dans le drame éponyme des « acteurs noirs » de William-Ponty, Kondo ou Gbêhanzin, dans la pièce de réhabilitation historique *Kondo, le requin*<sup>(2)</sup> de Jean Pliya, et Issa dans le drame socialiste *Révolution Africaine*<sup>(3)</sup> de Sévérin Akando font partie des figures référentielles-types du théâtre béninois colonial et postcolonial jusqu'aux dernières heures de la Révolution de 1974 à 1990.

Même au lendemain de la libération des espaces culturel et artistique à la suite de la Conférence nationale de 1990, la conception du héros n'a pas changé chez les auteurs dramatiques formés à l'ancienne école postcoloniale, tels que Hyppolite da Silva, Albert Gandonou, Romuald Binazon, Pierre-Claver Hounkpè ou Apollinaire Agbazahou, dont les œuvres ont continué à projeter une image référentielle forte du héros, triomphant de bravoure ou victime des contingences socio-historiques. Il aura fallu l'émergence, vers les années 2000, d'une nouvelle génération de dramaturges, plus jeunes et surtout formés durant la période postrévolutionnaire, pour proposer au public des œuvres dramatiques où le héros fait l'objet d'un traitement atypique variant d'un auteur à l'autre, mais organisé essentiellement autour de la crise des valeurs, caractéristique des sociétés africaines aux prises avec les difficultés économiques de tous ordres et avec les effets conjugués des programmes d'ajustement structurel et de la dévaluation du franc C.F.A. La société béninoise des années 2000 a été, elle aussi, frappée par les effets de cette crise aggravée par les séquelles de près de deux décennies d'expérience de gestion socialiste catastrophique. Les citoyens, déçus par les

---

<sup>1</sup> Sokamè, héroïne de la pièce *Sokamè* des élèves dahoméens de l'École Normale William-Ponty du Sénégal, in numéro spécial de *L'Éducation africaine*, bulletin de l'enseignement de l'AOF, Dakar, 1937, pp. 82-93.

<sup>2</sup> Jean Pliya, *Kondo, le requin*, Cotonou, Les Éditions du Bénin, 1966, réédité à Yaoundé aux éditions CLE, 1981, 106 p.

<sup>3</sup> Sévérin Akando, *Révolution Africaine*, Cotonou, Éditions Typo-Press, 1975, 78 p.

bégaïements des initiatives démocratiques aux avancées difficilement perceptibles, se sont mis à chercher, certains dans le repli intérieur, d'autres dans les nouveaux cultes religieux du salut en prolifération, d'autres encore dans les mouvements de contestation sociale, des exutoires à leur perte de repères dans une société elle-même en quête de repères. La jeunesse majoritairement sans emploi, désorientée et confrontée à la transformation des mœurs sous l'effet de la modernité envahissante, vivait mal sa marginalisation de fait dans un environnement social où les possibilités de dialogue et d'émergence étaient très minces.

Ce contexte plutôt sombre a inspiré la crise du héros dans les créations des dramaturges de cette génération dont la plupart sont issus du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi. L'un des pionniers cette nouvelle dramaturgie est le romancier, nouvelliste et dramaturge bien connu Florent Couao-Zotti, dont les œuvres décrivent généralement l'univers des marginaux<sup>(1)</sup> des centres urbains et mettent en scène de nouveaux types de héros incarnés par des personnages de polar : les membres des cercles mafieux locaux, les proxénètes et les prostituées, ignorés dans la dramaturgie classique ou, tout au plus, relégués dans des rôles secondaires. Sans limiter sa création dramatique à la pègre ou aux cercles mafieux, Ousmane Alédji, un peu plus jeune que Couao-Zotti, n'hésite pas à recourir, dans sa pièce *Cadavre, mon bel amant*<sup>(2)</sup>, à un mode de construction des personnages qui réunit sur la scène un flic, un prêtre et une prostituée dans le rôle d'espions politiques interchangeable parmi lesquels il est difficile de déterminer qui est le héros. Les bégaïements et les fantasmes des tentatives de démocratisation politique des années 2000 ont également inspiré à un autre produit du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi, Fernand Nouwligbèto, une création tout aussi fantastique qui fait du cadavre d'un opposant politique enfermé dans une bière le héros de sa pièce

---

<sup>1</sup> Lire à ce sujet l'article de Mahougnon Kakpo : « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent-Couao-Zotti », in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2008, pp. 65-92.

<sup>2</sup> Ousmane Alédji, *Cadavre, mon bel amant*, Paris, Editions Ndzé, 2003, 57 p.

*Zongo Giwa de la forêt déviérgée*<sup>(1)</sup>. On le voit bien, l'héroïsme dans la dramaturgie béninoise des années 2000 connaît une extension plurielle et de plus en plus problématique. Quand il ne s'assimile pas à la représentation de la condition des criminels et des dévoyés comme chez Florent Couao-Zotti, il prend un caractère collectif anonyme qui banalise la notion de héros chez Ousmane Alédji tandis que, chez Fernand Nouwligbèto, il devient l'expression d'une catégorie mythique, celle de la fantasmagorie du pouvoir chez les dictateurs contemporains pris au piège du jeu démocratique.

Cette approche de l'héroïsme prend un contour plus atypique, plus difficile à déterminer avec les créations plus récentes de trois autres dramaturges encore issus du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi, François Aurore alias François Hodonou, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Mahougnon Kakpo. Ce qui fonde l'atypisme de l'héroïsme dans les œuvres de ces trois nouveaux auteurs, c'est le mélange de statuts des personnages difficiles à classer dans des catégories connues ou généralement acceptées. Ils sont représentés, selon les œuvres ou les séquences, tantôt comme des êtres poussés par leur volonté et leur détermination dans des « *actions en rupture de repères avec la communauté* », tantôt comme des épaves d'humanité transportées dans des rêves surréalistes de négation de l'ordre existentiel, tantôt encore comme des esprits-consciences plutôt que des êtres, en proie à un mélange de révolte éthique et métaphysique très osée, proche de l'absurde et profanatrice des pratiques politiques et religieuses contemporaines. En même temps qu'elles posent le problème du statut des personnages dramatiques, ces formes d'expression de l'héroïsme interpellent donc par les questions qu'elles suscitent sur leurs fonctions socioculturelles, politiques et éthiques.

---

<sup>1</sup> Fernand Nouwligbèto, *Zongo Giwa de la forêt déviérgée*<sup>1</sup>, Paris, L'Harmattan, 2005, 74 p.

## 2- Fonctions de l'héroïsme chez trois jeunes dramaturges : François Aurore, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Mahougnon Kakpo

La pièce de Barnabé-Akayi, *Quand Dieu a faim...*, relève de ce que la terminologie technique appelle le « théâtre jeune public »<sup>(1)</sup> et se déroule sous la forme d'un drame social osé, qui renverse les tabous culturels et idéologiques africains en érigeant en traits d'héroïsme les frasques d'une jeune lycéenne en situation de crise passionnelle avec son professeur et finalement convertie aux vertus de l'homosexualité. En violation du code éthique des établissements de formation de jeunes et des tabous culturels traditionnels, l'héroïne, Chigan, séduit son professeur de philosophie, lui fait des avances empressées que celui-ci rejette sans ménagement avant d'entretenir lui-même une liaison amoureuse avec la tutrice et mère adoptive de son élève. Par dépit ou par revirement sentimental, Chigan se découvre passionnément éprise de sa camarade de classe, Xonton, et se déclare prête à emménager pour vivre avec elle.

La création dramatique de François Aurore, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée*, est une méditation poétique et fantasmagorique d'une trentaine de minutes, qui transporte un couple de personnages au bord de la dépression, Kandorv et Ket, dans des rêves suicidaires sur les rapports entre l'existence humaine et le monde imaginaire de l'au-delà. Au dénouement du drame, le couple faisant office de héros se retrouve dans l'éternité, au cœur des étoiles et dans le sifflement des comètes.

Enfin, le recueil *Dieu cet apprenti-sorcier* de Mahougnon Kakpo, qui se compose de deux pièces, *Dieu cet apprenti-sorcier* et *Destin d'un Dieu*, constitue un mélange de visions poétiques et de création dramatique à contenu initiatique et cathartique sur l'échec de la

---

<sup>1</sup> Le théâtre « jeune public », pratiqué en Europe et aussi au Burkina Faso par la troupe « Le Théâtre de la Fraternité » de Jean-Pierre Guingané, est un genre de théâtre centré sur les problèmes de la jeunesse et destiné à l'éducation des jeunes. Pour plus d'informations sur le théâtre « jeune public », lire notre livre : *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'ouest des origines à nos jours* (historique et analyse), Cotonou, CAAREC Editions, (Coll. Etudes), 2010, p. 107-108 et pp. 221-229.

gestion des économies sous-développées d'une part et, d'autre part, sur l'image de la crise de Dieu qui se dégage des pratiques des religions du salut en prolifération au Bénin et un peu partout en Afrique subsaharienne. Sans véritablement mettre en scène un héroïsme référentiel ou fonctionnel, la première pièce, *Dieu, cet apprenti-sorcier*, fait en deux temps le procès de l'univers de décomposition irrémédiable qui résulte de la mauvaise gestion des économies des pays pauvres. D'abord, deux représentants du Conseil des Sages du pays imaginaire du Marigot, Atchuta et Sopkozin, sont envoyés en mission auprès d'Adjakpa (un personnage à l'allure de Monsieur F.M.I.), PDG du Garage des économies en panne, pour tenter de trouver un remède à leur pays dont l'économie est à l'agonie. Pendant ce temps, une poétesse et un poète fous et révolutionnaires, Kandas et Hotep, devisent et interpellent Dieu, cet apprenti-sorcier qui reste caché là-haut, insensible aux appels de détresse de l'humanité souffrante. Ensuite, on assiste à une parodie de Conseil des Sages aux couleurs d'un conseil des ministres qui se termine dans le carnage : tous les membres qui démissionnent sont exécutés par le président Kpayo-Nubada, lui-même traumatisé et terrassé par la hantise hallucinatoire des voix de ses anciens collègues. La deuxième pièce du recueil de Mahougnon Kakpo, *Destin d'un Dieu*, présente Dieu sous les traits d'une femme, le décrit en crise avec lui-même à cause de son incapacité à résoudre les problèmes des humains qui troublent sa quiétude par leurs séances intempestives de « troubles d'amour » et d'« exhortations » dans les lieux de cultes. Finalement, assigné en justice devant le tribunal des hommes représentés par des Crabes, en présence des personnages de l'Absurde et de l'Amour, Dieu se résout à s'unir à l'Amour et à l'Absurde dans le creuset lustral de la Conscience : « Désormais le nom premier et de Dieu et de l'Amour et de l'Absurde est 'Conscience' ». (*Destin d'un Dieu*, Troisième Emergence, p. 85).

L'analyse du statut et des fonctions du héros pose plus de problèmes qu'elle n'en résout dans chacune de ces œuvres. S'il est aisé de dégager le personnage de Chigan comme l'héroïne fonctionnelle de *Quand Dieu a faim* en tant qu'elle concentre toute l'action dramatique sur elle et permet aux autres personnages de se signifier à travers elle, il l'est moins quand il s'agit de déterminer si, du point de vue référentiel, elle incarne des valeurs en adéquation

avec son environnement socioculturel. La réaction de colère de Nouvè, sa tutrice et mère adoptive qui la menace d'exclusion du domicile familial, traduit le conservatisme culturel qui entoure la question de l'homosexualité en Afrique en général et au Bénin en particulier. Ensuite, l'attitude de son professeur qui rejette catégoriquement ses avances en lui signifiant que cela est interdit montre qu'elle est en déphasage avec le code éthique et le système d'encadrement pédagogique en vigueur. Du point de vue de la morale conservatrice traditionnelle et du point de vue des garde-fous officiels de l'école, même moderne, son aventure se lit comme une projection de la condition de la jeunesse scolaire (et étudiante) béninoise actuelle, troublée et désorientée dans ses comportements et dans sa prise de conscience par la crise des valeurs et les scandales à répétition dans son environnement de tous les jours. La qualifier d'héroïne poserait donc la question de sa référentialité. Mais-et c'est là le paradoxe-, en s'entêtant à violer les tabous et à imposer son choix comportemental à son environnement, Chigan renvoie à la conception antique grecque du héros tragique qui, selon Anne Ubersfeld, arbore le caractère d'un «*individu fort qui se dresse face à la cité pour en discuter ou en violer les lois*»<sup>(1)</sup>. En fait, Chigan s'illustre dans la logique de la pièce de Daté Atavito Barnabé-Akayi comme une pionnière de la lutte pour la reconnaissance des droits de la minorité silencieuse des homosexuels du Bénin et de l'Afrique, dans un environnement majoritairement hostile. C'est de cette fonction socioculturelle, à l'allure de provocation pour faire changer les mentalités et les habitudes, que le dramaturge a investi son héroïne, ainsi que l'explique Apollinaire Agbazahou dans la préface de *Quand Dieu a faim* : «*Le triomphe de l'homosexualité semble une provocation volontaire de l'auteur qui peut vouloir signifier que tout change et (que) nous devons vivre avec le progrès de l'Amour qui n'est plus que hétérosexuel*».<sup>(2)</sup> Entre cette héroïne, dont le profil et la fonction renvoient au référent socioculturel de la défense des minorités, et les personnages de François Aurore, il n'y a aucune commune mesure.

---

<sup>1</sup> Anne Ubersfeld, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, p. 44.

<sup>2</sup> Apollinaire Agbazahou, préface de *Quand Dieu a faim*, Cotonou, Editions Plumes Soleil, 2010, p. 8.

Chez François Aurore, la création dramatique fonctionne comme un poème hallucinatoire qui fait voguer les personnages dans un univers éthérique où ils ne sont pas impliqués dans des actions concrètes susceptibles de les déterminer par rapport à des fonctions socioculturelles ou éthiques. Le couple Kandorv et Ket, autour duquel est construit le rythme du poème dramatique, vit en conscience et non en action son déphasage avec l'ordre existentiel, ses rêves étoilés peuplés de hantises de la mort et de désirs d'amour avortés. Ainsi s'expliquent les plaintes de Ket « *bourrée de barbituriques* » et à l'article de la mort :

« **Ket** : Or, c'est le moment. Que l'Eclat m'ouvre les ailes.  
Passer en douceur. Oui, dans un feu brûlant de tendresse. Je  
voudrais mourir en pleurant...

**Taïba** : D'amour... D'amour... (*L'Echo reprend en écho*)

.....  
**Ket** : Si je meurs, tu leur diras que je portais un rêve plus  
grand que le monde. Et que je mourus de n'avoir pas pu...

**Kandorv (l'apaisant)** : Laisse, Ket, laisse et repose.

**Ket** : Tu leur diras que je ne fus pas aimée. Que j'eus froid  
depuis l'être. Depuis dedans. » (*Quand nous promènerons  
dans la voie lactée, Deuxième rêve-Feuilles sèches et Brisants,*  
pp. 24-25.)

Kandorv ne se montre pas plus actif ni plus déterminé que Ket, puisque, après la mort de celle-ci, il devient inconsolable et lui emboîte le pas en se laissant aller dans les profondeurs des eaux :

« **Kandorv** : Quelles odeurs soudain d'Eternité, De poivre,  
de sel et tralala ! L'envie de mort m'assoit au pic des nuages.

.....  
**Kandorv** : Alors, partons. (*Il met un pied à l'eau. Puis le  
second...*)

**Monsieur-le-vent (Invisible)** : Vive la mort-et les  
amours... » (*Ibidem, loc.cit.*)

On ne peut parler d'héroïsme chez Kandorv et Ket que parce qu'ils constituent le centre de gravité du souffle poétique et du mouvement de tension intérieure entre la vie et la mort chez les trois principaux personnages de la pièce : Kandorv, Ket et la domestique Taïba. Il s'agit là, si l'on en convient, d'un héroïsme atypique puisque, même en faisant un rapprochement avec la typologie proposée par Vincent Adiaba Kablan qui distingue un

héroïsme positif destiné à « replacer le personnage parmi les siens dans une communauté d'idées morales ou politiques, pour qu'il en défende les convictions » et un héroïsme négatif qui s'oppose au premier en tant que « négation sans issue pour le peuple »<sup>(1)</sup>, il est difficile d'attribuer le caractère positif ou négatif à des personnages en état de dérélition ou abîmés dans la métaphysique de la méditation sur les rêves de l'au-delà.

La pièce de François Aurore partage avec celles de Mahougnon Kakpo le traitement atypique de l'héroïsme. *Dieu, cet apprenti sorcier*, on s'en souvient, est marquée par les deux temps forts de la mission de recherche de solution à la mauvaise gestion de l'économie du pays du Marigot et de la parodie de Conseil des Sages soldé par un carnage. Il n'y a pas, à proprement parler, de premier rôle dans cette pièce. Le personnage de Kpayo-Nubada, qui fait office de président du Conseil des Sages, n'apparaît que dans la quatrième et dernière séquence de la pièce pour exécuter ses collègues conseillers et mourir lui-même dans un délire hallucinatoire. Auteur du chaos apocalyptique de sa fin de règne, il incarne probablement le dictateur fou, qui refuse de démissionner après l'échec de sa politique et s'abîme dans l'autodestruction après avoir détruit les autres, mais il ne porte pas l'action centrale de la pièce qui est la quête de remède au désastre économique du pays. Les personnages chargés de cette mission dans les trois premières séquences, Atchuta et Sopkozin, sont exécutés au cours du Conseil des Sages sans avoir eu le temps de rendre entièrement compte de leur mission. Ainsi, ni le président Kpayo-Nubada ni les membres de son Conseil ne peuvent être qualifiés de héros du point de vue fonctionnel, puisqu'ils ne sont pas « au premier plan de l'intrigue » dans la perspective de Michel Corvin.

Même dans la perspective référentielle, la logique de *Dieu, cet apprenti-sorcier* est qu'il ne saurait y avoir d'héroïsme dans les rangs des responsables d'une faillite nationale. D'où l'opposition, tout au long de la pièce, entre les personnages négatifs que constituent les responsables de la crise économique et les personnages positifs

---

<sup>1</sup> Vincent Adiabla Kablan, *L'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus*, thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines, UFR Communication, Milieu et Société, Université de Bouaké, novembre 2011, pp. 83-84.

incarnés par les deux poètes, Kandas et Hotep, qui jouent le rôle de fous et de révolutionnaires de la Cité, invoquant le secours de Dieu ou des dieux étrangement éloignés et muets :

« **Hotep** : [...] (*Pause. S'adressant au ciel.*) Ô toi ! Aie pitié de cette créature qui s'oublie sur une plage en travail ! Sors, sors pour voir. (*Pause.*) Bien ! [...] Comme il (*Il indique le ciel*) ne veut pas comparaître, on va lui appliquer les décisions-lois. (*Dieu, cet apprenti-sorcier, Premier Monde, pp. 21-22.*)

.....  
**Kandas** : A présent, je veux retourner dans le Cœur-Aîné. Car j'ai sollicité une permission avant d'escalader le fleuve. (*Se mettant à implorer le ciel.*)  
*Avalu* ciel et terre ! *Avalu* soleil et lune ! *Avalu* Est et Ouest !  
Jour et nuit !  
*Avalu* mâmes des ancêtres ! Donnez-moi votre avis favorable.  
[...]  
(*Ibidem, Quatrième Monde, p. 44.*)

.....  
**Hotep** : Pour que les marigots n'aillent plus à la retraite sous le regard moqueur d'un apprenti-sorcier. (*Ibidem, Quatrième Monde, p. 48*) ».

En dernière analyse, du point de vue référentiel, l'héroïsme circule dans *Dieu cet apprenti-sorcier* dans le sens des vœux ou des prières des poètes investis, comme chez le poète français Victor Hugo, de la fonction politique de Visionnaires et de Prophètes du Changement. Mais là encore, on peut dire que l'héroïsme fonctionne de manière atypique parce que les poètes ne sont pas au premier plan de l'intrigue de la pièce. L'originalité du dramaturge Mahougnon Kakpo consiste, ici, à jouer sur les deux plans, référentiel et fonctionnel, pour construire un héroïsme atypique.

Le jeu de manipulation des plans référentiel et fonctionnel structure aussi la construction de l'héroïsme dans la deuxième pièce de Mahougnon Kakpo, *Destin d'un Dieu*. La relecture de la fable permet de suivre ce jeu : le personnage de Dieu se sent victime de la révolte des hommes, en « *grève illimitée* » (p. 72), et de l'Amour, entré en dissidence à cause l'entêtement des humains à le discréditer par leurs « *Troubles d'Amour* ». Tout se passe sous l'arbitrage de l'Absurde qui convoque une « Commission Vérité et Réconciliation » à la plage, à la cour de justice des hommes représentés par

des Crabes, pour débattre de la crise de Dieu et rechercher les solutions de retour à l'harmonie. Le verdict des hommes-crabes est sans appel :

« Dieu doit déménager de son royaume céleste pour réintégrer la conscience de nous autres, Crabes. (*Bruit inouï mêlé de grondement de tambour, le tout traduisant une fin de monde.*) Ensuite, il doit changer de nom. Désormais le de Dieu est "Conscience". (*Bruit inouï mêlé de grondement de tambour, le tout traduisant une fin de monde.*) » (*Destin d'un Dieu*, Troisième Emergence, p. 85.)

La didascalie: «*Bruit inouï mêlé de grondement de tambour, le tout traduisant une fin de monde*», mentionnée deux fois dans la même tirade, suggère l'atmosphère de révolution apocalyptique dans laquelle s'inscrit cette rencontre symbolique sur la condition de la fin des dérèglements et de l'hypocrisie des hommes, égarés dans les délires collectifs et les orgies sexuelles « *en flagrant debout d'Exhortation* » (p. 63) dans les lieux de culte, au nom de Dieu au lieu de le prier réellement. Dans cette satire aux accents canularsques et provocateurs, construite autour de la reprise parodique des formules de prières attribuées à certains adeptes des nouveaux cultes chrétiens au Bénin, Dieu apparaît comme le jouet du destin, à la merci des hommes et enfermé dans le paradoxe de sa déchéance et de sa réhabilitation par les « *Crabes* » (les humains), les « *moins que rien* » qu'il est censé avoir créés.

Sur le plan fonctionnel, Dieu est bien le héros de cette pièce. Il est au centre de la fable et tous les autres personnages s'agitent autour de lui pour obtenir le retour à la situation d'harmonie. Enfin, le dénouement de la fable montre que les hommes ont besoin de lui pour réaliser le miracle de la fusion de l'absurde, de l'amour et du divin dans leur cœur. D'où l'idée-force de la « *Trinité de Conscience* » qui s'impose au dénouement de l'œuvre : Dieu = Conscience, Absurde = Conscience et Amour = Conscience :

« *Nous sommes la Trinité. Voici le jour de notre baptême. Nous portons tous les trois le même nom : CONSCIENCE. Et nous sommes au cœur des Crabes (les hommes). Ils nous supportent par défi à leur existence.* » (*Destin d'un Dieu*, Troisième Emergence, p. 86.)

Mais c'est sur le plan référentiel que l'analyse de l'héroïsme dans *Destin d'un Dieu* pose problème. Aussi bien du point de vue de la morale religieuse qu'au regard de l'éthique sociale, l'image de Dieu représenté sous « *une apparence humaine, de préférence féminine* » (p.55) sur une scène de théâtre devant un public et réduit à choisir entre le « *suicide divin* » (p. 60) et la soumission au verdict des hommes, se perçoit mal comme forme d'héroïsme et ne correspond à aucun type de montage osé, habituellement toléré. Cette image relève plutôt de l'absurde comme le personnage même de l'Absurde érigé en confident et conseiller de Dieu pour l'amener à accepter le compromis susceptible de ramener la paix dans ses relations avec les hommes. Bien entendu, le dramaturge joue encore une fois sur les deux plans fonctionnel et référentiel et tente de compenser son montage téméraire en prescrivant la descente de Dieu dans le cœur des hommes pour leur apprendre le vrai sens de la prière. En construisant ainsi, autour de la thématique de l'absurde, le personnage atypique de Dieu-femme et les personnages non moins atypiques d'esprits-consciences tels que l'Absurde et l'Amour intervenant et parlant sur la scène, Mahougnon Kakpo fait de sa pièce un théâtre de l'absurde ou un théâtre de la dérision, volontairement provocateur et annonciateur de la distance qu'il prend lui-même, en tant que poète de la Cité, à l'égard des transformations de son environnement socioculturel ou religieux. Par ce biais et toutes proportions gardées entre leurs options socioculturelles, politiques et éthiques respectives, il rejoint François Aurore et Daté Atavito Barnabé-Akayi dans la mise en scène du projet esthétique de l'héroïsme atypique au moyen de la création dramatique. Mais quels sont l'intérêt et la portée de cette nouvelle ligne de construction de l'héroïsme dans la création littéraire béninoise ?

### **3- Intérêt et place des nouvelles formes d'expression de l'héroïsme dramaturgique dans la littérature béninoise**

L'option de la création de héros atypiques par les trois dramaturges béninois de la nouvelle génération, dont nous venons

d'étudier les œuvres, présente un intérêt mesurable à leurs apports au renouvellement des thèmes et de l'esthétique de la création dramatique dans l'espace national béninois. De la période coloniale aux années 1990, nous l'avons vu, la dramaturgie béninoise a fonctionné de manière classique, inspirée surtout des modèles hérités de l'ancienne école coloniale et en déphasage avec l'évolution des tendances du théâtre dans l'environnement culturel africain et international. La rupture introduite dans ce mode de création par les nouveaux dramaturges, surtout ceux des années 2000 à 2010, a permis de créer de nouveaux thèmes et de nouvelles conceptions de la mise en scène des spectacles dramatiques, davantage en adéquation avec le contexte et les problèmes de la société contemporaine dont les facettes forment un prisme diversement perçu par les artistes créateurs. C'est dans ce sens que se comprend le message de l'avertissement liminaire de *Dieu, cet apprenti-sorcier* de Mahougnon Kakpo :

« Le thème de cette pièce est le *rien*. Elle est la représentation de notre monde en miniature. Mais elle ne constitue pas le cinéma d'un seul écran. Il faut la lire sur tous les écrans à la fois. » (*Dieu, cet apprenti-sorcier*, Avertissement, p. 13.)

En portant sur la scène théâtrale le sujet de la perte de l'homme privé d'amour et déchu dans sa conscience, celui de l'homosexualité et ceux de la faillite économique des pays pauvres et de la crise de la morale dans les pratiques des nouvelles religions chrétiennes africaines, François Aurore, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Mahougnon Kakpo offrent au jugement du public des questions d'actualité tirées de son environnement immédiat et abordées par peu d'auteurs dramatiques ou de romanciers béninois dans leurs œuvres. Ils en font un traitement esthétique atypique à travers des figures d'épaves humaines mourantes et de militantes homosexuelles chez les deux premiers dramaturges, et au moyen de la représentation de Dieu métamorphosé en femme et de poètes fous pleurant sur les ruines de la Cité, chez le troisième. A cela s'ajoute, chez les trois dramaturges, la tendance au mélange des genres, la tendance à la poétisation du langage théâtral, dans une esquisse de résurgence de la poésie dramatique des origines européennes et africaines. La marque de François Aurore, c'est le retour à la tradition des poèmes dramatiques antiques grecs comme dans le

recueil *Ethiopiennes* de Léopold Sédar Senghor. Les extraits des complaintes de Ket et de Kandorv exploités plus haut en donnent un peu la mesure. Chez Barnabé-Akayi, l'apologie de l'homosexualité n'exclut pas les envolées lyriques, peuplées d'images lascives, de l'héroïne Chigan et de sa partenaire Xonton, dans un mélange de sonnet et de vers classiques :

« **Xonton** : Je veux être certaine que je te comprends.

**Chigan** : Ferme tes nerfs dolents ô dangereux serpent  
Ether de verre en mer vase bleu de tendresse  
Ma vie couleur douleur ma vie moue de ton flanc  
Ma vie qui sanglote comme de la tristesse  
(.....)  
Moi je cherche en toi ce qui fait marcher l'horloge  
Ondulée de tes pieds et les feuilles d'amours  
Uniques que tes nerfs après plusieurs détours  
Ramassent sur la grève ô l'amour se déloge  
O fais-moi Sappho (sic) fais-moi embraser le soir  
Je suis la femme au sexe étranger  
(.....)

**Xonton** : La petite partie de mes jours s'ajoute  
A l'autre morceau de l'amour de toi goutte  
A goutte pour lentement constituer  
Le feu liquide qui naît des airs tués  
Je suis aussi la femme au sexe étranger. »  
(*Quand Dieu a faim*, épisode 6, pp. 64-65.)

Enfin, avec Mahougnon Kakpo, en plus des personnages-esprits, des personnages symboliques, des délires et des images poétiques qui animent son univers dramatique comme on a pu s'en apercevoir dans les extraits exploités tout au long de cette étude, la nouvelle ligne de création emprunte tout autant au procédé brechtien du dédoublement dramatique ou du théâtre dans le théâtre qu'au *concert-party* ghanéen et togolais. La distanciation des personnages à l'égard de leurs rôles et même à l'égard du rôle du personnage de Dieu est de temps en temps rappelée dans un langage clownesque dans les séquences qui composent *Dieu, cet apprenti-sorcier* et *Destin d'un Dieu*. Mieux, dans l'épilogue de *Dieu, cet apprenti-sorcier*, les deux poètes révolutionnaires fous viennent, en compagnie des cadavres des personnages fraîchement tués et reprenant vie sur la scène, rompre l'illusion théâtrale comme chez Brecht, Jean Genet ou Sénouvo Agbota Zinsou, en annonçant avec

un rire moqueur : « *C'était du théâtre.* » (*Dieu, cet apprenti-sorcier*, épilogue, p. 49). Ce mélange des genres esthétiques, porteur d'une nouvelle poétique et de nouveaux messages s'inscrit dans la ligne de ce que Mahougnon Kapko lui-même appelle « *la modernité théâtrale* » (*Ibidem*, p. 13).

Modernité théâtrale est à porter, peut-être, au crédit du Département des Lettres Modernes de l'Université d'Abomey-Calavi qui a formé la plupart de ces nouveaux dramaturges dans les règles de l'art et les a entraînés aux techniques modernes de la création dramatique ainsi qu'à l'analyse des textes et des pratiques théâtrales anciennes et classiques. Leurs options convergentes, consistant à créer, chacun à sa manière, des œuvres et des héros qui portent le changement des thèmes et des esthétiques dans le sens de la crise des valeurs dans nos sociétés contemporaines, résultent autant de la maîtrise des pré-requis théoriques et des outils méthodologiques acquis au cours de leur formation académique que de leurs sensibilités personnelles aux transformations et aux besoins de créativité de leur environnement. Il est vrai, toutefois, que ce nouveau théâtre béninois souffre d'un certain hermétisme qui le rend difficile à comprendre et à mettre en scène. En effet, si le style, les symboles, les envolées poétiques et lyriques et les audaces de construction des personnages et des thèmes chez les nouveaux dramaturges constituent des délices pour l'esprit et le goût de l'élite intellectuelle, il n'est pas évident que le lecteur moyen se retrouve aisément dans le langage tantôt abstrait, tantôt incantatoire, et les symboles métaphysiques de François Aurore et de Mahougnon Kapko. Il est également douteux que le metteur en scène de leurs pièces parvienne facilement à en proposer des montages ou des représentations accessibles au public de chez nous, habitué à aller au théâtre beaucoup plus pour se divertir que pour se livrer à des cogitations intellectuelles. Mais tout porte à croire que les deux dramaturges ont volontairement fait le choix de l'hermétisme au profit du relèvement du niveau de la création dramatique au Bénin. Leur projet esthétique repose visiblement sur le souci de favoriser le développement, dans l'espace culturel national, du théâtre d'art de plus en plus éclipsé par le théâtre populaire et le théâtre filmé, diffusés à bas prix au moyen des supports technologiques modernes.

L'analyse que nous venons de faire de l'héroïsme dans la dramaturgie béninoise contemporaine a permis, nous l'espérons, de mettre en exergue sa mutation par rapport aux créations du théâtre colonial et postcolonial jusqu'au seuil des années 1990 où la représentation du héros est passée des statuts référentiel et fonctionnel classiques à celui de héros problématique aux contours de plus en plus difficiles à cerner. Nous avons vu, à cet effet, comment la génération des Florent Couao-Zotti et Ousmane Alédji a mis en scène, entre 1995 et 2000, de nouveaux types de héros moulés dans le crime et la violence et inspirés de la dégradation de la situation socio-économique et politique nationale et africaine. Nous avons enfin proposé une lecture de l'héroïsme atypique dans les œuvres de trois jeunes auteurs représentatifs des nouvelles tendances de la dramaturgie béninoise des années 2000 à 2011 : François Aurore, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Mahougnon Kakpo. L'héroïsme fonctionne chez ces nouveaux auteurs dramatiques tantôt sur le mode de la mise en exergue de personnages égarés par la perte de leurs repères existentiels, tantôt à travers la mise au premier plan de l'action dramatique de figures féminines iconoclastes dans les rôles de briseuses de tabous socioculturels et religieux, le tout baignant dans un mélange des genres comparable au mélange des figures de héros proposées au public.

Aussi bien par les audaces de la création de l'héroïsme dans leurs œuvres que par les originalités esthétiques de celles-ci, François Aurore, Daté Atavito Barnabé-Akayi et Mahougnon Kakpo affichent leur volonté d'ouvrir, dans le paysage de la dramaturgie béninoise contemporaine et plus généralement dans la création littéraire au Bénin, de nouvelles voies d'expressions qui jettent davantage le pont entre l'ancien et le moderne, entre les générations passées et celles qui montent, en réconciliant le théâtre avec le langage poétique de ses origines et le dotant des outils esthétiques nécessaires à l'appropriation lucide et responsable de la modernité.

## Eléments de bibliographie

### 1- Fictions dramatiques

- ALEDJI, Ousmane, *Cadavre, mon bel amant*, Paris, Ed. Ndzé, 2003, 57 p.
- AURORE, François, *Quand nous nous promènerons dans la voie lactée*, suivi de *L'averse est de saison et la mort a pris mes yeux*, Lyon, Editions Baudelaire, 2009, 68 p.
- BARNABE-AKAYI, Daté Atavito, *Quand Dieu a faim*, Cotonou, Plumes Soleil, 2010, 96 p.
- COUAO-ZOTTI, Florent, *La diseuse de mal-espérance*, Paris, L'Harmattan / Ndzé, 2001, 87 p.
- COUAO-ZOTTI, Florent, *Certifié sincère*, Cotonou, Ed. Ruisseaux d'Afrique, 2004, 90 p.
- KAKPO, Mahougnon, *Dieu, cet apprenti-sorcier*, suivi de *Destin d'un Dieu*, Paris, L'Harmattan, 2011, 89 p.
- NOUWLIGBETO, Fernand, *Zongo Giwa de la forêt déviérgée*, Paris, L'Harmattan, 2005, 74 p.

### 2- Etudes critiques

- ABIRACHED, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, 506 p.
- CROS, Edmond, *La sociocritique*, Paris, L'Harmattan, 2003, 208 p.
- HUANNOU, Adrien, *Cinquante ans de vie littéraire au Bénin 1960-2010*, Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2010, 59 p.
- KABLAN, Adiaba Vincent, *L'héroïsme dans la dramaturgie d'Albert Camus*, thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines, UFR Communication, Milieu et Société, Université de Bouaké, novembre 2011, 530 p.
- KAKPO, Mahougnon, « Les moi-vides, les moi-débris ou l'esthétique des débris humains chez Florent-Couao-Zotti », pp. 65-92, in *Repères pour comprendre la littérature béninoise*

- (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2008.
- MEDEHOUEGNON, Pierre, « Le théâtre béninois des années 2000 : une dramaturgie en quête de repères ? », pp. 29-52, in *Repères pour comprendre la littérature béninoise* (textes réunis et présentés par Adrien Huannou), Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2008.
  - MEDEHOUEGNON, Pierre, *Le théâtre francophone de l'Afrique de l'Ouest des origines à nos jours (Historique et analyse)*, Cotonou, CAAREC Editions (Coll. Etudes), 2010, 387 p.
  - MEDEHOUEGNON, Pierre, « La pratique théâtrale en Afrique Francophone de 1960 à 2010 », pp. 9-23, in *Particip'Action*, revue internationale de littérature, linguistique et philosophie, Volume 3, n 2, Juillet 2011, Lomé.

### 3- Dictionnaires du théâtre

- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, 940 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2004, 447 p.
- UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, 1996, 93 p.

## POETIQUE DE LA PAIX OU *TOFA* : COMMUNICATION ENTRE LES *VODUN* ET LES VIVANTS

Par Mahougnon KAKPO

« *La Vérité est le Seigneur qui gouverne la Terre ;  
La Vérité est l'Invisible qui éclaire la Terre ;  
Dis la vérité, présente les faits tels qu'ils sont ;  
Ceux qui disent la vérité sont ceux que les divinités aideront* ».  
*Sagesse de SA-TULA*<sup>(1)</sup>.

### Résumé

*En Afrique, notamment au Bénin, la recherche de solutions aux problèmes pouvant se poser au genre humain se fait par l'intermédiaire de la consultation de Fa, système de divination largement pratiqué par les peuples vivant dans le golfe du Bénin. Fa apporte une réponse aux préoccupations des hommes sur le plan individuel ou collectif. Tofa, qui est une consultation publique de Fa à l'intention d'un pays ou d'une ville, permet d'entrevoir clairement l'avenir du pays dans tous les secteurs de la vie publique. Le message de Fa par l'intermédiaire de la figure symbolique qui est le Fadu permet de savoir les comportements à adopter ainsi que les actes à poser afin de bénéficier des présages heureux et d'en éviter les mauvais. Ainsi, dans la littérature orale divinatoire au sud du Bénin, se manifeste une poésie non seulement du langage articulé, mais aussi une poésie sous-tendue par différentes intentions, notam-*

---

<sup>1</sup> Sa-Tula ou Savi-Tula est un *Fadu* secondaire. Il est composé du dixième *Fadu* (*Sa*) et du treizième *Fadu* (*Tula*). Il parle essentiellement de la Vérité et de la Mort et considère Fa comme la Vérité, c'est-à-dire ce qui est franc, qui ne peut rien gâcher, qui surpasse tout et que rien n'égale.

*ment les intentions didactiques et thérapeutiques qui dévoilent un réel souci de conservation de l'espèce au détour de la notion de la paix.*

**Mots-clés :** Poétique ; Sémiologie ; Herméneutique ; Paix ; Littérature africaine ; Littérature orale ; Littérature orale divinatoire ; Communication ; *Fa* ; *Fadu* ; *Tofa* ; *Vodun*.

## **Abstract**

*In Africa, precisely in Benin, the search of solutions to the problems faced by the human kind is done through the consultation of Fa, a system of divination which largely practiced by the people living in the gulf of Benin. Fa provides responses to people's worries individually or collectively. Tofa, which is a public consultation of Fa for a city or a country, allows to predict clearly the future in all the sectors of public life. The message of Fa through the symbolic figure Fadu allows to know how to behave as well as what to do in order to enjoy ideal conditions of life and to avoid the bad ones. As such, in the oral divinatory literature in the South of Benin, manifests itself a poetic not only of articulated language but also a poetic upheld by different notably didactic and therapeutic intentions which reveal a real concern about the conservation of species regarding the notion of peace.*

**Key-words :** Poetic; Semiology; Hermeneutics; Peace; African literature; Oral literature; Oral divinatory literature; Communication; *Fa*; *Fadu*; *Tofa*; *Vodun*.

## **Introduction**

L'Histoire nous enseigne que toute société est une organisation. Celle-ci est régie par des lois, des règles et autres principes que chaque membre de la communauté doit respecter. Les difficultés susceptibles d'entraver la cohésion du groupe social trouvent

également leurs solutions au sein de la société. Mais les hommes trouvent toujours des dispositions pour prévenir ces difficultés afin de continuer de vivre dans la paix et la concorde.

En Afrique, notamment au Bénin, la recherche de solutions aux problèmes pouvant se poser au genre humain se fait par l'intermédiaire de la consultation de Fa, système de divination largement pratiqué par les peuples vivant dans le golfe du Bénin et dont j'ai décrit et mis en schéma le fonctionnement dans des travaux antérieurs<sup>(1)</sup>. Fa apporte la réponse exacte à toute préoccupation aussi bien sur le plan individuel que collectif. Sur ce dernier plan, les peuples vivant dans le golfe du Bénin procèdent, surtout à l'orée d'une nouvelle année considérée comme un renouvellement, par la consultation collective de Fa appelée *Tofa*. Qu'est-ce donc que *Tofa* et comment les peuples sus-évoqués l'utilisent-ils encore de nos jours dans la recherche de la paix et de la concorde dans la cité ?

Pour répondre à cette question, je tenterai d'une part, une clarification sémantique du terme « *Tofa* », ce qui me permettra d'indiquer l'origine de l'institution ; d'autre part, je procéderai à une étude de cas de *Bénin Tofa 2011*. Ici, je ferai d'abord une brève description de la séance d'exécution de *Tofa* afin d'indiquer l'atmosphère hiérophantique qui le caractérise ; ensuite, j'expliciterai le *Fadu* principal révélé au détour d'une sémiologie de la notion de la paix qui se lit, non pas en filigrane, mais de façon manifeste, comme le caractère premier de Fa.

## **Tofa : Du terme à l'institution**

« *Tofa* » est un morphème lexical constitué de: « *To* » et « *Fa* ». Le premier, c'est-à-dire « *To* », signifie en Fongbé<sup>(2)</sup> : « *pays, ville,*

---

<sup>1</sup> Outre les travaux sur le Fa dont l'essentiel pour cet article est référencé dans la bibliographie en fin de document, on peut se reporter utilement à *Introduction à une poétique du Fa*, (2<sup>e</sup> Edition revue et augmentée), Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, 191 p.

<sup>2</sup> La langue Fongbé est la langue parlée dans l'ancien royaume du Danxomè, la première région du Bénin où la pratique du Fa a été manifeste avant de se propager dans le reste du pays. Le Fongbé est aujourd'hui l'une des langues territoriales majoritaires au Bénin.

village », tandis que « Fa » renvoie, d'une part au système de divination lui-même et, d'autre part, signifie, dans la même langue, la « fraîcheur ». Dans la plupart des langues du sud du Bénin, la reduplication du morphème donne « Fafá ou Fífá » et renvoie à des notions complémentaires comme « paix, bonheur, prospérité ». En Yoruba, la langue première de Fa (le système de divination), le mot « Fa » renvoie, entre autres connotations, à l'« amour ». Ainsi, le morphème « Tofá » signifie « Fa pour le pays », c'est-à-dire « la consultation de Fa exécutée à l'intention d'un pays, d'une ville ou d'un village ».

*Tofá* est donc une consultation à l'intention d'un pays. L'objectif est d'avoir une prise réelle sur l'avenir du pays dans tous les secteurs grâce aux messages de Fa. Les paroles de Fa, en se déclinant sous la forme de différents genres littéraires, sont déchiffrées par le *Bokɔ̀nɔ̀n* (le Prêtre du Fa) qui révèle les prévisions divines au cours de l'année à venir. A l'instar du *Tofá*, la couleur de la Pierre choisie lors de la cérémonie de *Kpesɔ̀sɔ̀* (le fait de prendre la Pierre) chez les peuples Gen du Togo et du Bénin permet de prédire les événements heureux ou malheureux de l'année à venir pour tout le peuple. Ainsi, non seulement la consultation du *Tofá* permet de connaître l'avenir du pays, mais surtout elle aide à pallier les mauvais présages révélés en indiquant, au détour d'actes et de comportements à observer, les voies et moyens pour les surmonter. Lorsqu'il est bien exécuté, *Tofá* permet de garantir la stabilité du pays dans tous les domaines.

*Tofá* est une pratique ancienne révélée pour la première fois dans le royaume du Danxomè, précisément en 1715 sous le règne de Dossou Agadja, frère du roi Akaba. En effet, l'Histoire du royaume du Danxomè nous enseigne qu'à la mort de son souverain père Akaba en 1708, Agbossassa, le fils régulièrement désigné pour accéder au trône, n'était pas encore un homme complet, capable de tenir aussi bien moralement que spirituellement le trône. Il lui fallait encore quelques années de retraite à Glazoué pour une préparation conséquente à cette noble mission. Ainsi, Tassi Ahangbé, sœur du roi Akaba, a été retenue pour assumer la régence. Elle sera l'unique femme à avoir exercé une si haute fonction dans l'histoire du royaume du Danxomè. Ses réalisations, sur tous les plans de la vie du royaume, la hissent au rang de la femme la plus

puissante de la dynastie royale et prédestinent ainsi son unique fils, Gnansounou, au trône.

Mais les hauts dignitaires de la dynastie, fervents conservateurs et politiciens d'un autre acabit, tiennent à la préservation de la lignée royale. Alors, ils organisent l'assassinat de Gnansounou ainsi qu'un coup d'Etat pour favoriser l'intronisation de Dossou, frère du roi Akaba, qui prend le nom fort d'Agadja, au détriment de son neveu Agbossassa en 1711. Tassi Ahangbé, ne pouvant supporter une telle trahison, maudit la lignée d'Agadja sur l'autel des mânes des ancêtres. Cette malédiction ne tarde pas à provoquer une anomie au sein du royaume et oblige le roi Agadja, alors réfugié à Kana-Tota, à rechercher la solution auprès de son homologue d'Oyo en 1714. L'objectif est bien clair : ramener la pluie qui est devenue rare depuis des années afin de contribuer à l'amélioration de l'agriculture. Le roi d'Oyo dépêche alors auprès d'Agadja son ministre des cultes, le *Babalawo*<sup>(1)</sup> Aḡebɛɔɔ<sup>(2)</sup>, domicilié à Ilé Ife, ville religieuse du royaume d'Oyo et ville originaire, légendaire et sainte du Fa.

Aḡebɛɔɔ suggère, après avoir écouté le récit des faits, une consultation du Fa pour le royaume ; cela a lieu à Kana-Tota le 15 novembre 1715, en présence de la plupart des dignitaires du royaume. Le *Fadu* qui apparaît est *Tula-Lɛɛ*<sup>(3)</sup>. Un *Fadu* est une

---

<sup>1</sup> « *Babalawo* » signifie en Yoruba « *Père du secret* ». C'est le nom porté par les Prêtres du Fa en pays Yoruba. Chez les Fon, il est désigné par le nom « *Bokɔnɔn* ». On comprend ainsi qu'en réalité, le substantif « *devin* » est impropre pour désigner ce spécialiste du Fa : le Prêtre du Fa.

<sup>2</sup> « *Aḡebɛɔɔ* » est un morphème Yoruba composé de : « *aḡe* » – « *couronne* » ; « *bɛ* » : « *supplier, apporter, commander* » et de « *ɔɔ* » : c'est le nom d'une plante rampante dont l'intérieur renferme de l'eau rafraîchissante qu'utilisent chasseurs et cultivateurs en l'absence d'eau de réserve afin de parer à l'urgence de la soif en brousse. Cette plante, reconnue sous le vocable « *asankan* » (la corde de *asan*, par allusion au caractère rampant de la plante) dans la plupart des langues du sud et du centre du Bénin, est gluante lorsqu'elle est introduite dans l'eau, et est aussi utilisée en phytothérapie pour soigner, entre autres pathologies, l'hypospermie ou l'azoospermie. « *Aḡebɛɔɔ* » pourrait donc signifier : « *la couronne qui apporte la fraîcheur* », ce qui, contextuellement, correspond à la présence du *Babalawo* Yoruba en pays Fon.

<sup>3</sup> *Tula-Lɛɛ*, nommé par euphémisme « *Tula-Gbogli* » à cause du caractère très dangereux du signe *Lɛɛ* (la mort), est composé du treizième *Fadu* (*Tula*) et du quatorzième (*Lɛɛ*) *Fadu*.

figure oraculaire ou symbolique de Fa qui est aussi bien une parole sacrée nouée qu'un texte codé. Cette parole doit être dénouée et le texte décodé, interprété ou déchiffré étant donné que l'art divinatoire est une herméneutique<sup>(1)</sup>.

Ainsi, Aḡebɛɔɔ, après avoir détaché les grains de paroles contenus dans la figure symbolique de *Tula-Lɛtɛ* qui est en réalité le message de Fa adressé aux membres de la communauté de Kana-Tota, prescrit des Vɔ, c'est-à-dire des cérémonies propitiatoires. Ces Vɔ sont immédiatement exécutés. Mais celui qui est allé déposer les offrandes aux *Vodun* recommandées par Fa est rentré sous une forte pluie, une pluie que tous recherchaient depuis des années. Emerveillé, le roi Agadja surnomme Aḡebɛɔɔ « *Jisa* »<sup>(2)</sup>, le nomme conseiller spécial à l'orientation et l'installe à la cour royale où il officie jour et nuit pour aider le roi à mieux gouverner sous les auspices de Fa. Fa devient ainsi la boussole qui guide et éclaire le roi dans toutes ses actions. C'est ainsi le début d'une aventure sans fin de Fa en pays Fon où, même de nos jours, l'on ne peut honorer Fa sans invoquer *Jisa*, ce dernier ayant eu le temps d'initier plusieurs *Bokɔnɔn* qui continuent l'œuvre sur le chantier<sup>(3)</sup>.

C'est depuis cette époque, et ce, pendant environ deux siècles, que nul ne peut accéder au trône du royaume du Danxomè sans être initié au Fa. C'est également depuis ce temps que l'on interroge Fa au début de chaque nouvelle année afin de savoir sous la protection de quel *Fadu* le roi doit orienter ses actions dans l'année pour que celle-ci soit favorable aussi bien au souverain qu'à tout le peuple : c'est le *Tofa*. Cette consultation commandée par le roi a lieu en présence des plus hauts et fidèles dignitaires de la cour royale.

Cette pratique heureuse est sortie de la cour royale puis répandue dans chaque ville et village et s'est poursuivie jusque dans un passé

---

<sup>1</sup> Pour davantage de précisions sur le *Fadu*, se référer à notre ouvrage sur le Fa : *Introduction à une poétique du Fa*, pp. 39-66.

<sup>2</sup> « *Jisa* » signifie en Fongbé « *Sous la pluie* ». Mais certains de nos informateurs pensent plutôt que le mot est elliptique et serait « *Jisato* », c'est-à-dire « *Vendeur de pluie* ». Dans un cas comme dans l'autre, ce qui est sûr, c'est que le souverain yoruba est allé en pays Fon « *sous la pluie* » pour « *vendre la pluie* » qui manquait cruellement.

<sup>3</sup> Pour plus de précisions, consulter l'opuscule de David Coffi Aza, *Sur les traces du Fa*, Tome 1, Cotonou, Editions Fah'lun, 2010, 96 p.

récent. Ainsi, le chef du village invite les *Bokɔnɔn* les plus célèbres aussi bien du village que des environs qui procèdent à la consultation sur une place publique<sup>(1)</sup>. Si cette consultation se fait souvent à la veille ou à l'orée d'une nouvelle année afin de connaître les présages concernant le village et ses habitants durant toute l'année qui commence, elle se fait aussi lorsqu'une urgente et sérieuse préoccupation accable et handicape le village comme lors d'une épidémie ou d'une sécheresse. La réponse suggérée par Fa par l'intermédiaire du *Fadu* révélé est interprétée par les *Bokɔnɔn* et les *Vɔ* recommandés sont exécutés selon les rituels appropriés. Ainsi, la paix revient dans la communauté et la joie regagne les cœurs.

## Bénin Tofa 2011 : Une sémiologie de la paix

« Qui contrôle le passé contrôle l'avenir.  
Qui contrôle le présent contrôle le passé »  
George Orwell, 1984.

Si la pratique du *Tofa* a permis d'aider les souverains à diriger et à conduire les destinées de leurs communautés pendant des siècles, elle a disparu ou régressé considérablement depuis bien longtemps à cause de l'influence des religions révélées et de l'envahissement de celles nouvellement importées. Une hypocrisie maladroite semble régner à ce niveau étant donné qu'officiellement les nouveaux convertis donnent l'impression de rejeter ces pratiques culturelles jugées *rétrogrades* et *ringardes*, alors que nuitamment, ou par personne interposée, ils sollicitent avec acharnement les services des spécialistes de la tradition. Heureusement, de plus en plus, les populations, face à l'entêtement de l'Histoire et à l'incapacité de trouver des réponses idoines à leurs préoccupations les plus urgentes et vitales, retournent vers les valeurs ancestrales.

---

<sup>1</sup> C'est ce qui a été fait dans les plus grandes villes du Bénin dès leur origine afin de déterminer le *Fadu* permettant de les installer. Par exemple : Abomey a été érigée sur *Gbe-Lete* ; Cotonou sur *Lete-Gbe* (on dit surtout par euphémisme : *Letaï-Gbe* ou *Mentaï-Gbe*) ; Porto-Novo sur *Gbe-Guda* ; Ouidah sur *Gbe-Sa* ; Allada sur *Gbe-Tula*.

C'est ainsi que vers la fin de l'année 2007, au détour d'une émission interactive radiophonique à Cotonou assurée par David Coffi Aza<sup>(1)</sup> sur « *l'urgence de la réintégration de la dimension du Fa dans les perspectives du développement* », les auditeurs ont déploré la disparition de la pratique du *Tofa* et ont largement insisté sur la nécessité de la reprendre. En effet, à la fin de l'année 2007, le Bénin amorçait un nouveau virage pour l'élection présidentielle prévue pour 2011. Celle-ci s'annonçait particulièrement difficile compte tenu du fait que le président en exercice donnait déjà les signes de sa volonté de briguer un second mandat alors que son challenger le plus redoutable était à sa dernière tentative étant donné qu'après cette élection-là, il aurait atteint la limite d'âge constitutionnellement fixée pour se présenter à l'élection présidentielle. De même, il y avait un autre candidat du même fief électoral que le président en exercice que l'on soupçonnait de vouloir se présenter contre lui et que l'on disait avoir signé un accord de soutien mutuel avec le candidat de l'opposition au cas où l'un d'entre eux irait au second tour. Ainsi, pour chaque candidat, l'élection présidentielle de 2011 se signalait bien difficile à négocier et les pronostics étaient très serrés eu égard aux agitations qu'organisaient déjà les partisans de chacun d'eux et qui prenaient le nom de *précampagne électorale*. Dès lors, les populations étaient plongées dans la permanence de la hantise des débordements pré ou postélectorales pouvant aller jusqu'à la guerre civile, comme c'était le cas de bien d'autres pays de la sous-région.

C'est pourquoi les auditeurs de l'émission sus-évoquée insistaient sur la nécessité de reprendre la pratique du *Tofa* grâce auquel les *Vɔ* (cérémonies propitiatoires) devaient permettre d'éviter tout trouble et toute violence afin de maintenir et de faire régner la paix et la concorde dans la cité. C'est ainsi que l'animateur de l'émission a décidé de répondre favorablement à la demande des auditeurs. Il réunit alors autour de lui un noyau de spécialistes et de praticiens

---

<sup>1</sup> David Coffi Aza est l'un des hauts dignitaires de Fa. *Bokɔnɔn* et enseignant de Fa, il a créé un cadre culturel dénommé *Agence Bénin Culture* pour le développement où s'exercent différentes activités dont le *Centre de Formation et d'Initiation* (CFI) au Fa. Il est le Président de l'Association dénommée *Comité Tofa* pour la revalorisation de Fa qui s'occupe essentiellement de la consultation du *Tofa*. Il est l'auteur de plusieurs ouvrages sur Fa et les cultures endogènes.

du Fa, de véritables et célèbres *Bokɔnɔn* au sein d'un creuset dénommé *Comité Tofa*. La consultation eut lieu à la Médiathèque des Diasporas sise à la Place des Martyrs à Cotonou le 12 décembre 2007 pour l'année 2008 et révéla le *Fadu Sa-Guda*<sup>(1)</sup>. L'expérience fut reprise le 4 décembre 2008 pour les prévisions de l'année 2009 devant un parterre impressionnant de dignitaires de Fa venus de tous les coins du pays, de journalistes et d'invités de tous genres. Le *Fadu* révélé était *Loso-Sa*<sup>(2)</sup>. Fa recommanda alors des *Vɔ* qu'on appelle, dans ce cas, *Tovɔ* (*Vɔ* pour le pays) ainsi que des *Vodun* à honorer dans plusieurs villes du pays. Puis il y eut des recommandations à l'endroit aussi bien de la Haute Autorité que des populations. La plupart des *Tovɔ* prescrits furent exécutés et l'harmonie, la cohésion nationale et la stabilité du pouvoir se renforcèrent. Cette expérience fut rééditée dans les mêmes conditions l'année qui a suivi ; la consultation du *Tofa* eut lieu le 5 décembre 2009 pour l'année 2010. Le *Fadu* révélé cette année-là était *Sa-Tula*<sup>(3)</sup>.

Quant aux prévisions de l'année 2011, la consultation eut lieu le 5 décembre 2010, toujours à la Médiathèque des Diasporas à Cotonou. La séance a connu la participation de diverses personnalités : *Bokɔnɔn* venus de la plupart des Départements du Bénin, dignitaires et chefs religieux traditionnels, journalistes, hommes de culture, représentants de certaines centrales syndicales, membres de la société civile, simples participants. A l'ouverture de la séance, un collègue de trois *Bokɔnɔn*, Clément Akoutey, Vognon Danhouégnon, René Etchizin, fut désigné parmi ceux présents pour procéder à la consultation, conformément aux normes accoutumées. Après les rituels préliminaires d'invocation, la consultation proprement dite a été faite et a donné les *Fadu* suivants :

---

<sup>1</sup> *Sa-Guda* est un *Fadu* secondaire formé du dixième *Fadu* (*Sa*) et du neuvième *Fadu* (*Guda*). Ce *Fadu* postule par l'une de ses sagesse que « rien de mauvais ne se produira ».

<sup>2</sup> *Loso-Sa* est un *Fadu* secondaire formé du cinquième *Fadu* (*Loso*) et du dixième *Fadu* (*Sa*).

<sup>3</sup> *Sa-Tula* est un *Fadu* secondaire formé du dixième *Fadu* (*Sa*) et du treizième *Fadu* (*Tula*).

<b>AKWE</b>	<b>THEME PRINCIPAL</b>	<b>AJI</b>
II II	II I	I I
I II	II I	II I
I II	I II	I I
I I	II II	I I
<b>AKLAN-SA</b>	<b>LOSO-TRUKPEN</b>	<b>GBE-TULA</b>
<b>(Passé)</b>	<b>(Présent)</b>	<b>(Futur)</b>

De ces *Fadu*, surtout du *Fadu* central<sup>(1)</sup> qui est *Loso-Trukpen*, des interprétations ont été données, d'abord par chaque membre du collège des *Boknon*, ensuite par les autres *Boknon* présents pour mieux clarifier la parole de Fa. Enfin, la parole est laissée aux invités afin de recueillir leurs points de vue aussi bien sur l'initiative de la consultation que sur les révélations. Si ces derniers ont unanimement salué l'initiative de renouer avec la pratique du *Tofa*, ils ont surtout promis d'aider le Comité *Tofa* dans la réalisation des *Vɔ* et l'exécution des rituels issus des révélations. Ainsi, sur le champ, une souscription volontaire a été organisée pour aider à l'exécution séance tenante d'un *Vɔ* exigé par le *Fadu* trouvé afin de conjurer un mauvais sort qui risquait de s'abattre sur les concitoyens de façon imminente. Ce fut dans une liesse totale, et cela sans aucune considération religieuse, que tous les participants prirent part à l'exécution de ce *Tovɔ*.

Il faut préciser ici que sur le plan de l'esthétique littéraire, *Tofa* est un type d'expression qui n'est rien d'autre que la *séance*, celle-ci devant être entendue comme une *cérémonie*. En effet, une « *cérémonie* » est un rassemblement interactif entre un groupe considéré comme *organisateur* et un autre groupe composé de

<sup>1</sup> Lors d'une consultation de Fa, l'on ne tient généralement compte que du *Fadu* central, c'est-à-dire le premier révélé et qui apporte la réponse fondamentale à la question posée à Fa. Toutefois, le *Boknon* peut également se servir des deux autres *Fadu*, celui qui évoque le passé et celui qui évoque l'avenir, afin d'apporter un éclairage essentiel sur le *Fadu* central.

*participants* ou d'*assistants*. Au Bénin, il y a un répertoire illimité de types de séances dont le plus courant est la cérémonie de la dot ou du mariage. Ainsi, la séance est un spectacle, profane ou sacré, sans acteurs mais avec des participants ou des assistants qui donnent à voir ou à écouter des messages par le biais d'objets, de paroles, de personnages ou de gestes.

*Tofa* est un spectacle sacré dont la scénographie n'est pas liée au décor comme au théâtre, mais plutôt au contexte étant donné que le but est de persuader, aussi bien le *Bokɔnɔn* que les participants, de la parole de Fa par le détour des *Fadu*, notamment le *Fadu* central révélé. Les *Bokɔnɔn* qui, eux, sont déjà persuadés parce qu'étant des prêtres de Fa, cherchent à leur tour à persuader les assistants parmi lesquels on compte de nombreux profanes en matière de Fa. C'est pourquoi ce jour-là, ils étaient, pour la plupart, dans leurs tenues d'apparat qui exprimaient leur qualité de *Bokɔnɔn*.

Si à l'origine *Tofa* était une cérémonie secrète, une séance discrètement commandée par le souverain pour trouver une solution à un problème, cette séance prenait toujours la forme d'un spectacle, mais d'un spectacle gratuit qui se déroulait hors des murs. Aujourd'hui, même si la pratique n'est plus fréquente, elle a cependant toujours gardé ces attributs-là. Si parfois l'on procède à des quêtes lors de la séance du *Tofa*, cette quête n'est point gratifiante pour les *Bokɔnɔn*, mais plutôt pour aider à l'exécution des *Vɔ*.

Certaines séances, surtout celles profanes, peuvent se rapporter au *ludi*, mais *Tofa* s'élève au-delà du simple jeu et va épouser la manifestation de la pensée et de la vérité pour la communauté et ses membres au détour de la pensée et de la parole des *Vodun*. Car, comme toute séance, *Tofa* privilégie la parole, la parole symbolique, la parole qui est tout : un discours, un dialogue, entre les vivants et l'Être Suprême par l'intermédiaire du *Fadu* dont le décodage ou l'interprétation se fait par le *Bokɔnɔn*. *Tofa* est donc une sémiologie en acte aussi bien qu'il est une prise de parole, celle de l'Être Suprême par l'entremise du *Fadu* pour communiquer avec les membres de la communauté.

## CARACTERISTIQUES DE LOSO-TRUKPEN

*Loso-Trukpen* est un *Fadu* secondaire, ce que l'on nomme *Viklan* ou *Vikando* (dérivé) dans les langues du sud Bénin. Il est formé du cinquième *Fadu* (*Loso*) et du douzième *Fadu* (*Trukpen*). Sa figuration indicielle se présente ainsi qu'il suit :

### Figuration indicielle de *Loso-Trukpen*<sup>(1)</sup>

II	I
II	I
I	II
II	II

## QUELQUES FAGBESISA<sup>(2)</sup> A DE LOSO-TRUKPEN

- 1- *Jalala (le canari troué) ne ramène pas de l'eau à la maison.*  
(Commentaire : le *Favi* (consultant de *Fa*) doit exécuter immédiatement les *Vɔ*, autrement, il se retrouvera dans une situation d'incapacité totale pour réaliser tous ses vœux).

<sup>1</sup> Pour des raisons de volume imposé au présent article, nous ne pourrions pas indiquer ici la transcription ni la traduction juxtalinéaire ; nous ne donnerons ici, de ce langage de *Fa*, que la seule traduction littéraire. De même, toujours pour les mêmes raisons, nous ne pourrions pas produire ici les *Fahan* (chansons de *Fa* qui sont des poèmes chantés placés à la fin de l'exégèse du *Fadu*). Nous donnerons seulement les deux premiers langages qui sont les *Fagbesisa* (incantations de *Fa*) et les *Fagleta* (mythes et légendes de *Fa*).

<sup>2</sup> *Fagbesisa* (incantations de *Fa* ou parole activatrice de *Fa*) est l'un des langages du *Fadu* ; c'est la parole incantatoire de *Fa* ; son genre littéraire est le noème, la maxime d'ordre morale ou la devise ; elle est toujours placée au début de l'exégèse du *Fadu* dont il est comme l'introduction. Les autres langages du *Fadu* sont : *Fagleta* (l'univers de *Fa*, c'est-à-dire le récit narratif qui peut prendre la forme d'un mythe ou d'une légende ou encore d'une nouvelle ; c'est le développement du *Fadu*) et le *Fahan* (la chanson de *Fa* ; c'est le poème chanté ; il est positionné à la fin de l'exégèse du *Fadu* : c'est la conclusion). Pour plus d'informations sur le sens et la structure du *Fadu*, se reporter à notre ouvrage *Introduction à une poétique du Fa*, 2<sup>e</sup> Edition revue et augmentée, Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, 191 p.

- 2- *Loso-Trukpen ne peut pas être sujet : je suis Roi.*  
(Commentaire : le *Favi* retrouvera les attributs de chef qu'il désire ou qui lui ont été ravis, s'il exécute les *Vɔ* prescrits par *Fa*).
- 3- *Quelle que soit la joie qui anime la panthère, ses yeux sont toujours injectés de sang.*  
(Commentaire : le *Favi* inspire la crainte : il doit rassurer ses proches).
- 4- *Loso jette son filet (piège) et fait bonne moisson :  
L'exécution du *Vɔ* par l'écureuil lui a permis de vaincre la panthère et de conquérir le trône de son père qui lui est destiné*  
(Commentaire : le *Favi* doit exécuter les *Vɔ* afin de retrouver le bonheur souhaité).
- 5- *Le rameau du rônier ne s'arrache pas aussi facilement que celui du palmier.*  
(Commentaire : il sera très difficile à l'ennemi de vaincre le *Favi*).
- 6- *L'on se charge d'un bagage de crabes avec comme coussinet la tortue : il sera difficile de porter ce bagage.*  
(Commentaire : le *Favi* doit se débarrasser du bagage ou des pesanteurs du destin pour retrouver la paix ; il faudra exécuter le *Vɔ* de *Kuḍiḍiḍ* (*enlever la mort*) pour éviter d'être victime de la violence des autres).
- 7- *L'intelligence du singe le sauve de la gueule du crocodile.*  
(Commentaire : le *Favi* doit faire attention pour éviter la trahison d'un de ses amis).
- 8- *Tous les Vodun sont logés à la maison, mais *Legba* est laissé au portail sans abri : il y aura des troubles dans cette maison.*  
(Commentaire : le *Favi* doit exécuter les *Vɔ* pour éviter des situations de trouble et de violence dans sa maison).
- 9- *La fraîcheur qu'apporte l'aurore ne doit pas faire oublier la soif que pourra provoquer le soleil au zénith : la fraîcheur du matin peut se transformer en canicule.*

(Commentaire : le *Favi* doit faire attention pour que la paix relative dont il bénéficie ne se transforme pas en trouble).

10-*Le lion qui a l'habitude d'avoir des chasses fructueuses se moque de la faim : lorsqu'elle s'installe, il pleure.*

(Commentaire : le *Favi* doit faire attention pour ne pas souffrir volontairement).

11-*Voici la misère ! Nous avons nous-mêmes semé la misère et nous avons reçu la visite de la misère.*

(Commentaire : le *Favi* doit faire attention pour ne pas souffrir volontairement).

### **FAGLETA DE LOSO-TRUKPEN<sup>(1)</sup>**

Dans les temps très anciens  
Avant même que le soleil ne commence à étendre  
Ses échos sur les destinées de tout ce qui aspire à la vie  
Vivaient dans un village nommé Wεεε  
Des êtres dont la puissance était redoutable  
Aussi redoutable qu'on les nommait *Orisha*<sup>(2)</sup>  
Et ces *Orisha* avaient pour nom  
*Dan, Loko, Gu, Lisa, Xevioso, Hoxo, Sakpata*<sup>(3)</sup>

---

<sup>1</sup> Pour des raisons de volume, nous ne donnerons ici qu'un seul *Fagleta*, celui correspondant au *Fagbesisa* n° 1.

<sup>2</sup> « *Orisha* » est en Yoruba le nom générique des divinités ; en Fon, le nom générique des divinités est « *Vodun* ».

<sup>3</sup> *Dan* (Serpent) : c'est le *Vodun* de l'*Air Lumineux*, ou ce que l'on appelle de façon vulgaire le « *Vent* » ; il est pourvoyeur de la fraîcheur, du bonheur, de la prospérité. Il est souvent assimilé à *Ayi-do-hwuzdo* (Arc-en-ciel) ou à *Mami-Wata* (Sirène).

- *Loko* (Iroko) : formé des morphèmes « *lo* » = « *caïman* » et de « *ko* » = « *rire, se moquer de* » ; « *Loko* » signifierait donc « *on s'est moqué du caïman* ». En effet, le *Fadu Yeku-Menji* (c'est le deuxième *Fadu* cardinal après *Gbe-Menji*) nous enseigne que ce *Vodun* est la cristallisation en arbre du caïman. Ce dernier, qui était dans le temps *ab origine*, le *Vodun Avlékété* dont le siège est dans l'eau, se rendait dans la forêt et se transformait en arbre grâce à une infusion dont il se servait pour faire des prédatons. Mais ses victimes ont fini par découvrir le secret de sa transformation et ont détruit le canari contenant l'infusion dont il se servait pour reprendre sa forme initiale. Dans sa vaine tentative de reprendre sa forme animale, ses victimes, qui suivaient la scène, s'étaient mises à se moquer de lui : d'où le nom « *Loko* » qui signifie : « *caïman ! On s'est moqué de toi* ».

Mais *Dan, Loko, Gu, Lisa, Xevioso, Hoxo, Sakpata*  
Étaient des *Orisha* sans domicile fixe  
Ils erraient et erraient  
Si bien que le soleil et la pluie  
Qui venaient de naître les connaissaient  
Le vent et les eaux de ruissellement  
Qui se cotisaient les connaissaient  
Et comme ils étaient sans domicile fixe  
Nul ne les respectait  
Ainsi leur créateur avait honte  
Il avait honte *Dada Segbo*  
Il avait honte d'avoir créé des êtres sans abris  
Qui erraient comme un fleuve en crue  
Il avait honte d'avoir créé des êtres sans abris  
Qui erraient comme unealebasse jetée à la surface de l'eau  
Alors il prit la très grave décision  
De construire à chacun de ces *Orisha* un abri  
Mais à condition que chacun d'eux aille puiser de l'eau  
Au Marigot de Genèse  
L'eau devant servir à pétrir l'argile pour ériger la demeure  
Mais ce n'était pas avec un panier qu'il fallait puiser de l'eau  
Au Marigot de Genèse  
Ce n'était pas avec un panier mais avec un canari  
Un canari dont chaque *Orisha*  
Devait choisir lui-même la forme  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*

---

*aujourd'hui* ». Ainsi, le caïman est resté un arbre dans la forêt et cet arbre est l'*Iroko* qui est devenu un *Vodun* parce qu'étant déjà un *Vodun*.

- *Gu* : c'est le *Vodun* du fer et de la guerre.
- *Lisa* : c'est la mère de tous les *Vodun* ; il est le *Vodun* de toutes les transformations ; le pouvoir lui en est conféré par *Segbo-Lisa* (le caméléon) qui lui donne la possibilité de photocopier et de transformer tout sur son passage.
- *Xevioso* : c'est le *Vodun* de la foudre.
- *Hoxo* : c'est le *Vodun* des jumeaux.
- *Sakpata* (ou *Vodun Kpataki* : *l'Essentiel, le Suprême, l'Incontournable*) : c'est le *Vodun* de la Terre. Elle régent la maladie de la variole. L'un de ses noms en Yoruba où il est nommé « *Shankpanan* » est : « *Shankpanan aux sept yeux* », allusion faite aux pustules causées par la maladie de la variole. Pour plus d'informations sur chacun de ces *Vodun*, se référer à notre ouvrage *Introduction à une poésie du Fa*, 2<sup>e</sup> Edition revue et augmentée, Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, p. 97.

Car chez *Dada Segbo* c'était la démocratie  
Chez *Dada Segbo* chacun était libre  
Libre de choisir son *Ta*<sup>(1)</sup>  
Chez *Dada Segbo* chacun était libre  
Libre de choisir son destin  
Mais sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait une multiplicité de canaris  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait des *Gozen*<sup>(2)</sup>  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait des *Agzen*

<sup>1</sup> « *Ta* » : c'est la « tête » immatérielle ; c'est une autre façon pour dire le « *sort* » ou le « *destin* ».

<sup>2</sup> - « *Gozen* » est un morphème formé de « *Go* » = « *Bouteille* » et « *Zen* » = « *Canari* » ; « *Gozen* » signifie donc littéralement « *la bouteille de canari* », c'est-à-dire « *le canari ayant un cou moyen et dont la forme s'apparente à une bouteille* », par exemple une bouteille de bière ; ce canari est utilisé dans l'érection du *Vodun Nan*, divinité féminine, protectrice et fécondante, directement liée à la connaissance invisible et de l'invisible et qui est grossièrement appelée « *sorcellerie* » ; ce *Vodun* est représenté par la matrice, le sexe féminin. Pour l'essentiel sur ce *Vodun*, se reporter à notre ouvrage *Introduction à une poétique du Fa*, p. 171.

- « *Agzen* » : de « *Ag* » = « *l'envers* » et de « *zen* » = « *canari* » ; « *Agzen* » signifie donc le canari inversé ; c'est un canari conçu aussi bien à l'endroit qu'à l'envers ; il est surtout utilisé pour l'érection du *Vodun Hoxo* (les Jumeaux).

- « *Owenzzen* » : de « *O* » (cette voyelle est un prosthétique) ; « *wen* » = « ouvert, renversé de façon à avoir la face tournée vers le ciel » ; « *zen* » = « canari » ; « *Owenzzen* » est donc un canari à double faces ouvertes et qui sont tournées vers le ciel ; ce canari est utilisé dans l'érection du *Vodun Loko* et intervient dans les rituels organisés à l'intention des dérivés du *Vodun Tɔxɔsu* (littéralement : « *Roi des Eaux* » et qui n'est rien d'autre que des enfants malformés), tels que *Wɛnsu* ou *Wɛnsi* (enfant né visage tourné vers le ciel), *Oké* (enfant né avec deux ombilics et donc avec deux cordons ombilicaux) ou *Dɔsu* (enfant conçu au moment où la mère, après un précédent accouchement, n'avait pas encore eu le retour de couches).

- « *Ajalalazen* » : c'est le canari troué de toutes parts ; canari à plusieurs ouvertures et qui ne peut donc contenir de l'eau ; tous ces trous figurent non seulement la variété et l'immensité des branches de la connaissance, mais aussi les pustules de la variole, car ce canari est un symbole de la variole ; c'est pourquoi il est utilisé dans l'érection du *Vodun Sakpata*.

- « *Lisazen* » ; canari du *Vodun Lisa* ; il est utilisé pour l'érection de ce *Vodun*.

- « *Lɔbɔzen* » : canari à cou long et effilé servant à l'érection du *Vodun Xɛvioso* (*Vodun* de la foudre).

- « *Xwaxuezzen* » : canari utilisé également dans l'érection du *Vodun Hoxo* (les Jumeaux).

Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait des *Owenzèn*  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait des *Ajalalazèn*  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Il y avait des *Lisazèn*  
Et chaque *Orisha* sans abri devait choisir son canari  
Pour aller puiser de l'eau  
Au Marigot de Genèse  
Et chaque *Orisha* avait choisi son canari  
Sous l'arbre de vie de *Dada Segbo*  
Pour aller puiser de l'eau  
Au Marigot de Genèse  
*Dada Segbo* allait leur construire leurs maisons  
Mais *Orisha Kpataki*  
Le Suprême  
L'Incontournable  
*Orisha Kpataki*  
*L'Orisha Sakpata*  
Celui qui régente les maladies les plus redoutables  
Avait préféré *Ajalalazèn*  
*Ajalalazèn* le canari troué  
Mais *Ajalalazèn* pouvait-il discipliner l'eau puisée  
Au Marigot de Genèse  
Seul *Orisha Sakpata* avait le secret de son choix  
Et seul *Orisha Sakpata* n'avait pu ramener de l'eau puisée  
Au Marigot de Genèse  
Car au Marigot de Genèse  
L'eau laissait *Ajalalazèn*  
Et *Ajalalazèn* laissait l'eau  
Au Marigot de Genèse  
Et tous les autres *Orisha* avaient pu ramener de l'eau puisée  
Au Marigot de Genèse  
Car au Marigot de Genèse  
L'eau adhérait à l'intérieur des autres canaris  
Et les autres canaris adhéraient aux spasmes de l'eau  
Et *Dada Segbo* avait construit une maison  
A chacun des autres *Orisha*  
Et *Dada Segbo* avait installé sans abri

*Orisha Sakpata* et son *Kiti*<sup>(1)</sup>  
A un carrefour à l'entrée de Weke  
Où il luttait pour protéger le village et ses habitants  
Contre toutes sortes de maladies  
Ainsi *Orisha Sakpata* et son *Kiti*  
Étaient devenus les protecteurs de tous les autres *Orisha*  
Qui étaient pourtant mieux lotis et mieux considérés qu'eux  
Mais exaspéré par cette flagrante injustice  
*Orisha Sakpata* ordonna à son *Kiti*  
De provoquer dans le village une anomie  
Et l'anomie attacha aussitôt les destinées  
De tout ce qui aspirait à la vie dans le village  
Ce qui généra la sécheresse et l'insomnie  
Et *Orisha Sakpata* ordonna à son *Kiti*  
De commencer à laisser se distiller dans le village  
Certaines maladies notamment la variole  
Et la variole commença à attacher aussitôt les destinées  
De tout ce qui aspirait à la vie dans le village  
Ainsi les autres *Orisha* étaient de plus en plus critiqués  
Et de moins en moins considérés à cause de leur incapacité  
A faire reculer et l'anomie et la sécheresse et la variole  
Qui attachaient les destinées  
De tout ce qui aspirait à la vie dans le village  
Alors les autres *Orisha* se réunirent  
Et suggérèrent à *Dada Segbo*  
D'organiser *Awɔ*<sup>(2)</sup> et de ramener *Orisha Sakpata*

---

<sup>1</sup> *Kiti* est le *Legba* du *Vodun Sakpata*. C'est le *Vodun Ahwanukɔn*, c'est-à-dire celui qui affronte le premier l'obstacle, l'éclaireur et le bouclier, l'élément d'avant-garde. Il a érigé également son propre *Legba*.

<sup>2</sup> *Awɔ* est une cérémonie populaire pour les profanes du village. Les *Vodunsi* (adeptes du *Vodun*) n'ont pas le droit d'y participer. C'est une cérémonie de purification de tous les profanes du village qui a lieu sur le parvis du couvent du *Vodun Sakpata*. C'était ce qui prévalait, étant donné qu'il n'existait pas de rituels spécifiques à chaque *Vodun*. C'est plutôt *Lelo-Mɛnɔji* (c'est le douzième *Fadu* cardinal ; il s'agit en réalité d'une litote par laquelle le *Bokɔnɔn* passe pour nommer *Trukpɛn-Mɛnɔji*, un *Fadu* très dangereux qui interdit au *Bokɔnɔn* de le nommer) qui l'institua dans le cadre de la recherche de la femme d'un *Vodun* disparue dans le fleuve. (A propos de *Lelo-Mɛnɔji*, se référer à notre ouvrage *Introduction à une poétique du Fa*, (2<sup>e</sup> Edition revue et augmentée), Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, p. 57. ou lire notre article « *Trukpɛn-Mɛnɔji dit*

Le Grand Maître de *Orisha Kiti*  
A la maison afin que *Kiti*  
Installé au carrefour à l'entrée du village puisse  
En continuant de protéger son Maître  
*Orisha Sakpata Kpataki*  
Les protéger eux-aussi en retour  
C'est ainsi que tous les autres *Orisha*  
Ont exigé l'érection de leur propre *Legba*<sup>(1)</sup>  
Depuis ces temps  
*Orisha Kiti* est toujours érigé à un carrefour  
A l'entrée d'une ville  
*Sakpata Orisha Kpataki* a pu rentrer à la maison  
Tous les autres *Orisha* possèdent chacun son *Legba*  
Erigé devant son couvent  
Depuis ces temps  
*Ajalalazen* le canari troué et *Gidigbaja*<sup>(2)</sup> la pierre brute  
Font partie des ingrédients entrant dans l'érection  
Du *Vodun Sakpata* et de son *Kiti*.

**HERMENEUTIQUE DE LOSO-TRUKPEN :**  
**LE MESSAGE DE FA A L'ENDROIT DES VIVANTS**

Les deux langages précédents du Fa, c'est-à-dire *Fagbesisa* et *Fagleta*, qui sont des paroles nouées et codées, exigent une exégèse afin de les rendre accessibles aux profanes. C'est pourquoi nous en faisons ici un commentaire et indiquons les recommandations ainsi

---

*Lelo* : Sémologie de la sorcellerie à travers le Fa », in Actes du 1<sup>er</sup> colloque de l'UAC des Sciences, Cultures et Technologies, Histoire, 2007, pp. 315-329.

<sup>1</sup> Ce type de *Legba* s'appelle *Hunlegba*, c'est-à-dire le *Legba* qui est à l'entrée du couvent d'un *Vodun*. Se référer à cet effet à notre ouvrage *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, p. 119.

<sup>2</sup> *Gidigbaja* : c'est une catégorie de pierre brute possédant des aspérités irréductibles figurant la manifestation de la variole sur la peau et qui entre dans la réalisation de certains rituels, notamment ceux du *Vodun Sakpata*. Une parole forte de ce *Vodun* nous enseigne que « la pierre *Gidigbaja* ne devient pas *Vodun* deux fois », autrement dit, l'on ne saurait souffrir deux fois de la maladie de la variole.

que les *Vodun* devant être honorés afin que la paix et l'harmonie puissent revenir dans le pays.

### **La parole de Fa déchiffrée**

- Fa annonce l'intensification de la tension sociale ; cela obligera les autorités à durcir le ton et à faire appliquer avec rigueur et fermeté les textes de la République ;
- le népotisme et le clientélisme politique vont faire raviver la tension sociale ;
- des actes récidivistes feront accroître la tension sociale qui risque d'affecter sérieusement les grands projets de 2011 ;
- d'importantes sommes d'argent seront dépensées mais dont la justification sera difficile ; cela suscitera davantage la désapprobation et la colère du peuple ;
- des actes d'agressivité et de violence s'observeront au détour d'écart de langage ; des échauffourées seront manifestes au sud et au centre du pays ;
- l'utilisation de la force ne servira à rien ; au contraire, elle aggravera les tensions ; seules la sagesse et l'intelligence permettront de relever les défis de 2011 ;
- de supposés alliés et partenaires trahiront le chef au dernier moment ; celui-ci sera déçu, surtout par son entourage immédiat au moment où il aura le plus besoin de leur soutien ;
- un déficit financier va secouer sérieusement les finances publiques ; les attentes budgétaires (recettes et dépenses) ne seront malheureusement pas réalisées ; l'improductivité et le manque à gagner s'abattront dangereusement sur les activités de l'Etat ;
- la gestion douteuse des prêts, subventions et dons extérieurs va créer un gel au niveau de trois grands bailleurs de fonds ;

- la santé, déjà fragile, de la Haute Autorité, risque de se détériorer davantage en 2011 ;
- l'autorité de l'Etat déjà bafouée s'affaiblira davantage ;
- de hautes personnalités du pays seront écrouées courant l'année 2011 ;
- mais on observera dans la deuxième moitié de 2011 une nette amélioration dans les finances de l'Etat, ce qui fera aboutir les projets interrompus ou suspendus ;
- la santé du peuple sera affectée, en l'occurrence par une épidémie gastrique et cutanée ; de nombreux cas d'incendies, de noyades et des accidents de la circulation seront observés ; on enregistrera de nombreux cas de décès suite aux fausses couches, aux interruptions volontaires de grossesses ou aux accouchements ;
- des affrontements seront notés çà et là sur l'étendue du territoire, notamment au sud et au centre du pays ;
- le chemin de l'apaisement ne se retrouvera que grâce à l'appui avéré des valeurs traditionnelles ;
- agir ou ordonner sous l'effet de la passion ou de la colère peut faire basculer dangereusement le pays dans le chaos ;
- Fa évoque des situations de médisance, de calomnie et de haine contre la Haute Autorité surtout dans son entourage immédiat ;
- le pouvoir déjà très instable risque de basculer ; on risque d'assister à une usurpation du pouvoir par la force ; la nation sera à la croisée des chemins ; elle empruntera du coup le mauvais chemin mais il se rattrapera à mi-chemin de 2011 ;
- durant le premier semestre de l'année 2011, tout tournera au ralenti dans le pays ;
- Fa annonce la disparition de quelques hautes personnalités de l'Etat en 2011 ;

- Fa fait allusion à un ancien dirigeant qui doit être mis à contribution de façon sérieuse et sincère pour traverser l'année 2011 ;
- Fa signale une probable insuffisance alimentaire ; le système de fourniture d'eau sera affecté ; la période des saisons sèches sera très pénible pour les populations ;
- la contribution des femmes, surtout de certaines élites du troisième âge, fera désamorcer la crise ;
- Fa annonce certaines ouvertures et opportunités pour le pays en 2011 ;
- certains déplacements des autorités de l'Etat à l'extérieur du pays pourront présenter des risques ; il faudra bien les contrôler car ces autorités-là peuvent retourner au bercail les pieds devant.

### **Recommandations**

Voilà les prévisions de Fa pour l'année 2011. Elles ne sont pas assez prometteuses. La paix est recherchée à tout prix. Car sans elle, il n'y aura aucune réalisation pouvant conduire au développement du pays. C'est pourquoi Fa fait les recommandations suivantes tout en exigeant que des *Vodun* soient honorés afin que la paix, l'harmonie, la joie et la sérénité puissent régner dans tous les cœurs. Par conséquent, il faudra :

- éviter le port de vêtements de couleur rouge aussi bien par le Chef de l'Etat, les autorités politico-administratives à divers niveaux que par les populations courant l'année 2011, afin d'éviter que le sang ne coule dans le pays ;
- renforcer la capacité de prise en charge épidémiologique des hôpitaux, surtout sur le plan gastrique et cutané ;
- mettre en place un meilleur suivi et des soins plus pointus afin de garantir l'aboutissement heureux des grossesses et des accouchements ;

- prendre les dispositions pour pallier l’insuffisance alimentaire ;
- que les forces de l’ordre s’abstiennent de réprimer dans le sang les populations ;
- que la Haute Autorité engage un dialogue franc et sincère avec les anciens Chefs d’Etat du pays ;
- renforcer la sécurité au niveau des frontières (terrestres, portuaires et aériennes) ;
- renforcer la justice et éviter l’influence du pouvoir politique sur les décisions de justice ;
- éviter de rendre des décisions de justice arbitraires, car elles peuvent conduire aux troubles ;
- réévaluer les dépenses publiques et mettre l’accent sur la transparence ;
- sensibiliser les femmes dans le cadre de leur maternité ;
- que les populations s’abstiennent de tout appel à manifestation et à la violence ;
- éviter les joutes verbales à l’endroit des concitoyens en général et des autorités en particulier ;
- que la Haute Autorité s’abstienne de répondre aux écarts de langage des opposants.

### **Les Vodun à honorer**

- Pour apaiser la tension sociale, *Vodun Xevioso* de Sokoji à Cotonou est indiqué par Fa pour être honoré ;
- pour favoriser l’arrivée des investisseurs étrangers et le maintien des partenaires au développement, Fa recommande de faire recours au *Vodun Lisa* d’Abomey ;
- par rapport à l’épidémie et à la santé de la population, *Vodun Sakpata* de Dassa doit être pris en compte dans les offrandes ;

- pour la sécurité des populations et la stabilité dans le pays, une offrande doit être faite à *Vodun Yah*, qui est un *Vodun Nan* situé à Gbédavɔ dans la localité de Hunkpogan (Commune de Dassa) ;
- pour juguler la crise économique et financière, *Vodun Dan* situé non loin des collines à Natitingou doit recevoir les offrandes dignes de son rang ;
- *Vodun Hoxo* (Jumeaux) de Porto-Novo recevra une offrande afin de juguler les affrontements internes et les dislocations éventuelles ;
- pour les tensions découlant des fausses promesses, *Vodun Loko* de Saxwe (Sè) situé chez *Vodun Ðagbazɛn* recevra une offrande ;
- le dernier souverain pontife de Fa, le *Bokɔnɔn* Gɛdɛgbe d'Abomey, recevra une offrande de culte en sa mémoire ;
- *Vodun Toxɔsu Zɛwa* du roi Guézo situé à Houndjroto devra recevoir une offrande pour la consolidation des acquis économiques ;
- pour juguler les accidents de la circulation, les fusillades et autres effusions de sang, *Vodun Gu* de Ouidah recevra une offrande digne de son rang ;
- *Vodun Tolegba* situé au quartier Sainte Cécile à Cotonou exige la réhabilitation de son habitat et une grande offrande pour déjouer les joutes verbales et autres écarts de langage.

## Conclusion

En somme, cette étude nous aura d'une part, permis de comprendre une fois encore que le système divinatoire Fa est loin d'être un fatras de contes, mythes et légendes incohérents et farfelus. Il est plutôt un corpus de savoirs, de savoirs littéraires, un vaste ensemble de connaissances, un immense réservoir de savoirs d'ordre essentiellement philosophique qui présuppose une connaissance d'ordre scientifique et se prolonge par une mobilisation de la

volonté dans l'agir individuel ou collectif producteur d'histoire, de liberté et de paix. D'autre part, les *Fadu* ou figures symboliques sont des formes littéraires spécifiques dans lesquelles sont scellés des grains de paroles qui s'éclatent en de multiples énergies sémantiques sous le poids de la rigueur de l'exégèse du *Bokɔnɔn*. De même, la notion de la paix, bien qu'étant inhérente à l'existence humaine, sa pratique est difficile à appréhender de façon définitive. C'est pourquoi Fa, en tant que pourvoyeur de fraîcheur, de prospérité, de bonheur et d'amour, adresse aux humains des messages d'amour et de paix dont le *Bokɔnɔn* révèle le véritable sens à travers la préfiguration de l'avenir. Ainsi, le *Bokɔnɔn* est ce que Cicéron nomme le « sage » en rappelant que :

*« Les Stoïciens déclarent que nul autre que le sage ne peut être devin. Chrysippe définit ainsi la divination en ces termes : la capacité de connaître, de voir et d'interpréter les signes par lesquels les dieux manifestent leur volonté aux hommes. Sa fonction est de discerner par avance quelles sont les intentions des dieux à l'égard des hommes, ce qu'ils attendent d'eux, comment on pourra les satisfaire et les rendre propices »<sup>(1)</sup>.*

Cette étude, en définitive, nous aura permis de comprendre que Fa, tout en faisant une immersion dans l'éternité du temps, est une œuvre littéraire, témoin universel, créatrice de vies et de formes et support d'un ordre, d'une métaphore de l'univers. Par conséquent, le véritable message de *Loso-Trukpɛn* est de nous informer sur le passé afin que nous prenions davantage conscience de notre destin pour mieux l'assumer dans la réconciliation, la justice, la paix et la concorde. C'est la raison pour laquelle Fa nous fournit les armes spirituelles afin que la paix puisse régner dans tous les cœurs.

---

<sup>1</sup> CICERON, *De la divination*, Paris, Librairie Garnier Frères, s.d., cité par SOW, Ibrahima, *La divination par le sable : Signes, symbolismes et technique d'inscription*, p. 17.

## Bibliographie

- ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, Traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Nouvelle Traduction, Nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Klincksieck, 1995, 518 p.
- AZA, David Coffi, *Sur les traces du Fa*, Tome 1, Cotonou, Editions Fah'lun, 2010, 96 p.
- BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in COLLECTIF, *Communication, 8, Recherches sémiologiques : L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1966, pp. 1-27.
- BASCOM, William, *Ifa Divination : Communication between Gods and men in West Africa*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, First Midland Book Edition, 1991, 575 p.
- GENETTE, Gérard, (Textes réunis et présentés par), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil, 1992, 245 p., (Coll. Point/Essais).
- GENETTE, Gérard, TODOROV, Tzvetan, (Sous la Direction de), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, 180 p., (Coll. Points).
- KAKPO, Mahougnon, *Entre Mythes et Modernités : Aspects de la poésie négro-africaine d'expression française*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996, 524 p.
- KAKPO, Mahougnon, « *Trukpen-Menji dit L'elo : Sémiologie de la sorcellerie à travers le Fa* », in Université d'Abomey-Calavi, *Actes du 1<sup>er</sup> colloque de l'UAC des Sciences, Cultures et Technologies, Histoire*, 2007, pp. 315-329.
- KAKPO, Mahougnon, « *Le Fa comme vecteur de savoirs littéraires* », in NGALASSO-MWATHA, Musanji, (Sous la direction de), *Littératures, Savoirs et Enseignement*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 165-174.
- KAKPO, Mahougnon, *Introduction à une poétique du Fa*, 2<sup>e</sup> Edition revue et augmentée, Cotonou, Editions des Diasporas, 2010, 191 p.
- SOW, Ibrahima, *La divination par le sable : Signes, symbolismes et technique d'inscription*, Dakar, IFAN Ch. A. Diop, 2009, 235 p.

## METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE EN LITTÉRATURE AFRICAINE ORALE

Par Ascension BOGNIAHO

### Résumé

*La recherche en littérature orale obéit globalement aux exigences des études en littérature tout court, mais en y intégrant celles spécifiques de la littérature orale. Elle est précédée par l'établissement d'un protocole de recherche communément appelé projet. Ce document, très important, énonce le champ de la recherche, son objet, les objectifs visés, les hypothèses et l'appareillage méthodologique pour la vérification de ces dernières. Comme le matériau sur lequel travaille le chercheur n'existe pas de façon tangible dans un creuset de conservation tel que le livre ou tout écrit, il a l'obligation de collecter l'objet de sa recherche. Ce peut être un genre, un aspect d'un genre ou une quelconque manifestation de la littérature orale. La méthode requise pour ce volet de la recherche est expérimentale ou quasi- expérimentale ; elle recommande d'organiser, dans une première étape, une pré-recherche ou collecte sauvage et une vraie collecte, et, dans une deuxième étape, une recherche livresque. Le matériau ainsi rassemblé devient un corpus de références, un répertoire ou une anthologie après avoir été soumis à un traitement qui comprend : le codage des pièces recueillies, leurs transcription phonétique et traduction juxtalinéaire, leur traduction littéraire accompagnée si nécessaire d'un commentaire d'éclaircissement. Une fois ce recueil monté, le chercheur y travaille pour en analyser les contours littéraires à partir des objectifs de l'étude.*

*Pour ce faire, il convoque toutes les théories de l'analyse du récit et de la critique, qu'il soit poétique ou prosaïque, afin de montrer la littérarité des textes. Ces observations se font, non pas sur les traductions, mais sur les textes originels. L'on fait plutôt de l'anthropologie culturelle au lieu de la critique en littérature orale si l'on étudie les manifestations culturelles ou culturelles d'un groupe distinct au sein d'une communauté ; la littérature, ce sont des textes, rien que des textes d'un niveau d'expression supérieur à celui de l'ordinaire ; les chasseurs, les potiers, les vanniers, les pêcheurs, un quelconque groupe ésotérique développent une littérature orale corporative à travers des textes qui seuls intéressent le chercheur en littérature orale. Il doit pouvoir régler la question de ces gestes en une littérature ethnologique de faible envergure afin de laisser la place à une analyse purement littéraire critique. Là et là seulement se trouve l'intérêt d'une recherche en littérature orale.*

**Mots clés :** Littérature, orale, genre, critique, méthodologie, méthode, récit.

## **Abstract**

*Research on oral literary works obeys the same requirement as literature studies as a whole, with some special references to oral literature. Such research work needs a research draft. This is important because it sets forth the field of research, the purpose, the objectives, the hypothesis and the methodological approach. Since the research is not based on any tangible material like a book or any written document the researcher needs data collection. It may be a literary genre or any aspect of oral literature genre. The required method for such a research work is experimental or nearly experimental. It requires two stages. The first stage covers a pre-research or a random collection and a true collection. The material gathered is a referential corpus or an anthology or a note book which needs preliminary processing,*

*codifying, phonetic transcription, line by line translation, linear translation if need be fitted with a descriptive comment. Then the research starts analysing the literary outline from the objectives of the study. At this stage, he needs theories of narrative and of critiques (either poetic or prosaic) to point out the literary bent of the texts. These observations are rather made on original texts than on translations. Any attempt to study cultural or religious manifestations of a given group in a community leads to cultural anthropology. Literature is but texts, texts of higher level than ordinary ones; hunters, potters, basket makers, fishermen, any exoteric group develop oral corporative literature through texts which are exclusively interesting to researchers in oral literature. A researcher is likely to settle the issue of those gestures of a low ethnological literature in order to pave the way for a purely critical literary analysis. That is the whole question of the interest of an oral literature research.*

**Keywords:** literature, oral, genre, methodology, method, narrative.

## **Introduction**

Il n'est pas superflu de répéter une fois encore que la littérature orale est une production de l'immédiateté, qu'elle se consomme au fur et à mesure qu'elle se crée et s'estompe dès la fin du processus créatif. L'absence d'un support écrit, je l'ai dit ailleurs, ne l'handicape pas du tout, mais la rend fluctuante. C'est dire que, hormis les producteurs patentés, consacrés par une élection sociale et délivrant des œuvres aux formes figées, tout autre individu de la société peut se saisir du canevas préexistant d'une pièce orale et la faire revivre à sa manière. On comprend aisément que la partie de la littérature orale où la recherche est nécessaire pour sa connaissance regroupe les littératures orales : traditionnelle profane et sacrée.

La première, constituée de pièces anciennes défiant le temps par la force incommensurable des thèmes, leur total prise en compte de la culture créatrice et leur extension à l'universel, est comme une cellule vivante qui se régénère constamment ou se démultiplie au détour d'une re-création. Celle-ci se perçoit comme une exhumation du passé, réactualisé en vue de l'édification du présent et la prévention du futur. En ce type de littérature se trouvent donc légitimement l'histoire, la géographie, l'économie, la sociologie, la philosophie, le droit, la conception globale de la vie, celle de la mort, la morale, bref la mentalité du peuple d'origine. C'est en cela qu'elle représente une école où s'enseignent les notions fondamentales de base qui font de l'individu un élément accompli de sa culture. Il se pose tout de même à ce niveau la problématique de la mémoire en tant que facteur incontournable de la pérennité de cette littérature.

En effet, la mémoire humaine peut défaillir à tout moment et, de la sorte, rendre aléatoires les productions qui en émanent. De fait, elles peuvent être tronquées c'est-à-dire entièrement ou partiellement fabulées, ou dénaturées au point d'être méconnaissables par rapport à leurs originales. En affirmant cela, je ne fais qu'enfoncer une porte ouverte et verser de l'eau au moulin des détracteurs de cette forme de production. Mais l'observation prouve que la re-création n'est pas l'œuvre d'un seul individu ; elle enrôle tout le peuple dans un mouvement et une conscience collectifs par lesquels s'enracine de façon sûre la pérennité de la littérature orale, car un individu peut oublier, mais certainement pas tout un groupe social ; il s'en trouvera quelqu'un pour se souvenir fidèlement. Cependant, dans ce processus, la littérature orale traditionnelle n'oblitére pas la participation active de l'individu-crédant, au contraire, elle l'affirme en lui laissant la liberté de marquer sa présence par le style. Il apparaît ainsi que les griefs contre la mémoire sont faibles du moment que le re-créateur dispose toujours quelque part d'une latitude d'intervention personnelle une fois que le canevas est restitué.

La seconde, subdivisée en sacrée populaire et en sacrée ésotérique, est à la fois un élément de médiation et de ré-médiation sociales. Liturgie populaire et texte canonique sacré, ces deux branches servent de pont entre l'humain et le surnaturel pour supplier, apaiser, louer, demander, obtenir, etc. C'est une relation d'interdépendance où les deux existences ne peuvent se concevoir dans une perspective d'exclusion : elles se font vivre mutuellement. Mais le surnaturel, créé par l'imagination humaine, s'impose en retour à elle par le biais d'une obligation de vénération et celui de peurs inavouées : l'homme africain crée la divinité et la divinité le soumet à une sujétion inaliénable. Les textes par lesquels vivent ces relations sont, pour quelques uns d'entre eux, utilisés par tous et, les autres, uniquement par des préposés, des officiants ou des prêtres. Leurs thèmes et leurs styles sont immuables. Aussi, dit-on de ces deux types de littérature qu'ils constituent un musée vivant dont la mémoire se trouve être le lieu indiscutable de conservation. Quelle méthodologie utilisée pour y effectuer une recherche quelconque ?

On ne peut répondre convenablement à cette importante question sans émettre deux hypothèses : la première stipule qu'en dépit de son caractère pluridisciplinaire, la littérature orale dispose d'une méthodologie spécifique pour la recherche en son sein tandis que la deuxième affirme, sans ambages, que la recherche en littérature orale, enracinée dans la critique littéraire, utilise les méthodes propres aux études de la science littéraire.

Afin de vérifier ces postulats, la présente étude examine de façon cursive la problématique d'une méthodologie de la recherche en littérature orale, énonce les préalables de toute recherche, qui attribuent une bonne place au cadrage du sujet, à la recherche sauvage, la recherche proprement dite divisée en la vraie recherche et le traitement physique du matériau collecté, en la recherche livresque et à l'élaboration du corpus de références. Cette première partie, taxée de recherche

expérimentale, est complétée par un précis du traitement littéraire du corpus.

## **I- Problématique d'une méthodologie de la recherche en littérature africaine orale**

Après avoir dressé ci-dessus l'arrière-plan de la présente étude, il convient d'identifier, sans trop de redites, la caractéristique essentielle du domaine et, par conséquent, d'élaborer aussi brièvement que possible, une théorie pragmatique de la méthodologie.

### **I-1. La caractéristique essentielle de la littérature orale**

Appartenant à la matière générale appelée la tradition orale ou le folklore, la littérature orale exprime plus ou moins entièrement sa matrice. Aussi, touche-t-elle à des thèmes qui relèvent d'un ensemble de disciplines des sciences humaines. Ce sont l'esthétique, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, la religion, le droit, la philosophie, etc. La littérature orale est donc pluridisciplinaire. Ces disciplines, généralement diverses par les objets qui les fondent, requièrent toutes, à n'en pas douter, une méthode spécifique d'étude et de recherche. La recherche en littérature orale sera-t-elle la somme des techniques de recherches particulières ?

Il est tentant de répondre par l'affirmative si l'on garde à l'esprit les sciences qui s'assemblent pour faire la réalité de la littérature orale. Mais c'est oublier qu'elle-même se réclame essentiellement de la linguistique, en ce sens qu'elle est une utilisation circonstancielle de la langue et, d'autre part, de la sociologie, dans la mesure où elle représente un fait en même temps qu'elle relate des faits. L'ensemble appartient à

l'esthétique et donc au domaine des arts. Il apparaît que les autres sciences qui s'y rencontrent empruntent son canal pour s'exprimer et se faire connaître mais ne la constituent pas véritablement.

Le plus souvent qualifié de musée vivant, cet ensemble de créations verbales, anciennes et nouvelles, se comportent vraiment comme des pièces de musée et en portent les traits essentiels. Lieu de concentration de productions témoins des différentes phases d'évolution du peuple, la littérature orale tout comme le musée, raconte ses créateurs à travers leurs différentes visions des réalités qui composent leur existence et la vie, à travers leurs fantasmes et aspirations. Elle propose ainsi des informations riches, étagées ou stratifiées, et surtout surcodées que le chercheur doit décoder, car, bien qu'elle soit un fait du langage apparemment accessible au plus grand nombre, la littérature orale est hermétique par endroits. Aussi, dit-on du chercheur en la matière qu'il fait œuvre de critique littéraire. Si la critique constitue un genre de la littérature en général, celui qui l'exerce est un littéraire à part entière, un littérateur et un écrivain.

Mais en n'oubliant pas que le musée est un entrepôt, un magasin fonctionnel, on conçoit bien que quelqu'un y a déposé, rassemblé les objets qui s'y trouvent ; il les y a ordonnés après une collecte auprès des artistes, des conservateurs, parfois auprès des esthètes ou admirateurs de l'art, auprès des mécènes, des personnes consacrées dépositaires notoires. Il en est de même des genres de la littérature orale : ils requièrent des spécialistes. Néanmoins, ces ressemblances du musée et de la littérature orale, loin d'être structurelles et essentielles, ne peuvent pas induire une similitude des thèmes d'étude, car la muséologie et la littérature orale représentent manifestement deux sciences différentes et « chaque science construit son objet d'étude ; il est différent de l'objet réel donné à être observé par le commun ainsi que par le

chercheur »<sup>(1)</sup>. C'est pourquoi on se demande quelle méthodologie utilisée pour l'étude de la littérature orale.

### **I-2. Une méthode synthétique ?**

C'est une lapalissade d'affirmer que la littérature orale appartient au domaine des sciences humaines dont l'objet d'étude est l'homme. Il en résulte inéluctablement que la méthode qui convienne à son étude est différente fondamentalement de celle de la science pure. Pourtant, la littérature orale relève, entre autres, du domaine de la linguistique, une science qui utilise la « méthode d'analyse structurale proche des méthodes de la science pure »<sup>(2)</sup>. Mais la littérature orale, pour me répéter, appartient également à des sciences connexes comme surtout la sociologie et à d'autres telles que la philosophie, la morale, le droit, la religion qui la prennent simplement pour le canal de leur expression et ne s'y trouvent pas dans la pureté de leur spécificité ou dans leur nature profonde. Ainsi la littérature orale n'est pas autre chose que la littérature qui dispose de ses méthodes propres d'étude. On pense qu'en combinant en certains de leurs aspects précis les méthodes d'étude de la linguistique et de la sociologie avec celles propres à la littérature, on parviendra assurément à une méthodologie spécifique à la littérature orale. C'est là, me semble-t-il, une méthode synthétique.

## **II- Les préalables de toute recherche**

Toute entreprise de recherche naît d'une curiosité qui, elle-même, suscite un intérêt. La curiosité engendre des questions

---

<sup>1</sup> - Bernadette PLOT, *Ecrire une thèse ou un mémoire en sciences humaines*, Paris, Champion, 1986, (Coll. U) p. 8.

<sup>2</sup> - Bernadette PLOT, *Op. cit.*, p. 9.

simples : où ? quand ? qui ? pourquoi ? comment ? La question où veut situer un phénomène observable dans un lieu, une aire géographique et culturelle tandis que la question quand tente de le cerner dans le temps ; quant à la question qui, elle recherche les acteurs impliqués dans le phénomène alors que la question pourquoi essaie d'identifier les fonctions de l'objet. Enfin, la question comment, plus subtile, projette de le décortiquer afin de détecter sa structure, sa manière-d'être. A l'examen, les quatre premières questions paraissent simples et s'intéressent à l'enveloppe extérieure de l'objet, la dernière, à sa nature profonde. Les premières sont taxées d'inductives, la dernière, de déductive : l'ensemble détermine la méthode appelée globalement la méthode analytique. Mais ces questions peuvent varier de sens et de formulations suivant la nature du fait observé. Ainsi, l'audition d'une chanson appelle à deux directions complémentaires au niveau du questionnement :

N	Question de base	Les deux questions possibles	
		A	B
1	Où ?	A	Où la chanson a-t-elle été chantée ?
		B	Où a-t-elle été créée ?
2	Quand ?	A	Quand a-t-elle été créée ?
		B	Quand a-t-elle été chantée ?
3	Qui ?	A	Qui l'a créée ? ou par qui a-t-elle été créée ?
		B	Qui l'a chantée ? ou par qui a-t-elle été chantée ?
4	Pourquoi ?	A	Pourquoi a-t-elle été créée ?
		B	Pourquoi a-t-elle été chantée ?
5	Comment ?	A	Comment a-t-elle été créée ?
		B	Comment a-t-elle été créée ? ou comment a-t-elle chantée ?

Cette panoplie de questions vise à permettre d'aboutir à une analyse profonde et exhaustive. Elles révèlent clairement la nature de la recherche en littérature orale ; celle-ci est le fruit de l'observation. Il appert au demeurant que toute recherche part de l'observation d'un fait, de la curiosité qu'il engendre et du désir de le connaître à travers l'étude et l'analyse. Ces

questions offrent au chercheur d'aller de la connaissance superficielle ou exotérique commune au peuple, à la connaissance abstraite, plus profonde, plus compliquée, plus difficile d'accès : la connaissance ésotérique, réservée à quelques « happy few », des hommes, des femmes privilégiés par la possession des techniques de recherche et d'analyse, elles-mêmes acquises par apprentissage à l'école occidentale. Le rôle donc du chercheur est de révéler à tout le monde le sens caché, la véritable essence du phénomène observé. Cependant, il ne peut embrasser la connaissance ésotérique de l'objet tout entier, il n'en peut étudier que des aspects précis délimités au sein d'un sujet ou d'un thème. Mon propos affirme en plus clair qu'un chercheur ne peut convenablement étudier par exemple la chanson dans sa généralité, mais plutôt quelques aspects ou un aspect précis par le biais d'un sujet.

Le sujet est donc, apparemment, l'objet principal de toute recherche, en quelque sorte, son métronome. Fruit de préoccupations suscitées par l'ensemble d'un cursus ou l'un de ses aspects, le sujet représente la matière sur laquelle on parle, écrit ou compose. Au départ intuitif, il envahit l'esprit en des contours flous qui le tiraillent vers des orientations diverses. Contrairement à l'intuition, source de création d'une œuvre artistique, dont l'apparition résulte d'un brusque surgissement semblable à une illumination, le sujet de la recherche est la lente remontée d'une idée du subconscient pour affleurer à la conscience claire. L'esprit s'en accapare et la raisonne pour en faire une inspiration véritable de recherche. Celle-ci détermine les objectifs globaux et partiels de la recherche. A l'évidence, le sujet est une lente et longue maturation au cours de laquelle l'idée brute est travaillée de sorte que sa clarification devient plutôt l'objet principal réel de la recherche. Cet objet est cadré dans un document appelé protocole de recherche<sup>(1)</sup>. Je ne

---

<sup>1</sup> De façon lapidaire, le protocole de recherche se définit comme le document de synthèse qui décrit la manière dont on effectuera une recherche. On le rapproche communément du projet de recherche. Celui-ci est l'étape préliminaire de la

m'intéresse pas pour l'instant à celui-ci bien qu'il apparaisse à mes yeux comme le soubassement sans lequel on ne peut traiter convenablement d'une méthodologie de la recherche. Mais le sujet de littérature orale a ceci de particulier qu'il ne se trouve pas dans les livres et que, pour l'appréhender, il faut aller en recueillir la matière auprès des dépositaires. Aussi, est-on obligé de le cadrer convenablement.

## **II-1. Le cadrage du sujet**

Il ne suffit pas de choisir un sujet pour prétendre le traiter. Une précipitation sur un objet de recherche aboutit à une marche à tâtons et à de mauvais résultats. C'est pourquoi, il faut déterminer les contours du sujet à savoir le type de littérature orale, l'aire géographique et culturelle, les créateurs spécifiques, etc. Mais peut-on s'intéresser à quelque chose si l'esprit n'a pas nourri à son endroit une curiosité préalable ? Les curricula ont déjà insufflé au chercheur cette forme d'attention par un ensemble de pré-requis, imprécis peut-être,

---

recherche au cours de laquelle il faut établir les limites de l'objet d'étude et préciser la manière de réaliser chacune des étapes du processus. Le projet de recherche n'est aucunement un plan. Beaucoup plus explicite qu'un plan, il justifie et commente les choix méthodologiques faits à chaque étape du processus : c'est un document écrit de 10 à 50 pages environ. Qu'on le veuille ou non, chaque type de recherche (quel qu'en soit le domaine) respecte les règles de la méthode scientifique ; elle comprend deux moments spécifiques : la conceptualisation et l'expérimentation. Le projet de recherche étant construit suivant cette méthode, on en conclut qu'il peut être utilisé pour réaliser n'importe quel type de recherche.

De façon plus précise, le projet de recherche est avant tout un instrument de travail dont le rôle est d'aider à préciser les étapes d'un travail de recherche à réaliser ; c'est un précieux instrument d'organisation de la pensée ; il aide à structurer logiquement l'objet d'étude et à effectuer une analyse plus efficace. Travail préparatoire, il permet de ne pas s'égarer dans l'analyse en présentant une démonstration confuse ou incomplète. S'il sert essentiellement à ce travail préparatoire, le projet de recherche représente donc la moitié de l'effort global à fournir pour mener à terme une recherche.

mais que la recherche affinera et rendra plus clairs pour tout le monde.

En plus de l'identification typologique, spatiale, temporelle et usuelle du sujet, il importe de le délimiter soit en un genre, soit en un aspect d'un genre, soit en un thème au sein d'un genre. L'absence de cette précision obligée, lacune de la sous-information, peut être comblée par une pré-recherche

## **II-2. La pré-recherche ou recherche sauvage**

La pré-recherche a pour objectif de rassembler le matériau, support de la réflexion ; elle est conduite selon la méthode expérimentale ou quasi expérimentale.

Héritée du XIX<sup>e</sup> siècle, cette méthode cherche à introduire dans l'art, les principes d'étude des sciences expérimentales, appliqués à la biologie par Claude Bernard. Pendant la confusion qui a caractérisé la délimitation des frontières entre le naturalisme et le réalisme, à cause de l'absence d'une théorie clarificatrice, Emile Zola, chef de file du naturalisme, préconise que l'écrivain, le romancier en l'occurrence, applique une méthode strictement scientifique pour la création de ses œuvres, proche de celle utilisée par les sciences naturelles, et qui avait servi de socle à Sainte-Beuve et à Hippolyte Taine dans la critique positiviste des productions et phénomènes littéraires. De plus, Auguste Comte avait affirmé, dans son Cours de philosophie positive (1830-1842), que l'art, parvenu au stade positif, obéissait aux mêmes lois que la science. Enfin, dans la préface de Thérèse Raquin et particulièrement dans le roman expérimental, Zola formule et développe sa théorie. Prenant pour modèle le docteur Claude Bernard de la Médecine expérimentale (1865), et suivant fidèlement cette méthode, Zola en est arrivé à démontrer que le romancier était un observateur et un expérimentateur. De ce point de vue, il choisit son sujet, émet des hypothèses, se rend sur le terrain,

cadre de son roman, lit tout ce qui concerne ce cadre et ses occupants. Si nous convenons que l'étude de la littérature orale s'inscrit, pour une part, dans le domaine de la littérature comparée, il est tout à fait compréhensible que la méthode expérimentale ou quasi-expérimentale y conduise les recherches. Elle comporte une enquête sur le terrain et une recherche livresque.

En effet, beaucoup de genres de la littérature orale sont liés à des occasions ; parce que des pans entiers de la vie des peuples des traditions orales ne s'écoulent pas sans l'accompagnement de la littérature orale, le chercheur devient comme un chasseur de sons, sillonnant des villages, des hameaux, avec un matériel technique au point, magnétophones, feuilles, crayons et gommes, pour enregistrer ou noter des manifestations culturelles et cultuelles prises sur le vif : fêtes de villages ou de saisons, cérémonies épisodiques, veillées, etc. Le traitement de cette collecte réalisée tous azimuts consiste, d'une part, à isoler les pièces orales spécifiques des commentaires du public et des créateurs et, à les classer, d'autre part. Au terme de ce premier traitement, le chercheur a une idée plus nette et plus avancée de l'objet de sa recherche et peut alors organiser une recherche plus systématique et profonde.

### **II-3. La recherche proprement dite**

Il faut entendre par recherche proprement dite l'ensemble des démarches qui mène à l'orée de la rédaction des résultats des investigations. Ces démarches comprennent la vraie collecte, le traitement du matériau, l'analyse ou l'étude.

#### **II-3.1. La vraie collecte**

Comme je le laissais entendre en filigrane, la première difficulté du chercheur en littérature orale est de ne pas

disposer immédiatement, sous la main, d'un répertoire intelligible et coté, matériau sur lequel il peut aisément effectuer son travail d'examen et d'analyse. C'est, il faut le reconnaître, la faiblesse des arts oraux que l'usage d'une quelconque forme d'écriture ne fixe pas ; ils ont ceci qu'ils s'évanouissent au fur et à mesure qu'ils se créent excepté le cas des pièces en usage dans le domaine culturel. Même à ce niveau, la récitation par un spécialiste est indispensable pour permettre au chercheur d'y accéder facilement. Ainsi donc, pour constituer un corpus fiable, il faut partir des résultats de la collecte sauvage.

Pour ce faire, le chercheur identifie des personnes à interroger sur les multiples volets de son sujet, révélés par la collecte sauvage. Elles sont des spécialistes de la littérature orale ou des intellectuelles communautaires ; tout déplacement vers elles requiert une minutieuse préparation préalable. Celle-ci consiste d'abord en l'élaboration d'un questionnaire ou guide d'entretien à la manière des sociologues<sup>(1)</sup>, dont le noyau reste le sujet et ses différents centres d'intérêt, ses environnements sociologique, historique, géographique et culturel. Elle consiste ensuite au choix d'un guide, éclairer ou facilitateur, si le chercheur n'est pas un ressortissant de l'aire culturelle et géographique d'étude, à la sélection des informateurs à partir des avis motivés du guide. On doit admettre aujourd'hui que l'âge des enquêtés importe peu, car la connaissance des renseignements traditionnels oraux et leur vérité ne sont plus l'apanage du seul grand âge parce qu'on rencontre des jeunes qui en savent plus long et plus juste que des vieux. « Le vieillard africain qui meurt n'est plus forcément de nos jours une bibliothèque qui brûle. » Cette préparation consiste, enfin,

---

<sup>1</sup> Les étudiants désireux d'entreprendre des recherches en littérature orale ont intérêt à s'informer sur l'élaboration d'un guide d'entretien tel que le font les socialistes. Les résultats collectés de ce guide permet d'obtenir des indices chiffrés illustrateurs des règles ou des comportements créatifs. De la même manière, ces étudiants devront prendre des cours de statistique afin de calculer les occurrences d'un élément observé dans le fait littéraire et en déduire une norme ou une règle.

au choix de la période des rencontres et en celui des moments en tant que repères temporels au sein de la journée. L'on a coutume de penser que la soirée est indiquée pour organiser et réaliser ces genres de rencontre ; cependant, on peut objecter à cette règle du bon sens la facilité offerte par certaines périodes de l'année, par exemple celles de soudure où le paysan ou l'informateur peut ne pas être occupé par de quelconques travaux champêtres. Dès lors, on peut bel et bien réaliser ces entretiens dans la journée pour peu qu'on ait eu la délicatesse et l'obligeance de prendre un rendez-vous.

Le questionnaire issu de la préparation s'articule autour des cinq interrogations de la méthode analytique. Comme la plupart des informateurs ne parlent pas la langue de travail qu'est le français, la première difficulté du chercheur est donc d'ordre communicationnel. En effet, il n'est pas souvent facile de traduire, en une langue africaine, un aspect ou genre de la littérature orale que les cultures traditionnelles ne nomment pas. A preuve, il n'existe pas dans les langues du Bénin un mot pour désigner la littérature orale. L'on a pu combler ce manque par la recherche<sup>(1)</sup> qui, après avoir procédé à une sorte d'étude lexicologique, a choisi le mot hwénuxo. De la même manière, l'on n'a pas répertorié dans ces cultures un vocable pour traduire le mythe<sup>(2)</sup> Dans tous les cas, seul le chercheur doit compter sur sa détermination, son sens d'adaptation pour dresser un questionnaire performant. Néanmoins, il se doit de rester souple et suffisamment plein d'initiatives pour improviser des questions suggérées par une réponse de son interlocuteur.

---

<sup>1</sup> Ascension BOGNIAHO, « Pour une appellation de la littérature orale dans une langue du Bénin », in *Les cahiers de l'estuaire*, mars-avril 1998, p. 27.

<sup>2</sup> En établissant les catégories de parole au Bénin, dans certaines langues du continuum gbé, j'ai mentionné une catégorie appelée « xojoxo ». Le caractère sérieux de cette parole, son rôle d'explication, de justification et de la fondation de certaines réalités culturelles m'autorise à l'appeler de nos jours : « xojoxo ».

S'il n'est pas possible de proposer ici un questionnaire-type à cause du caractère unique de chaque sujet, qui nécessite un type particulier de questions, il est tout de même important de savoir que chaque personne interrogée ou enregistrée doit être identifiée par une fiche signalétique ; elle indique le nom, le prénom, l'âge, l'ethnie d'appartenance, la profession ou tout autre renseignement susceptible d'informer sur sa personne. Pendant qu'on enregistre globalement ses réponses, on s'efforce également de prendre note de certaines parties de ses propos afin d'élargir l'horizon de la recherche par d'autres questions. Dans le cas de la collecte d'une pièce orale, les notes permettent d'amener, par des questions à brûle-pourpoint, des commentaires et des explications indispensables parfois. Le caractère fluctuant des informations, lié à la nature-même de l'oralité où tout ce qui se dit s'évanouit immédiatement pour être re-créé par un autre producteur sous une forme plus ou moins transformée, où le producteur peut se mettre fortement en scène ou privilégier son groupe, commande de collecter plusieurs versions de la même pièce orale. L'affirmation est d'autant vérifiée qu'en passant d'une région à l'autre d'un même pays, ou d'un village à l'autre d'une même région et, peut-être, d'une famille à l'autre d'un même village, on assiste à une transformation notoire de la même pièce orale ou de la même information. Chacune de ces altérations constitue une variante dont l'existence peut se justifier dans une prise de position idéologique ou dans une légère divergence culturelle. Au demeurant, toutes ces précautions permettent de rassembler des pièces orales, des informations sociologiques, culturelles fiables à partir desquelles s'organisera le travail d'étude ou d'analyse. Mais auparavant, toute cette récolte subit un traitement qui la mettra à la portée, d'abord du public intellectuel, puis de tout le monde pour peu que l'alphabétisation permette au grand nombre de prendre contact avec des textes transcrits.

### **II-3.2. Le traitement du matériau**

Le présent aspect de la réflexion a la prétention de bâtir un système susceptible de faciliter le traitement de n'importe quel corpus de recherche en littérature orale. Ce traitement se réalise à travers un ensemble de gestes et d'étapes en adéquation avec la nature profonde de la collecte. Qu'il s'agisse d'un genre, d'un thème à l'intérieur d'un genre ou qu'il s'agisse d'une pièce orale seule, abordée pour sa dimension ou volume ou pour son importance, il convient de séparer les pièces artistiques des commentaires ethnologiques par un repiquage des bandes magnétiques ; cet isolement a l'avantage de faire ressortir un matériau soit homogène, soit hétéroclite, mais autonome et susceptible d'une étude méthodologique complète. Néanmoins, le travail préalable à toute manipulation théorique, après peut-être ou forcément une organisation axiale ou thématique interne, se découpe en une transcription et une traduction.

#### **II-3.2a- La transcription**

Obligatoire uniquement pour les pièces orales, la transcription est un exercice dont le but est de permettre la lecture et la compréhension de celles-ci par tous, même par des personnes étrangères à la culture qui les a créées. Il revient au chercheur de choisir l'alphabet qui convienne à la fois pour ce travail scientifique de haut niveau et pour cette activité tout à la fois de diffusion et de vulgarisation. Car les pièces orales sont le plus souvent inédites, inconnues du grand public et certainement vouées à l'oubli si ce procédé de fixation par l'écriture ne vient à leur secours. Mais cette action de conservation manquerait son but véritable si elle ne restituait pas ces richesses à leur propriétaire en même temps qu'elle les propose à l'observation de spécialistes et à la curiosité générale. Etape importante de popularisation, s'il en est, qui commande

de choisir entre plusieurs alphabets, lorsqu'il en existe un grand nombre dans certains pays, celui maîtrisé par la majorité des gens. A la vérité, le chercheur a le choix entre l'API ou l'alphabet phonétique international et d'autres systèmes d'écriture nationaux. Les faiblesses de l'API, entre autres, la difficulté de restituer certains sons des langues africaines, son niveau savant, enfermant les pièces transcrites dans le cercle des grands lettrés au lieu d'en faciliter la divulgation auprès de néo-alphabets produits par les différents programmes nationaux d'alphabétisation, l'handicapent et militent en faveur de l'adoption d'une transcription suivant un alphabet d'écriture de langues nationales. Je suis conforté dans cette affirmation du moment qu'il existe au Togo, au Niger, au Burkina Faso, au Nigéria et au Bénin des alphabets spéciaux pour la transcription des langues nationales. Ils ont été mis au point à partir des travaux et des recommandations du séminaire des 21, 22 et 23 août 1975 portant sur l'Harmonisation et la Normalisation des Alphabets des langues de la sous-région. Chacun de ces pays a publié à travers un centre de linguistique appliquée une brochure de recensement de ces outils de transcription. Le Bénin, par exemple, a publié la sienne par l'entremise du CENALA en 1975 et en 1990. J'ose supposer que de pareilles démarches ont dû connaître le jour dans d'autres sous-régions du continent noir. Cependant, le chercheur doit être assez perspicace pour affilier sa langue de recherche à un continuum si celle-ci n'est pas notablement répertoriée et connue, étant entendu que les langues existent généralement par familles.

Mais souvent, il se pose également, dans cet exercice, le problème épineux du marquage de la ponctuation. On estime à ce propos, que les pauses dans le débit de l'informateur ou du récitant aident le plus souvent à le résoudre. Les arrêts brefs, longs et plus prolongés indiquent respectivement la virgule, le point-virgule et le point. D'autre part, les intonations de la voix marquent l'exclamation et l'interrogation.

Mais certaines langues disposent aussi de morphèmes spécifiques appelés particules dicto-modales<sup>(1)</sup> pour traduire ce dernier signe.

Il arrive fréquemment que le genre d'appartenance de la pièce orale commande sa disposition en versets ou en prose. Tandis que la chanson, pour prendre un exemple, se transcrit en vers claudéliens ou vers libres, le conte se présente en texte prosaïque : ce sont-là des prédispositions de l'esprit ou, tout simplement, des réflexes hérités de la pratique d'une littérature écrite et ils ne sont le signe d'aucun complexe.

La transcription est accompagnée d'une traduction appelée juxtalinéaire. Elle consiste en une description des vocables constitutifs du verset ou du syntagme, en une énonciation de leur fonction et du sens du mot au positif. Un mot est dit au positif lorsqu'il n'est affecté d'aucun qualificatif, en quelque sorte le positif d'un mot est son sens naturel inscrit dans la langue ou dans le dictionnaire. Ce genre de traduction, accompagné de la nature du mot et de sa fonction, permet d'effectuer plus tard une bonne traduction littéraire.

### **II-3.2b- La traduction littéraire**

Les problèmes liés à la traduction en littérature sont multiples et divers, et ont préoccupé plus d'un chercheur tels que André Martinez, Georges Mounin, etc. Ils sont d'ordre linguistique et ethnologique, car la traduction suppose le passage d'une langue à une autre, c'est-à-dire l'expression par une langue, d'un faisceau de faits culturels propres à une autre langue et à une civilisation. A priori, un tel exercice prête à

---

<sup>1</sup> -« A l'origine des marques phrastiques, les particules dicto-modales subissent l'influence du contexte et cumulent avec leur fonction syntaxique première une fonction poétique », cf Ascension BOGNIAHO, *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud Bénin : forme et style*, thèse de doctorat d'état ès lettres, inédite, Paris Sorbonne IV, 1995, p 336.

caution à cause de la spécificité et de l'autonomie de chaque langue, toutes choses inhérentes à une vision spécifique du monde et à une expérience humaine unique. Comment mouler dans une langue, les réalités, les expériences qui sont étrangères au monde dont elle est le reflet ? Pourtant, l'activité de traduction ne peut être considérée comme vaine ou impossible bien que la désignation d'un réel étranger par une autre langue puisse donner parfois lieu à des distorsions. Pour éviter ces écueils, le traducteur doit avoir pour objectif constant de respecter « les pertinences qui permettent au lecteur en langue d'arrivée d'établir avec la traduction la double relation qu'on entretient habituellement avec un texte littéraire : la relation intellectuelle, par laquelle on saisit l'information conceptuelle contenue dans l'énoncé, la relation affective par laquelle on saisit la puissance émotionnelle contenue dans ce même énoncé »<sup>(1)</sup>. Comme cela, on évitera au texte traduit d'être seulement un document ethnographique, mais une œuvre d'art.

Il serait utopique d'atteindre à l'idéal par une activité traduisante parce qu'il se glisse toujours des altérations en passant d'une langue à une autre, mais en prenant quelques précautions, on peut pallier les incongruités susceptibles de faire d'un texte obtenu par traduction, un tissu de contradictions, d'approximations préjudiciables au texte d'origine, d'ambiguïtés, parfois de non-sens. La première précaution à prendre est de procéder à une traduction littérale, c'est-à-dire le mot à mot ou, mieux encore, une traduction juxtalinéaire. Elle requiert, pour être juste et opérante, une identification nette des termes de la langue de départ ou langue du terroir, leur description succincte : substantif, verbe, temps verbal, adverbe, préposition, connecteurs logiques, particules dicto-modales, etc. et une recherche de correspondance en français, la langue d'arrivée. A cause de la différence

---

<sup>1</sup>- Cité par Jean Derive, *Collecte et traduction des littératures orales (un exemple négro-africain : les contes ngbakama'bo de RCA)*, Paris, 1975, p 26.

notoire entre le français et n'importe quelle langue d'Afrique, entendu que chaque langue a son génie, il est difficile de faire coïncider les vocabulaires et les syntaxes : il faut, dans les cas extrêmes, utiliser la paraphrase.

Mais on peut m'objecter que le mot à mot transforme le texte en un document ethnographique dépourvu de beauté expressive alors que le lecteur s'attend à un plaisir esthétique venant du texte d'origine. On ne peut assurément pas dénier à ce type de traduction sa technicité asséchante du texte, mais on doit lui reconnaître de révéler le cheminement énonciatif poétique des créateurs, base indispensable d'une traduction et d'une analyse littéraires.

En effet, la deuxième précaution est la traduction littéraire. Elle respecte l'esprit et le ton du texte, à savoir son génie expressif afin de ne pas créer une œuvre parallèle ; mais elle restitue surtout la beauté originelle du texte satisfaisant ainsi à la relation émotionnelle du lecteur avec le texte. La traduction exige donc dans la recherche en littérature orale un soin particulier.

### **III- La recherche livresque**

De façon générale en littérature, tout ce qui se découvre à l'occasion d'une recherche l'a probablement été par un prédécesseur et exprimé d'une certaine manière ; il révèle des vérités ou partielles ou totales à propos d'une question donnée. Les contenus de ces écrits peuvent emprunter des orientations idéologiques pour révéler des vérités partielles, ils peuvent être insuffisants et, de ce fait, ils peuvent avoir besoin d'être complétés, enrichis ou nuancés à partir de nouvelles observations. Toute recherche devant contribuer au progrès de la réflexion générale évitera de s'enfermer dans un particularisme sectaire afin de s'ouvrir sur les autres ; cette qualité lui

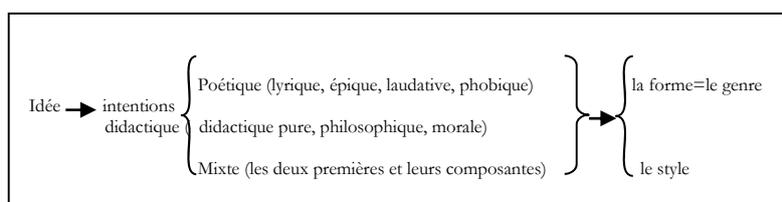
permet de montrer la différence au terme d'un travail comparatif. Aussi, importe-t-il de compléter les commentaires et explications des informateurs indigènes par des lectures ciblées. Que lire pour une recherche en littérature orale ?

Tout. Réponse surprenante, bien entendu, mais justifiée par le caractère pluridisciplinaire de la littérature orale. Il commande de lire des livres ou écrits d'histoire, des traités de géographie, des ouvrages de sociologie, d'anthropologie culturelle, de philosophie, de linguistique, des ouvrages généraux et spécifiques de littérature, d'art, etc. Le chercheur se doit de lire aussi les mémoires, les thèses, les articles en rapport lâche ou serré avec son sujet. Il n'est point besoin ici de développer la technique d'une lecture de recherche, de parler des fiches de lecture. Néanmoins, le chercheur jeune doit partir des indications bibliographiques de son maître de recherche, de celles contenues dans les notes et les plans de cours de ses formateurs et, enfin, de celles glanées dans les bibliographies des ouvrages, écrits et traités lus. Il se doit aussi de nos jours visiter les sites web sur internet.

Ces lectures empruntent des axes importants des études en littératures des traditions orales. L'axe de la connaissance et de la situation des peuples qui créent et utilisent la ou les pièces orales étudiées. On y recense des lectures de textes divers : ethnologique, géographique, philosophique, anthropologique, linguistique, etc. qui permettront de réaliser une partie ou un chapitre de révélation des peuples créateurs, dans leur culture et mentalité. L'axe de la littérature orale elle-même, à travers sa phénoménologie, ses genres, ses règles créatives et ses démarches esthétiques. Cette direction permet de réaliser les parties ou chapitres qui étudient et analysent les aspects saillants du sujet de recherche à travers leur sociologie particulière, leur démarche créative. L'axe de la littérature pure en tant que la belle expression des faits. Ici peuvent être lus tous les traités modernes de lecture critique du texte littéraire : récit au sens large du terme, poème en tant qu'une

énonciation particulière. Ce dernier volet permet d'étudier les productions de la littérature orale en tant que des faits de langage obéissant à un objectif.

En effet, comme je me plais souvent à l'enseigner, la création littéraire obéit à une trilogie. Au départ se trouve une idée ; celle-ci pour devenir une inspiration est raisonnée par un objectif de création ou intention. L'intention est de trois ordres : poétique, didactique et mixte. L'intention poétique se subdivise en sous-intentions lyrique, laudative ou apologétique, phobique ou d'adversité, épique, etc. L'intention didactique, pour sa part, renferme les sous-intentions, didactique pure, philosophique et morale. Enfin, la dernière rassemble les deux premières dans leurs composantes. Une fois l'intention choisie, le créateur est obligé de respecter la forme, c'est-à-dire le genre, et le style imposés par l'intention. L'intention gouverne donc toute création, car l'on a quelque chose à dire, on en détermine le but, c'est-à-dire l'objectif à atteindre, et celui engendre ou commande la forme pertinente. Ainsi, l'intention donne le tempo des créations littéraires orales et légitime l'existence de tous les éléments de l'univers du texte : les personnages, les lieux, les actions, les déplacements, les contrats, les affrontements, les métamorphoses, les paroles comme révélatrices des psychologies et des états d'âme. Tout cela s'appelle les moyens expressifs du texte et requiert l'attention du chercheur, car la littérature orale n'est pas que thème ; elle n'est pas non plus que parole, elle est les deux, mariés de façon harmonieuse. L'illustration de ce mariage se trouve largement exposée dans les textes du corpus. Les sujets de recherche, surtout dans les mémoires de maîtrise, qui s'engagent à étudier un thème au sein d'une littérature ethnique, clanique ou de caste, doivent impérativement se baser sur l'expression des thèmes par les créateurs. Toute autre démarche serait de la littérature anthropologique sur un fait ethnologique.



#### IV- Le corpus ou le répertoire de références

On appelle corpus ou répertoire de références l'ensemble des textes établis à partir des résultats de la collecte et de leur traitement. Ce corpus est le champ d'observation et d'analyse auquel le chercheur fait constamment référence. Ainsi, pour constituer un répertoire intelligible, chaque pièce traduite recevra une côte : un sigle et un numéro. Le chercheur lui-même choisira le sigle approprié ; il retiendra peut-être pour cela l'abréviation en deux lettres ou trois du genre étudié. La chanson pourrait se noter CH., le conte C. Les genres formulaires seront classés soit par leur structure interne, soit par le thème. Un répertoire de proverbes peut distinguer les proverbes à une phrase de ceux à deux phrases, les proverbes sur la bravoure de ceux traitant de l'invincibilité. Mais ce classement ne peut être considéré comme achevé si l'on ne vérifie pas une dernière fois la justesse du travail. Il s'agira d'écouter à nouveau les textes enregistrés simultanément avec une lecture silencieuse des transcriptions, une relecture des traductions juxtalinéaire et littéraire. Certains noms de la flore et de la faune locales devront être expliqués au moyen d'une note infrapaginale dans laquelle le nom scientifique de l'élément, s'il existe, devra être signalé. Enfin, certaines pièces ayant besoin d'un commentaire pour leur compréhension en bénéficieront. Il les situera dans le temps historique et en expliquera des aspects que l'analyse n'effleurera probablement

pas. Pendant longtemps, on a fait obligation au chercheur de placer le corpus dans les annexes comme s'il ne faisait pas partie de la recherche. Ce faisant, on occulte le travail fastidieux d'exégèse qui a prévalu à son établissement. Il est bon qu'une attention particulière soit portée à son existence et qu'il soit examiné par les membres de jury, car il fait partie du travail universitaire en littérature orale. Ces corpus constituent de précieuses anthologies, des éditions commentées et annotées, susceptibles d'être affinées pour devenir un patrimoine exploitable par des chercheurs d'autres horizons.

Comme on le voit, deux types d'information sont collectés au cours de la recherche : le matériau textuel recueilli sur le terrain et les clés de l'analyse obtenues dans la recherche livresque. Les jeunes chercheurs négligent le plus souvent l'analyse, oubliant qu'elle constitue la partie dure de leur recherche. Ils se contentent, après l'étude thématique approximativement menée, de dresser une liste discutable des figures de style qu'ils pensent avoir identifiées dans le corpus, alors qu'il aurait fallu analyser ou étudier le fait langagier littéraire dans son fonctionnement. Certes, l'étude des thèmes, lorsqu'elle est menée avec minutie et méthode, exhume et révèle la beauté du texte littéraire ; cela suppose la maîtrise des outils d'étude du texte. On peut citer à cet effet les théories de narratologie, la méthode du commentaire composé. C'est donc en me fondant sur ces éléments que je propose ici une démarche abordable pour l'étude approfondie des productions littéraires orales.

## **V- L'univers du texte littéraire oral**

En effet, quelque soit le texte oral que l'on prend, même avec les genres les plus insoupçonnés, on retrouve globalement une histoire, une grammaire énonciative particulière venant en droite ligne de l'objectif créatif. Cependant, certains textes,

comme le conte, l'épopée, la légende, le mythe, etc., ajoutent à ces deux contenus basiques les épreuves, les déplacements. Dès lors, on identifie dans les textes quatre axes d'étude : l'axe des actions ou paradigmes, l'axe de la grammaire énonciative ou syntaxe, l'axe des épreuves ou contrats et l'axe des déplacements, voyages ou la disjonction. Bien que le propos de la contribution ne soit pas de développer ces aspects, il importe d'en dire quelques mots.

### **V-1. Les actions**

Les actions à l'intérieur des textes oraux ne reçoivent pas le plus souvent un traitement particulier ; elles frappent par leur linéarité et ne sont pas alternées mais enchaînées, mises bout à bout, avec les connecteurs logiques de la langue ou juxtaposées au moyen de la virgule. On n'y retrouve ni la mise en abyme, ni le retour en arrière, ni l'anticipation. Le niveau suprême de l'enchaînement des actions est l'enfilage. Il permet d'énoncer les actions les unes après les autres. Ces paradigmes ont besoin de la présence des personnages pour créer l'illusion du réel ; ceux-ci sont soit des personnes humaines historiques ou ordinaires, soit des animaux, soit des génies ; parfois des éléments de la nature peuvent prendre le rôle de personnage : c'est le cas de la forêt, la montagne, un quelconque cours d'eau, un arbre, un carrefour, etc. L'anthropomorphisation de ces données de la nature (flore, faune, éléments du relief) est l'une des sources du fantastique, ou du merveilleux. De plus, à l'observation, ces actants, les lieux cadres des actions bénéficient d'un léger traitement : ils ne sont pas décrits de façon ample comme dans la littérature écrite, mais ils sont montrés par touches éparses, subreptices : en littérature orale, il n'y a guère de place pour la grande description. Enfin, les actions sont parsemées d'indices ou d'informants de civilisation. Ce sont des mots, des comportements ou des réalités qui renvoient à la culture créatrice du texte. Ils ne sont

pas superflus en ce sens qu'ils permettent d'identifier et de caractériser l'origine culturelle des textes.

Ces actions, en caractérisant les personnages ou actants, leur attribuent des fonctions auxquelles le chercheur doit faire très attention, car la littérature orale est de la littérature à part entière ; ces textes (récits) fonctionnent plus ou moins exactement comme ceux de la littérature orale. Beaucoup de chercheurs ont développé ces fonctions ; il s'agit de Greimas, de Bourneuf et Ouellet,<sup>(1)</sup> par exemple. Dès lors, il est loisible de reconnaître dans ces récits les fonctions thématique, opposante, adjuvante et arbitre, toutes incarnées par des personnages ou des actants. Comme on le voit, les implications de l'examen des actions vont de l'identification des personnages et du jeu de leur fonction à celle des lieux dans lesquels ils se meuvent.

L'ensemble de ces lieux représente le cadre des actions ; il éclate parfois en plusieurs unités dont l'étude, significative, expose leur fonction référentielle et fait découvrir parfois le caractère obsessionnel ou mythique que les créateurs leur attribuent. Les exemples foisonnent dans les contes, les panégyriques, certaines chansons, dans les mythes, les légendes, etc. De plus, ces lieux permettent également de retracer le parcours initiatique des personnages. Enfin, l'examen du texte littéraire oral sur l'axe paradigmatique est aussi un tremplin pour mener une étude thématique en bonne et due forme. Cependant, peut-on se passer de la langue pour faire un tel travail ?

## **V-2. La grammaire particulière des textes**

Le texte littéraire est soit un récit, soit un poème. Généralement, on pense que le récit relève de la prose tandis

---

<sup>1</sup> Roland BOURNEUF et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972.

que le poème, de la poésie. Prose et poésie sont deux catégories de discours avec, chacune, des traits spécifiques ; néanmoins, dans les littératures des traditions orales, elles s'entremêlent par un niveau de langage expressif particulier. Le bien-dit de la littérature orale se passe de fioritures mais utilise toutes les ressources de la langue, vocables et constructions recherchés et adéquats, pour répondre aux injonctions de l'objectif. Aussi, on peut aller de la prose cadencée à la prose ordinaire, de même qu'on peut aller de la poésie à la prose. Les deux possèdent en commun des frontières si ténues que, si l'on n'y prenait garde, on trouverait partout de la poésie et vice versa. Le conte, la légende, le mythe appartiennent à la prose, la chanson, le panégyrique et les devises ressortissent à la poésie. Pourtant, la poésie ou la prose peuvent les parsemer par endroits : elles relatent, dans une large mesure, des histoires. Ainsi le poème tout comme le récit contient une histoire. La littérature passe par le truchement de la langue pour accéder au bien-dit. Le verbe et ses temps et modes usuels de la langue, le substantif et ses dérivatifs, l'adjectifs dans ses différentes positions et fonctions, les connecteurs logiques, etc. se mettent au service d'une expression circonstancielle. Le chercheur en littérature orale devra faire attention à tous ces moyens expressifs pour éviter que la langue en tant que style du texte soit laissée pour compte au profit d'une étude thématique mal menée ou à celui d'une recherche de poéticité montée en un catalogue de figures de style sans des exemples pris au corpus. Les textes d'un corpus doivent être tous exploités dans une analyse afin de dégager des règles. Etudier un thème ne consiste pas uniquement à raconter le thème, mais aussi à montrer le style par lequel le thème est traité par le texte. L'étude d'un corpus de chansons doit déboucher sur la manière-d'être spécifique des chansons. Une bonne étude littéraire en littérature orale brasse aussi bien l'étude de la thématique que du style.

### **V-3. L'axe des contrats et la disjonction**

Ces deux axes que j'étudie très rapidement ne se retrouvent que dans les contes, les légendes, les mythes, bref des textes en prose dont les histoires sont enfouies dans des paroles longues où la mise en fiction de l'expérience humaine donne à observer l'homme aux prises avec les difficultés de la vie. L'obligation de régler l'existence du groupe par un arsenal de codes, l'envie d'expliquer des aspects de l'existence et du monde, le besoin de communiquer avec un quelconque numineux afin que la vie soit supportable, le désir de rétablir un équilibre rompu nécessitent la présence d'un porteur de charge sociale, volontaire indiqué ou désigné pour réaliser la quête collective ou individuelle. Un tel programme pousse à des déplacements, des voyages pour assouvir la quête ; ce sont ces déplacements constitués d'aller et de retour que l'on appelle la disjonction. Le personnage qui y entre, qu'il soit appelé héros ou personnage tout court, emprunte un parcours dans les deux sens et permet, par là, à tout chercheur d'étudier son évolution dans l'initiation. Ce parcours est dit initiatique.

Cependant, ce départ et ce retour sont motivés par un contrat dans lequel les parties contractantes peuvent exister entièrement ou non. Un personnage adjuvant impose au héros de réaliser un exploit contre l'objet d'un manque, tout comme le héros décide de son propre chef d'aller à la recherche du manque. Dès lors, le parcours initiatique est parsemé d'épreuves dont le héros doit venir à bout. Tout chercheur en littérature orale devra faire attention à ces aspects afin de réaliser une bonne étude. On peut alors se demander pourquoi des textes d'un tel agencement n'adoptent pas une structure dialogique comme en littérature écrite.

## **Conclusion**

Comme cela se voit, la recherche en littérature orale dispose de ses propres règles. Certaines d'entre elles sont coupées de celles de la littérature écrite tandis que d'autres leur sont identiques. La différence fondamentale se situe au niveau de l'établissement d'un corpus ; il pose comme préalables la recherche sur le terrain au travers de laquelle le chercheur réalise une collecte dans les règles de l'art. La collecte définitive est précédée d'une collecte sauvage avant que des informateurs attitrés ne précisent les pièces orales à rassembler sous un corpus ou une anthologie. Ce corpus est soumis à un traitement qui exige un codage, une transcription phonétique avec une traduction juxtalinéaire et une traduction littéraire. L'établissement du corpus sera complet si le chercheur fait accompagner chaque pièce orale qui le mérite d'un commentaire. Les commentaires résultent le plus souvent de l'explication d'un ou de plusieurs mots chargés de sens particuliers. C'est dire que c'est le chercheur qui va recueillir l'objet de son étude et lui donne des contours. Après quoi, il mène une recherche livresque suivant l'orientation de son étude.

La présente contribution a insisté en sa deuxième partie sur la nécessité de faire une étude réelle des productions de la littérature orale. Cette étude doit être conduite selon le genre concerné suivant quatre axes qui sont : l'axe paradigmatique, l'axe syntagmatique, l'axe contractuel et la disjonction. Elle a montré qu'une étude même thématique doit pouvoir se plier à cette règle, car il ne sert à rien de rassembler des figures de style pour affirmer d'avoir fait une étude, toute analyse devant déboucher sur des règles. On objectera à la contribution le traitement qu'elle fait des genres ou paroles courtes tel le proverbe, l'énigme, le nom, etc. Comme ces productions ressortissent au fait du beau langage, on peut toujours les étudier en en observant la démarche et les moyens expressifs.

En respectant les comportements et les règles évoqués dans cette contribution, le jeune chercheur est certain de faire une œuvre d'une facture acceptable. Cependant, il lui faut apprendre à monter un protocole de recherche base indispensable de toute recherche.

## Références bibliographiques

Ascension BOGNIAHO,

- « *Littérature orale au Bénin : essai de classification des paroles littéraires* », in *Ethiopiennes*, Dakar, Nouvelles Séries, 3<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> trimestres 1984, Vol. 4, n°3-4.
- « *Pour une appellation de la littérature orale dans une langue du Bénin* », in *Les cahiers de l'estuaire*, Yaoundé, mars-avril 1998.
- « *Littérature orale au Bénin : essai de classification endogène des types de paroles littéraires* », in *Ethiopiennes*, n°3-4, 1987.
- *Chants funèbres, chansons funéraires du Sud-Bénin : forme et style*, Thèse de doctorat ès Lettres, Paris Sorbonne IV, 1995, inédite.

Bernadette PLOT, *Ecrire une thèse ou un mémoire en sciences humaines*, Paris, Champion, 1986 (Coll. U.).

Geneviève CALAME-GRIAULE, « *L'art de la parole dans les cultures africaines* », in *Présence Africaine*, n°47, 3<sup>e</sup> trimestre 1963.

Georges MOUNIN, *Les problèmes techniques de la traduction*, Paris, Gallimard, 1963.

Gordon MACE, *Guide d'élaboration d'un projet de recherche*, Québec, Les Presses de l'Université de Laval, 1988.

Jean DERIVE, *Collecte et traduction des littératures orales (un exemple négro-africain : les contes ngbakama'bo de RCA)*, Paris, 1975.

Roland BOURNEUF et Réal OUELLET, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972.

## IMPASSE DES APPROCHES PSYCHOPEDAGOGIQUES APPLIQUEES A L'ENSEIGNEMENT DES LE : Quand l'enseignant perd son latin

Par Gabriel C. BOKO

### Résumé

*L'enseignement/ apprentissage des langues étrangères s'est révélé, au fur et à mesure que les rapports humains se densifient dans nos civilisations, une nécessité vitale. La devise incontestable de l'homo sapiens semble immuable : communiquer ou disparaître. Mais selon les caractéristiques des sociétés et leur degré d'implication dans le vaste dialogue universel, les méthodes et les approches utilisées ont toujours extrêmement varié. Les tentatives de synthèse et de remembrement pour canaliser ce gigantesque bouillonnement ont toutes échoué, laissant les praticiens dans une perplexité qui paralyse d'avance tous leurs efforts. Le présent article vise à frayer le chemin d'un nouvel espoir pour les praticiens de l'enseignement/ apprentissage d'aujourd'hui. Après avoir dressé un état des lieux des pratiques et méthodes expérimentées ou simplement théorisées çà et là, aussi bien en Afrique que dans le reste du monde, cette étude met d'abord en exergue l'impasse qui découle de leur diversification et propose ensuite leur refonte en deux grandes approches : « l'approche de résolution de problème » et « l'approche interactive d'enseignement des langues étrangères ». Le dernier volet de cet article est consacré à la mise à jour des limites de ces deux approches en classe de français langue étrangère.*

**Mots-clés :** Babel méthodologique - Langue Etrangère - Motivation - Résolution de problème - interaction.

## Abstract

*Foreign languages teaching/learning reveals itself as an imperative necessity, as human relations strengthen in our civilizations. The indisputable homo sapiens' motto, "communicate or disappear", seems to have remained unchanged. But the methods and approaches used have always varied considerably depending on the characteristics of each society and how deep they are involved in the vast universal dialogue. The attempts made to synthesize and consolidate these ways in order to pipe this gigantic ferment of ideas have all failed, leaving the practitioners perplexed to a point which inhibits efforts.*

*This study intends to clear for the current language teaching/learning practitioners the way for a new hope. After taking stock of the practices and methods experimented or only theorized in different places both in Africa and the rest of world, this study firstly analyses and highlights the deadlock caused by their diversity; it secondly suggests merging them into two well-known big approaches: the foreign languages teaching "problem-solving approach" and "interactive approach". The last part of the article deals with the limits of the two transversal approaches in the teaching as French language.*

**Key-words :** Methodological Babel - Foreign language - Motivation - Problem solving - Interaction.

## Introduction : Ampleur du problème

Le fondement de tout processus d'enseignement, c'est la transformation de comportement : on dit qu'un individu a « appris », lorsque son comportement observé dans une phase A indique des signes évidents d'une transformation quand on l'on observe ce même apprenant dans une phase B. C'est pourquoi Clausse (1951) définit l'apprentissage comme « *une activité dans laquelle l'organisme se dirige vers un but, conscient ou non, essaie de sortir d'une situation, d'un problème. [...] Ce résultat modifie l'organisme, la situation psychologique de l'individu : celui-ci est*

autre que ce qu'il était avant l'expérience ». D'où, on peut affirmer que le processus d'enseignement/ apprentissage est une entreprise de « *modification de comportement réalisée par la solution d'un problème que posent à l'individu ses relations avec le milieu* ».

Mais si cette définition est applicable à toutes les formes d'apprentissage, elle l'est particulièrement à l'enseignement/ apprentissage des langues. En effet, depuis le sein maternel, l'individu est soumis à une multitude de stimuli qui l'assaillent de toutes parts et le poussent à une transformation pour une adaptation permanente à l'environnement, condition sine qua none de sa survie.

Cette réalité inéluctable pour tous les êtres a constitué, depuis les temps immémoriaux, une source permanente de curiosité scientifique. Depuis *Le Cratyle*<sup>(1)</sup> ou depuis les traités de Varron<sup>(2)</sup> jusqu'à nos jours, en passant par les travaux de Lucrèce, d'Etienne de Condillac, de Roman Jakobson, d'André Martinet, de Ferdinand de Saussure, de Sigmund Freud, de Nicolas S. Troubetzkoy, ou encore de J. Vendryès, de Noam Chomsky, pour ne citer que quelques grands repères, ce sont des centaines et des centaines de recherches qui ont été consacrées aux langues et au langage humain. Les approches et les voies d'analyse empruntées ont été jusqu'ici si nombreuses, si diversifiées et si divergentes que Robert Galisson (1980)<sup>(3)</sup> a cru devoir qualifier de « Babel » les tendances méthodologiques et les techniques prônées par les uns et les autres.

Aujourd'hui, didacticiens, psychologues, psycholinguistes, spécialistes de tous genres s'accordent à reconnaître la grande difficulté pour tout enseignant de langue de choisir, dans le corridor dédaléen des approches proposées, une piste qui mène sereinement à un enseignement/ apprentissage efficace. Tandis que certaines approches lui proposent une voie balisée par les principes de centration sur l'apprenant, d'autres l'inclinent plutôt à une centration sur l'environnement linguistique social de l'apprentissage,

---

<sup>1</sup> L'un des 9 dialogues systématiques de Platon.

<sup>2</sup> Marcus Tarentius Varro appelé ordinairement Varron.

<sup>3</sup> GALISSON (R.), *Lignes de force du renouveau actuel en didactique des langues étrangères. Remembrement de la pensée méthodologique*, Paris, CLE International, 1980.

et d'autres encore sur la formation de l'enseignant, sur la langue elle-même en tant qu'objet décrit de l'extérieur dans une optique positiviste pour en faciliter l'intériorisation, etc. Ainsi écartelé entre plusieurs séductions sans qu'une seule en arrive à fixer pour longtemps sur lui son empire, l'enseignant d'aujourd'hui est comme devant une véritable impasse, d'où son désarroi vite partagé *de facto* avec l'apprenant. Dans les écoles de formation des maîtres, c'est là une inquiétude, rarement dissipée par les nombreux recyclages organisés périodiquement pour soutenir la carrière enseignante ultérieure, qui interpelle chercheurs, psychopédagogues et administrateurs scolaires.

Sous le titre « *Impasse des approches psychopédagogiques appliquées à l'enseignement des langues étrangères* », notre réflexion vise principalement ici à proposer une issue à cette impasse, une réponse adéquate à l'inquiétude des praticiens.

Notre hypothèse est qu'il est possible de ramener toutes ces approches et techniques extrêmement divergentes évoquées ci-dessus à 3 grandes approches psychopédagogiques, au plus, susceptibles d'amener enseignant et apprenant de langue à un résultat probant.

Pour ce faire, nous nous sommes essentiellement fondé sur une compilation documentaire passée au peigne d'une analyse de contenu selon le modèle de Louise Bardin. Ceci nous a permis d'articuler notre réflexion en trois grandes étapes. La première est un exposé succinct des principes spécifiques à l'enseignement des langues, tels qu'ils se manifestent ici et là à travers le monde et importés dans le contexte africain. La deuxième étape est un exposé de trois approches psychopédagogiques qu'on peut considérer comme résultantes de la synthèse de toutes celles que la tradition didactique a jusqu'ici entérinées. La troisième et dernière étape est une mise en exergue des limites de ces approches psychopédagogiques en classe de français langue étrangère dans le contexte africain.

## **I. Les principes et approches spécifiques à l'enseignement/apprentissage des LE : état des lieux provisoire**

En dehors du fait que la langue, véhicule essentiel de la parole, est reconnue comme le premier signe de socialisation, l'apprentissage d'une langue (en l'occurrence étrangère) est considéré dans toutes les communautés humaines comme une question de survie économique, politique, voire une question existentielle tout court. Que deviendrait en effet l'économie d'une nation si les citoyens doivent se contenter d'échanger seulement entre eux, sur la base de leur seul outil de communication interne ?

De toute évidence, l'enseignement des langues étrangères est une nécessité ; il prend encore une valeur particulière lorsqu'il s'agit de peuples artificiellement regroupés dans un territoire taillé au hasard comme ceux de l'Afrique avec le passage des colonisateurs. Depuis l'avènement de la colonisation, le bouleversement de l'univers linguistique de certains pays africains soumet, en effet, chacun d'eux à une désarticulation, à une désadaptation et à une réorganisation permanentes qui entraînent à leur tour les mêmes effets au niveau des langues autochtones. Pour une vie cohérente et harmonieuse de leur société et pour leur propre survie, ces pays ont dû recourir, ici et là, à l'adoption d'une langue consensuelle, une sorte de « clé passe partout » pour leur communication à l'échelon interne et externe. Au Bénin, c'est le français qui a joué ce rôle au détriment de plus de 39 langues indigènes recensées au premier anniversaire de l'indépendance (1961) ; au Nigeria, c'est l'anglais ; en Guinée Bissau ou en Angola, c'est le portugais, et ainsi de suite partout en Afrique.

### **1-1- La situation au plan général**

Quel que soit le pays ou le continent, c'est l'enseignement de type institutionnel qui a pour fonction de rendre plus facile et moins coûteuse pour l'individu cette désadaptation et ce perpétuel réajustement ; autrement dit, c'est l'enseignement des langues étrangères qui a toujours accompagné et assumé cette modification de comportements pour qu'elle se réalise avec moins de perte de temps, donc avec plus de rentabilité, au prix cependant de mille et

une déchirures que, dans le cas africain, Cheick Hamidou Kane a su bien illustrer dans son célèbre roman « *L'aventure ambiguë* » à travers son héros Samba Diallo.

De façon opératoire, ce qui a de tout temps caractérisé les spécialistes de didactique des langues, ce sont les éternelles questions : « Qui parle à qui ? », « Qui communique en présence de qui ? », « A propos de quoi ? », « Où ? », « Quand ? », « Comment ? », « Pour quoi faire ? », etc. Cependant, les positions divergent selon que nous avons affaire aux spécialistes de l'enseignement/ apprentissage des langues ou à des linguistes. Les principes énoncés se diversifient encore davantage selon que l'on se trouve en situation de communication (prise en compte des éléments non-verbaux tels que la proxémique, l'iconique, la kinésique et le paralinguistique) ou en situation de discours (prise en compte des éléments verbaux en lien d'une part avec la production des énoncés et d'autre part avec leur interprétation) ou encore en situation d'énonciation (prise en compte des indices relatives aux circonstances spatio-temporelles et aux énonciateurs); laquelle diversification a d'ailleurs amené Bernard Pottier à proposer une formule générale, globale de la communication : Communication = Contexte sur Situation + message<sup>(1)</sup>. Certains didacticiens comme S. Moirand iront plus loin à propos de cette inclusion de l'élément « situation » dans la communication en suggérant que la situation soit définie en fonction du « projet de communication » qui détermine aussi les contenus d'apprentissage et le mode d'évaluation des capacités communicatives des apprenants<sup>(2)</sup>.

Cette diversification permanente des approches et principes a certes engendré, en passant aux mains des praticiens et au travers des critiques des théoriciens, de nombreux autres principes et approches en Europe comme dans les pays nord-américains. Ainsi, si la volonté d'affranchissement des schémas classiques d'approches de la notion de communication a amené les didacticiens à opérer des changements notoires dans les années 60, les modèles linguistiques (la linguistique structurale de Saussure, la linguistique distribu-

---

<sup>1</sup> POTTIER (B.), *Linguistique générale : théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 25.

<sup>2</sup> MOIRAND (S.), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette-Recherche/ Application, Paris, 1982, p. 13.

tionnelle, générative et transformationnelle de Chomsky, par exemple) qui leur servaient de référence ne permettaient pas d'analyser cette notion en lien avec les facteurs socioculturels qui sont pourtant des déterminants unanimement reconnus par les théoriciens des sciences du langage, les théoriciens behavioristes de l'apprentissage et les praticiens de l'enseignement des langues.

Les approches et les principes d'enseignement/ apprentissage ne prendront un visage décisif qu'après le grand renouvellement méthodologique de 1970. Ainsi, en Europe, les recherches de Robin<sup>(1)</sup> et de Maingueneau<sup>(2)</sup> ont proposé, dès le début de cette décennie 1970, le principe de dépasser la phrase et d'analyser le fait de communication en prenant en compte les facteurs socioculturels et idéologiques. Les échos des travaux de l'École d'Oxford tels que « Speech Acts » de J.R. Searle<sup>(3)</sup>, « How to do things with words » de J. L. Austin<sup>(4)</sup>, ou encore « Logico-Linguistic Papers » de P. F. Strawson<sup>(5)</sup> conduisent à prendre désormais en considération les effets de la communication en tant qu'action du locuteur sur l'interlocuteur<sup>(6)</sup>, de même que l'intention sous-jacente à tout acte de communication.

Dans la même mouvance, sont nées d'autres théories préconisant de partir du fonctionnement des communications sociales, autrement dit des interactions verbales, pour faire cerner par l'apprenant les automatismes langagiers actualisables dans les situations de communication les plus variées. Ainsi, les travaux de J.-J. Gumperz et D. Hymes<sup>(7)</sup> et ceux de Labov<sup>(8)</sup> mettant en exergue

---

<sup>1</sup> ROBIN (R.), *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.

<sup>2</sup> MAINGUENEAU (D.), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

<sup>3</sup> SEARLE (J.R.), *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969 (traduction française : *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972).

<sup>4</sup> AUSTIN (J. L.), *How to do things with words*, Oxford University Press, 1969 (traduction française : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).

<sup>5</sup> STRAWSON (P. F.), *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen, 1971 (traduction française : *Etude de logique et linguistique*, Paris, Seuil, 1977).

<sup>6</sup> Comme l'insinuait déjà Eugène Ionesco dans *La Leçon*.

<sup>7</sup> GUMPERZ (J.-J.), HYMES (D.), Eds., *Directions in sociolinguistics*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972.

<sup>8</sup> LABOV (W.), « The study of language in its social context », dans *Studium Generale* n 23, 1970, pp. 30-80. Lire aussi *Sociolinguistics Patterns*, Philadelphia,

les corrélations entre les paramètres sociolinguistiques et les variations des réalisations linguistiques des locuteurs attestent cette tendance novatrice.

Les débats ouverts sur la notion de compétence iront jusqu'à installer chez les praticiens une autre tendance visant à dichotomiser le concept en deux dimensions dont l'une, dite « compétence de communication », vise la simple capacité de gérer les échanges verbaux, et l'autre, dite « compétence linguistique de communication », relative à la maîtrise des règles grammaticales avec possibilité de les réaliser en situation de communication ; tandis qu'une sous-tendance voudrait que l'apprentissage des langues aboutisse après tout à « une compétence à totalité unique »<sup>(1)</sup>.

Les méthodes audio-orales et audio-visuelles inspirées des travaux de l'équipe de Peter Gubérina à Zagreb qui ont abouti à la mise en œuvre de la méthode SGAV (structuro-globale audio audio-visuelle) vont apporter, avec l'appui du Conseil de l'Europe à travers les diverses applications de la notion de *Niveau Seuil*, une nouvelle ère d'enseignement/ apprentissage où toutes les composantes de la communication sont vraiment prises en compte. On retrouve aisément cette référence unanime derrière le modèle de « Communicative Syllabus Design » de J.-L. Munby<sup>(2)</sup>. Le continent africain n'est pas resté en marge de cette longue dynamique méthodologique.

### 1-2- Le cas particulier du continent africain

En contexte africain, les premiers enseignants du français langue étrangère ont eu recours à des techniques et à des approches importées. Celles-ci se sont essentiellement fondées sur la motivation et l'intérêt activé des apprenants, approches souvent traduites en conduites astucieuses<sup>(3)</sup> dont les effets ne laissent aucun doute.

---

University of Pennsylvania Press (traduction française : *Sociolinguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1976).

<sup>1</sup> Terme emprunté à Sophie Moirand dans *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, op.cit., p. 16.

<sup>2</sup> MUNBY (J.-L.), *Communicative Syllabus Design*, Cambridge University Press, 1978.

<sup>3</sup> Cf. les artifices utilisés dans ce qu'on appelait jusqu'en 1898 « Les établissements français du Bénin » et qui était devenu après cette date « La colonie du Dahomey »

### 1-2-1. La technique motivationnelle et son application en Afrique

La motivation se définit ordinairement comme « l'ensemble des facteurs qui déclenchent l'activité du sujet, la dirigent vers certains buts, lui permettent de se prolonger si ces buts ne sont pas immédiatement atteints et l'arrêtent le moment venu »<sup>(1)</sup>. Dans le cadre strict de cet article, il n'est pas aisé de dresser une panoplie des techniques et approches fondées sur la motivation. Nous nous contentons simplement de rappeler ici que la revue établie par M. de Bonis<sup>(2)</sup>, la vaste synthèse théorique de J.-F. Le Ny<sup>(3)</sup> et l'article général de J. Nuttin<sup>(4)</sup> sur la motivation demeurent, pour nous, les trois repères les plus importants dans l'exploration du champ « motivation et apprentissage ».

Du point de vue stratégique, on distingue deux motivations sur lesquelles l'enseignant fonde habituellement l'efficacité de son enseignement linguistique : la motivation instrumentale et la motivation intégratrice. La première consiste à convaincre l'apprenant, dès le départ, de l'efficacité communicative de la langue qu'on veut lui faire apprendre. Dans cette optique, l'enseignant consacre au moins ses deux premiers cours à démontrer comment, dans quelles circonstances et avec quels intérêts la langue étrangère visée peut être utilisée.

### 1-2-2- Une illustration singulière

Au Bénin par exemple, les maîtres exaltaient les prouesses de celui qui pouvait parler la langue française ; l'expression « akowé » était ainsi créée, destinée à persuader et convaincre l'analphabète qu'il suffit de posséder cette langue étrangère pour devenir riche :

---

et Dépendances » in BOKO G. (2003), *La langue française à l'école africaine. Ombre et lumière ?* Presses de l'Université de Mons- Hainaut, Collection « Savoirs en Partage », INAS-UFM, Mons, 2003, pp. 39-42.

<sup>1</sup> Définition empruntée à Maurice Reuchlin dans *Psychologie*, Paris, PUF Fondamental, 1977, p. 399.

<sup>2</sup> BONIS (M. de), « Les conflits de motivation » in *L'année Psychologique*, 1966, 66, 289-305.

<sup>3</sup> LE NY (J.-F.), *Apprentissage et activités psychologiques*, Paris, PUF, 1967.

<sup>4</sup> NUTTIN (J.), « La motivation », in P. FRAISE et J. PIAGET, *Traité de psychologie expérimentale*, vol. V, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> éd., 1975.

« *akowé ko wura* » pouvait, en effet, être traduit aussi par « le scribe écrit de l'or ». Pour celui qui devait apprendre l'anglais par exemple, le maître essayait de miroiter tout ce qui peut être gagné au plan économique et social grâce à la maîtrise de cette langue. Le phénomène psychologique sous-jacent est clair : il se crée chez l'apprenant une sorte d'appétit irrésistible qui le pousse inexorablement vers la langue ciblée ; tout son être se trouve désormais mobilisé par un désir qui se transforme peu à peu en une véritable passion fixée sur cet aspect utilitaire de la langue. Le reste vient tout seul, avec un peu d'effort d'encadrement de la part du maître. C'est parce que, semble-t-il, certains enseignants ne prennent pas le temps de susciter chez leurs élèves ce cuisant désir d'apprendre que leur enseignement d'une langue étrangère échoue.

La motivation intégratrice consiste, quant à elle, à amener l'apprenant, également dès le début, à se convaincre que parler la langue étrangère visée ne signifie pas seulement y communiquer avec autrui : c'est d'abord un signe de distinction et d'élévation sociale. Chaque individu possède en effet un *ego* qui le pousse à se percevoir comme supérieur aux autres. Lorsque cet *ego* est flatté par la construction et la possession d'un objet symbolique de domination tel que la langue, l'individu se sent totalement embarqué ; l'objet symbolique (la langue) devient un objet obsessionnel : apprendre la langue en question devient sa plus grande raison de vivre et de se sentir important au regard d'autrui. Lorsqu'un enseignant arrive à allumer ce sentiment chez un apprenant, celui-ci, dans sa ferveur enthousiaste, ira parfois jusqu'à transformer son nom ou à le convertir en un vocable qui mime tant soit peu les expressions entendues dans la langue concernée. Au Bénin, certains étaient si séduits par le français qu'ils se proclamaient « Médor » pour se sentir élevés au rang des « gens supérieurs », sans savoir que « Médor » était plutôt l'appellation d'un chien.

Loin de cet aspect caricatural, il est important de retenir ici la force de la motivation intégratrice qui s'articule parfaitement avec le besoin de l'individu de se valoriser. Utilisée avec tact en situation d'enseignement de langue étrangère, la technique motivationnelle instaure chez les apprenants un état de mobilisation et d'affectivité qui transforme la langue étrangère en un besoin irrésistible.

### 1.3. D'autres approches d'enseignement de LE en vigueur

Les techniques modernes d'encadrement linguistique, quoique visiblement débarrassées de l'enseignement de la psychologie pure, n'en demeurent pas moins prégnantes compte tenu des ressorts psychologiques qu'elles délient chez l'apprenant de langue étrangère. Plusieurs courants se sont illustrés ces cinquante dernières années dans le domaine, indépendamment des caractéristiques des populations visées par l'apprentissage des langues étrangères. De la tendance saussurienne (qui postule l'accès à la langue par son versant fonctionnel) à celle de Chomsky (appelée aussi « la théorie standard de 1965 ») et à celle de Hymes, d'Austin, de Moirand, en passant par le structuralisme descriptif de Bloomfield, ensuite par le structuralisme fonctionnel d'André Martinet et le Cercle de Prague (référence à la notion d'introspection et d'état de conscience de langue), il existe toute une foule de pratiques se légitimant les unes par rapport aux autres ou envers les autres. C'est dans ce long fleuve de théorisations divergentes que les enseignants et les psychopédagogues en général plongent les racines de leurs pratiques.

Cependant, cette pluralité d'éclairages, loin de trancher, une fois pour toutes, les errements liés à la délicatesse de l'enseignement/apprentissage des langues, a semble-t-il ouvert de nombreuses nouvelles voies d'interrogation, voire d'incertitude ; ce qui rend souvent délicat et difficile un choix rectiligne de pratiques cohérentes par l'enseignant : celui-ci en arrive à y perdre tout son latin. On pourrait résumer la situation actuelle de la didactique des langues en ces termes empruntés à S. Moirand :

*« [...] Il semble que l'on assiste à d'énormes divergences dès qu'il s'agit de délimiter quelle(s) compétence(s) de communication faire acquérir à tel ou tel groupe d'apprenants ; la notion finit même par perdre dans cette aventure certains de ses composants »<sup>(1)</sup>.*

Henri Besse et Robert Galisson iront plus loin dans leur constat de la « balkanisation de la DLE » et dans leur tentative de « reconnaissance des causes de carences » :

---

<sup>1</sup> MOIRAND (S.), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, op. cit., p. 23.

« [...] *l'organigramme de la didactique des langues étrangères aujourd'hui [...] évoque une mosaïque dont les multiples composantes forment un assemblage en apparence cohérent mais en réalité si complexe que l'analyse y révèle des faiblesses inquiétantes. [...] Autrement dit, la didactique des langues étrangères est actuellement une discipline éclatée, en pleine crise [...] »*<sup>(1)</sup>.

Trente années après ce dernier constat, l'actualité de la didactique des langues étrangère ne semble guère avoir fondamentalement changé de physionomie, loin s'en faut. L'avènement de l'approche par compétences, qui semble avoir ouvert dans les années 90 quelques lueurs d'un nouveau sursaut méthodologique, a fini par installer ici et là dans l'esprit des praticiens la même désillusion, face à l'échec massif des apprenants incapables d'actualiser en situation hors classe les compétences supposées déjà installées en classe.

Pourtant, il nous paraît possible de repérer, dans ce « Babel méthodologique », quelques grandes lignes de force dans lesquelles on peut enfermer les techniques et les approches qui, au fil des ans, se sont révélées les plus porteuses de fruits. En fait, en dépit de leur aspect tranché, la plupart des théories relatives à l'enseignement-apprentissage d'une langue étrangère peuvent se fondre en un nombre très limité de positions transversales que l'on peut aisément identifier.

## II. Illustrations par deux approches typiques

Deux types d'approches permettent d'illustrer parfaitement ces tendances transversales : il s'agit d'une part de l'approche dite de *résolution de problème* et, d'autre part, de *l'approche dite interactive*.

### 2-1- L'approche de résolution de problème (ARP)

Si l'on devait proposer une explication succincte de la démarche de résolution de problème, on dirait simplement qu'elle consiste à

---

<sup>1</sup> BESSE (H.) et GALISSON (R.), *Polémique en didactique, du renouveau en question*, CLE International, Paris, 1980, p. 11.

amener « *l'individu en situation* » à découvrir de nouvelles manières de faire face à un problème pour lequel les moyens dont il est en possession se révèlent insuffisants ou inadéquats.

Dans le cadre de l'enseignement du français, on peut l'interpréter comme le processus par lequel l'animateur amène l'apprenant à faire face à une situation de communication dans laquelle les connaissances linguistiques que celui-ci arrive à mobiliser se révèlent insuffisantes et inadéquates. Autrement dit, c'est un processus qui permet à l'individu en situation d'apprentissage linguistique de s'approprier des éléments nouveaux pour résoudre des problèmes de communication dans la langue cible.

Du point de vue didactique, cela consiste d'abord à activer un besoin de communication en langue française ; ensuite à orienter l'intérêt issu de ce besoin chez l'apprenant vers une situation spécifique où le comportement linguistique attendu peut être généré : ce qui rejoint bien la formule de Michel Minder<sup>(1)</sup> selon laquelle « *apprendre c'est résoudre un problème* ». Mais comment opérationnaliser ce processus en situation de classe ? C'est la question qu'il faut à présent résoudre.

#### 2-1-1- Mode d'application de l'ARP à l'enseignement du français.

Selon Minder<sup>(2)</sup>, il n'est plus possible de concevoir l'éducation scolaire comme une simple organisation d'initiations et d'exercices réalisés en vase clos et que les élèves seront censés être capables de transférer eux-mêmes aux situations de la vie. On peut déduire de ce constat que ce sont des situations de vie que l'enseignement doit mettre en œuvre pour amener les apprenants à acquérir en langue française la compétence communicative. Pour réussir l'application de la démarche, ce sont toutes ses phases qu'il faut structurer avec soin.

#### 2-1-2- D'abord la phase d'activation des besoins.

Comme indiqué ci-dessus, pour activer le besoin (ici, il s'agit du besoin de parler la langue française), les meilleurs stimulants sont

---

<sup>1</sup> MINDER (M.), *Didactique fonctionnelle*, Paris, H. Dessain, 1980.

<sup>2</sup> MINDER (M.), *idem*, p. 39.

ceux qui renvoient l'élève à lui-même. C'est dans la mesure où le français pourrait permettre à l'enfant béninois de régler les problèmes de sa vie de tous les jours que celui-ci se sentira concerné par son apprentissage.

A ce propos, la culture ambiante et l'environnement apparaissent bien comme des atouts exploitables par le pédagogue. Par exemple, le fait que l'opinion publique considère le français comme langue de promotion économique et sociale attise le besoin de réalisation de soi à travers cette langue. L'enseignant peut partir de cette pression que ressent chaque élève pour imaginer des situations de vie où l'ignorance du français peut se révéler comme un handicap, où la perception de l'utilité de cette langue est accrue.

Jusqu'ici, l'enseignement dogmatique accule les élèves à la passivité parce qu'il consiste simplement à fournir des réponses, des solutions sans qu'il y ait des questions, des problèmes. C'est ce que E. Verne appelle « le savoir institué ». Pour activer le besoin de maîtriser le français, on adopte une attitude inverse : on part des problèmes pour arriver aux solutions.

Ainsi, pour enseigner la correspondance en expression écrite, on ne se mettra point à dresser un catalogue de formules épistolaires que les élèves seront invités à apprendre par cœur. Ce faire, c'est fournir des réponses sans que des problèmes de correspondance ne se posent. On choisira plutôt une situation de vie courante où l'élève doit réinvestir les mots appris dans d'autres circonstances, ou simplement découvrir avec l'aide de l'enseignant, les limites de ses connaissances antérieures et les nouvelles connaissances exigées par le problème posé. On dira par exemple aux élèves d'une classe de Pobè : « *comment mettre nos amis de l'école d'Atakè à Porto-Novo au courant de notre projet d'excursion à la place de Sèmè ?* »<sup>(1)</sup>.

Mais, cet exemple suppose que la motivation ainsi suscitée corresponde parfaitement à l'intérêt présent des élèves. C'est pourquoi, il faut également veiller, à tout moment, à la spécification de l'intérêt et à l'aménagement du contexte.

---

<sup>1</sup> Pobè est une ville à 65 km de Porto-Novo ; Atakè est un quartier central de Porto-Novo et Sèmè une commune méridionale du département de l'Ouémé, à une vingtaine de kilomètres de Porto-Novo.

### 2-1-3- La phase de spécification de l'intérêt et de l'aménagement du contexte

Si l'on se fonde sur l'exemple ci-dessus, on comprendra que le désir de correspondre n'est pas présent à tous les âges chez tous les élèves. Il est donc essentiel de veiller à ce que la situation d'apprentissage réponde au degré d'évolution psychogénétique de l'élève, sans oublier les pratiques culturelles qui investissent la vie quotidienne dans son milieu. De nombreuses situations de communication représentant des situations de vie du milieu peuvent être exploitées dans cette perspective par le maître dans la classe de français : scène de marché, scène de ménage, scène de la rue, etc.

Ici, la technique utilisée est le jeu de rôle ou « l'apprentissage par dramatisation ». Mais, il existe d'autres situations susceptibles de structurer une compétence communicative en français qui fasse corps avec la vie de la cité : les bandes enregistrées, la radio et la télé à circuit fermé, les journaux pour enfant où l'actualité peuvent être exploités en permanence.

Il apparaît ainsi que la démarche de résolution de problème est sous-tendue par une pédagogie qui allie plusieurs principes : le principe propre à la pédagogie de découverte et celui de la pédagogie de socialisation, dans la mesure où tout retourne au milieu de vie de l'apprenant. L'ensemble de ces principes peut se retrouver sous le vocable de la pédagogie de *l'insight*. Celle-ci peut être définie comme une structuration de la situation d'apprentissage et une organisation cohérente des moyens, de telle sorte que l'apprenant puisse arriver à découvrir spontanément la solution à un problème, après quelques moments de tâtonnement ou d'hésitation que K. LEWIN (1951) appelle « *activité de restructuration par l'enfant* ».

### 2-2- L'approche interactive

L'enseignement de la langue a toujours été, rappelons-le, la préoccupation essentielle des hommes depuis leur origine. La langue est, en effet, le premier signe de socialisation de l'être humain : c'est en utilisant un ensemble de signes vocaux, structuré de façon particulière que l'individu entre en relation avec le reste de la communauté et se fait accepter. Commencé en milieu parental,

d'abord implicitement sous forme de bain linguistique (presque à la manière de KRASHEN), ensuite sous forme d'encadrement explicite généralement fondé sur une chaîne d'interdits, l'apprentissage linguistique trouve, plus tard en milieu scolaire, des conditions de réussite plus larges, plus codifiées, grâce à une intense interactivité structurée.

Cependant, toutes les approches utilisées dans les classes de langue n'offrent pas la même efficacité. De nombreux élèves sortent de l'école après plusieurs années d'études linguistiques sans jamais pouvoir se débrouiller avec leurs nouvelles connaissances, une fois placés en situation de communication réelle. La raison en est qu'au lieu d'être enseignées comme des langues vivantes, les langues proposées ou imposées par l'école sont souvent présentées aux apprenants comme des suites de mots, mécaniquement agencées, destinées à être mémorisées. Face à cette faillite de l'enseignement des langues en milieu scolaire, la méthode interactive, fille des travaux de recherches enregistrés par le XX<sup>e</sup> siècle, offre des solutions rarement contestées.

Dans cette étape de notre analyse, il nous apparaît opportun de rappeler d'abord très brièvement les sources proches ou lointaines de cette approche ainsi que son évolution jusqu'aux temps d'aujourd'hui. Ensuite, il sera nécessaire de cerner sa légitimité et ses modes de traduction à travers sa comparaison succincte avec les autres approches souvent essayées en classe de langue.

#### 2-2-1. Eclairage historique sur l'approche interactive

Le concept d'interaction, qui fonde en psychopédagogie l'approche interactive, remonte aux sources de la philosophie évolutionniste. Mais, du point de vue de sa légitimation en tant que processus pouvant être utilisé pour la performance des échanges interhumains en situation pédagogique, elle remonte à John DEWEY, grand adepte de la théorie évolutionniste.

En effet, on sait qu'en 1886, DEWEY publie une étude intitulée « *Conception de l'arc réflexe en psychologie* ». Ici, il défend la thèse selon laquelle « il existe une interaction permanente entre le stimulus et la réponse ». S'inspirant des travaux du logicien Charles Sanders Peirce sur le pragmatisme, Dewey a démontré une

psychologie de l'organisme total, échangeant à tout instant avec son environnement. Plus tard, autour de 1934, cette tendance sera récupérée par les sociologues de tous horizons, qui vont y découvrir avec les travaux de G. H. Mead, les lois du jeu social : la société sera comprise comme *un système de communications interindividuelles*. C'est ce qu'on appelle d'ores et déjà l'esprit de Chicago, ou plus précisément « l'École de Chicago » par référence au lieu de tradition du pragmatisme américain et, métonymiquement, à l'Université de Chicago où DEWEY a fondé, en 1896, une école expérimentale.

Mais, les effets ultérieurs de la découverte de DEWEY ne se sont pas arrêtés à la sociologie, en dépit du renchérissement spectaculaire qu'ils ont connu dans cette branche des connaissances humaines, notamment avec les travaux de E. HUGHES, H. BLUMER et, plus proche d'aujourd'hui encore, ceux de E. GOFFMAN<sup>(1)</sup> et de H. BECKER. La psychopédagogie a, elle aussi, très largement bénéficié ultérieurement des idées de DEWEY comme toile de fond.

En effet, c'est à partir de la fameuse expression « learning by doing » de DEWEY que les théoriciens de l'apprentissage linguistique vont reconnaître que dans tout processus d'apprentissage (que PIAGET va concevoir quelques années plus tard comme « construction de soi et de la connaissance »), l'interaction avec l'environnement (les êtres et les objets) est capitale. Cette idée chère au mouvement de l'Éducation Nouvelle sera solidement renforcée par les travaux de Kurt LEWIN<sup>(2)</sup> sur la recherche-action.

Les psychopédagogues commencent à expérimenter avec grand succès l'idée que l'enfant apprend vite et mieux dans le groupe parce que et d'autant qu'il expérimente instantanément ce qu'il apprend. La pédagogie centrée sur la matière et celle centrée sur l'apprenant se trouvent alors particulièrement enrichies par la centration sur les conditions d'apprentissage, c'est-à-dire les conditions d'acquisition de connaissances. C'est l'enseignement de la langue qui va principalement enregistrer les impacts les plus féconds de ce

---

<sup>1</sup> Citons principalement ici *La mise en scène de la vie quotidienne* (Paris, Edit de Minuit, 1973) et *Rites d'interaction* (Paris, Edit de Minuit, 1974).

<sup>2</sup> Pour LEWIN, le groupe est le lieu où s'opèrent les changements : d'où sa fameuse technique de T-Group (Training Group) que l'on retrouve aujourd'hui sous l'appellation simplifiée et limitative de « dynamique des groupes » dans le cadre de la thérapie de groupe et en situation psychopédagogique.

renouveau de la pensée pédagogique, notamment au début du XX<sup>e</sup> siècle.

Certes, il n'existe point une théorie psychopédagogique unifiée qui ait gouverné l'enseignement des langues au début du XX<sup>e</sup> siècle. L'engouement et l'élan provoqués par la notion de langue considérée comme instrument de communication et non comme un ensemble de règles, de conventions à mémoriser par le sujet parlant, ont donné lieu à une nébuleuse de tendances et de conceptions se réclamant toutes d'une meilleure centration sur l'élève et sur ses conditions d'acquisition, telles que prônées sous l'impulsion des premiers chantres de l'Éducation Nouvelle (James, Thorndike, Dewey, Brisset, Simon, Claparède, Decroly...).

Ainsi, en 1913, C. Bally, disciple de F. de Saussure, publie « *Le langage et la vie* » qui, non seulement développe la thèse de son maître sur le caractère social de la langue, mais aussi reprend l'idée de Claparède sur l'aspect fonctionnel de l'apprentissage linguistique et celle de Dewey sur le lien entre la langue et le vécu du locuteur. En Europe, on enregistre pêle-mêle les travaux de L. S. Vygotsky (1962) ajoutant à la théorie piagétienne de la construction du langage par l'enfant, la dimension de l'interaction avec autrui, les travaux de G. Gougenheim (1955) sur le « Français fondamental », de N. Chomsky (1957, *Syntactic Structures*)<sup>(1)</sup> qui mettent en évidence les fondements de la créativité chez l'enfant (le mentalisme). L'approche interactive comme processus d'amélioration de l'enseignement/apprentissage sera surtout célébrée à travers des recherches sur la dimension sociale de la langue comme celles de D. Hymes (1974) aux États-Unis, de B. Bernstein (1975) en Angleterre, de P. Bourdieu en France ; elle le sera en outre par l'essor de la pédagogie active de Célestin Freinet appuyée par les résultats de l'expérimentation du Plan Rouchette<sup>(2)</sup>. Mais quelle est la légitimité d'une telle effervescence théorique dont l'approche interactive est la résultante synthétique ?

---

<sup>1</sup> Signalons que c'est en réaction contre ces travaux chomskyens que B. F. Skinner publiait en 1959 le « *Verbal Behavior* » démontrant que l'enfant apprend le langage grâce à un enchaînement de conditionnements opérants de type S/R (Stimulus/Réponse).

<sup>2</sup> Programme centré sur la communication orale et écrite : l'ambition ici avouée est de mieux assurer l'égalité des chances éducatives.

## 2-2-2- Légitimité de l'approche interactive

Il n'est pas difficile de dresser aujourd'hui, avec un recul plus ou moins large, les caractéristiques essentielles de la classe traditionnelle de langue dont les dégâts expliquent le recours à l'approche interactive. Comme l'a reconnu Gilbert De Landsheere depuis 1963, elle est « *centrée sur l'initiation et donc sur l'imitation, la transmission* »<sup>(1)</sup>. L'image à peine caricaturale que voici confirme et permet de visualiser davantage, sous la plume d'Alain Beaudot, cette réalité pédagogique malheureuse que l'approche interactive a vocation de corriger :

*« Le maître transmet un savoir ; l'enfant est jugé sur la restitution de ce savoir. Un psychologue américain compare les élèves à des petites boîtes noires avec une entrée et une sortie. L'entrée est alimentée par le maître qui vérifie si, à la sortie, on retrouve ce qui a été fourni à l'entrée. Le maître mesure alors la différence : si la différence est grande, la petite boîte n'a pas fonctionné ; si la différence est petite, la petite boîte reçoit une récompense. Dans tous les cas, le maître ne s'attend jamais à obtenir à la sortie plus qu'il n'a fourni à l'entrée »*<sup>(2)</sup>.

Vasquez Oury a dû faire le même constat deux ans plus tôt :

*« L'élève [...] est celui à qui il faut faire ingurgiter le savoir, celui qu'il faut faire progresser selon des échelons tracés d'avance sur le sable de l'école »*<sup>(3)</sup>.

En classe de langue, cette pédagogie bancaire, pour utiliser la terminologie de Paulo Freire, conduit souvent à des résultats lamentables. L'apprenant est capable de répéter mécaniquement les règles de grammaire qui régissent la langue, toute une gamme de mots avec leurs significations respectives ; mais il devient totalement muet en situation de communication réelle. Enseignée comme une langue morte, la langue apprise perd donc son statut originel et son rôle fondamental d'instrument de relation. C'est ainsi qu'au Bénin,

---

<sup>1</sup> LANDSHEERE (G. De), « Pour une pédagogie de la divergence » in *Synthèses*, 1963, p. 24-35.

<sup>2</sup> BEAUDOT (A.), *La créativité à l'école*, Paris, PUF, 1969, p. 45.

<sup>3</sup> OURY (V.) « Possibilités éducatives de la classe coopérative » in *Partisans*, n°39, 1967, p. 55-67.

de nombreux élèves et même des adultes sachant parfaitement conjuguer, orthographier, analyser grammaticalement et logiquement, maîtrisant au même degré les règles de syntaxe en français, sont incapables de tenir une conversation avec leurs camarades en français. En anglais, la situation apparaît pire : la plupart des « lettrés » ont traversé l'enseignement secondaire avec 7 ans de cours d'anglais, sans jamais pouvoir comprendre une notice rédigée en cette langue ou y procéder à des échanges verbaux. En fait, toute créativité est inhibée ou carrément éteinte chez ce type d'apprenant. Un enseignement qui se déroule sans l'interaction comme toile de fond est une force de dissuasion de la parole : de la sorte, l'initiative est étouffée et la créativité refoulée.

Un remède adéquat ? C'est l'approche interactive, une véritable synthèse des autres approches. Quels sont alors ses principes et ses modes de traduction en situation d'enseignement des langues étrangères telles que le français ?

### 2-2-3- Les principes et les modes opératoires de l'approche interactive.

C'est à E. P. Torrance que nous devons surtout les principes qui permettent de passer de la pédagogie de l'imitation, de la pédagogie du silence et du conformisme à la pédagogie de la créativité, à la pédagogie de l'échange dialogique, à la « pédagogie de la divergence cognitive » dont l'approche interactive est une illustration. Ces principes sont :

*« Respecter les questions des élèves et les amener à trouver la réponse eux-mêmes ;  
« Respecter les idées originales inhabituelles et faire découvrir à l'enfant leur valeur ;  
« Montrer aux enfants que leurs idées ont une valeur. Adopter celles qu'il est possible d'adopter dans une classe ;  
« Donner un travail libre aux enfants sans menace de note ou de jugement de valeur ou de critique ;  
« Ne jamais formuler un jugement sur la conduite des enfants sans expliquer toujours les causes et les conséquences »<sup>(1)</sup>.*

---

<sup>1</sup> TORRANCE (E. P.), *Rewarding creative behaviour*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1965.

Dans l'enseignement des langues (qu'elles soient secondes ou maternelles), l'approche interactive se traduit par une organisation souple de la classe, aussi bien au plan de la conduite pédagogique que de la méthodologie. La conduite pédagogique en mode interactif est une variante de la pédagogie rogérienne consistant à céder à l'apprenant toute son autonomie : celui-ci ne se contente plus d'imiter les sons ou les structures langagières présentées en classe : il les assimile, les transforme à sa manière et les adapte à ses besoins de parole, aux circonstances et aux espaces de parole qu'il rencontre. De la sorte, ce qui sort de sa bouche n'est point une plate restitution, mais le fruit d'une digestion, voire d'une multiplication qualitative. C'est d'ailleurs pourquoi on s'accorde à qualifier de « pédagogie divergente » la pédagogie qui sous-tend l'approche interactive. Concrètement, la parole de l'élève n'emprunte plus obligatoirement le même chemin expressif, ni la même fonction conative que celle du maître. Chacun exprime, en répondant à l'autre, sa propre représentation de l'univers commun : c'est ce qu'on appelle véritablement une conversation.

Au plan méthodologique, la leçon de langue exécutée sur un mode interactif n'est plus une succession d'étapes programmées que le maître pousse sa classe à franchir sans possibilité de modification ; l'information ne suit plus un mécanisme de « chaîne directe » (vocabulaire de la pédagogie cybernétique), c'est-à-dire destinée à se fixer dans la mémoire de l'élève. Le cours de langue est plutôt ouvert : l'élève peut y intervenir à tout moment, soit pour poser une question, soit pour y répondre. En outre, il est entrecoupé de questions de contrôle. Selon les réponses obtenues, le professeur peut modifier rapidement la suite de la leçon pour l'adapter au niveau de connaissance révélé. C'est cette contre-réaction, appelée aussi feed-back dans la terminologie systémique, qui prend aussi l'appellation de chaîne réflexe", dans la méthodologie cybernétique.

Ajoutons le jeu de rôle ou la théâtralisation des échanges verbaux sous forme de simulation (le psychodrame pédagogique). Cette méthode permet l'actualisation de diverses formes de transgressions que le maître et le reste de la classe pourront comprendre comme une manière singulière de l'apprenant-locuteur de vivre la fonction de socialisation à travers l'acquisition. Par ailleurs, on y retrouve la méthode audio-visuelle et la méthode audio-linguale, sous-jacentes à

la méthodologie SGAV initiée par Peter Guberina, qui offrent également des contingences interactives fécondes lorsque le maître est suffisamment formé à la gestion de ce type de transaction concertée. Enfin, les propositions de Georges Jean dans *Le Monde* du 18 septembre 1968 sont aussi des pistes avérées fécondes sur lesquelles s'aligne l'approche interactive :

« Séances de libre expression à partir de projection de diapositives, réalisations collectives de contes ou de petits récits, interviews, débats sur des thèmes d'actualité »<sup>(1)</sup>.

A voir de près, l'approche interactive apparaît décidément comme une heureuse synthèse de fécondes approches pédagogiques, une sorte de sédimentation des péripéties de l'histoire de la didactique des langues dont la rentabilité n'a point de doute. Cependant, un regard plus critique sur cette approche pourrait déceler, sous ce vernis éclatant, quelques points faibles dont l'approche de résolution de problèmes elle-même n'est pas non plus exempte.

### III- Les limites des deux approches

Ces deux approches, bien que d'une rentabilité évidente et reconnue, ne sont pas sans soulever des réticences, voire des méfiances dont on ne saurait ignorer la pertinence.

#### 3-1- D'abord les limites de l'approche de résolution de problèmes appliquée aux LE

L'application de l'approche de résolution de problème à l'enseignement du français pose d'abord des problèmes de prérequis : pour qu'elle soit efficace, il faut que l'apprenant dispose déjà de rudiments linguistiques susceptibles de l'aider à se débrouiller. Or, ceci n'est pas évident chez l'enfant africain ordinaire qui franchit pour la première fois le seuil d'une classe. Cela signifie que, dans son application, il faut éviter les classes

---

<sup>1</sup> JEAN (G.), cité par Alain BEAUDOT in *La créativité à l'école*, PUF, Paris, 1969, p. 98.

d'initiation, de peur de rebuter les élèves en leur donnant la fausse impression d'un labeur insurmontable.

En outre, à supposer même que ce premier critère de prérequis soit rempli, l'apprenant doit disposer de connaissances préalables aux plans syntaxique, morphologique et grammatical : en situation de communication, se débrouiller dans une langue, c'est arriver à respecter, tout au moins élémentairement, les normes conversationnelles et/ou scripturales. C'est probablement pour avoir oublié cette donnée que Jean Dard, le premier instituteur européen qui a débarqué au Sénégal le 18 mars 1817, a eu la désagréable surprise de voir ses élèves, une fois placés en situation de communication, se contenter simplement de répéter mécaniquement des mots français dans une incohérence totale.

Par ailleurs, les résultats de l'application sont décevants lorsqu'il n'existe pas chez l'apprenant une habitude au type de situation présentée. C'est en fait une erreur que de considérer, *a priori*, chaque apprenant comme un poète en puissance, capable de créer *ex nihilo* une gamme de mots qu'il tresse ensuite sous forme de phrase afin de répondre à un interlocuteur. Il faut donc préparer l'apprenant à produire des réactions *ad hoc* intelligentes.

C'est pourquoi il serait difficile d'appliquer cette approche en apprentissage initial du français. Les expériences ont montré que le temps de tâtonnement est trop long et la perte de temps énorme, quand il s'agit de « vrais débutants ».

### **3-2- Limites de l'approche interactive appliquée à l'enseignement du FLE**

Quoique très séduisante, l'approche interactive, de par ses principes, pose certains problèmes sérieux quant à son application dans certains contextes, notamment en Afrique. En effet, transposés dans la réalité quotidienne de la classe de langue au Bénin par exemple, ces principes trouvent rarement une application totale. La pléthore des classes, les contextes d'énonciation spécifiques aux différentes langues maternelles réunies dans un espace fortement multilingue exigent une contextualisation permanente du cours de langue et des activités de prise de parole, processus difficile à gérer

sans enfreindre souvent les règles de non-directivité ou de créativité. C'est ce qui justifie souvent, dans les écoles béninoises, le recours à l'activité écrite comme méthodologie de la compréhension de la langue étrangère. Parfois même, l'impossibilité de contrôle sur un groupe exorbitant assis dans une salle souvent exiguë place l'enseignant dans une situation atypique : pendant qu'il s'évertue à faire parler le maximum de gens dans la langue étrangère, certains élèves trouvent plutôt le moyen d'engager une partie de cartes, ou bien de tenter un exercice de mathématique ou de chimie.

Certes, l'enseignant d'aujourd'hui est condamné à suivre une démarche méthodologique et une pédagogie fondées sur l'interaction, sur le dialogue, mais la pratique écrite n'est pas nécessairement inhibitrice de créativité : elle n'emprisonne l'esprit de l'élève que dans un contexte de verticalité.

Par ailleurs, l'approche interactive devient très difficile lorsqu'une large majorité des élèves a été élevée dans une culture de silence et de « non agressivité ». En effet, dans certaines familles africaines particulièrement attentives aux coutumes ancestrales, on continue d'inculquer à l'enfant un « *ars dicendi* » totalement incompatible avec les principes démocratiques cultivés par l'école, notamment avec les exigences d'une démarche interactive : dans un espace de parole donné, toute réponse à un interlocuteur tient avant tout compte des prérogatives attachées à l'âge et quelquefois à l'ethnie d'appartenance. Ici, « prendre la parole », c'est assumer un statut, un rang social qui est ordinairement refusé à tout enfant. La spontanéité qui caractérise les échanges verbaux en situation de classe est alors plutôt perçue comme un manque de retenue, une conduite effrontée. L'enfant moulé dans un tel schéma culturel pourra difficilement tirer profit d'une classe de langue fondée sur l'approche interactive.

C'est pourquoi il est parfois conseillé au praticien qui a recours à cette approche de veiller à prendre en compte certaines pesanteurs culturelles qui, à tout moment, peuvent interférer dans le mode d'appropriation et les stratégies auxquels il incite les apprenants. On peut, par conséquent, affirmer qu'il appartient au maître de ne pas perdre de vue la mission essentielle et primordiale de tout apprentissage linguistique : la parole. Comme l'a bien souligné Th.

Mann « *La parole est la civilisation même ; le mot, même le plus contradictoire permet de garder le contact. C'est le silence qui isole* »<sup>(1)</sup>.

## Conclusion

On peut affirmer, en guise de conclusion, que l'enseignement d'une langue étrangère n'est pas un processus facile à dérouler, notamment lorsqu'on se trouve en contexte multilingue très contrasté comme en Afrique. Mais il existe des approches, des techniques psychopédagogiques permettant aux enseignants d'obtenir des résultats intéressants. L'approche de résolution de problèmes et l'approche interactive sont, parmi les outils modernes, les plus éprouvés et les plus rentables.

L'approche de résolution de problème permet à l'apprenant de découvrir, voire de donner un sens à son apprentissage. Appliquée à l'enseignement du français, elle se révèle comme un moyen de fixer le processus d'acquisition dans un univers social, psychologique et culturel précis, celui-là même où les nouvelles connaissances sont appelées à s'actualiser. Mais pour en assurer l'efficacité, il est recommandé d'attendre la phase d'initiation à la langue, à supposer que le pratiquant lui-même soit déjà suffisamment formé pour en apprécier tous les contours.

Quant à l'approche interactive, elle apparaît comme l'une des inventions les plus fécondes auxquelles ont abouti les recherches scientifiques depuis le début de notre siècle. Elle permet d'enseigner les langues humaines en rapport direct avec leur fonction essentielle : communiquer, c'est-à-dire établir et assurer les relations interhumaines. Compte tenu de ses exigences en matière de comportement pédagogique et de conditions d'applicabilité, elle est souvent considérée, à tort, comme inaccessible aux maîtres de nos classes surchargées. La notion de dynamique de groupes qui en est l'un des piliers doit être ici utilisée dans un esprit d'ouverture et de responsabilité. De la sorte, ce n'est pas seulement le comportement de l'apprenant que la méthode interactive tend à modifier au plan

---

<sup>1</sup> MANN (TH.) cité par BEAUDOT (A.), in *La créativité à l'école*, *Op. cit.*, p. 85.

linguistique ; celui de l'enseignant lui-même est continuellement enrichi par les performances des élèves.

Lorsque l'enseignant essaie de combiner les différentes approches abordées dans cet exposé, la classe de langue recouvre le statut qu'elle n'aurait jamais dû perdre, même en milieu multilingue : « *un lieu d'échanges réciproques* ». C'est à ces conditions que l'enseignement des langues étrangères sera toujours compris comme un processus d'élévation et de civilisation.

## Références bibliographiques

- AUSTIN (J. L.), *How to do things with words*, Oxford University Press, 1969 (traduction française : *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970).
- BEAUDOT (A.), *La créativité à l'école*, PUF, Paris, 1969.
- BESSE (H.) et GALISSON (R.), *Polémique en didactique, du renouveau en question*, CLE International, Paris, 1980.
- BOKO (G.), *La langue française à l'école africaine. Ombre et Lumière ?* Presses de l'Université de Mons-Hainaut, Collection « Savoirs en Partage », INAS-UFM, Mons, 2003.
- BONIS (M. de), « Les conflits de motivation » in *L'année Psychologique*, 1966, 66, 289-305.
- BRONCKART (J.-P.), *VYGOTSKY aujourd'hui*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel, Paris, 1985.
- CANNON (W.), *La sagesse du corps*, Nouvelle Revue critique, Paris, 1946 (1939).
- CLAUSSE (A.), *Introduction à l'histoire de l'éducation*, De Boeck, Bruxelles, 1951.
- DE LANDSHEERE (G.), « Pour une pédagogie de la divergence » in *Synthèses*, 1963, p. 24-35.
- FESTINGER (L.), *A theory of cognitive dissonance*, Stanford University Press, Stanford, 1957.
- GALISSON (R.), *Lignes de force du renouveau actuel en didactique des langues étrangères. Remembrement de la pensée méthodologique*, Paris, CLE International, 1980.

- GUMPERZ (J.-J.), HYMES (D.), Eds., *Directions in sociolinguistics*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- HYMES (D.H.), « On communicative competence » dans *Sociolinguistics*, J.-B. Pride and J. Holmes eds., Penguin Books, 1972 ; lire aussi *Foundations in sociolinguistics: An ethnographic Approach*, 1974.
- LABOV (W.), « The study of language in its social context », dans *Studium Generale* n° 23, 1970, pp. 30-80.
- LABOV (W.), *Sociolinguistics Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press (traduction française : *Sociolinguistique*, Paris, Editions de Minuit, 1976).
- LANDSHEERE (G. De), « Pour une pédagogie de la divergence » in *Synthèses*, 1963, pp. 24-35.
- LE NY (J.-F.), *Apprentissage et activités psychologiques*, Paris, PUF, 1967.
- LEWIN (K.), *Psychologie dynamique : les relations humaines*, Paris, P.U.F., 1959.
- LEWIN (K.), *Field theory in social sciences*, Harper & Row, New York, 1951.
- MAINGUENEAU (D.), *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- MARTINET (A.), *Economie des changements phonétiques. Traité de phonologie diachronique*, Berne, Editions A. Francke, 1955, pp. 319-320.
- MASLOW (A.H.), *Motivation and personality*, 2<sup>nd</sup> Ed., Harper and Row, Evanston, New York, 1970.
- MINDER (M.), *Didactique fonctionnelle*, Paris, H. Dessain, 1980.
- MOIRAND (S.), *Enseigner à communiquer en langue étrangère*, Hachette-Recherche/Application, Paris, 1982.
- MUNBY (J.-L.), *Communicative Syllabus Design*, Cambridge University Press, 1978.
- NUTTIN (J.), « La motivation », in P. FRAISE et J. PIAGET, *Traité de psychologie expérimentale*, vol. V, Paris, PUF, 3<sup>e</sup> éd., 1975.
- PAGES (M.), *La vie affective des groupes*, Dunod, Paris, 1984.

- PERETTI (A.), LEGRAND (J.-A.) et BONIFACE (J.), *Techniques pour communiquer*, Hachette Education, Paris, 1994.
- OURY (V.) « Possibilités éducatives de la classe coopérative » in *Partisans*, n° 39, 1967, p. 55-67.
- POTTIER (B.), *Linguistique générale : théorie et description*, Paris, Klincksieck, 1974, 25.
- ROBIN (R.), *Histoire et linguistique*, Paris, Armand Colin, 1973.
- SAUSSURE (F. de), *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1949 (4<sup>e</sup> Edit.), pp. 166-169.
- SEARLE (J.R.), *Speech Acts*, Cambridge University Press, 1969 (traduction française : *Les actes de langage*, Paris, Hermann, 1972).
- STRAWSON (P. F.), *Logico-Linguistic Papers*, London, Methuen, 1971 (traduction française: *Etude de logique et linguistique*, Paris, Seuil, 1977).
- TORRANCE (E. P.), *Rewarding creative behaviour*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, 1965.
- TROUBETZKOY (N.C.), *Principes de phonologie*, traduc. de J. Cantineau, Klincksieck, Paris, 1945.
- TROUBETZKOY (N.C.), « La phonologie actuelle » in *Journal Psychologique*, 1933, pp. 231-234.
- VENDRYÈS (J.), *Le langage. Introduction linguistique à l'histoire*, Paris, A. Michel, 1950.
- VYGOTSKY (L.S.), *Thought and language*, New York, Wiley, 1962.



## NOTES DE LECTURES

## NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

**Mahougnon Kakpo. *Si Dieu était une femme...*  
*Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui.*  
Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009,  
287 p. ISBN : 978-99919-312-1-0.**

Par Lete Apey  
(University of South Africa)

Signalons d'emblée que le titre de cet ouvrage « *Si Dieu était une femme* » est tiré d'un poème de Gniré Dafia. Le livre est composé de trois parties. La première est une préface de Mahougnon Kakpo. Ce dernier essaye de retracer, d'une manière diachronique, la genèse, l'évolution et la vision de la nouvelle poésie du Bénin. L'auteur explique la démarche déconstructive/constructive suivie par la poésie béninoise d'aujourd'hui, celle d'abandonner le militantisme politique et de s'appuyer sur « le moi profond du poète ». C'est là un aspect important qui permet de comprendre non seulement l'engagement de la jeune génération, mais aussi les besoins idéologiques qui justifient la publication de ce volume. On aurait souhaité que ces jeunes poètes portent un regard incisif sur la société et combinent leur nouvelle vision poétique avec le militantisme politique pour donner plus de substance à leur création.

La deuxième partie est consacrée exclusivement aux textes de cinq poètes béninois de la nouvelle génération, notamment : Mahougnon Kakpo, Gniré Dafia, Akodjènou Faihun, Mireille Ahoundoukpe et Mahougnon Venance Sinsin. On y trouve « cinq écritures, cinq façons de regarder le monde et cinq façons d'exprimer la vue de ce regard » (p. 18) [des poètes] qui se croisent et s'entrecroisent, et des thèmes variés, allant de l'engagement à la

nature, en passant par le panafricanisme et l'attachement aux valeurs ancestrales.

Dans le texte de Mahougnon Kakpo intitulé *Les fils de Ra*, l'écrivain s'attache à la nature, comme leitmotiv de son écriture, pour évoquer, sous forme poétique, le soleil, l'existence, l'oiseau et l'eau. Pendant que Gniré Dafia, dans « *Si Dieu était une femme et Pétales de l'aube* », insère, à côté de la célébration de la nature, sa réflexion sur le rôle qu'aurait joué la femme si elle était la créatrice de ce monde. Le même ton de célébration de la nature caractérise deux poèmes d'Akodjènou Faihun, « *Les éclairs d'une longue nuit* » et « *Le miroir du cirque* ». La même veine est aussi perceptible dans les écrits de Mireille Ahondouké, « *les embruns du désert* » à travers lesquels elle focalise son attention sur la nature, et se penche sur sa nouvelle vision de la poésie béninoise. Et Mahougnon Venance Sinsin, dans « *les parfums de nos rêves ou Râles d'agonie* », s'intéresse à la terre africaine.

La dernière partie est constituée de la lettre adressée à Mahougnon Kakpo par Eglossèh Hodonou. Ce dernier réfute l'argument selon lequel la poésie béninoise contemporaine est hermétique. Il estime que le jugement des critiques n'est pas objectif. Pour lui, le problème de la poésie est « celui du langage » (p. 284), et chaque poète est libre d'« inventer un nouveau langage, de nouvelles images, de nouveaux rythmes pour exprimer son mal-être » (p. 284).

Cet ouvrage est utile pour tout chercheur qui s'intéresse à l'évolution de la poésie béninoise. Avec cette publication, qui n'est pas la première dans son actif, Mahougnon Kakpo confirme sa place dans la caste des écrivains de la littérature africaine francophone.

**CHRISTINE ADJAHİ GNİMAGNON,  
DO MASSE CONTES FON DU BENIN, PARIS,  
L'HARMATTAN, COLLECTION  
« LA LEGENDEDES MONDES », 2002, 124 P.**

Par Guy Ossito MIDIOHOUAN

Ce recueil de vingt-deux contes fon traduits en français est le témoignage et l'expression d'une double passion, celle de l'identité et de la rencontre.

Béninoise vivant en France depuis plus de trente ans, Christine Adjahi Gnimagnon nous dit, par son livre, combien elle est attachée à ses origines, combien son pays l'habite et qu'elle est son pays.

*« Je me souviendrai longtemps encore de ces soirées à la belle étoile à écouter ces contes et légendes qui commençaient par cette formule.*

*Do (raconte)*

*Massé ([que] j'écoute).*

Ces récits, fondés sur la vie, la vérité, les faits vécus parfois, les expériences de chaque jour, sont racontés avec une telle conviction et un sérieux qui ne permettent pas de douter de la mission dont est investi le conteur : instruire, éduquer, guider, distraire ».

C'est donc cette « mémoire si riche des anciens » de son village (je reviendrai plus loin sur le rôle des « anciens »), cette mémoire malheureusement marginalisée, voire dénigrée par une modernité débridée, cette mémoire menacée de disparition qu'elle a décidé de faire revivre par écrit.

Beaucoup avant elle, au Bénin et en Afrique, ont éprouvé ce besoin et se sont consacrés à cette mission : Julien Alapini (*Contes dahoméens*, Paris/Avignon, Les Livres Nouveaux, 1941, 135 p.),

Maximilien Quenum (*Trois légendes africaines*, Rochefort, Editions Toyon-Thèze, 1946, 103 p.), Anatole Coyssi (*Quelques contes dahoméens*, Paris, Nathan, [1950], 64 p.), André Towou (*Au clair de lune sous les tropiques*, Cotonou, Editions ABM, 1973, 69 p.), Jean Pliya (*La fille têtue*, Dakar/Abidjan/Lomé, Nouvelles Editions Africaines, 1982, 116 p.), Christian Mèhou-Zohoncon (*Parole des temps ... J'ai dit ...*, Grenoble, Bastianelli Editions, 1982), Dominique Aguessy (*Les chemins de la sagesse : contes et légendes du Sénégal et du Bénin*, Paris, L'Harmattan, Collection La légende des mondes, 1993; *Le caméléon bavard : contes et légendes du Sénégal et du Bénin*, Paris, L'Harmattan, Collection La légende des mondes, 1994 ; *La maison aux sept portes : contes et légendes du Bénin*, Paris, L'Harmattan, Collection La légende des mondes, 1996), Gbêtigan E. Sotikon (*Le paysan et le palmier: contes et légendes*, Lomé/Paris, Editions Haho/ACCT-BRAO, 1997) ; et, pour l'Afrique, contentons-nous de retenir le plus grand, Amadou Hampaté Bâ, à qui Christine Adjahi Gnimagnon rend hommage, dans l'avant-propos de son livre, pour l'immense rôle qu'il a joué dans la défense et l'illustration de la littérature orale et de la culture africaine.

Mais Do massé s'inscrit dans un cadre plus spécifique de rencontre et de partage :

*«Depuis quelques années, écrit l'auteur, je parcours, en France, écoles, collèges, associations, et je me rends dans diverses manifestations pour dire des contes africains repérés çà et là dans des ouvrages d'auteurs différents. A chaque fois, je me rends compte que l'intérêt des auditeurs ne cessent de grandir ; leur désir de connaître cet aspect de la culture africaine est évident. Souvent à la fin de mes séances, les gens viennent me voir pour me demander si j'ai un livre de contes. J'ai alors décidé un jour de répondre à leur légitime avidité.*

*Ainsi, je suis retournée au Bénin et je me suis plongée dans les récits qui avaient nourri mon enfance grâce à un conteur émérite et réputé du village de Tanvè au Bénin, le sage Ayékobinon Yatpéchou. ( ... ) Au cours d'un second voyage, j'ai rencontré un jeune talent du village qui a fait les illustrations avec sa propre vision de la vie au village ».*

Voilà comment a pris corps ce livre qui vise prioritairement à faire connaître la culture béninoise en France et, plus particulière-

ment aux jeunes Français, mais qui fera certainement aussi beaucoup de bien aux jeunes Béninois d'aujourd'hui (surtout à ceux de nos villes) fascinés par les couleurs, les sons, les gestes, les schémas d'une soi-disant « culture mondiale » qui s'octroie par une arrogante de supercherie l'exclusivité de la modernité.]

C'est le lieu de stigmatiser quelques idées reçues largement répandues que j'ai cru déceler chez Christine Adjahi Gnimagnon elle-même dans son avant-propos.

*« En effet, écrit-elle, la plupart des anciens de nos villages racontent beaucoup de contes dans les veillées familiales; chaque personne du clan familial s'efforce de retenir ces contes qui circulent de génération en génération. Malheureusement ceux-ci risquent de disparaître un jour si rien n'est fait pour les consigner par écrit. » (C'est nous qui soulignons, G.O.M.)*

La littérature orale en Afrique est loin d'être l'apanage des vieillards, des « *anciens de nos villages* » ; elle n'est pas constituée que de textes que l'on « *s'efforce de retenir* », qui « *circulent de génération en génération* » et qui « *risquent de disparaître* » sans le nécessaire recours à l'écrit.

C'est une erreur de considérer la littérature orale comme relevant du passé car elle continue d'être un fait culturel majeur de la vie de la majorité des Africains en ce début du XXI<sup>e</sup> siècle. Une erreur aussi de penser que les genres de la littérature orale sont immuables, créés une fois pour toutes ; qu'aujourd'hui la littérature orale est moins une affaire de création qu'une affaire de transmission plus ou moins réussie. Certes, il est difficile, en raison du manque de documents, de faire une étude sur l'évolution des genres sur plusieurs siècles. Il est vrai aussi que les sociétés à tradition orale entretiennent un certain mythe de la « *tradition* » et de l'« *authenticité* », qu'elles posent généralement comme idéal le conservatisme et cherchent à créer l'illusion d'échapper à l'histoire et de se perpétuer sans changement. Mais il s'agit bien d'une illusion, et les genres de la littérature orale évoluent aussi bien que les autres formes de production culturelle. On lira avec profit l'article de Jean Derive intitulé « *Vie et évolution des genres dans l'oralité africaine aujourd'hui* », paru dans le n°78 de la revue *Notre librairie*, qui

permet de se faire une idée de la vitalité de la littérature orale, et plus particulièrement de la poésie orale dans l'Afrique contemporaine.

Une autre idée fautive, implicite celle-là, mais qu'il importe aussi de relever, est de laisser croire que la littérature orale n'est plus aujourd'hui qu'une spécificité africaine ou des sociétés dites « *traditionnelles* » comme si – cela vient d'être souligné mais il n'est pas inutile d'y insister – ces sociétés, elles, contrairement aux autres qui s'estiment le centre du monde, étaient hors du temps et de l'Histoire. Dans son ouvrage *Les contre-littératures* (Paris, P.U.F., 1975), Bernard Mouralis montre que la littérature orale reste, de nos jours encore, relativement vivace en Europe où elle n'est pas « *la transmission d'un héritage ancien et figé, mais une création et une recréation perpétuelles, par contamination, transfert et invention* » (p. 38).

C'est dire que la modernité est une réalité nécessairement plurielle et que l'Afrique, avec sa culture notamment, s'y inscrit à sa manière.

C'est aussi affirmer l'actualité des vingt-deux contes de *Do massé* qui rappellent, tour à tour, certaines valeurs ou vérités intangibles attestant de l'universalité de l'humain, mais dont l'expression peut porter cependant, parfois très fortement, la marque des mœurs et des croyances locales :

- « Il faut faire confiance à nos parents et savoir apprécier ce qu'ils nous offrent. Cela peut nous porter bonheur. » (« Le père et ses trois enfants »)
- « La discrétion est la seule conduite digne à avoir dans la vie de tous les jours. La jalousie fait du tort à autrui et à soi-même. » (« Le roi et son épouse manchote »)
- « La fidélité, l'honnêteté et la bravoure sont des qualités qui sont souvent récompensées d'une manière inattendue. » (« Le roi »)
- « Révèle le moins de secrets possibles à ta femme, quelles qu'en soient les raisons et les circonstances. » (« La coiffure aux trois touffes »)

- « La prise en compte des traditions et la consultation du Fa, spécialiste du monde invisible, peuvent rendre un service précieux, dans un monde où la rationalité ne résout pas tous les problèmes. » (« Hessa »)
- « Dans un pays, dans un groupe, dans une communauté, il y a toujours des règles que chacun doit respecter; sinon, on finit toujours pas en payer le prix. » (« Le pacte des animaux »)
- « Ne soyez pas têtue. Ecoutez les conseils de vos parents et de vos amis pour ne pas vous égarer dans la vie. » (« Kessi le têtue »)
- « Il faut savoir être malin dans la vie, pour se sortir des situations difficiles. » (« La ruse de Kokou »)
- « Il y a toujours plus malin que celui qui se croit malin. » (« Yo, Kounsi le bouc et Choukou le chien »)
- « L'innocence finit toujours par être récompensée. » (« Les deux amis »)
- « Obéir à ses parents est une bonne chose, recourir aux conseils des personnes plus expérimentées est recommandé. » (« Tohossou et ses enfants »)
- « L'avarice est un vilain défaut. » (« Glessi et son ami Fonlinon »)
- « Vouloir ne pas perdre une miette de ce qu'on gagne peut amener à se perdre soi-même. » (« Le cultivateur avare »)
- « Il ne faut jamais suivre aveuglément ce que font les autres autour de vous. Il faut toujours aller au-delà des apparences pour comprendre le fond des choses. » (« La stratégie de la banane »)
- « La confiance n'exclut pas le contrôle. » (« La calebasse piégée »)
- « Dans ce monde, ne conseille, ni ne fais du mal à ton prochain. Tôt ou tard, la vérité finit par rattraper le mensonge. » (« Sojo le cultivateur et yokounto le fossoyeur »)

- « Dans tout milieu, il y a toujours quelqu'un plus malin que les autres. » (« La fausse mort du lion »)
- « Une forte complicité et une grande compréhension entre parents et enfants rendent parfois service. » (« Le père et ses fils »)
- « Ça ne sert à rien de convoiter la richesse des autres. Le bien mal acquis ne profite jamais. » (« Les huit voleurs »)
- « Ne dévoilez jamais à personne, tous vos secrets, et surtout pas à votre femme. » (« Le chasseur et son secret »)

En restituant ici les leçons des vingt-deux contes de *Do massé* (dont certaines sont reprises textuellement ou reformulées dans différents contes), l'intention n'est nullement de réduire ce livre à une catalogue de préceptes moraux. Ce ne sont pas ceux-ci qui donnent aux textes leur beauté, leur littéarité. La beauté d'un conte résulte d'une stratégie narrative qui vise à arracher l'auditeur ou le lecteur au quotidien et à frapper durablement son esprit. La toute puissance des monarques (dont les idées peuvent se révéler les plus farfelues) et la récurrence de la décapitation comme sanction – pour ne retenir que ces deux exemples – participent de cette stratégie, des lois d'un genre fortement marqué par l'imaginaire et le merveilleux.

Les illustrations, originales et expressives dans leur naïveté, de Robert Tohomè relèvent le charme de ce livre plein de modestie, facile et agréable à lire, amusant et instructif.

## **LE MENUISIER DE CALAVI, PREMIER ROMAN DE DAVE WILSON**

Par Guy Ossito MIDIOHOUAN

Enfin *Le menuisier de Calavi* ! Ce roman de Dave Wilson remporta au Bénin, en novembre 2003, le « Prix littéraire du Président de la République » (c'était sous le Président Kérékou, Amos Elègbè étant ministre de la culture). C'était la première édition de ce prix de tous les espoirs. Hélas, le livre, dont la publication et la diffusion étaient des clauses constitutives de la distinction, ne put paraître que le 17 janvier 2008, soit plus de quatre ans plus tard, chez les Editions Afridic à Paris (une maison d'édition marginale au demeurant), et, à ma connaissance, à l'initiative exclusive et déterminée de l'auteur. En comparaison, signalons que *Le cantique des cannibales* de Florent Couao-Zotti, dont le manuscrit compétissait au même concours et qui avait été écarté par le jury pour des raisons évidentes de convenance politique (on n'eut même pas le courage de le mentionner parmi les manuscrits reçus), fut publié à Paris, dès 2004, conjointement par les Editions Le Serpent à plumes et les Editions du Rocher. La deuxième édition du « Prix littéraire du Président de la République » qui, je crois, était initialement prévue deux ans après la première, ne put avoir lieu qu'en 2007 (sous le Président Boni Yayi, Soumanou Toleba étant ministre de la culture), et je doute qu'il puisse se trouver aujourd'hui parmi mes lecteurs seulement 10 qui soient capables de se rappeler et le nom de la lauréate et le titre de l'œuvre primée. C'est dire – c'est mon combat de toujours – que tel qu'il est conçu dès l'origine, ce prix peut difficilement atteindre ses objectifs et mériterait par conséquent d'être revu.

Dave Wilson est peu connu comme écrivain, même dans son propre pays, le Bénin, malgré le « Prix littéraire du Président de la République » ... évidemment. Pourtant ses débuts remontent aux années 1980 et il est l'auteur, notamment, de plusieurs pièces de théâtre inédites et de deux recueils de nouvelles : *Le suicide orchestré d'une poule si heureuse de vivre* (Porto-Novo, A.F.R.I.C.A. Editions du Bénin, 1995), *La vie des autres et autres nouvelles* (Paris, L'Harmattan, 2002).<sup>(1)</sup>

Ce premier roman de Dave Wilson, qui compte 250 pages et 39 chapitres, raconte l'histoire d'un jeune menuisier béninois, Aïssè Benoît Tokoumbo, alias Abété, dont le destin s'accomplit dans un espace éprouvant au carrefour de la précarité et de l'espérance, de l'amour et de la tragédie.

En effet, le roman s'intéresse au développement prodigieux et chaotique de la ville de Cotonou depuis quelques décennies, développement qui rend désormais extrêmement difficile la vie des classes populaires rejetées vers la périphérie et souvent plus loin encore ; ce qui explique, en partie tout au moins, le processus de conurbation Cotonou-Calavi. Mais, à l'arrière-plan de ce cadre urbain et périurbain, le village, espace d'indigence et de misère absolues, exerce une pression extrême à travers l'exode rural et l'attente désespérée du devoir d'assistance de ses ressortissants installés en ville. En réalité, *Le menuisier de Calavi* donne l'image d'un pays qui tourne mal, où corruption, mauvaise gouvernance et manque de prospective concourent à marginaliser les plus faibles livrés à eux-mêmes. Un pays pour lequel Dave Wilson rêve d'un meilleur avenir comme l'indique la phrase du roi Ghézo citée en épigraphe : « Si chaque enfant de ce pays pouvait boucher de ses doigts les trous de la jarre commune, l'abondance serait préservée pour tous. »

Venu de son Pobè natal pour apprendre et exercer le métier de menuisier à Cotonou, Abété, confronté à la pauvreté et à l'errance, se résout, pour s'en sortir, à s'installer à Calavi. Le déménagement se fait dans les conditions les plus rocambolesques en raison de son impécuniosité. Face à la cruauté de Cotonou qui menace de lui faire

---

<sup>1</sup> Cf. Guy Ossito Midiohouan, « L'hymne à la vie de Dave Wilson », in *La nouvelle tribune*, n 487 du mardi 13 janvier 2004, p. 7.

perdre sa dignité et où ses outils de travail sont confisqués pour non paiement de ses loyers, la route de Calavi ne tarde pas à apparaître comme la route de l'espérance. C'est d'abord Petit Volant, le chauffeur de taxi, sensible aux difficultés de son client, qui lui fait la surprise d'un deuxième voyage gratuit en lui amenant sa femme, ses enfants et le reste des bagages restés par la force des choses à Cotonou. Petit Volant deviendra, par la suite, son meilleur ami. C'est ensuite, le patron du « Fumilayo Store », une boutique de son nouveau quartier, qui, sollicité, lui accorde une assistance spontanée et précieuse, de quoi démarrer dans sa nouvelle vie. Peu à peu la situation d'Abété change. Le jardin potager qu'il cultive avec sa femme Akossiwa prospère, la dette envers le boutiquier est remboursée. Akossiwa ouvre un petit « maquis » qui sert exclusivement de la salade. Les affaires marchent. Abété peut désormais retourner à Cotonou en conquérant : il est capable de payer pour récupérer ses outils confisqués mais qui lui sont gratuitement rendus ; il s'achète un vélo flambant neuf ; il fait même l'aumône aux mendiants. Au jardinage s'ajoute bientôt l'ouverture d'une menuiserie artisanale. Le couple parvient ainsi à acquérir deux parcelles de terrain et conçoit le projet de construction d'une maison. Grâce à son amitié avec Petit Volant, Abété rencontre un cousin de ce dernier, Martial, et sa fiancée, Anassia, qui lui proposent de l'associer à leur projet commun d'ouverture d'une menuiserie moderne après un stage à Abidjan. Les perspectives sont des plus prometteuses.

Cette victoire sur la misère, Abété la doit aussi au courage, au dévouement, à l'esprit de sacrifice, à la fidélité et au soutien sans faille d'Akossiwa à qui le lie une histoire d'amour qui relève la saveur du récit. Cette femme qui l'a sorti de la solitude après sa rupture avec ses parents restés au village, il l'a conquise à l'issue d'une rude concurrence avec d'autres hommes, notamment avec Avocè Graton, son chef sur le chantier de construction d'un immeuble à Cotonou. Devenu riche, celui-ci reviendra à l'attaque, douze ans plus tard, lors d'une rencontre fortuite avec Akossiwa à Dantokpa, mais en vain. Certes, Abété est loin d'être un mari volage, mais lui n'a toujours pas su résister à l'assaut des femmes, surtout lorsque sa situation a commencé à s'améliorer. Si les consultations de Florence chez un féticheur pour se « l'attacher »

n'ont rien donné, les charmes entreprenants et effrontés de Maman Sylvie, la femme aux multiples amants, ont été plus efficaces, au point d'éveiller la jalousie d'Akossiwa qui a su trouver en elle les ressources pour reconquérir son mari dont la vie ne tardera malheureusement pas à basculer dans la tragédie.

Abété, au début de sa vie professionnelle à Cotonou, avait maintenu les liens avec ses parents au village où il retournait de temps en temps. Mais harcelé, malgré ses conditions de vie précaires, par la famille qui lui réclamait l'impossible et surtout par l'oncle Atakoun qui n'hésitait pas à le menacer des plus terribles malheurs, il prit la décision de couper les ponts et ne changea pas d'attitude par la suite. Cette rupture devient la source d'un malaise persistant qui pousse Abété à rechercher une protection contre les forces occultes, le mauvais-œil et le danger. Cependant, il ne songe qu'à aider : « le mal que j'ai subi et les bienfaits dont j'ai pu jouir, ne m'autorisent guère à l'indifférence », pense-t-il. Il se lie d'amitié, contre l'avis de sa femme taraudée par de sombres appréhensions, avec Tayo, le mendiant unijambiste. Celui-ci lui raconte l'histoire de sa réussite et de sa déchéance mystérieuse avant de l'assassiner pour assouvir une haine sans fondement. Ainsi s'interrompt brutalement l'ascension fulgurante d'Abété fauché par la force implacable de la fatalité.

Les thèmes abordés, l'utilisation dans le récit des langues béninoises (fon, mina, yorouba) à travers les noms, les mots, les expressions, les incantations, la référence constante à la culture locale à travers l'art, les croyances et les pratiques diverses contribuent à faire du *Menuisier de Calavi* un excellent panorama de la société béninoise contemporaine.

*Le menuisier de Calavi* se situe dans la continuité de l'œuvre de Dave Wilson qui s'élabore patiemment et où l'auteur s'affirme, avec constance, comme un observateur perspicace de la vie et de son étrange fragilité.

## TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION : Mahougnon KAKPO	5
Guy Ossito MIDIOHOUAN : LA PROSE NARRATIVE D'EUSTACHE PRUDENCIO (1924-2001)	15
Pascal TOSSOU : QUAND AKPLOGAN MET LES GANTS DE SAGAN, OU L'ESTHETIQUE D'EROS ANTHROPOPHAGE EN PARTAGE	38
Laure Clémence CAPO-CHICHI-ZANOU: RACISM AND WOMAN EMPOWERMENT IN <i>UNE CITRONNELLE DANS LA NEIGE</i>	54
Adrien HUANNOU : KEN BUGUL JUSQU'AU BOUT DU TABOU	68
Adjiroba Emile Daouda ADECHINA : ECRITURE PLURIELLE POUR UNE LECTURE PLURIELLE : LA POLYPHONIE COMPLAINTIVE DE L'ENFANCE MALTRAITEE DANS : <i>LA PETITE FILLE DES EAUX</i>	88
Thécla MIDIOHOUAN : JEUX BRISES : <i>LE MIROIR</i> DE JEROME CARLOS	112
Raphaël YEBOU : INTRODUCTION A UNE LECTURESTYLISTIQUE DES POETES BENINOIS DE LA JEUNE GENERATION	129
Pierre MEDEHOUEGNON : L'HEROÏSME DANS LA DRAMATURGIE BENINOISE DE LA NOUVELLE GENERATION	154
Mahougnon KAKPO : POETIQUE DE LA PAIX OU <i>TOFA</i> : COMMUNICATION ENTRE LES <i>VODUN</i> ET LES VIVANTS	175
Ascension BOGNIAHO : METHODOLOGIE DE LA RECHERCHE EN LITTERATURE ORALE	201
Gabriel C. BOKO : IMPASSE DES APPROCHESPSYCHOPEDAGOGIQUES APPLIQUEES A L'ENSEIGNEMENT DES LE : Quand l'enseignant perd son latin	232

NOTES DE LECTURES	261
Mahougnon KAKPO. <i>Si Dieu était une femme... Anthologie de la poésie béninoise d'aujourd'hui</i> . Cotonou, Les Editions des Diasporas, 2009, 287 p. ISBN : 978-99919-312-1-0 par Lete Apey (University of South Africa)	262
Guy Ossito MIDIOHOUAN : Christine Adjahi Gnimagnon, <i>do masse contes fon du Bénin</i>	264
Guy Ossito MIDIOHOUAN : Le <i>Menuisier de Calavi</i> , premier roman de Dave WILSON	270
TABLE DES MATIERES	275

Composition et mise en page :  
Joachim V. ADJOVI (**Star Editions**)  
Tél. : +229 97 59 46 00 Cotonou (Bénin)

Achever d'imprimer sur les presses de :  
**Quadri Services**  
Tél. : +229 21 30 95 69 Cotonou (Bénin)

Dépôt Légal N° 5527 du 4<sup>e</sup> trimestre 2011  
(Bibliothèque Nationale)  
Imprimé au Bénin