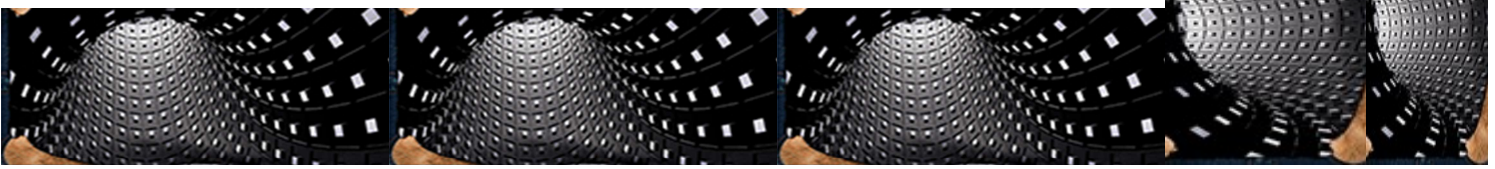
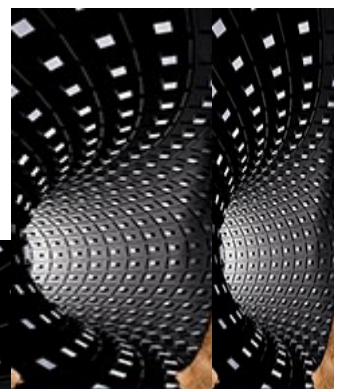

ReSciLaC N°11

Revue Pluridisciplinaire

Vol.2, juin 2020



Indexation : Worldcat, Stanford Libraries, Penn Libraries,
Zeitschriften DatenBank

- <http://www.worldcat.org/title/rescilac-revue-des-sciences-du-langage-et-da-la-communication/oclc/957341200>
- <https://searchworks.stanford.edu/view/11844535>

Université d'Abomey-Calavi
Faculté des Lettres, Langues, Arts et Communication
LASODYLA-REYO / UAC – 2020



ReSciLaC
Revue Pluridisciplinaire

Dépôt légal N°8184 du 15/10/2015
Bibliothèque Nationale, 4ème trimestre
ISSN : 1840-8001 – ReSciLaC N°11, vol.2 – juin 2020

Directeur de publication

Prof. Akanni Mamoud IGUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Rédacteur en Chef

Prof. Aimé Dafon SEGLA (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité de rédaction

Dr (MC) Moufoutaou ADJERAN (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Dr (MA) Guillaume CHOGOLOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Comité scientifique et de lecture

Prof. Aimé Dafon SEGLA (CNRS, Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Akanni M. IGUE (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Blaise DJIHOUESSI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Céline PEIGNE (INALCO, Paris)

Prof. Christophe H. B. CAPO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Flavien GBETO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Pascal O. TOSSOU (Université d'Abomey-Calavi)

Prof. Florentine AGBOTON (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Gratien Gualbert ATINDOGBE (Buea, Cameroun)

Prof. Jean Euloge GBAGUIDI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Julien K. GBAGUIDI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Kofi SAMBIENI (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Laré KANTCHOA (Université de Kara, Togo)

Prof. Maxime da CRUZ (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Prof. Tchaa PALI (Université de Kara, Togo)

Prof. Romuald TCHIBOZO (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Dr Guillaume CHOGOLOU (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Dr Michael AKINPELU (Université de Regina, Canada)

Dr Etienne K. Iwikotan (Université d'Abomey-Calavi, Bénin)

Dr Dame NDAO (Université Cheikh Anta Diop, Sénégal)

Adresse

Laboratoire de Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba (LASODYLA-REYO)

Université d'Abomey-Calavi.

laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr

Site : <https://lasodyla.uac.bj>

Consignes aux auteurs

Modalités de soumission

Les articles doivent être envoyés au directeur de publication à l'adresse suivante : **laboratoiresociolinguistique@yahoo.fr**

Chaque proposition est évaluée par deux instructeurs anonymes dans un délai d'un mois (les propositions sont anonymées pour la relecture). Un article proposé pourra être refusé, accepté sous réserve de modifications, accepté tel quel. Les articles peuvent être rédigés **en français, en anglais, en allemand, en espagnol et en yoruba**.

Ils doivent comporter un résumé de 20 lignes maximum en français et en anglais, ainsi que 5 mots-clefs en français et en anglais. Le nombre de pages ou de caractères d'un article n'est pas limité. En revanche, un minimum de 8 pages est requis.

Présentation des contributions

Mise en page :

Format A4 ; Marges = 2,5 cm (haut, bas, droite, gauche) ; Reliure = 0 cm ; Style normal (pour le corps de texte) : Police Centaur14 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, interligne simple.

Titre de l'article : Police Centaur14 points, sans couleurs, majuscules, gras ; paragraphe centré, pas de retrait, espacement après = 18 points, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 1 : Police Centaur14 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 18 points, espacement après = 12 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 2 : Police Centaur12 points, sans couleurs, gras ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 6 points, pas de retrait, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Titre 3 : Police Centaur12 points, sans couleurs, italiques ; paragraphe gauche, espacement avant = 12 points, espacement après = 3 points, pas de retrait, interligne simple.

Notes : notes de bas de page, numérotation continue, 1...2...3... ; Police Centaur10 points, sans couleurs, sans attributs (gras et italiques sont acceptés pour des mises en relief) ; paragraphe justifié, pas de retrait, pas d'espacement, pas de retrait de première ligne, interligne simple.

Références bibliographiques : Police Centaur14 points; paragraphe justifié, pas d'espacement, interligne simple. Retrait d'une tabulation à partir du début de la deuxième ligne de chaque référence.

Exemples :

- Blakemore, D. 1992. *Understanding Utterances*. Oxford : Blackwell Publishers.
- Braconnier, C. 1993. Quelques aspects du passif mandingue dans saversion d'Odiène. *Linguistique Africaine* 10 : 29-64.
- Casali, R. 2008. ATR harmony in African languages. *Language and Linguistics Compass* 2/3 : 496–549.
- De Korne, H. 2007. The pedagogical potential of multimedia dictionaries. Lessons from a community dictionary project. The 14th annual stabilizing indigenous language symposium in Michigan on 1-3 June 2007. Consulté le 1er février 2012 sur <http://jan.ucc.nau.edu/~jar/ILR/ILR-11.pdf>.

Présentation

ReSciLaC (Revue des Sciences du Langage et de la Communication) est une revue du Laboratoire de Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherche en Yoruba (LASODYLA-REYO) de l'Université d'Abomey-Calavi (UAC). ReSciLaC est une revue pluridisciplinaire qui accueille des contributions abordant un grand nombre de champs d'études des sciences humaines et sociales.

ReSciLaC permet de faire la diffusion de travaux de jeunes chercheurs ou de chercheurs confirmés *en sociolinguistique, en linguistique, en didactique des langues, en communication, en littérature, en philosophie du langage, en sciences de l'éducation, en sociologie, en histoire des sciences et techniques, en histoire de l'art*, etc.

L'objectif de ReSciLaC est d'encourager des discussions scientifiques et théoriques les plus larges possibles portant aussi bien sur les sciences humaines, les sciences sociales que sur l'éthique et la déontologie.

Ethique et authenticité

Pour lutter contre le plagiat, nous utilisons l'application en ligne *Plagiarisma* pour vérifier les contenus des articles publiés. Un code QR pour la revue et pour chaque article. Ce code QR personnalisé contribue au renforcement de la sécurisation et de l'authentification des articles.

SOMMAIRE

SCIENCES DU LANGAGE

1. DIGRAPHIE ET DIGLOSSIE LITTÉRAIRE : HERMENEUTIQUE DE LA SITUATION DES LANGUES TRANSFRONTALIÈRES PARLÉES AU BENIN ET AU NIGERIA, Moufoutaou ADJERAN & Emmanuel A. ADENIYI, pp. 10-20
2. PROPRIÉTÉS PROSODIQUES DU LAMA DE MASSÉDÉNA, Tchaa PALI & Timibe NOTOU YOUR, pp. 21-38
3. LE VERBE GBE 'PRENDRE' EN SÁBE, Idohou Boni Hubert IDOHOU, pp. 39-49
4. METALINGUISTIQUE : ENTRE AUTOREGULATION ENONCIATIVE ET EXPRESSION IDEOLOGIQUE DANS LE DISCOURS LITTÉRAIRE, Akpa Alfred ESSIS, pp. 50-69
5. ADMINISTRATION IN COLONIAL AFRICAN INSTITUTIONS : LANGUAGE, CULTURE AND SEMANTICS, FAWEHINMI TAIWO, pp. 70-78

LETTRES ET LANGUES

6. PHOTOGRAPHIE ET LITTÉRATURE DANS LE RECIT DJEBARIEN, Kouakou Paul DABLE, pp. 80-90
7. ÜBERSETZEN UND REPRÄSENTIEREN DER ALTERITÄT IN DER GEBRAUCHSLITERATUR AM BEISPIEL DER ÜBERSETZUNG AUS DEM DEUTSCHEN VON SYLVIA SERBINS BUCH *REINES D'AFRIQUE ET HÉROÏNES DE LA DIASPORA NOIRE (KÖNIGINNEN AFRIKAS)*, Konan Hubert KOUADIO, pp. 91-107
8. A. K. ARMAH'S *THE BEAUTYFUL ONES ARE NOT YET BORN* IN THE HISTORY OF AFRICAN LITERATURE: A CRITICAL ANALYSIS OF A LANDMARK NOVEL, Klohnlwélé KONE, pp. 108-122

SCIENCES DU LANGAGE

DIGRAPHIE ET DIGLOSSIE LITTÉRAIRE : HERMENEUTIQUE DE LA SITUATION DES LANGUES TRANSFRONTALIÈRES PARLÉES AU BENIN ET AU NIGERIA

Moufoutaou ADJERAN

Laboratoire de Sociolinguistique, Dynamique des Langues et Recherches en Yoruba
(LASODYLA-REYO)

Université d'Abomey-Calavi (Bénin)

Emmanuel A. ADENIYI

The Nigeria French Language Village (Nigeria)



Résumé

Il peut paraître anachronique de parler encore, en 2020, de deux systèmes d'écriture pour une même langue. C'est bien le cas des langues transfrontalières (yorùbá, dendi, baatonum, boo ou boko, gungbè, hausa et fulfulde) parlées au Bénin et au Nigéria. La nécessité d'un usage unifié des systèmes d'écriture pour les langues transfrontalières est pourtant perçue de longue date. Le rapport du séminaire d'août 1975 a traité des principes pour l'élaboration d'un inventaire de symboles communs aux langues du Dahomey (République du Bénin), du Ghana, de la Haute-Volta (Burkina-Faso), du Niger, du Nigéria et du Togo. La digraphie et la diglossie littéraire constatées sont induites par la pratique de deux systèmes d'écriture pour une même langue transfrontalière parlée au Bénin et au Nigéria. La diglossie littéraire a mis en lumière, les arguments qui militent en faveur de la pratique d'un système d'écriture unifié. Ce faisant, la diglossie littéraire a entériné les arguments sociolinguistiques et politiques énumérés et qui s'inscrivent dans cette même veine.

Mots-clés: langues transfrontalières, systèmes d'écriture unifiées, Bénin-Nigéria, digraphie, diglossie littéraire

Abstract

It may seem anachronistic to talk about two more writing practices for the same language in 2020. This is the case for the cross-border languages (Yorùbá, Dendi, Baatonum, Boo or Boko, Gungbe, Hausa and Fulfulde) spoken in Benin and Nigeria. However, the need for a unified orthographic practice for cross-border languages has long been recognised. The report of the August 1975 seminar dealt with the principles for the elaboration of an inventory of symbols common to the languages of Dahomey (Republic of Benin), Ghana, Upper Volta (Burkina Faso), Niger, Nigeria and Togo. The digraphy and literary diglossia observed are induced by the practice of two writing systems for the same cross-border language spoken in Benin and Nigeria. Literary diglossia has highlighted the arguments in favour of the practice of a unified writing system. In doing so, literary diglossia has endorsed the sociolinguistic and political arguments listed and which are in the same vein.

Keywords: cross-border languages, unified writing practices, Benin-Nigeria, digraphy, literary diglossia

Introduction: situation du problème

Il peut paraître anachronique de parler encore, en 2020, de deux alphabets pour une même langue. C'est bien le cas des langues transfrontalières parlées au Bénin et au Nigéria (yorùbá, dendi, baatonum, boo ou boko, gungbè, hausa et fulfulde). Le sujet a été pourtant discuté et tout porte à croire qu'il a été épuisé. Beaucoup d'avancées sont notées dans les différentes propositions, mais le progrès est peu perceptible dans le domaine. La nécessité d'un alphabet unique pour les langues transfrontalières est perçue de longue date. C'est ce que rappelle d'ailleurs si bien ces propos du ministre de l'éducation nationale du Dahomey à l'entame du séminaire régional d'harmonisation des alphabets, V. Guézodjè (1975 : p. 4):

Point n'est alors besoin d'affirmer à nouveau ou de démontrer la nécessité et l'importance d'un tel séminaire au cours duquel toutes les solutions qui jailliront de vos discussions où tous les problèmes techniques qui seront résolus constitueront, à n'en pas douter, un premier pas vers le processus de l'unité linguistique de notre sous-région car, le choix d'une ou de plusieurs langues pour la zone que vous représentez ne sera que l'aboutissement du travail combien important, que vous commencez ici aujourd'hui. Harmoniser nos alphabets, c'est aussi amorcer une nouvelle politique culturelle, essentiellement tournée vers le développement et, par voie de conséquence, vers ses facteurs humains que sont les masses.

Plusieurs travaux ont été réalisés, par exemple dans le sens de l'harmonisation de l'orthographe du yorùbá depuis les assises des 21, 22 et 23 août 1975 (H. Adényi¹ et al. 2011; O. Awobuluyi, 2014; O. Awobuluyi et al. 2017). Malheureusement, les divergences sont toujours entretenues autour de certains signes (ẹ ọ, ẹ, p selon l'alphabet du yorùbá au Nigéria dont les correspondants au Bénin sont respectivement ɛ, ɔ, sh, kp). Cette mésentente date de longtemps comme le précise Barra (1975 : p. 1): « Au niveau national aussi, il [le rapport du séminaire de 1975] réconcilie les chercheurs qui, depuis plusieurs années, ne parviennent pas à s'entendre sur certains signes ». Les principes du rapport de ce séminaire ont pourtant dissipé ces divergences lorsqu'ils stipulent clairement: «une symbolisation unique pour les phonèmes des langues parlées dans plusieurs Etats » (1975 : p. 15) comme c'est le cas des langues transfrontalières convoquées.

L'une des propriétés les plus importantes et les plus intéressantes du langage est sa capacité à se modifier sur une longue période. Même si nous avons parfois l'impression que les divers outils de description linguistique (grammaire, dictionnaire) fixent la langue à jamais, elle est en constante évolution, son orthographe comprise. Les différentes

¹ T. Y. Tchitchi (2013 : p. 12) nie même les réformes orthographiques du yorùbá : « Cet alphabet ne règle en aucune manière les questions orthographiques [...] » Il semble ignorer les avancées relatives à la pratique orthographique de la langue convoquée. La première version de la bible en yorùbá et les premiers ouvrages littéraires dans la même langue sont de témoins incontestables de cette évolution en comparaison aux ouvrages réalisés aujourd'hui.

réformes des orthographes du français² (1990, 1977, 1650), de l'Allemand (1996) en sont de belles illustrations. Les personnes plus incrédules pourront visionner un film comme "Les visiteurs" ou aller voir une pièce de Shakespeare pour découvrir la dichotomie entre l'état de la langue à plusieurs siècles d'intervalle.

La problématique qui fonde notre réflexion se résume aux interrogations suivantes: Quelle est la situation des systèmes d'écriture des langues transfrontalières parlées au Bénin et au Nigéria ? Cette situation n'induit-elle pas une digraphie et une diglossie littéraire ? L'objectif de cet article est, à partir de la situation décrite, d'élucider l'impertinence de l'usage de deux systèmes d'écriture pour une même langue. Pour circonscrire le problème, nos illustrations portent sur le cas du yorùbá. La situation décrite suivant l'exemple du yorùbá est transposable au cas des autres langues transfrontalières non illustrées ici. Pour rendre compte de la situation, notre objet sera organisé suivant un plan bipartite. Dans le premier axe, nous avons fait un point de la situation des systèmes d'écriture dans quelques pays africains et présenté les arguments qui fondent la nécessité d'un système d'écriture unique pour le yorùbá. Dans le deuxième axe, nous avons traité de la digraphie et de la diglossie littéraire induite par la pratique de deux systèmes d'écriture pour la même langue.

I. Situation des systèmes d'écriture, arguments sociolinguistiques et politiques pour la pratique d'un système d'écriture unifié pour le yorùbá

I.I Rappels historiques

Dans la sous-région et même dans toute l'Afrique, une langue transfrontalière comme le yorùbá est parmi les toutes premières à se doter d'un alphabet et d'une orthographe. Le premier alphabet du yorùbá date des années 1830. Il existe un alphabet et une orthographe standardisés du yorùbá, enseigné dans les écoles et universités du Nigéria, depuis le milieu des années 1960.

Face à la prolifération anarchique des alphabets pratiqués par les missionnaires dans la sous-région et l'encouragement objectif du micro nationalisme (Y. Olabiyi, 1975 : p. 29) que, sous l'impulsion de Yaï Olabiyi (fondateur de la Commission Nationale de Linguistique en 1970 qui avait statut d'Organisation Non Gouvernementale) et avec l'aide de l'UNESCO, s'est tenu le séminaire de 1975 pour normaliser et harmoniser les

² "Tous les douze ans en moyenne, [entre 1650 et 1835], un aspect important de notre écriture a changé", indiquait le spécialiste André Chervel, interrogé il y a quelques années par *Le Monde*. En 1650, ce sont d'abord les consonnes muettes ("*estre*", "*poistrine*", "*escrire*") à l'intérieur des mots qui en font les frais. Mais quelques mots survivent tout de même à la cure d'amaigrissement, parmi lesquels baptême, acquérir, automne ou compter. Une autre réforme majeure intervient un peu plus tard, en 1667. Cette fois, les imprimeurs font la distinction entre le "*i*" et le "*j*", entre le "*u*" et le "*v*". (http://www.francetvinfo.fr/societe/education/petite-histoire-des-reformes-de-l-orthographe-du-xviiie-siecle-a-aujourd-hui_1299497.html, consulté le 22 août 2017).

alphabets et les orthographes de la région comprenant le Dahomey, la Haute-Volta, le Ghana, le Niger, le Nigéria et le Togo.

Il a résulté de cet important séminaire, un stock commun de symboles recommandés aux Etats pour leurs alphabets et leurs systèmes d'écriture avec insistance marquée sur la nécessité de tenir compte des situations sociolinguistiques propres à chaque langue ou état et de l'urgence d'une consultation permanente entre Etats. Les arguments aussi bien sociolinguistiques que politiques révèlent et corroborent cette proposition salutaire de 1975.

I.2 Arguments sociolinguistiques et politiques

Les arguments sociolinguistiques et politiques proposent un éclairage qui entérine l'impérieuse nécessité d'opter pour un système d'écriture unifié des langues transfrontalières en Afrique, en général, conformément aux observations du séminaire de 1975. Ce séminaire, souvent cité en référence, contredit l'idée avancée par les uns et les autres pour justifier un système d'écriture des langues transfrontalières parlées au Bénin, différente de celle du Nigéria. Il est aujourd'hui chimérique de croire que l'alphabet de 1975 n'a pas évolué puisqu'il a été souvent corrigé. Les différentes éditions de l'alphabet des langues nationales en sont de parfaites illustrations. L'idée d'une fétichisation de l'alphabet de 1975 semble occulter un élément inhérent à la langue : son dynamisme. Les arguments sociolinguistiques contredisent bien cette idée de fétichisation.

I.2.1 Arguments sociolinguistiques

Les locuteurs des différentes langues transfrontalières du Nigéria sont, de loin, plus nombreux que ceux du Bénin. Au moins la moitié **lit** et **écrit** ces langues dans leur orthographe standardisée au Nigéria. Il existe une tradition, au moins séculaire, d'écriture et de lecture en yorùbá, en hausa, en dendi en baatonum avec des centaines de romans, de pièces de théâtre, de recueils de contes et de poèmes, des dizaines de journaux, quotidiens et périodiques.

Le yorùbá, par exemple, jouit d'une tradition d'enseignement dans tous les ordres de l'éducation, et ce depuis la période coloniale. Aujourd'hui, au moins sept universités enseignent le yorùbá jusqu'au niveau du Doctorat (Ph. D) au Nigéria. Le yorùbá est enseigné dans les instituts universitaires de langues de grandes universités américaines (Brésil où il est aujourd'hui langue officielle), européennes (INALCO, Paris), asiatiques (RILCAA, Tokyo) et est l'une des langues des systèmes informatiques au monde (Microsoft et Google entièrement en yorùbá). Contrairement à cette situation, l'alphabet et l'orthographe yorùbá, comme ceux des autres langues transfrontalières, proposés par le Bénin ne disposent pas d'une importante tradition documentaire: ni livres, ni journaux. Les arguments politiques militent en faveur d'un alphabet unique et donc d'une pratique orthographique unifiée pour toutes les langues transfrontalières.

I.2.2 Arguments politiques

Aujourd'hui où nous parlons d'intégration régionale et d'unité africaine, il serait contre-productif de promouvoir un alphabet particulier ou spécifique pour une langue transfrontalière dont l'immense majorité de locuteurs et lecteurs se situent au Nigéria. Il faut remarquer que ni le gouvernement fédéral du Nigéria, ni les gouvernements yorùbáphones des Etats frontaliers du Bénin (Lagos, Ogun, **Oyò**, Kwara) n'ont été consultés avant le décret 1975 qui officialise l'alphabet yorùbá du Bénin.

Le Bénin est membre de l'Académie Africaine des Langues (ACALAN) qui œuvre depuis des années pour l'harmonisation des alphabets et des systèmes d'écriture des langues transfrontalières. L'idée d'une singularisation du Bénin contredit sa position dans cette académie. C'est pourtant cette idée de singularité qu'entretient T. Y. Tchitchi (2013 : p. 11) quand il écrit:

L'enseignement de la culture en langues béninoises par exemple devra se conformer à la pratique de l'alphabet en cours depuis 1975 au Bénin, suite à la tenue du séminaire ci-dessus rappelé; mais un alphabet ne suffit pas; il est nécessaire d'envisager les questions orthographiques, correctement et soigneusement, en rapport avec l'alphabet officiel en tenant compte dans sa mise en œuvre des règles de fonctionnement internes de la langue cible ; [...].

Toutes les positions politiques du Bénin – l'organisation du séminaire de 1975, Etat membre de la création de l'Académie Africaine de Langues (ACALAN) dont l'une des tâches prioritaires est l'harmonisation des systèmes d'écriture des langues transfrontalières – sont pourtant cohérentes avec la nécessité d'unification des alphabets et donc des systèmes d'écriture. Les spécialistes, dont le devoir est d'éclairer les politiques, manifestent une certaine opposition qui ne se justifie pas et se réfugie derrière le décret de 1975 qui est devenu, pour eux, une parole d'évangile à appliquer sans discernement. Un décret ne peut occulter le dynamisme d'une langue qui se manifeste par une actualisation des systèmes d'écriture. Selon Tchitchi, les chercheurs doivent se plier aux textes législatifs réglementaires des alphabets même s'ils ne répondent pas à l'unicité normale de la langue. Il justifie sa position en écrivant:

[...] c'est pourquoi le chercheur, quelle que soit la perspective théorique qui sous-tend ses recherches, doit respecter les textes législatifs réglementaires des alphabets, comme par exemple le décret n°75-272 du 24 octobre 1975, rendant officiel et obligatoire l'alphabet des langues nationales au Bénin, [...].

S'il est vrai qu'il faut respecter les textes qui réglementent les alphabets des différents pays, il n'est pas moins vrai qu'il est une aberration qu'une même et unique langue possède deux alphabets. T. Y. Tchitchi (2013 : p. 16) partage cet avis puisqu'il précise justement que « [...] l'adoption d'un alphabet commun aux langues d'une sous-région donnée, son harmonisation et sa standardisation assorties de la résolution des questions orthographiques viendraient renforcer cet enseignement / apprentissage.»

Si les arguments sociolinguistiques et politiques étaient insuffisants pour convaincre les personnes incrédules de la nécessité d'une harmonisation des systèmes d'écriture pour les langues transfrontalières, il semble, tout de même, incontestable l'hégémonie de ces langues, par exemple, dans le monde à travers leur présence sur les Nouvelles Technologies de l'Information et de la Communication. Une pratique orthographique différente de celle du Nigéria est contre-productive et n'est pas à l'avantage des locuteurs-scripteurs du Bénin. Ils se retrouveront dans un isolement puisque leurs écrits resteront à l'échelle nationale et très peu connus et même rejetés sur le plan international. C'est justement ce que clarifient bien la digraphie et la diglossie littéraires conséquences de l'usage de deux systèmes d'écriture pour une même langue.

2. Digraphie et diglossie littéraire

La digraphie et la diglossie littéraire constatées sont induites par la pratique de deux systèmes d'écriture pour la même langue, le yorùbá au Bénin et au Nigéria. La diglossie littéraire mettra en lumière, les arguments qui militent en faveur de la pratique d'un système d'écriture unifié. Ce faisant, la diglossie littéraire entérinera les arguments sociolinguistiques et politiques énumérés *supra* et qui s'inscrivent dans cette même logique.

2.1 Deux systèmes d'écriture pour le yorùbá au Bénin et au Nigéria: situation de digraphie

On doit l'introduction du terme digraphie en sociolinguistique à I. R. Dale (1980) et la définit comme l'usage de deux ou plusieurs systèmes d'écriture pour représenter la même langue (ou différentes variétés de la même langue). Nous distinguons les cas de digraphie synchronique, lorsque plus d'un système d'écriture sont utilisés simultanément pour la même langue et des cas de digraphie diachronique, lorsque plus d'un système d'écriture sont utilisés de suite dans le temps pour représenter une même langue ou les variétés d'une même langue. La digraphie synchronique est constitutive du cas convoqué : c'est l'exemple du yorùbá dont la transcription est faite avec deux systèmes d'écriture simultanément au Bénin (système d'écriture phonétique) et au Nigéria (système d'écriture phonologique).

Les cas de digraphie doivent être distingués des cas de translittération ou transcription, lorsque par exemple un texte écrit en anglais et citant du grec le translittère en alphabet latin. Ces cas apparaissent lorsque des éléments d'une langue doivent être donnés à lire à des personnes qui parlent ou lisent une autre langue, dans un autre système d'écriture. Le phénomène de digraphie ne concerne quant à lui que les situations qui impliquent des locuteurs d'une seule et même langue, le yorùbá par exemple dans le cas analysé.

Pour ce qui est de la *digraphie séquentielle*, pour reprendre un terme de J. DeFrancis (1984), dans un article fondateur bien connu. Cette première catégorie peut être appliquée aux cas où des réformes linguistiques s'accompagnent d'un changement de

graphie. Ainsi, l'écriture du turc est passée d'un système utilisant la graphie arabe à un système latinisé dans les années 1920. De même, de nombreuses langues de l'Asie centrale ont connu plusieurs changements dans leurs systèmes d'écriture, de la graphie arabe à la graphie latine, jusqu'à l'alphabet cyrillique. On voit alors coexister des corpus de textes dans plusieurs systèmes graphiques, les textes les plus anciens dans une graphie distincte des textes postérieurs aux réformes.

Une spécialisation des différentes graphies a pu être observée, qui peut être considérée comme parallèle strict des fonctions hiérarchisées des langues dans un système diglossique, tel que Ch. Ferguson (1959) l'a décrit. Les hiéroglyphes étaient utilisés pour les inscriptions monumentales et les textes d'un statut rituel ; le hiéroglyphique était utilisé par les prêtres pour l'écriture de la littérature et les textes religieux ; le démotique, pour la vie quotidienne.

D'autres situations, marginales comme les précédentes, sont catégorisées par J. DeFrancis (1948) comme des cas de *digraphie concurrente*. Ce type de digraphie désigne les cas de la Corée et du Japon qui mettent en compétition des caractères empruntés au système chinois et une écriture alphabétique – dite hangul en Corée – ou un syllabaire – dit kana au Japon.

Il y a cependant peu d'exemples dans le monde, selon G. Trager (1974), où une langue est écrite de façon régulière selon deux alphabets, les exemples les plus célèbres sont ceux du serbe et du croate : le serbe est écrit avec l'alphabet cyrillique, le croate avec l'alphabet latin ; de l'hindi et de l'ourdou : le hindi avec l'alphabet devanagari et le ourdou avec l'alphabet perso-arabique. Nous ajoutons le yorùbá à cette liste très serrée des langues écrites de façon régulière selon deux alphabets : un alphabet phonétique pour écrire le yorùbá au Bénin et un alphabet phonologique pour écrire le yorùbá au Nigéria. L'extrait ci-après est illustratif de ce constat.

Cet extrait de texte de Afọlábí Ọlábímtán est présenté d'une part avec l'alphabet phonologique adopté au Nigéria et d'autre part avec l'alphabet phonétique adopté au Bénin pour la même langue, le yorùbá pour illustrer l'usage des deux systèmes d'écriture.

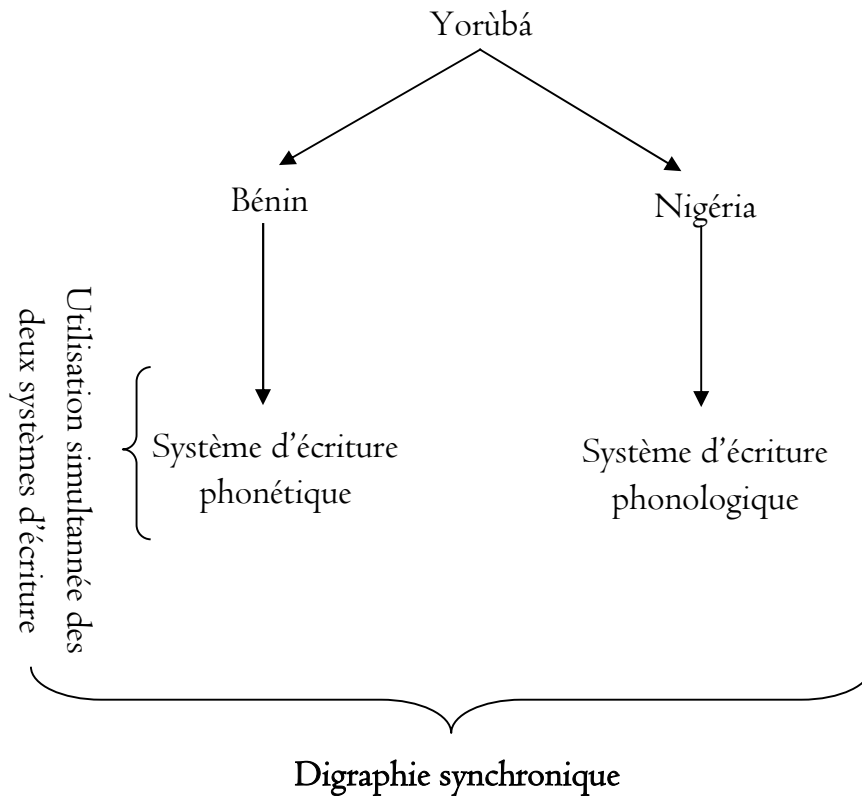
Nigéria

Bọmọdé bá n ọyà gbàngbà
Sohun tàgbà kò tó gbé,
Bọmọ kékere nshọwọ fẹ̀n̄fẹ̀
Sohun t'àgbà kò gbọdò dání.

Bénin

Bọmọdé bá n shà yà gbàngbà
Sohun tàgbà kò tó gbé,
Bọmọ kékere nshọwọ fẹ̀n̄fẹ̀
Sohun tàgbà kò gbọdò dání.

Le graphique ci-après schématise bien la situation de digraphie décrite.



2.2 Deux systèmes d'écriture pour la littérature du yorùbá au Bénin et au Nigéria: situation de diglossie littéraire

Ch. Ferguson (1959), dans sa liste des critères distinguant les sociétés diglossiques, avait déjà constaté qu'une des langues possédait une littérature prestigieuse. M. Beniamino et L. Gauvin (2005) évoquent, quant à eux, pour exemplifier cette caractéristique, la *scripta latina* dominant les littératures européennes avant la Renaissance, ou les langues colonisatrices pendant la période coloniale voire postcoloniale. Mais on attribue à W. Mackey (1976b) la paternité de la diglossie littéraire. Il la définit ainsi qu'il suit :

En somme, on peut avoir la diglossie formelle, la langue parlée étant une langue et la langue écrite en étant une autre ; ou diglossie fonctionnelle, chaque langue possédant son ensemble de fonctions. Lorsque cette répartition fonctionnelle s'applique à la langue écrite, il peut y avoir de la diglossie littéraire. W. Mackey (1976b : p. 42)

L'engouement suscité par la diglossie fergusonienne s'est emparé de la diglossie littéraire mackeyenne de sorte qu'on insiste sur le fait que pour les auteurs, « leur choix de telle ou telle langue d'écriture est peut-être moins personnel que régi par des normes sociales », les langues en questions n'étant pas réduites à de simples outils de communication, mais « des formes d'expressions indexées de valeurs symboliques » (R.

Grutman, 2003 : p. 118). Cette répartition des langues est traitée par C. Marimoutou (2004 : pp. 5-6) qui précise leur asymétrie statutaire :

On parle de diglossie littéraire quand deux langues de statut inégal sont présentes dans une même œuvre. Définie comme « la distribution des genres littéraires en des langues diverses », elle permet d'insérer sous différentes formes dans le texte les traces d'une différenciation statutaire de deux ou plusieurs langues, telles que : la folklorisation, l'occultation, la répudiation, la minoration...

En effet, selon R. Lafont (1985 : p. 26), en situation de diglossie, le scripteur dispose de deux choix possibles :

- l'assimilation, l'acceptation totale du modèle dominant. Dans ce cas, on peut avoir affaire à une hyper-écriture du français (comme ce fut le cas durant la période coloniale) ;
- l'exhibition de la différence. Dans ce cas, on peut avoir affaire soit à du créole hyper-basilectalisé, soit à du français créolisé.

R. Lafont évoque la difficile conscience de la frontière entre les langues et parle de compétence diglossique :

Il faut, pour l'apprécier correctement, évaluer non seulement la connaissance, le sous sujet, mais la connaissance de la littérature dominante et des codages réglés de la « non-littérarité », de la littérature dominante. On comprendra ce dont il s'agit en établissant deux pôles antithétiques (qui n'ont d'existence que comme pôles en un modèle) : qu'occuperait un écrivain en langue d'oc ayant une compétence de littérature dominante [...] et une compétence faible en occitan oral-dialectal ; celui où se définirait un écrivain ayant une compétence faible en A [...]. R. Lafont (1985 : p. 26)

On peut alors ici nous référer à la diglossie littéraire telle que perçue par M. Beniamino et L. Gauvin (2005) qu'ils opposent à la diglossie textuelle :

Dans la première, il y a répartition fonctionnelle des deux langues mais en maintenant la tension entre elles [...] ; quant à la diglossie textuelle, elle se manifeste à l'intérieur d'un texte français, qui devient une sorte de « palimpseste » portant les traces d'une écriture première, dans la langue d'origine de l'auteur : calques créant un effet de polyphonie, intercalation de genres oraux, travail sur le signifiant sont quelques-unes des formes que prend l'inscription littéraire de la (ou des) langue(s) dominée(s). M. Beniamino et L. Gauvin (2005 : p. 61)

A partir de la situation que nous décrivons, la diglossie littéraire traduit la confrontation de deux systèmes d'écriture dont l'un est caractérisé par une littérature abondante tandis que l'autre ne s'illustre que par une littérature inexistante. Cette diglossie littéraire s'origine dans l'absence de circuits réels d'édition et de diffusion de la littérature produite avec le système d'écriture (phonétique) adopté au Bénin, qui, ainsi maintenu en situation de minoration, a du mal à trouver un lectorat sur le plan international. C'est la situation contraire qui est réservée à la littérature produite avec le système d'écriture (phonologique) adopté au Nigéria, qui, ainsi bénéficie d'une situation valorisante, a un lectorat national, régional, international. La diglossie littéraire, dans le cas analysé, est un terrain propice à une littérature produite dans une même langue avec deux systèmes d'écriture avec une littérature prestigieuse et une autre ordinaire.

A titre illustratif, le tableau suivant présente les situations d'usage et les indications afférentes aux deux systèmes d'écriture convoqués dans un contexte de diglossie littéraire :

Tableau I : Situations et indications des deux systèmes d'écriture en usage dans un contexte de diglossie littéraire

		Indications et usages : dans le pays et sur le plan international (+), seulement dans le pays (-)	
		Système prestigieux (Nigéria)	Système ordinaire (Bénin)
Situations	lettres personnelles	+	-
	primaire et secondaire	+	-
	université	+	-
	journaux	+	-
	textes des dessins humoristiques	+	-
	poésie	+	-
	littérature	+	-
	Internet (moteur de recherche)	+	-
	paramètres des téléphones	+	-
	paramètres des ordinateurs	+	-
	administration	+	-
	documents administratifs	+	-

Source : nous-mêmes

Dans le cas décrit sus, le système d'écriture P (prestigieux) est considéré comme le système supérieur et O (ordinaire) comme un système de moindre prestige car dans cette situation, les locuteurs s'accordent pour estimer que P est supérieur à O pour plusieurs raisons: ils lui attribuent des valeurs esthétiques certaines dues à l'héritage littéraire et cette attitude est très largement partagée, même par les locuteurs qui pratiquent le système O.

La majorité de la population pense que la seule littérature valable, estimable est celle rédigée avec le système P. Le système d'écriture P est généralement le support d'une littérature ancienne et abondante dans d'autres communautés linguistiques où elle remplit toutes les fonctions. Donc le prestige conféré au système P repose en grande partie sur la référence à l'héritage littéraire qui est important et pratiquement inexistant avec le système O. A partir de cette situation, trois situations sont envisageables : (i) le maintien de la diglossie littéraire. Dans ce cas, le Bénin peut arguer qu'il est un Etat souverain pour maintenir la situation telle ; (ii) une évolution tendant vers la convergence, l'unification des systèmes d'écriture P et O ; (iii) une évolution tendant à l'élimination de l'un des systèmes d'écriture, certainement le moins prestigieux. Dans ce cas, le Bénin aurait intégré les arguments sociolinguistiques, politiques, économiques subséquents.

Conclusion

La digraphie et la diglossie littéraire constatées sont induites par la pratique de deux systèmes d'écriture pour une même langue transfrontalière au Bénin et au Nigéria. La diglossie littéraire a mis en lumière, les arguments qui militent en faveur de la pratique d'un système d'écriture unifié. Ce faisant, la diglossie littéraire a entériné les arguments sociolinguistiques et politiques énumérés et qui s'inscrivent dans cette même logique. Tous les arguments présentés *supra* nous conduisent à reconnaître qu'un usage de système d'écriture singulier au Bénin est une initiative malencontreuse, sans fondements scientifiques, historiques et politiques. Le temps est venu de prendre un nouveau décret en harmonie avec les systèmes d'écriture séculaires des langues convoquées, de l'unité de la langue aussi bien que des exigences de la coopération inter-états et de l'intégration régionale et internationale. A titre d'exemple, on imagine mal les Francophones de Belgique, du Luxembourg ou de la Suisse, à l'heure de la mondialisation et de l'Union Européenne, adoptent un système d'écriture différent et demander à la France de s'y conformer. C'est au prix de cet élargissement que les langues transfrontalières du Bénin et du Nigéria peuvent avoir une chance de se faire entendre dans le concert des cultures africaines et du monde. Le choix qui semble heureux pour le Bénin est l'assimilation, l'acceptation totale du système d'écriture prestigieux, donc celui du Nigéria. L'exhibition de l'altérité est malencontreuse.

Références bibliographiques

- Adéniyi, H. 2011. *Une orthographe standard et unifiée pour le yoruba (Nigéria, République du Bénin et du Togo)*. Cape Town : CASAS & CBAAC.
- Awobuluyi, Q. 2014. *Eko Girama Ede Yoruba*. Ibadan.
- Awobuluyi Q et al. 2017. *Modern Yoruba Writing Manual*. Yoruba Cross-Border Language Commission.
- Olabiya, Y. et Olasope O. 1975. *Quelques principes pour l'élaboration d'un inventaire de symboles communs aux langues du Dahomey (République du Bénin), du Ghana, de la Haute-Volta (Burkina-Faso), du Niger, du Nigéria et du Togo*. Cotonou : CNL-INFO.
- Tchitchi, Y. T. 2013. « Multilinguisme et convergence culturelle en Afrique. » *Langage et Devenir* n°22 : 7-18.
- Unesco. 1975. *Rapport du séminaire régional d'harmonisation des alphabets des langues du Ghana, du Togo, de la Haute-Volta, du Niger, du Nigéria et du Bénin*. Cotonou : CNL.
- Trager, G. 1974. « Writing and writing systems », *Current trends in linguistics*, 12 : 373-496.
- Grutman, R. 1997. *Des langues qui résonnent. L'hétérolinguisme au XX^e siècle québécois*. Québec : Fides.
- Beniamino, R. et Gauvin L. 2005. *Vocabulaire des études francophones, concepts de base*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.
- Ferguson, Ch. 1959. « Diglossia ». *Word*, 15 : 325-340.
- République du Dahomey. 1975. Décret n°75-272 du 24 octobre 1975. Cotonou : Gouv.

PROPRIETES PROSODIQUES DU LAMA DE MASSÉDÉNA



T'chaa PALI*

Timibe NOTOU YOUR*

Université de Kara (Togo)

paliest@gmail.com / timibenotou@gmail.com

Résumé

Dans le parler lama de Massédéna, le ton et la syllabe présentent des propriétés qui marquent la particularité de cette variante du lama à laquelle très peu de travaux de description ont été consacrés. La présente étude, en se focalisant sur ces unités prosodiques de cette variante du lama, vise à atteindre un double objectif : (i) les décrire pour en expliquer le fonctionnement ; (ii) contribuer par les résultats de cette description à des perspectives de théorisation dialectologiques sur la langue ou à des projets typologiques l'impliquant. La démarche, descriptive, fondée sur les principes d'analyse autosegmentale, part des données de terrain. Il en résulte que deux tonèmes, /H/ et /B/, sont représentatifs du système tonal avec des fonctions grammaticales et lexico-sémantiques. La syllabe est caractérisée par le schème universel /CV/ dont les dérivations se déclinent à travers les schèmes /N/, /V/, /CV:/ /CVC/, /CCV/, /CCVN/.

Mots-clés : phonologie, syllabe, ton, structure, lama de Massédéna

Abstract

In the dialect of the lama spoken at Massedena, the tone and the syllable show properties specific to this variant still little described. This study, by focusing on these prosodic units of this variant of the lama, aims to achieve two objectives: (i) describe them to explain their behavior; (ii) contribute, through the results of this description, to dialectological theorizing perspectives on the language or typological projects involving it. The descriptive approach followed is based on the principles of autosegmental analysis and deals with field data. As a result, two tonemes, /H/ and /B/, are representative of the tonal system and assume grammatical and lexico-semantic functions. The syllable is characterized by the universal scheme /CV/ whose derivations are declined through the schemes /N/, /V/, /CV:/ /CVC/, /CCV/, /CCVN/.

Keywords: phonology, syllable, tone, structure, lama of Massedena

Introduction

En lama, langue du gurunsi oriental parlée au Togo, le système tonal et les schèmes syllabiques présentent des propriétés qui méritent encore que l'on s'y attarde malgré la richesse des travaux consacrés à la description de ses propriétés prosodiques (A. S. Aritiba (1987), M. A. Ourso (1989, 2008 et 2010)). Dans leurs différentes approches, les auteurs décrivent le lama comme une langue à deux niveaux tonals et, de façon divergente et instable, comme une langue monosyllabique pour certains et polysyllabique pour d'autres. Dans la foulée, il est assumé que cette langue présente deux grandes variantes dialectales, le parler de Défalé et celui de Kantè (M. A. Ourso, 1989 :

* Laboratoire de Recherches et Etudes et Linguistique, Psychologie et Sociétés (LaRELiPS), Université de Kara, Kara, Togo.

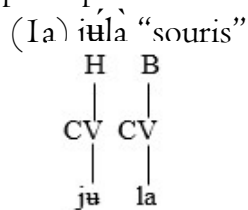
* Laboratoire de Recherches et Etudes et Linguistique, Psychologie et Sociétés (LaRELiPS), Université de Kara, Kara, Togo.

p. 5). Or, il est un autre parler à Massédéna, au Nord-Est de Défalé et de Kanté, peu ou prou différent des deux variantes identifiées et qui montre des particularités structurelles quoique son appartenance comme les deux autres au lama est indiscutable. La présente étude se veut une contribution à la description des traits prosodiques de cette variante peu connue des milieux de description du lama qui permette d'ouvrir des pistes à des théorisations dialectologiques-dialectométriques sur la langue ou à des projets typologiques. Pour y parvenir, il est question d'apporter des réponses aux interrogations sur les manifestations et les niveaux tonals pertinents, et sur les contraintes qui gouvernent l'organisation des unités phonologiques de rang inférieur (phonèmes) pour former d'autres unités qui leur sont d'un rang hiérarchiquement supérieur (les syllabes). La démarche, descriptive, est inspirée de la phonologie autosegmentale de J. Goldsmith (1976) et des développements qui ont suivi notamment, J.-E. Boltanski (1990), J. Durand (2005) et L. Labrune (2005), entre autres. L'analyse est basée sur des données de terrain recueillies³ à Massédéna auprès des locuteurs natifs.

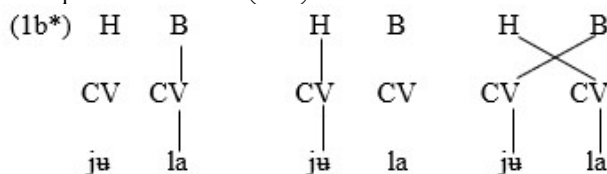
I. Les tons : bases théoriques

La description des tons est envisagée dans la perspective de Goldsmith (1976). Chaque ton se présente ainsi comme un autosegment, entité indépendante projetée sur le palier tonal et reliée à d'autres paliers par des lignes d'association. Les principes qui sous-tendent l'analyse des tons s'énoncent en termes (i) de contraintes de bonne formation (Well-formedness Condition : WFC) et (ii) de principe de contour obligatoire (Obligatory Contour Principle : OCP).

Le principe de contraintes de bonne formation prescrit qu'à toute voyelle ne soit associé qu'un ton tout au plus ; qu'à tout ton ne soit associée qu'une voyelle et le non croisement des lignes (J. Goldsmith, 1976 : p27)⁴. L'exemple (Ia) ci-dessous illustre ce principe.



La représentation en (Ib*) viole les contraintes de bonne formation.



³ Toute notre gratitude à notre informateur, M. PALI Your, qui a bien voulu se rendre disponible pour nous aider à recueillir ces données.

⁴ C'est notre synthèse. Voici les trois contraintes telles qu'énoncées par J. Goldsmith (1976) :

- i) All vowels are associated with at least one tone,
 - ii) All tones are associated with at least one vowel,
 - iii) Association lines do not cross
- (J. Goldsmith, 1976 : p. 27).

1.2.1. De la commutation des tons à des fins distinctives

L'identification des tonèmes /H/ et /B/ procède des oppositions en paires tonales H/B (4a-4c) :

- Tonèmes /H/ et /B/
- (4a) wùḡ “trou”
 wùḡ “montagne”
- (4b) híri “marigot”
 híri “Euphorbia poissonii Pax”⁹
- (4c) ja “explose!”
 ja “achète!”

Les exemples ci-dessus montrent que la substitution d'un ton H par un ton B est corrélée par un changement de sens. Le statut tonémique de /H/ et de /B/ résulte de cette fonction distinctive qu'ils assument dans les unités lexicales et dans le système grammatical de la langue.

Sur le plan lexico-sémantique, se révèle un suprafixe participant de la création lexicale à partir d'un ton bas qui, lui, appartient à la base lexicale. Dans l'exemple (9) ci-dessous, l'unité lexicale ainsi dérivée a une valeur agentive.

	Base lexicale		Dérivé lexical
(9)	waarə́ “danse”	waarə́ “danseur”	waarə́ “danseur”
	saarə́ “mariage”	saarə́ “mariée”	saarə́ “mariée”
	naasərə́ “le balayage”	naasərə́ “balayeur”	naasərə́ “balayeur”

Le phénomène est similaire qui s'observe dans l'expression, par des idéophones, de l'opposition entre le diminutif et le maximum¹⁰. Le ton H et le ton B ont cette propriété de conférer à une unité lexicale des ancrages sémantiques différents, soit d'extrêmement petit, soit d'extrêmement grand. Le ton H induit une sémantique diminutive tandis que le ton B est porteur d'une sémantique augmentative. Pour l'idéophone en lama, le ton de la syllabe initiale est toujours B (T. Pali, 2013 : p. 243) mais la différence tonale induisant l'opposition sémantique diminutif *vs* augmentatif n'est observable qu'à partir de la deuxième syllabe.

	Valeur diminutive		Valeur augmentative
(II)	rəkúúú “très rouge et très minuscule”	rəkúúú “très rouge et très grand”	rəkúúú “très rouge et très grand”
	rəkòrkòr “brisé en de très petits morceaux”	rəkòrkòr “brisé en de très grands morceaux”	rəkòrkòr “brisé en de très grands morceaux”

Il est important de signaler que dans la dynamique de la description des propriétés prosodiques des idéophones en lama, les données illustratives de l'exemple (II) qui corroborent l'analyse de H. C. Kparou (2014), montrent à suffisance que les idéophones

⁹ Une espèce de plante de la famille des éperons (Euphorbiaceae).

¹⁰ Le maximum est pris au sens d'extrêmement grand.

à sémantique diminutive ont un schème tonal qui BH⁺ bien distinct des idéophones à sémantisme augmentative dont le schème est BB⁺. Ce résultat contraste avec ceux de travaux antérieurs qui, quoique relevant d'une analyse syntaxique, généralisaient le schème tonal de l'idéophone, quelle que soit sa sémantique, par un ton B initial et une succession de tons H (K. Simnara (2012), T. Pali (2013))¹¹.

1.2.2. La fonction grammaticale

En lama, le ton est mis à contribution dans l'expression des modalités aspecto-temporelles. C'est en fait une flexion verbale suprasegmentale qui, lorsqu'elle n'est pas marquée, induit des ambiguïtés quant au repérage des modalités aspecto-temporelles. La flexion suprasegmentale a lieu en marge d'une flexion verbale segmentale, qui à elle seule, n'établit pas parfois une grammaticalité évidente. La fonction distinctive du ton trouve, dans la flexion verbale du lama, le cadre où elle ne peut être occultée dans l'expression des TAM. T. Pali (2015) explique le phénomène en kabiyè, lequel est à tout point de vue similaire¹² à celui observé en lama : « la flexion verbale se manifeste par la suffixation d'un morphème segmental au radical ; mais une telle flexion serait inintelligible si le flexif segmental ne porte pas le ton indiqué selon la modalité exprimée » (T. Pali, 2015 : p. 42). Ainsi, par exemple, l'opposition tonale permet de distinguer l'aspect accompli et l'aspect inaccompli (I2), le mode injonctif et le mode aoriste (I3).

(I2)		Accompli	Inaccompli
(a)	<i>Elicitation</i>	naá	naá
	<i>Schème tonal</i>	BH	HB
	<i>Glose</i>	a vu	voit
(b)	<i>Elicitation</i>	sáá	sáá
	<i>Schème tonal</i>	BH	HB
	<i>Glose</i>	a cuisiné	cuisiner
(I3)		Injonctif	Aoriste
	<i>Elicitation</i>	taasə	taasə
(a)	<i>Schème tonal</i>	BBB	HHB
	<i>Glose</i>	Répète !	répète
	<i>Elicitation</i>	hon	hon
(b)	<i>Schème tonal</i>	B	H
	<i>Glose</i>	tire !	tire

¹¹ T. Pali (2013 : p. 243) défend, sans la nuancer, l'idée que la configuration tonale au sein de la structure de l'idéophone est toujours ascendante avec un ton B sur la première syllabe et un ton H qui se propage sur le reste de la structure: « *Il appert donc que quel qu'en soit la structure syllabique (longue ou brève), l'idéophone présente un schème tonal toujours ascendant avec un ton B à l'initiale et un ton H qui se propage partout ailleurs* » (T. Pali, 2013 : p. 243).

¹² Il n'est pas surprenant que le phénomène de la double flexion (segmentale et suprasegmentale) soit similaire en kabiyè et en lama, les deux langues appartenant à la même branche du gurunsi oriental du Togo.

De même, la flexion tonale s'avère un critère opératoire en syntaxe, notamment dans l'analyse des rapports de détermination entre la tête (Dé) et le constituant dépendant (Da) du syntagme nominal (SN)¹³. En effet, l'ordre linéaire des constituants du SN est déterminant (dépendant)-déterminé (tête). Cet ordre (que nous représentons par l'algorithme Da-Dé) est toujours prééminent du fait de son influence sur la configuration tonale du SN. Les variations que subi le schème tonal des syntagmes en (14) ci-dessous, selon les contraintes syntaxico-sémantiques sont une illustration de l'importance à accorder aux tons dans l'analyse syntaxique du lama.

	SN (Da-Dé)	Schème tonal	Glose
(14a)	waál ru époux mère	HHB	“mère de l'époux”
(14b)	ru waál mère mari	BBH	“époux de la mère”
(15a)	rɛ́jaŋ wurà maison chef	HHHB	“chef de maison”
(15b)	wurà rɛ́jaŋ chef maison	HBBH	“maison du chef”
(16a)	camər ci poule père	HHB	“propriétaire de la poule”
(16b)	ci camər père poule	BBH	“poule du père”

Il apparaît que dans le SN (Da-Dé), le ton de la syllabe finale du constituant Da s'impose comme le ton de la syllabe initiale du constituant Dé. Les données représentées par les couples de SN (14a) et (14b), (15a) et (15b) puis (16a) et (16b) ci-dessus montrent que le rapport “ordre linéaire (Da-Dé) / changement de la hauteur mélodique” est très prépondérant dans l'interprétation sémantique du SN. L'on peut en déduire qu'en lama, les contraintes syntaxico-sémantiques définissent le schème tonal du SN et vice-versa.

I.3. Des tons modulés en lama ?

Dans l'inventaire des tons illustré par les données linguistiques recueillies sur le terrain (dans la section I.I., *supra*), les suites : **ɥ̃:** [HB] et **ɥ̃:** [BH], nécessitent une clarification du statut des schèmes [HB] et [BH] dans la langue. En effet, de telles courbes ascendantes et descendantes sont-elles une preuve tangible de l'occurrence de tonèmes modulés ? Que révèlent les données de terrain à ce sujet ?

Les données de terrain montrent que dans la correspondance entre le palier syllabique et le palier tonal, il existe certes, une suite de tons identiques [HH] / [BB] en contexte de noyaux syllabiques CV: ≈ CV_iV_i illustrées en (17a-17d) et en contexte de syllabes à coda (CVC) telles qu'illustrées en (18a-18c), mais il n'y est pas attesté de

¹³ Le SN dont il est question ici est constitué uniquement de noms. Les autres types ne rentrent pas dans le cadre de cette analyse.

schèmes montrant des variations de la courbe mélodique (modulations tonales) telles que [HB] / [BH].

- (17a) #níú# níú “mains”
 (17b) #táa#-#sə# táasə “répète!”
 (17c) #a#-#si#-#suú# asísúú “chenilles”
 (17d) #túú#-#tə# túútə “miel”
- (18a) a#war# awar “dehors”
 (18c) #nar# nar “couds!”
 (18d) #nan#-#faa# nanfaa “singe”

Ce qui semble des occurrences tonales [HB] / [BH] ne s’actualise que dans des termes de schèmes segmentaux **ň:** et **ṇ̌:** qui correspondent, non à des schèmes syllabiques N: ≈ NN¹⁴, mais à une suite de syllabes de schème N. Il s’avère que dans certaines situations de communication, des énoncés complets au sens syntaxico-sémantique, correspondent à ce type de structures segmentales. Et conformément aux contraintes de bonne formation¹⁵, le palier syllabique ne peut être relié au palier tonal que par une ligne d’association, laquelle permet de rendre compte du coup du principe de contour obligatoire, il est autorisé d’interpréter les schèmes tonals des énoncés **ň:** et **ṇ̌:** comme constitués des autosegments /B/ et /H/ (selon un ordre linéaire bien précis) adjacents séparés par une frontière syllabique. La représentation en surface de la distribution des tons sur les syllabes formant de tels énoncés se présente comme suit :

- ❖ #ň#-#ň# → /ň:/ ≈ /ṇ̣̌/
- ❖ #ṇ̌#-#ṇ̌# → /ṇ̌:/ ≈ /ṇ̣̣̌/

Comme dans la syllabe CVV où chaque position V est le réceptacle d’un ton ponctuel spécifique, H ou B, créant une modulation ascendante ou descendante au niveau du noyau syllabique, la suite NN (/ňň/) n’est pas défendable comme un schème syllabique, mais comme deux syllabes, d’autant que le schème N est attesté en lama. Ceci étant, chaque N reçoit une réalisation tonale ponctuelle. C’est sans doute le même phénomène qui s’observe en kabiyè, et dont T. Pali (2015 : p. 37) indique que « chaque unité constitutive de ces structures syllabiques est porteuse d’un ton ponctuel. L’association des tons ponctuels dans la même syllabe produit une variation ascendante (˘) ou descendante (^) de la courbe mélodique, donnant lieu à ce qui apparaît comme une modulation tonale ». Aussi, n’est-il pas plausible de défendre l’occurrence des modulations tonales ni sur les énoncés susmentionnés ni en lama de Massédéna.

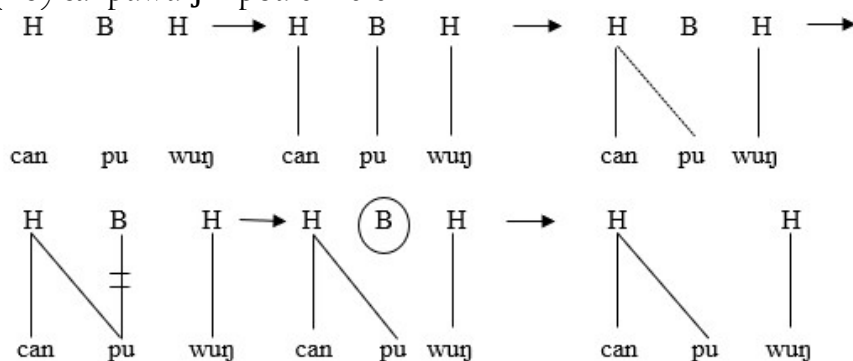
¹⁴ Cf. exemple (3), *supra*. Nous reviendrons sur le statut syllabique de la suite NN en lama dans la section 2., *infra*, car en effet, c’est le schème N qui est attesté comme syllabe. La suite NN est donc une suite de deux syllabes N

¹⁵ Goldsmith (1976 : p. 36) formule comme suit : « At the melodic level of grammar, any two adjacent tonemes must be distinct. Thus, HHL is not a possible melodic pattern; it automatically simplifies to HL ».

I.4. La propagation du ton H à droite

Dans une séquence tonale H_1BH_2 , le ton H_1 est abaissé par un ton B qui ne peut pas s'associer à lui pour créer une modulation. Ceci crée une modulation tombante HB qui n'est pas attestée dans la langue. Le ton B se dissocie et devient flottant. Ce faisant, il ne peut s'associer au ton H suivant parce que la modulation BH n'est pas non plus attestée dans la langue. Le ton B qui se maintient tire le ton haut vers le bas. C'est la propagation du ton haut à droite ainsi qu'elle est illustrée dans le terme $cánpùwúŋ$ « poule mère » en (16) ci-dessous.

(16) $cánpùwúŋ$ « poule mère »



2. La syllabe

L'approche que nous proposons dans cette section part de quelques perceptions théoriques aux schèmes syllabiques en passant par les constituants dominant les positions hiérarchiques de la syllabe.

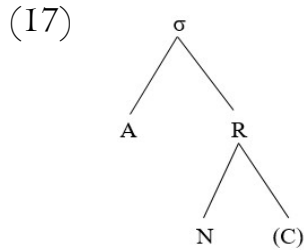
2.1. De quelques aspects théoriques

L'acception sous laquelle la syllabe, dorénavant (σ), est étudiée dans la présente étude prend en compte, pour leur caractérisation de l'entité syllabique, les points de vue de F. Katamba (1991) et L. Labrune (2005). Celle-ci caractérise la syllabe comme échappant à une définition qui en donnerait les propriétés universellement attestées :

l'une des raisons qui font de la syllabe un objet difficile à définir et à appréhender tient au fait qu'elle ne présente aucune manifestation physique. Ainsi, les structures syllabiques peuvent varier sensiblement d'une langue à l'autre, et même au sein d'une même langue. Par exemple, en français, strict et à constituant tous d'eux à première vue une seule syllabe, bien qu'ils soient structurellement fort différents. La syllabe se présente donc sous des formes multiples, et le problème tient au fait qu'il faut trouver une façon de la définir qui tienne compte de ces réalités diverses (L. Labrune, 2005 : p. 96).

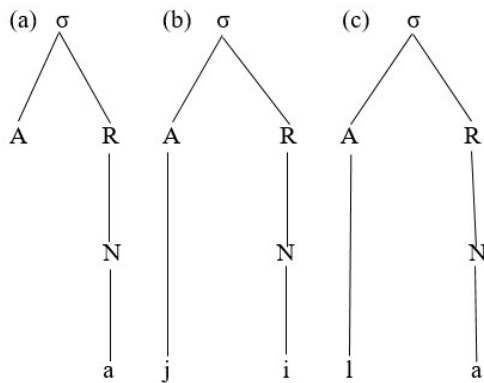
Celui-là tient compte de ce qui, d'une manière générale, constitue les moyens d'identification de la syllabe comme une unité fondamentalement phonologique, car dit-il, « the syllable is at the heart of phonological representations. It is the unit in terms of which phonological systems are organised. It is a purely phonological entity. It cannot be identified with a grammatical or semantic unit » (F. Katamba, 1991: p. 153)

En effet, la syllabe est conçue comme « un patron, un schème abstrait au sein duquel se regroupent les phonèmes » (L. Labrune, 2005 : p. 101). Les théories ultérieures à Clements et Keyser (1983)¹⁶, dites modèles hiérarchiques (J. Levin (1985), J. Lowenstamm & J.-F. Prunet (1986), entre autres) conçoivent la syllabe (σ) comme constituée d'une position prénucléique, occupée par une attaque (A), une rime (R) qui domine une position nucléique appelée noyau (N) et le cas échéant une position postnucléique occupée par une coda (C). Cette configuration de la syllabe correspond à la représentation en (17) ci-dessous.



L'attaque, quoique structurellement présente, peut être phonétiquement vide (18a). C'est bien entendu une stratégie qui permet de prévoir un site d'accueil pour les segments latents. La coda est non-obligatoire, d'où la parenthèse. L'attaque et le noyau sont donc les éléments obligatoires de toute syllabe (18a-c)).

(18) *ajila* « boisson non fermentée »



Un autre aspect théorique qui est pris en considération dans la présente étude de la syllabe en lama de Massédéna est la sonorité. En effet, comme M. A. Ourso (2010 : p. 33), nous estimons que « Toute étude de la syllabe ne peut ignorer le critère de sonorité et d'audibilité. Dans une syllabe de structure CV, par exemple, la sonorité part de l'attaque (A) vers le noyau (V), à partir duquel elle décroît jusqu'à la coda (C) ». Ceci n'est pas nouveau, puisque depuis toujours, la syllabe a été essentiellement structurée sur la base de sa sonorité (E. Sievers (1881), O. Jespersen (1904), P. Kiparsky (1979), E. Selkirk (1984), G. N. Clements (1990), J. Goldsmith (1990)) et c'est ce que tente de rappeler R. Ridouane & *al.* (2011) :

¹⁶ Selon le modèle de Clements et Keyser, l'attaque et la coda sont facultatives en ce sens que l'attaque peut être effacée et la coda peut être insérée après le noyau. On objecte à leur représentation le fait qu'elle soit trop plate ; c'est-à-dire sans constituants internes.

[...] les contraintes phonotactiques spécifiques à chaque constituant syllabique sont très communément motivées par la sonorité intrinsèque des segments. Un patron général de sonorité de la syllabe permet généralement de distinguer une portion syllabique où les segments s'ordonnent préférentiellement de manière linéaire selon une courbe croissante de sonorité : l'attaque, et une portion ultérieure où ils s'agencent selon une courbe décroissante : la rime... (R. Ridouane & *al.*, 2011 : pp. 4-5)

Comment les types syllabiques s'organisent-ils en lama et quels en sont les différents constituants ?

2.2. Structure interne

La section précédente s'est attelée à la conception théorique de la syllabe, laquelle est fondamentalement définie comme faite de positions polynucléiques. Lesdites positions : attaque, noyau et coda représentent, non pas des traits (ce qui incombe aux consonnes et aux voyelles), mais « quelque chose de plus abstrait (...), des fonctions » (J. Brandão De Carvalho & *al.*, 2010 : p. 154).

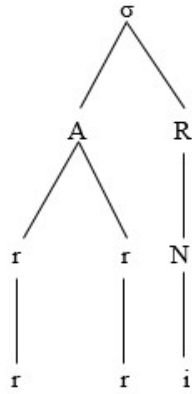
2.2.1. L'attaque

Hormis les syllabes à attaque vide, la syllabe présente généralement une attaque simple représentée par une consonne. Toutes les consonnes (/p, f, t, s, c, k, x, kp, h, m, n, ɲ, l, r/ peuvent occuper la position d'attaque. Cette remarque n'exclut pas les approximantes /j, w/. T. Notou Your (2019 : p. 28-ss) évoque un cas d'attaque complexe CC- /#rr-#/ qui procède de la gémination de la vibrante /r/. Il s'agit d'un schème unique en son genre et qui n'est, certes observable que dans les unités lexicales nominales de type agentif, mais pour lequel nous ne disposons pas, pour l'instant, d'élément d'objection. L'attaque de la syllabe est à prédominance C (Ex : hi "trouve !") et occasionnellement CC (Ex : tírrí "envoyeur", tárré, "partageur", pásérré "bloqueur").

❖ Attaque simple : C = /h/ (Ex : hi "trouve !")



❖ Attaque branchante : CC = /rr/



2.2.2. La rime : du noyau à la coda

Dans la structure hiérarchisée que représentent la syllabe, le noyau (N) et la coda (C) sont les constituants de la rime (R). Celle-ci détermine le poids de la syllabe à partir du nombre d'éléments qu'elle (la rime) domine: dans la syllabe légère, la rime est réduite à un noyau de durée brève (I9) ; la syllabe lourde comporte soit une rime avec un noyau d'une durée longue (voir la syllabe #wáá# ≈ /wá:/ du mot wáárə̀ ≈ /wá:rə̀/ « danse » (20)) soit une rime constituée d'un noyau et d'une coda (T. Pali, 2011: p. 119-ss), comme illustré par la rime VN (/ -aŋ/ de la syllabe #wáŋ# « quoi ? » (21).

(I9) í “vous”

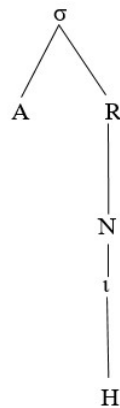
Palier syllabique

Palier de chronométrage

Palier nucléique

Palier segmental

Palier tonal



(20) #wá:# (du mot wá:rə̀ « danse »)

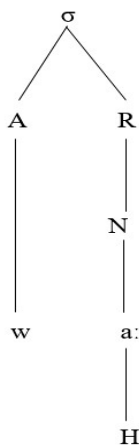
Palier syllabique

Palier de chronométrage

Palier de nucléique

Palier segmental

Palier tonal



(21) #waŋ# « quoi ? »

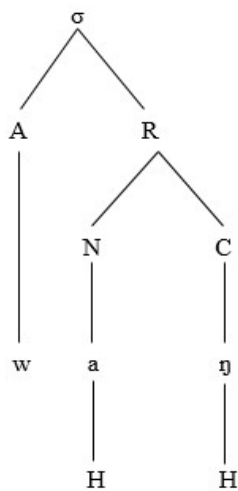
Palier syllabique

Palier de chronométrage

Palier de nucléique

Palier segmental

Palier tonal



En lama, la rime obéit à des contraintes internes selon sa structure : est-elle réduite au seul noyau ? Qu'est-ce qui caractérise le noyau dans ce cas ? Comporte-t-elle une coda et quelles consonnes assument la position de coda ?

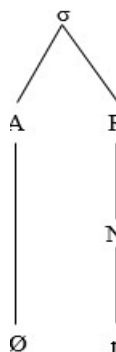
i. Le noyau comme constituant unique de la rime

La position de la rime peut n'être occupée que par le seul noyau. Cela implique que la rime est simple et ne constitue pas de ce fait un nœud branchant dominant un noyau et une coda. En effet, les syllabes à attaque vide V et N et les syllabes à attaque simple (CV, CV_iV_i (ou CV:)) sont caractéristiques des rimes syllabiques réduites à leurs noyaux (V (22a), N (22b) et V: (22c)). V comme noyau syllabique peut être représenté par n'importe quelle voyelle de la langue tandis que N comme noyau syllabique ne peut représenter que la consonne nasale et ses avatars phonétiques contextuels¹⁷.

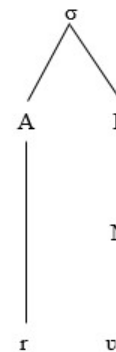
(22a) há "offre !"



(22b) ĵ (2sg)
[ĵ cáŋ:] "Tu tamises."



(22c) rŭ: "boa"



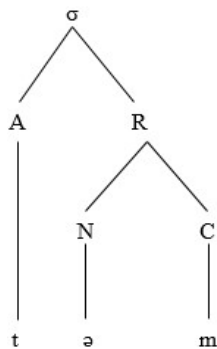
¹⁷ Les nasales [m-], [ŋ-], [n-], [ŋ-], [ɲ-], [ɲm-] que l'on rencontre en lama et qui s'actualisent, entre autres, comme des particules préverbaux représentant la 2^e personne du singulier, dérivent de la forme sous-jacente /ɲ-/ à travers une règle d'homorganicité (cf. M. A. Ourso, 2010; T. Notou Your 2019).

ii. La coda comme élément de complexification de la rime en lama

Dans la syllabe fermée, la rime comporte, outre le noyau, une coda qui est fondamentalement consonantique. En lama, la consonne dont l'occurrence en finale syllabique semble unanime est la nasale vélaire /ŋ/. L'occurrence en position de coda de toute autre consonne, notamment des nasales /n, m/, de la latérale /l/ et de la vibrante /r/ résulte de la réduction du schème syllabique CVCV où l'attaque de la deuxième syllabe est l'une des sonantes /m, n, l, r/. Cette réduction a lieu avec la chute de la voyelle centrale /-ə#/ laissant son attaque sans noyau syllabique. Celle-ci se rallie à la première syllabe pour y occuper la position de coda (T. Notou Your, 2019). C'est du fait qu'en lama la coda dans la plupart de ces occurrences résulte de ce processus qu'elle est considérée comme un élément de la complexification de la rime. Aussi, retient-on synchroniquement, que les sonantes /ŋ, m, n, l, r/ sont les seules consonnes attestées en lama en position de coda. La rime complexe domine donc toujours un noyau vocalique V/ V: et une coda représentée par l'une des sonantes ainsi décrites et dont l'illustration en faites dans les exemples (23a-23e) suivants.

- (23a) nɑ̃ŋ "bouche"
- (23b) tə̃m "poudre à canon"
- (23c) [ɲɑ̃] "amertume"
- (23d) [jɯ̃] "souris"
- (23e) ɲɑ̃r "agouti"

La représentation de la position de la rime qui suit et qui illustre la syllabe #tə̃m# (23b)¹⁸ est prototypique de toute rime fermée (ou complexe) en lama.



¹⁸ Dans ce patron le palier tonal n'est pas représenté car sa représentation ne change rien en la structure de la syllabe et de la rime.

2.3. Les schèmes syllabiques

La syllabe se présente sous les schèmes V, N, CV, CV:, CVC, CCV et CCVN.

i. Le schème V

La syllabe est réduite à son constituant le plus indispensable, le noyau, qui est dans ce contexte précis de schème V, une voyelle. La voyelle faisant syllabe s’actualise toute seule. M. A. Ourso (2010) postule qu’en lama, les voyelles [-ATR] /a, ɪ, v, ε, ɔ/ peuvent constituer des syllabes mononucléaires indépendantes. A cette observation, il faut ajouter que les voyelles [+ATR] s’actualisent également comme syllabes de schème V (24c).

(24a) #i-# tɪmá

3sg finir

“Il a fini”

(24b) #u-#-turu “porte”

(24c) #i-# lijá

3sg sortir

“Il est sorti”

(24d) #a-#-koma “étrangers”

ii. Le schème N

Tout comme pour schème V, le schème N représente la syllabe dont le seul constituant est une consonne nasale. C’est le seul cas de figure où en lama, la nasale constitue une syllabe mononucléique. Comme telle, elle est contextuellement représentée par l’une ou l’autre des consonnes nasales inventoriées au niveau phonétique : [m], [ŋ], [n], [ɲ], [ɳ], [ŋ], [ŋm]. Le schème N s’actualise soit comme une particule préverbale (25a-25b) ou postverbale (25c) soit comme syllabe initiale d’unités lexicales dont il précède l’attaque d’une syllabe subséquente dont il subit l’homorganisme du point d’articulation (25d-25e).

(25a) #ŋ-# fálvú mǎlá

2sg vanner^Inacc sorgho

“Tu vannes le sorgho.”

(25b) #n-# náá raŋdǎ jáá

2sg voir^Acc nids interr

“As-tu vu le nids ?”

(25c) há-#m-# sǎlǎm

donner^IMPER^2sg-Isg boisson

“Donne-moi la boisson!”

(25d) #ŋm-#kpám “chasseur”

(25e) #m-#pi-#sí “sot”

iii. Le schème CV

Le schème CV est fréquent. Il n’y a aucune restriction pour les consonnes dans la position d’attaque et pour les voyelles dans la position de noyau.

- | | | |
|-------------------|-----------|---------------|
| (26a) /#kpí#rə#/ | /kpí.rə/ | “tabouret” |
| (26b) /#kpu#kpu#/ | /kpu.kpu/ | “hippopotame” |
| (26c) /#wa#sə#/ | /wasə/ | “diminue!” |

iv. Le schème CV:

La syllabe de type CV: a un noyau forcément isotimbre, d’une durée au-dessus de la durée de la voyelle brève. Sa distribution dans le mot n’est pas restrictive. Toutes les voyelles V de la langue ont une correspondante V:, à l’exception de la voyelle centrale d’aperture moyenne [ə] : la réalisation [ə:] n’existe donc pas en lama de Massédéna.

- | | | |
|---------------------|-----------|---------------|
| (27a) /#há:#tə#/ | /há:tə/ | “feuillage” |
| (27b) /#ké:rə#/ | /ké:rə/ | “césame” |
| (27c) /#a#kù:#rə#/ | /akù:rə/ | “sorcellerie” |
| (27d) /#a#ka:#lí:#/ | /aka:lí:/ | “promenades” |

v. Le schème CVC

Le schème syllabique CVC diffère de tous les autres par sa rime à double branchement dominant à sa droite un constituant final consonantique, la coda et à sa gauche une voyelle. En lama, la position de coda est toujours occupée par l’une des sonnantes suivantes : /ŋ, m, n, l, r/¹⁹. Cette particularité de la langue d’admettre d’autres types de consonnes, la latérale /l/ et la vibrante /r/ en fonction de coda contraste avec ce qu’il se passe dans des langues mitoyennes telles le kabiyè (K. K. Lébikaza, 1999) et le miyobé (T. Pali, 2011), qui n’y attestent que les nasales.

- | | | |
|------------------------|--------------|--------------|
| (28a) /#nòm#/ | /nòm/ | “sue’ |
| (28a) /#tə̃n#ton#tə̃#/ | /tə̃ntontə̃/ | “causérie” |
| (28a) /#tùŋ#/ | /tùŋ/ | “arc” |
| (28a) /#kpér#/ | /kpér/ | “néant/rien” |
| (28a) /#ləl#ra:/ | /ləlra:/ | “frère/sœur” |

vi. Les schèmes CCV/CCVN

Dans la syllabe CCV, la suite CC représente la reprise de la même consonne, laquelle ne peut être que la vibrante /r/. La suite /rr/ (/CC/) est le résultat de la rencontre de deux consonnes vibrantes identiques qui ont préservé chacune son « intégrité » et son « inaltérabilité » (J. Brandão de Carvalho, 2002 : p. 90). Aussi,

¹⁹ cf. ii. La coda comme élément de complexification de la rime en lama, sous 2.2.2., supra.

l'attaque CC se réalise-t-elle à la frontière des morphèmes lors de la création lexicale agentive (29a-29b).

(29a) /#tá#rrə́#/ /tárrə́/ “distributeur/partageur”

(29b) /#tí#rrí#/ /tírrí/ “envoyeur”

Le schème CCVN résulte du même processus morphophonologique que CCV surtout au niveau de la construction de l'attaque CC. Elle n'en diffère, par contre que par sa coda nasale qui participe de la création lexicale instrumentale (29c-29d).

(29c) /#nà#rrṽŋ#/ /nàrrṽŋ/ “machine à coudre/aiguille”

(29d) /#sà#rrṽŋ#/ /sàrrṽŋ/ “instrument servant à aiguiser”

2.4. Remarques conclusives sur la syllabe

De tout ce qui précède sur la syllabe, l'on peut retenir au l'entité syllabique obéit aux contraintes suivantes :

- la position d'attaque est occupée dans la syllabe par toute consonne attestée dans la langue;
- les noyaux syllabiques sont des voyelles. Toutefois, dans le cas spécifique du schème syllabique N, la consonne nasale assume la fonction de noyau syllabique : la syllabe étant réduite à son noyau, comme c'est le cas dans le schème syllabique V;
- toute voyelle peut s'actualiser comme syllabe mononucléique, à l'exception des voyelles centrales /i, u, ə/.

Conclusion

Au terme de notre réflexion sur les propriétés prosodiques du parler lama de Massédéna, quelques enseignements peuvent être tirés comme synthèse de résultats. Dans cette étude, en effet, l'analyse a porté sur le système tonal et le fonctionnement de la syllabe. Le système tonal atteste le ton B et le ton H comme ayant une fonction distinctive au niveau tant grammatical que lexico-sémantique. Les schèmes tonals ascendants (BH) et descendant (HB) ne s'actualisent qu'au niveau tonétique sans effet sur la sémantique des unités linguistiques qui les accueillent. Quant à la syllabe, définie comme faite de positions polynucléiques : attaque, noyau et coda représentant, non pas des traits mais des fonctions, il en résulte que le lama actualise une attaque syllabique simple /C/ et une attaque syllabique complexe sous forme de gémignée /CC/ exclusivement représentée par la suite /rr/. Aussi, les schèmes CV, CCV, CV:, CVC et CCVN sont-ils caractéristiques des syllabes actualisant au moins une attaque. Par ailleurs, la position de la rime peut être complexifiée par la présence d'une coda, laquelle est nécessairement l'une des sonantes /ŋ, m, n, l, r/. Enfin, le schème V et le schème N sont les deux types syllabiques mononucléiques possibles en lama de Massédéna.

Références bibliographiques

- Aritiba, A. S. 1987. *Le lambda de Défalé: phonologie et morphologie*, Thèse de doctorat de 3^e cycle, Université de Grenoble III.
- Boltanski, J.-E. 1990. *Nouvelles directions en phonologie*, Paris : PUF.
- Brandão de Carvalho, J. & al. 2010. *Comprendre la phonologie*, Linguistique nouvelle, Paris : PUF.
- Brandão de Carvalho, J. 2002. *De la syllabation en termes de contours CV*, Linguistique, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS).
- Clements, G. N., 1990. The role of the sonority cycle in core syllabification, in J. Kingston & M. Beckman (Eds), *Papers in Laboratory Phonology I*, CUP, Cambridge : 283-333.
- Clements, G. N. & Keyser S. J. 1983. *CV phonology: a generative theory of syllable*, Cambridge, Massachusetts : The MIT Press.
- Durand, J. 2005. « Les primitives phonologiques: des traits distinctifs aux éléments », dans *Phonologie et phonétique: forme et substance*, dans Noël Nguyen, Sophie Wauquier-Gravelines et Jacques Durand (Dir.), Hermès Science Publishing : 63-93
- Goldsmith, J. 1990. *Autosegmental and metrical phonology*, Oxford : Blackwell Publisher.
- Goldsmith, J. 1976. *Autosegmental phonology*, PhD dissertation, MIT.
- Jespersen, O. 1904. *Lehrbuch der Phonetik*, trad. allemande de Davidsen. Leipzig et Berlin : Teubner. In-8°, iv-254, Index et 2 tableaux.
- Katamba, F. 1991. *An introduction to phonology*, New York, Langman.
- Kiparsky, P. 1979. “Metrical structure assignment is cyclic”, dans *Linguistic Inquiry* 10 : 421-442.
- Kparou, H. C. 2014. « Propriétés morphosyntaxiques des idéophones en lama », in *Littératures et civilisations*, n°1 : 181-196.
- Labrune, L. 2005. « Autour de la syllabe : les constituants prosodiques mineurs en phonologie », dans *Phonologie et phonétique : forme et substance*, Nguyen, Sophie Wauquier-Gravelines et Jacques Durand (Dir.), Hermès Science publishing : 96-116.
- Lebikaza, K. K. 1999. *Grammaire du kabiyè ; une analyse systématique : phonologie, tonologie et morphosyntaxe*, Köln : Rüdiger Köppe Verlag.
- Levin, J. 1985. *A Metrical Theory of Syllabicity*, Doctoral Dissertation, MIT
- Lowenstamm, J. & Kaye J. D. 1986. “Compensatory Lengthening in Tiberian Hebrew Studies”, in *Compensatory Lengthening*, L. Wetzels & E. Sezer, (eds.), Foris : Dordrecht.
- Lowenstamm, J. et Prunet, J.-F. 1986. « Le tigrinya et le principe du contour obligatoire », *Revue québécoise de linguistique*, vol. 16, n°1 : 181-206.
- Notou, Your T. 2019. *Phonématique et prosodie en lama de Massédéna*, Mémoire de Master, Université de Kara.
- Ourso, M. A. 1989. *Lama phonology and morphology*, PhD dissertation, University of Illinois Urbana-Champaign.

- Ourso, M. A. 2008. « Un ton modulé qui cherche toujours querelle : Théorie autosegmentale et dynamique des tons », dans *Revue du C.A.M.E.S.*, Semestriel de publication du Conseil Africain et Malgache pour l'Enseignement Supérieur, Sciences Sociales et Humaines. Nouvelle série B. Vol. 010-2008 : 77-90.
- Ourso, M. A. 2010. « Trois cas de nasales récalcitrantes en lama », dans *Annales de l'Université d'Ouagadougou*, PUO. Série A, vol.010-juin : 447-502.
- Pali, T. 2011. *Description systématique de la langue miyobè (Togo/Bénin)*, Thèse de doctorat en cotutelle internationale, Université Michel de Montaigne Bordeaux3 (France) / Université de Lomé (Togo).
- Pali, T. 2013. « Le morphème /rə-/ et la problématique de la classe des idéophones en lama » in *Partip'Action*, revue interafricaine de littérature, linguistique et philosophie, revue semestrielle, vol.5 n° I : 237-251.
- Pali, T. 2015. « Enjeux de l'impasse sur les tons du kabiyè dans *TOGO-PRESSE* », dans *ReSCiLaC*, Revue des Sciences du Langage et de la Communication, n°I : 29-61.
- Ridouane, R. & al. 2011. « La syllabe : objet théorique et réalité physique », dans *Faits de langues*, Brill, 37 : 225-246.
- Roberts, D. 2002. *Les classes tonales des verbes en kabiyè*, Mémoire de maîtrise, Paris : Université de la Sorbonne-Paris III.
- Selkirk, E. 1984. *Phonology and syntax, the relation between sound and structure*, Cambridge : MIT Press.
- Sievers, E. 1881. *Grundzüge der Phonetik*, Leipzig : Breitkopf & Hartel.
- Simnara, K. 2012. *Adverbes et idéophones en lama*, Mémoire de maîtrise, Université de Kara.

LE VERBE GBÈ 'PRENDRE' EN ŠABÈ



Idohou Boni Hubert IDOHOU
(Bénin)
albidohou@gmail.com

Résumé

Nous avons traité dans cet article de la fréquence et des différents contextes d'emploi du verbe 'gbè' 'prendre' par les locuteurs Šabè. Nous nous fixons comme objectif d'examiner le fonctionnement de 'gbè' 'prendre' puis ses spécificités sémantiques dans cette langue. Nous faisons l'hypothèse que la récurrence de ce verbe dans cette langue réside dans l'existence et de la persistance de sa spécificité sémantique. La détermination des valeurs a consisté à partir d'un corpus de phrases interprétés en Šabè. En effet, seul ou en combinaison avec d'autres catégories de verbes, 'gbè' 'prendre' requiert que son sujet soit doué soit de volition soit de capacité physique d'imprimer un mouvement. Ainsi, il permet de véhiculer plusieurs valeurs telles que le déplacement, les positions adoptées, la dépossession, le changement d'état ou de statut et la perception. Chacune de ces valeurs dépend des traits sémantiques des nominaux sujets et objets sélectionnés. En outre, dans les phrases simples comme dans les constructions sérielles de déplacement, il admet les nominaux ayant les traits animés et inanimés. A l'opposé, pour les autres valeurs il sélectionne uniquement les nominaux animés.

Mots-clés : Gbè, constructions verbales sérielles, Šabè, valeurs sémantiques

Abstract

Our article is focused on frequency and different contexts of employee of the verb 'gbè' 'to take' by Šabè language speakers. We aim to examine functioning and semantics specificities of 'gbè' 'to take' in Šabè language. We make hypothesis that the frequency of 'gbè' 'to take' in this language comes from existence and persistence of his semantic specificity. The determination of values has consisted to go from corpus of sentences interpreted in Šabè before their translation in french. In simple sentence in which it carries out predicate function, this verb is synonym of 'to take' or 'to bring up although in serial context it permits to express values such as the movement, the deprivation, the change of adopted positions, the change of status or state, and the perception. Each one of those values depends on semantics features of nominal subject and object selected. Then, serial constructions of movement admit subjects and objects nominal having animated and non- animated features. In opposite, others take animated nouns.

Keywords: Gbè, Serial verbal constructions, Šabè, semantics values

Introduction

Le šabè figure parmi les parlers èdè du Bénin. Ses locuteurs sont fortement représentés dans les départements des Collines et du Borgou (Cf. I. B. H. Idohou, 2008, 2014 et 2018). Cette langue est caractérisée par la fréquence du verbe 'gbè' 'prendre'. Sa particularité vient non seulement de sa récurrence dans les phrases mais encore et des différentes interprétations qui en découlent. Ce sont ces deux aspects qui fondent la problématique de cet article. Nous nous fixons comme objectif d'examiner la distribution du verbe gbè "prendre" puis ses propriétés sémantiques. L'atteinte de cet objectif est sous-tendue par des hypothèses qui se formulent de la manière suivante : la fréquence du

verbe ‘gbé’ en *ṣábe* se traduit par l’existence et la persistance de sa spécificité sémantique ; seul ou en combinaison avec d’autres catégories de verbes, ‘gbé’ ‘prendre’ requiert que son sujet soit doué ou de volition ou de capacité physique d’imprimer un mouvement. La démarche méthodologique suivie a consisté à la réalisation d’un corpus de phrases *ṣábe* que nous avons traduites en français. Pour renforcer ce corpus, nous avons procédé également à un entretien avec quelques personnes ressources toutes locutrices de la langue convoquée afin de recueillir des explications complémentaires notamment en ce qui concerne les interprétations de ce verbe en fonction des nominaux sélectionnés. Il s’agit des étudiants, des enseignants, des maîtres catéchistes, des animateurs au niveau des radios locales de Savè et de Ouèssè, des artisans, des paysans. Ainsi, nous avons constaté que les nominaux sujets et objets sont autant de facteurs qui entrent en ligne de compte dans ces interprétations. Par moments, nous avons recouru au dictionnaire bilingue yoruba-français de M. Sachnine (1997). Pour la transcription des données nous utiliserons l’orthographe standard unifiée des parlers yoruba du Bénin, du Nigéria et du Togo (2011).

I. Analyse distributionnelle de ‘gbé’ ‘prendre’

Il est question d’examiner les différents contextes dans lesquels apparaît le verbe ‘gbé’. Nous en débattons successivement dans une phrase simple, dans les constructions à verbe infinitif puis en contexte de sérialisation.

I.1. ‘Gbé’ ‘prendre’ dans une phrase simple

Pour la clarté de l’analyse, nous nous proposons de partir des données ci- dessous.

- I. (a) Adé gbé au ọn
 Adé prendre colis dét ‘Adé a pris les bagages’
 (b) atẹ gun gbé èwé
 vent prendre feuilles ‘Le vent a pris les feuilles’

A partir de ces données, plusieurs observations méritent d’être faites. En effet, en (I), on note que le verbe ‘gbé’ apparaît au début de la phrase ; il a son propre sujet qui le précède et joue le rôle de prédicat. Ce qui nous reconforte davantage, c’est que le *ṣábe* est une langue qui permet le clivage du prédicat. Ainsi, l’exemple (1a et b) reproduit en (2a et b) montre comment se comporte le verbe après clivage.

2. (a) gbígbe ní Adé gbé au ọn
 Prendre cliv. Adé prendre colis dét ‘Adé a effectivement pris les bagages’
 (b) gbígbe ní atẹgun gbé èwé
 Prendre cliv. vent prendre feuilles ‘Le vent a effectivement pris les feuilles’

Nous observons qu’après le clivage de gbé ‘prendre’, il subit le principe de reduplication partielle. Toujours en contexte de phrase simple, le verbe gbé ‘prendre’ peut-être précédé des marqueurs aspectuels. En témoignent les illustrations suivantes en (3).

3. (a) Adé wan gbé áú ọ́n
 Adé prog. prendre colis dét 'Adé est en train de prendre les bagages'
- (b) atẹgun tí gbé èwé
 vent rév. Prendre feuilles 'Le vent a déjà pris les feuilles'

Ce verbe peut apparaître dans deux autres phrases, combiné avec certains verbes. Nous en débattons dans la sous-section ci-dessous.

I.2. 'Gbé' 'prendre' dans une construction à verbe infinitif

Il s'agit des formes nominales où ce verbe exprime l'action bien qu'il soit dépourvu de son propre sujet. Le *şábẹ* en distingue deux types : le premier peut avoir 'bi' 'vouloir' comme VI alors que le second peut avoir 'wa' 'venir' ou 'lọ' 'aller' dans le même contexte. La différence syntaxique qui existe entre ces deux verbes, c'est que contrairement à 'wa' 'venir', 'bi' 'vouloir' est toujours suivi de relateur comme on peut le constater à travers les exemples qui suivent en (3), (4) et (5) ci-après.

3. (a) Adé wa gbé áú ọ́n
 Adé venir prendre colis dét 'Adé est venu prendre les colis'
- (b) Adé lọ gbé áú ọ́n
 Adé aller prendre colis dét 'Adé est allé prendre les colis'
4. (a)* Adé bi gbé áú ọ́n
 Adé aller prendre colis dét
- (b) Adé bi kọ gbé áú ọ́n
 Adé vouloir rel. prendre colis dét 'Adé veut prendre les colis'
5. (a) Adé lẹ lọ gbé kẹkẹ tíṭọ́n
 Adé pouvoir aller prendre moto nouvelle
 'Adé a pu acheter une nouvelle moto'
- (b)* Adé lẹ kọ gbé kẹkẹ
 Adé pouvoir rel. Prendre moto

On remarque que l'absence de relateur 'kọ' après le verbe 'bi' 'vouloir' en (4.a) et sa présence dans le même contexte en (5.b) entraînent des phrases agrammaticales. Ces remarques sont confirmées par le fait qu'il est impossible d'avoir l'un de ces morphèmes après VI lorsqu'on a affaire à un autre verbe comme 'lẹ' 'pouvoir' dans le paradigme de 'wa' 'venir' et 'lọ' 'aller'.

On peut conclure que la présence de morphèmes après 'bi' 'vouloir' est un critère qui permet de le distinguer de 'lọ' 'aller', 'wa' 'venir' et 'lẹ' 'pouvoir' dans une construction à verbe infinitif. Les phrases simples où 'gbé' 'prendre' joue le rôle de prédicat puis celles où il occupe la position de V2 s'opposent aux constructions sérielles que nous étudierons dans la sous-section suivante.

I.3.. 'Gbẹ' 'prendre' dans les constructions sérielles

On appelle constructions sérielles Des combinaisons dans une phrase de deux verbes au moins et dont l'interprétation implique un événement et non une séquence de deux ou plusieurs événements, tous au même temps et aspect avec ou sans sujet commun'. Elles sont caractéristiques de plusieurs langues (D. Westermann, 1930). 1930 ; A. Bambgose, 1970 ; O. Awobuluyi, 1973 et 2014 ; Manessy, 1985 ; Awoyalé, 1988 ; E. Bonvini, 1988 ; M. da Cruz, 1993 ; Z. Tossa, 1994 ; K. N'Guessan, 2000 ; C. Noyau et I. Takassi, 2005).

Les données en (6) permettent de dire que même combiné avec d'autres verbes, il apparaît devant l'argument sujet.

6. (a) Adé gbẹ́ aú ọ̀n lọ ní ²⁰ọ̀jà
Adé prendre colis pl. aller loc. marché 'Adé a emporté les colis au marché'
(b) Adé gbẹ́ ọ̀mọ wa ní ilé
Adé prendre enfant venir loc. maison 'Adé a ramené l'enfant à la maison'
(c) akọ̀nhin gbẹ́ ọ̀un lọ ní oké
Chanteur prendre voix aller loc. haut "Le chanteur a élevé la voix"

Lorsqu'on tente de reproduire les illustrations (6) en (7), seul "gbẹ́" 'prendre' peut être clivé et précédé des marqueurs aspectuels.

7. (a) Adé ti gbẹ́ aú lọ ní ọ̀jà
Adé rév. prendre colis aller loc. marché 'Adé a déjà emporté les colis au marché'
(b) Adé wan gbẹ́ ọ̀mọ wa
Adé prog. prendre enfant venir 'Adé est en train de ramener l'enfant à la maison'
(c) akọ̀nhin nkọ gbẹ́ ọ̀un lọ lí oké
Chanteur fut. prendre voix aller loc. haut "Le chanteur élèvera la voix"

En contextes de phrase simple et de sérialisation, 'gbẹ́' apparaît dans les mêmes environnements alors qu'en contexte de phrase à verbe infinitif, il apparaît dans un autre environnement. Nous disons alors que 'gbẹ́' est en distribution équivalente d'une part, puis en distribution complémentaire, d'autre part. Comment rendre compte des différents sens de gbẹ́ en şábẹ́? C'est la raison d'être de la sous-section suivante.

2. Analyse sémantique de 'gbẹ́' 'prendre'

Partons des exemples suivants :

8. (a) Adé gbẹ́ aú ọ̀n
Adé prendre colis dét 'Adé a pris les colis'
(b) Adé gbẹ́ aú ọ̀n lọ ní ọ̀jà
Adé prendre colis pl. aller loc. marché 'Adé a emporté les colis au marché'

²⁰ On note qu'en şábẹ́ comme dans les autres variantes dialectales èdè l'alternance 'ní' 'lí'. L'emploi de 'lí' est récurrent à l'oral alors que celui de 'ní' est spécifique est fréquent à l'écrit.

(c) atégùn gbé aṣọ mi
Vent prendre habit poss

‘Le vent a pris mon habit’

A partir des illustrations ci-dessus, nous faisons deux observations. D’une part, les nominaux sujets représentent à la fois les êtres animés tels Adé et les forces de la nature comme atégùn. D’autre part, si nous considérons uniquement les exemples dont les sujets sont des êtres animés et qui sont supposés avoir les capacités physiques d’agir, à notre avis, il se pose encore des questions à savoir : dans quelle intention les sujets ont pris les objets se trouvant à leur portée? A quoi ces objets pris ont servi ? Or, les phrases simples seules ne permettent pas de répondre convenablement à ces interrogations. C’est pourquoi nous nous intéressons prioritairement à ‘gbé’ en contexte de sérialisation. Nous examinerons alors les valeurs telles que le déplacement, les positions adoptées, la possession, la dépossession, le changement d’état/statut, la perception. Nous postulons que ces différentes valeurs dépendent non seulement des verbes en V2 mais également des nominaux sélectionnés.

2.I. Le déplacement

Le déplacement suppose qu’il y a mouvement d’un être ou d’un objet et qu’il y a changement de lieu, de direction et même l’augmentation du volume. Il indique également les capacités physiques qu’ont les sujets à agir sur les objets qui se trouvent à leur portée comme le montrent les données suivantes :

9. (a) Adé gbé áú ọ̀n lọ̀ ní ọ̀jà

Adé prendre colis pl. aller loc. marché ‘Adé a emporté les colis au marché’

(b) akọ̀nhin gbé oun lọ̀ ní oké

Chanteur prendre voix aller loc. haut ‘Le chanteur a élevé la voix’

(c) atégùn gbé aṣọ mi lọ̀ léwo egi

Vent prendre habit poss. Aller loc. arbre

‘Le vent a emporté mon vêtement sur l’arbre’

10. (a) omi gbé bàtà Adé lọ̀ nẹ̀nẹ̀- jijin

Eau prendre chaussures Adé aller route loin

‘L’eau a emporté les chaussures de Adé très loin’

(b) ukú gbé’ bàbá lọ̀ ní ọ̀nhọ̀n aèmàbọ̀

Mort prendre père aller loc. ciel non-retou ‘Le père est mort/ est décédé’

(c) Boni gbé kẹ̀kẹ̀ wọ̀ ní ilé

Boni prendre moto entrer loc maison

‘Boni a entré la moto’

11. (a) ijọ̀ba gbé Adé kóó ní Kétu

Etat prendre Adé quitter loc. Kétu

‘L’Etat a affecté Adé de Kétou’

(b) Adé gbé́ aú ɔn pádà wa ní ɔjǎ
 Adé prendre colis pl. retourner venir loc. Marché
 ‘Adé a retourné les colis au marché’

Les séquences qui dérivent de ces illustrations sont respectivement: ‘gbé...lɔ’, ‘gbé...wa’, ‘gbé...wɔ’, ‘gbé...koo’ et ‘gbé...pádà wa’. On constate que les arguments sujets et objets que sélectionne ‘gbé́’ ont deux attributs: [animé] avec Adé, akɔnhin et [-animé] avec omi, atégun, et bata. Au-delà de ces constats, quelles interprétations peut-on faire des illustrations ci-dessus ?

En (9. a) comme en (II.b), on peut comprendre que Adé s’est servi de ses membres inférieurs (les pieds) afin de se rendre au marché. Le fait que Adé s’y est rendu simultanément avec ‘au’ ‘les colis’ se trouvant sous son contrôle implique qu’il y a déplacement au niveau de Adé et au. A l’opposé de (9.a) et (II. b), montre plutôt l’augmentation du volume de ‘oun’ ‘voix’ d’un niveau NI à N2. Les exemples (9.c) et (10.a) permettent de dire que ‘atégun’ ‘vent’ et ‘omi’ ‘eau’ ont fait déplacer des objets. De ces observations, on retient qu’à l’instar des êtres humains, les phénomènes naturels peuvent provoquer le déplacement de certains objets. Quant à l’illustration (II.a), elle indique le changement de poste de Adé qui se traduit par son affectation ou sa mutation. Il convient de faire remarquer que ‘ijɔba’ ‘Etat’ en tant que institution représentée par une personne physique peut avoir le trait sémantique [animé] au même titre que Adé. Ce qui est certain, c’est que Adé ne peut plus continuer à exercer sa profession à Kétu.

Il est utile de faire observer que la séquence ‘gbé...lɔ’ indique une seule direction. Or, le déplacement peut se faire à double sens. Pour cela, ‘lɔ’ peut être substitué par ‘wa’ ‘venir’ de sorte à obtenir la séquence ‘gbé...wa’. Il y a également en šábé des séquences verbales introduites par ‘gbé́’ qui permettent de rendre compte de certaines expressions françaises. Il s’agit de ‘gbé...kojá’ ‘traverser’ et ‘gbé...gbá’ ‘passer par’ qui indiquent la direction précise du déplacement.

2. 2. Les positions adoptées

Nous désignons par l’expression ‘positions adoptées’, le fait d’être soit assis, soit debout, soit couché. Pour cela, les données sont analysées comme celles dont les arguments objets subissent les actions de leurs sujets syntaxiques. Elles se distinguent des précédentes par les verbes auxquels ‘gbé́’ se combine et par l’absence de volonté comme en témoignent les données ci-dessous.

I2. (a) Adé gbé́ ɔmɔ didé léwo àga

Adé prendre enfant lever loc. chaise
 ‘Adé a fait lever l’enfant de la chaise’

(b) Adé gbé́ ɔmɔ jókò léti odo

Adé prendre enfant asseoir loc. rive
 ‘Adé a fait asseoir l’enfant à la rive’

(c) Adé gbé ɔmɔ şubù lewo aga
Adé prendre enfant tomber loc. chaise
'Adé a fait tomber l'enfant de la chaise'

Ici, on a les séquences 'gbé...dide', 'gbé...jóko' et 'gbé...şubu' comprises comme 'faire lever', 'faire asseoir' et 'faire tomber' qui indiquent les différentes positions dans lesquelles se trouvent les sujets syntaxiques respectifs représentés par 'ɔmɔ' 'enfant'. De plus, ces positions peuvent être qualifiées d'involontaires dépendent des actions des sujets syntaxiques Adé. Donc, sans eux, Adé ne se retrouverait peut-être pas dans ces positions.

2.3. La dépossession

On dit qu'un objet est dépossédé lorsqu'il change de mains. La dépossession indique dès lors l'idée de 'transmettre', de céder' ou encore celle de bénéficiaire d'un objet comme illustré ci-dessous :

I3. (a) Sawé gbé ilé tà fi onşowò
Sawé prendre maison vendre att. commerçant
'Sawé a vendu la maison au commerçant'
(b) Sawé gbé kɔkɔɔ jò²¹ fi onilé
Sawé prendre clef remettre att. propriétaire
'Sawé a remis la clef au propriétaire'

Les séquences qui dérivent de ces illustrations sont respectivement 'gbé...tà' et 'gbé...jó' Les sujets qu'elles sélectionnent sont animés. Pour les interpréter, nous considérons le sujet agissant comme le destinataire puis le celui qui reçoit comme le destinataire. Ainsi, en (a), on voit que le destinataire Sawé a cédé 'ilé' 'maison' à 'onşowò' 'commerçant'. Aussi peut-on dire qu'il n'y a aucun indice qui prouve que c'est de façon volontaire que la maison est vendue au commerçant. Ce dont on est certain, c'est que l'échange entre le destinataire et le destinataire s'est opéré moyennant de l'argent. De ce point de vue, juridiquement, la maison se retrouve désormais dans le patrimoine immobilier de l'acheteur qu'est le commerçant.

De ces arguments, il est à préciser que la dépossession change le statut du destinataire et du destinataire et vice-versa. Nous soutenons que la dépossession dans la langue d'étude induit inéluctablement le déplacement. Ces deux valeurs sémantiques se trouvent donc liées (indissociables) du fait que les unes ne sauraient se réaliser en l'absence des autres.

2.4. Le changement d'état ou de statut

Le changement d'état n'implique ni déplacement, ni présence de volonté de la part du sujet à imprimer une activité physique donnée. (Cf. M. da Cruz, 1993).

²¹ 'jó' en contexte de constructions sérielles est un morphème lié en ce sens qu'il ne peut être isolé du verbe qui le précède dont 'gbé' 'prendre' ici. Dans une phrase simple par contre, il peut assumer la fonction prédicative comme c'est le cas dans les exemples ci-après : 'uné' jò ilé 'le feu a incendié la maison' et 'uné' jò mi 'le feu m'a brûlé'.

Il suppose plutôt que des transformations ont porté sur l'individu ou sur les objets de la nature. Les exemples ci-dessous mettent en évidence les verbes avec lesquels gbé peut se combiner.

- I4. (a) ùkú gbé baba lọ ní ọ̀n-ọ̀n
Mort prendre père aller loc ciel 'La mort a emporté le père'
- (b) Aǰá gbé ekunkun gbé
Chien prendre os manger 'Le chien a avalé les os'
- (c) Adé gbé Awẹ́ọ ní iyawó
Adé prendre Awẹ́ọ avoir épouse 'Adé a épousé Awẹ́ọ'

- I5. (a) ọ̀mọ-ikoşẹ ọ̀n gbé ọ̀gá wọ̀n ga'
Apprentis pl. prendre patron poss être élevé
'Les apprentis ont élevé leur patron'
- (b) Adé gbé aáẹ ga sí mi
Adé prendre 3sg. être élevé envers 1sg.
'Adé est arrogant envers moi'
- (c) Adé gbé aáẹ ga
Adé prendre 3sg. Être élevé 'Adé est orgueilleux'

- I6. (a) ẹ̀mi mimọ gbé ' Jéésù wọ'
Esprit saint prendre Jésus porter 'L'esprit Saint habite Jésus'
- (b) Adé gbé aşọ-ọ̀dọ̀n gbé wọ'
Adé prendre habit de fête poss. porter
'Adé a porté de son habit /s'est vêtu de son habit de fête'

De ces exemples, on dénombre les séquences 'gbé...lọ', 'gbé...jẹ', 'gbé...ga', 'gbé...wọ' comprises respectivement comme 'mourir'/décéder', 'avalé' et 'honorer/élever/être arrogant/être orgueilleux', 'être habité par un esprit/ se vêtir/s'habiller'.

On note que seule la séquence 'gbé...lọ' sélectionne à la fois un sujet surnaturel et un objet animé. Au niveau des autres exemples par contre, les sujets et objets sélectionnés sont animés en ce sens que celui qui est mort passe d'un état A animé à un état B inanimé. Mieux, du point de vue spirituel, la mort /le décès d'un être vivant induit la cessation du souffle puis le départ d'un lieu (monde visible) pour un autre (monde invisible). Le changement dont il est question en (a) est physique et se rapporte à une circonstance notamment la fête tandis qu'en (b) il s'agit d'un changement qui relève de la spiritualité. Pour nous, un tel changement d'état implique qu'il y a déplacement.

La séquence 'gbé...jẹ' 'avalé', sélectionne un sujet animé puis un objet inanimé. Cette phrase implique que 'ajá' 'chien' en mangeant (avalant) les os, en a facilité le passage dans son tube digestif. Le fait que les os sont avalés ou mangés suppose en amont qu'on a dû tuer l'animal duquel ils sont extraits. Pour cela, nous considérons qu'il y a eu changement à deux niveaux. D'une part, par l'abattage de l'animal et d'autre part, en ce

qui concerne les transformations qui ont lieu avant que les os ne puissent se retrouver dans le tube digestif.

La séquence ‘gbẹ́...ni’ ‘épouser’ sélectionne uniquement des nominaux animés. Elle rend compte du changement de la situation matrimoniale non seulement de Adé l’époux mais également de iyawó ‘l’épouse’. Cela se traduit par le passage de statut de célibataires à celui de mariés. A ce changement de statut (situation matrimoniale), s’ajoute évidemment celui de ‘iyawó’ l’épouse qui, a désormais l’obligation de rejoindre son époux Adé. Nous pouvons dire que c’est librement que les deux époux ont décidé de ce vivre ensemble.

La séquence ‘gbẹ́...ga’ évoque deux appréciations. D’une part, il s’agit d’une appréciation méliorative de l’image de ‘ogá’ ‘patron’ qui se traduit par les prestations de ‘omọ-ikoşẹ ọn’ ‘les apprentis’ ; cette appréciation rend compte d’une satisfaction à la fois morale et psychologique au niveau de ‘ogá’ ‘patron’. Cette satisfaction constitue à nos yeux une forme de changement d’état. D’autre part, il est question d’une appréciation péjorative du comportement de Adé par son entourage. Autrement dit, le locuteur est en train de présenter une image complètement négative de Adé notamment entre son présent et son passé. Le changement observé en (c) est physique alors que celui en (d) est spirituel.

2.5. La perception

Il s’agit de la capacité de percevoir par les sens. Nous postulons qu’avec cette valeur gbẹ́ ne peut se combiner qu’avec des verbes de perception comme on le verra dans les illustrations ci-dessous.

I7. (a) ọgá gbẹ́ uwé Adé yẹwò²²

Patron prendre papier Adé garder ‘Le patron a examiné le papier de Adé’

(b) Sawé gbẹ́ owó ó fífọn mi

Sawé prendre argent 3sg. montrer 1sg. ‘Sawé m’a montré l’argent’

Les séquences ‘gbẹ́...yẹwò’ et ‘gbẹ́...fífọn’ sont comprises respectivement comme ‘examiner’ ‘montrer’. L’illustration en (a) renseigne qu’il s’agit d’une appréciation en amont visuelle et en aval raisonnée du sujet approuvé. Elle sous-entend qu’à l’issue de cette appréciation une sanctionnée doit être prononcée par le sujet observateur, ce qui n’est pas le cas ici.

En (b), l’appréciation est uniquement visuelle toujours de la part du sujet observateur. Par ailleurs, il est important de préciser que pour traduire les expressions françaises telles que ‘jeter un regard’, le şábẹ́ substitue ‘gbẹ́’ ‘prendre’ par ‘şí’ ‘ouvrir’ se combinant avec les mêmes verbes de perception pour indiquer le pardon, la faveur accordée à quelqu’un.

²² ‘yẹwò’ apparaît dans ce contexte comme un verbe composé. Autrement dit, yẹ seul n’aurait pas le sens qu’on attendrait avoir. Par exemple, employé seul dans une phrase comme ‘Adé yẹ uwé’, il signifie ‘frayer’ comme dans yẹ ọnẹ ‘se frayer/frayer un passage.’

Conclusion

Les résultats auxquels nous sommes parvenu valident nos hypothèses de départ. En effet, 'gbẹ' prédicat d'une phrase simple apparaît en position de VI en contexte de sérialisation. A l'opposé, on le retrouve en position de V2 dans les constructions à verbe infinitif. Si syntaxiquement, il est distributions équivalente et complémentaire, sémantiquement, il véhicule les valeurs de déplacement, de positions adoptées, de perception, de dépossession et de changement d'état. Sa fréquence dans les données analysées dans cet article témoigne de l'existence et de la persistance de sa spécificité sémantique. Ces données examinées concordent avec celles analysées à propos de ses homologues 'tú' 'prendre' en gokana, langue Ogoni de l'Est du Nigéria (Roberts, 1985), de 'so' 'prendre' en fɔn (M. da Cruz, 1993) et en fɔn et ɣɛngbè (Z. Tossa, 1994), de 'fa' 'prendre' en baoulé (K. N'Guessan, 2000) et de 'so' 'prendre' en ewe-gen (C. Noyau et I. Takassi, 2005). Le fait que le verbe 'gbẹ' sélectionne à la fois les nominaux sujets et objets dont les attributs sont aussi [animé] et [non animé], nous permet de conclure que le verbe a une classe sémantique ouverte.

Références bibliographiques

- Awobuluyi, O. 2014. Ekọ girámà èdè yorúbá.
- Awoyalé, Y. 1987. 'Perspective on Verb Serialization, Paper presented at the First Workshop in Niger- Congo Syntax and Semantics, MIT.
- Awoyale, Y. 1988. Complex Predicates and Verb Serialization (= Lexicon Project Working Papers 28). Cambridge, Mass.: MIT. Center for Cognitive Science.
- Baker, M. and Osamuyimen, T. S. 2004. 'The Serial Verb Construction without Constructions', Unpublished ms, Rutgers University.
- Bamgbose, A. 1974. On Serial Verbs and Verbal Status. *Studies in African linguistics* IX/1 : 17-48.
- Bole-Richard, R. 1978. Problématique des Séries Verbales avec l'Application au gen. Afrique et langage IO : 24-54.
- Bonvini, E. 1992. La Construction Sérielle : Une Structure Cognitive ? L'exemple du Kasim (Burkina-faso). *Linguistique africaine* 8 : 7- 53.
- Adényi, H. 2011. Orthographe Standard Unifiée des parlers yorúbá du Bénin, du Nigéria et du Togo, Nigéria, CASAS.
- Crowley, T. 1987. 'Serial Verbal in Paamese', *Studies in Language* II : 35-84.
- Crowley, T. 2002. *Serial Verban in Oceanic: A Descriptive Typology*, Oxford University Press, Oxford.
- da Cruz, M. 1993. Les constructions sérielles du fɔngbè : Approches Sémantiques et Syntaxiques, Thèse de doctorat, Montréal : Université du Québec.
- da Cruz, M. 1993a. Problématique des Constructions Sérielles : Cas du Fɔngbè. m. s. Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Déchaîne, R.-M. A. 1993. Serial Verbal Constructions. In : *Syntax. Ein Internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*, vol. I, (799- 825), J. Jacobs, A. von Stechow, W. Sternefeld & T. Vennemann, eds. Berlin : De Gruyter.

- Idohou, B. H. 2008. A Propos des Pronoms et l'Interrogation en Cábè, Mémoire de Maîtrise, UAC.
- Idohou, B. H. 2014. Etude Structurale des Pronoms Cábè, Mémoire de DEA, UAC.
- Idohou, B. H. 2018. Approches syntaxique et sémantique des constructions sérielles en cábè', Ph. D., Université d'Abomey-Calavi, Bénin.
- Manessy, G. 1985. La Construction Sérielle dans les Langues Africaines et les Langues Créoles, BSLP 80/I: 333-362.
- Sachnine, M. (1997). Dictionnaire Yoruba-Français suivi d'un index Français-Yoruba, Ed., KARTHALA –IFRA, Paris.
- Schachter, P. 1974. "A Non-Transformational Account of Serial Verbs". Studies in African Linguistics. Supplement 5 : 253-270.
- Stahlke, H. F. W. 1970. "Serial Verbs". Studies in African Linguistics I: 60-99.
- Takassi, I. et Noyau, C. 2005. Catégorisation et Recatégorisation : Les Constructions Sérielles et leur Dynamique dans les Langues du Togo, 1-27.
- Tossa, C. Z. 1994. Adjonctions et Séries Verbales dans les Langues Gbè, Ph.D., Université d'Ottawa.
- Westermann, D. 1930. A Study of Ewe Language. Oxford University Press.

Liste des abréviations

Att.	Attributif
Cliv.	Clivage
Dét.	Déterminant
Fut.	Marqueur du future
Loc.	Marqueur de lieu
Pl.	Pluriel
Poss.	Possessif
Prog.	Marqueur du progressif
Rel.	Relateur
Rév.	Marqueur du révolu
Sg.	Singulier

METALINGUISME : ENTRE AUTOREGULATION ENONCIATIVE ET EXPRESSION IDEOLOGIQUE DANS LE DISCOURS LITTERAIRE



Akpa Alfred ESSIS
Université de Bouaké (Côte d'Ivoire)
alfredessis1963@gmail.com

Résumé

L'une des questions majeures de la linguistique moderne, demeure celle du métalinguisme. Le langage nous permet de parler de nous-mêmes et du monde, mais il nous ouvre aussi, la possibilité d'un certain jeu, qu'il s'agisse de parler d'éléments qui sont déjà du langage ou de prendre de la distance, par rapport aux mots et aux phrases que nous employons. Cette conscience du langage, nous fait envisager l'étude de ce mécanisme, dans un contexte plus englobant qui, « au-delà de sa fonction classique d'autorégulation discursive ou énonciative »²³, se présente, chez des écrivains, comme « toute attitude visant à introduire une distance entre l'énonciateur du discours et son propre discours. »²⁴ Elle se fera dans une double perspective morphosyntaxique et sémantico-interprétative qui partira de l'écriture au jeu d'idéologisation et d'expression idéologique.

Mots-clés : *Métalangage, métalinguisme, énonciation, morphosyntaxe, sémantico-interprétative, idéologisation*

Abstract

One of the major issues of modern linguistics remains that of metalinguism. Language allows us to talk about ourselves and the world, but it also opens up the possibility of a certain game, whether it is to talk about elements that are already language or to distance ourselves from the words and phrases we use. This awareness of language makes us consider the study of this mechanism, in a more inclusive context which, "beyond its classical function of discursive or enunciative self-regulation", presents itself, in writers, as "any attitude aimed at introducing a distance between the enunciator of the speech and its own discourse." It will take place from a morphosyntactic and semantic interpretative perspective that will start from writing to the game of ideologization and ideological expression.

Keywords : *Metalanguage, Metalinguism, Enunciation, Morphosyntax, Interpretative-Semantic, Ideologization*

Introduction

Cette étude énonciative qui s'adosse sur une analyse morphosyntaxique et sémantico-interprétative de l'écriture de Kourouma Ahmadou, traite du métalangage. Dès le départ, ce dernier s'est signalé, par une volonté de déconstructions langagière et esthétique sous-tendue par son projet littéraire d'appropriation de la langue française. C'est sans doute, la raison d'un maniement lexical révolutionnaire où il a constamment plié le français aux subtilités expressives de l'oralité africaine, voire « *de sa langue maternelle, le malinké, pour faire de sa logique syntaxique une logique idéologique* »²⁵, (A. Turmel, 1980). Si les dimensions langagière et esthétique de l'écrivain ont fait l'objet

²³ Debove, J. R. *Le métalangage*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 401

²⁴ Souffi G. et Raemdonck, D. V., *Pour comprendre la linguistique*, Bréal, Rosny, Paris, 1999, p. 174.

²⁵ TURMEL, A, « *L'idéologique comme logique syntaxique : au sujet de Marc Augé* ». *Anthropologie et Sociétés*. vol.4, n°3, (1980) : 137-148.

d'une littérature abondante et suffisante, en est-il de même de la dimension idéologique ? En d'autres termes, Kourouma n'a-t-il pas utilisé son prétexte d'appropriation linguistique pour créer un nouvel éthos discursif ? C'est cette problématique qui a conduit à la formulation de ce sujet : « le métalangage, entre autorégulation énonciative et expression idéologique dans le discours littéraire. » Nous partirons des usages de certaines catégories du métalangage, pour atteindre à l'idéologisation et à l'expression idéologique chez lui. Dans un premier temps, nous donnerons un bref aperçu conceptuel et notionnel du métalangage, ensuite, nous analyserons les procédés métalinguistiques répertoriés chez l'auteur. Nous terminerons par l'interprétation sémantico-cognitive des différents usages de métalangage analysés.

I. Aperçu conceptuel et notionnel : métalangage, métalinguistique et métalinguisme

Selon Henri Lefebvre que cite *Le Grand Robert*, « le métalangage consiste en un message (assemblage de signes) axé sur le code d'un message, un autre ou le même. Il y a métalangage dès que le locuteur livre une partie de son code, ne fût-ce qu'en définissant un mot, en revenant en arrière, pour expliciter une signification. C'est dire que la fonction métalinguistique est normale, courante, essentielle au discours. »²⁶ Pour Roman Jakobson (1963) qui a catégorisé et défini les différentes fonctions du langage, « un mot est dit métalinguistique lorsque son signifié contient la notion de langage. »²⁷, c'est-à-dire la fonction métalinguistique choisit le langage comme objet du même message. L'utilisation d'une même unité pour parler d'elle-même, appelée autonymie, les commentaires permettent d'assurer cette fonction.

J. Rey-Debove (1997), traitant du métalangage, ne dit pas le contraire. Elle le présente clairement comme « un discours (...) sur le langage qui joue dans la communication, un rôle autorégulateur, en permettant le partage des codes et en levant les ambiguïtés. »²⁸ Le recours constant de tout locuteur ou de tout usager de la langue à cette stratégie communicative, destinée à la désambiguïsation et à la désignation d'une juste réalité, en atteste l'importance dans l'appréhension du message, lors des échanges interpersonnels. Elle dira encore que :

Le métalangage qui parle d'une langue naturelle a le même modèle sémiotique que la métalogue ou la métamathématique. S'il est formalisé et dérive les propositions les unes des autres, comme, par exemple, dans la grammaire générative transformationnelle, il s'en rapproche structurellement autant qu'il est possible. Mais, dans la mesure où le métalangage n'est rien d'autre qu'une fonction d'une langue naturelle, il s'éloigne beaucoup de ce premier modèle. Il reproduit celui de la langue naturelle avec ses imprécisions, ses ambiguïtés. C'est un usage métalinguistique qui ne constitue pas, même chez les linguistes, un langage scientifique ; le métalangage est alors, comme le langage, un objet naturel à décrire.²⁹

²⁶ Lefebvre, H. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, p. 240.

²⁷ Roman, J. 1963. *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Minuits.

²⁸ Debove, J. R. *Idem*.

²⁹ Debove, J. R. *Idem*.

Au demeurant, tel que défini, le métalangage s'inscrit dans une problématique plus globale, celle du métalinguisme qui se présente dès lors, comme la tendance à l'usage de tout ce qui relève du métalangage. C'est cette activité qui va être présentée et décrite chez l'écrivain Kourouma Ahmadou.

2. Analyse morphosyntaxique des procédés métalinguistiques chez Kourouma Ahmadou

Dans les activités linguistiques, le métalangage qui implique le métalinguistique et par ricochet le métalinguisme, est incarné par plusieurs avatars. Chez Ahmadou Kourouma, outre les éléments d'autorégulation discursive ou de reformulation à visée explicative, étudiés dans le cadre « du glossaire intratextuel »³⁰, E. Akpa, Alfred (2014), le métalangage se manifeste principalement par les discours entre parenthèses, par les discours entre tirets, les assertions positives et négatives, ainsi que certaines reprises épistrophiques et épiphoriques que l'on retrouve disséminés dans ses textes. A ces éléments énonciatifs, l'on peut joindre aussi, des anaphorisants (reprise d'un segment de discours antécédent par un mot qui y renvoie) tels que certaines périphrases, puis des proverbes cités ou insérés.

2.1 Les parenthèses

Traitant de la parenthèse, P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002 : p. 421) diront :

La parenthèse a un double statut : figure de rhétorique et signe typographique ; mais ces deux domaines ne se recouvrent que partiellement, car toute parenthèse n'est pas encadrée par des parenthèses typographiques. En tant que figure qui introduit un développement accessoire dans un énoncé, la parenthèse se rapproche de la digression. En tant que signe typographique, les parenthèses se présentent sous la forme () ou celle de tirets placés de part et d'autre de l'élément mis entre parenthèses, qui est appelé aussi "parenthèse".³¹

Le terme parenthèse est issu de deux étymons : l'un, latin « parenthesis » et l'autre, grec « enthesis » qui signifie, « action de mettre ». Telle que présentée, la parenthèse est définie comme « une insertion dans le corps d'une phrase, d'un élément (mot, proposition, phrase) qui interrompt la construction syntaxique (à la différence de l'incise). C'est une phrase ou un épisode accessoire dans un discours. »³² Dans l'antiquité, c'était « une sorte de digression par laquelle un auteur dramaturge faisait connaître aux spectateurs, ses intentions, ses opinions personnelles, etc. »³³ Dans le corpus kouroumaïen, les parenthèses sont constituées aussi bien de discours placés entre des parenthèses et de discours placés entre des tirets. Elles incarnent des réflexions ou des commentaires incidents aux énoncés qui les intègrent. L'auteur par cette stratégie narrative, donne au lecteur un certain nombre d'informations pour une meilleure saisie ou compréhension du message énoncé.

³⁰ Essis Akpa Alfred, "Le glossaire intratextuel, un procédé de lisibilité, d'expressivité, de créativité langagière et de promotion culturelle chez Ahmadou Kourouma", in *Lettres d'Ivoire* N° 018, Juin 2014 ISSN : 1991-8666.

³¹ Charaudeau, P. et Maingueneau, D., *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Editions du Seuil, Paris, 2002, p.421.

³² Le Grand Robert, *Dictionnaire encyclopédique de la langue française*, version électronique, 2005, Paris, Le Robert.

³³ Dictionnaire, *Le Grand Robert op.cit.*

2.1.1 La parenthèse : discours entre parenthèses

Chez Kourouma, lorsqu'elle se présente sous forme de discours entre parenthèses, la parenthèse se révèle comme un mécanisme narrativo-énonciatif, ainsi que cela se voit à travers l'occurrence ci-après : Nous₁ (c'est-à-dire le féticheur musulman, le bandit boiteux Yacouba et moi, l'enfant de rue, l'enfant-soldat sans peur ni reproche) nous nous sommes retrouvés, rejetés par sacrifices acceptés dans un village foutu du contour de la plantation. (ANEPO, p. 161)

L'énonciateur, par cette stratégie, interprète les éléments contextuels coréférentiels du pronom personnel (nous), équivalant à l'ensemble constitué par le sujet-parlant et un autre sujet, référent du contexte communicationnel, voire son compagnon de voyage. Il identifie de façon précise mais aussi, avec beaucoup de subjectivité, ceux qui composent le pronom personnel « nous », première personne du pluriel, qu'il emploie dans sa narration. C'est une parenthèse à caractère périphrastique, dans la mesure où elle donne en des termes multiples, l'équivalent d'un terme unique (nous).

Nous = $\left[\begin{array}{l} \text{Yacouba} = (\text{le féticheur musulman, le bandit boiteux}), \\ \text{Moi} = (\text{l'enfant de rue, l'enfant-soldat sans peur ni reproche}) \end{array} \right]$

A travers le contenu périphrastique de cette parenthèse, le narrateur présente chaque personnage en le caractérisant. De fait, il met un accent particulier sur un certain nombre d'attributs ou de caractéristiques dont il a l'air de se moquer, et qu'il semble même rejeter quelque peu. Avec cette technique narrativo-énonciative, Kourouma se montre tout aussi ironique que plein d'humour, tel que l'illustrent les contenus définitionnels des parenthèses de cette autre séquence-occurrence, aux allures, également, périphrastiques :

Le monde entier avait eu marre de voir les bandits de grand chemin qui se sont partagé le Liberia, commettre des atrocités (atrocités signifie crimes horribles). Les Etats se sont adressés à l'ONU et à la CEDEAO (Communauté des Etats de l'Afrique de l'ouest) d'intervenir. Et la CEDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat, pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte). Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia, son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde. (ANEPO, p. 132)

Ici, les séquences-parenthèses exposent une série de trois définitions de termes. Dans le premier volet, la définition donnée par la parenthèse correspond au sens du lexème antécédent « atrocités ». Dans le second, l'énonciateur prend, non sans humour et ironie, le contre-pied de la définition de la notion juridique de « ingérence humanitaire ». Si les deux premières parenthèses se contentent de définir de façon autonymique les termes susmentionnés y afférents, la dernière, en revanche, renferme une sorte de réflexion incidente, menée par l'énonciateur, relativement à ce qu'il y énonce. On assiste, en effet, à un large commentaire truffé d'ironie, comme l'atteste la séquence qui suit la parenthèse :

...Et la CEDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat, pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte). (ANEPOa, p. 132)

Ce commentaire définitoire de "l'ingérence humanitaire" propre à l'énonciateur, ressemble à un avis critique, voire satirique de l'application faite de cette notion juridique internationale, détournée de son objectif majeur, dans le contexte de cette œuvre. Cette assertion est corroborée par sa manière de présenter le pays émissaire chargé de l'exécution de ce principe sacro-saint du droit international : Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia, son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde. (ANEPOb, p. 132)

Le fonctionnement de la parenthèse est tout autre, dans l'extrait suivant qui en comporte deux :

Le mari comme un fauve d'un bond et quelques enjambées (c'était un chasseur et un lutteur) les rattrape et tire sa femme par le pied. Le ravisseur lâche la prise et détail mais ne peut aller loin ; il est, en quelques pas, rejoint par le mari jaloux. Le mari soulève, terrasse et maîtrise l'infirmier mais s'abstient de lui enfoncer une flèche empoisonnée dans la gorge parce qu'il est au service des blancs (il est fonctionnaire de l'administration coloniale). L'infirmier mossi tremble de peur, pleure et demande pardon de la manière indigne comme jamais un montagnard ne l'eût accompli. (EALVBS, pp. 44-45)

Dans cet exemple, le narrateur, par de simples commentaires incidents : (c'était un chasseur et un lutteur) ; (il est fonctionnaire de l'administration coloniale), donne au lecteur, un certain nombre d'informations, pour lui permettre de mieux appréhender son récit. Malgré cet aspect, somme toute, nécessaire des éléments de parenthésisation, à la compréhension du message, la définition de Riegel, (GMF)³⁴ relative aux parenthèses, met en avant leur caractère non essentiel à la construction de la syntaxe stricte, comme cela transparaît dans la transformation de cette occurrence : « Nous₁ (c'est-à-dire le féticheur musulman, le bandit boiteux Yacouba et moi, l'enfant de rue, l'enfant-soldat sans peur ni reproche) nous nous sommes retrouvés, rejetés par sacrifices acceptés dans un village foutu du contour de la plantation », (ANEPO, p. 161). Après la suppression de la parenthèse, l'on obtient le résultat suivant : « Nous₁ nous sommes retrouvés, rejetés par sacrifices acceptés, dans un village foutu du contour de la plantation », (ANEPOa, p. 161).

En clair, d'un point de vue syntaxique les parenthèses exposent des éléments d'une importance secondaire. Qu'en est-il de la parenthèse en tant que discours entre des tirets ?

2.1.2 La parenthèse : discours entre des tirets

Bien que typographiquement distinctes des tirets qui consistent également à encadrer des éléments phrastiques, les parenthèses en sont syntaxiquement proches. De par leur fonctionnement sur la chaîne parlée, ces deux éléments constituent des ruptures

³⁴ Riegel, M. et al, 2003. *Grammaire méthodique du français*, Paris, Gallimard.

énonciatives, des séquences de discours accessoires qui pourraient être retranchés sans affecter les sens ni la construction des phrases qui les contiennent. Cependant, ce type de parenthèse entretient des rapports plus étroits avec le reste de la phrase. Les discours entre les tirets servent, de fait, selon E. Benveniste (1976), « à isoler dans un texte, un mot, un groupe de mots, une phrase, introduisant une réflexion incidente, un commentaire, etc. Mais à la différence des parenthèses, les tirets mettent en relief l'élément isolé. »³⁵. Les exemples suivants témoignent de quelques-uns de ces rapports :

« Elle avait eu cinq enfants – oui, cinq – qui tous, avaient été rappelés par le Seigneur. » (QORODN, p. 69)

« Les deux autres besognes pour devenir riche ne se disent pas – c'est un secret – mais se vivent. », (MOD, p. 60)

Dans le premier cas, la structure elliptique “- **oui, cinq** -” est une reprise non fidèle du syntagme nominal complément d'objet de la phrase matrice “**cinq enfants**”. Elle fait office de discours assertif. Son statut de rupture énonciative est mis en évidence ici, par le fait qu'elle soit placée entre le GN antécédent “cinq enfants” et le pronom relatif “qui” auquel il se rapporte. Cette construction incisive constitue un moyen de mise en relief, dont se sert le sujet-parlant, pour confirmer et appuyer l'information, afin de toucher la sensibilité du lecteur et l'amener à s'apitoyer sur le sort de cette pauvre dame qui a bien eu cinq rejetons, mais qui les a tous, bel et bien perdus. L'auteur qui pense certainement qu'elle a besoin de soutien moral, use de cette stratégie énonciative pour implorer, en quelque sorte, la sympathie des lecteurs pour cette dernière.

Dans la seconde réalisation, la séquence assertive “- **c'est un secret** -” placée entre les tirets, constitue une proposition incidente, insérée dans la phrase coordonnée suivante : « Les deux autres besognes pour devenir riche ne se disent pas mais se vivent. », (MODa, p. 60). En même temps qu'elle permet d'insérer un commentaire personnel sur son propre discours, elle sert de structure assertive à l'énonciateur qui fait une sorte de confiance non moins importante au lecteur, qu'il semble inviter à vivre les deux autres besognes restantes avec lui, dans la suite du récit. Ces structures incidentes sont des marques énonciatives servant à exprimer l'opinion ou le point de vue de l'énonciateur ou sujet-parlant. Qu'en est-il des assertions positives ou négatives chez cet écrivain ?

2. 3 L'assertion positive ou négative

Les morphèmes “oui” et “non” assertant positivement ou négativement une proposition, constituent, toujours selon les termes de E. Benveniste (1976), « des moyens d'expression de l'assertion qui consiste à communiquer une certitude au lecteur »³⁶. Il les distingue en « assertion positive ou négative. »³⁷ Elles servent de commentaires ou de moyens explicatifs à un discours premier, dans un énoncé. Ce double fonctionnement syntaxique de l'assertion peut être apprécié à travers les occurrences ci-après :

« Oui ! Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française. Les Nazaréens étaient entrés à Soba par la colline de Kouroufi, par Kouroufi truffé de sortilèges. », (MOD, p. 34)

³⁵ Benveniste, E., *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1976, tome 2.

³⁶ Benveniste, E., (1976), *Idem*.

³⁷ Benveniste, E., (1976), *Ibidem*

« Johnson fit ramasser ses morts doni-doni (ce qui signifie doucement, doucement) et se retira. Il s'était trompé : il avait cru que c'était une simple balade pour ses enfants soldats. Non, c'était pas ça. Il fallait se préparer et attaquer avec plus de moyens et surtout de méthode et d'intelligence. », (ANEPO, p. 150)

Dans le premier cas, la particule assertive “oui” placée en tête de phrase, permet à l'énonciateur de communiquer au lecteur, une certitude. Il confirme et appuie l'information selon laquelle le personnage de Djigui s'est rendu à l'évidence qu'il était bel et bien en face d'une colonne française et en présence de ses ennemis, malgré tous les artifices de sorcier, les sortilèges malfaisants. Cette stratégie narrative vise à amener le lecteur à mesurer la gravité de la situation que vit le personnage. Elle permet, en effet, d'accroître l'effet de surprise, et d'intriguer davantage le lecteur.

Dans le second cas en revanche, la particule “non” est placée entre deux propositions sémantiquement liées. Elle sert d'élément de liaison phrastique et introduit une séquence narrative incarnant une sorte de commentaire à la première proposition. Le narrateur en y assertant négativement, montre sa volonté de communiquer au lecteur, son impression, son point de vue ; selon lui, le personnage s'est trompé. Autrement dit, l'assertion négative renforcée par le mécanisme de « l'extraction »³⁸, dans ce contexte, permet de faire un commentaire évaluatif sur la situation qu'il dépeint. Pour lui, il fallait se préparer avant d'attaquer, avec plus de moyens et surtout, avec plus d'intelligence. C'est ce que montre cette paraphrase :

Johnson fit ramasser ses morts doni-doni (ce qui signifie doucement, doucement) et se retira. Il s'était trompé : il avait cru que c'était une simple balade pour ses enfants soldats. Non, c'était pas ça. Ce n'était pas du tout une balade. Il fallait se préparer et attaquer avec plus de moyens et surtout de méthodes et d'intelligence. (ANEPOa, p. 150).

Les marques énonciatives analysées ici, sous forme de ruptures énonciatives et d'assertion, sont des indices manifestant une forte présence de l'énonciateur dans son énoncé. Dans cette perspective, on peut les ranger dans le paradigme des énonciativèmes³⁹. Le locuteur s'en sert pour faire des commentaires, donner des informations sur ce qu'il énonce ou pour exprimer son point de vue sur le contenu énonciatif. Outre ces avatars métalangagiers classiques, d'autres artifices propres au système itératif apparaissent chez l'écrivain, et permettent aussi la pratique du métalinguisme, en induisant des commentaires, des analyses et des informations complémentaires. Ce sont notamment les reprises épistrophiques ou épiphoriques, les reprises périphrastiques et certains proverbes.

2. 4 Les reprises épistrophiques et épiphoriques

Sur l'axe syntaxique, les énonciatifs narratifs intégrant certains procédés de reprises ou de répétitions, relèvent des actes de métalinguisme ou métalangage, selon les termes de

³⁸ Grémy, A. 2017. *Grammaire française de A à Z*, Paris : Ellipses Editions, p.253.

³⁹ Terme propre aux grammairiens et linguistes de l'énonciation, traitant de la subjectivité du langage. Voir Kerbrat-Orecchioni.

R. Rivarra (2000)⁴⁰. Ils constituent une partie importante de l'appareil énonciatif déployé par l'écrivain Kourouma, dans sa prose romanesque. Chez lui, en effet, le fonctionnement des reprises lexicales s'observe à travers un système assez complexe de répétitions. Même si les éléments repris constituent tous, des outils de mise en relief, ils se distinguent selon la manière d'être déployée dans le texte. Morphologiquement stables, ces unités lexicales, se réalisent souvent en milieu de phrase, comme c'est le cas avec l'expression "c'est comme ça on appelle" que l'on retrouve dans les occurrences ci-après :

« L'ulcère, d'après mon dictionnaire, est une plaie persistante avec écoulement de pus. C'est comme ça on appelle une plaie à la jambe qui ne guérit jamais et qui finit par tuer la malade. »

« Allah lui avait donné cent autres chances, qualités et possibilités incroyables. C'était comme un affranchi, c'est comme ça on appelle un ancien esclave libéré, d'après Larousse. »

« C'était un donsonba, c'est comme ça on appelle un maître chasseur qui a déjà tué un fauve noir et un génie malfaisant, d'après Inventaire des particularités lexicales. »

« C'était un cafre, c'est comme ça on appelle un homme qui refuse la religion musulmane et qui est plein de fétiches, d'après Inventaire des particularités lexicales. », (ANEPO, pp. 14-16)

Quelques fois aussi, elles connaissent une distribution quasiment épiphorique, tel que cela se présente avec la structure "Ça, c'est la guerre tribale qui veut ça", que l'on peut voir en fin de proposition ou de phrase, dans les exemples suivants :

« Un grand quelqu'un on ne sait jamais où ça dort pendant la guerre tribale. Ça, c'est la guerre tribale qui veut ça. », (ANEPO, p. 73)

« Le camp militaire était limité par des crânes humains portés par des pieux. Ça, c'est la guerre tribale qui veut ça. », (ANEPO, p. 111)

« Marie-Béatrice se réveillait à quatre heures du matin, prenait le kalach qui était toujours à portée de main toutes les nuits. Ça, c'est la guerre tribale qui veut ça. », (ANEPO, p. 141)

Dans ces cas d'espèce, les constructions épiphoriques et épistrophiques reprennent aussi bien sémantiquement que syntaxiquement des items antérieurs. Elles incarnent des éléments ostentatoires qui jouent, beaucoup plus, comme des présentatifs dont le but est de mettre en relief, voire de montrer ou de justifier une idée, une manière de faire ou de dire quelque chose. Elles permettent ainsi, au texte, d'évoluer par leur apparition épisodique régulière. Harmonieusement distribuées dans les textes, les unités phrastiques répétées peuvent, par moment subir une variation morphologique. Dans l'exemple qui suit, la variation observée est liée uniquement au temps de conjugaison du noyau verbal, comme cela se présente dans : « Le tout était limité, l'ensemble était entouré par des pieux qui hissaient des crânes humains. Ça c'est la guerre tribale qui voulait ça. », (ANEPO, p. 186). Le verbe "vouloir" est conjugué, ici, à l'imparfait de l'indicatif. Cela semble répondre à un simple besoin de concordance de temps, dans la séquence narrative.

Fréquemment aussi, certaines de ces reprises lexicales, se plaçant en début de phrase, permettent vraisemblablement de relancer la narration et d'exprimer des

⁴⁰ René R. 2000. *Le discours du récit, introduction à la narratologie énonciative*, Paris, L'Harmattan.

emphases, c'est-à-dire des mises en relief de certains éléments, dans la phrase, ainsi qu'on le voit dans :

« Moi, petit Birahima, j'ai réfléchi et bien pensé. Il y a deux sortes de blanc. », (QORODN, p. 73)

« Moi, petit Birahima, j'ai tout retenu sans tout comprendre. Ce que je n'ai pas compris pour le moment sera bien compris avec mes dictionnaires, quand je serai fortiche pour le brevet élémentaire et le bac. », (QORODN, p. 87)

« Moi, petit Birahima, j'ai compris un tas de choses, mais il y a beaucoup de choses que je vais comprendre avec mes dictionnaires, pour bien piger au moment de passer le brevet et le bac. », (QORODN, p. 99)

Au moyen du mécanisme de la dislocation que l'on observe dans la structure itérative « Moi, petit Birahima, j'ai », l'écrivain donne la parole au personnage qui se présente au lecteur en déclinant son identité. Par la suite, il l'informe sur son statut d'apprenant et sur son attitude dans l'apprentissage auquel il est soumis, lors son exode avec Fanta, pendant la guerre. En effet, il fait preuve d'une certaine modestie malgré l'exploit qu'il accomplit, eu égard à son statut d'analphabète non scolarisé. En somme, à bien observer, dans les différentes séquences qui l'intègrent, cette structure itérative sert d'introduction à une série d'explications ou d'informations qui reflètent souvent l'opinion du narrateur ou de l'instance énonciative. Par ailleurs, dans les exemples qui suivent, la série épistrophique est marquée par la structure exclamative « Ah ! Tiécoura ». Sa position de tête en fait ici, une entité de relance narrative, voire une stratégie conative qui, selon D. Bergez et al, (2010, p. 123), « renvoie à l'interlocuteur ou destinataire du message sur lequel le message s'efforce d'agir. »⁴¹

« Ah ! Tiécoura. Au cours de la réunion des Européens sur le partage de l'Afrique en 1884 à Berlin, le golfe du Bénin et les Côtes des esclaves sont dévolus aux Français et aux Allemands. » (EALVBS, p. 11)

« Ah ! Tiécoura. Les français, après s'être débarrassé de Tchao, une fois maîtres des réservoirs de montagnards, ne se contentèrent pas du prélèvement de l'impôt de capitation, du recrutement des travailleurs, des travailleurs forcés, des catéchumènes : ils réclamèrent des écoliers. », (EALVBS, p. 21)

« Ah ! Tiécoura. L'oiseau qui n'a jamais quitté son tronc d'arbre ne peut savoir qu'ailleurs il y a du millet. », (EALVBS, p. 31)

« Ah ! Tiécoura. » fonctionne ici, comme une structure à valeur exclamative, une sorte de vocatif, c'est-à-dire, « une construction, une phrase exclamative par laquelle on s'adresse directement à quelqu'un ou à quelque chose. »⁴²Ce Vocatif apparaît, dès lors, telle qu'une stratégie narrative qui permet à l'auteur, par le truchement du narrateur, de livrer des informations historiques capitales, sur des pratiques des Colons français, en Afrique, durant la colonisation. Il expose ainsi, son statut d'historien de circonstance. Au-delà de ces rôles syntaxiques et narratifs, ces reprises épistrophiques et épiphoriques servent toutes ou presque, de supports à des tours ironiques dont se sert le romancier

⁴¹ Bergez, D., Géraud V., Robrieux, J.-J. 2010, *Vocabulaire de l'analyse littéraire*, Paris, Armand Colin, p.123.

⁴²Le Grand Robert, *Op.cit.*

pour exprimer son opinion ou son point de vue concernant un fait, une idée qu'il développe, comme cela peut se vérifier encore, à travers les réalisations qui suivent :

« La braise ardente a fait son travail, elle a grillé mon bras. Elle a grillé le bras d'un pauvre enfant comme moi parce que Allah n'est pas obligé d'être juste dans les choses qu'il fait sur terre. » (ANEPO, p. 14)

« Les sacrifices, c'est pas forcé que toujours Allah et les mânes des ancêtres les acceptent. Allah fait ce qu'il veut ; il n'est pas obligé d'accéder à toutes les prières des pauvres humains. » (ANEPO, p. 20)

« Grand-mère a expliqué que maman avait été tuée par Allah seul, avec l'ulcère et les larmes qu'elle avait versées. Parce que lui, Allah, du ciel, fait ce qu'il veut ; il n'est pas obligé de faire justes, toutes les choses d'ici-bas. », (ANEPO, p. 28)

La structure répétitive épistrophique "Allah n'est pas obligé", est marquée ici, par la négation totale "ne...pas". Dans toutes ses apparitions, elle est suivie aussi, d'un groupe prépositionnel complément d'objet indirect, avec lequel elle entretient une relation sémantique d'antithèse. Tel que déployée, cette structure constitue un justificatif de ce qui est précédemment énoncé. L'auteur ou l'énonciateur entraîne le lecteur dans une sorte de syllogisme qui expose sa vision des choses qu'il tente de lui faire accepter. Selon C. Pantin cité par P. Charaudeau et D. Maingueneau (2002 : p. 562),

On parle de syllogisme lorsque le discours fait intervenir deux prémisses, et d'inférence immédiate si la première est unique. Par extension, le terme « syllogisme » est utilisé pour désigner un enchaînement de propositions dont la forme syntaxique et le mode d'enchaînement miment plus ou moins ceux du syllogisme et convergent vers une conclusion affirmée catégoriquement.⁴³

Au demeurant, ces procédés de reprise épistrophiques et épiphoriques représentés par des constructions diverses, constituent des agents rythmiques qui impliquent une stratégie de relance narrative chez Kourouma. Elles font, par moment, office de refrains qui rythment et étoffent l'ensemble du texte. Syntactiquement, elles ne sont pas essentielles à la structure du texte mais, elles permettent un renforcement de l'expressivité du langage de l'auteur qui fait montre, dans l'art de l'oralité. Que dire aussi des nombreuses périphrases qui parsèment le corpus ?

2.5 Les reprises périphrastiques

La grammaire et la rhétorique présentent respectivement la périphrase comme « une figure, un procédé qui consiste à exprimer une notion unique par un groupe de plusieurs mots. »⁴⁴ Autrement dit, la périphrase désigne « un groupe de mots synonyme d'un seul mot (ex. : femelle du cheval pour jument). »⁴⁵ Cela fait de la définition elle-même, une périphrase synonymique, puisqu'elle représente une paraphrase qui n'est autre chose qu'un développement explicatif d'un texte, une sorte de commentaire, d'explication ou d'interprétation. Kourouma dans ses textes, fait des usages assez expressifs de ce

⁴³ Charaudeau P. et Maingueneau, D., *Op.cit.*, p.562.

⁴⁴ Dictionnaire, *Le Grand Robert. Op.cit.*

⁴⁵ Dictionnaire, *Le Grand Robert Idem.*

procédé de langage qui n'est pas loin des pratiques métalangagières. En témoignent les occurrences ci-après.

« Le vieux dictateur ₁ Houphouët Boigny ₁ qui remplissait ce rôle ₁ a cassé la pipe entre temps. », (ANEPO, p. 29)

« C'est ce fils₁ qui s'appellera Tiékoroni ₁, l'homme au totem caïman ₁, l'homme au chapeau mou ₁, et qui deviendra le dictateur de la République des Ebènes₁. », (EALVBS, p. 176)

En (1), le groupe nominal antéposé, « le vieux dictateur » et la subordonnée relative déterminative « qui remplissait ce rôle », sont des termes périphrastiques définissant l'unité autonome « Houphouët Boigny ». Quant aux unités lexicales « l'homme au totem caïman », « l'homme au chapeau mou » et « le dictateur de la République des Ebènes », postposés en (2), ce sont des substituts périphrastiques qui permettent d'ajouter des informations complémentaires non-essentiels, à l'expression de l'idée, mais dont le seul objectif est « d'en augmenter la clarté ou l'énergie »⁴⁶, selon P. Fontanier (1977 : p. 299). Tout comme les tours synonymiques, les reprises périphrastiques obéissent à plusieurs types de construction ou d'emploi. Ils reprennent anaphoriquement soit un syntagme nominal sujet : « Nous₁ (c'est-à-dire le bandit boiteux, le multiplicateur de billets de banque, le féticheur musulman, et moi, Birahima, l'enfant de la rue sans peur ni reproche, the small-soldier)₁, nous allions vers le sud quand nous avons rencontré notre ami Sékou, un paquet sur la tête qui montait vers le nord », (ANEPO, p. 131), soit un syntagme nominal complément (de l'attribut) : « C'est ce fils₁ qui s'appellera Tiékoroni ₁, l'homme au totem caïman ₁, l'homme au chapeau mou ₁, et qui deviendra le dictateur de la République des Ebènes₁. », (EALVBS, p. 176) ; « Le vieux dictateur ₁ Houphouët Boigny ₁ qui remplissait ce rôle ₁ a cassé la pipe entre temps. », (ANEPO, p. 29)

Les périphrases constituées par la première parenthèse, sont en relation tant anaphorique que cataphorique avec l'instance énonciative incarnée par le SN pronom sujet "nous", placé avant et après la parenthèse. Ici, la parenthèse sert de définition synonymique ou autonymique au contenu du pronom personnel "nous". De plus, elle se compose d'une double série d'éléments définitoires coordonnés comme cela s'observe dans la disposition suivante :

Nous = (c'est-à-dire le bandit boiteux, le multiplicateur de billets de banque, le féticheur musulman) et (moi, Birahima, l'enfant de la rue sans peur ni reproche, the small-soldier).

Pour ce cas, le caractère non essentiel et suppressible de la parenthèse se voit au fait que la construction de la proposition pouvait se limiter à : « Nous allions vers le sud quand nous avons rencontré notre ami Sékou, un paquet sur la tête qui montait vers le nord. », (ANEPO, p. 131). Dans la seconde série d'exemples, le SN « Houphouët Boigny », en relation périphrastique avec les termes « le vieux dictateur » et la subordonnée relative déterminative « qui remplissait ce rôle », est bien le sujet du SV « a cassé la pipe ». Les périphrases « l'homme au totem caïman » ; « l'homme au chapeau

⁴⁶ Fontanier, P., (1977), *Les Figures de discours*, Paris, Flammarion, p. 299.

mou » et « le dictateur de la République des Ebènes », anaphorisent, quant à eux, le SN « Tiékoroni », attribut du sujet « ce fils ». Ces reprises lexicales de type périphrastique qui apportent juste des informations complémentaires de nature descriptive, ne sont pas des contraintes grammaticales. Elles sont donc suppressibles. Leur effacement dans les séquences suscitées donnerait lieu aux énoncés syntaxiquement plus concis tels que : « Houphouët Boigny a cassé la pipe entre temps. », (ANEPOa), et « C'est ce fils qui s'appellera Tiékoroni. », (EALVBSa, p. 176). Que dire aussi, des proverbes dont l'écrivain use comme des éléments de métalinguisme ?

2.6 Les proverbes cités ou insérés

Dans les textes romanesques de Kourouma, les proverbes cités ou insérés jouent, souvent, comme des éléments métalangagiers, au même titre que ceux, ci-dessus analysés. On appelle proverbe, « une formule présentant des caractères stables, souvent métaphoriques ou figurées et exprimant une vérité d'expérience ou un conseil pratique et populaire commun à un groupe social. »⁴⁷ Dans son fonctionnement syntaxique, le proverbe est soit inséré, soit non inséré, soit cité, soit contre-cité. Les occurrences retrouvées chez le romancier regroupent, certes, toutes ces formes, mais seule, la forme citée et insérée seront prises en compte dans le cadre de cette étude sur le métalinguisme. Ces formes, directement insérées ou citées dans la narration, font corps avec le récit, ainsi qu'on le voit dans :

Il vaut mieux enlever le lionceau à la lionne que d'être injuste à l'endroit d'un homme nu. Il vaut mieux marcher sur la queue d'une vipère des déserts que de tenter d'être injuste à l'égard d'un montagnard, ajoute Tiécoura. L'injustice unit les montagnards et, quand les montagnards sont unis contre l'étranger, ils sont capables de toutes les inhumanités, de toutes sauvageries. (EALVBS, p. 28)

On ne tue pas un jumeau devant son frère, jamais on ne tue un jumeau montagnard devant son frère. Le frère du tué entre en transe, hurle vengeance, appelle au secours ceux de son clan. Trois tirailleurs se joignent à lui et, à quatre, ils s'emparèrent de la casemate d'en face. A l'arme lourde, casemate investie contre casemate investie, les montagnards se bombardèrent ; les tirs croisés de mitraillettes balayaient tout le camp. (EALVBS, p. 30)

Cette stratégie narrative digne de l'art oratoire, sert de moyens à l'écrivain, pour illustrer ou expliquer une idée, une situation qu'il veut affirmer ou réfuter. Aussi bien dans la tranche citée que dans celle contre citée, les deux proverbes antéposés au reste du récit, sont énoncés par des phrases assertives juxtaposées. Ils illustrent de façon imagée, les effets ou les conséquences que peut entraîner une situation d'injustice. Le premier est cité et le second contre – cité. Mais les deux permettent de soutenir ou d'appuyer l'idée ou le contenu de l'énoncé. Il en est de même dans le second binôme de l'exemple (2), lui aussi, placé en tête de séquence énonciative ou textuelle. Dans le corpus, l'on retrouve parfois les proverbes en milieu de propositions où ils servent de jonction entre ce que l'on peut considérer comme le thème et le propos, ainsi que cela se présente dans le cas qui suit :

⁴⁷ Dictionnaire, *Le grand Robert, Ibidem.*

Ce qu'ont dit Balla et grand-mère ne m'a pas bien convaincu, c'était trop tard. Un pet sorti des fesses ne se rattrape jamais. Je continuais à regarder ma maman du coin de l'œil, avec méfiance et hésitation dans le ventre, disent les Africains, et dans le cœur, disent les Français. J'avais peur qu'un jour elle mange mon âme. (ANEPO, p. 28)

Lorsque les syntaxes incluant ces proverbes cités sont juxtaposées à celles qui les expliquent, la visée didactique de leur utilisation se fait beaucoup plus jour, comme dans :

« On suit l'éléphant dans la brousse pour ne pas être mouillé par la rosée. (Ce qui veut dire qu'on est protégé lorsqu'on est proche d'un grand.) » (ANEPO, p. 165)

« Il faut toujours remercier l'arbre de karité sous lequel on a ramassé beaucoup de bons fruits pendant la bonne saison. Moi je ne serai jamais ingrat envers Balla. » (ANEPO, p. 29)

Dans ces occurrences, en effet, l'écrivain semble animé par le désir d'instruire et de partager avec son lecteur, le contenu énonciatif du proverbe qui est un héritage culturel. Dans leur fonctionnement syntaxique, les proverbes directement intégrés au récit, s'opposent à ceux qui ne le sont pas. Ils sont dits contre-cités. Ils invitent à la réflexion ou à des choix d'attitude ou de comportement. Avec Kourouma, les proverbes sont, soit inventés, soit puisés dans divers fonds culturels, notamment malinké, africain et universel, mais ils s'intègrent parfaitement aux récits romanesques auxquels ils apportent de la vivacité et du pittoresque. Ils rappellent fortement chez cet écrivain, la tradition orale, dont ils représentent une marque essentielle.

Au total, les avatars métalinguistiques analysés chez cet auteur, sont les discours entre parenthèses, les discours entre tirets, les assertions (positive et négative), les reprises épistrophiques et épiphoriques, les reprises périphrastiques et les proverbes. Dans leur déploiement au niveau grammatical, ils incarnent des mécanismes morphosyntaxiques d'insertion diverses, de concaténation, de démarcation typographique et de scansion rythmique. A en croire P. Charaudeau et D. Maingueneau, (2002 : p. 422), « tout ajout est significatif et fait partie intégrante du discours. »⁴⁸ Quels sens peut-on alors, trouver à ce déploiement métalangagier ?

3. Interprétation sémantico-cognitive et symbolismes des catégories métalinguistiques kouroumaiennes

La sémantique, selon F. de Saussure (1972), « est l'étude de l'articulation de la signification et du sens et, ainsi, l'articulation du vocabulaire et de la grammaire »⁴⁹. Pour ce qui concerne cette analyse, il s'agira « d'une sémantique synthétique ou schématique qui vise le signifié des énoncés. Il conviendra, pour ce faire, de s'adosser sur un postulat opérationnel qui se positionne au carrefour de la sémantique, en tant que perspective linguistique et de la symbolique en tant que perspective stylistique, avec des fondements idéologiques. »⁵⁰ Sur ce dernier point, nous entendons idéologie au sens de Y. Tinianov

⁴⁸ Charaudeau P. et Maingueneau, D., *Op.cit.*, p. 422.

⁴⁹ De Saussure, F. 1972. *Cours de linguistique générale*, Edition critique de T. de Mauro, Paris., Payot.

⁵⁰ Essis Akpa A. 2016. « Enjeux de l'épithétisation multiple dans la prose romanesque de Kourouma Ahmadou », in *Revue de Littérature et d'Esthétique Négro-Africaines*, 70.

(1965 : p. 131), pour qui « l'idéologie est formée par les préoccupations majeures et l'horizon de visibilité de l'énonciateur. »⁵¹ Nous essayerons donc de découvrir, à travers les occurrences, ce qui domine la pensée de l'écrivain et impacte son écriture. Autrement dit, quel sens le déploiement du métalangage contribue-t-il à donner à l'œuvre et à l'esthétique romanesques kouroumaiennes ?

3.I Sémantique des catégories métalinguistiques chez Kourouma

Après la première articulation linguistique qui a consisté à décrire et analyser les catégories métalinguistiques dans leurs constructions et dans leurs fonctionnements syntaxiques, il est question à présent, de prendre en charge, les sens et les interprétations des unités significatives de ces outils métalangagiers, pour mettre à nue leurs différentes valeurs énonciatives. En somme, quel sens peut-on donner à l'usage des parenthèses, des assertions positives et négatives, des structures épiphoriques, des reprises périphrastiques et des proverbes ?

3.I.I Le métalangage, une focalisation énonciative par excellence

Telles que déployées, les catégories métalinguistiques du corpus kouroumaïen agissent en véritables moyens de focalisation énonciative. Au sens linguistique, la focalisation est une opération d'emphase, c'est-à-dire de mise en relief d'un constituant de la phrase ou « focus ». M. Riegel et al, (1983 : p. 220) la distinguent en focalisation contrastive et focalisation identificatrice⁵². Cela peut se faire, comme le dit D. Maingueneau (2002 : p. 265), « par des moyens phonétiques (insistance) ou syntaxiques, en particulier, la dislocation gauche/droite, ou l'extraction par c'est...que/qui. »⁵³. Dans le corpus, la mise valeur apparaît avec les éléments du mécanisme de la dislocation que l'on observe, par exemple, dans la structure itérative «Moi, petit Birahima, j'ai ». Par ce moyen, l'écrivain donne la parole au personnage qui se présente au lecteur en déclinant son identité. Par la suite, il l'informe sur son statut d'apprenant et sur son attitude dans l'apprentissage auquel il est soumis, lors son exode avec Fanta, pendant la guerre. En effet, il fait preuve d'une certaine modestie malgré l'exploit qu'il accomplit, eu égard à son statut d'analphabète, non scolarisé.

En somme, à bien observer, dans les différentes séquences qui l'intègrent, cette structure itérative sert d'introduction à une série d'explications ou d'informations qui reflètent souvent l'opinion du narrateur ou de l'instance énonciative. Quant à la mise en relief par extraction, elle apparaît d'abord, de façon spéciale dans la structure itérative « c'est comme ça on appelle » et de manière plus radicale et plus renforcée, dans l'expression « ça, c'est la guerre tribale qui veut ça ». Harmonieusement distribuées dans les textes, ces unités phrastiques répétées servent de focalisation identificatrice. Elles jouent beaucoup plus comme des présentatifs dont le but est de mettre en relief, voire de montrer ou de justifier une idée, une manière de faire ou de dire quelque chose. Elles

Tinianov Youri, (1965), *De l'évolution littéraire, dans théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Editions par Tzevetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p.131.

⁵² Martin Riegel et al, (1983), *Grammaire méthodique du français*, Paris, Seuil, p. 220.

⁵³ Dominique Maingueneau, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, 2002, p. 265.

permettent ainsi, au texte, d'évoluer par leurs apparitions épisodiques régulières, en assurant la focalisation de certains faits, de certaines idées. Leur usage répond donc à des besoins essentiellement ostentatoires.

3.1.2 Le métalangage, un moyen de rupture ou de pause narrative

Langage sur le langage, le métalangage permet d'analyser sa structuration et ses modes de fonctionnement. Dans le corpus, les catégories renfermant les parenthèses, tout en isolant des séquences narratives, permettent de marquer une sorte de rupture syntaxico-énonciative, pour insister sur des idées, donner des informations incidentes, pour expliquer des choses, définir certains termes ou expressions. C'est ce que l'on observe dans :

Nous₁ (c'est-à-dire le féticheur musulman, le bandit boiteux Yacouba et moi, l'enfant de rue, l'enfant-soldat sans peur ni reproche) nous nous sommes retrouvés, rejetés par sacrifices acceptés dans un village foutu du contour de la plantation. » (ANEPO, p. 161)

de même que dans « Le mari comme un fauve d'un bond et quelques enjambées (c'était un chasseur et un lutteur) les rattrape et tire sa femme par le pied. Le ravisseur lâche la prise et détail mais ne peut aller loin ; il est, en quelques pas, rejoint par le mari jaloux. Le mari soulève, terrasse et maîtrise l'infirmier mais s'abstient de lui enfoncer une flèche empoisonnée dans la gorge parce qu'il est au service des blancs (il est fonctionnaire de l'administration coloniale). L'infirmier mossi tremble de peur, pleure et demande pardon de la manière indigne comme jamais un montagnard ne l'eût accompli... (EALVBS, pp. 44-45)

Le métalangage apparaît donc comme un moyen, voire une sorte d'éthos que l'écrivain utilise dans ses textes, pour insérer des éléments qu'il isole volontairement, afin de susciter chez l'interlocuteur ou lecteur, une sorte de réflexion, non sans avoir servi d'éléments de mise en garde. La parenthèse interrompt le discours narratif et le détourne un tant soit peu, de son objectif principal. Cependant, dans la mesure où elle a une importance secondaire, son contenu peut être aisément supprimé. Mais, chez Kourouma, la parenthèse donne, par moment, l'impression que le narrateur s'adresse directement au lecteur, ce qui augmente l'intrigue.

3.1.3. Le métalangage, un moyen de relance narrative et de scansion rythmique

En sus des moyens de rupture énonciative, l'écrivain crée aussi des moyens de relance narrative en faisant intervenir des structures itératives de nature épistrophique telles que : « Moi, petit Birahima, j'ai... »; « Ah! Tiécoura. » Placées en début de phrase, ces séquences permettent vraisemblablement de relancer la narration et d'exprimer des emphases, c'est-à-dire des mises en relief de certains éléments dans la phrase. Par le mécanisme de la dislocation qu'intègre, par exemple la structure itérative « Moi, petit Birahima, j'ai », l'écrivain permet au personnage de se présenter au lecteur en déclinant son identité et lui donner outre mesure, des informations sur les péripéties du récit de son voyage ou son exode avec Fanta, pendant la guerre.

En somme, tout en participant à la narration, ces structures syntaxiques exposent en général, l'opinion du narrateur ou de l'instance énonciative. Il en est de même de la structure exclamative « Ah ! Tiécoura. » qui se présente comme une sorte de vocatif, et par laquelle le narrateur s'adresse directement à son interlocuteur. Sa position de tête en

fait ici, une entité de relance narrative, voire une stratégie conative. « Elle renvoie à l'interlocuteur ou destinataire du message sur lequel le message s'efforce d'agir. »⁵⁴ C'est une stratégie qui permet à l'auteur, par le truchement du narrateur, de livrer, voire de déclamer des informations importantes. Ici, elles concernent l'histoire de la colonisation en Afrique.

En sus d'être des moyens de relance narrative, le génie de l'écrivain en fait de véritables éléments de scansion rythmique. En effet, reprises de façon épisodique régulière, ces structures jouent aussi le rôle de délimitation ou de démarcation séquentielle textuelle. Elles permettent de commencer ou de clore des séquences narratives comparables à des paragraphes ou à des chapitres. Elles ouvrent et ferment ainsi, les séquences narratives qui les intègrent dans les textes romanesques du corpus. Outre ces attributs fonctionnels, le métalangage se présente par moment aussi, comme un vecteur de régulation discursive chez l'écrivain Kourouma.

3.1.2 Métalangage et régulation discursive

Dans les textes de Kourouma, la régulation discursive au moyen du métalangage s'opère par plusieurs mécanismes dont les parenthèses à caractère périphrastique ou définitoire, comme on en voit dans : « Le monde entier avait eu marre de voir les bandits de grand chemin qui se sont partagé le Liberia, commettre des atrocités (atrocités signifie crimes horribles). Les Etats se sont adressés à l'ONU et à la CEDEAO (Communauté des Etats de l'Afrique de l'ouest) d'intervenir. Et la CEDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat, pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte). Et le Nigeria, le pays le plus peuplé de l'Afrique et qui a plein de militaires, ne sachant qu'en faire, a envoyé au Liberia, son surplus de militaires avec le droit de massacrer la population innocente civile et tout le monde. » (ANEPO, p. 132)

Ici, l'instance énonciative, dans une perspective de régulation ou d'autorégulation discursive ou énonciative, procède systématiquement à la clarification et à l'explicitation du vocabulaire, en définissant certains termes employés. C'est le cas du lexème (atrocités) et de l'expression (ingérence humanitaire) dont il livre les définitions de manière autonymique. Quant aux sigles (ONU et CEDEAO), il décline leurs significations respectives, au moyen de parenthèses. Ainsi, comme le souligne E. Akpa Alfred (2014 : p. 103), « Le recours constant à cette stratégie communicative, destinée à la désambiguïsation et à la désignation d'une juste réalité, atteste son importance dans les échanges interpersonnels. »⁵⁵ Dans ce sens, la parenthèse fait partie intégrante des éléments du système métalinguistique permettant la lisibilité et la bonne saisie du contenu discursif ou énonciatif. Au-delà de ce premier niveau de sens décrypté ci-dessus, les outils métalangagiers peuvent avoir aussi d'autres symbolismes.

⁵⁴ Bergez, D., Géraud, V., Robrieux, J.J, *Op.cit*, p. 123.

⁵⁵ Essis Akpa A. 2014. *Le glossaire intratextuel, procédé de lisibilité, d'expressivité et de créativité langagière, de propagande culturelle et de promotion interculturelle*, ISSN : 1991-8666, Lettres d'Ivoire N° 018, p. 103.

3. 2 Symbolismes des pratiques métalinguistiques

A l'issue de cette analyse, il est loisible de gager que le métalangage peut se décliner, chez Kourouma, tel un moyen d'idéologisation et d'expression idéologique. Si l'on en croit F. Neveu, (2015 : p. 337), on appelle symbole, « un signe conventionnel associant de manière arbitraire un signifiant à une entité abstraite. »⁵⁶ Partant, le symbolisme désigne l'emploi des symboles ou la figuration par des symboles, des signes. La symbolique en tant que perspective stylistique, avec des fondements idéologiques, nous a permis de découvrir, à travers les occurrences du corpus, ce qui domine la pensée de l'écrivain et impacte son écriture.

3.2.1 Le métalangage, un moyen d'idéologisation

Pour T.A. Van Dijk et W. Kintsch (1996 : p. 27), « les opinions idéologiques se manifestent *aussi* dans le texte et la parole. »⁵⁷ A travers le corpus analysé, Kourouma s'inscrit dans cette logique. A dire vrai, dans le maniement de ces paradigmes, l'on ne peut que déboucher sur des soupçons d'idéologisation, chez lui. Il donne libre cours à une sorte d'idéologisation des faits qu'il décrit ou dépeint, d'abord par un déploiement multiple et itératif de ces outils langagiers, puis ensuite, en émettant des commentaires et donnant des informations, qui invitent nécessairement et subtilement le lecteur ou interlocuteur, à des réflexions. Or, si selon H. Lefebvre, « l'idéologisation est un processus qui consiste en une extrapolation-réduction [...]. Car, pense-t-il, « l'idéologie elle-même transforme en absolu, un concept partiel et une vérité relative. »⁵⁸ En somme, idéologiser, c'est, d'une façon générale, donner à quelque chose une valeur idéologique. Le choix d'intituler cet article, « Le métalinguisme, entre autorégulation énonciative, idéologisation et expression idéologique dans le discours littéraire », a été motivé par le constat de la propension de l'écrivain à marquer fortement sa présence dans son discours. Par exemple, tels qu'utilisés dans ses textes, les proverbes jouent, en quelque sorte, comme des idéologèmes pour l'écrivain. C'est-à-dire, des moyens avec lesquels il invite implicitement le lecteur à la réflexion ou à des choix d'attitude ou de comportement. Il le précède dans cette réflexion en donnant parfois son point de vue.

Avec Kourouma, inventés ou puisés dans des fonds culturels divers, notamment malinké, africain et universel, les proverbes, en tant que procédés d'expression ont une forte teneur didactique. Cette marque majeure de la tradition orale expose le fort désir de l'écrivain, d'instruire et de partager avec son lecteur, le contenu énonciatif du proverbe qui est un héritage culturel commun. Le faisant, il transforme ces éléments métalangagiers en de véritables idéologèmes, c'est-dire des éléments capables de s'insérer, comme le stipule R. Aron (1965 : p. 238), dans « un système global d'interprétation du monde social. »⁵⁹ Kourouma exprime ainsi, ses points de vue, ses prises de position ou tout simplement, sa vision des choses et du monde. Car, selon le philosophe critique L. Althusser (1970 : p. 30), « l'idéologie représente un rapport imaginaire des individus à

⁵⁶ Neveu, Fr. 2015 *Dictionnaire des sciences du langage*, 2^{ème} Edition Revue et corrigé, Paris, p337.

⁵⁷ Van Dijk T, A. et Kintsch W., (1996), *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, p. 27.

⁵⁸ H. LEFEBVRE, 1981, *La Vie quotidienne dans le monde moderne*, p.185.

⁵⁹ Aron, R., 1965, *L'opium des intellectuels*, Paris, Gallimard, (1^{ère} édition 1955), p. 238.

leur existence qui se concrétise matériellement dans des appareils et des pratiques. »⁶⁰ Ici, avec l'écrivain, cette idéologisation est liée à l'inconscient par le biais des interpellations diverses à travers le métalangage. Ainsi, "c'est comme ça on appelle", "c'est la guerre tribale qui veut ça", "non, c'était pas ça", "Oui ! Djigui était nez à nez avec une vraie colonne française", etc., sont des effets idéologiques qu'Althusser considère comme des « effets idéologiques élémentaires ».⁶¹

3.2.2 Le métalangage, un support d'expression idéologique

L'usage abondant des périphrases analysées chez l'auteur, s'inscrit dans la pratique métalinguistique dont la visée est sans conteste, l'expression idéologique. Car la périphrase se définit comme « une figure ou un procédé qui consiste à exprimer une notion unique par un groupe de plusieurs mots ». Or, lorsqu'elle s'apparente à la circonlocution qui, elle, correspond à la « manière d'exprimer sa pensée d'une façon indirecte », elle constitue un véritable idéologème et devient par conséquent, un « éthos », c'est-à-dire un moyen d'expression de son point de vue, de sa vision des choses et du monde. C'est ce qu'illustrent les expressions périphrastiques comme : « Houphouët Boigny, le vieux dictateur roublard, sentencieux et multimilliardaire. », QORODN ; « Tiékoroni, l'homme au totem caïman, l'homme au chapeau mou, le dictateur de la République des Ebènes. », (EALVBS, p. 176) ou encore, les structures épiphoriques : « Allah n'est pas obligé d'être juste dans les choses qu'il fait sur terre. » (ANEPO, p. 14) ; « Allah fait ce qu'il veut ; il n'est pas obligé d'accéder à toutes les prières des pauvres humains. » (ANEPO, p. 20) ; « Allah, du ciel, fait ce qu'il veut ; il n'est pas obligé de faire justes, toutes les choses d'ici-bas. », (ANEPO, p. 28).

Dans la première série d'exemples, l'écrivain s'adonne à une caractérisation qui révèle son attitude vis-à-vis du personnage d'Houphouët Boigny qu'il dépeint et dont il fait le coréférent de son personnage romanesque. Il use de l'épithétisation multiple⁶², de manière à donner une impression particulière marquée d'antipathie et d'aversion. La caractérisation, selon E. Akpa Alfred (2016 : p. 63) « consiste à indiquer avec précision, les caractères distinctifs de quelqu'un ou de quelque chose. »⁶³ L'auteur joue ici, d'une caractérisation quantitative, car le discours est habité par une grande population de mots intensifs qui permettent d'atteindre l'effet sémantique et idéologique escompté. Dans la seconde série, il se consacre à l'expression de sa vision particulièrement religieuse : l'intervention de Dieu dans la vie humaine et dans le quotidien des hommes. Il semble mettre en avant, sa vision ou son opinion sur la notion de liberté. Mais, il s'appuie sur une ironie mordante, tout comme cela a été le cas pour la définition de la parenthèse relative à la notion d'ingérence humanitaire : (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des Etats d'envoyer des soldats dans un autre Etat, pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case,

⁶⁰ Althusser, L. 1970, *Idéologie et appareils d'Etat, La pensée*, 151, Paris, Editions Sociales, p.30.

⁶¹ Althusser, L., *Idem*, p.30.

⁶² Essis Akpa A. 2016. « Enjeux de l'épithétisation multiple dans la prose romanesque négro-africaine : le cas d'Ahmadou Kourouma », pp.62-77,

⁶³ E. Akpa Alfred, *Op.cit*, p.63.

sur leur propre natte). En somme, ces éléments analysés, nous mettent en phase avec la pratique métalinguistique, vecteur d'idéologisation et d'expression idéologique.

Conclusion

L'énonciation en tant que « mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation », ⁶⁴ engendre de multiples domaines dont celui du métalangage qui s'appréhende comme un langage sur le langage. Une étude de ce mécanisme encore peu exploité, à travers le champ littéraire, chez l'écrivain Ahmadou Kourouma, a permis de découvrir, dans une démarche sémantico-cognitive et pragmatique, des avatars innovants, en dehors des catégories métalangagières classiques, consacrées à l'autorégulation discursive, notamment les discours entre parenthèses, par les discours entre tirets, les assertions positives et négatives. Cette analyse a permis de mettre à nu, au travers du génie créateur de l'auteur, une possible idéologisation des faits qui sous-tendent la narration. De même, a-t-elle donné de voir que l'écrivain a usé des éléments métalinguistiques comme des idéologèmes, c'est-à-dire, des supports linguistiques capables d'exprimer l'idéologie. Car, comme le disent T. A. Van Dijk et W. Kintsch, (1996 : p. 27), « les opinions idéologiques se manifestent *aussi* dans le texte et la parole. » ⁶⁵ A travers les occurrences analysées, Kourouma intègre, de fait, certaines reprises épistrophiques et épiphoriques, ainsi que certaines périphrases puis des proverbes, au paradigme métalangagier.

Références bibliographiques

- Althusser, L. 1976. *Idéologie et appareils d'Etat, La pensée*, 151 (repris dans *Positions*, Paris : Editions Sociales, 67-125).
- Aron, R. 1955 /1965. *L'opium des intellectuels*. Paris : Gallimard.
- Benveniste, E. 1976. *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Bergez, D., Géraud, V. et Robrieux, J. J. 2010. *Vocabulaire de l'analyse littéraire*. Paris : Armand Colin.
- Charaudeau, P. et Maingueneau, D. (2002), *Dictionnaire de l'analyse du discours*, Paris : Editions du Seuil.
- Debove, J. R. 1997. *Le métalangage*. Paris : Armand Colin.
- Dictionnaire 2005. *Le Grand Robert de la langue française*. Paris : Larousse.
- Essis, A. A. 2016. « Enjeux de l'épithétisation multiple dans la prose romanesque négro-africaine : le cas d'Ahmadou Kourouma ». *Revue de l'ILENA* : 62-77.
- Essis, A. A. 2014. « Le glossaire intratextuel, procédé de lisibilité, d'expressivité et de créativité langagière, de propagande culturelle et de promotion interculturelle. Abidjan : Lettres d'Ivoire.
- Fontanier, P. 1977. *Les Figures de discours*. Paris : Flammarion.
- Grémy A. 2017. *Grammaire française de A à Z*. Paris : Ellipses Editions.
- Lefebvre, H. 1981. *La Vie quotidienne dans le monde moderne*. Paris.

⁶⁴ Benveniste, E., (1976), Op.cit., p.80.

⁶⁵ Van Dijk T, A.et Kintsch W., (1996), *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press.

- Neveu, F. 2015. *Dictionnaire des sciences du langage*. Paris : Armand Colin.
- Riegel, M. et al. 2003. *Grammaire méthodique du français*. Paris : Gallimard.
- Rivarra, R. 2000. *Le discours du récit, introduction à la narratologie énonciative*. Paris : L'Harmattan.
- Roman, J. 1963. *Essais de Linguistique Générale*. Paris : Editions de Minuits.
- Souffi, G. et Raemdonck, D. V. 1999. *Pour comprendre la linguistique*, Paris : Bréal.
- Turmel, A. 1980. « L'idéologique comme logique syntaxique : au sujet de Marc Augé ». *Anthropologie et Sociétés*, (4)3 : 137-148.
- Van Dijk T, A. et Kintsch, W. 1996. *Strategies of Discourse Comprhension*, New York : Academic Press.
- Youri, T. 1965. *De l'évolution littéraire, dans théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil.

ADMINISTRATION IN COLONIAL AFRICAN INSTITUTIONS : LANGUAGE, CULTURE AND SEMANTICS



FAWEHINMI TAIWO

Adeyemi College of Education, Ondo (Nigeria)
kiddieskiddies@yahoo.com

Abstract

The main objective of this research is to expose per excellence the use of language in the governance of the colonial African societies and to make manifest, the impact of the western world on the semantic use of language in the cultural administration of the colonial African institutions. In the years preceding colonialism, the governance of the average linguistic community begins from the nuclear family. This emanates from the family heads to the clan or village heads; hereafter, the overall head i.e. the Monarch. Messages are conceived from the latter to the whole community at large through the Town crier or other means of communication, according to cultural norms. The advent of colonialism gave rise to the incorporation of a mixed-culture into African institutions. The western world brought along its own cultural beliefs through Christianity, exploration, trade and other socio-economic reasons. In fact, the white man and his language became the major focus in governance. When two languages come into contact, there is a tendency to imbibe linguistic components in one another. Some cultural nuances would suffer extinction while some would undergo reformation/deformation. This boils down to the fact that culture and language are semantically interwoven, especially in the governance of political institutions. Therefore, our findings revealed that the colonial era triggered a total or partial loss in semantic nuances of language use, alongside cultural norms in African institutions. This in turn set the pace for both positive and negative transformation in government administration from the colonial times to the present day.

Keywords: *Language, culture, semantics, administration, colonial, Africa*

Introduction

Institutions in Africa dated far beyond the colonial era. In fact, they must have existed, probably before or prior to the biblical days of Noah's flood. This naturally implies that there existed some peculiar languages, cultural values and a form of governance within the communities.

The system of administration in Africa before independence will be closely related to the family and family types which Ratonga (2000) has semantically defined thus:

- A nuclear family – A two-generation family consisting of father and mother and their children or a single possibly widowed parent and the children.
- A stem family – A three-generation family consisting of a father and a mother, a married child, their spouse and their children.

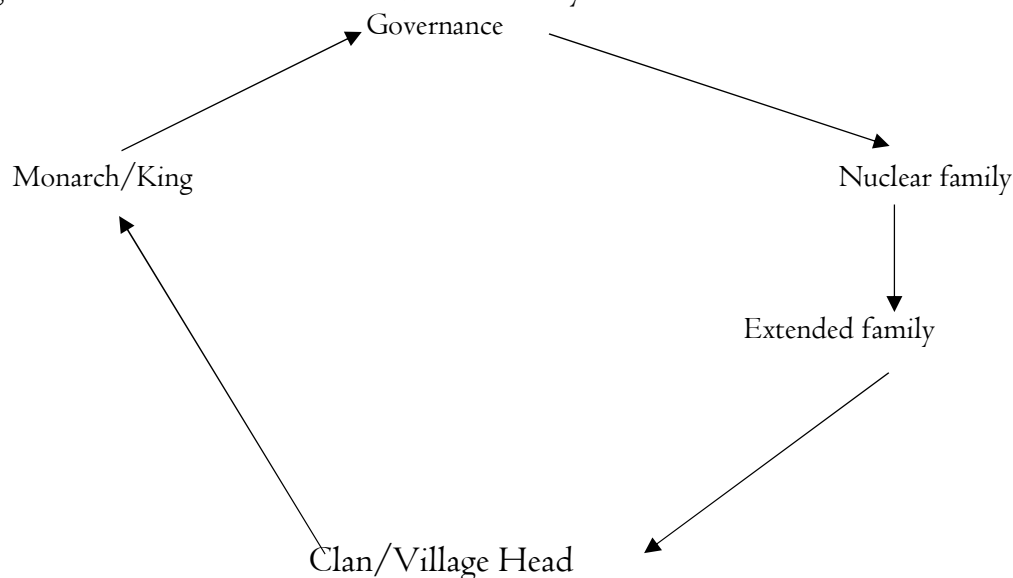
Ratonga goes further that in a patriarchal stem family, the aging parents and one or more of their usually married male offspring live together. Unmarried female children also stay in the family till they are married.

- An extended or joint family – Here three or more generations live together with both vertical and lateral extensions with a single line of authority.

This paper is in essence looking at the fact that governance in the colonial African setting commences right from the nuclear family. The father is supposed to be the eldest in the family and consequently “the governor” of the home. He is supposed to put all issues concerning the home under very strict control. Neither the mother nor the children are supposed to overrule his authority. He not only has the final say, he also is to ensure peace and harmony in the home.

The next in line will be the extended family where governance belongs to the oldest member of the group, usually “a grandfather” or a “great-grandfather”. All decisions taken in the nuclear family are all subject to his ratification regardless of the subject-matter or the one concerned.

Let us note again that some African communities have “group heads”. This category may not necessarily be biologically related. The extended family head is subject to the latter in hierarchy of governance. Then comes the clan/village head, usually regarded as “the chief”. All other “heads” are subject to his authority, while he in turn is responsible to the overall monarch, or king. The latter we shall examine his manner of administration in the cause of the paper. The hierarchical order of the stakeholders in governance is illustrated below, clock-wisely:



The pre-colonial and the very early parts of the colonial era enjoyed this system of governance, in related cultural values interwoven with language and its semantic values.

I. Governance and the Issue of Language

As earlier on said, governance will be the administration of a particular set of people in any given community, by a particular head or groups of heads. This definition may be very peculiar to African institutions as the communal type of life constitutes their daily existence. Nnoli (2003) cited by Salami (2008 : p. 73) rightly opines:

A communal group is one in which primary identity prevails. Membership of the group is not attained but ascribed within the communal group, the individual self is defined holistically. The

totality of the individual's involvement in life is defined by the group. Examples of communal groups include family, ethnic, religious or regional groups.

Thus the individual will not exist outside the community. Meanwhile, the focus of governance is to enable the individual to be self-reliant. His first contact with the world around him is through the language of the community. The individual and his language cannot exist outside the community. We do agree with Crystal (1987 : p. 102):

Language is intimately connected with activities, desires, emotions, thoughts and all the businesses of life. Brooks et al. (1972 : p. 3) also opine: It is only by language that man can carry the past with him, understand the present and protect the future. Only by language can he have a clear notion of himself as an individual.

Language then could be seen as a means of communication indispensable to the community. It is through language that the cultural values of any society are preserved. And language makes the passing on of these values from one generation to the other possible. Thus language is a social phenomenon.

Talking about governance in the African setting, it is glaring that language cannot be diffused from economy and education. From the early age, the child is instructed in the cultural norms of the society. He is given the informal education, through direct speech utterances, story times, folklores, oral tales, myths, moonlight stories, songs, moonlight playlets and the likes. Through all the above, the individual is taught the morals of the society.

The individual is empowered through the learning of a particular craft or trade. The male child will usually take after his father, while the female child, after her mother. And most importantly is the trade that has to do with the exchange of goods. Hopkins (1975) has termed this as local trade which he defines as the transaction which took place within a radius of up to about ten miles of the area of production. The most important thing to note however is the fact that the individual and the society are being instructed in the love that should exist for one another, that is stealing of other people's belongings is highly prohibited. Though this practice was soon to be interrupted by the advent of colonialism.

2. Colonialism and the Issue of Language

It is a well-known fact, that colonialism crept into the African soil, through trade and religion. Even though many European historians in the past thought Africans had no history, no culture and consequently no linguistic form of communication. Thereby, Africans had no past until the coming of the Europeans in the fifteenth century.

African institutions already had a means of communication, which is the indigenous language suitable to each of the communities; let us also note here that no language is inadequate on its own in as much as it belongs to a particular group of native speakers. Only for the purpose of effective communication, the "African" had to learn the "white man's" language.

Right from the colonial era to the present time, the African child is still compelled to acquire languages in most cases putting him in a multilingual situation. The

table below illustrates some African languages, countries where they are spoken, and the corresponding European languages as opined by Igué (1993 : p. 2) and Oyetade (2001 : p. 2).

Country	Official Language	Foreign Language	African Indigenous Languages
Nigeria	English	French	Hausa, Yoruba, Igbo, Efik, Fulfulde, Kanuri, Idoma, Edo, Ijaw, Bariba, Nupe, Tiv.
Republic of Benin	French	English	Fon-Ewe, Gun, Bariba, Yoruba, (Anago, Mokole, Sakete)
Togo	French	English	Ewe, Kabiye, Hausa, Yoruba (Ana)
Burkina-Faso	French	English	Moore
Ghana	English	French	Dagbani, Akan, Ewe, Hausa, Adagme, Ga, Dagar
Côte d'Ivoire	French	English	Akan, Dyula, Anyi-Baoulé, Senonfo
Gambia	English	French	Madingo, Wolof
Guinea	French	English	Malinké, Fulfuldé, Sousou
Guinea-Bissau	Portuguese	French	Crioulo
Liberia	English	French	Bassa Kpelle, Krio
Sierra-Leone	English	French	Yoruba (Aku), Créole

As illustrated in the table, each African institution speaks the language of the colonizer and probably had to learn the language of a neighbouring country's colonizer. Though this may become very rampant in the post-colonial era. The younger generation in the colonial era who passed through the school system were the most affected by this issue of multilingualism. The outcome of this conflict of cultures in the colonial era was moral decadence, as language is strictly linked with culture. In order to find his bearing in between the two cultures, most Africans both young and old, resolved to the pidgin language or its most standardized form, known as creole. The linguistic components of which vary from one African culture to the other. The following illustrates:

A. I wan go for Lagos - I am going to Lagos
 | | | | |
 PR Aux V V PRE N

Sentence A appears more of the English structure, though also closely related to the structure is the indigenous language.

is supposed to be honourable in between the persons in question, while pre-marital sex in the African setting is a taboo. The bride is supposed to keep her virginity. If this is achieved, her parents are held in honour in the society. The groom on the other hand is supposed to present goods and monetary gifts to the parents of the bride, and not supposed to cart away with the woman.

- **Proverbs**

The use of proverbs in the African setting is of an immense and immeasurable importance because it is used for the preservation and also the conservation of a substantial part of the cultural values. See Fawehinmi T. (2009). Ojoade (19985 : p. 328) has this to say:

There is no part of the globe in which proverbs are as important as in the continent of Africa. Indeed, the proverbs represent the quintessence of African life and thought. Proverbs are not just platitudes but sayings that carry authority. Proverbs constitute a manual of authority or an anthology of gnomes.

Proverbs are not only backbones behind every meaningful conversation, but also a way of empowering individuals in the society. And most importantly a way of governance to allow peace and sustainable development. Illustrated below are some selected proverbs drawn from the Yoruba language spoken in the Western part of Nigeria and some other few countries in Africa.

Proverb	Purpose	Interpretation
Èni ti a fẹ ni a mọ, a o mọ ẹni ti o fẹni	Self-Admonition	Friend of many, friend of none
A gbajọ ọwọni a fii sọya	Self-Admonition	It is good to have more than one anchor on the slip
Aabọ ọrọ ni a sọ fun ọmọluabi. Bi o ba de inu rẹ, a di odindi	In times of encouragement	A word is enough for the wise
Ọwọ ẹni ni a fii tun iwa ara ẹni se	In times of encouragement	Each one is the craftman of his own fortune
A kii gbe okere mọ adun ọbẹ	Expression of love to humanity	One should not judge the tree by the bark
Igba ipọnju laa mọ ọrẹ	Expression of love to humanity	A friend in need is a friend indeed
Ọgẹdẹ dudu ko ya busan, ọmọ buruku ko yaa lupa	For peaceful co-existence	Allow sleeping dogs to lie
Ijakumọ ko ni rin lọsan. Ẹni abiire ko ni rin ni oru	For peaceful co-existence	Eagles don't breed doves

Thus governance in African institutions depend a great deal on the use of proverbs and other aspects of oral tradition.

4. Governance, Colonialism and African Cultural Values

As earlier on mentioned, governance in African institutions belongs to all and sundry. That is to say, from the individual and the nuclear family head to the extended family head, the clan or village head, look up to the monarch as the overall head. This however, was dominant in the pre-colonial era. Igboin (2011) still has this to say:

Colonial rule was an imposition that unleashed deadly blow on African culture with the immediate consequence of the introduction of such values as rugged individualism, corruption, capitalism and oppression. Colonial rule disrupted the traditional machinery of moral homogeneity and practice.

We may on one hand agree with Igboin in the sense that individualism was not and is still not an integral part of the African cultural values. The monarch as the overall head is surrounded by some chiefs, usually the heads of groups in decision making. He has the final say in all matters ranging from the individual's marital problems, crime and even more serious religious, political and economic issues.

In another parlance, we may want to digress a bit from Igboin's opinion, in the sense that some of these African monarchs were in themselves corrupt even before colonialism. There was human trafficking and the slave trade. Though colonialism brought the notorious slave trade to its peak. Manning (1990) cited by Léglise *et al.* (2007) opines that:

The slave trade allowed European nations and the individuals directly involved in it to considerably expand their economic power but brought about the death of millions of Africans and led to a significant diminution of the West African population and to major tension including wars between different population groups in the region.

Thus for selfish economic ends, the monarchs who are supposed to be the traditional and religious custodians of the community turned around to sell the inhabitants as slaves as Europeans transported Africans as slaves to the Caribbean and the Americas, and forced them to work under horrendous conditions on (sugar, cotton, coffee, etc.) plantations according to Manning. Isichei (2004 : p. 41) pointed out that: The table of slave is in a more peculiar manner the business of kings, rich men and prime merchants, exclusive of the inferior sort of Blacks.

It was not until the eighteenth and nineteenth centuries respectively that some of the captured and sold slaves started regaining their freedom. One of whom the history is well known, Bishop Samuel Ajayi Crowther liberated in 1822 at Freetown. Another important thing that dealt a blow on the issue of governance and cultural values will be the Western form of education. This came in especially through the school system. If we agree with Igboin (2011), the schools' curricula were tailored to achieve the goals of the colonizer rather than train the colonized to be independent. The very rudiments of some of the African cultural values like the issue of greetings and politeness started going into extinction. Learning the colonizer's language entails learning and even imbibing the latter's cultural values. The colonial masters became the dictators in government, while the supposed "heads" monarchs are reduced to "on lookers" in the face of deteriorating African cultural values.

Conclusion

This no doubt, that colonialism has left Africa, a number of footprints. This ranges however, from positive to negative impacts. Commencing from the present day system of government coined from the colonial rule, while pre-colonial African monarchs supposed to be the custodians of values in the society are only subject to the head of the ruling political party in their territory.

The effect of colonialism in demoralizing the African cultural values can be seen in the following: insincerity, unfaithfulness, bribery, corruption, dishonesty, cheat, favouritism, irresponsibility, irresponsiveness, pen-robbery, embezzlement, harassment, gambling, deceit, cheat, lies, exploitation, crime and the likes, juvenile delinquencies, stubbornness to parents and the society, insubordination, hatred and hundreds of the likes.

The present day African could not believe in neither his immediate community or in the society at large. He wants to run away to the white man's country by all means. Those still around in African communities easily abhor any "made in African" goods. No doubt, he wants to think like the white man, dress and eat like him.

However, it is imperative to note that the white man's presence in the colonial era eradicated some impalatable aspects of the African cultural values. This ranges from ritual killings of human beings for sacrifices to unknown gods, slave trading, and the killing of twin children. In any case, cultural and moral values geared towards positivity, constitute the frameworks for the sanity of any society.

Abbreviations

ASP	- Aspect
AUX V	- Auxiliary Verb
MK	- Marker
N	- Noun
PR	- Pronoun
PRE	- Preposition
V	- Verb

Bibliography

- Aje, S. A. 2010. "Language for Regional Integration in Africa" in Kuupole, D and Bariki I (ed) *Applied Social Dimensions of Language Use and Technology in West Africa; Festschrift in Honour of Professor Tunde Ajiboye*, Ghana, University of Cape Coast. P 1-7.
- Brooks et al. 1972. *Modern Rhetoric*, New York Brace and Romorich.
- Crystal, O. 1987. *The Cambridge Encyclopedia of Language*, London, Cambridge University Press.

- Fawehinmi, T. 2009. "The Beauty of African Language in a Foreign Milieu in Ajayi and Fabarebo (ed) *Oral Traditions in Black and African Culture*. Centre for Black and African Arts and Civilization (CBAAC).
- Fawehinmi, T. 2014. Language in Its Social Context: A Lexico-Semantic Point of View in *International Journal of Arts and Culture in Society* Ghana, Pan African BookCompany.
- Hopkins, A. G. 1975. *An Economic History of West Africa* London, Longman Green.
- Igboin, B. O. 2011. Colonialism and African Cultural Values. Accessed on Internet 24/2/2018.
- Igué, A. M. 1993. *Etude dialectologique des parlers du Yorouba du Benin, du Nigéria et du Togo*: centre national de linguistique appliquée, Cotonou.
- Isichei, E. 2004. *Voices of the poor in Africa*, U.S.A University of Rochester Press.
- Léglise, I. and Migge, B. 2008. "Language and Colonialism. Applied Linguistics in the Context of Creole Communities", Marlis and Anne Pauwels (ed) *Language and Communication: Diversity and Change*. Handbook of Applied Linguistics, Mouton de Grayter : 297-338.
- McGregor, W. B. 2012. *Linguistics. An Introduction*. New York, Continuum International Publishing Group.
- Mountjoy, A.B. 1971. *Developing the Underdeveloped Countries*. London, Macmillan.
- Ojoade, O. 1985. "African Traditional Ethnical Education and National Discipline: Proverbial Evidence" in *Folklore and National Development*. A seminar Proceedings. Ife, Nigeria, Folklore Society.
- Ojoade, S. 2001. "Language and Integration in the West African Sub-Region" in *Inquiry in African Languages and Literature, Vol. 4*.
- Salami, E. 2008. Conflicts, Pensions, and Insurrections in Africa: Its Implication in the 21st Century in *Journal of Issues on African Development*. Vol. I.
- Ratonga, T. 2000. *Family Structures*. Internet Accessed. 22/02/2015.

LETTRES ET LANGUES

PHOTOGRAPHIE ET LITTÉRATURE DANS LE RÉCIT DJEBARIEN



Kouakou Paul DABLE

Université Félix Houphouët Boigny
ramzybeni2dieu@gmail.com / lezou07@gmail.com

Résumé

Cet article analyse les procédés d'écriture dans le récit djebarien à l'aide de la narratologie et de la sémiotique susceptibles de créer, à la lecture, les effets photographiques. Le média photographique est représenté par discontinuité, alterné ou parallèle d'actions simultanées. L'image photographique se perçoit comme trace du passé ou archive de la mémoire et catalyseur de l'imaginaire, point d'entrée d'une évasion. Le processus de remémoration mélancolique et de rêverie sont deux mouvements distincts qu'enclenche l'observation du média photographique.

Mots-clés : média photographique, toile narrative-récit Djebarien, flash citationnel, condensation

Abstract

This article analyzes the writing processes in the Jebarian narrative using narratology and semiotics that can create photographic effects on reading. The photographic medium is represented by discontinuity, alternating or parallel of simultaneous actions. The photographic image is perceived as a trace of the past or an archive of memory and a catalyst for the imagination, the point of entry into an escape. The process of melancholy recollection and reverie are two distinct movements that are triggered by the observation of the photographic media.

Keywords: photographic media, narrative canvas, Djebarien story, citation flash, condensation

Introduction

La photographie inspire le travail scripturaire d'A. Djébar (2002) autant que le cinéma, la peinture ou la musique. Il s'agit d'un thème dans l'une ou l'autre de ses œuvres dans l'ensemble des textes de notre corpus, nous sommes d'avis que Djébar fait assez souvent des renvois explicites à la photographie pour que celle-ci retienne notre attention. Cela à titre de média ayant contribué à déterminer certains procédés d'écriture susceptibles de créer implicitement, à la lecture, des *effets photographiques*. C'est l'hypothèse que nous posons.

Lorsque le média photographique est clairement mentionné dans le récit djebarien, il l'est dans le sens large du terme, et de façon dispersée ainsi qu'isolée. Les photographies dont il est question sont par ailleurs toujours de nature étonnamment différente et font l'objet de descriptions plus ou moins élaborées (on se contente surtout d'en résumer le contenu). Les prises citées ont effectivement tantôt été réalisées dans une école, au sein d'une famille ou lors d'un moment historique ; tantôt sur une scène de crime ou de tournage cinématographique. A aucun moment, toutefois, le sujet de la photo d'art n'est abordé chez Assia Djébar.

Notre objectif est d'apprécier la façon dont l'influence photographique se laisse le plus sentir à travers l'expérience de la lecture et donc, à travers l'appréciation de procédés d'écriture qui en laissent des traces sensibles, autant au niveau de la forme qu'à celui du contenu des textes.

Nous proposons, dans un premier temps de passer en revue quelques références à la photographie, étant donné leur caractère limité dans le corpus. Cette entreprise est possible et demeure à notre sens souhaitable, puisqu'elle permet d'éclairer sur la place qu'occupe le média photographique dans l'écriture djebarienne et sur les diverses modalités de sa représentation littéraire.

I. Parler de photographie dans le récit djebarien

Dans le recueil *Femmes d'Alger* d'A. Djébar (2002), nous ne retrouvons que deux renvois à la photographie. La première concerne les photos d'un nourrisson : « Je rapporte à Nadir les nouvelles de là-bas ; je développe pour lui les photos qui marquent la transformation du bébé » (*Alger*, p. 48) ; la deuxième, nettement plus intéressante, s'attarde à décrire comment on photographiait les Algériennes porteuses de bombes en pleine guerre d'indépendance lors de la résistance : « On photographiait dans les rues vos corps dévêtus, vos bras vengeurs, devant les chars... [...] Vos yeux révoltés... quoi... Vos corps utilisés en morceaux, en tout petits morceaux » (*ibid.*, p. 111).

Ce passage a évidemment la qualité de souligner l'esthétique du fragment propre à l'acte photographique, lequel, par ses opérations de cadrage, sectionne comme on le fait au cinéma et en peinture, une image, la morcelle pour n'en retenir et présenter qu'une ou certaines parties, ce que R. Barthes (1980) nomme des « *détails poignants* » (Ou *punctum*) dans *La Chambre claire*. L'extrait des *Femmes d'Alger* se poursuit ainsi :

« On devrait faire des gros plans [...] de la femme: voilà des doigts ordinairement teints de henné, habituellement mains actives des mères préservées (visage en feu pour faire le pain et pour se brûler), les mêmes doigts sans henné mais avec ongles faits, qui portent des bombes comme des oranges (*ibid.*, pp. 111-112) ».

L'intérêt accordé à la question du fragment visuel est renouvelé ici à travers la description photographique qui est faite des doigts et du visage des mères algériennes, présentés en gros plans.

Dans *L'Amour la fantasia* (2001), nous comptons trois mentions, dont l'importance reste moindre. Le court chapitre « *Les trois jeunes filles cloîtrées* » présente d'abord des adolescentes (incluant la principale narratrice-personnage du roman que l'on associe à Assia Djébar et qui se plaît à se remémorer l'époque de sa jeunesse) dont les passe-temps favoris, l'été, consistent entre autres à échanger « les photographies des vedettes du cinéma et du théâtre arabe » (*Fantasia* 22). Et à un autre endroit du roman, on peut lire, à propos d'une correspondance amoureuse entretenue entre cette même narratrice et un soupirant de classe, qu'elle n'accepte de lui que des mots, « *[refusant] la photographie, ou toute autre trace visuelle* » (*ibid.*, p. 75). Lors du dernier tiers du roman, enfin l'un des chapitres-voix qui est consacré au témoignage de Chérifa explique comment Ahmed, le jeune frère de celle-ci, après avoir été sauvagement abattu sous les yeux de sa sœur, a été « dépouillé de ses papiers, des photos qu'il portait sur lui » (*ibid.*, p. 138).

De tous les récits de notre corpus, *Vaste est la prison* (1995) est sans conteste le texte qui foisonne le plus d'allusions faites au média photographique, parce qu'il est fortement marqué par le septième art. La photo de cinéma selon René Predal (1985) comme thème, y occupe en effet une place majeure, entre autres types de photographies

dont le récit fait mention. Nombreuses, elles le sont, certes, ces références, mais leur variété doit en outre être mise en relief, ainsi que la longueur exceptionnelle des descriptions qui leur sont parfois accordées.

Citons pour commencer l'exemple suivant : Plongée dans les repérages de son premier film, la principale narratrice-personnage du roman se présente notamment accompagnée de Julien, un ami qui s'improvise photographe : « Julien et moi, nous faisons, du même rythme. Les repérages les plus féconds. Nous revenions, complices, des gerbes d'images entre nous » (Prison, p. III). Julien lui « confie » même, à cette époque de sa vie, « toutes les photos » (*ibid.*, p. 112). Deux semaines après cet épisode, la narratrice affirme recevoir de son camarade parti à l'étranger :

[...] une carte [...]: une photographie qu'il avait prise d'une jeune femme assise sur la pente d'une colline devant sa maison et jouant avec son bébé, dans une lumière irisée... Quelques lignes de Julien, derrière : là, dans ce village où il avait contemplé des scènes analogues toute la journée; il pensait à moi, au printemps précédent où nous avions si bien travaillé, « regardé », écrivait-il, et il terminait : « Demain, ce sera l'Himalaya, et la nouvelle piste. Je suis heureux. Au revoir, patron ! » (*ibidem*).

Nous avons ici un exemple intéressant de description ekprastique d'une image photographique. Le fait que cette image donne lieu à un commentaire écrit (sur la carte postale et que le roman rapporte) n'est aussi pas dénué d'intérêt selon B. Vouilloux (1994) l'image suscite inévitablement, chez l'écrivain qui la reçoit, la contemple et la lit, le désir d'y répondre avec des mots : « Le rapport entre le lisible et le visible est à construire par le lecteur/spectateur [...]. Tout étant est promu à la signification, à partir du moment où il semble avoir été isolé, cadré par le discours" [...] » (pp. 10-115).

Beaucoup plus loin dans le récit la photo de cinéma continue d'être une activité à l'honneur cette fois sur un plateau de tournage cependant. Il est écrit que « Julien, l'ami qui se veut [...] photographe, prendra des photos de plateau [...] » (*ibid.*, p. 174). Parmi elles, une « image lointaine ». Celle d'un homme qui « *regarde sa femme* » [...] dormir » (*ibidem*). La narratrice, à la vue de cette image, en vient naturellement à se rappeler la vision que les touristes retiennent de l'Algérienne, celle du « Corps femelle voilé entièrement d'un drap blanc, la face masquée entièrement, seul un trou laissé libre pour l'œil » (*ibidem*) ; celle qu'ils « photographient, parce qu'ils trouvent pittoresque ce petit triangle noir à la place d'un œil, ce regard miniature [...] » (*ibid.*, p. 75) « ce regard artificiel [...], cette fente étrange [...] » dans le tissu (*ibidem*).

Sur ce même plateau, encore quelques chapitres plus loin dans le roman, la vue d'une jeune et belle mère avec « son bébé allaité mais malade » (*ibid.*, p. 223) dans une chambre retient la narratrice qui la surnomme La Madone. On lui interdit néanmoins de prendre en photo cette femme ou de la filmer. C'est alors que l'image de cette ravissante mère rappelle à la narratrice une photographie de famille, « *pâlie* » sur laquelle figure « L'épouse de [son oncle] paternel morte en couches à vingt ans [...] » (*ibidem*). Elle se la remémore, sur le cliché. « [...] assise, le visage allongé, le corps évanescent, dans l'énorme fauteuil d'un salon syrien dont le luxe nacré [l'intimidait] [...] » (*ibidem*)

Dans un autre extrait du texte, la narratrice se souvient des années 40, période tourmentée de l'Algérie occupée par la France. Revient surtout à elle la fascinante image

d'une photographie affichée sur le mur de sa chambre d'enfant et qu'elle contemplait toujours depuis son lit où elle se couchait, portrait d'un « militaire français moustachu, assez élégant, qui [la] fixait longuement dans le triangle de lumière découpé par la porte ouverte : un certain général Weygand [...] » (*ibid.* p. 259).

En réalité, le portrait du général ne regarde pas la fillette, mais le photographe qui doit immortaliser son image. Il donne l'impression seulement de regarder la fillette, mais sans la voir pour autant. De même, la fillette regarde le général sans le voir puisqu'il n'existe pas au moment présent de la contemplation. Il appartient à un passé révolu. Il n'existe plus. R. Barthes (1990) rappelle utilement ce paradoxe un peu flou qui demeure caractéristique de l'image photographique et cinématographique.

Le passage qui demeure néanmoins le plus incontournable du livre se penche sur une photographie de classe pour en faire le propos principal à travers cinq pages entières (*ibid.*, pp. 267-271). Il s'agit derechef d'une expérience vécue par la narratrice lors de sa prime jeunesse, toujours en 1940. Cette expérience s'est voulue véritable événement dans la mesure où la narratrice a été saisie au centre d'un groupe d'élèves uniquement composé de garçons.

Elle était alors la première fillette de l'histoire de son patelin à bénéficier d'une instruction (grâce à son père instituteur qui l'a tout simplement intégrée à sa classe). Elle était en outre *la* toute première fille à se trouver mêlée à des confrères masculins pour une séance photo, dans un pays où le sexe féminin était par définition interdit d'image.

La description de cet épisode tente de restituer l'acte photographique qui a immortalisé l'image de la fillette placée au centre de la classe de son père occupé à soigner sa pose. Elle s'entoure aussi de deux autres descriptions tout à fait intéressantes : la première s'attache à rendre compte du regard que posait l'enfant d'alors sur cette même classe, plus particulièrement sur les garçons qui étudiaient avec elle; la deuxième reprend la description de ce regard, mais posé à rebours par la fillette devenue adulte sur ces garçons de la photo de classe conservée, « *jaunie entre [ses] doigts* » (*ibid.*, p. 270) avec les années. La différence de ce regard « *déplacé* » avec le temps incline la narratrice à une rêverie toute photographique qui déborde le cadre de la photo, de sa représentation.

La photo de cinéma continue d'être une activité citée, autrement, dans les pages subséquentes à cet extrait. Ainsi retrouvons-nous la narratrice, au chapitre suivant, dans son rôle de réalisatrice, supervisant les photographies qui doivent être prises sur le plateau de tournage de son premier long métrage : « [S'adressant à une petite fille] Tu vas être photographiée en dormant! [...] On ne verra que tes cheveux... [...] » (*ibid.*, p. 272). De la même façon, le lecteur la croise à nouveau un peu plus loin, tandis qu'elle décrit son travail de repérage à une amie: « photographe des paysannes des montagnes de [son] enfance [...] » (*ibid.*, p. 310).

Le père instituteur de la narratrice réapparaît également au fil de la lecture en homme fier de son épouse. Il imagine en effet volontiers sa femme vivre à l'européenne, dévoilée et autonome dans ses déplacements, conduisant « un véhicule [...], la Citroën avec un allant de sportive ». « Et elle mériterait, dans ce cas une photographie » (*ibid.*, p. 283), s'écrit-il.

Le Blanc de l'Algérie (1995) propose pareillement plusieurs extraits où il est question du média photographique, contrairement au recueil *Femmes d'Alger*, aux romans *L'Amour, la fantasia* et *La Femme sans sépulture* (2002) où il n'est mentionné que rarement et brièvement, à chaque fois.

Les photographies (ou les actes, poses photographiques) que ce texte cite sont toutefois rarement accompagnées de descriptions et, quand c'est le cas, ces dernières restent courtes et sans grand intérêt malgré parfois leur variété. Cela à une exception près que nous relèverons. Voici donc ces références telles que nous les avons recensées:

- « [...] il revient, tire de sa poche une photo qu'il tend à Gaïd : celle de sa femme Izza [...] avec son fils, un bébé, de quelques semaines alors » (Blanc, p. 142) ;
- « Des journalistes, quelques photographes entrèrent en action [...]. Un photographe le mitraille d'un flash » (ibid., p. 186) ;
- « [...] des étudiants sont tout joyeux, l'un lève le bras, l'autre brandit la photo de Yacine » (ibid., 187) ; « La dernière photographie prise, à sa demande, sur son lit de souffrances nous la rend encore plus pathétique » (ibid., p. 207).
- « De retour à El-Biar, elle prit plusieurs jours pour ranger toutes ses affaires : les photographies, les poèmes qu'elle écrivait, les lettres de Frantz [...] » (ibid., p. 209) ;
- « [...] l'écrivain, ce jour-là, est sorti après un long regard sur la photographie d'Arthur Rimbaud, seule image épinglée au-dessus de la table de travail » (ibid., p. 227).

Dans *La Femme sans sépulture*, nous ne trouvons enfin que trois exemples. Deux d'entre eux sont plutôt similaires à la plupart des précédents, tirés du *Blanc de l'Algérie*. C'est-à-dire qu'ils sont explicites, simples et concis, nullement développés : « Dès 55, quand il monta au maquis [...], on avait envoyé sa photo dans toutes les brigades de gendarmerie, avec tant de renseignements sur lui ... » (Sépulture, p. 89) ; « [...] elle avait gardé, dans une enveloppe, la photographie de ce second mari [...] » (ibid., p. 143).

Le troisième et dernier cas de figure se range aux côtés de ceux qui, dans *Femmes d'Alger*, *Vaste est la prison* et *La Femme sans sépulture*, se sont penchés sur le moment de la prise photographique :

Ils se laisseront photographier côte à côte pour les albums de famille, pour la vidéo de quelque cousine étudiante, qui les envie déjà, qui espère son tour bientôt ' et les regards levés des matrones quadragénaires s'extasient devant tant de modernisme : le bonheur d'être ainsi contemplée, aux côtés de son promis, devant toutes les dames ! (ibid., p. 82).

Malgré que certains textes de notre corpus accordent plus d'attention au média photographique que d'autres (*Vaste est la prison* et *Le Blanc de l'Algérie* en l'occurrence), absolument aucun d'entre eux ne se présente comme une œuvre de réécriture d'un tel média ou ne s'est écrit, construit selon un quelconque modèle photographique.

L'influence de la photographie dans le cadre du récit djebarien n'en demeure toutefois pas moins présente. Elle se remarque en tout cas d'un point de vue général, et suffisamment, selon nous, pour que l'on puisse aussi présager son existence à un niveau plus implicite. Complexe, cette influence photographique participe entre autres choses de l'esthétique fragmentaire qui caractérise de bien des manières le récit djebarien dans sa relation au septième art et à la peinture cubiste.

Jusqu'à ce jour, les spécialistes de la littérature djebarienne n'ont jamais écrit une seule ligne sur la question de la photographie et de son rapport explicite et ou implicite

aux récits de l'auteure algérienne. D'où la nécessité de fournir une première réflexion à ce sujet. Dans notre démarche réflexive, nous mêlerons bien entendu notre voix à celle de chercheurs comme O. Philipe (2002) et M. P. Huglo (2007) qui se sont consacrés à l'analyse du phénomène photographique et parfois aussi à son rapport au littéraire.

2. Photographie et aspect formel du récit djebarien

Il convient de voir comment quelques aspects du caractère fragmentaire de l'œuvre djebarienne peuvent aussi contribuer à créer des *effets photographiques*. Au nombre de deux, ces aspects incarnent des procédés d'écriture spécifiques que nous repérerons et définirons dans le cadre de cet article. Nous les rapprocheront de certaines techniques tant cinématographiques que picturales, dans la mesure où ils semblent parvenir à produire, à la lecture, des *effets* également proches de ceux qui découlent du travail propre au septième art et à la peinture.

Le premier d'entre eux relève de la manière dont Djébar présente ses personnages et/ou les événements clés de ses intrigues par plans distincts, c'est-à-dire à travers des séries de paragraphes ou de textes courts qui se veulent être des blocs condensés, relatant chacun des éléments particuliers clairement détachés de ceux qui les précèdent ou les suivent.

Le système de numérotation ou de montage complexe qui les ordonne selon une logique souvent davantage thématique que chronologique accentue par ailleurs ostensiblement leur présentation ainsi volontairement découpée. Et l'effet « *d'album* » qui en découle inévitablement s'en trouve intensifié étant entendu que les « *blocs* » s'affichent sur les pages comme autant d'images ramassant des existences et des intrigues en fragments, portraits, moments, c'est-à-dire instants « féconds », choisis, et ce, au détriment de nombreux autres.

Ces extraits, que les guillemets isolent et fixent dans une découpe photographique du Matériau verbal, dans leurs retours parfois réguliers et incessants, surgissent sous les yeux du lecteur à la façon de petits clignotements ou flashes. Fréquents dans l'œuvre romanesque de l'auteure algérienne, ils *distinguent visiblement*, à l'intérieur d'une catégorie, plusieurs sous-catégories.

3. Le récit djebarien et le principe photographique de la condensation

Pour commencer, nous aimerions attirer à nouveau l'attention sur ces passages du récit djebarien qui sont assemblés suivant l'un ou l'autre des modèles de montages dits « *par discontinuité* », alterné ou parallèle d'actions simultanées, et qui sont couramment pratiqués au cinéma. Pour ce qui est du montage « *par discontinuité* », on sait qu'il se traduit Assia Djébar à travers des paragraphes (ou textes courts) qui mettent en scène une action précise, tandis que les suivants en proposent subitement une autre, totalement différente et qui ne partage rien avec la précédente. Hormis peut-être le fait que ces actions, par exemple, peuvent appartenir chacune comme c'est souvent le cas chez Assia Djébar à un souvenir malheureux.

Or l'absence de transition (autre que thématique période sombre d'un passé douloureusement rappelé et celle qu'institue les espacements, les « blancs » séparant les paragraphes), aussi rapide soit-elle, entre les actions, demeure fortement sensible à la lecture et peut également créer l'effet d'un collage rappelant celui des photos d'un album. Ces courts textes s'offrent de fait en qualité de : « morceaux fragmentaires [qui] cadrent chaque incident ou image [...] comme le ferait la photographie d'instant de vie ». « Ils font de la coupe spatio-temporelle et de sa fixation un principe de composition en prise avec la mémoire, elle aussi fragmentaire, imagée ». *Le roman L'Amour, la fantasia* en propose plusieurs exemples.

Le chapitre titré « *Les deux inconnus* », dans lequel se suivent deux histoires indépendantes, mais dont la succession n'est ni annoncée ni attendue, en est un fort éloquent. Alors que la première histoire restitue le souvenir d'une tentative de suicide manquée de la principale narratrice-personnage du roman à l'époque de ses 17 ans, la deuxième, au détour d'un paragraphe, apparaît brutalement, sans être annoncée, et raconte brièvement un autre souvenir de la narratrice : celui d'une nuit où elle est sortie seule pour errer dans les rues et réfléchir à sa triste situation amoureuse.

Dans un autre chapitre intitulé « *La mise à sac* », le même phénomène se reproduit. La narratrice, qui rappelle d'abord ce qui se passait lors de son enfance à l'occasion de certaines réunions de familles féminines (où les femmes mariées ou veuves exposaient leurs parures), bascule sans prévenir, en passant d'un paragraphe à l'autre, dans le récit d'une cérémonie inaccoutumée, qui rappelait les enterrements » (*Fantasia*, 176), et qui avait été organisée pour le neveu de sa grand-mère arrêté et « condamné aux travaux forcés » (*ibidem*).

Dans la section du roman qui a pour titre « *Corps enlacés* » (*ibid.*, 187), la narratrice continue de se livrer au même jeu. Et commence par se décrire en pleine entrevue avec Lia Zohra, femme des montagnes de sa prime jeunesse, pour ensuite, toujours au tournant d'un paragraphe, décrire un séjour que fit le peintre Eugène Fromentin dans le Sahel algérien au cours de l'été 1853.

Et cela survient encore dans « *Le cri dans le rêve* » quand la narratrice se remémore un rêve récurrent qu'elle fait sur la mort de sa grand-mère, enchaînant sans crier gare avec l'histoire de « la pauvreté de [sa] famille paternelle » (*ibid.*, p. 219).

Lorsque, par contre, les paragraphes (ou blocs de textes) du récit djebarien s'enchaînent suivant les lois de l'alternance et du parallélisme, telles qu'on les rencontre dans le montage cinématographique, les choses se présentent autrement puisqu'ils se contentent selon (D. Bordwell, et T. Kristin (2000, p. 586) de « faire alterner des plans [ou des séquences] montrant deux actions ou plus, généralement simultanées, se déroulant dans des lieux différents » et reliées entre elles. Or cette composition n'en demeure pas moins également proche de celle qui caractérise un album photos puisque les « blocs de textes » condensent encore une fois des « aperçus [d'actions] bien cadrés [comparables] à des images [qui correspondent] à des découpes d'événements », lesquels « photographient [en quelque sorte], suivant le même principe divers incidents [instants d'un moment ou d'une période déterminée] ».

Dans ce cas précis, la liaison thématique est simplement davantage soulignée entre les divers éléments proposés étant donné qu'ils appartiennent à des actions diégétiquement unies par des principes logiques et communs d'alternance ainsi que de parallélisme. Dans la nouvelle éponyme du recueil *Femmes d'Alger*, Ali, Sarah et leur fils Nazim s'occupent, chacun de leur côté, à diverses activités durant la journée. Mais la nouvelle leur réserve alors chacun un paragraphe qui s'attache à décrire ce qu'ils font aux mêmes heures, simultanément, bien qu'ils soient séparés, c'est-à-dire présents à des endroits différents. La succession de ces paragraphes permet donc évidemment au lecteur de « voir » ce qu'ils font tous en même temps au-delà de ce qui les sépare.

Cela comme le feraient diverses photos-portraits d'un album en coupant-fixant, chacune, dans l'espace-temps, une image de ce que chaque personnage fait à un moment précis :

Hors de l'hôpital, Nazim, en dégringolant une rampe en escaliers, espéra trouver quelqu'un de familier pour tenir à voix haute le discours qu'il avait préparé sur son père. [...] (Alger, p. 70).

À l'hôpital, parmi ses assistants, Ali se préparait.

« L'opération la plus délicate... Un foie énorme à ouvrir... Très peu de chances de s'en sortir pour ce vieux notable nationaliste... » [...] (ibid., p. 71).

Jour de chaleur. La conduite de la vieille Peugeot épuisait un peu Sarah alors. Dans le laboratoire de l'institut de recherches musicales, elle enleva sa veste, retroussa les manches de son chemisier (ibid., p. 72).

Puisque nous nous sommes permis d'employer le terme de « portrait » ci-dessus, peut-être devrions-nous également parler de ces portraits de personnages que l'auteure s'amuse également parfois à faire défiler, au début d'un chapitre, de paragraphes en paragraphes (à raison, donc, d'un paragraphe par portrait), car alors nous avons affaire; à une succession du genre de celle qu'on retrouve souvent au cinéma, mais aussi dans des albums photos, de famille plus spécialement. Il n'est pas rare, en effet, de voir un film ou un album s'ouvrir ainsi avec une présentation visuelle successive de chacun de ses protagonistes (par plans, par clichés, donc par images détachées).

Dans *Le Blanc de L'Algérie*, le récit des événements qui ont précédé l'assassinat de l'écrivain Mouloud Feraoun nous est présenté pareillement. Le jour du meurtre, toutes les personnes et associations concernées par le drame qui se prépare vaquent en même temps à différentes responsabilités en des lieux différents. Et encore une fois, des paragraphes-images leur sont respectivement consacrés si bien que leur enchaînement à l'instar de celui des photos d'un album offre au lecteur le loisir de découvrir ce que tout le monde faisait de concert à l'heure sombre de l'orchestration de l'assassinat. On imagine facilement un journal de presse qui afficherait, selon le même ordre, plusieurs clichés de ces différentes activités, d'autant que *Le Blanc de l'Algérie* traite de faits divers, rigoureusement documentaires, tout en se référant à l'envi à divers médias de l'information, et que dans cette optique, la photographie de reportage a valeur de preuve, d'authentification et de vérification de ce qui est avancé en matière de renseignements (elle « [reporte] ce qui a vraiment eu lieu » (F. Soulages, 2001, p. 8) Sur la route bordée de palmiers, qui longe les bâtiments, deux voitures, amenant huit hommes armés, roulent lentement, puis stationnent devant le portail. [...] Là-bas, au fond de la cour, sans se douter de rien, Marchand et ses collègues entreprennent les premières discussions : ils savent

l'importance de cette rencontre et qu'il leur sera bien difficile d'en organiser une nouvelle, étant donné les menaces qui s'appesantissent.

Il est onze heures et quart : surgissent avec fracas, dans la pièce, deux hommes armés [...]. À cet instant, les deux fusils mitrailleurs qui avaient été auparavant installés sur des bipieds, près de l'entrée (la concierge de l'École, normale à tout vu, impuissante), ont été emportés par les exécuteurs qui, calmement, ont rejoint leurs complices Dans l'allée des palmiers ; [...].

L'effet de photo-montage que crée la composition fragmentée du récit djebarien au niveau des paragraphes et blocs de textes ne résulte pas uniquement d'une description d'images diverses, mais consiste plutôt : [...] à produire, par un système de découpe et de cadrage, des blocs distincts, matériau brut dont l'assemblage d'ordre [surtout] thématique permet, à l'instar d'un album photo, de ramasser une vie. [...] les images sont à la fois totalisantes (métonymiques) et fragmentaires. (M. P. Huglo, 2007, p. 48)

Bien entendu, cette vie et ses images condensées en fragments, paragraphes, blocs et textes se ramassent à l'œil nu à travers le parcours que celui-ci opère sur la page-album. L'existence et sa mémoire prennent forme et se racontent au fil même de ce parcours visuel qui est le seul à pouvoir tisser des liens effectifs entre les différentes bribes qui lui sont offertes, voyageant de l'une à l'autre, multipliant les allées et venues entre elles, ne répugnant ni les détours ni les retours, cheminant au gré de son envie et de sa fantaisie, comme lors de l'appréciation d'une toile cubiste ou d'un portrait cinématographique divisé par maints plans successifs.

Dans un autre ordre d'idées, les romans d'Assia Djébar font montre d'une architecture complexe régie par un appareil étonnamment développé de titres et de numéros dont la pertinence, au regard de ce qui nous intéresse, est parfois à souligner. En effet, la composition [...] procède par montage d'images qui se détachent [souvent] par le jeu des titres, des intertitres [...] », qu'ils soient chiffrés ou verbalisés. C'est par-dessus tout même avec eux « que la découpe et le cadrage photographique se donnent à voir, là où, sous un chapeau [...], se profile un texte bref que l'on peut appréhender d'un seul bloc, comme s'il s'agissait justement d'une image ». (M. P. Huglo, 2007, p. 46)

Ainsi, si nous Voulons retenir le cas de figure susceptible d'illustrer le mieux ce type de composition: Le *Blanc de l'Algérie* s'impose au premier chef. Les « *Trois journées* » du roman prennent étrangement figure de trois albums qui contiennent chacun un ensemble de blocs de textes numérotés décrivant en images certaines étapes qui ont conduit au trépas l'un ou l'autre des trois amis de Djébar suivants : Mahfoud Boucebcî, M'Hamed Boukhobza et Abdelkader Alloula. Cette numérotation, également toute scénaristique, donne lieu à une interprétation picturale puisque Djébar, rappelons-le, définit elle-même son texte, ainsi découpé, en une succession de tableaux morbides, en termes de « galerie funèbre » (Blanc, p. 162).

Dans *Vaste est la prison*, nous remarquons aussi que le chapitre intitulé « 6^e mouvement : Du désir et de son désert » (Prison, p. 303) est subdivisé en six courts blocs textuels, chacun étant coiffé d'un intertitre en italique encadré de guillemets. Ces blocs se veulent être des portraits de femmes, comme l'indiquent d'ailleurs les titres qui les accompagnent : « Celle qui console » (*ibid.*, p. 304) désigne la tante de la principale narratrice-personnage du roman), « *Celle qui guide* » (*ibid.*, 304) renvoie à la mère de la

narratrice), « à elle qui s'en va » (*ibid.*, p. 309) parle de Hania, une amie de la narratrice), « Nubilité » (*ibid.*, 312) concerne la narratrice) ; « Maternité » (*ibid.*, p. 313) concerne toujours une période de la vie de la narratrice) ; « La jeune fille » (*ibid.*, p. 319) se réfère à l'enfant de la narratrice). La brièveté de ces blocs-portraits (l'auteure leur consacre entre deux et cinq pages) permet indubitablement de les concevoir comme des images.

4. Flashs citationnels dans le récit djebarien

Si le récit djebarien est marqué par quelque chose en particulier, il l'est sans conteste par le nombre considérable de fragments de textes cités qui le traversent de toutes parts, et qui le découpent de manière « photographique » (pourrait-on dire métaphoriquement), surgissant fréquemment aux yeux du lecteur tels des flashs, apparaissant comme des clignotements du matériau verbal.

Et aucune œuvre de notre corpus ne fait exception à cette règle, bien que certains livres manifestent une tendance citationnelle beaucoup plus forte que d'autres. Nous pensons par exemple à *L'Amour, la fantasia* qui a régulièrement et systématiquement recours au discours du colonisateur français de l'Algérie. Le cas de figure suivant est représentatif de cette pratique chère au roman. Nous soulignons en caractère gras les citations pour faire ressortir leur fréquence d'apparition :

[...] le colonel Saint-Arnaud enfume à son tour la tribu des Sbéah. Il bouche toutes les issues et, « le travail fait », ne cherche à déterrer aucun rebelle. [...]

Un rapport confidentiel est envoyé à Bugeaud qui, cette fois, se garde de le faire suivre à Paris [...]. En 1913 [...], un honorable universitaire du nom de Gauthier en cherche la trace [...], se demande même si Saint-Arnaud [n] aurait pas « imaginé » cette nouvelle enfumade [...].

Or, même lui [Saint-Arnaud], le bel homme, l'astucieux, celui à qui tout réussit [...], ne peut s'empêcher d'écrire à son frère :

« Je fais hermétiquement boucher toutes les issues et je fais un vaste cimetière, [...] ».

Puis il conclut, sur le mode de l'émotion qui se veut poignante : « Frère, personne n'est bon par goût et par nature comme moi !... Du 8 au 12 août, j'ai été malade, mais ma conscience ne me reproche rien. J'ai fait mon devoir de chef, et demain je recommencerai, mais j'ai pris l'Afrique en dégoût ! » (*Fantasia*, p. 90).

Conclusion

On note donc dans le récit djebarien, une nette tendance à la fragmentation volontaire et à sa mise en relief par toutes sortes de moyens relatifs aux techniques de composition (montage discontinu, parallèle, alterné ; surabondance de fragments cités qui jonchent de manière dispersée l'écriture). La condensation des bribes d'actions qui nous sont présentées, leur choix, leur sélection parmi d'autres qui ont nécessairement dû être écartées, implique donc ceci : le lecteur n'a en présence que de traces d'une réalité qu'il embrasse partiellement, qui a existé, qui n'est plus, qui ne lui est restituée que par morceaux épars. Il serait exactement le cas devant un ensemble de photographies représentant des aperçus d'une quelconque réalité. L'éclatement du texte, entre autres, est là pour le lui rappeler constamment. Le lecteur est alors inévitablement encouragé à la

rêverie tout comme la photographie invite au rêve à imaginer en l'occurrence ce qui lui est caché, de qui déborde le cadre du fragment, ce qui a été ce qu'il ait pu en advenir, ce qui demeure invisible mort, inaccessible. Toute photo est donc cette trace énigmatique qui fait rêver.

Références bibliographiques

- Djebar, A. 2002. *La Femme sans sépulture*. Paris : Albin Michel.
- Djebar, A. 1995. *Vaste est la prison*. Paris : Livre de Poche.
- Djebar, A. 1995. *Blanc de l'Algérie*. Paris : Livre de Poche.
- Djebar, A. 2001. *L'Amour, la fantasia*. Paris : Livre de Poche.
- Djebar, A. 2002. *Femmes d'Alger dans leur appartement*. Paris : Albin Michel.
- Barthes, R. 1990. *La chambre claire*. Paris : Seuil, coll « cahiers du cinema ».
- Bordwell, D. et Kristin, T. 2000. *L'art du film. Une introduction*. Paris : De Boeck Universtity.
- Huglo, M. P. 2007. *Le sens du récit*, Villeneuve-d'Ascq : Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives ».
- Ortel, P. 2002. *La littérature à l'ère de la photographie*. Nîmes : Jacqueline.
- Predal, R. 1985. *La photo de cinéma*. Paris : Les Éditions du Cerf.
- Soulages, F. 2001. *Esthétique de la photographie*. Paris : Nathan.
- Vouilloux, B. 1994. *La Peinture dans le texte*. Paris : CNRS.

ÜBERSETZEN UND REPRÄSENTIEREN DER ALTERITÄT IN DER GEBRAUCHSLITERATUR AM BEISPIEL DER ÜBERSETZUNG AUS DEM DEUTSCHEN VON SYLVIA SERBINS BUCH *REINES D'AFRIQUE ET HÉROÏNES DE LA DIASPORA NOIRE* (KÖNIGINNEN AFRIKAS)



Hubert Konan KOUADIO
Université Alassane Ouatara (Côte d'Ivoire)
kkonanhubertjoshua@gmail.com

Zusammenfassung

Die auf dem Vergleich der Übersetzung aus dem Deutschen von Sylvia Serbins Werk mit dem Originaltext beruhende Analyse zielt darauf aufzuzeigen, dass die Übersetzerin durch eine allzu große Freiheit in der Verwendung von Strategien wie missbräuchliche Streichungen und Umstrukturierungen, ungerechtfertigte Paraphrasen und unnötige Ersetzungen, mehr dazu beigetragen hat, das Werk wiederzuschreiben und folglich das daraus entstehende Bild der Alterität zu verzerren. Wegen der Sozialimplikationen ist die Übersetzung der Gebrauchsliteratur mehr als die Ermittlung von dem quasi selben mit anderen Wörtern, d.h. eine Begegnung mit der Alterität, deren echtes Repräsentieren nur durch die Verhandlung zwischen beiden Kulturen erfolgt.

Schlüsselwörter: *Alterität, Bild, Gebrauchsliteratur, Kulturvermittlung, Übersetzen, Verzerrung*

Abstract

This analysis, based on the comparison of Sylvia Serbin's work with its German translation, aims at demonstrating that the excessive freedom of the translator about the use of strategies such as undue deletions, restructurings, unfounded paraphrases and useless substitutions, has further contributed to the rewriting of the work and therefore to the distortion of the image of otherness tied to it. For social implications grounds, the translation of the so-called everyday literature is more than a simple quest for equivalences with other words, it is an encounter with the otherness whose genuine representation only occurs through mediation between the two cultures.

Keywords: *Otherness, Distortion, Image, Everyday literature, Cultural mediation, Translation*

Résumé

La présente analyse fondée sur la comparaison de l'ouvrage de Sylvia Serbin avec sa traduction allemande vise à démontrer que la trop grande liberté de la traductrice dans l'utilisation de stratégies telles que les suppressions abusives, les restructurations, les paraphrases injustifiées et les remplacements inutiles, a contribué d'avantage à la réécriture de l'ouvrage et par conséquent à la déformation de l'image de l'altérité qui s'y rattache. Pour des raisons liées à des implications sociales, la traduction de la littérature dite usuelle, est plus qu'une simple quête d'équivalences avec d'autres mots, elle est une rencontre avec l'altérité dont la véritable représentation ne survient qu'à travers la négociation entre les deux cultures.

Mots-clés : *Altérité, déformation, image, littérature usuelle, médiation culturelle, traduction*

Einführung

Für einen Autor gehört der Zugang zum internationalen Markt zu den Legitimationsinstanzen, die für sein Buch eine größere mediale Resonanz garantieren, was seine Leserschaft vergrößert und ihm eine bessere Chance bietet, dass sich seine Botschaft oder Weltanschauung international verbreitet. Dabei ist die Übersetzung das perfekte Instrument zur Verwirklichung dieses Ziels des Autors. Damit das fremde Publikum aber seine Botschaft begreifen kann, indem es in einen dialogischen Austausch tritt, setzt die Übersetzung Adaptionen voraus. In dieser Hinsicht wird der Übersetzer, wie Terézia Mora unterstrichen hat, ein Kulturvermittler (Vgl. T. Mora 2004).

Doch kommt es manchmal vor, dass diese Edelaufgabe absichtlich gegen das ursprüngliche Ziel gekehrt wird, wie das auch bei der Übersetzung des Buches von Sylvia Serbin mit dem Titel *Königinnen Afrikas* ("Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire")⁶⁶ der Fall war, mit dem die Autorin eigentlich beabsichtigt hatte, die Heldinnen Afrikas, die bis dahin im Schatten der Weltgeschichte geblieben waren, ans Tageslicht zu bringen. Stattdessen führte die von ihrem Verlag zugelassene Übersetzung aus dem Deutschen zu einer Wiederschreibung des Textes der Autorin, demnach zu einem Revisionismus der Geschichte Afrikas. Die Folgen davon können Missdeutungen durch die Leserschaft sein. Aus dem Oberstehenden geht folgendes Thema hervor: „Übersetzen und Repräsentieren der Alterität in der Gebrauchsliteratur am Beispiel der Übersetzung aus dem Deutschen von Sylvia Serbins Buch *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire* (*Königinnen Afrikas*)“⁶⁷.

Inwiefern wird das Repräsentieren der Alterität in der Übersetzung aus dem Deutschen von Serbins Buch verzerrt? Welche sind die Folgen davon für die interkulturelle Kommunikation?

Von der Hypothese ausgehend, dass ein entstelltes Bild des Anderen die interkulturelle Kommunikation behindert und Anhand der quantitativen Methode und der Diskursanalyse wird, im ersten Teil dieser Analyse, die Aufmerksamkeit auf die Gebrauchsliteratur als literarische Gattungsspezifität gelenkt, im zweiten, die Verzerrungsmodalitäten behandelt werden, und im dritten, werden deren Tragweite auf das Repräsentieren des Anderen und dessen Geschichte hervorgehoben werden.

I. Gebrauchsliteratur und Übersetzung

Als Gebrauchsliteratur bezeichnet man Bücher und Schriften, deren Gegenstand nicht auf einer Poetik beruht, und die in erster Linie außerkünstlerische Zwecke verfolgen und haben, wie Gero von Wilpert es gezeigt hat, einen „Gebrauchswert im Alltag“ (2001 : S. 294). Sie sind nach außertextlichen Realität orientiert und gehören nicht zur Literatur im engsten Sinne, die die Literaturtheorie durch die aristotelische Tradition vererbt hat, sondern zum erweiterten Literaturkonzept, das entsteht sowohl von dem Plädoyer Friedrich Sengles für eine Integration von ausgegrenzten sprachlichen

⁶⁶ Serbin, S. 2006. *Königinnen Afrikas*. Aus dem Französischen von Gundrun Honke. Wuppertal: Peter Hammer Verlag (Zieltext, ZT).

⁶⁷ Serbin, S. 2004. *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*. Paris : Sepia (Ausgangstext, AT).

Formen in diesem Letzteren als auch von einem neuen literarischen Paradigma (1967 : S. 108-109), das, so Alo Allkemper und Nobert Otto Eke, „[...] nicht mehr nach dem Status der Fiktionalität unterschieden ist, sondern vielmehr auf einem weitgefassten Textbegriff basiert, der seinerseits in einer weitestmöglichen Auslegung alle Hervorbringungen einer Kultur, nicht allein sprachliche Gebilde, umfasst“ (2004 : S. 24).

Als Beispiele für Gebrauchsliteratur, auch Gebrauchstexte genannt, sind Autobiographie, Brief, Tagebuch, Memoiren, Essai, Monographie, Reportage, Werbetexte, Sachbuch, Schulbuch, Interview, um diese nur zu erwähnen. Diese Textsorten sind direkt mit dem alltäglichen Leben verbunden und zielen darauf, die öffentliche Meinung zu informieren und ihr zugleich Fakten über bestimmte Themen zu vermitteln. Sie beruhen deshalb auf dem, was Philipp Lejeune einen wahrheitsgemäßen Pakt nennt (1975). Davon ausgehend verwendet sie eine neutrale Sprache, indem sie soweit wie möglich Ausschmückung und Fantasie vermeiden.

Das Buch von Sylvia Serbin *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire und* deren deutsche Fassung *Königinnen Afrikas* sind volle Bestandteile dieser literarischen Kategorie. Mit ihrem Buch beabsichtigt die französisch karibische Autorin, die Klischeevorstellungen den afrikanischen Frauen gegenüber abzubauen und sie zu rehabilitieren. Dies bedeutet weiterhin, dass die Übersetzung dieses Buches normalerweise diese Motivationen auch berücksichtigen sollte. Die Besonderheit der Gebrauchsliteratur erfordert auch eine besondere Aufmerksamkeit bei der Übersetzung, damit das ihr zugrundeliegende wahrheitsgemäße Prinzip nicht verletzt wird. Deshalb schreibt Werner Koller Folgendes: “Unter dem Aspekt der Übersetzung scheint es mir sinnvoll, die zwei Haupt-Textkategorien Fiktivtexte und Sachtexte anzusetzen [...]”(2004 : S. 272). Daraus ergibt sich implizit eine Unterscheidung zwischen beiden Textkategorien. Damit wird unterstrichen, dass man einen Sachtext nicht übersetzen kann wie einen fiktiven Text. Der Erwartungshorizont des Lesers spielt in dieser Hinsicht eine relevante Rolle und bedingt einigermaßen die Rezeption des Textes. Der Grund dafür, so Koller, liegt in dem „Kriterium der Sozialen Sanktion bzw. der praktischen Folgen“(W. Koller 2004 : S. 272), wonach die Textveränderung die Sachkommunikation stört und als soziale Folgen „ ungenaues oder falsches Verstehen“ (Ebd.) hat. Von dieser Theorie Kollers ausgehend wird in dem nächsten Teil aufgezeigt, wie die Wiederschreibungen des Buches Serbins bei der Übersetzung auch die interkulturelle Kommunikation behindern könnte.

I. Verzerrungsmodalitäten der Alterität des Textes in der Übersetzung aus dem Deutschen

So Anand Amaladass ist die Übersetzung ein schöpferischer und interpretativer Akt (A. Amaladass 2010 : S. 6). Dies bedeutet, dass sie keine neutrale Tätigkeit ist, die darin besteht, bloße Äquivalente zu etablieren. Darunter muss verstanden werden, dass sie sich auch auf die Kreativität bezieht. Doch eine allzu große Freiheit kann die Alterität

des Textes verzerren (P. v. Zima 1999 : S. 20)⁶⁸ und folglich zu einer Textumschreibung führen. In den darauffolgenden Zeilen werden die Verzerrungsmodalitäten der Übersetzung aus dem Deutschen von dem Werk Serbins ans Tageslicht gebracht werden.

I.1 Streichungen und Umstrukturierungen von Textstellen

Es ist wichtig bemerken zu lassen, dass die Übersetzung als Praktik oder Tätigkeit zwei Texte aus verschiedenen Kulturen, die besondere stilistische und semantische Eigenarten besitzen, gegenübergestellt. Damit der Empfänger die Botschaft des Senders in der Zielsprache begreift, geht Übersetzung mit Strategien und Techniken einher, unter denen man auch Streichungen zählt. Ganz anderer Art sind dennoch die Streichungen, wovon hier die Rede im Buch von Sylvia Serbin ist. Die folgende Tabelle kann dazu helfen, diese Strategie zu verstehen⁶⁹:

Nº	Ausgangstext	Zeilenanzahl der gestrichenen Textstellen im Ausgangstext	Mögliche Stellung im Zieltext
1	S. 39	Z. 12-29 (18)	S. 13
2	S. 42	Z. 1-15 (16)	S. 23
3	S. 48	Z. 1-21 (22)	S. 23
4	S. 106	Z. 6- 16 (11)	S. 84
5	S. 132	Z. 1-8 (9)	S. 109
6	S. 144	Z. 8-18 (11)	S. 134
7	S. 154	Z. 20-23 (4); Z. 30-31 (2)	S. 143
8	S. 155	Z. 12-26 (15)	S. 144
9	S. 219	Z. 8-18 (11)	S. 196
10	S. 242	Z. 1-34 (35)	S. 216
11	S. 243	Z. 1.34 (35)	S. 216
12	S. 282	Z. 14-29 (16)	S. 255
13	S. 284	Z. 13-34 (22)	S. 275
14	S. 285	Z. 1-21 (22)	S. 276
15	S. 342	Z. 1-34 (35)	S. 342
16	S. 343	Z. 1-11 (12)	S. 343
17	S. 377	Z. 1-7 (8)	S. 372

Tabelle I: Stichprobe für gestrichene Textstellen

⁶⁸ Man könnte sich auch auf die folgende wertvolle Analyse von J.-L. Cordonnier (2002) verweisen : „Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés“. *Meta. Journal des traducteurs* I : 38-50.

⁶⁹ Um die beiden Texte besser zu zitieren, werden folgende Bezeichnungen adoptiert werden: Ausgangstext (AT) für den Originaltext und Zieltext (ZT) für die deutsche Übersetzung.

Indem man diese Tabelle, die nur ein Überblick ist⁷⁰, beobachtet, entdeckt man, dass die Streichungen einen erheblichen Anteil in der Strategie der Übersetzerin bilden. Eine kleine Rechnung mit den fett geschriebenen Ziffern könnte davon zeugen:

18+16+22+11+9+11+4+2+15+11+35+35+16+22+22+35+12+8=304 Zeilen.

Die Zeilenanzahl auf einer Seite des Originaltexts ist 34⁷¹. Davon ausgehend hat man folgendes Ergebnis: $304:34 = 8,94$ **Seiten**. Anders gesagt, aus diesem kleinen Überblick kann gezogen werden, dass ungefähr **9 Seiten**, die relevante Informationen enthalten, bei der Übersetzung freiwillig beiseitegelassen wurden.

Außerdem muss hervorgehoben werden, dass die gelöschten Textstellen multiform sind, da sie von einfachen Wörtern zu Absätzen über Sätze gehen. In einer Übersetzung könnte die Streichung von 2 oder 3 Zeilen irrelevant sein. In dem Fall vom Buch Serbins werden wichtige Informationen gestrichen, sodass der Zieltext den gleichen Informationsgehalt wie der Ausgangstext nicht wiedergibt. Beispielsweise auf der Seite 32 des Originaltexts steht das skizzierte Porträt von Nofretete, der Königin Ägyptens, deren Schönheit geschichtlich weltbekannt ist. In der Übersetzung wurde dieses Portrait ignoriert.

Aus einem Absatz macht sie einen Satz (Ausgangstext: S. 106 : Z.6-16) oder aus mehreren Absätzen machen sie nur eine vernachlässigbare Zusammenfassung (Ausgangstext: S. 342-343). Die zwei vorletzten Beispiele der Tabelle zeigen eine Streichung von 47 Zeilen oder 5 Absätzen. An der Stelle hat man eine irrelevante Zusammenfassung. Damit werden Beseitigung und Auswahl von Informationen in Vordergrund gerückt. Solche Situation kann unvermeidlich auch Folgen auf die Reihenfolge des Erzählten haben, wie das folgende Beispiel es zeigt:

Tinubu stammt aus einem Dorf Abekuta, der Egba-Hauptstadt im Yorubaland. Wie alle Mädchen ihres Alters war sie von klein auf mit dem Handel, da sie ihrer Mutter beim Verkauf von Maisbrei half. Die schwere Kalebasse auf dem Kopf, begleite sie die Mutter auf die Märkte, stand mit ihr am Wegesrand und rief den Vorbeileilenden zu, doch von ihrem Brei zu probieren. Über ihren Vater weiß man wenig, nur so viel, dass er vielleicht ein Owu war. Nach einigen Jahren schwerer Arbeit entschloss das Mädchen inzwischen eine junge Frau, ihrem Heimatort den Rücken zu kehren und in Badagry, einer expandierenden Küstenstadt westlich von Lagos, ihr Glück zu versuchen. (Zieltext : S. 169 : Z.12-23)

(Née en vers 1805, selon l'auteur nigérian Oladpo Yemitan, Efunroye Tinubu était originaire d'un petit village de la zone forestière du pays egba, dans la province du Yorubaland située au nord-ouest de Lagos, ancienne capitale du Nigeria contemporain. Comme toutes les fillettes de son âge, elle s'initia très tôt au commerce en aidant sa mère, vendeuse de bouillie de maïs. La tête chargée de d'une lourde calebasse, elle l'accompagnait sur les marchés et au bord des routes, hélant infatigablement les voyageurs de passage pour qu'ils goûtent de leur bouillie. De son père, on ne sait pas grand-chose, sauf qu'il était peut-être d'origine Owu. Mariée assez jeune, vers l'âge de vingt ans, veuve à vingt-cinq ans, Efunroye allait, par la suite, perdre les deux garçonnetts nés de cette union et qui furent emportés par la malaria. Vers 1830, elle alla rejoindre sa grand-mère maternelle installée à Abéokuta, pour l'aider dans son commerce d'herbes médicinales et de peaux d'animaux qui lui procurait de bons revenus.

⁷⁰ Es gibt auch andere Beispiele im Ausgangstext [S. 50 (Z. 5-10); 96 (Z. 5-6); 108 (Z. 2-3); 143 (Z. 1-8); 157 (Z. 10-16); 187 (Z. 23-30); 196 (Z. 19-24); 241 (Z. 13-26); 224 (Z. 27); 251 (Z. 31-34); 257 (Z. 19); 281 (19-30)...].

⁷¹ Diese kleine Rechnung zielt hier nur darauf, den Umfang der gestrichenen Informationen zu zeigen. Deshalb werden Angaben wie Zeilenanzahl benutzt. Dies bedeutet überhaupt nicht, dass die Zeilenanzahl des Zieltexts unbedingt denen des Originaltexts entsprechen sollte.

Après quelques années de dur labeur, la jeune femme décida de quitter son territoire pour aller tenter sa chance à Badagry, cité côtière en plein essor à l'ouest de Lagos (Ausgangstext: S. 184 : Z.28-34/ S. 185 : Z.1-13).

Im Vergleich zu dem Ausgangstext konstatiert man, dass Stellen von der Geschichte im Zieltext gestrichen wurden, in denen erklärt wird, dass Tinubu mit zwanzig Jahren verheiratete, verlor fünf Jahre später ihren Mann, dann folgte der Tod ihrer beiden Söhne. Erst danach verließ sie ihr Heimatdorf nach Badasy, um ein neues Leben zu führen. Hier geht es nicht mehr um das kleine Mädchen, sondern um Tinubu als junge Frau, deren Abfahrt durch schmerzhaftere Ereignisse motiviert wurde. Mit den Streichungen verliert der Leser aus den Augen einen wichtigen Teil der Geschichte von der Heldin. Damit gehen auch die Logik und die Kohärenz des Erzählten verloren.

Den Streichungen folgen auch Umsetzungen, die darin besteht, Textstellen oder sogar Absätze aus ihrer ursprünglichen Stelle zu exzerpieren und dann sie an eine andere zu stellen. Auf der Seite 52 des Textes aus der Übersetzung haben wir ein interessantes Beispiel für diese Strategie der Übersetzerin. Bei der Übersetzung hat sie die Stelle der beiden ersten Sätze des Abschnitts umgestellt⁷². Diese Tendenz Textstellen umzustellen ist auch wahrnehmbar in dem Inhaltsverzeichnis, in dem eine Veränderung in der Anordnung erfolgt ist:

„Comme on le **verra** aussi dans l'histoire de la prophétesse sud-africaine Nongquase [...]“ (Ausgangstext: S. 289 : Z.6-7).

„Wie wir in der Geschichte der Prophetin Nongqawuse **gesehen haben** [...]“ (Zieltext: S. 280 : Z. 5-6).

Die Analyse von dem Tempus der Verben weist einen Widerspruch zwischen beiden Textstellen hin: „Verra“ (Futur)/ „gesehen haben“ (Perfekt). In der Tat findet man bei der Autorin die Geschichte von Nongqawuse vor dieser Donna Beatrices. Die Anordnung wird umgestellt. Dies zeugt von der großen Freiheit bei der Übersetzerin, die auch die Übersetzung mit ungerechtfertigten Paraphrasen und Hinzufügungen überfrachtet.

1.2 Ungerechtfertigte Paraphrasen und Hinzufügungen

Die Paraphrase besteht darin, „ein Segment des Ausgangstexts Zum Teil durch eine unnötig lange Aussage wiederzugeben“ (J. Delisle und al. 1999: S. 374). Sie resultiert, laut dem Handbuch der *Terminologie der Übersetzung*, aus einer Methodenschwäche (Idem). Obwohl man aus Mangel an äquivalentem Terminus, um ein Konzept zu erklären, auf Paraphrasen rekurren könnte, muss hervorgehoben werden, dass es auch Paraphrasen gibt, die funktionieren wie ungerechtfertigte Hinzufügungen. Um das besser zu verstehen, schlagen wir den Vergleich einer Textstelle aus dem Originaltext mit dem Zieltext vor:

⁷² Seite 117 des Originaltexts.

La chasse aux bateaux négriers et la libération de leurs cargaisons humaines par la flotte de surveillance navale britannique avaient favorisé le retour de milliers d'anciens esclaves vers les zones côtières d'Afrique de l'ouest, après que les Anglais eurent contraint des chefferies et des royautes locales à signer le traité d'abolition de la traite négrière, comme ce fut le cas pour Lagos en 1851. Des Aires d'accueil leur avaient été aménagées par des mouvements philanthropiques anglo-américains et des Noirs, libres, fugitifs ou émancipés s'étaient retrouvés en Sierra Leone pour les libérés des anciennes colonies britanniques et au Libéria pour ceux issus des Etats- Unis. Quant aux migrants venus du Cuba et du Brésil, ils choisirent de se réimplanter sur la terre de leurs ancêtres, plus généralement du côté de Lagos et au pays Yoruba. (Ausgangstext: S. 191 : Z. 26-34/S. 192 : Z. 1-6)⁷³.

(Die beträchtliche Zahl an Sklaven, die beim Aufbringen der Sklavenschiffe von der britischen Überwachungsflotte befreit worden waren oder aus Übersee in ihre afrikanische Heimat zurückkehrten, hatte das Problem aufgeworfen, wo diese Menschen angesiedelt werden sollten. Angloamerikanische philanthropische Organisationen hatten Siedlungsgebiete eingerichtet, und zwar in Sierra Leone für ehemalige Sklaven, ob gefreit, geflüchtet oder in die Freiheit gesetzt, wenn sie aus britischen Kolonien kamen. Seit den 1830er Jahren kehrten viele ehemalige Sklaven, die aus dem Yorubaland stammten, Sierra Leone den Rücken und gingen zurück in ihr Heimatland, insbesondere nach Abeokuta, Lagos und Badagry. Und die Rückkehrer aus Kuba und Brasilien steuerten ebenfalls das Land ihrer Vorväter an, also auch das Yorubaland. (Zieltext: S. 180 : Z. 13-27).

Beim Vergleichen beider Texte drängt sich die Feststellung auf, dass es fast unmöglich ist, die Aussagen von Serbin zu erkennen, denn sie verschwinden innerhalb einer Flut von Informationen aus der Übersetzung, die im Originaltext nicht zu finden sind. Die Folge davon ist ein Sinnverlust und die damit verbundene Kommunikation wird gestört. Außerdem zeigt dieses Beispiel den Grund, wofür die Übersetzerin am meisten ungerechtfertigte Paraphrasen als Übersetzungsstrategie verwendet. Damit kann sie sowohl neue Informationen einführen als auch einige Stellen aus dem Ausgangstext streichen. Wie oben erwähnt, gehen Paraphrasen und Hinzufügungen zusammen. Die folgende Tabelle hebt ihre Relevanz vor:

N°	Zieltext	Zeitenanzahl der hinzugefügten Textstellen im Zieltext	Mögliche Stellung im Ausgangstext
1	S. 101	Z. 1-8 (9)	S. 124
2	S. 106	Z. 6- 16 (11)	S. 129
3	S. 109	Z. 1-18 (19)	S. 132
4	S. 112	Z. 11-32 (22)	S. 135
5	S. 113	Z. 1-17 (18)	S. 136

⁷³Siehe auch Seiten 15;17;19;65;72;79;47 (4-11); 24;27; 29; 30; 32; 35; 40; 43; 45; 65; 72; 79; 94; 111 (414); 139; 144; 146; 171; 179; 180 (13-27); 197 (17-17); 199; 205; 210(21-27); 279;321;355;

6	S. 114	Z. 04-17 (14)	S. 137
7	S. 116	Z. 1-10 (11); 23-32 (10)	S. 139
8	S. 132	Z. 04-16 (13)	S. 142
9	S. 144	Z. 1-16 (15)	S. 156
10	S. 149	Z. 13-19 (7)	S. 161
11	S. 258	Z. 2-15 (14)	S. 299
12	S. 263	Z. 9-32 (24)	S. 302
13	S. 265	Z. 3-32 (30)	S. 304
14	S. 267	Z. 1-30 (31)	S. 307
15	S. 268	Z. 1-32 (33)	S. 308
16	S. 269	Z. 1-10 (11)	S. 308
17	S. 372	Z. 1-10 (11)	S. 377

Tabelle 2: Beispiele für hinzugefügte Textstellen

Wie die Streichungen werden wir auch in diesem Teil eine kleine Rechnung machen⁷⁴: +11+19+22+18+14+11+10+13+15+7+14+24+30+31+33+11+11= **303 hinzugefügte Zeilen**. Die höchste Zeilenanzahl auf einer Seite des Zieltexts ist 32. Davon ausgehend hat man 303: 32= 9,46 Seiten, ungefähr **10 Seiten** wurden hinzugefügt. Das Ergebnis der repräsentativen Stichprobe entspricht fast dem Resultat der gelöschten Textstellen⁷⁵. Alles deutet darauf hin, dass die Übersetzerin diese Letzteren kompensieren wollte, indem sie andere Informationen bringt, die man nicht in der Originalfassung findet. Damit wird des Weiteren nicht postuliert, dass die Zeilen im Ausgangstext zu denen im Zieltext sein sollten oder die Übersetzung eine Wort-für-Wort-Übung sei. Die hinzugefügten Teile erzielen nicht, das, was Sylvia Serbin geschrieben hat, zu erklären. Das sind neue Informationen, die manchmal den Aussagen der Autorin widersprechen, und die konsequenterweise zu einer unnötigen Ausweitung der Übersetzung, und dadurch hat man eine Überschwemmung der Sicht der Dinge von der Autorin. Diese Art von ungerechtfertigter Kompensation lässt sich auch durch besondere Ersetzungen kennzeichnen.

⁷⁴Zieltext [S. 22 (Z. 3-5); 25; 29;32;34;38;46; 49; 50; 54; 57; 63 (Z. 8-9); 101 (Z. 13-16); 103 (Z. 10-12); 108; 109; 110 (Z. 9); 16 (Z. 23-32); 132 (Z. 4-16); 133 (Z. 9-14); 144 (Z. 1-16); 148 (Z. 3-6)/ 149 (Z. 13-19); 171 (Z.26-29); 196 (Z.11-19).

⁷⁵ Siehe Tabelle I.

I.3 Unnötige Ersetzungen

In der Übersetzung aus dem Deutschen vom Buch Sylvia Serbins ist es nicht selten, dass die Übersetzerin unnötige Ersetzungen macht, wo sie nur Äquivalente hätte verwenden oder die Informationen lassen können, wie sie im ursprünglichen Text gefunden haben. Die Verwendung von Ersetzungen als Übersetzungsstrategie könnte auch die Alterität des Textes verzerren, wie man durch die darauffolgende Tabelle konstatieren kann:

N°	Ausgangstext	Zieltext	Mögliche Äquivalente
1	„les mains bienfaisantes“. S. 48 (Z. 34)	„der Schöpfer“. S. 23 (Z. 7)	Die Natur oder Gott
2	„le frère aîné“. S. 50 (Z. 10-11)	„Der Stiefbruder“. S.24 (Z.6)	Der älteste Bruder
3	„sur la côte australe“S.51 (Z. 33-34)	„an der westafrikanischen Küste“ S. 26 (Z. 5-6)	An der „sudafrikanischen Küste
4	„une dizaine de servantes“/ „les meilleures cuisinières“. S. 65 (Z. 7-11)	„Ein Dutzend Diener“/“von den besten Köchen“ S. 40 (Z. 8-10)	Dienerinnen/ Köchinnen
5	„1650 à 1680“. S. 87 (Z. 8)	„1645 bis 1685“ S. 63 (Z. 13-14)	1650 bis 1680
6	„Administrateurs“ S. 221 (Z. 19)	„Unterhändler“ S. 79 (Z. 9)	Kolonialverwalter
7	„cinq mille livres“ S. 195 (Z. 5)	„fünf Millionen englischer Pfund“ S.183 (Z.30)	Fünftausend englischer Pfund
9	„ s’empare de Cartage en 695“ S.222 (Z.14)	„698, die Stadt Karthago erobern“	695
10	„les vivats d’une foule en delire“ S.255 (Z.15-16) S.227 (Z.14-15)	„Unter dem Jubel einer fanatischen Menge“ S.202 (Z.20-21)	Unter Hochrufen einer jubelnden Menge
11	„ Ce qu’elle avait vécu dans l’enfer des habitations“ S.254 (Z.14-15)	„Was sie in der Hölle der Plantagen erlebt hat“ S.227 (Z.18-19)	Die Wohnungen

I2	„C'est là qu'ils attendent leurs ennemis pour un dernier face à face“ S.263 (Z.19-20)	„Dort erwarten sie ihre zu einem letztem Rencontre“ S.238 (Z.6-7)	Duell oder Kampf
I3	„Plantation de tabac“ S.267 (Z.14)	„Baumwollplantage“ S.240 (Z.11)	Tabakplantagen
I4	„Cent cinquante personnes“ S.326 (Z.14)	„Fünfhundert Menschen“ S.316 (Z.6-7)	Einhundertfünfzig Menschen
I5	„Plus de 710 personnes trouvèrent la mort dans ces divers affrontements“ S.326 (Z.20-21)	„fanden bei den A als eintausendfünfhundert Menschen“ S.316 (Z.13)	Mehr als siebenhundertzehn Menschen
I6	„de ces guerrières impétueuses“ S.336 (Z.16)	„über die wilden Kriegerinnen“ S.327 (Z.14)	„die tobenden Kriegerinnen“
I7	„le 28 novembre 1810“ S.368 (Z.20)	„Am 27 November 1810“ S.362(Z.12-13)	Am 28 November 1810

Tabelle 3: Überblick über einige Ersetzungen aus dem Zieltext

Mit dem Beispiel I gibt es kein Problem. „Les mains bienfaisantes“(Zieltext: S. 48 : Z.34) ist eine von der Autorin verwendete Metapher, um die Natur als Schöpfer zu bezeichnen. Indem sie das durch „Schöpfer“ (Ausgangstext: S. 23 : Z. 7) übersetzt, sind wir demselben Referenten nah, d.h Gott. Es besteht sozusagen eine Übereinstimmung zwischen dem Zieltext und dem Originaltext, was die Ermittlung des Äquivalents betrifft. Solche Vorgehensweise entspricht dem Geist der Übersetzung, die, so Kathrin Steyer, „[...] nur zu einem geringen Prozentsatz eine Wort-für-Wort Transformation“ (K. Steyer 1998 : S. 95) ist. Daneben haben wir andere Beispiele, die Ersetzungen anderer Art aufweisen. Wenn man sich auf die Beispiele **2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 12, 13, 15** bezieht, konstatiert man einen Sinnbruch zwischen den Aussagen aus dem Ausgangstext und den vom Zieltext. Darüber hinaus stehen sie im Widerspruch, wenn man sich auf den situativen Kontext, in dem die Aussagen eingebettet werden, referiert. Außerdem lässt sich die Verwendung von diesen Wörtern nicht erklären, insofern als es auch im Deutschen Äquivalente gibt. Die Veränderung von Daten und Zahlen (Beispiele **9; 14; 15; 17**) dienen zum Beweis dafür, dass solchen Modifizierungen spezifische Motivationen zugrunde liegen. Eines der Übersetzungsprinzipien besteht darin, dass der Zieltext soweit wie möglich den gleichen Informationsgehalt wiedergeben sollte (J. Delisle 1999 : S. 406). Damit ist der präskriptive Charakter dieses Prinzips verletzt.

Aus dem Obenstehenden muss unterstrichen werden, dass die Übersetzung als Tätigkeit auch schöpferische Kraft mit sich bringt. Indem sich die Übersetzerin hauptsächlich auf diese Letztere stützt, adoptiert sie Übersetzungsstrategien, die zur Umstrukturierung des Ausgangstexts führt. Damit wird nicht nur die Alterität des Textes verzerrt, sondern auch die des Anderen.

2. Tragweite der Neuschreibung der Übersetzung aus dem Deutschen von *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*

Wie oben erwähnt, wird die Gebrauchsliteratur durch Sozialimplikationen gekennzeichnet. Im Gegensatz zum Fiktionalen, das sich mit erfundener Welt auseinandersetzt, ist sie ein Medium zur Darstellung der Realität, im Allgemeinen, und insb. der Kosmogonie und Kulturen von Völkern. Eine Verfälschung dieser kulturellen Wirklichkeit führt notwendigerweise zur Verzerrung der Alterität, wie es der Fall mit der Übersetzung aus dem Deutschen des Werkes Serbins ist.

2.1 Die Verzerrung der Alterität

Die Übersetzung besteht nicht nur in einer bloßen Suche des quasi selben mit anderen Worten (Vgl. U. Eco 2009), sondern auch in einer Kulturbegegnung zwischen der eigenen Identität und dem Anderen. Wie in einem gewöhnlichen Kommunikationsprozess kommt es auch vor, dass ein Gesprächspartner den anderen beeinflussen will, sodass diese Situation den Kommunikationsprozess stören kann. In diesem Zusammenhang bietet die Übersetzung aus dem Deutschen vom Buch Serbins ein exzellentes Beispiel. In Betracht des obenstehenden kann man schließen, dass die Übersetzung nicht nur die Gegenwart des Anderen hervorhebt, sondern auch die der eigenen Identität verrät und folglich ihre Absicht. In dem Übersetzungsprozess dieses Buches sind die freiwilligen Streichungen, Hinzufügungen und Ersetzungen durch Operationen, die subtil eine Meinungsverschiedenheit aus der Übersetzung ans Tageslicht bringen. Es scheint, dass sie akzeptiert, was ihr als „kompatibel“ mit ihrer Weltsicht der Dinge ansieht. Die Folge davon ist die Zensur der Weltanschauung von dem Anderen. In dieser Hinsicht wird die des Senders, des Anderen verzerrt. Und wenn die Sicht der Dinge des Anderen nicht beseitigt wird, wird sie am meisten in eine Überfülle von Informationen aufgelöst, sodass nur die Stimme der Übersetzerin in Vordergrund gerückt wird, den Eindruck gebend, dass die Botschaft der Autorin lückenhaft ist. Die Zieltextausweitung bedeutet demnächst auch eine Verzerrung des Ausgangstexts. So verwandelt sich die Übersetzung in eine Korrektur der Wahrnehmung des Anderen und diese Situation könnte darüber hinaus eine Art von Überlegenheitskomplex in sich verbergen.

Die Verzerrung der Alterität lässt sich auch durch andere Tatsachen kennzeichnen. Beispielsweise nehmen wir den folgenden Textauszug und dessen deutsche Übersetzungsversion:

„Dans ce pays de „sauvages“ (Ausgangstext : S. 66: Z. 8) / „in einem so unzivilisiertes Land“ (Zieltext : S. 41)[die Hervorhebung ist von mir].

Die Übersetzung dieses nominalen Syntagmas durch eine Metonymie ist tatsächlich kein Hindernis an dem Verständnis des Textauszugs. Was hier stört, ist vor allem die unnötige Hinzufügung des Adverbs *so*, das die Aussagen des Ausgangstexts übertreibt und dann die Weglassung der Anführungszeichen, die normalerweise darauf aufzuzeigen zielen sollten, dass die Autorin diesen Aussagen gegenüber eine kritische Haltung einnimmt. Damit legt die Übersetzerin der Autorin Worte in den Mund, die sie nicht gesagt hat. Das könnte Missdeutungen durch die Leserschaft hervorrufen, die diese Worte als eine Unterwertung der Schwarzen aus der Autorin betrachten.

Dieselbe Verzerrungsstrategie findet man auch in der Behandlung der Heldinnen aus dem Buch *Serbins*. Die darauffolgenden Textauszüge bringen ein Bild der angolischen Königin Anne Zinga ans Tageslicht, das nicht mit dem des ursprünglichen Textes übereinstimmt:

- 1) „Elle prit la succession en 1624“ (Ausgangstext: S. 57) („1624 übernahm sie **entgegen allen Thronfolgeregeln** die Macht“) (Zieltext: S. 32)
- 2) „**Obsédée par la protection des siens, l’implacable logique de guerre qu’elle avait fait sienne reposait sur exigence primordiale** : être les plus forts pour ne pas se retrouver anéantis“ (Ausgangstext : S. 58) („Ihr ganzes Bestreben ging dahin, die Stärkste zu sein, um nicht selbst vernichtet zu werden“) (Zieltext: S. 33)
- 3) „La reine était plutôt encline à penser que, loin d’être guidé par un souci purement humanitaire, les Européens cherchaient surtout à se garantir un potentiel de marchandise humaine pour le trafic négrier qui battait son plein“ (Ausgangstext: S. 63). („Sie wusste, dass nicht eine humanitäre Absicht hinter den Herrschaftsgelüsten der Weißen stand, sondern der Wunsch, sich menschlicher Ware für den Sklavenhandel zu versichern, der Hochkonjunktur hatte - **und an dem Zinga in erheblichen Umfang und zu ihrem wirtschaftlichen Nutzen beteiligt war**“) (Zieltext: S. 38).

Die Analyse dieser fett geschriebenen Textstellen bestätigt die oben evozierten Strategien. Die Beispiele 1 und 3 zeichnen sich nämlich durch Hinzufügungen aus, die nicht im Originaltext stehen. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie eine Sinnverkehrung darstellen. Das Beispiel 2 aber weist eine Streichung auf, die daran hindert, die Aussagen der Autorin in ihrer Ganzheit zu begreifen. Der gemeinsame Nenner der drei Textstellen liegt in der Tatsache, dass bei der Übersetzung der situative Kontext nicht in Betracht gezogen wird. Deshalb erscheint im Zieltext ein anderes Bild der Königin Zinga und zwar dieses von einer Thronräuberin, machthungrigen Frau und Sklavenverkäuferin, die dieses schändliche Geschäft ausgenutzt hat. Dieses Bild einer egoistischen Figur wird durch das Beispiel 2 bestätigt: Wo die Autorin die Pluralform („**être les plus forts**“) verwendet, um die Identifizierung der Heldin mit ihrem Volk, ja ihren Altruismus hervorzuheben, benutzt die Übersetzerin die Singularform („**die Stärkste zu sein**“), die die Aufmerksamkeit auf das Gegenteil jener Eigenschaften zieht. Solch ein Repräsentieren steht im Widerspruch zu dem Bild der Heldin, das *Serbins* hat zeigen wollen. Für sie war diese angolische Königin dazu bereit, alle Hebel in Bewegung zu setzen, um ihrem Volk Freiheit und Selbstbestimmung zu sichern. Dafür hatte sie auf eigene Interessen verzichtet, gegen die Kolonisation gekämpft und ist Kompromisse eingegangen. Deshalb schreibt die Autorin Folgendes: „Ce qu’elle avait fait, elle l’avait

fait pour son peuple“ (Ausgangstext: S. 70) (Was sie getan hatte, hatte sie für ihr Volk getan) (Zieltext : S. 45).

Diese subtile Abwertung des Anderen lässt sich auch durch die ständige Verwendung des Substantivs „Exkönigin“ kennzeichnen, um Ranavalona III, die letzte Herrscherin Madagaskars, zu nennen, wo die Autorin vom Anfang bis zum Ende der Geschichte das Substantiv „**die Königin**“ verwendet, abgesehen von dem Einmal, ganz am Ende, wo sie „**la reine déchu**e“ verwendet, d.h. die entthronte Königin. Ihre Denkweise verfolgend, bevorzugt die Übersetzerin „**erniedrigte Königin**“, eine Bezeichnung, die mehr demütiger und entwürdigter als „**entthronte Königin**“.

Wenn der Text aus der Zielsprache das Bild des Anderen nicht verzerrt, trägt er dazu bei, dieses falsche Repräsentieren aufrechtzuerhalten, wobei sie es ablehnt, die Rechtfertigungen aus dem Ausgangstext in dieser Hinsicht zu übersetzen. Die Amazonen aus Dahomey, dem heutigen Benin, waren als gefürchtete und beeindruckende Kämpferinnen angesehen, um die europäische Besucher Stereotypen gebaut und vermittelt haben und zwar, die Amazonen, die beim Bogenschießen geschickt waren, verdankten ihre Erfolge der Tatsache, dass sie sich ihre Brüste hätten schneiden lassen. Eine Verzerrung der Realität, auf die Sylvia Serbin mit ihrem Buch zurückkommen will:

D’ailleurs, rectifions un mythe colporté à l’époque par les écrits fantaisistes des visiteurs de passage au Dahomey. Non, les amazones ne se coupaient pas les seins pour tirer à l’arc ! Les archères étaient simplement des jeunes filles à la poitrine très menue afin de pouvoir positionner convenablement leur arc (Ausgangstext : S. 332).

Die Dekonstruktion dieses falschen Bildes sollte es erlauben, ein neues Bild darzustellen. Dass die Übersetzerin diese Textstelle freiwillig weglässt, zeigt auf, wie sie zum Fortleben dieses verzerrten Repräsentierens beiträgt. Solch ein entstelltes Bild des Anderen führt auch zu einer Art von Revisionismus seiner Geschichte.

2.2 Revisionismus von der Geschichte des Anderen

Daten, Namen, Zahlen und Sachverhalte bilden den fruchtbaren Nährboden, der zur Wiederherstellung der Vergangenheit verhelfen. Sie sind demzufolge von großer Bedeutung. Eine Veränderung dieser Elemente bedeutet auch eine Wiederschreibung der vergangenen Ereignisse. Das Buch *Reines d’Afrique et héroïnes de la diaspora noire* von Sylvia Serbin ist ein Plädoyer für den Revisionismus der Weltgeschichte, die den Frauen Afrikas immer die zweite Rolle zugeschrieben hat. Ironischerweise wird der Blinkwinkel Serbins durch die Übersetzung aus dem Deutschen auch Gegenstand eines anderen Revisionismus, der das Buch der Autorin von seinem vorrangigen Ziel abbringt. Beispielsweise schreibt die Autorin, dass die senegalesische Stadt Saint-Louis zu Ehren des französischen Königs Ludwig IV. gebaut wurde. In der Übersetzung wird Ludwig IX. geschrieben.

Die Verdrehung der Sachverhalte kann man auch im Kapitel über die letzte Königin Madagaskars wahrnehmen. Als die Königin Ranavalona III 1835 den allzu großen Einfluss der Weißen in den inneren Angelegenheiten ihres Landes feststellte, wies sie alle Fremden aus, einschließlich Jean Labord, eines Franzosen, der der Königin sehr

nah war. In der Übersetzung wird zuerst das Jahr 1835 durch 1857 ersetzt und dann hervorgehoben, dass Jean-Labord nicht verwiesen wurde: „Nur Jean-Labord blieb“ (S.95). Doch ferner vertritt dieselbe Übersetzerin eine gegensätzliche Meinung: „1857 wurde auch Jean-Labord der Insel verwiesen“ (S.95), denn er sei in einem Komplott gegen die Königin verstrickt. Diese hinzugefügte widersprüchliche Information steht nicht im ursprünglichen Text. Damit haben wir eine andere Version derselben Geschichte.

Ähnliches findet man in der Behandlung der Königin der Berber, deren Geschichte auch Gegenstand einer Verzerrung wurde. In der Übersetzung aus dem Deutschen liest man Folgendes: „Als die letzte Schlacht bevorsteht, die Niederlage vor Augen, rät sie ihren Söhnen, zum Islam zu konvertieren- nur so werden sie eine Zukunft haben“ (Zieltext: S. 206). Nach diesem Textauszug hätte die Königin der Aurès ihren Kindern die Annahme des Islam vorgeschlagen, damit ihr Leben verschont wurde. Solche Behauptung steht im Widerspruch zu der Psychologie der Heldin, die Serbin in ihrem Text dargestellt hat. Mit dieser nicht im Originaltext stehenden Textstelle zeigt die Übersetzerin, dass die Königin der Aurès ein egoistischer Mensch ist. Sie rettet ihre Kinder, währenddessen sie die der anderen zum Tode führt. Das steht ihrer Sicht der Dinge gegenüber. Bei Serbin erfährt man, dass dank ihrem Mut und Hartnäckigkeit gelang es ihr, sich in einer patriarchalischen Gesellschaft durchzusetzen, die vor den islamischen Feinden keine andere Lösung als die Unterwerfung hatte. Solange diese heroische Widerstandskämpferin der Berber am Leben war, verloren die Islamisten alle Kriege. Sie hatte den Tod vor als auf die Freiheit ihres Volkes zu verzichten. Deshalb ist diese Version aus der Übersetzung eine Verfälschung der geschichtlichen Ereignisse.

Wie festgestellt werden kann, versucht sie auf die Geschichte des Anderen zurückkommen, wobei sie Daten und Sachverhalte verändert. Durch parallele Geschichten wird die Wahrnehmung der Alterität infrage gestellt. Davon ausgehend verwandelt sich die Übersetzung in eine Durchsetzung der Sicht der Dinge von der Übersetzerin. Damit wird die Rolle des Übersetzers als Kulturvermittler problematisch.

2.3 Zur Verantwortung des Übersetzers als Kulturvermittler

Die Übersetzung ist eine besondere Tätigkeit, die Teilnahme an den Interaktionen zwischen Menschen aus unterschiedlichen Kulturen hat. Sie zählt deshalb unter den Pfeilern des Weltliteraturbegriffs Goethes. Anders gesagt, es sollte die Herausforderung der Begegnung und des Verstehens der Kulturen annehmen, denn, so, Kokora Michel Gnéba, „Übersetzen impliziert zuerst interpretieren, denn der zu übersetzende Text muss vom Übersetzer verstanden werden [...] Deshalb ist das gute Übersetzen keine leichte Arbeit. Es ist umso schwer, als dass es nicht nur darum geht, den Inhalt des zu übersetzenden Textes zu vermitteln, sondern auch die ganze Stimmung möglich spüren zu lassen, die den Ausdruck des Inhalts begleitet“ (2017 : S. 9). Wenn wir mit Hans Georg Gadamer darüber übereinstimmen, dass „man [...] immer anders [versteht], wenn man überhaupt versteht“ (1965 : S. 280), dann sollte der Übersetzer bei seiner Kunstausübung darauf aufpassen, seine Stellung als Kulturkenner nicht aus dem

Gleichgewicht zu bringen. Mit der Übersetzerin von dem Buch Serbins könnte man sagen, dass sie auf eine oder andere Weise anders verstanden hat. Weil die Übersetzung mehr als eine bloße Zusammensetzung von Wörtern und Sätzen ist, muss der Ausgangstext so bearbeitet werden, dass das Lesepublikum von seinem Weltbild aus Zugang zur Botschaft des Anderen hat. Deshalb ist die Übersetzung keine gleich lautende Kopie des Ursprünglichen Texts, sondern eine andere Fassung, die, laut Walter Benjamin, zum Fortleben des Originaltexts hilft (Zitiert nach A. Greiert 2011 : S. 297). Geht man vom Prinzip aus, dass der Text keine bloße Zusammensetzung von Wörtern ist, sondern die Erzeugung vom Sinn erzielt, so kann der Übersetzer Wörter und Sätze nicht zufällig umsetzen, wie es der Fall bei der Übersetzung aus dem Deutschen des Buches Sylvia Serbins. Beim Streichen, Hinzufügen und Ersetzen hat sie mehr dazu beigetragen, die Botschaft der Alterität zu verfälschen.

Die oben dargestellte Situation könnte man durch eine kommerzielle Absicht rechtfertigen, die am meisten der Übersetzung eines erfolgreichen Buches zugrunde liegt, d.h. das Erzielen von Gewinn. Außerhalb des kommerziellen Vertrags gibt es auch einen moralischen. Das sollte der Übersetzer im Allgemeinen nicht aus den Augen verlieren. Beim Lesen eines übersetzten Textes fragt sich der Leser nicht, ob Zieltext und Ausgangstext übereinstimmt. Damit könnte er unbewusst Stereotypen empfangen. Für einen Wissenschaftler sieht die Realität ganz anders aus. Die Verantwortung liegt deshalb dem Übersetzer ob, der darauf aufpassen, den Lesern Klischees nicht zu vermitteln. Zwar ist die Übersetzung ein Verhandlungsprozess, bei dem jede Partei auf etwas verzichtet und etwas gewinnt, daher die Konzeption, wonach bei der literarischen Übersetzung es keine gute oder schlechte Übersetzung gäbe, aber der Text aus der Zielsprache sollte denselben Informationsgehalt wie der Ausgangstext wiedergeben. Das ist das elementarste Prinzip, worauf die Übersetzung beruht, sonst da hätte man keine Übersetzung. Außerhalb aller Theorien (Source orientierte oder Target orientierte) besteht eine unleugbare Tatsache: die Übersetzung ist eine Begegnung zwischen dem Eigenen und dem Anderen. Dies impliziert, dass der Übersetzer verantwortlich für das Bild des Anderen, das er durch seine Wissenschaft als Kulturvermittler kommuniziert, ist. Seine privilegierte Stellung zwischen den Kulturen erlaubt ihm, ein der Realität näheres Bild des Anderen dem Publikum anzubieten. So entdeckt er als Humanität eine andere. Damit wird die Brücke des Kulturdialogs gebaut. Ein falsches, demzufolge verzerrtes Bild dagegen trägt mehr dazu bei, die Kluft zwischen unterschiedlichen Kulturen zu vergrößern. In diesem Zusammenhang kann gesagt werden, er hat sowohl seine Wissenschaft als auch die Erwartungen des Publikums, das viel von ihm erwartet, verraten. Es geht nicht um eine Verstärkung der schon vorliegenden Klischeevorstellungen oder neue zu bauen. Der Übersetzer bildet die öffentliche Meinung und trägt die Verantwortung derer Bildung. Mit ihrer Arbeit will Sylvia Serbin die Auffassung, wonach die Frauen nur die zweite Rolle in der Weltgeschichte eingenommen haben, verändern. Dazu hätte die Übersetzung aus dem Deutschen einen beträchtlichen Beitrag leisten können, wenn sich die Übersetzerin von falschen Vorstellungen über die Alterität distanziert hätte. Die Ablehnung der verschiedenen Gerichtshöfe (französischen und europäischen), die anerkannte Verfälschung zu

verurteilen und die Autorin in ihre Rechte einzusetzen (Vgl. S. Serbin 2018), zeigt übrigens auf, dass Klischeevorstellungen noch im 21. Jahrhundert stärker sind.

Schluss

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Übersetzung keine neutrale Tätigkeit ist. Sie setzt auch Kreativität voraus. Ein Missbrauch der schöpferischen Kraft aber führt zur Verzerrung der Alterität, wie es der Fall in der deutschen Übersetzung von Serbins Buch ist. Außerhalb der Ermittlung von dem quasi selben mit anderen Wörtern ist die Übersetzung eine Begegnung mit der Alterität, deren echtes Repräsentieren nur durch die Verhandlung zwischen beiden Kulturen erfolgt. Die Vernachlässigung dieses Prinzips hat die Übersetzerin des Buches von Sylvia Serbin dazu geführt, ein falsches Bild des Anderen zu vermitteln. Der kommerzielle Aspekt der Übersetzung als kulturelles Produkt sollte den moralischen Vertrag zwischen dem Übersetzer, dem Anderen und dem Publikum nicht ausklammern. Durch das Übersetzte vermittelt er das Repräsentieren der Alterität. Er ist sozusagen das Medium, wodurch das Publikum der Zielsprache das Andere entdeckt und kennenlernt. Damit wird implizit gemeint, dass er für das Bild des Anderen verantwortlich ist.

Bibliographie

- Allkemper, A. und al. 2004. *Literaturwissenschaft*. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag.
- Amaladass, A. 2010. „Übersetzer sind interkulturelle Vermittler“. *Polylog. Zeitschrift für interkulturelles Philosophieren* 24 : 5-15.
- Cordonnier, J. L. 2002. „Aspects culturels de la traduction : quelques notions clés“. *Meta. Journal des traducteurs* I : 38-50.
- Delisle, J. und al. (Hrsg.). 1999. *Terminologie der Übersetzung*. Amsterdam/Philadelphia : John Benjamins Publishing Co.
- Eco, U., 2009. *Quasi dasselbe mit anderen Worten : Über das Übersetzen*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Gadamer H. G. 1965. *Wahrheit und Methode*. Tübingen : Mohr.
- Gnéba, K. M. 2017. „Geleitwort“. J. A. Kouamé: *Übersetzung: Weg und Irrweg*. Paris : L'Harmattan : 9-10.
- Greiert, A. 2011. *Erlösung der Geschichte vom Darstellenden. Grundlagen des Geschichtsdenkens bei Walter Benjamin 1915-1925*. München : Wilhelm Fink.
- Lejeune, P. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Mora, T. 2004. *Alle Tage*. München : Luchterhand Literaturverlag.
- Sengles, F. 1967. *Die literarische Formenlehre. Vorschläge zu einer Reform*. Stuttgart : Metzler Verlag.
- Serbin, S. 2004. *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*. Paris : Sepia.
- Serbin, S. 2006. *Königinnen Afrikas*. Aus dem Französischen von Gundrun Honke. Wuppertal : Peter Hammer Verlag.
- Serbin, S. 2018. *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*. Paris : MeduNeter.

- Wilpert, G. v. 2001. *Sachwörterbuch der Literatur*. Sonderausgabe der 8., verbesserten und erweiterten Auflage. Stuttgart : Alfred Kröner Verlag.
- Koller, W. 2004. *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, 8., aktualisierte Auflage. Wiebelsheim : Quelle und Meyer.
- Steyer, K. 1998. „Kollokationen als zentrales Übersetzungs-problem - Vorschläge für eine Kollokationsdatenbank Deutsch-Französisch/Französisch-Deutsch auf der Basis paralleler und vergleichbarer Korpora“. *Cahiers d'Études Germaniques* 35 : 95-113.
- Zima, P. v. 1999. „Idéologie, théorie et altérité : l'enjeu éthique de la critique littéraire“. *Études littéraires* 3 : 17-30.

A. K. ARMAH'S *THE BEAUTYFUL ONES ARE NOT YET BORN* IN THE HISTORY OF AFRICAN LITERATURE: A CRITICAL ANALYSIS OF A LANDMARK NOVEL⁷⁶



Klohinlwélé KONE

Université Félix Houphouët-Boigny (Côte d'Ivoire)

nielfang@yahoo.fr

Abstract

*This study shows the central position held by Ayi Kwei Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born* in the African literary world. It tries to prove that the publishing of this work was a landmark in the early post-colonial context of African literature. Through a series of breaks from still prevailing colonial and neocolonial literary discourses, it has initiated an innovative aesthetics which has left a tremendous legacy which is being continued by subsequent generations.*

Keywords: *Break, Autonomy, Literary Field, Symbolism, Ambivalence*

Résumé

Cette étude entend revenir sur la place centrale que l'œuvre d'Ayi Kwei Armah occupe dans l'univers des lettres africaines. Elle tente de prouver que la publication de cette œuvre a été un point de repère dans le contexte des premières heures de la littérature africaine. À travers une série de ruptures qu'elle établit par rapport aux discours colonial et néocolonial en vigueur, elle a initié une esthétique novatrice qui a laissé un héritage énorme que les générations suivantes entretiennent et perpétuent.

Mots-clés: *Rupture, autonomie, champ littéraire, symbolisme, ambivalence*

Introduction

Armah's *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*⁷⁷ is one of the most reviewed and commented work in African literature. It would be legitimate to wonder what else can be said about that piece of fiction. But the characteristic of the authentic work of art is that it remains an inexhaustible source of meaning over generations and beyond cultural boundaries.

The reactions to the book since it has been published can be classified into two main categories. Many a critic generally from western critical readership have traced its genius to a long tradition established by tutelary figures such as André Gide, J. P. Sartre, A. Camus, etc. (L. Nkosi, 1981: 18; C. Larson, Derek Wright, B. Lindfors, etc) The writer has strongly reacted against this trend of criticism. (A. K. Armah, 2006) As for the African critical school, it has had a mixed reaction toward a work that has become a classic in the African literary realm. For the African critics (S. Gakwandi, 1977 : p. 3; B. Obumsele; A. A. Aidoo's *Introduction to Ay Kwei Armah's The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Collier-Macmillan, 1969 etc.), this work clearly shows "a detached clinical interest" (C. Achebe, 1975 : p. 57) for the African people it stages in the story, a lack of patriotism and no clear political commitment to the masses. Armah is clearly reproached with airing African dirty laundry in public at a time when colonial wounds

⁷⁶ Article written from my oral communication read for the jubilee of the 50th anniversary of *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*, Cape Coast University (Ghana), April 2019.

⁷⁷ From now on, it will be abbreviated as *TBO*.

were still fresh. As is clear through these reactions (those of western critics and their African counterparts), this artistic work has been praised or rejected for reasons which are far from being located in the specific domain of artistic creation. These politically motivated reactions indicate the state of autonomy of the African literary “field” (P. Bourdieu, 1995) which assess literary creations through the lenses of “fields” that are not specifically literary.

We would expect a novel which is being praised or repelled for wrong reasons not to survive its author’s era. *TBO* has yet continued to arouse interest against all odds. What reasons can account for this continued interest into this literary work whose jubilee we are celebrating? Are these reasons purely aesthetic or sociological?

The answers to these questions will require a methodological approach which escapes the impasses of either internal or external approaches. Internal critical approaches reduce the success of a work to its internal coherence and reference to itself, its technicalities as structuralist or post-structuralist theories claim. As for the externalist approaches, they reduce the literary text to its extra-referential components (ideas, biographical details, ideology to which it alludes) that are believed to have precedence over its internal ethical and aesthetic coherence and logic.

A sociohistorical approach in conjunction with French sociologist Pierre Bourdieu’s theory of the literary field will help reconcile literature with its social underpinnings, individual writer’s subjectivity, and the internal logic of the literary texts as claimed by new theories of postcolonialism and structuralism. This theory preserves the autonomy of the literary field from any invasion by external competing fields like politics and economics.

Bourdieu’s concept of “literary field” rejects both extreme positions which consist, for one, in reducing literature to a mere reflection of social realities as is generally found in some Marxist critical circles or, for the other, in seeing literature as an internal speculative juggling with words. For Bourdieu, there exist several fields: political, economic, academic, scientific, religious, etc. These fields co-exist and try to annex one another. If in some specific context, the literary field has not achieved its autonomy from the political field as it often happens in traditional societies (in Europe in feudal times or in Africa during the precolonial era and the phase of the nationalist fight where art seemed to have sacrificed its autonomy on the altar of the rhetoric of revolution), it claims a relative autonomy in some other contexts.

Using the concepts of the quest for autonomy, the internal struggle in the specific field between the actors of the field and the different strategies that are set by these actors, we will analyze *TBO* as Armah’s attempt to secure a position and privileges within the field by a heretical ethical and aesthetic attitude. *TBO* becomes a motivated attempt within the field to have access to symbolic assets and privileged positions.

We will study the break that *TBO* initiated with all established traditions that prevailed at the time it was published. We will also analyze the innovations that it brought at the ethical and aesthetic levels with the writer’s counterparts of the same generation. We will then see, in an analysis of its motifs, referential codes and narrating strategies the revolution the novel initiated and which is responsible for its seminal

position in the African literary field. We will end with the legacy of *TBO* not only for the subsequent works of the same writer but also for other writers of the younger generations.

I. The Context of a Textual Strategy

The works of first generations of African postcolonial literature cannot be fully grasped without relating them to the colonial adventure. The significance and “relationality” of the allusions to that painful experience and its underlying discourses (scientific and artistic) is the condition for a good appreciation of that literature. With the first generation this relationality and intertextuality are largely oppositional. For the founding fathers of the Negritude Movement, for instance, if Reason is Hellenic, then Emotion, its absolute reverse, is Negro. The trend was to praise anything African, to claim a glorious past and an idyllic sociocultural background to their artistic creations. The urgency of fighting for one’s political and mental decolonization imposed an alliance between politics, science (ethnological and anthropological discourses) and arts. The converging views between colonial anthropology and the Negritude movement has been analyzed by many a thinker. Fathers P. Tempels, T. de Chardin, J. Jahn, etc. were among the thinkers whose works were inspirational to Senghor. Many writers included in their texts many ethnographic details to give a local flavor to their works. The western audience was often in the mind of the authors as the target of their writings. In such a context, cultural allegiance to one’s people’s civilization was prioritized over the creative output.

Once independences were achieved or about to be achieved in the early 1960s, there was a reverse trend. The criticisms and thematic focuses were now inwardly oriented. The writers were concerned about denouncing the damaging effects of the still prevailing effects of colonialism but mainly of neocolonialism. The traditional themes of the black identity are progressively replaced by the concern about current issues. African literature started its liberation from politics by renouncing the rhetoric of the revolutionary fight and the ideal of political commitment to the national cause. Notwithstanding, the concern about one’s own indigenous community still prevails with the first writers of that generation. C. Achebe (*Things Fall Apart*), W. Soyinka, Ngugi wa T., G. Okara, etc. were still ‘writing back’ to the colonial empire (B. Ashcroft et al. 1989). With some of these writers, the alliance with politics is still affirmed after the disillusionment of the first years of self-management. Up to 1981, Ngugi was still urging the socially responsible African writer to be a political activist and oppose the hegemony of western imperialism and now local state authority through his art. “Literature and writers cannot be exempted from the battle field.” (W. T. Ngugi, 1981 : p. 73). That “literature of resistance” has nothing to do with literature conceived as a “higher” form of art which excludes masses and is beyond the reach of common people. As for Achebe, he advocated a critical tradition that considered literature as a pedagogical tool. The writer is thus a teacher whose role is crucial in ensuring a psychological and cultural revitalization. The dominating trend with this generation is that literature is expected to

play a social role and show a solidarity with the people who, until recently, had been dominated by presenting the events narrated in the fictions from their perspective.

The publishing of *TBO* is a seminal stage in the history of African literature as this work initiated a series of breaks with all these critical traditions. The first break is with the colonial literature and discourse. Like most works of earlier generations of the first decade of independence, *TBO* is a counter discourse to colonial literatures which used to present the African people, their cultural, artistic values in a racist and negative light. Although the colonial period is not the main focus of the criticisms of Armah's narrator, it still appears with the painful recollections of the character named Teacher and the narrator. These recollections of the past are even more painful as they are being repeated in the present days after all the hopes raised by the nationalist phase. *TBO* also marks a change from a traditional conception of art and literature. This implicit break can be implied by the rejection of self-glorifying epic narratives of the Sunjata or Kunene's types⁷⁸ which prospered during the nationalist phase and the early years of independence. It also marks a departure from other traditional oral entertaining narratives.⁷⁹ While these works presented heroic figures, *TBO* does not allow any of his historic figures to be recorded as a hero. Nkrumah's heroic stature during the revolutionary years is mentioned but to say that he did not live to the hopes of the people and betrayed them in the vilest way.

The decisive break is yet the distance that *TBO* takes from other works of the post-colonial era of its generation. In spite of the different perspectives that can be seen between the first generation of the Negritude movement and the second generation, the rhetoric of cultural authenticity still prevails in the works of Achebe, Soyinka, Ngugi, S. Ousmane, to cite only a few. It was not until 1968 that the type of novel that *TBO* represents were published. Y. Ouologuem's *Le devoir de violence* (*Bound to Violence*), A. Kourouma's *Les soleils des indépendances* (*The Suns of Independence*) were published the same year ruling out the option of a possible influence of one on the others. 1968 was therefore a turning point in postcolonial literature and *TBO* served as a milestone for a new type of literature. Their approach to African history, cultural values and the legacy of ancestral aesthetics is an ambivalent one. Earlier norms are approached and represented with irony, paradox verging on ridicule and mockery as if they were disqualified as values for the future. If they are allowed to appear under any positive light, it is at the level of a symbolism that is reworked to suit the artistic and personal goals of the writer. *TBO* disparages the norms that had prevailed so far, overturn artistic rules and traditions and set new ones. This work initiates a new form of liberty that is at the same political and aesthetic not only from preceding generations but even among the works of peers of the same generation.

The advent of *TBO* has established a new rapport of writers to age long aesthetic and sociocultural codes in African literature. It has taken away the sacred characteristic attached to some themes and way of narrating. From the purely literary perspective, it has greatly contributed to the liberation of literature from a critical tradition that still

⁷⁸ D. T. Niane's *Sunjata an Epic of Old Mali*, then M. Kunene's *Emperor Shaka the Great*, Senghor's *Chaka*.

⁷⁹ Daniel O. Fagunwa or Amos Tutuola's *The Palm Wine Drinkard*.

weighed on the artist's freedom to create stories from his own perspective. With writers like Achebe, Soyinka, Ngugi, the move towards a certain distance from the obsolete rhetoric of the indigenous cultural affirmation, of the return to the sources now analyzed as probable causes of some present problems is initiated. Yet there is still some sentimental attachment to one's community of origin and its story. Achebe is faithful to the igbo land and its stories so is Soyinka to the Yoruba people whose myths and symbols are being narrated. These stories and the traditional ideology that they sustain are offered as a way out of the impasses encountered in the modern life. The heroes of Achebe, (i.e. Okonkwo, Ezeulu, Obi, etc.) Soyinka (Baroka, Eman,) Ngugi (Njoroge, Mugo, Matigari, etc) still offer some hope and enlist the empathy of the readers. They are a sane source of reference in a context of disillusionment. Ayi Kwei Armah's *TBO* is no more there and seems to have boldly decided to write and assume a pessimism whose signs his peers had identified but had been reluctant to systematize for sentimental or political reasons. With *TBO*, it is no more possible to blink the disillusion and its subsequent despair. After 1968 and the advent of *TBO*, it has become almost impossible to continue to write as before. A new literature seems to be born which has thrown away the taboos of solidarity and sympathy for one's people's values and practices. The future trend is toward assuming the failure and not allowing the survival of any false illusion to mislead the people. For writing the current state of affairs to its logical conclusion, Armah through *TBO* can be considered as an inventor of a new aesthetics, a "*nomothet*" and his aesthetic the "*nomos*", i.e. the aesthetic model. Such a pioneer position in initiating a new thematic and aesthetics is, to our sense, the cause of the exceptional position and impact of his first novel in the history of postcolonial African literature.

2. *TBO* and the New Aesthetic Norms

Through the creative transgressions that he initiated in his debut novel, Armah can be considered as a "*nomothète*", a sort of founding hero (P. Bourdieu, 1992 : p. 62) in the African literary field. *TBO* is by many aspects, as we will show, an initial founding act. The African republic of letters (P. Casanova, 2004) like any republic, has its specific rules and actors. It is a space within which a competing spirit prevails between the different actors. Its main agents are writers, publishers and critics, etc and it is dominated by unending tensions and conflicts. It is no homogeneous social and spatial arena. The positions of its agents in the field are the results of the struggles between contenders themselves, between the latter and those who are already in the field and try to set its specific rules.

It has its fathers/mothers, senior brothers/sisters and late comers into the republic. The competition is fierce between these different protagonists in their pursuit of what is at stake in the literary game. The literary republic or field is a special context with specific values which are appreciated for their symbolic value. These symbolic goods are the stakes of the harsh competition between the protagonists of the literary field or republic. The predecessors have a reputation and a position in the field which make them the legislators of the artistic rules they contributed to establish. They therefore hold a

coveted position in the field that those knocking at the door would like to have. The latter have no other way to enter the field if not by an artistic heresy which will bring in new artistic forms that tend to disqualify the prevailing forms.

It is in that sense that *TBO* is a landmark in the history of African literature. The novel can be analyzed as waging an implicit artistic war against the works of the icons of African literature of the second generation who had proceeded in exactly the same way with the first generation. By the time Armah's novel was published, J. P. Clarks, A. Tutuola, C. Ekwensy, T. M. Aluko, C. Achebe, W. Soyinka, Ngugi wa Thiong'o, etc. to limit ourselves to the Anglophone world, were the rulers and legislators of the field. *TBO* belongs to a different artistic generation from such works as *TFA*, *Arrow of God*, *The River Between*, *A Grain of Wheat*, or Soyinka's poems and plays. He will better be ranked with an artistic generation of young angry writers for whom it seems fashionable to be pessimistic. Among these we can list Y. Ouologuem, K. Awoonor, S. L. Tansi, etc. The target is no more the white empire nor its aesthetic and linguistic canons. The battle is internal between contenders maneuvering to get into the field and those already inside protecting their positions. Even though *TBO* shows no explicit allusions to the works of contemporary counterparts, these allusions and intertexts are to be grasped at the implicit level.

Through *TBO*, Armah is putting in artistic form his ideological conception of literary production. This ideology is explicit in essays that he published several decades after the piece of fiction. He clearly rejects what he labels as tribal art. He refuses to be a tribal African whose allegiance is with his tribe or clan rather than searching for a more inclusive identity. He is an African writer writing for African readers about African problems. To reach that artistic goal, he will focus on African history instead of the shreds of any specific ethnic group. "I had no intention of being a tribal being. Or a colonial being. I wanted to be an African, to think as an African, to live as an African." (2006 : p. 120) That is why he would not agree with Ngugi's option of writing in the tribal language. "It is an unsatisfactory compromise that will last all my life, but I prefer to use any language, however flawed, that enables me to communicate with Africans in Angola, Botswana, Chad, Kenya, Mali, Mauritania, Nigeria, South Africa, Tanzania, Uganda and Zimbabwe while dreaming of, and when possible working toward the future emergence of our common language." (A. K. Armah, 2006 : p. 121) Rejecting what he refers to as "village narratives", or "families' narratives" which are fragmented and specific, he opts for "general narratives".

We will later see in text analysis that the shifting from allegory to social realism, the focus on modern urban context, of an African world without frontiers partake of that pan Africanist ideal in a general context where most writers were for presenting the truncated history of their tribe, the local values of specific clans and villages. It is in that sense that *TBO* is a criticism of his predecessors' option. *TBO* is not set in an akan context. If the akan symbolism is there, it is not focused on a restricted community whose values are presented and explained as an exotic documentary material. The urban realism of this novel takes literature out of the grandiloquence of the narrative of traditional heroism of the Okonkwo, Ezeulu, Chaka and Sunjata type. These heroes have

a system of values in which they believe and express a strong allegiance to the indigenous cultural universe. By this choice of the urban context, Armah writes the trivialities of modern postcolonial Africa into the heart of the postcolonial novel. It thus counters what can be regarded as the grand narratives of these novels with heroic and sympathetic heroic figures. The grand narratives were not simple myths to entertain a disenchanted audience but alternative literary means for emancipation. Armah's debut novel can be considered to have invented a new identity for African literature taking it along paths its writers had not or had been reluctant to explore.

Many of the elements we use to back up our claim of the centrality of *TBO* in African literature may seem too presumptuous if not out-of-date. Armah was not the first writer to write the African crisis. He was not the first to present problematic characters or a pessimistic mood in his works. For instance, as early as 1961, the Senegalese writer C. H. Kane's *L'Aventure ambiguë* had already sowed the seeds of that thematic of disillusion. The gist of our argument is that, with Y. Ouologuem and to a lesser extent Kourouma, he is the first to systematize that thematic. If we must mark a year on the historical timeline of African literature for this topic and its accompanying aesthetic, it will be 1968. That is why, to our sense, Armah deserves the title of the writer of the crisis. His first novel can be considered as a starting point for a general trend in African literature. This in no way implies that all writers started writing about despair and disenchantment or that Armah himself remained faithful to the artistic norm he contributed to set. The evolution of his career is telling about the thematic shift that has been embarked upon in 1973 with *Two Thousand Seasons*, then *The Healers*, *Osiris Rising*, *KMT* and *The Revolutionaries*. These works are resolutely optimistic in tone and offer new perspectives for a qualitative change in Africa. *TBO*, to him, was only the literature of a moment and for a context. His conception of literature must answer three questions: 1- what is the state of the society the writer lives in? 2- What is responsible for that state of the society? 3- What are the alternatives or solutions to this state of crisis? The early works of Armah, i.e. *TBO*, *Fragments*, and *Why Are We So Blest?* are therefore an artistic endeavor to account for that state of the African society at the dawn of independences. But even with these early novels, *TBO* remains the most emblematic of the topic of disenchantment. But it is also the writer's most important aesthetic achievement. It is indeed a beautiful novel about ugly realities. The following paragraphs are about analyzing the text of *TBO* to identify these elements that convey the idea of a persistent crisis.

Armah rejects a traditional conception of the artist as a mere entertainer or an accomplice of the traditional ruling class. The artist should not put his art at the service of the statu quo ante bellum of the domination of one entity over the rest of the community. He should refrain from facile art of enticing emotions in listeners. Against the tradition of narrating self-gratulatory illusions about oneself, he substitutes writing a true picture of oneself. The cultural codes that feed the narrative can be regarded as problematic as they are reprinted with hints of parody and irony. The symbolic system borrows from the local symbols. These local symbols are represented through the sensitive consciousness of a disenchanted narrator. They are characterized by their

ambivalence. So far we had been familiar with literary texts which presented a symbolic system borrowed from the local communities and which served as an alternative to the cultural impasse of the postcolonial context. With Armah, the work of art should exist in context. If that context is not satisfactory, there is no reason why the writer should try to blink the social uglinesses.

The “gleam”, “cleanliness”, “speed” ...which are the favorite images and symbols of the novel offer no alternative to the darkness, dirt and slowness as one would expect. In *TBO*, the people who are on the side of darkness, dirt and slowness are the ones to offer a ray of hope as “[s]ome of that kind of cleanness has more rottenness in it than the slime at the bottom of a garbage dump.” (Armah, 1968 : p. 44) The mytho-poetic hyperbole of whiteness refer us to filth, ghosts, excrement.

There is also an ironic representation of most rites. The rite of purification, for instance, never allows the character who goes through it to come clean out of it. There is no easy solution to the problems that the novel raises. Even religious systems, which are a typical case of hybrid systems of belief do not work for the salvation of souls. *TBO* is a universe whose moral and religious categories are far from being clearly set out: good and evil are no antithetical categories. Spiritual and material values function in a similar way making it almost impossible to choose from one or the other. Rama Krishna who seems to be a reference borrowed from a book by Khalil Gibran and foreshadows the fate of Teacher is presented in the narrative in such a way to render his option unworkable. *TBO* offers no alternative neither from new religious systems, symbols, rites nor from traditional ones setting this novel apart from anything that had been published before. The society of Achebe’s Umuofia, for instance, believes in values that are suggested, with their weaknesses, as possible alternatives to the colonial values. Ngugi’s *The River Between* clearly favors female circumcision as a reaction to Christianity which is trying to outlaw that tradition ritual. Achebe’s *No Longer at Ease* depicts a hero whose main problem is his inability to choose clearly between the local values and his westernized personality. Soyinka’s characters in *The Interpreters* fully conform to the prevailing stereotypes of their time which the writer is trying to oppose. Okara’s *Okolo (The Voice)* is equally nauseated by the moral corruption, deceit and materialism and decides to work for change by a conscious struggle to bring sanity and moral order. He goes to the leaders and the people and ask for “it”, that is for goodness, truth, etc. In all these examples, the elites are criticized for their inability to find solutions to the problems by an intelligent and critical use of local values thus saving these novels from the general despairing tone that has come to be associated with *TBO*. The carrier rite, which is one of the cultural code of referred to in *TBO* is generally used to help the traditional society get rid of its evils before entering into the New Year. In the novel studied, reference is made to these rituals of purification but they are of no use and help. The rite with its paradoxes and by many images brings back to the community the evils it was supposed to carry away. Koomson who is the living embodiment of the ritual dirt and evils leaves signs that he will come back to harass people again. No sooner has the carrier (The Man) taken away his symbolic load (the evil represented by Koomson) that The Man is confronted with new scenes of corruption at an early hour of the day in the closing pages

of the narrative. This recurrence symbolizes the perpetuation of the past bad habits in the new regime. Nothing seems to have changed. The dirt and evil seem to be part of the everyday life and will never be disposed of.

The apparently chaotic characteristic of *TBO* makes it difficult to put this novel into any specific category of narratives. It is neither an allegorical narrative nor a realist novel from all points of view. It has been read as an existentialist novel by some critics, as a realist one by some others while some others have identified Albert Camus' absurdity motif in it. The man's sense of loneliness reminds of Sartre's description of Roquentin and the character Teacher's indifference can be read like an echo to Meursault's in Camus *The Stranger*. Some motifs of the Nouveau Roman have been identified but many other critics have read the novel from the perspective of traditional oral narratives with their underlying myths and rituals. The wisest thing to say is that *TBO* is a combination of all these types of novels.

In some passages it is obviously an allegorical narrative throwing in some details about the history of Ghana to give it an air of authenticity. Ghana is in that sense only a pretext to speak about human kind and the African part of it. That is why the main characters of the novel remain unnamed to adapt to their general stature of representatives of human kind. That is the substance of the criticism Achebe levelled at Armah's "unafrikan" aesthetics. The Nigerian writer mischievously advised his younger counterpart to use an unnamed country inhabited by some unnamed beings to reflect his Universalist philosophy. The diegetic republic of *TBO* is peopled by The Man, Teacher, the Loved Ones, the Silent One. Sometimes the narrative is animated by some *teeth* (those of Amankwa), by a *costume* (that of Koomson), etc. The name Nkrumah is used to represent, in a mytho-symbolic form, leaders of Africa if not of the world. This idea is summed up by Gareth Griffiths:

Nkrumah is only a name. He represents nothing. To name him is merely to reinforce the sense of namelessness, the falsity which such particularization reinforces in a world where overthrewer and overthrown are engaged only in a formal reversal of role. (G. Griffiths, 1971 : p. 7)

The Ghanaian ruler is a figure who is no better nor worse than his predecessors. He tragically repeats what they did before him. He will betray the way they had earlier betrayed their people. This message is more important than the characters who illustrate it. The criticisms levelled at *TBO* by critics like Achebe (1975 : p. 26), K. Awoonor and S. Gakwandy (1992) show that these critics were merely looking for documentary realism of social history which they did not find in the novel. A critic like Achebe seems to dismiss anything that does not reflect reality as embodied in social and historical actuality as being foreign metaphor.

On the contrary, by many of its aspects *TBO* is a realist novel. Realism implies the idea that the novel borrows many details from known literary and historical sources. Critics have identified European influences like S. Beckett, Kafka, Celine, etc. A critic like C. Nwolin goes as far as to say that the novel "has nothing essentially Ghanaian about it: no specifically Ghanaian mannerisms or special brand of politics, no language in the local idiom of the people." (Nwolin, 1979 : p. 209) But references to Esikafo Aba

Estates, Sekondi –Takoradi wharves, the Kansawora Railway Office etc will suffice to show how Ghanaian this novel is. The Ghanaian pidgin and the local idiom of proverbs and popular sayings shows the writer's familiarity with local forms of address from the ancient dignity of formal speech to urban broken Englishes. Besides, readers can pinpoint many references to concrete specific historical and social events of the Ghana of Nkrumah.

The hybrid nature of the novel which is responsible for the chaotic narrative type shows out in the nature of the intertexts that are used in the narrative. We have local and foreign rites, rituals and myths in the same text. Mamy Water's myth, the carrier's rite, Akan's cyclic ritual of regeneration appear in the same text with the narrative of Plato's cave, Kalil Gibran's spiritual poems. Akan symbols are coupled to western ones thus establishing a very hybrid identity of the narrator. Such a narrator who is familiar with local texts (myths, rites and symbols) and those of foreign cultures to Africa cannot but claim an equally cosmopolitan narratee who is yet familiar with indigenous thought systems. Fanon's influence can be felt in the futile and boring activities of *The Man*. The psychiatrist's analysis of the neocolonial bourgeoisie as a useless, parasitical and unproductive class is not explicitly referred to in the text but the reader can hardly miss the allusion to the scholar's analysis of the neocolonial bourgeoisie as an agent of foreign domination. When the taxi driver tells Koomson that "everybody is making things now except us. We Africans only buy expensive things" (140), the accusation to that parasitic class of the African bourgeoisie is clear. With such a class in power, Africa will not invent anything original as they do not have the dynamic and inventing potential of their western counterpart. That is why no change of regime will bring any revolution.

The text is relatively demanding on its narrator and narratee for the decoding of its symbolism and socio-cultural codes. But the narrator is also demanding on the readers by the codes he refers to. It is no surprise that *TBO* did not receive the popular attention that books like *Things Fall Apart* received. It has generally been referred to as a difficult novel. Allusions are made to the bible with several references to verses and hymns, to local highlife songs. Local sociocultural realities are sometimes just mentioned with no further explanation to shed some light on the type of narratee and readers postulated by the text. The terse statement by the man "Winneba, the ideological thing" is innocent only to a reader who does not know Winneba. It would mean nothing to the casual reader but is pregnant with meaning to the informed reader and most Ghanaian readers of that generation who would know that this town hosted Nkrumah's CPP school party and ideological institution. Such is the case with the local proverb that the policeman uses to drive the usual code of corruption to the driver. The narrator and narratee of *TBO* are intellectually equipped to use and decode the historical, symbolic and mythic references that abound but often remain unexplained in the novel.

We must add to that difficulty the shifts of focalizations. Some passages are narrated from the points of the point of view of the third person singular narrator who often does not know more than any of the characters or readers. The next moment the narrative is made by the Man himself and the next moment it is made by Teacher. In the same chapter, it is possible to have two or three voices narrating the story or presenting

the events from their own perspectives. Very often it is almost impossible to establish clearly who is in charge of the narrative. We thus go from focalization O to an internal then to an external one. So far, readers had been used to a clear narrative voice conducting the story addressed to an equally clear audience able to decode all the allusions and socio-cultural references.

If by all these aspects there is nothing new under the sun, Armah seems to have been a pioneer in writing a novel that takes his ideology to its extreme consequences. It escapes literary categories and tries to make an identity for itself. He may have not been the first to speak about pessimism but he has represented it the way few had done before him. That is why *TBO* remains a landmark in the history of African literature whose consequences are still felt in the way new generations of writers are practicing their art and choosing their themes.

3. The Legacy of *TBO*

TBO has contributed to the growth of the African literary field by pushing further the frontiers of its autonomy from other neighboring fields. A. K. Armah through this novel is among the writers who have contributed to achieve for African writers more freedom from the external straightjackets that its recent history had allowed to interfere with the internal functioning of its specific field. With Armah's attempt, the writer could boldly take liberties with topics that were regarded as sacrosanct principles to be followed. By discarding the rhetoric of rehabilitating the past or cultural values of his ethnic or tribal community, he has established a new tradition. The new generations take it for granted to write about themselves, their everyday preoccupations, the uglinesses of their countries. They do not fear to be accused of unpatriotism and do not have to beautify what is ugly. They share this sense of commitment to one's art which S. Rushdie sums up: "It matters, it always matter, to name rubbish as rubbish; to do otherwise is to legitimize it." (S. Rushdie, 1984) The motto is no more to write back to any entity or in defense of any value or community. Armah may not have invented, for instance, the scatological description, the divorce of post-colonial politics and the contemporary writers, of moral norms and artistic expression, etc. but while his African counterparts still had recourse to all sort of stylistic devices to refer to anything considered a cultural taboo, for instance, he would call a spade a spade. While Achebe, for instance, used a euphemism to report the crudeness of an insult, Armah bluntly referred to the "mother's rotten cunt." (*TBO*, 1968 : p. 9, 106) *TBO* to my modest knowledge, has had the scandalous honor of being a pioneer in introducing the female sex, or for that matter, the maternal sacred sex into postcolonial African fictions. We had to go to francophone Y. Ouologuem's *Bound to Violence* to have this literary heresy. This aesthetic shock which he shared with very few confirmed writers of his generation marked a new beginning in African postcolonial literature. It is not so much the conjunction of political, cultural and sexual liberties but the frame of mind on which his art is based that is so inspiring to other writers of later generations. Armah thus enters the African literary field as the

precursor of a new modernity whose principles are inspired by the artistic freedom to invent original forms.

Younger generations take that artistic freedom to its logical conclusions by starting innovative aesthetic experimentations which go from political, cultural to linguistic and stylistic liberties. What literature seems to lose in moral virtues, it gains in autonomy from hypocritical and dubious moral values. *TBO* has therefore contributed to the growth of the field and its progressive autonomy from neighboring fields. The writers now may be addressing social or political issues in their narratives but they do not allow fields exterior to literature to dictate them their rules.

What is more, the postcolonial trait of “oppositonality” which is articulated as resistance, subversion and contestatory narrative (C. Ball, 2003 : p. 2) has changed the targets of its criticisms. The white empires to which earlier generations necessarily wrote back and which had been a remarkable or necessary stage has given way to black empires ruled by black emperors. Sometimes the new emperors to write back to are other writers with whom their colleagues are fighting to gain control of the field. Or they simply choose to write beyond what earlier generations said, i.e. about new issues like gender, immigration, ecology, same sex love, etc. It is no more about representing oppositional relationality and intertextuality with Europe as it was the case with Achebe, Soyinka, Ngugi or Armah himself but writing the complexities of a life of immigration and integration into countries whose values and countries have become theirs.

This quest for autonomy of the African literary field can take the form of unpatriotism. Many writers have rejected the ethnic or racial label to their artistic production. As early as 1963, Nigerian poet Christopher Okigbo was already dismissing the ethnic or racial straightjackets that are imposed on writers by announcing himself a writer, not an African one. The same argument which had been used by Salman Rushdie is used today by Ben Okri who described himself in the following words almost fifty years after Okigbo:

I think Ben Okri is a writer who works very hard to sing from all the things that affect him. I don't know if he's an African writer. I never think of myself in terms of any classification. Literature doesn't have a country. (Taiye Selasi, 2017 : p. 3)

TBO was foreshadowing this development of African literature. Each generation, not to say each single writer, must establish specific rules that fit his/its purposes and context. The original work will necessarily be heretical. The different reactions to *TBO* may have been decisive in the evolution of the artistic career of A. K. Armah. After the first triad of his novels which had consisted in rubbing noses into the shit or dirt in the first novels, the writer has initiated, after this triad, a new type of novels which are resolutely optimistic. These last novels offer perspectives out of the gloomy atmosphere of his earlier novels. The writer has argued that after presenting the state in crisis, analyzing the causes of this crisis, the time has come to suggest artistic solutions to the decision makers. We suspect that after the mixed feedbacks to *TBO* by part of his African audience to the writer's artistic endeavor, the latter is trying a reconciliation with that audience. But this move, instead of increasing the autonomy of the field, is reducing its scope which it contributed to widen. The evolution of his literary career is paradoxical

as he seems to be making a backward movement through novels that his African readers are likely to like for the optimism it creates in the fictions.

TBO, like Ouologuem's *Bound to Violence*, Kourouma's *The Suns of Independence*, and to a lesser extent Soyinka's *The Interpreters*, has contributed to free writers from the burden they have always been expected to carry. Many writers today refuse to be "ethnic writers" like Armah but seem to go as far as to refuse the label of African writer. We know that Achebe reproached Armah the universalist tone of *TBO* and the recourse to foreign metaphors. (C. Achebe, 1975 : p. 26) The writer overreacted to this criticism which could not be regarded only as the opinion of an ill-intentioned senior peer. (Armah, 2010) The clear option for his people and their values which Achebe wanted his junior peer to have has become difficult to defend for current generations. Many African writers today, generally from the Diasporas, squarely reject the tradition of essentialising their artistic productions by linking them to some ethnic or racial origins. As Rashna Batliwala Singh argues, the new generations rather target their own societies and their leaders rather than an external cause to the failures of their countries contrary to earlier generations. For the Indian critic, C. N. Adichie, N. Bulawayo, C. Obioma, T. Selasi, B. Okri etc. rather "write beyond" the white empire. Being confronted with new realities, the new generations, following the example of *TBO*, have inaugurated a paradigmatic historical shift:

Things started to fall apart because of the economic and political bankruptcy of the Mugabe regime. This initiates an exodus where the people must flee to strange and faraway lands, the lands of the very people (broadly speaking) who were responsible for the falling apart in Achebe's novel. (R. B. Singh, 2017: p. 3)

Tensions and conflicts are confined to the more intimate space of the nation ruled by its own sons. The tradition of writing back is still there for many creators but writers generally write back to their own peers of past and current generations making intertextuality a key methodological instrument in current literary criticism. Although the tone of that internal criticism of predecessors and current peers is generally careful and respectful, the repartee is sometimes harmful. Some of the criticisms against *TBO* as being unpatriotic echo recent criticisms levelled by Nigerian writer Helon Habila who accused Zimbabwean writer Bulawayo of "performing Africa" to make it agree with western media coverage of Africa with images that evoke pity, fear, and poverty. To this, T. Selasi claimed the right to write beautiful novels about very ugly truths that can be seen first-hand in their countries. (T. Selasi, 2018 : p. 4) She adds that it is not the role of the writer to blink facts out of some dubious patriotism. This criticism of Habila reminds us of Achebe's criticism of *TBO* while Selasi's answer is valid to counter both Habila and Achebe's arguments. It thus supports the aesthetics Armah initiated in the 60s and 70s.

There are no more taboos in African literature as far as the topics and modes of representation are concerned. Scatology, sexuality, same sex relations, social anomy, immigration, environment, criticism of political leadership and nefarious traditional values are the subject of artistic representation. Armah who has opened the Pandora box may not recognize or agree with the use that is made of the artistic freedom he

contributed to achieve. What new direction the new generations will give to the artistic freedom achieved by writers like Armah remains something that cannot be predicted. Yet, it is unlikely that any reversal movement toward sacrificing the autonomy of the literary field to the norms of an external field will take place with the present and coming generations.

Conclusion

Artistic works outlive their authors not by strictly following the set norms of their time. Authentic works of art generally break the codes and cross over boundaries that preceding generations had established. In that sense *TBO* is an authentic work of art as it did not simply repeat any form. As a consequence, the novel met the fate of all original works, those works that initiate changes and open new artistic perspectives. It was rejected by those who conceive of a work of art as the respect of established norms. On the other hand, it was praised by some others for the novelty of its style and freshness of ideas. These last ones are prepared to see their “horizon of expectation” (H. R. Jauss, 1982) violated and taken beyond its set limits. *TBO* initiated changes from the traditions of African literature from precolonial to the first generation of postcolonial writers. Armah has been the main contestant inside the African literary field of his time. He has maneuvered to become one of those actors of the field who have had the privilege of establishing the rules of the game. With *TBO* Armah became a field founder of a new trend in African literary history. His artistic adventure will inspire new generations of writers. The artistic freedom he granted himself by not allowing external out of date rules to silence his artistic voice is being pursued with the current generation of writers who do not want to have to carry the burden of representing any community. They want to write about anything in their specific interest. They understand their job as fiction writers, storytellers not anthropologists or native informants. They want to widen their audience and talk to a global audience. For these generations of artists, Armah is the nomothète or the ancestor of all those experimentations that they are initiating.

References

- Achebe, C. 1975. *Morning Yet On Creation Day: Essays*. London: Heinemann.
- Armah, A. K. 2010. *Remembering the Dismembered Continent*. Popenguine: Per Ankh
- 1968. *The Beautiful Ones Are Not Yet Born*. London: Heinemann.
- Ball, C. 2003. *Satire and the Postcolonial Novel*. New York: Routledge.
- Bourdieu, P. 1995. *The Rules of Art. Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. Susan Emanuel, Stanford University Press.
- Casanova, P. 2004. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. Debevoise, Cambridge: Havard University Press.
- Ngugi, w. T. 1981. *Writers in Politics*. Nairobi: Heinemann.
- Nwolin, C. 1979. Dialectic as From: Pejorism in the Novels of Armah. *African Literature Today 10: Retrospect and Prospect*. London: Heinemann.
- Rushdie, S. 1984. *Outside the Whale*. Granta.

- Selassi, T. 2018. Stop pigeonholing African Writers. *The Guardian* (last modified).
- Singh, R. B. 2017. African Literature and the Next Generation of Writing Back. *Africa in Words Guests*.
- Whyte, P. 2003. *L'imaginaire dans l'écriture d'Ayi Kwei Armah. L'évolution d'une forme volume I. A la recherche d'une forme*. Paris : L'Harmattan.
- Wright, D. 1992. *Critical Perspectives on Ayi Kwei Armah*. Three Continents Press.