

GERMIVOIRE



www.germ-ivoire.net

Revue scientifique
de littérature,
des langues et
des sciences sociales

ISSN: 2411-6750



Université Félix Houphouët Boigny



www.germ-ivoire.net

**REVUE SCIENTIFIQUE DE LITTÉRATURE
DES LANGUES ET DES SCIENCES SOCIALES**



15/2021

Directeur de publication:

Paul N'GUESSAN-BÉCHIÉ
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Éditeur:

Djama Ignace ALLABA
Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody

Comité de Rédaction:

Brahima DIABY (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Ahiba Alphonse BOUA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Djama Ignace ALLABA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)
Aimé KAHA (Université Félix Houphouët-Boigny Abidjan-Cocody)

www.germ-ivoire.net

Comité scientifique de Germivoire

Prof. Dr. Dr. Dr. h.c. Ernest W.B. HESS-LUETTICH
Stellenbosch University Private Bag X1

Dr Gerd Ulrich BAUER
Universität Bayreuth

Prof. Stephan MÜHR
University of Pretoria

Prof. Dakha DEME
Université Cheikh Anta Diop - Dakar

Prof. Serge GLITHO
Université de Lomé - Togo

Prof. Aimé KOUASSI
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Paul N'GUESSAN-BECHIE
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof. Kasimi DJIMAN
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Kra Raymond YAO
Université Félix Houphouët-Boigny (Abidjan)

Prof Daouda COULIBALY
Université Alassane Ouattara (Bouaké)

TABLE DES MATIÈRES

Editorial	5
------------------------	----------

Allemand

KOUASSI Jean-Yves Die Krisenländer Afrikas in den Schlaglichtern der deutschen Presse am Beispiel der Côte d'Ivoire	6–18
--	------

KOUADIO Konan Hubert La littérature numérique et la question de la littérarité dans la littérature germanophone	19–37
--	-------

Anglais

DIOP Omar Le « F-Word » dans les sous-titrages, quelles stratégies traductionnelles?	38–52
--	-------

KOFFI Yssa Désiré Eclipse of the White Myth of Supremacy in Ernest Gaines' <i>A Lesson Before Dying</i>	53–64
--	-------

Espagnol

DJORO Amon Cathérine La retraducción literaria: ¿por qué volver a traducir lo ya traducido?	65–75
--	-------

KUMON Anougba Simplicie Les effets de l'espagnol sur le français parlé par les Ivoiriens résidant en Espagne	76–87
---	-------

KOUA Kadio Pascal <i>Huasipungo</i> de Jorge Icaza: ¿una obra indigenista o indianista?	88–98
--	-------

Géographie

ISSALEY Nana Aichatou / MAMADOU Ibrahim / ABDOU Rabiou / MATY MIKO / Mahamane Salissou Variabilité pluviométrique et vécus paysans dans le terroir villageois de Kotare-Mayahi dans la région de Maradi au Niger	99–116
---	--------

Lettres (Littérature / Langue)

AGBO James Kofi Étude de la prise de parole en classe de FLE chez les étudiants de niveau 400 au Département de français à l'Université du Ghana	117–133
---	---------

ADA ONDO Danielle Évolution ou involution de la condition de la femme en Guinée équatoriale au XXI^e siècle dans les romans <i>Tres almas para un corazón</i> (2011), <i>el llanto de la perra</i> (2005), <i>la bastarda</i> (2016) et <i>matinga, sangre en la selva</i> (2013)	134–147
--	---------

KOFFI Dagou Kanga Marie Albertine La compétence modale africaine disproportionnée dans <i>Sous le pouvoir des blakoros I</i> de Amadou Koné	148–164
--	---------

SARR Diokel *Le purgatoire de Dante Alighieri : Quand l'authentique guide sensoriel relaye le figurant dans l'ascension spirituelle* 165–181

GOUHE Ouattara *La poétique du corps dansant chez Stéphane Mallarmé, Rilke, Jean Follain et Jean Tortel* 182–195

KANGA Konan Arsène *Les interactions médiatiques dans l'écriture subversive de Jean-Marie Adiaffi et de Werewere-Liking* 196–208

KOITA Binta *Enseignement Bilingue au Mali : atout ou handicap pour les apprenants en milieu universitaire ?* 209–219

KAIZA Elias Kossi *Les contraintes syntaxiques d'emploi de la préposition « en » en français langue étrangère : le cas des étudiants de University of Ghana, Legon* 220–235

SALL Mouhamadou Moustapha *Poétique narrative et intergénéricité dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi* 236–249

NABEDE Piyabalo *Paysages et saveurs d'Afrique dans *Gens de brume* de Nimrod et *Voyage au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline* 250–265

Philosophie

KANON Gbomené Hilaire *Le sens de Dieu chez Max Horkheimer* 266–276

AMEWU Yawo Agbéko *La Covid-19 et les vulnérabilités globales : Réflexion sur les nouvelles mutations de l'agir humain* 277–290

Sciences du Langage et de la Communication

KAHI Oulaï Honoré *Mutations des logiques d'organisation et de production dans les médias classiques en Afrique francophone subsaharienne à l'ère numérique* 291–308

KOUAME Khan / COULIBALY Daouda / OULAI Jean-Claude *Analyse discursive des interférences criques dans les adresses à la nation du 31 décembre 2019 de trois leaders politiques ivoiriens* 309–319

Éditorial

Il y a des avancées qui se font par bonds qualitatifs. Et Germivoire se situe – en tant que Revue – dans cet élan de la qualité qui vise des avancées positives. Mais ses bonds se font de manière trimestrielle. Ainsi il y a la parution de juin et celle de décembre. Et nous voici au numéro de décembre 2021. Un numéro qui annonce la clôture d'un parcours et l'entame d'un autre, à la fois.

Et ce numéro de Germivoire s'inscrit dans la tradition de son parcours. Revue scientifique ouvert sur les champs des humanités et des sciences humaines, elle accueille des contributions d'origines diverses, que celles-ci soient à suc littéraire ou sociétal. Dans cet élan, vous y trouverez, cher lectorat, une variété d'articles au goût des mondes germaniste, angliciste, hispano-ibérique, géo-historique, socio-linguistique ou communicationnel. C'est à une sorte de 'n'zassa' stylistique à la Jean Marie Adiaffi que vous propose ce numéro de Germivoire de décembre 2021. A vous le beau parcours fructueux entre ces proposées lignes aux entrecroisements divers !!

Pour ce qui est du parcours, nous profitons de l'occasion pour dire à nos esprits contributeurs à venir que nous allons, dorénavant, privilégier les langues allemande, anglaise et française comme vecteurs de diffusion, comme nous nous le sommes suggéré lors d'une réunion de rédaction. Ce, en raison du double regard de responsabilité et d'efficacité. Responsabilité vis-à-vis du contenu des articles. Et efficacité quant à la capacité des membres de la rédaction d'avoir un minimum d'appréciation sur le contenu général des contributions avant de les envoyer à l'instruction. Nous espérons une compréhension fructueuse de votre part !

Et que dire d'autre ? Rien de particulier, excepté nos souhaits de bonne lecture et de bonnes fêtes de fin d'année 2021 !

Bien à nous, bien à vous !

Hotep !i! Paix !i!

Brahima DIABY

Poétique narrative et intergénéricité dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi

SALL Mouhamadou Moustapha
Université Gaston Berger, Saint-Louis (Sénégal)
fatasall2001@yahoo.fr

Résumé :

L'écriture romanesque africaine a aujourd'hui conquis ses lettres de noblesse comme genre apte à exprimer des situations concrètes en relation avec le bouleversement que connaît le continent noir. Si elle a été, par le passé, très proche des modèles français, elle s'est aussi dans certains cas ouverte à l'apport fécond des genres oraux en incorporant des éléments historiques ainsi qu'une certaine forme d'imaginaire. La lecture de ces différents romans offre à voir une incorporation parfaite et totale des spécificités d'autres genres *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi à l'image du théâtre et des formes non narratives telles les chants et les proverbes. Il faut simplement préciser que cette tendance nouvelle à l'innovation du roman négro-africain sur l'immigration n'est pas hasardeuse. Elle répond sûrement à un désir de cosmopolitisme chez les écrivains dans leur situation d'entre-les-mondes. En effet, ceux-ci, étant souvent caractérisés, au même titre que les personnages immigrés, par une identité au confluent de plusieurs cultures, inscrivent leurs textes dans un procédé qu'on pourrait appeler intergénéricité.

Mots-clés : Roman-Postcolonial-Hybridité-intergénéricité

Abstract :

The African romantic writing has today conquered its letters of nobility as a kind capable of expressing concrete situations in relation to the upheaval that the black continent is experiencing. If it has been very close to French models in the past, it has also in some cases opened up to the fertile contribution of oral genres by incorporating historical elements as well as a certain form of imagination. Reading these different novels offers to see a perfect and total incorporation of the specificities of other genres *The Atlantic Center* of Fatou Diome, *The Little Prince of Belleville* of Calixthe Beyala, *The site of the festivities* by Sami Tchak and *In the United States of Africa* d' Abdourahman Waberi in the image of theater and non-narrative forms such as songs and proverbs. It should simply be noted that this new trend towards innovation in the Negro-African novel on immigration is not risky. It surely responds to a desire for cosmopolitanism

among writers in their inter-world situation. Indeed, these, being often characterized, like other immigrant characters, by an identity at the confluence of several cultures, register their texts in a process that could be called intergeneric.

Keywords: Novel-Postcolonial-Hybridity-intergeneric

Introduction

Le mot « intergénéricité » est défini par Cindy Binette comme étant une étude sur « les processus de production de sens provoqués par l'union ou l'affrontement de deux genres, par l'entremise de stratégies diverses » (Binette, 2013, p.19). Au regard de cette conception, l'on peut affirmer que le texte littéraire peut généralement manifester un style libre dans ses relations avec les genres littéraires ou artistiques. Il peut ainsi être à la croisée de plusieurs genres afin d'avoir une posture originale et novatrice. Cette ambition d'innovation a amené sans doute de nombreux romanciers à renouveler l'esthétique de leurs œuvres en les libérant des canons qui leur étaient consacrés. Les auteurs des romans du corpus, par exemple, dans leur quête inlassable de liberté, opèrent une sorte de croisement ou d'imbrication entre le roman, le théâtre, les genres oraux en faisant éclater leurs frontières. On parle alors d'écriture intergénéricité puisque le roman négro-africain francophone postcolonial devient, grâce à ce procédé, un genre imbriqué, mélangé. Il n'est plus seulement un roman. Il est hybride du moment qu'il s'oriente vers de tortueuses mais nouvelles voies. Aussi importe-t-il de se poser les questions suivantes : Comment concrètement l'intergénéricité est réalisée dans le dit roman ? Où réside la particularité de cette écriture intergénéricité ? Ce procédé n'est-il pas une innovation ?

Sur une base à la fois narratologique et intermédiaire, cet article se propose de montrer que le romancier négro-africain francophone postcolonial s'affranchit de la tyrannie de la forme autoritaire du roman en faisant appel à la pluralité de genres.

Ainsi, dans le cadre de cette étude, nous intéresserons d'une part à la particularité et au mode d'incorporation de genres littéraires tels que le théâtre dans les romans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi. D'autre part, nous révélerons aussi l'imbrication des formes orales non narratives telles que le proverbe et le chant dans les dits romans.

1. La théâtralité du roman négro-africain postcolonial sur l'immigration

À la question « qu'est-ce que la théâtralité? », Roland Barthes répond « c'est le théâtre moins le texte » (1958, p.258). Jean-Marie Piemme donne de cette notion, à peu près, la même

acceptation. Selon lui, le mot « théâtralité » désigne « le caractère représentatif des seuls éléments scéniques, à l'exclusion du texte » (Piemme, 2003, p.1615).

La lecture de ces deux conceptions nous permet d'affirmer que la théâtralité signifie le caractère théâtral d'un texte, sa conformité aux caractéristiques et aux règles du théâtre. Nous prouverons qu'il existe un caractère foncièrement théâtral, une relation si huilée avec ce genre que l'on peut parler de théâtralité des romans de notre corpus.

1.1 L'insertion de dialogues et de tirades dans le récit romanesque

Les romans de notre corpus s'intègrent parfaitement dans ce que Jean-Jacques Séwanou Dabla(1986) appelle « Nouvelles écritures » avec l'imbrication du genre théâtral et celui romanesque. Ces récits romanesques absorbent des matériaux que l'on retrouve dans les représentations scéniques du moment que l'hybridité générique est source de modernité. Les auteurs des textes de notre corpus adoptent, sans doute, les propos de Martin Du Gard lorsqu'il conseille d'« écrire sans mesures conventionnelles, sans digues ! » (Du Gard, 1995, p.125).

L'examen des textes de notre corpus offre à voir des scènes où les personnages se transforment en actants et la narration, le temps d'un passage, devient une mise en scène théâtrale. Cette insertion ou cette coprésence du scénique dans le romanesque apparaît à travers le dialogisme des personnages ou actants. Bien qu'il ne suffise pas pour prouver la théâtralité d'un texte, le dialogue est toutefois nécessaire dans une pièce théâtrale. Sans interlocuteur, on ne saurait parler de texte théâtral. Le genre théâtral, étant oral par essence, mise ainsi beaucoup sur les discours qu'échangent les personnages ou interlocuteurs d'un dialogue. Ce dernier est donc un trait dominant de la théâtralité d'un texte.

Dans le roman de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala, *Le Petit Prince de Belleville*, le récit est ponctué de conversations entre Abdou Traoré, le père de Loukoum, les membres de sa famille et les voisins. La romancière met en scène des actants, qui, par leurs prises de paroles alternées, apportent des informations sur les conditions de vie des immigrés dans la banlieue parisienne. Des répliques, des tirades, des stichomythies, des monologues constituent l'essentiel du récit théâtral du roman de Beyala. La conversation entre M. Kaba et la femme du père de Loukoum, M'am, illustre de manière exemplaire la dramatisation du texte. Le passage suivant en est une illustration parfaite :

- Mais regardez qui nous rend visite ? Madame Abdou en personne !
- Il embrasse M'am sur les joues et demande :
- Qu'est-ce que tu me racontes de beau, ma chérie ?
- Rien de spécial, mon ami... Et toi, ça boume ?
- Ouais ... Sauf les fachos qui nous cassent les pieds. Ils veulent nous chasser d'ici, alors...

-Ils ne peuvent pas réussir, qu'elle dit, M'am. Nous sommes ici chez nous. Mon mari est ancien combattant (*LPBB*, p.15).

Cette entrevue est rythmée de propos qui rappellent que Beyala s'adresse directement à ses lecteurs dans la perspective d'une mise en scène. Ces différentes indications sur le jeu des personnages/actants permettent d'informer sur la vie et les activités de ces derniers.

Dans le roman *Le Petit Prince de Belleville*, la théâtralité du texte réside aussi dans le fait que le registre de langue utilisé dans le dialogue est familier. En fait, le passage cité plus haut présente les caractéristiques de ce type de registre. Dans le dit passage, l'insolence des propos tenus par les différents personnages est aussi une des particularités de ce type de registre.

De plus le dialogue, qui fait ressortir des apocopes « Revenez un aut'e jour. Il est pas là » (*LPPB*, p.128), témoigne aussi de la familiarité du registre.

En outre, dans le texte de Beyala, la présence dans le récit de réponses elliptiques avec un échange bref de répliques courtes accélère le rythme des discussions :

- Puisque j' te le dit. C'était un joyeux luron à l'époque. Pas comme maintenant.
- Il pouvait pas voir un jupon sans disparaître. Un vrai lapin. Tu saisis ?
- Ouais. Mais j'accepte pas.
- Faudrait bien pourtant.
- Non. Il va choisir entre elle et moi (*LPPB*, p.69).

Cette discussion entre M'am et Soumana, ponctuée de stichomythies, traduit le quotidien dramatique de cette famille immigrée dont Abdou Traoré est le chef.

Des interjections qui imitent les variations de la parole directe (« Eh ! » ; « Oh ! » ; « Ah » ; « Hein ? Euh... » ; « Ouais ») rythment également le dialogue dans le roman de l'écrivaine camerounaise Calixthe Beyala. Accordant une place importante au genre théâtral, elle compose son récit à la manière des dramaturges. En effet, le roman intègre en majorité des parties dialoguées qui permettent de révéler au lecteur la dramatique situation des immigrés. Celles-ci favorisent ainsi l'intergénéricité entre le théâtre et le roman du moment que leur frontière est poreuse. Claude Joël Block confirme d'ailleurs ce lien en ces termes : « Le roman revêt souvent les caractéristiques d'une représentation, ce qui [...] permet de le comparer à une pièce de théâtre » (Block, 1978, p.9). Dans ce passage cité plus tôt tout comme dans tout le roman de Beyala, le dialogue a participé pleinement à la construction du roman. Les différentes conversations notées dans le roman lui confèrent à coup sûr une dimension théâtrale. En effet, se caractérisant par des répliques souvent courtes, ces dialogues s'émancipent des incises afin de créer un échange vif, comme la stichomythie au théâtre. Beyala fait apparaître cet indice de théâtralité dans de nombreux chapitres de son roman notamment au chapitre 4 où Loukoum

s'entretient avec son camarade de table au sujet de son pays d'origine qu'il ne connaît que de nom :

- T'es d'où, toi, en Afrique ? Il me demande.
- Mali, je fais
- C'est comment au Mali ?
- J' sais pas
- Tu connais pas ton pays ? Là il ricane et il dit : C'est le bouquet !
- J'étais trop petit.
- Ah ! Il fait. Quand je serai grand, je serai navigateur, je voyagerai partout. Je ferai comme Colomb (*LPPB*, pp.44-45).

Cette discussion comme bien d'autres dans le roman *Le Petit Prince de Belleville* permet à l'écrivaine de montrer au lecteur/spectateur que la thématique de l'immigration intéresse même les enfants en France. Les différentes conservations insérées dans le texte de Beyala nous permettent d'affirmer que celui-ci présente des caractéristiques d'une œuvre théâtrale. Ces dialogues apparaissent d'une certaine manière comme des tableaux théâtraux qui confèrent une dimension dramatique et comique au roman et qui donnent vie aux personnages.

Le Ventre de l'Atlantique est aussi un texte dont l'auteur, Fatou Diome, a certainement conscience des ressources théâtrales du dialogue. En effet, dans certains passages de ce roman, les dialogues ont une fonction informative et dramatique. Cette fonction pourrait être appliquée à l'ensemble des dialogues des textes du corpus. Nous en voulons pour preuve la discussion lancée au téléphone entre Salie la narratrice-immigrée du récit et son frère, Madické. Cet échange de propos se présente en ces termes :

- Allô ! Madické ? Oui, c'est moi, ça va ?
- Oui, ça va. Tu as regardé le match ?
- Oui, j'ai regardé. Comment vont les grands-parents ?
- Bien. Qui a gagné ? Tu as regardé la série de tirs au but ?
- Oui. Comment vont... ?
- Tout le monde va bien ! Raconte ! Qui a tiré ? (*LVA*, p.38)

Ce dialogue entre la narratrice, Salie et son frère Madické est indispensable à la compréhension des événements à venir. Les répliques courtes de ce dialogue sont indispensables à la compréhension et à la progression de l'action. Madické veut s'informer sur l'issue du match opposant l'Italie au Pays-Bas.

À travers son texte, le romancier négro-africain fait appel à divers genres en insérant dans son récit principal des matériaux qui témoignent de la fécondation du genre romanesque par les autres genres. Cette incorporation de matériaux divers par le roman fait dire à Bakhtine ceci :

Le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres tant littéraires (nouvelles, poésies, saynètes) qu'extra littéraires (étude de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux). En principe n'importe quel genre peut s'introduire dans la

structure d'un roman, et il n'est guère facile de découvrir un seul genre qui n'ait pas été un jour ou l'autre, incorporé par un auteur ou un autre (Bakhtine, 1978, p.129).

Le roman africain actuel devient dès lors un texte où on note des ruptures, des transgressions, des subversions par rapport aux codes canoniques du genre. Le romanesque se renouvelle par l'usage d'une esthétique qui insère et qui fait la synthèse des esthétiques des autres genres. En ce sens, les romans de notre corpus partagent avec le genre théâtral des ressemblances assez troublantes à l'image des descriptions romanesques qui ressemblent à bien des égards à la didascalie théâtrale.

1.2 Des descriptions à allure didascalique

L'insertion du théâtre dans les textes de notre étude apparaît à travers les descriptions des décors, des costumes et de la scénographie. En effet, les narrateurs des romans de notre corpus les utilisent avec une telle précision que l'on pourrait parler de théâtralité de ces textes. À la différence du texte théâtral où les didascalies sont écrites en italiques, dans le texte romanesque, les informations relatives au lieu des actions, aux gestes ou déplacements des personnages, aux intonations, aux bruits, aux costumes sont écrites normalement. Toutefois, elles ont les caractéristiques d'indications scéniques, d'un « paratexte théâtral » (Thomasseau, 1984, p.105) pour reprendre l'expression de Jean-Marie Thomasseau. Une telle incorporation du théâtral dans le récit romanesque nous amène à penser à la mouvance des frontières génériques. Dans les romans de notre corpus, les descriptions à résonance didascalique sont des passages utiles et indicatifs. Elles permettent de limiter les difficultés de l'interprétation pour la mise en scène éventuelle.

Le Petit Prince de Belleville de Calixthe Beyala est caractéristique de ces indications qui le rapprocheraient de l'écriture théâtrale. Le récit romanesque, empruntant divers matériaux scéniques, est en passe de refuser de se plier aux lois et aux contraintes d'une quelconque autorité générique. Avec des descriptions minutieuses sur le paraître des personnages et de leur milieu de vie, le texte de Beyala apparaît à bien des égards comme un spectacle plus montré que raconté. Cela transparait à travers les indications descriptives de Loukoum, le narrateur, sur Monsieur Guillaume et Monsieur Kaba qui se trouvaient dans le café du premier nommé :

Monsieur Guillaume a des petits yeux noirs avec un nez crochu et une barbe poivre et sel qui lui **mange** toute la figure. Il a le ventre comme une femme enceinte et ses cheveux broussailleux commencent à grisonner [...] Monsieur Kaba nous vient de la Guinée. C'est le monsieur le mieux habillé de Paris que vous pouvez imaginer. Il a des chemises roses et des cravates de luxe. C'est le plus grand maquereau des Noirs de Belleville (*LPPB*, p. 14).

Ces informations données suffisent à un metteur en scène d'habiller un personnage. Elles sont souvent présentées, dans le texte de Beyala, en amont des parties dialoguées comme les

didascalies dans les textes théâtraux. Cette présentation didascalique du personnage s'accompagne parfois de la description du décor, espace où se rencontrent les personnages actants. Le décor du parc, visités par Loukoum et M'amzelle Ester, est si détaillé que l'on peut parler de scène de théâtre. Le narrateur ne laisse aucun détail, pas même le bruitage c'est-à-dire les éléments sonores relatifs aux bruits des oiseaux :

Ensuite, nous sommes allés au parc des Buttes-Chaumont. Il faisait un peu frisquet comme, c'est toujours le cas à l'approche de Noël. Dès qu'on est entré dans le parc, ça m'a frappé que c'était pas pareil qu'ailleurs. Tout était bien vert. Il y avait bien sûr quelques feuilles mortes par terre. Mais ici, c'était tout autre. Comme si la terre donnait mieux qu'ailleurs. Après, tout le long chemin, il y avait des fleurs qui sentaient comme le thé à la menthe. Et puis on entendait des tas d'oiseaux qui gazouillaient à tue-tête partout sur les arbres. Des pigeons qui s'envolaient à tire-d'aile quand nous nous approchions. Tout ça si différent de par où on était passés que ça m'a coupé le souffle. Même le soleil, vous ne me croirez pas, mais on dirait que c'est là son berceau (*LPBB*, p.65).

Cette description, qui nécessite la participation des organes visuel « tout était bien vert », auditif « on entendait des tas d'oiseaux qui gazouillaient » et olfactif « des fleurs qui sentaient comme le thé à la menthe », permet sans doute de planter le décor de la scène où le narrateur, Loukoum, sa maîtresse M'amzelle Esther vont rencontrer le père du premier nommé, Abdou Traoré pour dialoguer et se la couler douce.

Les descriptions didascaliques peuvent donc être lues comme des indices de théâtralité des récits romanesques de notre corpus. En effet, ce mélange témoigne à coup sûr, des nombreuses ruptures et innovations apportées par les romanciers, soucieux de renouveler leurs textes en les rendant inédits. Cette propension à s'ouvrir aux autres genres est plus visible avec l'utilisation des formes orales non narratives.

2. Roman et formes orales non narratives

Le roman négro-africain a toujours entretenu des liens privilégiés avec la tradition orale. En effet, cette dernière qui façonne l'essentiel de la vie africaine, constitue, à coup sûr, le premier référent des écrivains noirs. Ce faisant, les romanciers de la postcolonie font féconder l'art littéraire par la reprise des topos de leur héritage culturel. Nora Alexandra Kazi-Tani affirme en ce sens : « Dans le roman négro-africain [les traces provenant de la sphère de l'oralité] sont affichées de manière éclatante : à l'échelle universelle, cela apparaît comme une sorte de carte d'identité, comme un passeport culturel » (Kazi-Tani, 1995, p.4). La tradition orale constituée de proverbes et chants est ainsi un terreau fertile dans lequel ils puisent pour produire des textes inédits.

2.1 Roman et proverbe

Parmi les matériaux qui fondent l'oralité d'un texte, nous avons les proverbes qui, à l'image des leçons de morale véhiculées dans les contes, sont des vérités acceptées par tous et qui ont un caractère didactique. Défini par *Le Petit Robert* comme une « formule présentant des caractères formels stables, souvent métaphorique ou figurée et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil de sagesse pratique et populaire commun à tout un groupe social »¹, le proverbe émaille presque tous les romans de notre corpus. Kouadio Yao le définit comme suit :

Le proverbe est une parole laconique, lapidaire qui renferme des vérités découlant de l'observation des êtres et des choses, expérimentées, intemporelles et générales. Secrété par le corps social, puis consigné sur la tablette de la conscience collective de celui-ci, et portant le sceau des valeurs de société, il est une ruche et une mine de trésor littéraire (Yao, 2008, p.94).

Reflet d'une oralité dynamique, il permet au romancier d'exprimer son choix des certitudes du passé face aux hasards de l'avenir. Il est aussi la vision d'une sagesse atemporelle et permettant d'élucider le discours du narrateur, ces proverbes sont des références au discours de l'« autre » par rapport au récit du narrateur.

Dans *Place des fêtes*, Sami Tchak recourt à de nombreux proverbes qui font corps avec la structure de son récit. Voulant traduire les réalités de l'immigration, le personnage anonyme et narrateur de ce roman indique : « La vie, ce n'est pas forcément de la poésie, ce n'est pas forcément la belle prose. C'est quand même aussi beaucoup de merde au creux d'une fête » (*PF*, p.10). Ce proverbe incorporé dans le récit permet de faire comprendre que la joie ne rythme pas toujours le quotidien de l'homme en général, de l'immigré en particulier puisque la vie est constituée certes de succès mais aussi d'échec.

Une autre formule proverbiale est également insérée dans « Putain de parents ». Mais à la différence du premier proverbe, celui-ci est énoncé par la mère du narrateur : « Cabri mort doit accepter son sort et ne plus avoir peur du couteau ». (*PF*, p.48). Comprenant la vulnérabilité de l'immigré dans la société de son pays d'accueil, la mère du narrateur accepte avec philosophie son sort. Elle choisit de ne pas se compliquer la tâche inutilement en adoptant la culture occidentale qui garantit sa liberté. Sa volonté de prendre de la distance par rapport à sa culture d'origine est ainsi un moyen de se défaire de l'autorité de son mari et de susciter les railleries de son fils. Ce dernier convoque la tradition du pays de ses parents pour ne pas trop ironiser sur le sort de son père. S'adressant à ce dernier, il affirme : « Un proverbe que tu m'as refilé, made in chez toi, dit que celui qui n'a pas encore rendu l'âme ne doit pas se moquer de l'air tout bête d'un mort » (*PF*, p. 66). Le narrateur de *Place des fêtes* retient assurément la leçon enseignée à

¹ Paul Robert, Alain Rey, Josette Rey-Debove. *Le Petit Robert*. *Op.cit.* pp.2105-2106.

travers cette formule proverbiale qui provient du pays de ses parents. Malgré le sentiment de désappartenance qui l'affecte, il parvient quand même à recourir à cette formule qui, à l'origine, se présentait ainsi: «Celui qui n'a pas encore traversé l'autre rive ne doit pas se moquer de celui qui se noie ». Quelles que soient les modifications apportées, le sens reste le même.

Cette volonté de rendre hybride et inédit le texte romanesque par le recours à l'oralité est également notée dans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome. En effet, ici aussi, les propos de la narratrice sont souvent étayés par les enseignements figés, jamais contestés, toujours préservés avec soin des formules proverbiales. Le recours à la sagesse ancestrale n'est pas étonnant de la part de Salie puisqu'elle a été élevée, avant son départ pour la France, par sa grande mère qui lui « avait appris que si les mots sont capables de déclarer une guerre, ils sont aussi assez puissants pour la gagner ». (*LVA*, p.89). L'utilisation des proverbes dans ce roman répond à un besoin de légitimation, de confirmation de ce que l'on affirme. Laurent Perrin affirme à ce propos : « Les proverbes peuvent être assimilés à une forme de citation d'autorité [...], car ils consistent à la fois à affirmer quelque chose et, simultanément, à qualifier une telle affirmation comme faisant écho à un discours distinct de celui du locuteur » (Perrin, 2000, p.79).

Ces différents proverbes ont un lien avec le rôle que doit jouer la femme. Ils sont édictés pour illustrer ce qu'est une bonne épouse. Cette dernière doit pouvoir ainsi faire des enfants et être docile. Par conséquent, s'il y a divorce c'est parce que la femme n'a pas pu regrouper toutes ces qualités.

Par ailleurs, les formules proverbiales permettent aussi à la narratrice de mettre en exergue le courage dont doivent faire montre les immigrés pour se bâtir une richesse. Ainsi la phrase laconique disséminée tout au long du récit « N'oublie jamais, chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité » (*LVA*, p.30) mise en italique, est énoncée dans ce registre pour permettre à l'homme de Barbès et à Moussa, qui sont tous les deux des immigrés, de supporter les peines d'aujourd'hui pour pouvoir vivre heureux dans l'avenir. Elle invite ces derniers à faire preuve de sacrifice, quitte à laisser leur vie en France pour faire sortir leurs familles, restées en Afrique, de la précarité. La volonté de se départir à tout prix de la misère les amène à s'approprier cet autre adage : « Vivre c'est nager en apnée, en espérant atteindre une rive ensoleillée avant la gorgée fatale » (*LVA*, p.95). Tous ces proverbes ont un lien commun : susciter voire stimuler le courage dont l'immigré a besoin pour affronter les dures réalités qui se présenteront sûrement sur son chemin. Et ce n'est qu'en acceptant avec philosophie de relever les défis qu'il sera considéré en

retour comme un grand homme car c'est « la grandeur des obstacles franchis qui rend la réussite plus éblouissante » (*LVA*, p.23).

En outre, les proverbes émaillent aussi la structure narrative de *Aux États-Unis d'Afrique*. Leur emploi prouve à suffisance que ce roman est caractéristique de l'hétérogénéité. Le narrateur s'adressant à Maya, met d'ailleurs en exergue leur usage en ces termes : « Oublier n'est pas ton point fort, et en guise de justification, tu cites ce proverbe Kabyle : En m'approchant, j'ai vu que c'était un homme. En m'approchant encore, j'ai reconnu mon frère » (*AEA*, p.209). Ce proverbe signifie que la distance ne permet pas à l'individu de reconnaître ses semblables et qu'il doit donc toujours chercher à être solidaire vis-à-vis des autres. Abdourahman Waberi en recourant à de nombreux propos proverbiaux inscrit son écriture au croisement de deux traditions culturelles et de deux littératures.

Les romans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi sont donc parsemés de proverbes qui sont des procédés langagiers de l'oralité. Mais à côté de ceux-ci, nous avons aussi l'insertion de chants dans les textes romanesques de notre étude qui est révélateur de l'incorporation de l'oralité dans l'écrit.

2.2 Roman et chant

L'enracinement culturel passe aussi par l'incorporation ou la référence à des chants qui traduisent de façon incontestable la prééminence de l'oralité chez les auteurs des romans de notre corpus. En effet, la plupart des structures narratives de ces romans regorgent de mélodies qui agrémentent le message du romancier. Cette incorporation de chants qui font partie des ressources de l'oralité favorise le mélange des genres encore appelé intergénéricité.

Dans *Place des fêtes* par exemple, même si le narrateur ne transpose pas des chants dans la structure de son récit, il fait de nombreux clins d'œil à des chanteurs qui ont tenu et qui continuent de tenir en haleine les mélomanes. C'est ainsi qu'il reprend la chanson de Michel Berger² et de Lââm³ à travers ces propos : « [...] Ceux qui souffrent loin de chez eux n'ont qu'une chose : pleurer dans leur cœur » (*PF*, p.291). L'allusion faite à leur chanson sur la condition des étrangers permet au narrateur de mettre en exergue sa souffrance en tant qu'être apatride et qui n'a pas une identité fixe. Une autre chanson de Maxime Le Forestier⁴, « Né

² Michel Berger, de son vrai nom Michel Hamburger, est un pianiste, auteur-compositeur-interprète, directeur artistique et arrangeur musical français né le 28 Novembre 1947 à Neuilly-sur-Seine.

³ Lââm est née le 01 Septembre 1971 dans 12e arrondissement de Paris, est une chanteuse de pop et de RnB.

⁴ Maxime Le Forestier est un auteur-compositeur-interprète né le 10 Février 1949 à Paris.

quelque part » traduit en quelque sorte le quotidien difficile des immigrés, marqué notamment par le racisme. Chez Sami Tchak, la référence à toutes ces chansons n'est pas fortuite. En effet, elle permet, tout en divertissant, d'explicitier la situation de « né quelque part » du narrateur du roman *Place des fêtes*, et d'être « un corps sans patrie [...] [traité] en Blanc noir » (*PF*, p.290). Les nombreuses références à des musiciens d'origine française permettent à Sami Tchak de mettre en relief la propension de son narrateur à s'intéresser à la culture française. L'écriture postcoloniale remet en question les notions d'origine. L'individu doit ainsi être en mesure de faire la synthèse de sa culture et celle de l'autre pour être universel.

En outre, Abdourahman Waberi transpose, dans son roman *Aux Etats-Unis d'Afrique*, la chanson de l'auteur-compositeur-interprète et poète français Claude Nougaro. Celle-ci, intitulée « Armstrong » est une « trouvaille pour divertir le lecteur » (*AEA*, p.54). En voici quelques notes :

Armstrong, je ne suis pas noir
Je suis blanc de peau
Quand on veut chanter l'espoir
Quel manque de pot
Oui, j'ai beau voir le ciel, l'oiseau
Rien, rien, rien ne luit là-haut.
Les anges... zéro
Je suis blanc de peau (*AEA*, p.54).

Waberi se sert de cette chanson pour tourner en dérision la société française marquée par le racisme et pour appeler à plus de tolérance dans le monde. Au-delà de la distraction, le romancier djiboutien a voulu donc prôner un monde cosmopolite où les notions de race, de nationalisme sont rejetées. On peut admettre que par la chanson Waberi utilise le procédé polyphonique pour rendre crédible sa vision universaliste. Refusant de s'enfermer dans une catégorisation fixe, restreignante et contraignante, il recourt à cette chanson française pour rendre hybride son texte.

Par ailleurs, Fatou Diome a eu également à reprendre de nombreuses chansons dans son roman *Le Ventre de l'Atlantique*. Originaire du Sénégal où la culture est marquée par la lutte, la narratrice, Salie ne peut qu'être émerveillée par « l'air [...] propre aux chants des séances de lutte » (*LVA*, p.194) :

Lamb niila (trois fois)
Domou mbeur djéngoul, beuré, dane
Do sène morome
Ce qui signifie
La lutte c'est ainsi (trois fois)

Toi, fils de lutteur, attache ta ceinture, lutte et [terrasse.
Tu n'es pas leur égal (*LVA*, p.194).

Ce chant comporte un pouvoir émotionnel immense né de sa dimension poétique puisqu'il permet à la narratrice de se ressouvenir de son passé. En tant qu'immigrée, l'évocation de ce chant lui permet de faire comprendre qu'elle reste attachée à son terroir. Elle l'atteste par ces propos qui en disent long sur sa situation d'entre-deux identitaire :

Je m'arrêtai un instant, comme pour m'imprégner de la magie de cette litanie rythmique. Une vague d'émotion déferla en moi. Aucune fille d'Afrique même après de longues années d'absence ; ne peut rester froide au son du tam-tam[...] La tête vrillée par ce son ancestral , les pieds enfoncés dans le sable froid des soirs côtiers , on ne saurait mieux s'imbiber de la sève de l'Afrique[...] On peut remplacer nos pagnes par des pantelons, trafiquer nos dialectes , voler nos masques, défriser nos cheveux ou décolorer notre peau, mais aucun savoir-faire technique ou chimique ne saura jamais extirper de notre âme la veine rythmique qui bondit dès la première résonance du djembé (*LVA*, pp.194-195).

Cette chanson en wolof, citée plus haut, tout en replongeant la narratrice dans sa jeunesse est une sorte d'encouragement moral adressé aux lutteurs pour les pousser à faire plus d'efforts. Cette même exhortation est lancée aux joueurs de l'équipe nationale du Sénégal, « les Lions de la Téranga », lors du mondial Corée-Japon 2002. La reprise de la chanson de Yandé Codou Sène, la diva sérère, a la même portée émotionnelle. Les jeunes du village de Niodior, en fredonnant cet air, montrent toute leur fierté à l'endroit d'El Hadji Diouf et de ses coéquipiers. La narratrice reprend intégralement leur chant parodié en wolof :

Khamguéné Gaïndé,
Gaïndé bougoul mboum, yape laye doundé
Gaïndé, Gaïndé
Gaïndé, bougoule mboum, yape laye doundé
Henri Camara gaïndé la,
Henri bougoul mboume, buts laye doundé
El hadji Diouf gaïndé la,
El hadji Diouf bougoule mboume, dribbles laye doundé
Tony Sylva gaïndé la,
Tony bougoul mboume, balles laye doundé
Bruno Metsu gaïndé la,
Bruno bougoule mboume, entraînements laye doundé
Les lions de la Téranga
Kène bougouci mboum, victoires lagnouye doundé... (*LVA*, p.238).

Bref, l'incorporation de chants dans la structure narrativo-discursive du roman négro-africain francophone de la postcolonie témoigne de la double influence de la culture traditionnelle et occidentale dont fait l'objet son auteur. Elle traduit, à n'en point douter, la greffe de l'oral dans l'écrit. Par ce procédé que d'aucuns appellent intergénéricité, le roman se libère des canons, des

normes pour s'orienter vers le décloisonnement générique, l'hybridité qui sans doute est la conséquence du cosmopolitisme des auteurs des romans de notre corpus.

CONCLUSION

Nous avons prouvé que dans les romans de la postcolonie, la narration s'inscrit dans une hybridité sémiotique. Ils favorisent un mélange entre le roman et les autres arts avec l'éclatement des frontières entre les genres littéraires. En d'autres termes, ces romans témoignent de leur imbrication avec le théâtre et les genres oraux. L'esthétique de nombreux genres est repérable dans les romans *Le Ventre de l'Atlantique* de Fatou Diome, *Le Petit prince de Belleville* de Calixthe Beyala, *Place des fêtes* de Sami Tchak et *Aux États-Unis d'Afrique* d'Abdourahman Waberi pour mieux rendre compte de la complexité de l'immigration. Par un mélange ou une superposition des genres, les auteurs de ces textes réussissent à innover leurs écrits. Le refus des contraintes et leur désir d'inscrire leur écriture dans l'iconoclastie les pousse à décloisonner les genres. Cette intergénéricité découle donc sans doute de la volonté des écrivains de subvertir les codes de l'écriture romanesque avec l'abandon et l'affranchissement des normes préétablies. Le roman n'est plus écrit comme un roman mais plus tôt comme un texte protéiforme, hétérogène et hybride.

Références bibliographiques

Bakhtine, Mikhaïl (1978). *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris : Gallimard.

Barthes, Roland (1964). « La Théâtralité de Charles Baudelaire », *Essais Critiques*. Paris : Seuil, pp.41-42.

Barthes, Roland (1964). « Le Théâtre de Baudelaire » in *Essais critiques*. Paris : Seuil.

Binette, Cindy. « Intermédialité et intergénéricité dans la télésérie *Les Invisibles* » [en ligne] mémoire de maîtrise publié dans <http://www.theses.ulaval.ca/2013/29929/29929.pdf> [page consultée le 15 Juillet 2021 à 18h 10].

Block, Claude Joël (Janvier-Février 1993). « La Religieuse : texte théâtral » in *Revue d'Histoire littéraire de la France* n°93, pp.62-72.

Cazenave, Odile (2003). *Afrique sur Seine : Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*. Paris : L'Harmattan.

- Dabla, Jean-Jacques Séwanou (1986). *Nouvelles écritures africaines : romanciers de la seconde génération*. Paris : L'Harmattan.
- Du Gard, Roger Martin (1995). « Devenir », *Œuvres Complètes*. Paris : Gallimard.
- Kazi-Tani, Nora-Alexandra (1995). *Roman africain de langue française au carrefour de l'écrit et de l'oral (Afrique noire et Maghreb)*. Paris : L'Harmattan.
- Perrin, Laurent (Septembre 2000). « Remarques sur la dimension générique et sur la dimension dénomminative des proverbes » dans *Langages* n°139, pp.69-80.
- Piemme, Jean-Marie (2003). « La Théâtralité », in M. Corvin (dir.), *Le Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*. Paris : Larousse, 2003.
- Thomasseau, Jean-Marie (Mars 1984). « Les différents états du texte théâtral », *Pratiques* n°41, Metz, pp.99-121.
- Yao, Kouadio (Janvier 2008). « Le problème du fonctionnement du proverbe dans la communication », *Langues et littératures* n°12, pp.77-87.