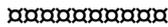
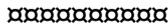


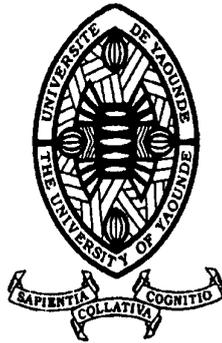
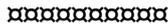
UNIVERSITÉ DE YAOUNDE I



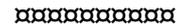
CENTRE DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALE EN  
ARTS, LANGUES ET  
LITTÉRATURES



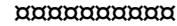
UNITÉ DE RECHERCHE ET DE  
FORMATION DOCTORALE EN  
LANGUES ET LITTÉRATURES



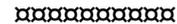
UNIVERSITY OF YAOUNDE I



POSTGRADUATE AND SCHOOL  
FOR ARTS, LANGUAGES AND  
CULTURES



DOCTORATE RESEARCH UNIT  
FOR LANGUAGES AND  
LITERATURES



**ESTHÉTISATION DU PACTE ET SIGNIFICATION DU  
RÉCIT DANS *LE PACTE* DE MARCELLIN SÉTONDJI**  
**DOSSOU**

**Mémoire rédigé et soutenu publiquement le 23 juillet 2024 en vue de  
l'obtention du Master en Littérature et Civilisations Africaines  
Spécialisation : Littérature écrite**

**Par**

**AWONO ATEMENGUE Claude Balthazar**

09G460

Licencié ès Lettres Bilingues

**JURY**

**PRÉSIDENT** : Cécile Dolisane EBOSSE, (Pr);

**RAPPORTEUR** : Pierre Suzanne EYENGA, (MC);

**EXAMINATEUR** : Gérard-Marie MESSINA, (MC);



**Septembre 2024**



Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

Par ailleurs, le Centre de Recherche et de Formation Doctorale en Sciences Humaines, Sociales et Éducatives de l'Université de Yaoundé I n'entend donner aucune approbation ni improbation aux opinions émises dans cette thèse ; ces opinions doivent être considérées comme propres à leur auteur.



|   |     |
|---|-----|
| DÉDICACE.....   | ii  |
| REMERCIEMENTS .....   | iii |
| RÉSUMÉ.....   | iv  |
| ABSTRACT .....  | v   |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE.....  | 1   |
| PREMIÈRE PARTIE :LES DÉTERMINATIONS HISTORIQUES DE L'ŒUVRE :<br>L'ENJEU DU CHRONOTOPE ..... | 15  |
| CHAPITRE I :L'ESPACE : LIEU DE MATÉRIALISATION DU PACTE.....                                | 17  |
| CHAPITRE II : LE TEMPS.....   | 28  |
| DEUXIÈME PARTIE :L'ÉCRITURE : UNE SCÉNARISATION DE LA LIBERTÉ<br>CRÉATRICE.....             | 49  |
| CHAPITRE III :LES STRATÉGIES NARRATIVES DU RÉCIT .....                                      | 51  |
| CHAPITRE IV :RHÉTORIQUE ET TONALITÉ DU RÉCIT.....   | 69  |
| TROISIÈME PARTIE :L'ÉCRIVAIN : UN ARCHITECTE DE LA CITÉ NOUVELLE.....                       | 80  |
| CHAPITRE V :THÈMES ET VISION DU MONDE DE L'AUTEUR .....                                     | 82  |
| CHAPITRE VI :L'IMPACT DE LA MODERNITÉ SUR LA CULTURE AFRICAINE .....                        | 98  |
| CONCLUSION GÉNÉRALE.....  | 108 |
| BIBLIOGRAPHIE .....   | 108 |
| TABLE DES MATIÈRES .....  | 108 |

À

**ma petite famille**



## REMERCIEMENTS

Aucune œuvre sérieuse ne saurait s'accomplir dans la solitude. C'est pourquoi nous trouvons normal que figurent au début de ce travail, des remerciements adressés à ceux qui ont concouru à sa réalisation. Nous aimerons remercier :

- En premier, notre encadrant, le **Pr EYENGA ONANA Pierre Suzanne**, pour le temps qu'il nous a consacré et pour son souci du travail bien fait ;
- Les enseignants du Département de Littératures et Civilisation Africaine (LCA), pour leurs enseignements et leurs conseils ;
- Nos camarades de classe, pour leurs critiques et leurs contributions.



## RÉSUMÉ

« *Esthétisation du pacte et signification du récit dans Le Pacte de Marcellin SÉTONDJI Dossou* » est le sujet de notre travail. En effet, l'idée du pacte a, jusqu'ici, été un sujet tabou dans nos cultures africaines de par son côté plus ou moins interdit à une certaine catégorie de personnes et sans compter les conséquences qui peuvent suivre lorsque les clauses ne sont pas respectées. Cependant, Marcellin SÉTONDJI lève cet interdit pour pouvoir montrer qu'il s'agit d'une pratique qui peut être appliquée par quiconque. De même, le thème du pacte n'est pas très évoqué dans la littérature en général et dans le roman en particulier parce que n'inspirant pas la curiosité des lecteurs. Ainsi, il se pose le problème de la place que l'Africain accorde aux valeurs traditionnelles qui fondent sa personnalité comme être à part entière dans un monde en perpétuelle mutation. Pour ce faire, pour mener à bien ce travail, nous avons fait appel à la sociocritique selon René MAHIEU et Jacques DUBOIS. Le travail ainsi traité sera structuré en trois grandes parties à savoir : les déterminations historiques de l'œuvre : L'enjeu du chronotope ; L'écriture : une scénarisation de la liberté créatrice ; L'écrivain : un architecte de la cité nouvelle. Il ressort de ce travail que l'écrivain est d'abord lieu de mémoire collective ; ensuite qu'il est une sorte d'alerte constante des consciences et enfin l'écrivain est le gardien des traditions.

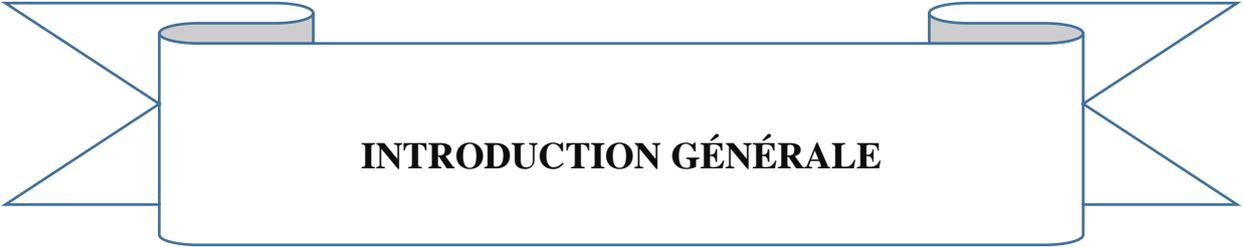
**Mots clés** : Esthétisation, pacte, signification, récit.



## ABSTRACT

Our work is based on « *esthetical devices of a pact and the meaning of the story in Le Pacte of Marcellin Sétondji Dossou* ». The pact has been till now a sacred topic in our African cultures due to the fact that it is forbidden for a category of people, its consequences which can be dangerous if clauses are not respected. Therefore, Marcellin Setondji brings out the fact that whoever can practise it. So the problem here is the place that African gives to traditional values which found his/her personality in a world in perpetual change. For a good work, we made use of sociocritic according to René MAHIEU and Jacques DUBOIS. The work is divided into three parts in which we bring out historical characteristics of the novel in the time. It is noticed that a pact cannot be undone once sealed, and brings happiness to the actors if they respect conditions. The second part brings out writer's freedom thanks to his text. The writer uses his work as paint to unveil his style by painting the society. The third and last part insists on the character of a writer as an architect of a new city. We come out with results that pact is one of African wealth which should be respected. Moreover, since the writer has revealed it to readers, they too become members of the pact.

**Key words:** Esthetical devices, pact, meaning, story.



**INTRODUCTION GÉNÉRALE**

Le mot littérature, du latin *litteratura* « écriture », « grammaire », « culture », désigne principalement :

- ✓ l'ensemble des œuvres écrites ou orales fondées sur la langue et comportant une dimension esthétique (à la différence par exemple des œuvres scientifiques ou didactiques) ;
- ✓ les activités de production et d'étude de telles œuvres.

Elle est généralement définie comme étant l'ensemble des productions littéraires d'un continent, d'un pays, ou d'une société. De par sa nature, sa manifestation et ses spécificités, chaque littérature diffère des autres.

Pour Jean Paul Sartre, la littérature est, comme il l'a démontré, un moyen de communication. Il affirme: « *l'écrivain, homme libre s'adressant à des hommes libres, n'a qu'un sujet : la liberté* » (1948 :16). Par-là, il montre qu'il a répondu à la question « pourquoi écrire ? » en proclamant que l'art de l'écriture est profondément lié à la liberté. Par conséquent

*Écrire, c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé [...] on écrit pour le lecteur le lecteur universel ; et nous avons vu, en effet, que l'exigence de l'écrivain s'adresse en principe à tous les hommes.*

Ainsi, la littérature, étant un art, elle doit dans un premier temps, être le reflet du pays qui la produit. Ce souhait corrobore celui de Jean Suberville qui appréhende la littérature comme « *le miroir fidèle des idées et des sentiments d'un peuple, d'une époque, d'une civilisation* » (1969 :487). Dans le même sillage, Lilyan Kesteloot dira : « *la littérature est avant tout la manifestation d'une culture* ». (1992 :89)

Pour Pierre Bourdieu, l'écrivain est lui-même, un membre de la société. Il vit un certain nombre d'expériences qu'il va au travers de la littérature, d'abord interioriser et en plus, exterioriser sous forme d'un discours social. Le processus d'écriture devient alors un dialogue entre l'intérieur d'où la consécration du dialogisme littéraire de Bakhtine. Au regard de ces approches de définition, trois notions se dégagent :

1. la littérature est l'usage esthétique du langage. Ce n'est plus le message qui importe mais la manière dont le message est véhiculée ;
2. la littérature est le véhicule de la culture ou le témoignage de la probabilité d'un peuple ;
3. la littérature est un moyen de communication.

Ainsi définie, la littérature possède deux volets : elle peut être « *orale* » lorsqu'elle est transmise de bouche à oreille et « *écrite* » lorsqu'elle est mentionnée sur le support physique. Celle-ci étant donc le véhicule de la culture ou le témoignage de la probabilité d'un peuple, elle est caractérisée par son lieu de production, son/ses thème(s) portant sur la région, sa langue et l'origine de l'auteur.

Si nous appliquons cette logique à la littérature africaine, elle devrait se définir comme un genre littéraire regroupant les œuvres écrites et orales produites en Afrique ou par les habitants du continent qui parlent de sujets concernant l'Afrique et utilisant les langues du continent. Kesteloot précise qu'il convient de distinguer « *les œuvres écrites en langues européennes et la littérature orale qui s'exprime en langues africaines.* » (1981:96). En effet, la littérature africaine a été d'abord orale et elle remonte à la plus haute antiquité avec les textes de l'Égypte antique. Les épopées et les contes traditionnels témoignent d'une importante tradition orale répandue à travers le continent. La tradition orale étant si vaste à délimiter au juste terme, la littérature orale en occupe une partie en ce sens qu'elle puisse embrasser la parole, le geste à travers l'adjectif « *orale* » qui suit « *tradition* ». Elle constitue une littérature à travers laquelle la parole joue un rôle fondamental dans la transmission des valeurs socioculturelles d'une génération à l'autre.

Selon Eno Belinga « *la littérature orale est l'ensemble de textes transmis oralement de génération en génération* » (1978:69). Il faut dire que la littérature orale africaine a cette particularité de mémoriser ou de sauvegarder les textes oraux (contes, légendes, proverbes, mythes, noms de guerre, chansons, etc..) par le biais de la parole essayée pour durer plus longtemps. Depuis que Roger Fayolle a clos le débat en reconnaissant le terme de « *littérature* » à la « *littérature orale* », l'on admet la notion. Ainsi, on peut transcrire les textes oraux et les traduire afin de les étudier comme objets littéraires. Et c'est justement en l'étudiant que l'on découvre l'immense richesse dont regorge la littérature orale africaine. Geneviève Calame Griaule, Eno Belinga, Christiane Seydou, Jacques Chevrier n'ont eu de cesse de mettre en lumière l'immense richesse symbolique de la littérature orale. Ainsi dans l'étude de la littérature orale, on voit apparaître l'art africain à travers les symboles renvoyant à la quintessence de l'art africain.

L'histoire littéraire n'est pas une discipline homogène. De Gustave Lanson qui en a posé les bases en France au début du siècle dernier, à nos jours, les approches divergent selon deux axes fondamentaux : l'angle théorique sous lequel l'on perçoit le phénomène littéraire d'une part, et de l'autre, le public que l'on vise à atteindre.

Écrire l'histoire littéraire, dans la conception de Lanson, consiste à se fixer comme objectif de

*Tracer le tableau de la vie littéraire de la nation, l'histoire de la culture, et de l'activité de la foule qui lisait, aussi bien que les individus illustres qui écrivaient.* (1929 : 101).

La production littéraire de langue française en Afrique est un phénomène accidentel, car le pouvoir colonial français, en assurant l'administration des territoires conquis, puis en y organisant, pour les besoins de sa propre survie, un système d'enseignement, a suscité, entre autres, deux phénomènes qui ne figuraient certainement pas au nombre de ses prévisions: d'abord la formation progressive d'un public lisant et s'exprimant en français, ensuite l'émergence de littératures d'écriture française. Ce mode d'expression résulte du choix porté sur la langue française dans l'enseignement.

Des années plus tard, une dépêche en date du 20 mars 1829, du nouveau gouverneur du Sénégal Jubelin, opposé à l'usage du wolof dans l'enseignement par Jean Dard, propose au ministre des colonies une réforme qui prévoit à côté du régime de l'externat, celui de l'internat, pour les raisons que Georges Hardy, alors inspecteur de l'enseignement de l'Afrique Occidentale Française (AOF), a ainsi exposées :

*Séparés du milieu indigène, les élèves seront moins tentés de s'entretenir dans la langue du pays ; toutes les actions de leur vie quotidienne s'exprimeront en français, l'usage du français passera chez eux en habitude.*  
(Hardy, 1921 : 106)

L'on notera donc que la colonisation française a engendré un système éducatif spécifique qui a donné naissance, dans chaque territoire occupé, à un noyau de lettrés, duquel ont émergé des écrivains, dont les œuvres ont fini par constituer, au fil du temps, le corpus des littératures africaines francophones actuelles.

Du *Journal d'un voyage à Tombouctou et à Djenné* de René Caillié (1830) à *Diato*, d'André Demaison (1922), en passant par *Le roman d'un spahi* de Pierre Loti (1881), qui marque une date dans l'histoire de la littérature coloniale produite sur l'Afrique noire, l'on observe toujours une relation étroite entre l'histoire politique extérieure de la France et celle de sa littérature exotique. Roland Lebel distingue trois moments dans l'histoire de la littérature coloniale, qui correspondent aux trois phases de l'expansion coloniale, et dont la périodisation varie selon les zones et l'avancée de la conquête.

D'abord la période d'exploration et d'occupation effective, à laquelle correspond une littérature de découverte et de conquête, représentée par des récits de voyages. Puis celle de «*reconnaissance méthodique et d'organisation qui a donné naissance à une littérature technique composée d'ouvrages écrits par des savants. Enfin la période de la littérature d'imagination* » (Lebel, 1931 : 76).

Ces écrivains, comme le souligne Roland Lebel,

*Par le sens qu'ils expriment de la vie coloniale et indigène, ont vraiment révélé les colonies à la France. Leurs écrits contiennent une « défense et illustration » des colonies françaises. Ils ont en eux « la conscience de la grande France » selon la formule chère aux Leblond, et ils ont le souci de la créer, de la répandre et de l'exalter dans le public métropolitain. (1928 : 87)*

La politique d'assimilation et l'exemple des écrivains coloniaux vont conduire les élites africaines, au moment où elles entrent en littérature, à produire des œuvres similaires. La toute première littérature d'Afrique noire francophone verra tout naturellement le jour au Sénégal, et connaîtra un parcours également marqué par ces trois moments de la littérature coloniale, identifiés par Roland Lebel.

*La Relation d'un voyage de Saint-Louis à Souiera (Mogador)*, de Léopold Panet (1850), qui donne le coup d'envoi de cette littérature, a été rédigée par Léopold Panet, à partir de l'expérience acquise aux côtés du commissaire à la marine, Anne Raffenel, à la faveur d'une mission d'exploration effectuée en 1846, visant à atteindre le Niger à partir du Sénégal. Cette œuvre entre dans le cadre de la littérature de voyage et de découverte.

L'œuvre *Esquisses sénégalaises* de l'abbé David Boilat (1853), où l'auteur s'attache à faire connaître le Sénégal et la Gambie au plan physique et humain en vue de permettre aux missionnaires de choisir la tactique adéquate d'évangélisation, appartient à la littérature technique. Il en est ainsi également des autres œuvres de ce même auteur David Boilat (1858), et de celle de Paul Holle et Frédéric Carrère, *De la Sénégambie française* (1855).

Au plan politique, cette culture franco-africaine relevait en fait d'une stratégie qui, selon les mots de Paul Désalmand, « parlant du postulat de la supériorité de la civilisation européenne, visait non pas à valoriser les cultures africaines mais à les détruire ». De là découlera une production dramatique centrée sur la présentation révélatrice des mœurs indigènes, caractérisée au plan de l'écriture par le mimétisme des classiques français, et marquée du sceau de l'idéologie coloniale.

Les premiers intérêts et regards sur la production littéraire africaine datent du début du siècle dernier et sont portés sur les œuvres de source orale. La réflexion critique sur la production écrite commence véritablement avec Roland Lebel. Son ouvrage *Le Livre du pays noir* (1928), qui porte en sous-titre *Anthologie de littérature africaine*, a été, comme le souligne ici son préfacier Maurice Delafosse,

*Composé en empruntant leurs plus belles pages ou les plus caractéristiques, à quantité d'écrivains de métier ou d'occasion, qui ont parlé de l'Afrique noire et de ses habitants. (Préface, 1928 : 8).*

Dans la foulée, les traits caractéristiques de cette littérature sont présentés.

*Ces pages les unes vibrantes, les autres spirituelles, peignent de façon vivante les paysages africains, les aspects et les phénomènes naturels, les villes soudanaises, les phases de la vie indigène, les types coloniaux, l'amour de la terre animant les Européens qui se sont transportés là-bas. (Préface, 1928 : 8).*

La troisième partie de ce livre, qui en comporte quatre, s'achève par un texte intitulé « le témoignage d'un noir » extrait de *Force Bonté* du Sénégalais Bakary Diallo. Justifiant son choix, Roland Lebel s'est ainsi expliqué :

*Bakary Diallo est un berger Peul qui a fait la guerre chez nous, et qui a bien voulu la paix revenue, dire ce qu'il pensait de la France et des Français. Son livre (...) est d'une lecture instructive et réconfortante. Nous ne saurions mieux faire que de placer à la fin de nos citations africaines, cette page écrite spontanément par un noir d'Afrique, et qui a toute la valeur d'un témoignage. (1928 : 192)*

Dans l'optique qui était celle de Roland Lebel, la littérature africaine pouvait se définir comme l'ensemble des œuvres relatives à l'Afrique, et portant témoignage sur l'élément physique et humain, sans distinction de l'origine des auteurs. La spécificité de la littérature africaine est de témoigner la richesse des valeurs culturelles africaines.

Il faut ainsi dire que l'art africain existe en tant qu'entité autonome et que cette réalité est maintenant bien partagée par tout le monde des arts. Cependant, tandis que le patrimoine littéraire écrit est parmi cette élite qu'ont émergé les écrivains africains comme L. S. Senghor, Camara Laye, David Diop, Ferdinand Oyono, Ahmadou Kourouma, etc.

Elle se développe considérablement au XX<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée des européens en Afrique. La colonisation aidant, un petit nombre d'africains ont eu l'occasion d'étudier en occident et de voyager à l'étranger pour poursuivre des études supérieures. *Batouala* de René Maran publié en 1921 et malgré de fortes critiques comme le dira Camille Guy :

*De l'air, avant tout de l'air, s'est-il écrié. Les bons programmes ne s'obtiennent qu'en élaguant. (...) A agir autrement on ne prépare pas des citoyens français, mais des déclassés, des vaniteux, des désaxés qui perdent leurs qualités naturelles et n'acquièrent que les vices des éducateurs. C'est par ce système qu'on crée de toutes pièces des René Maran, et qu'un beau jour apparaît un roman comme Batouala, très médiocre au point de vue littéraire, enfantin comme conception, injuste et méchant comme tendance.*  
(Guy, 1992 : 43)

Il reçoit la consécration du Goncourt consacre l'entrée de la littérature africaine dans l'arène internationale. Césaire, Léon Gontran Damas, Senghor viennent consacrer la littérature africaine dans le quartier latin à travers la création du mouvement de la négritude. Les différents genres théâtre, roman, poésie vont témoigner de la vitalité de littérature africaine. De grands critiques de la littérature comme Chevrier dans son ouvrage *Littérature nègre* et bien d'autres vont montrer les fondements de cette littérature et son évolution. Ainsi, les écrivains de la seconde génération comme Sembène Ousmane, Mongo Béti, Camara Laye, Ferdinand Oyono vont apporter leur touche à la littérature africaine par la critique politique et sociale et les langues anglaise, française et portugaise, héritées de la colonisation, ou la langue arabe répandue en Afrique du Nord, sont couramment employées par les écrivains africains, quoique la littérature écrite en langues africaines s'affirme peu à peu. Les écrivains de la troisième génération auront un autre rapport à la langue et à la thématique, notamment Ahmadou Kourouma à travers son roman phare, *Les Soleils des indépendances*. Cette littérature négro-africaine émergente d'expression française n'a pas hésité à mettre en relief sa nature militante ainsi que sa révolte contre la discrimination raciale, l'assimilation, l'exploitation des Noirs et l'hypocrisie des colonisateurs ou encore la peinture de la société africaine. La littérature est ainsi subdivisée en trois sous-genres notamment la poésie, le théâtre et le roman.

S'agissant du roman, il est défini selon *L'Encyclopédie Larousse* (2008) comme :

- ✓ une œuvre d'imagination constituée par un récit en prose d'une certaine longueur, dont l'intérêt est dans la narration d'aventures ;

- ✓ l'étude des mœurs ou des caractères, l'analyse des sentiments ou de passions, la représentation du réel ou de diverses données objectives ou subjectives.

Selon Stendhal « *le roman est comme un miroir que l'on promène le long de la route* » (1830:90). En effet, le roman est ainsi le reflet de la société et qu'il joue un rôle important dans celle-ci. Le roman est donc dès lors un moyen par lequel les écrivains communiquent en présentant les tares ou le quotidien des hommes dans l'optique de corriger les défauts. À cet effet, la Bruyère, dans sa Préface de son œuvre *Les Caractères*, dira :

*Je rends au public ce qu'il m'a prêté ; j'ai emprunté de lui la matière de cet ouvrage ; il est juste que l'ayant achevé avec l'attention pour la vérité dont je suis capable, je lui en fasse une restitution.* (2004 :6)

Au regard de ces définitions du roman et vu la visée de ce dernier qui permet aux auteurs africains de décrire les cultures et coutumes africaines, soit pour les promouvoir soit pour exposer ce qui semble être tabou. Face à cela, notre sujet de travail va s'appesantir sur la pratique du pacte et notamment sa conception. Il s'intitule : *Esthétisation du pacte et signification du récit dans Le Pacte de Marcellin Sètonji Dossou*. Ce sujet nous permettra alors de mieux comprendre le sens du pacte dans la culture humaine en général et celle africaine en particulier. Pour une bonne appréhension du sujet, il nous sera tout d'abord nécessaire de définir les expressions importantes que comporte le sujet.

***L'esthétique ou l'esthétisation.*** Bien que ce terme ait été employé pour la première fois par A. Baumgarten dans *Aesthetica acroamatica* (1750-1758), l'esthétique, au sens de discours philosophique portant sur l'art, ses relations avec le vrai et le bien, autrement dit sur sa finalité, remonte à Platon pour la tradition occidentale. Mais, depuis les travaux de B. Croce, elle tend à se développer en discipline autonome pour analyser les phénomènes des pratiques artistiques et de la jouissance des œuvres d'art. Du *Phèdre* de Platon à *l'Esthétique* de Hegel, la tradition critique s'accorde pour voir à travers la beauté la manifestation sensible de la vérité. « *Le beau se définit comme la manifestation sensible de l'idée* » (Hegel). Mais, dès lors que la beauté remplit cette fonction que lui assignent les philosophes, l'art doit tomber en désuétude, car il n'est plus qu'une survivance exprimant une vérité que la religion et la science ont à énoncer. Dénoncé, par ailleurs, comme source d'illusions, l'art a néanmoins un sens. Il est en quelque sorte un discours muet dont l'esthétique profère la parole. À cet égard, celle qui se réclame des sciences humaines ne fait que renouveler les approches de phénomènes dont elle entend dégager la ou les significations.

Dans cette optique, la beauté demeure la réfraction de quelque chose d'intelligible (le sens) à travers le sensible ; elle reste invitation à dépasser le sensible.

L'esthétisation se définit comme la science du beau dans la nature et dans l'art. C'est une conception particulière du beau, du « sentiment » de la beauté. Dans le même ordre d'idées, Remy de Gourmont déclare :

*(...) sa seule excuse (à l'écrivain) est d'être original ; il doit dire des choses non encore dites et les dire en une forme non encore formulée. Il doit se créer la propre esthétique, et nous devons admettre autant d'esthétiques qu'il y a d'esprits originaux et les juger d'après ce qu'elles sont et non d'après ce qu'elles ne font pas. (1890 :230)*

Ainsi, il lève un pan de voile sur la nécessité pour l'écrivain d'être original, d'avoir un style propre qui permet de véhiculer ses idées, ses sentiments et ses opinions ou encore la forme qui se dessine dans la réalisation d'une réalité abstraite ou concrète.

**Le pacte**, quant à lui, est défini comme un accord solennel conclu entre deux ou plusieurs personnes. En outre, il s'agit d'un mot d'origine latine qui désigne un accord. Ainsi, l'on distinguera plusieurs pactes notamment :

- ✓ le « *pacte de quota litis* » par lequel, en rémunération de ses services un praticien convient avec son client que sa rémunération sera calculée en pourcentage des sommes litigieuses qu'il parviendra à recouvrer ;
- ✓ le « *pacte de famille* », convention passées entre les père et mère d'un enfant mineur qui sont séparés ou divorcés, portant d'une manière générale sur l'exercice de l'autorité parentale, ou plus spécifiquement sur la garde, sur l'éducation, sur l'entretien ou sur le droit de visite ou d'hébergement ;
- ✓ le « *pacte de sang* » ou *serment de sang* est une pratique qui permettrait apparemment à deux personnes ou plusieurs de se lier les unes aux autres et d'être frères jusqu'à la mort. Le rituel consiste à s'entailler la paume de la main en se jurant fidélité mutuelle.

Un *récit* (ou *intrigue*) est une forme littéraire consistant en la mise dans un ordre arbitraire et spécifique des faits d'une histoire. Pour une même histoire, différents récits sont donc possibles. Il relève de la logique des actions et de la logique des personnages. C'est l'univers de la fiction, univers calqué avec plus ou moins de distance sur notre " faire " humain ou notre univers réel. C'est le RACONTÉ. Nicole Everaert-Desmedt définit le récit comme étant la représentation d'un évènement. (2000 :13).

Le récit est encore la succession d'événements réels ou fictifs faisant l'objet d'un discours. Les différents narratologues donnent habituellement deux définitions complémentaires du récit, l'une formelle et l'autre pragmatique.

La première définition repose sur la description du récit comme un type de représentation organisant deux niveaux de séquentialité. Ainsi, pour Emma Kafalenos, le récit est la « *représentation séquentielle d'événements séquentiels, fictionnels ou autres, dans n'importe quel medium* » (2006 : VIII). Cette définition insiste à la fois sur la grande variété des supports du récit et sur l'importance de tenir compte d'un double niveau de séquentialité propre à toute narration, niveaux désignés, suivant les terminologies, par les termes « histoire-récit », ou « raconté-racontant », ou « fabula-sujet ». En outre, si l'on associe souvent le récit à ses manifestations littéraires ou romanesques, il est important de ne pas réduire sa portée aux seules productions écrites et fictionnelles.

*C'est d'abord une variété prodigieuse de genres, eux-mêmes distribués entre des substances différentes, comme si toute matière était bonne à l'homme pour lui confier ses récits : le récit peut être supporté par le langage articulé, oral ou écrit, par l'image, fixe ou mobile, par le geste et par le mélange ordonné de toutes ces substances ; il est présent dans le mythe, la légende, la fable, le conte, la nouvelle, l'épopée, l'histoire, la tragédie, le drame, la comédie, la pantomime, le tableau peint (que l'on pense à la Sainte-Ursule de Carpaccio), le vitrail, le cinéma, les comics, le fait divers, la conversation. (Barthes, 1966 :79)*

La deuxième définition, adoptant un point de vue pragmatique, les définitions du récit mettent l'accent sur l'acceptabilité de la représentation dans un contexte interactif. Ainsi, quand nous lisons une notice de montage ou une recette de cuisine, nous sommes bien confrontés à la représentation séquentielle d'une séquence d'actions, et pourtant nous ne considérons pas ces textes comme des récits à proprement parler. Sur ce dernier point, la « racontabilité » du récit dépendrait, en dehors de facteurs purement contextuels et culturels, de facteurs déterminant une forme spécifique de l'histoire racontée ou de sa représentation. Les approches cognitivistes <sup>[6]</sup> insistent sur l'importance de la rupture d'une régularité qui aurait pour fonction de nouer la séquence actionnelle et de fonder sa racontabilité.

*[...] je définis le récit comme un discours dans lequel un tel jeu domine : la narrativité passe alors d'un rôle éventuellement marginal ou secondaire [...] au statut de principe régulateur, qui devient propriétaire dans les actes de raconter/lire. (M. Sternberg, 1992 : 529).*

En ce qui concerne Marcellin SÉTONDJI DOSSOU, il est né à Cotonou au Bénin le 17 juin 1959. Il est pasteur de l'Église Protestante Méthodiste du Bénin, et Professeur de Théologie Systématique à l'Université Protestante de l'Afrique de l'Ouest (UPAO), campus de Porto-Novo, dont il est actuellement Recteur. Il est par ailleurs Directeur Théologique des Éditions *CLE* depuis décembre 2005. Auteur de *Paix à son Âne* (2000) et *Le Pacte* (2006) qui sera le corpus de notre travail de recherche. Il est aussi co-auteur d'un certain nombre d'ouvrages théologiques.

Il est en effet important d'affirmer que le corpus *Le Pacte* (2006) de Marcellin SÉTONDJI DOSSOU est un roman de 106 pages subdivisé en 7 (sept) sous-titres qui nous révèle de fond en comble les aspects du pacte dans la tradition africaine. Aussi, ce roman nous fait découvrir la culture africaine en général et celle béninoise en particulier dont est originaire l'auteur. Le titre évoque d'emblée un pacte entre deux ou plusieurs personnes pour des raisons plus ou moins connues. Il est ainsi question d'analyser le corpus pour ressortir les éléments nécessaires pour établir un pacte et les conséquences qui peuvent se produire si celui-ci n'est pas respecté. Cette recherche se base sur les objectifs suivants :

- ✓ l'étude du roman *Le Pacte* doit nous permettre de comprendre les motivations pour lesquelles un pacte est établi entre des personnes ;
- ✓ pouvoir ressortir les personnes impliquées et les moyens utilisés pour établir un pacte ;
- ✓ présenter les conséquences du non-respect des clauses du pacte ;
- ✓ apporter une autre contribution à la recherche sur le pacte qui est perçu comme dangereux et par là donner aux populations des pistes de solutions pour pouvoir mieux appréhender la notion du « pacte ».

Plusieurs motivations tant scientifiques que subjectives ont permis le choix du sujet. En effet, l'idée du pacte a, jusqu'ici, été un sujet tabou dans nos cultures africaines de par son côté plus ou moins interdit à une certaine catégorie de personnes et sans compter les conséquences qui peuvent suivre lorsque les clauses ne sont pas respectées. Cependant, Marcellin Setondji lève cet interdit pour pouvoir montrer qu'il s'agit d'une pratique qui peut être appliquée par quiconque. De même, le thème du pacte n'est pas très évoqué dans la littérature en général et dans le roman en particulier parce que n'inspirant pas la curiosité des lecteurs. Le pacte reste toujours un sujet peu évoqué par les populations. Notre travail se focalisera alors sur l'analyse du pacte tant sur sa forme que dans son fond, et la place de cette pratique dans la culture africaine et béninoise en particulier.

Au vu de cette perception que certains ont du pacte, il devient alors une pratique dangereuse et par conséquent crainte et abandonnée. C'est pourquoi l'une de nos motivations sera de montrer que le pacte est une pratique culturelle autant que les autres pratiques et que par elle, des hommes peuvent trouver une solution salvatrice à leur(s) problème(s). Ainsi sont quelques motivations qui ont guidé notre travail.

De manière générale, le roman est comme le soulignait André Brink dans la préface de son œuvre : « *Rien dans ce roman n'a été inventé ; le climat et les circonstances qui l'ont fait naître sont ceux de l'Afrique du Sud actuelle.* » (1979 : 13).

Il permet de conscientiser l'homme, de dénoncer les maux et les fléaux de la société ou de transformer et de développer les mentalités. Par le roman, la société peut se reconstruire parce qu'il (le roman) confirme sa présence dans la vie quotidienne de l'homme.

Cependant, dans un monde en pleine mutation où l'Africain perd relativement le rapport avec sa culture et ses traditions, où toutes les valeurs culturelles tentent à disparaître, le roman vient à cet effet, redonner vie à celles-ci. Ainsi, quelle est, au XXI<sup>e</sup> siècle la place que l'Africain accorde aux valeurs traditionnelles qui fondent sa personnalité comme être à part entière dans un monde en perpétuelle mutation ? À cette question principale, se greffent des questionnements secondaires :

1. Quelle est la place du pacte dans la société africaine ?
2. Pourquoi le pratiquer ?
3. Quelles sont les conséquences d'un pacte non respecté ?
4. Peut-il être rompu une fois effectué ?

Ces interrogations suscitent quelques hypothèses de lecture qui feront l'objet de notre recherche :

1. Le pacte dans la culture africaine est une pratique sacrée et par conséquent un rite qui doit se faire dans le plus grand secret ;
2. Il est ainsi pratiquer pour pallier un problème. Apporter une solution à un problème ;
3. Le non-respect des clauses d'un pacte peut alors avoir des conséquences fâcheuses entraînant même parfois le décès de ceux qui s'y sont engagés ;
4. Le pacte une fois lié, ne peut plus être délié même après la mort de l'un ou des acteurs du pacte.

Le roman étant donc le reflet de la société, et joue un rôle important pour présenter l'homme dans son environnement a donc besoin de la sociocritique pour mieux déconstruire

le corpus. La présente recherche s'attèle à répondre à ce questionnement sur la base d'un référentiel de lecture sociocritique théorisé par René MAHIEU et Jacques DUBOIS. D'après Jacques Dubois :

*Choisir la voie de l'explication sociologique en matière esthétique n'est pas seulement opté une méthode parmi d'autres. Il y va d'une conception du monde. Cette conception postule que 1. Les humains sont déterminés par une histoire, dont le caractère est d'abord collectif ; 2. Les œuvres d'art sont les produits de cette histoire, même si leur réalisation passe par une « liberté » individuelle ; 3. Ces produits relèvent des pratiques humaines qui ont leur spécificité mais ne sont pas entièrement distinctes d'autres pratiques telles que les activités matérielles. (1987 :288-289)*

Dans la même veine, René MAHIEU va définir la sociocritique comme :

*Une pratique de lecture marquée par une attitude spécifique envers le texte littéraire : tout à la fois respectueuse de son autonomie en tant que forme esthétique et attentive aux procédures par lesquelles cette forme inscrit ce qui, d'une manière ou d'une autre, l'articule au social. (1987 :295)*

De ces définitions de la sociocritique, il en ressort que l'œuvre littéraire est d'abord avant tout le fruit de la société de son auteur,

*Ainsi une observation attentive et méthodique de ce que l'on peut appeler la société du texte est un premier temps utile de l'investigation et, somme toute, un bon début dans la discipline. (1978 :289).*

Toutefois, elle respecte aussi son autonomie et sa forme qui est de distraire son lecteur ; et que par-dessus tout, l'auteur a un rôle de changer certaines réalités grâce à sa plume. « *L'œuvre littéraire n'est pas un simple reflet du réel (imitation de la réalité) parce qu'elle est produit de l'imaginaire.* » (1987:291). Ainsi, selon la sociologie littéraire, une œuvre littéraire a une double fonction à savoir sociale et littéraire. Ces deux fonctions sont interactives, l'une ne va pas sans l'autre ; puisque « *la littérature se parle, mais elle parle pour, aussi ; et même, elle parle, tout court.* » (1987 :296). Cette relation littéraire au social par les éléments tels que l'idéologie, le discours, l'institution. Pour la sociologie de la littérature « *le social et le littéraire ne sont pas deux ordres entièrement distincts et qu'ils sont en rapport d'interaction dynamique.* » (p.290)

De nombreuses recherches ont été réalisées sur le pacte, lesquelles nous ont édifiés dans notre travail de recherche. Ainsi nous notons :

BABENA Gilbert, *de la face partagée : aux origines de l'antagonisme relationnel dans Le Pacte* de M. SÉTONDJI DOSSOU (2019), qui dans ses travaux, a mis un accent

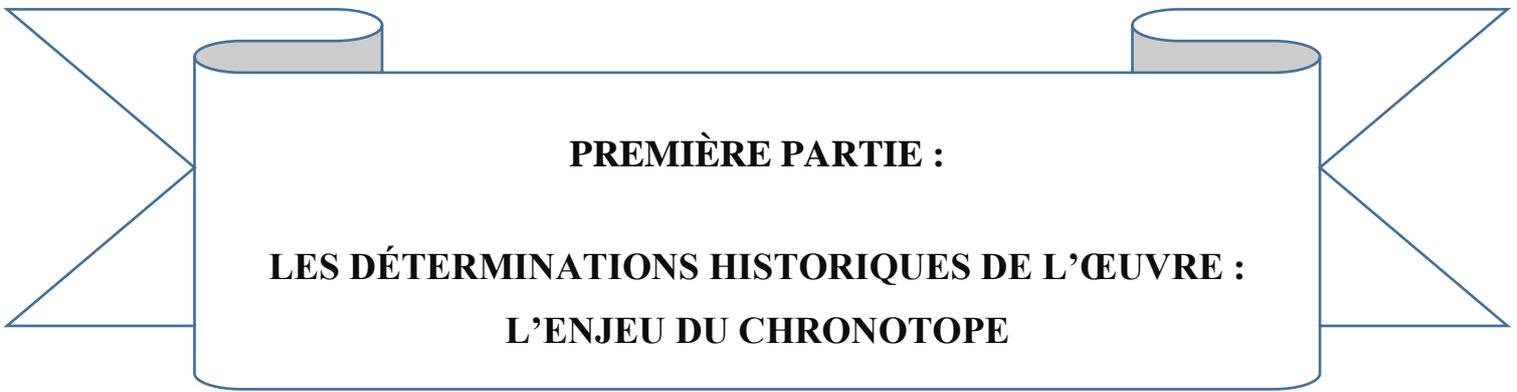
particulier sur l'impuissance sexuelle d'Abuêyon qui est la cause de la fracture psychologique du personnage. Le personnage est aux prises avec son corps et espère renouer le lien social dans la mesure où son existence est en partie définie par la fonctionnalité de son sexe.

Cette recherche se démarque de la précédente car elle vise à démontrer l'impact de la pratique du pacte dans les cultures africaines et ses conséquences.

Le travail ainsi envisagé s'organise en trois (3) parties. La première partie a pour préoccupation de faire ressortir les déterminations historiques de l'œuvre *Le Pacte*. Il est intitulé : *Les déterminations historiques de l'œuvre : l'enjeu du chronotope* ; et il se résume en deux chapitres dont le premier chapitre analyse le cadre spatial et le second met en exergue le temps.

Ceci nous a conduits à la deuxième partie. Il s'intitule : *L'écriture : une scénarisation de la liberté créatrice*. Elle est répartie en deux chapitres. Le premier chapitre s'appesantit sur les stratégies narratives, le paratexte et le deuxième met un accent sur les la rhétorique et la tonalité du récit.

La troisième partie, qui est analytique, présente l'écrivain comme un visionnaire dans sa société. Elle s'intitule : *L'écrivain : un architecte de la cité nouvelle*. Elle se résume en deux chapitres et montre le rôle que joue l'écrivain dans la société.



**PREMIÈRE PARTIE :**

**LES DÉTERMINATIONS HISTORIQUES DE L'ŒUVRE :  
L'ENJEU DU CHRONOTOPE**

L'œuvre littéraire est le témoin d'une époque sociale et d'une hiérarchie typique de son époque. Ce type de document aide le lecteur à connaître les problèmes actuels ou passés, à s'adapter à un nouvel environnement et à connaître les richesses ou les malheurs existant à cette époque. L'histoire des petits villages, de grands royaumes ou des communautés actuelles est racontée de façon ludique et esthétique afin de transmettre une expérience d'apprentissage au lecteur.

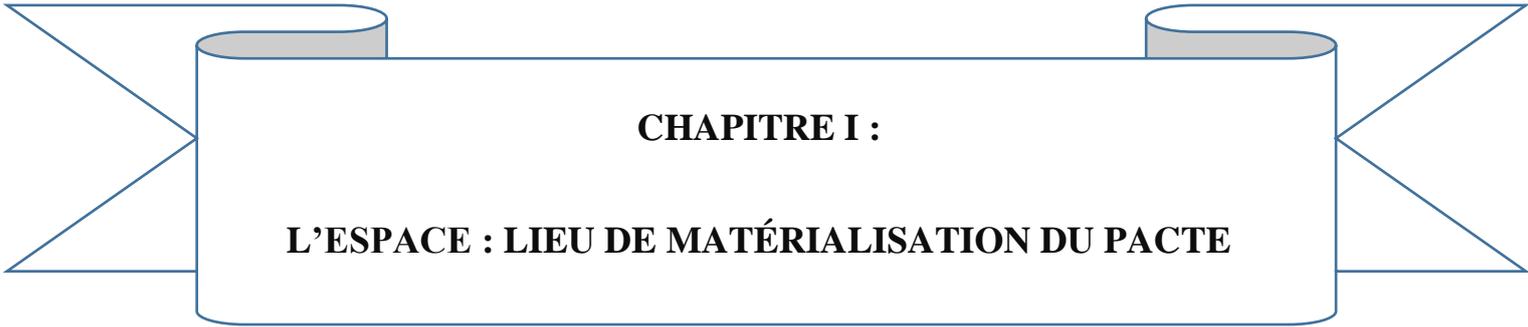
De plus, l'être humain façonne ses intérêts, ses idéaux, ses coutumes, sa culture, son existence et ses désirs. La littérature est une forme de transmission des valeurs universelles de l'humanité ou de l'auteur de l'époque lui-même. Il sert de moyen de transmission de la culture passée ou présente sur un événement pertinent pour son créateur. Voilà pourquoi Jacques DUBOIS précise que dans l'analyse de la « société du texte » le risque est grand de se restreindre à l'étude du texte et son contexte. Il affirme :

*La tentation est grande de traiter l'œuvre de fiction en simple miroir du réel et de s'arrêter à un constat de fidélité ou d'infidélité, tout relatif et sans valeur explicative. (1978 : 289)*

Selon Mikhaïl BAKTINE, le chronotope est la combinaison entre le temps et l'espace. Grâce à cette notion dans le récit, il est impossible de parler de l'espace sans évoquer le temps, son double au plan narratif.

Pour notre part, nous montrerons dans cette première partie que l'œuvre est le « reflet » de la réalité. Elle permet de mettre en lumière « l'illusion réaliste » que donne à voir le récit.

La présente partie s'organise en deux chapitres. Le chapitre 1<sup>er</sup> s'intitule : *L'espace : lieu de matérialisation du pacte* ; et le chapitre 2 a pour titre : *Le temps : indice de visualisation du pacte*.



## CHAPITRE I :

### L'ESPACE : LIEU DE MATÉRIALISATION DU PACTE

Explorer l'espace et le temps dans une œuvre romanesque, c'est essayer de comprendre ce lien qui dans l'interstice qu'autorise une analyse textuelle. Bien plus, c'est lui construire un sens à partir de ces deux structures qui relèvent de la poétique. En effet, un texte littéraire est une combinatoire de signes, c'est-à-dire un ensemble de relations des éléments d'un tout, et une analyse structurale « croit que la partie ne peut se comprendre qu'une fois mise en relation avec le tout dont elle fait partie ».

L'espace et le temps sont par conséquent porteurs de sens. Il s'agit, dans une certaine mesure, de renforcer le lien entre poétique littéraire et préoccupation thématique. Ludovic Janvier note :

*La volonté de plus en plus avouée d'organiser ensemble Temps et Espace au point d'y voir chaque élément prendre structurellement sa place en renvoyant à la totalité. (1964 :37-38)*

Ainsi, pour mieux appréhender la réalisation du pacte, il sera question d'étudier l'espace dans l'œuvre.

L'espace, défini comme une étendue finie ou indéfinie dans laquelle se meuvent ou se trouvent les êtres et les choses, est depuis longtemps déjà l'objet d'étude dans des domaines comme l'anthropologie, la sociologie, l'architecture, l'urbanisme etc. Il est même l'objet prioritaire des disciplines comme l'architecture et l'urbanisme. Quand, dans ces domaines, on parle d'espace, on perçoit clairement de quoi il s'agit, l'espace correspondant normalement à une réalité visuelle. En revanche, utiliser la notion d'espace en littérature pose problème ; la littérature est essentiellement verbale. De ce fait, on pourrait croire que l'espace ne pourrait être pertinent que dans les domaines de la connaissance où sa perception s'effectue simultanément: les arts plastiques, le théâtre, le cinéma, etc.

L'espace est le lieu où se déroulent les événements d'un récit. C'est le cadre qui abrite les actions qui se déroulent dans l'histoire racontée par un narrateur. Voilà pourquoi Rodolphe Sylvie WAMBA affirme :

*Toute histoire, réelle ou imaginaire, du fait qu'elle se déroule suivant une certaine temporalité se déploie tout aussi nécessairement dans un cadre, repérable ou non. Tout texte à partie lié avec l'espace. (2006 :112)*

## **I.1. Les ressorts de l'espace**

L'espace en littérature est un objet construit. Fait de mots, l'espace entre dans un système signifiant, et est défini, à l'instar du personnage, comme un signe. Il est donné, d'une part par les déplacements, la circulation des personnages et d'autre part, par les descriptions.

### **I.1.1. Chez le guérisseur (l'avant pacte)**

La proposition du guérisseur vient en deuxième ressort après que Tosi a refusé la proposition de la séparation. Abuêyon qui est au courant de son problème ne veut pas faire souffrir son épouse et propose de la libérer afin qu'elle ne soit pas victime de son handicap.

*Chérie, j'ai mûrement réfléchi et j'ai décidé de te rendre ta liberté. Faisons un divorce à l'amiable et va te remarier. Tu mérites d'être heureuse. Merci d'avoir essayé de me tirer de là. Tu sais bien que c'est moi le problème. S'il te plaît, laisse-moi te libérer. Je te souhaite d'être heureuse avec un autre homme qui pourra te satisfaire sexuellement. (LP : 26)*

Pour donc trouver une solution au problème d'Abuêyon sans passer par le divorce, cet espace est proposé à son épouse par une de ses amies, qui pense que c'est un endroit efficace qui a fait ses preuves.

*Tosi, mon, amie. Tu sais que je partage ta souffrance de ne pas avoir un enfant depuis le début de ton mariage. [...]. Je puis t'assurer que votre cas n'est pas isolé dans ce pays. Je connais un puissant guérisseur qui a déjà résolu ce genre de situation et qui vous sera d'un grand secours. Si tu arrives à convaincre ton mari, je suis prête à vous conduire chez lui afin qu'il vous examine. (LP : 27-28).*

Toutefois, cet espace n'est pas bien perçu vu qu'il s'agit d'un couple chrétien qui vit selon les préceptes du christianisme ; et Tosi le fera savoir à sa copine lorsqu'elle déclare :

*Lize, je n'aime pas ces choses-là. Mon mari encore moins. D'ailleurs je suis surprise que ce soit toi qui m'en parles. Toi et moi, nous sommes des*

*chrétiens, et j'ai un mari chrétien. Tous nos problèmes de santé, c'est à l'hôpital que nous les traitons et non chez les guérisseurs. (LP : 28)*

Cet espace qui semble être la solution au problème du couple n'est pas aussi apprécié par le couple compte tenu de leur appartenance. Néanmoins, ils finiront par accepter. Ce lieu devient une lueur d'espoir au point où ils en ont visités plusieurs sans succès et en dépensant assez d'argent.

*[...] cependant, comme pour les tentatives précédentes, l'expérience ne donna pas de bon fruit. Pour Abuéyon comme pour Tosi, le résultat était prévisible. Les esprits avait dit au guérisseur que c'était un esprit femelle très jaloux qui était à l'origine de l'impuissance de l'homme. (LP : 30)*

Dans l'espoir de trouver une solution dans cet espace, plusieurs autres guérisseurs ont été rencontrés et des sacrifices ont été faits sans succès.

*Le couple dépensa beaucoup d'argent. Les sacrifices furent faits, en vain. Mais ils ne s'arrêtèrent pas à un seul guérisseur. D'autres furent testés. Chacun avait son explication. [...] pour Abuéyon, tous les esprits et les guérisseurs avaient menti. (LP : 30)*

Après plusieurs tentatives, cet espace n'a pas été fructueux et par conséquent, Abuéyon a continué à subir sa frustration en faisant souffrir son épouse qui souhaitait partager cette peine avec lui.

Le guérisseur n'ayant pas résolu le problème, il va falloir opter pour un autre espace pour pallier le problème. Il s'agira alors d'un espace psychologique.

### **I.1.2. L'espace psychologique : l'adoption**

Dans cet espace, il est question de relever l'état d'esprit d'Abueyon avant le pacte. Les solutions qui lui ont été proposées mais qui ne l'ont pas guéri de son mal.

Ne pouvant pas avoir d'enfant à cause de son handicap, le couple pense à l'adoption pour remédier au problème. Face à cette situation, l'espace psychologique d'Abuéyon est troublé car s'il est tant vrai que l'adoption est une solution au problème, il n'en demeure pas moins que dans le contexte culturel africain c'est une preuve de faiblesse sexuelle. Il y eut une troisième option. Celle de l'adoption.

*Tosi aurait aimé adopter une fille et un garçon pour remplir le vide de la maison, pour apporter un peu de vie et pour satisfaire son instinct maternel. Mais Abuéyon n'en voulait pas. Il préférerait une autre alternative, la dernière qui pourrait camoufler pas mal de choses. (LP : 30-31)*

En clair, si pour Tosi, l'adoption viendra résoudre le problème du couple ; pour Abuëyon, cette solution viendra mettre à nu son problème et la société saura qu'il ne peut pas faire d'enfant. Alors, pour éviter cela, il faudra penser à la dernière option qui est le pacte. Lequel pourra cacher son handicap et faire de lui un homme aux yeux de la société. Cependant, ce pacte est un fardeau qui pourra avoir des conséquences.

### **I.1.3. L'espace désert**

Traditionnellement, l'historien considère la littérature comme une source, et les études littéraires s'efforcent à leur manière de situer les œuvres littéraires dans leur contexte historique. Ces pratiques impliquent une convergence de fond sur ce qu'est la littérature, sa place dans la société.

Pour mieux lire et comprendre un texte littéraire, il est utile de le mettre en perspective avec tout ce qui constitue son contexte. De même, tout en dépassant le cadre limité de son époque, un écrivain appartient à une période historique, au cours de laquelle il a réagi et fait partie intégrante d'une société. Ainsi, comprendre un texte littéraire, c'est aussi être capable d'identifier les références socio-culturelles qui s'y trouvent. Un écrivain est porteur des marques de la culture dont il est originaire et son œuvre en est souvent le reflet. Sa création s'appuie sur des références conscientes ou inconscientes, que le lecteur doit s'efforcer de partager.

Gérard Genette se situe plus près du sens littéral quand il s'interroge sur les rapports qui existent entre la littérature et l'espace :

*À la différence de la musique, la peinture ou l'architecture non seulement « [. . .] donne une représentation de l'étendue », mais elle « s'accomplit dans l'étendue ». « Y a-t-il de la même façon, ou d'une manière analogue, quelque chose comme une spatialité littéraire active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée ? (1969 : 43-48)*

En effet, l'idée de désert est un lieu vaste, dénudé et aride, mais aussi, curieusement, le lieu de prédilection de beaucoup de personnes du point de vue spirituel où l'homme y retrouve une situation originelle qui évoque les débuts du temps : « C'était comme si le monde s'était arrêté de bouger et de parler, s'était transformé en pierre » (Le Clézio, 1980 : 26).

D'après *Le dictionnaire des symboles*, le désert aurait deux sens symboliques. D'une part, il est « *l'indifférenciation principielle* » et de l'autre, il serait « *l'étendue superficielle, stérile, sous laquelle doit être cherchée la Réalité* ». (Chevalier et Cheerbant, 1982 : 349) Cette seconde signification n'est pas sans relation avec d'autres cultures comme la culture islamique qui considère le désert comme une recherche de « l'Essence » pour celui qui s'y engage.

Il est toujours à l'avant-garde de la prière. Il rend à notre cœur sa part secrète, enfouie, de méditation et de poésie. Il rappelle que tout homme est en quête de Dieu, sans le savoir parfois. Cet espace parle, suggère, souffle, évoque un silence au-delà du simple fait de se taire, au-delà du silence même. Il ouvre l'âme au dépouillement, retourne la surface des choses pour en montrer l'envers. Ce lieu est symbole de la soif et de la faim, de la mort par trop de soleil, de la purification, du vide, des traces humaines, éphémères sur le sable. C'est peut-être le lieu privilégié de la rencontre avec le divin. Dans ce sens, le désert est :

*Évocateur de l'époque de l'histoire sainte ; la naissance du peuple de Dieu. Le désert symbolise en premier lieu l'isolement ou encore la fuite vers un espace propice à la méditation. Un lieu de refuge et de contemplation.*  
(Lacan, 1988 :26)

Dans ce sens Lacan présente les deux aspects de la notion de désert :

✓ **Un lieu de pénitence, d'épreuves et hostile à l'homme**

*Ils n'ont pas dit : où est l'Éternel, qui nous a fait monter du pays d'Égypte, qui nous a conduits dans le désert, dans une terre aride et pleine de fosses, dans une terre où règnent la sécheresse et l'ombre de la mort, dans une terre par où personne ne passe, et où n'habite aucun homme ? (Jérémie 2 :6)*

Cependant, malgré son aspect négateur, le désert peut s'avérer être un allié dans la mesure où il peut être salvateur. Saint-Exupéry a su en effet tirer profit de la leçon du désert, il a essayé en quelque sorte d'assouvir ce « *besoin de converser avec soi-même, de chercher, de découvrir son plus intime secret* ». (Antoine, 1993 : 120).

✓ **Un lieu de révélation et le chemin vers la nouvelle vie**

*Alors Jésus fut emmené au désert par l'Esprit pour être tenté par le diable [...] alors le diable le quitte. Et voici que des anges s'approchèrent, et ils le servaient. (Mt4, 1 ; 11. Mc 1, 12-13. Lc 4, 1 ; 13.)*

Au regard donc de cette perception, Marcellin SÉTONDI utilise l'espace désert comme le lieu idoine pour la réalisation du pacte. Dans ce sens qu'il s'agit d'un endroit de méditation où l'homme va à la rencontre avec son subconscient. « *Un soir, alors que la lune était complète, sous le halo blafard du clair de lune, Abuêyon et Tosi sortirent dans un endroit désert, à la croisée des sentiers* » (LP : 31)

De même que le Christ, Abuêyon et Tosi choisissent un endroit désert pour faire face à leur difficulté et en sortir changé avec nouvelle vie ; et tout cela avec l'accord de Dieu. « *Ils prièrent Dieu de leur donner la force d'affronter leur vie et d'assumer toutes les responsabilités qui en découleraient.* » (LP: 31)

Ainsi, le désert synonyme de solitude, qui est pour l'homme un ennemi redoutable, mais dans un espace aussi mystérieux, voire aussi mystique que le désert, celle-ci devient un allié pour Abuêyon et Tosi afin que passé par cette épreuve, ils deviennent féconds. Brin dira : « *Ce manque, ce dépouillement que représente le désert nous engage à passer par des étapes pour mériter d'être Homme.* » (Brin, 2000 : 69).

Par conséquent, le désert serait le lieu de renaissance et de purification par excellence, un lieu temporaire dans l'attente de la « *Terre promise* », où une nouvelle vie sera bâtie. Le désert est donc salvateur dans la mesure où c'est cet endroit qui permet au couple de recommencer une nouvelle existence et certainement dans un bonheur infini.

Par cette description disparate, nous comprenons instantanément que le désert ne se révèle pas aisément à quiconque s'y aventure. Il est d'abord vide et nudité et par la suite, lorsqu'on pénètre au fond des choses, nous prenons conscience de ses richesses, de ses secrets et de sa beauté et qu'au désert : « *On ne voit rien. On n'entend rien. Et cependant quelque chose rayonne en silence.* » (Saint-Exupéry, 1943 : 71).

Comme tout secret, le pacte se fait en présence d'un être suprême : Dieu. Il est le troisième témoin en dehors d'Abuêyon et Tosi.

Dieu (hérité du latin deus, lui-même issu d'une racine indo-européenne \**deiws*, « divinité », de la base \**dei-*, « lueur, briller » ; prononciation : Écouter) désigne un être ou une force suprême structurant l'Univers ; il s'agit selon les croyances soit d'une personne, soit d'un concept philosophique ou religieux. Principe fondateur dans les religions monothéistes, Dieu est l'être suprême, unique, transcendant, universel, créateur de toutes choses, doté d'une perfection absolue, constituant le principe de salut pour l'humanité et qui se révèle dans le

déroulement de l'histoire. Comme entité philosophique, Dieu est le « *principe d'explication et d'unité de l'Univers* » (Process and Reality, 1975 : 9).

L'existence réelle d'un être suprême et les implications politiques, philosophiques, scientifiques, sociales et psychologiques qui en découlent font l'objet de nombreux débats à travers l'Histoire, les croyants monothéistes appelant à la foi, tandis qu'elle est contestée sur les terrains philosophique et religieux par les libres penseurs, agnostiques, athées ou croyants sans Dieu.

La notion de Dieu revêt un considérable impact culturel, notamment dans la musique, la littérature, le cinéma, la peinture, et plus généralement dans les arts. La représentation de Dieu et la façon de nommer Dieu varient en fonction des époques et des systèmes de croyances.

Le concept de Dieu possède des aspects religieux et métaphysiques très divers, ce qui rend particulièrement difficile sa définition. Certains auteurs estiment même que Dieu est si grand qu'il échappe à toute tentative de définition par des mots humains. C'est en particulier le cas de ceux qui s'inscrivent dans une approche apophatique. Ainsi, par exemple, Jean Scot Erigène a pu écrire : « Nous ne savons pas ce qu'est Dieu. Dieu lui-même ignore ce qu'il est parce qu'il n'est pas quelque chose. Littéralement Dieu n'est pas, parce qu'il transcende l'être. » (2009 :17)

Dieu est au début du pacte. Il est invoqué par les deux tourtereaux pour que la cérémonie se passe dans de bonnes conditions.

*Ils prièrent Dieu de leur donner la force d'affronter leur vie et d'assumer toutes les responsabilités qui en découlaient. Ils l'invitèrent à être la troisième personne, le témoin privilégié, et aussi le garant de l'acte qu'ils étaient sur le point de poser. (LP : 31)*

Dieu prend ainsi place à la table des témoins pour être non seulement témoin mais aussi garant et protecteur du secret. La présence de Dieu comme témoin rend aussi le pacte parfait. Une fois invité, l'acte peut être posé sans aucun regret et aucune crainte.

*Il suçait le sang de Tosi qui coulait de son pouce blessé pendant qu'elle faisait de même pour le sien, tout ceci sous le regard de Dieu et l'éclairage de la pleine lune. (LP : 32)*

Pendant cette cérémonie, des promesses sont faites ; et celles-ci doivent être respectées au risque de voir des conséquences terribles s'abattre sur celui qui ne va pas respecter les clauses.

À travers ce pacte donc, Abuêyon :

1. *Autorisait sa femme à concevoir des enfants avec d'autres hommes que lui ;*
2. *S'engageait sur sa vie à ne pas considérer cet acte comme adultère tant qu'il est commis, avec son accord, dans le but exclusif de lui donner une progéniture ;*
3. *S'engageait de même à ne pas chercher à connaître les hommes avec qui les enfants seraient conçus ;*
4. *Aucun des enfants ne devait être informé par Abuêyon de l'existence d'un tel pacte.*

Tosi à son tour :

1. *S'engageait sur sa vie à considérer et à déclarer tous les enfants qu'elle aura conçus de cette façon comme les enfants d'Abuêyon ;*
2. *À ne pas point commettre d'actes sexuels avec d'autres hommes autrement que pour concevoir ;*
3. *Ne devait, pour rien au monde, dire à aucun des hommes avec qui elle aurait commencé que tel ou tel enfant serait de lui ;*
4. *Ne devait, même pas lui en annoncer la grossesse ;*
5. *Aucun des enfants ne devait être informé par elle de l'existence de tel pacte.*

Tels furent les termes du pacte entre Abuêyon et Tosi en présence de Dieu.

## **I.2. Les réalisations du pacte**

Une fois la cérémonie du pacte réalisée, les fruits ne se sont pas fait attendre. Après l'épisode de l'épreuve dans le désert, comme le Christ qui commence son ministère après cette épreuve, de même Abuêyon et Tosi profitent déjà des merveilles du pacte scellé.

*Quelques mois passèrent depuis le pacte, et par miracle, on vit Tosi enceinte. Depuis, les amis et parents ont pris l'habitude de la voir enceinte et accoucher. Six fois cela arriva. Le temps où elle et son mari n'avaient pas d'enfant fut vite oublié. (LP : 33)*

Grâce au pacte, le couple a pu avoir sept naissances dans la famille dont quatre (4) filles et trois (3) garçons : *Nuyèton, Mentonwê, Dônami, Jalè, Tchélo, Flinmi, Ekpè* ; lesquels ont tous connu un brillant parcours scolaire et une réussite dans la vie. Chacun a été conçu

respectivement en Europe, en Amérique, en Afrique, en Asie, dans le Pacifique, au Nord du pays et le dernier dans la même ville.

En effet, par le pacte le couple a atteint la plénitude et le bonheur. Cette plénitude est soutenue par le nombre « 7 » qui représente le nombre d'enfants mais aussi et surtout la perfection. Il est alors perceptible de voir 7 intertitres : « *Petit poisson deviendra grand...* », « *Pour le pire et le meilleur* », « *De l'est à l'ouest* », « *souvenirs souvenirs...* », « *Au commencement...* », « *Révélations* », « *Face à face* ». Ainsi pour montrer une œuvre accomplie.

Le chiffre 7 est le chiffre parfait, il symbolise la complétude et l'accomplissement. Avec lui, on quitte les 6 jours de la Création active pour entrer dans la plénitude. Dans plusieurs domaines, ce chiffre a été employé pour exprimer cette plénitude. C'est selon Shakespeare, le nombre des âges dans la vie humaine (« *As you like it* »)

Le mot « rassasié » en hébreu se dit « *sheva* ». Tout comme le chiffre 7 se dit « *sheva* », avec la même orthographe. Lorsque la Bible dit : « *Il fut rassasié de jours* », pour parler de la fin de la vie d'une personne, c'est toujours le mot *rassasié*, « *sheva* », qui est utilisé. Ce qu'on peut lire la Genèse : « *Abraham mourut au terme d'une heureuse vieillesse, très âgé, rassasié de jours* » (25, 8) ; « *Il (Isaac) mourut et fut réuni aux siens, âgé et rassasié de jours. Ésaü et Jacob, ses fils, l'ensevelirent.* » (35, 29).

Samuel l'emploi également (2, 4-5) :

*L'arc des forts est brisé, mais le faible se revêt de vigueur. Les plus comblés s'embauchent pour du pain, et les affamés se reposent. Quand la stérile enfante sept fois, la femme aux fils nombreux dépérit.*

Tout comme Job : « *Si je suis coupable, malheur à moi ! Si j'ai raison, je n'ose lever la tête, gorgé de honte, abreuvé d'affliction.* » (10, 15) ; « *Et Job mourut âgé, rassasié de jours.* » (42, 17).

Il n'y a pas de 8<sup>e</sup> jour car le 7<sup>e</sup> représente l'Éternité. Le chiffre 7 dans la théologie mystique juive est considéré comme une étape, un moment de basculement vers ce qui dépasse l'entendement humain.

Le nombre de jours dans la semaine ne doit certainement rien au hasard. Une semaine correspond à la durée d'un quartier de Lune. Plus qu'une question de coïncidence, c'est avant tout une question de survie. Il y a plusieurs millénaires que l'homme a vus dans la voûte céleste le moyen de prédire le climat, d'organiser les cultures et de se préparer aux grands froids. La semaine est avant tout un outil pour anticiper la colère des dieux, leur clémence

aussi. Et, cette fois c'est un hasard, l'œil nu permet d'observer 7 corps errants dans le ciel : le Soleil et la Lune ainsi que Mercure, Vénus, Mars, Jupiter et Saturne, les planètes.

Le chiffre 7 entre ainsi dans la mémoire collective et alimente les textes sacrés de toutes les cultures. Les mythologies, les religions ou les philosophies reformulent ces constats et associent, chacune à leur manière, une force particulière au septième symbole.

Dans la Bible, ce chiffre est évoqué à plusieurs reprises lorsque le Seigneur dit à Noé de prendre sur l'arche 7 animaux purs de chaque espèce.

*Entre dans l'arche, toi et toute ta famille, car j'ai vu qu'au sein de cette génération, devant moi, tu es juste. De tous les animaux purs, tu prendras sept mâles et sept femelles ; des animaux qui ne sont pas purs, tu en prendras deux, un mâle et une femelle ; et de même des oiseaux du ciel, sept mâles et sept femelles, pour que leur race continue à vivre à la surface de la terre. (Gn 7, 3).*

Joseph rêve de 7 vaches grasses et de 7 vaches maigres. (Gn 41, 1-6).

Dans le livre des Rois, le prophète Élisée éternue 7 fois et l'enfant ressuscite. (2 R 4, 35).

Dans le même livre, un lépreux plonge 7 fois dans le Jourdain et se lève guéri (2 Rois 5, 14).

Le livre des Proverbes dit que le juste tombe 7 fois et se relève pardonné. « Car le juste tombe sept fois mais se relève, alors que les méchants s'effondrent dans le malheur » (Pr 24, 16).

*« Alors Pierre s'approcha de Jésus pour lui demander : "Seigneur, lorsque mon frère commettra des fautes contre moi, combien de fois dois-je lui pardonner ? Jusqu'à sept fois ?" Jésus lui répondit : "Je ne te dis pas jusqu'à sept fois, mais jusqu'à soixante-dix fois sept fois" ». (Mt 18, 21-22)*

Le chiffre sept est également présent dans l'Apocalypse : 7 lettres envoyées aux 7 églises ; 7 sceaux ; 7 signes dont l'un est le dragon à 7 têtes ; 7 coupes contenant les 7 fléaux ; 7 visions finales ; 7 anges. Sans oublier les 7 trompettes de l'Apocalypse, qui sont souvent évoquées par les exégètes bibliques car la trompette, signe d'avertissement, est plusieurs fois mentionnée dans la Bible :

*Alors le signe du Fils de l'homme paraîtra dans le ciel, toutes les tribus de la terre se lamenteront, et elles verront le Fils de l'homme venant sur les nuées du ciel avec puissance et une grande gloire. Il enverra ses anges avec la trompette retentissante, et ils rassembleront ses élus des quatre vents, depuis une extrémité des cieux jusqu'à l'autre. (Mt 24, 30-31).*

Ainsi, dès le début de la Bible, le chiffre 7 est identifié à quelque chose d'achevé ou de complet. Dès lors, cette association se poursuit, car le 7 se retrouve souvent dans des contextes impliquant la plénitude ou la perfection divine. C'est ainsi que l'on voit l'ordre donné aux animaux d'être âgés d'au moins sept jours avant d'être utilisés pour un sacrifice (Exode 22 :30), l'ordre donné à Naaman, atteint de lèpre, de se baigner sept fois dans le Jourdain pour être complètement purifié (2 Rois 5 :10), et l'ordre donné à Josué de marcher autour de Jéricho pendant sept jours (et le septième jour de faire sept circuits) et à sept prêtres de sonner sept trompettes à l'extérieur des murs de la ville (Josué 6:3-4) ou les sept malédictions aux scribes et aux pharisiens (Mt 23, 13-29). Dans ces cas, le chiffre 7 signifie une sorte d'achèvement : un mandat divin est accompli. À travers ce chiffre, il semble que Dieu communique l'idée de la complétude, de la perfection et de l'intégralité divines au moyen du chiffre 7. C'est ainsi que par ce chiffre, le pacte a permis au couple d'atteindre la plénitude.



## CHAPITRE II : LE TEMPS

De la temporalité, on retient le plus souvent que la signification philosophique : elle désigne la dimension existentielle, vécue, du temps. Mais il s'agit aussi d'un terme grammatical qui indique la valeur ou le caractère temporel d'un fait de langue. Le linguiste Emile Benveniste l'emploie par exemple dans son étude des « relations d'auxiliarité » (reprise in Problèmes de linguistique générale, vol.2, 1974), pour distinguer l'emploi des auxiliaires dans les temps composés de l'emploi du verbe être à la voix passive. Cet aspect de temporalité est en effet fondamental dans la grammaire du verbe, comme l'ont souligné notamment les travaux de Gustave Guillaume (Temps et verbe, 1929).

L'opposition héritée de Benveniste entre discours et récit repose en partie sur une catégorisation des temps verbaux. La théorie littéraire l'investit avec la distinction entre temps de l'énonciation (ou temps du récit) et temps de l'énoncé (ou temps de l'histoire). L'essai de narratologie, ou « discours du récit » (Figure III, 1972) entrepris par Gérard Genette se définit ainsi comme l'étude des « relations entre temps de l'histoire et temps du récit », suivant trois déterminations essentielles : l'ordre (les écarts par rapport à la chronologie), la durée (le rapport de l'histoire à la sorte d'unité de temps que constitue la longueur du texte, avec les effets qu'il engendre d'ellipse, d'accélération, de ralenti...) et la fréquence (la dialectique du singulier et de l'itératif, les répétitions d'évènements narrés ou bien d'énoncés narratifs). Ce que Genette appelle anachronie, c'est-à-dire désordre dans la temporalité du récit, apparaît avec la littérature elle-même, puisqu'un exemple des plus célèbres est le début *in media res* de l'Iliade, devenu un procédé caractéristique du poème épique. L'anachronie se définit par référence à un niveau temporel de récit : récit second, soit antérieur à ce récit premier (analepse), soit au contraire qui s'y trouve rapporté par anticipation (Prolepse).

## II.1. Le temps atmosphérique

Le temps atmosphérique est l'ensemble des conditions physiques des basses couches de l'atmosphère à un moment précis et en un point précis. Sont communément associées au temps les conditions météorologiques dont les effets peuvent être directement ressentis. Dans *Le Pacte*, ce temps est considéré comme témoin et nécessaire pour la réalisation du pacte. Nous pouvons alors relever :

### II.1.1. Le soir

De même que l'automne annonce l'hiver, le soir précédant la nuit représente les derniers feux de l'existence avant que la nuit recouvre tout : « Mais ils le pressèrent, en lui disant : reste avec nous, car le soir approche, le jour est son déclin. Et il entra, pour rester avec eux. » (Lc 24, 29)

Il s'agit d'un moment à double sens, qui veut dire à la fois déclin et une naissance « *le soir la vie apporte avec soi sa lampe* » (Pensées, 1838 : 120). En d'autres termes, c'est un moment d'anéantissement, de régénération. Le soir n'est pas seulement un jour finissant, symbole d'une disparition, mais il est aussi une nuit commençante, symbole de renaissance.

*Avais-je rendez-vous ce soir  
Avec ma vie  
Retrouverais-je la demeure  
Comme une harpe* (Cadou, 2006 : 32)

Cette dualité de fin et de commencement, de mort et renaissance, du déclin et de naissance que trace l'alternance du jour et du soir lors de la création du *monde* « Dieu appela la lumière jour, et il appela les ténèbres nuit. Il y eut un soir, il y eut un matin : ce fut le premier jour » (Gén 1, 5). Ainsi, Marcellin Sètondji se focalisant non seulement sur cette caractéristique du soir pour permettre la réalisation du pacte mais aussi parce que le soir représente le soleil couchant la teinte rouge qui fait penser au sang et un moment d'obscurité pour cacher un secret.

Aussi, comme le désert, le soir ressort l'élément de silence et de méditation ; c'est ce qui fait dire à Charles Baudelaire que : que diras-tu ce soir, pauvre âme solitaire/ que penseras-tu, mon cœur, cœur autrefois flétri» (1988 : 27 v1-2) afin que nul ne puisse interrompre ce contrat précieux qui est en train de prendre place entre deux individus. « Un

soir, alors que la lune était complète, sous le halo blafard du clair de lune, Abuêyon et Tosi sortirent dans un endroit désert, à la croisée des sentiers. » (LP : 31)

### II.1.2. La pleine lune

La lune est l'unique satellite naturel permanent de la planète Terre. Il s'agit du cinquième plus grand satellite naturel du Système solaire, et du plus grand des satellites planétaires par rapport à la taille de la planète autour de laquelle il orbite.

Dans le ciel nocturne, la lune apparaît parfois ronde, parfois comme un croissant et, parfois, elle n'est tout simplement pas visible. L'origine de ce phénomène vient de la position de la lune entre le soleil et la terre. En effet, tout comme la terre, une partie de la lune est toujours éclairée par le soleil alors que l'autre partie est dans l'obscurité. Étant donné que la lune change légèrement de position chaque jour par rapport au Soleil, et à la Terre, cela fait en sorte que la perception de la partie éclairée de la Lune n'est pas la même.

La lune est à l'origine de tous les mythes, de toutes les religions. Permanente, rassurante, inquiétante aussi, elle change de forme, de couleurs, fait gonfler l'océan, pousser les plantes et danser les farfadets. Déesse ou dieu, on l'a depuis toujours vénérée, écoutée. La lune parle, elle dit le temps, le temps qui passe, le temps qu'il fait, elle rythme et dirige la vie de l'humanité. Sa douce lumière qu'elle reflète sur la terre dévoile à l'homme qu'au milieu des ténèbres de la nuit, il y a une lueur d'espoir, une renaissance, une vie.

Pour les poètes, la lune est l'élément sublime par excellence, déchirant la nuit, confondant mystère et grandiose. Il est le moment des rêveries, de tristesse et de méditation.

*La lune blanche  
Luit dans les bois ;  
De chaque branche part une voix  
Sous la ramée...  
Ô bien-aimée.  
L'étang reflète, profond miroir,  
La silhouette  
Du saule noir  
Où le vent pleure...  
Rêvons, c'est l'heure.  
Un vaste et tendre apaisement  
Semble descendre du firmament  
Que l'astre irise...  
C'est l'heure exquise. (« La lune Blanche », 1844-1896)*

Dans la tradition africaine, la lune est un astre rempli de mystères qui l'entourent. Elle fait partie des mythes et légendes africaines et chacune de ses phases est pleine de signification. Nous aurons alors quatre importantes phases de la lune :

- ✓ la lune noire est ainsi associée à l'extinction et à la mort, tout en étant paradoxalement liée à l'espoir d'une renaissance, puisqu'elle est inévitablement suivie de la lune nouvelle,
- ✓ la lune montante est quant à elle rattachée à l'énergie bénéfique, au renouveau, et donc à la fécondité, à la vie, à la croissance et à la prospérité,

la pleine lune représente l'accomplissement, la maturité et la consécration, le succès, le rayonnement et la vie. Lors de la pleine lune, l'on prend conscience de nos émotions, on est plus à l'écoute de nos rêves, on laisse s'exprimer notre créativité. Dans ce sens, la pleine lune dans la réalisation du pacte est a priori une perception de maturité des deux acteurs du pacte, une représentation de rayonnement et de succès dans l'accomplissement de leur choix : « Un soir, alors que la lune était complète, sous le halo blafard du clair de lune, Abuêyon et Tosi sortirent dans un endroit désert, à la croisée des sentiers. » (LP : 31)

À cet effet, tout serait donc décuplé, plus intense et plus vif. Il s'agit alors d'un moment ou jamais d'être à l'écoute de soi-même et de ses proches, de prendre soin de soi et de son monde intérieur. Il s'agit pour certaines cultures d'une période propice pour achever sans frayeur les projets, ou rompre avec qui a été entrepris. Selon Thérèse CHEUNG, la pleine lune révèle la pleine puissance ; et qu'il s'agit d'un moment idéal pour pratiquer la magie ou les rituels liés à l'astre.

- ✓ La lune décroissante symbolise le déclin progressif. Le croissant de lune reste sans aucun doute le symbole lunaire le plus emblématique notamment parce qu'il est une forme totalement unique dans le ciel.

De plus, avec Dieu, la Lune est considérée comme le témoin oculaire de l'accomplissement du pacte :

*Il suçà le sang de Tosi qui coulait de son pouce blessé pendant qu'elle faisait de même pour le sien, tout ceci sous le regard de Dieu et l'éclairage de la pleine lune. (LP : 32)*

Cette situation pourrait être schématisée par une figure triangle où la pleine lune, au sommet réaliserait l'union entre les deux partenaires confirmant ainsi leur décision mutuelle.

Dans cette logique, Bao Zhao écrit à son ami vivant dans une autre région dans l'un de ses poèmes :

*La belle personne s'en est allée  
Loin du bruit et de la poussière  
Séparés par un millier de lieues,  
Nous partagerons la même lune brillante. (1992 :602)*

De même qu'une femme amoureuse en contemplant la lune pense à son aimé :

*Au-dessus de la mère apparaît la lune brillante,  
Aux deux bouts du monde, nous partageons cet instant.  
Les amoureux s'attristent des nuits distantes.  
Mais quand vient le soir, ils pensent l'un à l'autre. (Quan Tang Shi, 1992 :  
591)*

Bien que la lune soit un objet de forme changeante, tour à tour croissante et décroissante, si les auteurs font prévaloir la lune sous la forme d'un cercle, c'est qu'elle est ronde, et de par sa forme parfaite, elle joue le rôle de ce « cercle parfait », qu'est l'union des gens proches par le cœur, parents, conjoints ou amis. La contemplation de la forme sans défaut de l'astre plein permet aux êtres chers qui sont séparés de donner corps à leur désir ardent ou de réaliser les vœux de ceux qui sont proches tout en étant un témoin particulier au même titre que Dieu.

Ces éléments démontrent que certains espaces, les saisons et le temps atmosphérique sont parfois témoin des secrets les plus enfouis du cœur de l'homme.

### **II.1.3. Les séquences textuelles**

Dans l'optique de mieux ressortir les éléments dans le récit, l'auteur fait usage de différents types de séquences textuelles. Ainsi, un texte peut raconter, décrire défendre une opinion, expliquer. Nous aurons alors dans l'œuvre:

### II.1.3.1. La séquence narrative

La narration raconte une histoire inventée (fiction) ou tirée de la réalité (fait divers, reportage, témoignage, biographie). À cet effet, les éléments relatés sont liés entre eux par une relation logique et temporelle.

Ainsi, à travers cette narration, l'auteur veut créer une impression sur le lecteur, lui transmettre sentiment ou une opinion et susciter en lui des émotions controversées. Nous avons alors les déictiques temporels :

*« jusqu'à ce jour » p.13, « voilà trente années » p.16, « au début » p.16, « il y avait très longtemps » p.16, « ce jour » p.17, « depuis sa plus tendre enfance » p.18, « pendant les congés trimestriels » p.19, « le temps avait passé » p.23, « les jours, les semaines, les mois et les deux premières années » p.25, « le soir de la célébration du mariage » p.25, « après ces deux années » p.26, « un jour, après le culte » pp.26-37-38-60-80, « il y a trois » p.29, « depuis plusieurs mois » p.29, « les jours passant » p.30, « après des semaines » p.31, « un soir » p.31, « quelques mois passèrent depuis le pacte » p.33, « pour la première fois » p.33, « à partir de ce jour » p.34, « depuis trente ans » pp.33-34-36-71-80,*

Par le biais de ces indices, l'auteur permet de rendre l'histoire agréable et chronologique.

### II.1.3.2. La séquence descriptive

Il s'agit de la représentation de la réalité ou d'une imagination. Elle permet de ressortir les caractéristiques sur les personnages. Tel est le cas du personnage Abuêyon dans l'exemple qui suit :

*Abuêyon dont le nom signifie « il vaut mieux se taire », était le plus intelligent, le plus rusé, le plus travailleur et le plus fort. Il était le type d'homme que n'importe quelle femme aurait aimé épouser au village. [...] il ne montrait aucun des multiples troubles de comportements dont se plaignaient les autres mères à propos de leurs enfants. Il ne courait pas les filles mais se préoccupait de ses études. (LP : 16-17-18)*

Cette description est un portrait moral du personnage décrit. Il montre qu'Abuêyon en dehors de son handicap est un homme qui est plein de qualités.

*Tosi avait identifié un bel homme d'une quarantaine d'années environ, doté d'une grande intelligence surprenante et d'un humour facile. C'était un homme très gai et très instruit, qui parlait quatre langues internationales avec la même et étonnante aisance. Il maîtrisait parfaitement son sujet et donnait l'impression d'être incollable. (LP : 44)*

*Elle avait rencontré un diplomate africain qui était un séducteur né. Il dansait très mal mais donnait l'impression de beaucoup s'amuser. (LP : 46)*

Cette séquence renforce l'illusion du réel, apporte des indications sur les parents des enfants de Tosi afin de mettre l'accent sur son choix pour montrer le respect des clauses du pacte, c'est-à-dire choisir des hommes qui ressembleraient à son mari Abuêyon.

La séquence descriptive illustre également une information sur le destin du couple en difficulté, comme nous le voyons dans l'extrait qui suit :

*Elle rentra à l'intérieur de ses appartements avec l'enveloppe en main. Quand elle fut à l'intérieur, son attention fut attirée par plusieurs détails. Par exemple, le nom de l'expéditeur n'était pas écrit sur l'une des faces alors que les noms et adresse de la destinataire avaient été calligraphiés avec grand soin. Elle fut aussi surprise que ses deux prénoms soient entièrement écrits alors que d'habitude, son prénom Joyce, n'était pas écrit en toutes lettres sur ses courriers. Un autre détail et pas les moindres, concernait le poids de l'enveloppe. Quand elle voulut ouvrir la fameuse enveloppe, la résistance inhabituelle du rabat la frappa. (LP : p.65)*

Cette séquence descriptive montre la valeur et l'importance du courrier, comme si le destinataire tenait à ce que le contenu arrive à la destinataire.

Elle peut aussi traduire un état d'âme dans lequel se trouve le personnage. L'exemple suivant atteste ce point de vue :

*Peu à peu perplexe, elle trouva à l'intérieur de l'enveloppe, emballées des petits paquets... (LP : 66)*

*Nuyeton commençait à sentir la température de son corps monter [...] malgré tous les efforts pour se détacher de ces lignes qui la dévoraient, la consumaient elle était impuissante à arrêter la lecture. (LP : 68)*

À travers cette séquence, le narrateur décrit l'état d'esprit de Nuyeton qui semble traumatisée par toutes les révélations qu'elle découvre dans la lecture du courrier.

Aussi, la séquence descriptive permet de relever le trouble qui existe au sein de la famille. Un trouble qui pourra détruire une famille, a priori, parfaite. Ceci est perceptible à travers l'exemple suivant :

*Nuyeton avait eu juste le temps de créer le décor. Elle avait disposé six fauteuils dans l'ordre de naissance et déposé sur chaque fauteuil le document envoyé par l'expéditeur auquel elle avait ajouté une copie des*

*pages concernant chacun sur le site Internet qu'elle avait consulté. L'ordinateur était toujours allumé et le site toujours visible. (LP : 73)*  
*Le salon avait été arrangé de curieuse façon. [...] les enfants avaient disposés les fauteuils en deux groupes. Le premier en arc de cercle comportait six fauteuils alors que le deuxième en face n'en comportait que deux et c'était la place des parents. (LP: 94-96).*

Cette séquence plante le décor pour signaler qu'il y a quelque chose de sérieux qui va se passer. L'auteur prépare déjà le lecteur à la suite des révélations qui pourront être faites.

## II.2. Le temps du récit

Un récit, en effet, évoque une certaine chronologie de faits, similaire à celle de la réalité ; par ailleurs, il a un début, un milieu, une fin. C'est-à-dire un déroulement qui se mesure, au niveau du livre, en pages. Il peut se chiffrer en lignes ou en mots. Dans le cadre d'un récit littéraire, l'on observe les nuances qui créent un décalage entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Ces décalages peuvent se manifester à de divers niveaux. Genette distingue ainsi :

- ✓ **La narration simultanée** ; si les événements sont narrés au fur et à mesure de leur production. Elle permet de présenter le décor planté par l'ainée de la famille afin de mieux préparer l'esprit de ses frères et sœurs comme cela est illustré dans l'exemple qui suit :

*Nuyeton avaient eu juste le temps de créer le décor. Elle avait disposé six fauteuils dans l'ordre de naissance et déposé sur chaque fauteuil le document envoyé par l'expéditeur auquel elle avait ajouté une copie des pages concernant chacun sur le site Internet qu'elle avait consulté. L'ordinateur était toujours allumé et le site toujours visible. (LP : 73)*

- ✓ **La narration antérieure** ; les événements sont sur le point de se produire. Ils ne le sont pas encore au moment de la narration :

*C'est fini. Tu n'es plus un homme, tu n'es plus rein. Je viens de t'ôter la vie. Tu es mon jouet et je ferai de toi ce que je voudrai. Te voilà devenu asexué. Tu n'as pas cessé de me poursuivre de ton sexe. Tu voulais sans cesse le mien. Eh bien, il n'existe plus, ce avec quoi tu me persécutais. Je vais le manger et le digérer pour qu'il fasse partie de moi. Ton énergie vitale sera à moi. J'aurai mon sexe pour deux. Je ferai des enfants pour deux, mais tu*

*n'auras jamais l'honneur de me toucher. Se disant, elle ouvrit toute grande sa bouche, coupa morceau par morceau le membre viril de son mari qui s'agitait encore, on aurait dit pour se défendre, mâcha et avala bruyamment chaque morceau qu'elle coupait. (LP : 14-15)*

### **II.2.1. L'ordre du récit**

L'ordre est le rapport entre la succession des événements dans l'histoire et leur disposition dans le récit. Un narrateur peut choisir de présenter les faits dans l'ordre où ils se sont déroulés, selon leur chronologie réelle, ou bien il peut les raconter dans le désordre.

L'étude de l'ordre implique une confrontation de l'ordre de l'histoire (chronologique et irréversible) avec l'ordre adopté par le narrateur pour raconter cette même histoire. En d'autres termes, il s'agit de comparer la disposition des événements dans l'histoire référentielle et la disposition de ces mêmes événements dans la narration.

On peut postuler que les événements narrés (histoire) suivent, à la manière du temps référentiel, un ordre impératif, un ordre chronologique. Le récit lui n'est pas soumis à la règle impérative de l'ordre du temps. Il peut commencer n'importe où et aller n'importe où. Le récit peut être parfaitement chronologique, c'est-à-dire qu'il peut respecter l'ordre de l'histoire. Cas très rares (contes, mythes, etc.). Le récit peut s'ouvrir sur la mort du personnage ou son adolescence ou son âge mûr avant de raconter, à la suite, sa naissance, sa vieillesse etc.

Les événements peuvent coïncider. Il y a donc isochronie narrative. Lorsque le récit ne suit pas, à la manière de l'histoire référentielle, un ordre chronologique, on parle d'anachronies narratives. Elles sont de 2 sortes: l'anachronie rétrospective ou analepse (le retour en arrière ou flash-back) et l'anachronie prospective ou prolepse (l'anticipation):

#### **II.2.1.1. L'analepse ou flashback**

On parle d'analepse quand le récit revient à une époque antérieure de l'histoire. Les récits de façon générale usent beaucoup d'analepses. L'analepse ou la prolepse peut être interne ou externe.

Grâce à l'analepse, le narrateur prend le temps de décrire au détail prêt la femme d'Abuêyon. Le narrateur met en exergue la beauté de Tosi et permet de relever qu'une telle beauté dans la culture africaine ne se fait pas doter par le premier venu comme cela est perceptible dans l'exemple qui suit :

*Lorsque le pauvre Abuêyon promenait ses yeux un peu plus bas, il tombait sur les seins de sa femme. Il les avaient vus nus comme habillés. Ils étaient semblables à deux papayes vertes aux bouts presque pointus prêts à tendre toute tenue que porterait leur propriétaire. C'étaient deux fruits durs qui, lorsqu'on les observait bien comme le faisait Abuêyon, donnaient l'impression de se pointer légèrement dans deux différentes directions. Le fruit de gauche regardait beaucoup plus à gauche alors que celui de droite faisait pareil dans l'autre sens. [...]*

*Abuêyon avait pourtant doté sa femme au prix fort. Elle était la plus belle de toutes les filles de son âge, et tous les jeunes gens du village la voulaient, chacun pour soi. La dot avait été fixée à un taux si élevé qu'il n'était plus resté que lui, Abuêyon seul pour la payer. Il était le seul au village à en avoir les moyens et tout le monde l'enviait ou le jalousait d'avoir eu cette chance inouïe. (LP : 9)*

De plus, l'analepse permet au narrateur de présenter aussi le traumatisme dont a été victime la mère de Tosi et les circonstances de la naissance de cette dernière. Ceci est perceptible à travers l'exemple suivant :

*Une nuit, alors qu'elle revenait du champ, elle avait été attrapée et traînée en brousse par plusieurs hommes qui la violèrent. Elle revint à la maison en pleur et en sang et il faillit avoir une émeute dans le village. N'eut été le sens de la diplomatie du chef du village, une guerre se serait déclenchée entre les familles. Les jeunes gens avaient fui du village pour éviter le courroux des parents des leurs d'ailleurs. Une semaine après ces événements, mon père arriva pour faire les formalités traditionnelles de réconciliation. C'est ainsi que ma mère se retrouva à nouveau chez mon père. Mais elle était déjà enceinte de moi. Les vieux du village l'avaient informé de la situation et il avait fait les libations qu'il fallait pour purifier rituellement sa femme. On lui fit comprendre que c'était sa faute d'avoir laissé une si belle femme aussi longtemps chez ses parents. À ma naissance, on voulut me prénommer Tovi pour montrer que j'étais l'enfant de plusieurs hommes. Mais une tante préféra insulter ma mère plutôt que moi en me donnant le prénom par lequel elle la désignait désormais, Tosi, ce qui signifie, la femme de tout le monde. Ma mère vécut le reste de sa vie de femme comme un calvaire. Je suis l'enfant de la honte, l'enfant de la malédiction. Celle qu'on aurait avortée si on était en ville. Voilà mon chéri, je te confie mon secret comme tu m'as confié le tien. [...]*

*Tosi repensa à cette conversation, à sa propre histoire et soupira. (LP : 57-58)*

Clairement dit, le narrateur utilise les analepses pour expliquer et combler certaines lacunes dans le récit. L'analepse permet d'apporter plus de détails dans le récit et montrer que le narrateur connaît bien l'histoire. C'est dans ce sens que grâce à l'analepse, le narrateur

relate comme Tosi a pu avoir les enfants au lendemain du pacte ou encore évoquer la jeunesse de celle-ci:

*Elle se souvenait encore des circonstances dans lesquelles avait été conçu de chacun de leurs six enfants. Abuêyon leur avait donné des noms dits de baptême. Mais il ne les appelait par leurs noms dans la langue locale, qui étaient révélateurs de la situation. (LP : 43)*

*Tosi pensa à toute sa vie, depuis sa tendre jeunesse jusqu'à la retraite. Le premier homme qu'elle avait aimé était un de ses cousins. Dans leur famille ce genre de pratique était toléré. Elle l'aimait de tout son cœur mais lui ne voulait que s'amuser. Elle lui donna son pucelage, mais très tôt, elle fut comptée parmi les nombreuses conquêtes de son vicieux cousin. (LP : 51)*

### **II.2.1.2. La prolepse ou anticipation**

Le récit se projette en avant; il anticipe sur l'histoire. La prolepse consiste, en effet, à raconter un événement ou à dire un fait avant qu'il ne se produise.

À cet effet, la prolepse est déjà identifiée à la première de couverture qui décrit le rêve d'Abuêyon. Le récit commence par la narration du cauchemar que subissait Abuêyon pendant plus de 30 ans de mariage. Un cauchemar qui a débuté au lendemain du pacte.

*Abuêyon, se redressa au prix d'un effort surhumain et resta à genou sur le lit, les yeux fermés, ses attributs offerts en sacrifice à cette déesse de l'amour et de la torture qui ne lui rendra peut-être plus jamais visite. Il était prêt à tout prendre et à donner tout ce qu'il avait emmagasiné.*

[...]

- *Abuêyon se préparait à répondre. Mais, avant qu'il ait pu émettre le moindre son de sa gorge noué par le désir, une douleur inqualifiable s'empara de lui, juste à l'endroit où se concentrait tout son être et où battait son cœur en ce moment. La douleur avait pris la place du désir. Le membre d'Abuêyon si insolemment dressé s'était comme évaporé. Il ne le sentait plus. Il garda les yeux fermés et envoya prudemment les deux mains entre ses cuisses. Plus rien. Paniqué, il ouvrit les yeux à la recherche de son sexe. Il n'était plus à sa place. Il chercha des yeux où se trouvait son membre. (LP : 14-15)*

La prolepse peut avoir une fonction prédictive. Dans tous les cas, elle brise pour un temps l'effet de suspens tant entretenu par le narrateur. Ce contexte, le narrateur entre directement dans le fond du sujet pour clairement montrer la souffrance dont sera victime son personnage et plonger le lecteur dans l'émoi.

*En face de lui, Tosi se tenait sur ses pieds, un couteau dans une main, le sexe de son mari dans l'autre. Elle le leva au-dessus de sa tête comme un trophée. Un rire froid et dément sortit de sa gorge. Ses yeux étaient devenus subitement rouge de sauvagerie, et son visage dur comme une lionne. Toutes les dents serrées, et le visage déformé par un rictus démoniaque, elle gronda :*

*- C'est fini. Tu n'es plus un homme, tu n'es plus rein. Je viens de t'ôter la vie. Tu es mon jouet et je ferai de toi ce que je voudrai. Te voilà devenu asexué. Tu n'as pas cessé de me poursuivre de ton sexe. Tu voulais sans cesse le mien. Eh bien, il n'existe plus, ce avec quoi tu me persécutais. Je vais le manger et le digérer pour qu'il fasse partie de moi. Ton énergie vitale sera à moi. J'aurai mon sexe pour deux. Je ferai des enfants pour deux, mais tu n'auras jamais l'honneur de me toucher. Se disant, elle ouvrit toute grande sa bouche, coupa morceau par morceau le membre viril de son mari qui s'agitait encore, on aurait dit pour se défendre, mâcha et avala bruyamment chaque morceau qu'elle coupait. (LP : 14-15)*

## **II.2.2. La vitesse narrative**

La vitesse concerne le rapport entre la durée fictive des événements(en année, mois, jours, heures...) et la durée de la narration, c'est-à-dire de la mise en texte exprimée en nombre de pages ou de lignes). Pour celui qui analyse le récit, il est donc simple de réfléchir sur le rythme d'un roman, ses accélérations et ses ralentissements en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter.

On peut résumer la vie d'un personnage en quelques phrases. Inversement, on peut raconter une heure de vie d'un personnage en 100 pages. Une même durée d'histoire peut être contractée ou dilatée par le récit. Ces ralentissements ou accélérations déterminent ce qu'on appelle la vitesse du récit. Celle-ci s'obtient en longueur de texte.

On note dans le récit 4 mouvements temporels, qui composent la durée: la pause, la scène, le sommaire et l'ellipse.

### **II.2.2.1. La pause**

C'est le temps mort, l'arrêt du cours événementiel. Pendant la pause, il ne se passe rien dans l'histoire pourtant, le récit s'allonge. La pause correspond aux descriptions, aux commentaires du narrateur, au monologue intérieur qui interrompent l'action.

TH (temps de l'histoire) = 0 alors que T R (temps du récit) > 0

La pause permet de faire une description de l'épouse d'Abuêyon. Une femme africaine qui répond à toutes les caractéristiques comme le démontre cet exemple :

*Lorsque le pauvre Abuêyon promenait ses yeux un peu plus bas, il tombait sur les seins de sa femme. Il les avaient vus nus comme habillés. Ils étaient semblables à deux papayes vertes aux bouts presque pointus prêts à tendre toute tenue que porterait leur propriétaire. C'étaient deux fruits durs qui, lorsqu'on les observait bien comme le faisait Abuêyon, donnaient l'impression de se pointer légèrement dans deux différentes directions. Le fruit de gauche regardait beaucoup plus à gauche alors que celui de droite faisait pareil dans l'autre sens. [...]. Toute cette beauté n'avait servi jusqu'ici qu'à exciter ses sens et nourrir ses fantasmes les plus fous, les plus délirants, les plus coupables et les plus légitimes. De dos comme de face Tosi était une intouchable merveille pour son mari agonisant.*

De plus, la pause présente les efforts qu'Abuêyon a fournis pour épouser Tosi.

*Abuêyon avait pourtant doté sa femme au prix fort. Elle était la plus belle de toutes les filles de son âge, et tous les jeunes gens du village la voulaient, chacun pour soi. La dot avait été fixée à un taux si élevé qu'il n'était plus resté que lui, Abuêyon seul pour la payer. Il était le seul au village à en avoir les moyens et tout le monde l'enviait ou le jalousait d'avoir eu cette chance inouïe.*

*Fatigué d'attendre, de supplier, d'essayer en vain et surtout de se sentir humilié, Abuêyon avait décidé de courir d'autres femmes en dehors de son foyer non seulement pour rendre Tosi jalouse mais aussi pour calmer le feu qui ne cessait de monter de se rein. (LP : 9-10)*

### **II.2.2.2. Le sommaire**

Le narrateur fait un résumé rapide d'un événement. Le sommaire varie beaucoup, un résumé pouvant être plus ou moins concis. De façon générale, le sommaire permet de faire la jonction entre deux scènes. Il résume en très peu de mots ou de lignes un long moment de l'histoire.

Par convention, le sommaire implique que la durée de la narration soit inférieure à celle de l'histoire.  $T R < T H$ .

Le sommaire montre d'entrée de jeu, le sentiment qui se développe au fond d'Abuêyon. Ici, le narrateur veut a priori faire savoir que Tosi faisait souffrir Abuêyon pendant des années d'où certainement son traumatisme.

*[...]. Depuis de longues années, il l'avait suppliée de lui donner la chose. Elle s'était toujours refusée de lui. (LP : 5)*

Aussi, le sommaire permet de relever qu'Abuêyon du côté sentimental avait un retard puisque pendant que les jeunes de son âge pensait au mariage, lui, il s'était concentré à l'école.

*Depuis qu'il était entré au collège, Abuêyon passait le temps des classes en ville. Mais, pendant les congés trimestriels ou les vacances, il revenait avec joie au village où il retrouvait ses anciens camarades déjà mariés et pères de famille. (LP : 19)*

Le sommaire est utilisé par le narrateur pour présenter au lecteur non seulement la fréquence du cauchemar d'Abuêyon et tout le temps que ce cauchemar a mis. Cela montre tout simplement que le cauchemar faisait partie intégrante de la vie d'Abuêyon depuis que le pacte avait été scellé. Car, pour Abuêyon le pacte était probablement injuste avec lui et que son épouse ne compatissait peut-être à sa douleur et profitait de cet handicap pour se faire plaisir avec tous les hommes qu'elle rencontrait.

*Voilà trente années, en effet, qu'Abuêyon faisait le même rêve. Au début, son épouse avait été surprise. (LP : 16)*

### **II.2.2.3. L'ellipse**

C'est le cas où dans l'histoire, des choses se passent, des mois ou même des années s'écoulent sans que le récit en parle. L'ellipse est le cas inverse de la pause, L'ellipse s'appréhende dans des phrases du type « dix ans passèrent. », « bien de jours se sont écoulés depuis... ». Il y a deux sortes d'ellipses : les ellipses temporelles et les ellipses spatiales.

TH > 0 alors que TR < 0

L'ellipse est ainsi utilisée pour présenter les premiers fruits du pacte comme l'illustre l'extrait suivant :

*Quelques mois passèrent depuis le pacte, et par miracle, on vit Tosi enceinte. L'enfant qui naquit il y avait trente années de cela était une belle*

*fille à qui la vie avait souri et qui était heureuse en ménage avec son mari.*  
(LP : 44-45)

Ou encore la première déception du couple quand ils se rendent vraiment compte que le handicap sera réellement un problème.

*Les jours, les semaines, les mois et les deux premières années furent une période marquée par des déceptions à tous les niveaux. Les parents d'Abuêyon et Tosi moururent sans avoir porté leurs petits-enfants* (LP : 25)

#### **II.2.2.4. Le ralenti**

Lorsque le récit s'attarde sur un bref moment de l'histoire, il s'agit d'un ralenti. Le temps est ralenti puisque la narration passe du temps sur un moment qui n'a duré que quelques secondes.

Ainsi, il nous permet en quelque sorte de comprendre ce qui se passe en réalité dans la tête d'Abuêyon et qu'il aimerait certainement vivre avec sa femme.

*Il alla dans la salle d'eau et prit l'éponge débordante d'une mousse blanche de la main de sa femme toute nue. Il lui frotta le dos, d'abord doucement, avec délicatesse, puis il fit semblant de vérifier avec sa main gauche si l'éponge était passée partout sur ce dos offert. Lorsqu'il passait la main gauche sur le dos savonné de sa femme, une décharge parcourait toute sa colonne vertébrale. Il passait et repassait la main et Tosi ne s'y opposait pas. [...]*

*Abuêyon se demandait comment tout cela finirait lorsqu'il sentit que sa femme avait abandonné le dos et s'attaquait aux côtés. Il resta immobile mais commença à prier Dieu pour que cette progression continue. Et elle continua. Bientôt, Tosi fut en face de lui. Elle fit semblant de n'avoir pas vu les attributs de son mari au garde-à-vous et lui caressa longuement la poitrine en la savonnant. Elle frotta aussi assidûment le ventre. Comme par hasard, sa main toucha le membre tendu et eut le don de le déchaîner davantage. Sa raideur en faisait un sexe de pierre.*

*Tout l'être d'Abuêyon se réduisait à ce membre. Tout son sang y avait afflué, toute son attention y était concentrée. Son cœur battait à la chamade et il le sentait dans le sexe. Et la main de Tosi continuait de savonner, et de savonner, et de savonner. [...].* (LP : 11-12)

Ce ralenti, permet au narrateur de présenter de manière détaillé le rêve d'Abuêyon. Il montre sans ambages que ce cauchemar est dû à la frustration d'Abuêyon ne pas pouvoir satisfaire son épouse sexuellement.

### II.3. LE MODE NARRATIF

Pour délimiter les contours et les domaines de ce qu'il appelle mode, Gérard GENETTE part de la définition que le *Dictionnaire Littré* donne de ce terme en tant que catégorie verbale:

*Le mode est le nom donné aux différentes formes du verbe employées pour désigner plus ou moins la chose dont il s'agit et pour exprimer les différents points de vue auxquels on considère l'existence ou l'action. (1972 : 56)*

Appliqué à la littérature, le mode peut être considéré comme ce qui relève de la régulation de l'information narrative. En effet, le récit peut fournir 'au lecteur plus ou moins de détails et de façon plus ou moins directe et sembler ainsi se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte. L'étude du mode renferme deux parties: la distance et la focalisation

L'écriture d'un texte implique des choix techniques qui engendreront un résultat particulier quant à la représentation verbale de l'histoire. C'est ainsi que le récit met en œuvre, entre autres, des effets de distance afin de créer un mode narratif précis, qui gère la « *régulation de l'information narrative* » fournie au lecteur (1972 : 184). Selon le théoricien, tout récit est obligatoirement *diégésis* (raconter), dans la mesure où il ne peut atteindre qu'une illusion de *mimésis* (imiter) en rendant l'histoire réelle et vivante. De sorte, tout récit suppose un narrateur.

Pour Genette, donc, un récit ne peut véritablement imiter la réalité ; il se veut toujours un acte fictif de langage, aussi réaliste soit-il, provenant d'une *instance narrative*.

*Le récit ne “ représente ” pas une histoire (réelle ou fictive), il la raconte, c'est-à-dire qu'il la signifie par le moyen du langage [...]. Il n'y a pas de place pour l'imitation dans le récit [...]. (1983 : 29)*

Ainsi, entre les deux grands modes narratifs traditionnels que sont la *diégésis* et la *mimésis*, le narratologue préconise différents degrés de *diégésis*, faisant en sorte que le narrateur est plus ou moins impliqué dans son récit, et que ce dernier laisse peu ou beaucoup de place à l'acte narratif. Mais, insiste-t-il, en aucun cas ce narrateur est totalement absent.

### II.3.1. La fonction du narrateur

À partir de la notion de distance narrative, Genette expose les fonctions du narrateur en tant que telles (1972 : 261). En effet, il répertorie cinq fonctions qui exposent également le degré d'intervention du narrateur au sein de son récit, selon l'impersonnalité ou l'implication voulue.

- ✓ **La fonction narrative** est une fonction de base. Dès qu'il y a un récit, le narrateur, présent ou non dans le texte, assume ce rôle (impersonnalité).

Elle s'identifie lorsque le lieu permet à la personne qui lit de savoir où se déroule l'action. La description du lieu crée également l'illusion du réel, du vraisemblable.

- ✓ **La fonction référentielle** est dite utilitaire puisque son unique but est de situer l'action et de permettre au lecteur de se faire une image mentale du lieu.

*Un soir, alors que la lune était complète, sous le halo blafard du clair de lune, Abuêyon et Tosi sortirent dans un endroit désert, à la croisée des sentiers. (LP : 31)*

*« Il parlait ainsi quand ils arrivèrent à la maison » (LP : 94)*

De manière générale, les lieux des récits ont une fonction référentielle au moins minimale puisque des indices de lieu parsèment la plupart des histoires afin d'aider le lecteur à situer l'action. À travers cette fonction, Marcellin SÉTONDJI décrit le lieu où Abuêyon et son épouse ont pu lier leur pacte. Cela permet au lecteur de comprendre que cette pratique s'est faite dans un lieu désigné pour son calme et son côté de pénitence.

De plus, par la fonction référentielle, l'auteur permet au lecteur de voyageur à travers les cinq continents pour mieux comprendre le caractère frivole du personnage Tosi, qui est victime du nom qu'elle porte. *« Nuyeton fut conçue en Europe ; Mentonwê en Amérique, Dônami en Afrique, Jalé en Asie, Tchélo dans le Pacifique, Flinmi au Nord du pays »*. Par ailleurs, cette fonction permet aussi au lecteur de se balader dans le village afin de découvrir les us et coutumes comme l'atteste cet exemple :

*Abuêyon avait pourtant doté sa femme au prix fort. Elle était la plus belle de toutes les filles de son âge, et tous les jeunes gens du village la voulaient, chacun pour soi. (LP : 9)*

Mais aussi dans la ville afin de connaître les habitudes des populations :

*Abuêyon était déjà à l'Université quand on le vit pour la première fois rentrer au village avec une jeune fille. (LP : 18)*

À travers donc cette fonction référentielle, l'auteur permet non seulement au lecteur d'être présent pendant la pratique du pacte, de découvrir les continents en général, l'Afrique en particulier, mais aussi de connaître la vie des populations dans les villages que dans les villes.

### **II.3.2. La fréquence événementielle**

Une dernière notion est à examiner en ce qui concerne le temps du récit. Il s'agit de la fréquence narrative, c'est-à-dire la relation entre le nombre d'occurrences d'un événement dans l'histoire et le nombre de fois qu'il se trouve mentionné dans le récit.

*Entre ces capacités de " répétition " des événements narrés (de l'histoire) et des énoncés narratifs (du récit) s'établit un système de relations que l'on peut a priori ramener à quatre types virtuels, par simple produit des deux possibilités offertes de part et d'autre : événement répété ou non, énoncé répété ou non. (1972 : 146)*

Ces quatre possibilités conduisent à donc à quatre types de relations de fréquence, qui se schématisent par la suite en trois catégories.

#### **II.3.2.1. Le mode singulatif**

On raconte une fois ce qui s'est passé une fois.  $nR / nH$  : On raconte  $n$  fois ce qui s'est passé  $n$  fois.  $1R / 1H$  :

Le mode singulatif permet au narrateur de :

- ✓ relater la première proposition qui avait été faite à Tosi par sa copine pour résoudre le problème d'Abuêyon ;

*Un jour, après le culte, Lize tira Tosi son amie par le bras. Elle avait une idée qu'elle trouvait géniale. (LP : 27)*

- ✓ présenter la décision finale du couple pour cacher le handicap d'Abuêyon tout en préservant sa face aux yeux du monde.

*Un soir, alors que la lune était complète, sous le halo blafard du clair de lune, Abuêyon et Tosi sortirent de la maison et se rendirent dans un endroit désert, à la croisée des sentiers. (LP : 31)*

*Un jour son ami tomba gravement malade et il fallut l'évacuer en Europe pour lui faire une opération à cœur ouvert. (LP : 37)*

- ✓ présenter la première fois où le secret a failli être dévoilé et la conséquence qui s'en est suivie.

*Un jour, elle avait eu la plus grande frayeur de sa vie. Elle s'était disputée avec une femme dans leur quartier au sujet de l'aînée. [...] ce que Tosi ne put pas s'expliquer, c'est la fin mystérieuse de la femme qui l'avait menacée. (LP : 60-61)*

L'auteur par le mode singulatif présente les événements qui se sont produits entre la réalisation du pacte et la révélation en passant par les conséquences positives et négatives de celui-ci notamment la naissance des enfants et la mort de la femme du quartier qui avait tenté de trahir le secret ; mais aussi la façon dont est venu au monde Tosi :

*Une nuit, alors qu'elle revenait du champ, elle avait été attrapée et traînée en brousse par plusieurs hommes qui l'a violèrent. Elle revint à la maison en pleur et en sang et il faillit avoir une émeute dans le village. N'eut été le sens de la diplomatie du chef du village, une guerre se serait déclenchée entre les familles. Les jeunes gens avaient fui du village pour éviter le courroux des parents des leurs d'ailleurs. Une semaine après ces événements, mon père arriva pour faire les formalités traditionnelles de réconciliation. C'est ainsi que ma mère se retrouva à nouveau chez mon père. Mais elle était déjà enceinte de moi. Les vieux du village l'avaient informé de la situation et il avait fait les libations qu'il fallait pour purifier rituellement sa femme. On lui fit comprendre que c'était sa faute d'avoir laissé une si belle femme aussi longtemps chez ses parents. À ma naissance, on voulut me prénommer Tovi pour montrer que j'étais l'enfant de plusieurs hommes. Mais une tante préféra insulter ma mère plutôt que moi en me donnant le prénom par lequel elle la désignait désormais, Tosi, ce qui signifie, la femme de tout le monde. (LP : 57-58)*

### **II.3.2.2. Le mode itératif**

On raconte une fois ce qui s'est passé plusieurs fois. 1R / nH.

Le mode itératif permet au narrateur de présenter l'aspect permanent et récurrent du pacte dans la vie d'Abuêyon et de son épouse ainsi que dans celle de leurs enfants fruits de ce pacte.

Ce pacte crée un cauchemar incrusté dans l'esprit d'Abuêyon et une peur permanente dans le cœur de Tosi qu'un jour l'on apprenne ce qui s'est passé entre le couple.

*Voilà trente années, en effet, qu'Abuêyon faisait le même rêve. Au début, son épouse avait été surprise. (LP : 16)*

*Depuis, les amis et parents ont pris l'habitude de la voir enceinte et accoucher. Six fois cela arriva. Le temps où elle et son mari n'avaient pas d'enfant fut vite oublié. Depuis trente ans que cela durait, il fallait beaucoup de mauvaise foi pour continuer à avoir des soupçons. (LP : 33)*

Le mode itératif permet au narrateur de mettre en exergue l'impact qu'a eu le pacte dans la vie d'Abuêyon notamment le fait que son entourage n'avait plus le regard sur son handicap.

De plus, le mode itératif permet au narrateur la souffrance dont Abuêyon et son épouse sont victimes depuis ce jour du pacte et depuis qu'Abuêyon fait ce cauchemar :

*À partir de ce jour, Tosi avait remarqué un changement dans l'attitude de son mari. Il n'était plus aussi gai, aussi communicatif qu'avant. Il avait tendance à travailler plus que de raison et à chercher la sublimation dans l'informatique. Cela eut l'avantage de l'enrichir énormément mais le malheur de les séparer chaque jour de plus en plus. Et cela durait depuis plus trente ans. Le dernier enfant, le septième, était en classe de première au lycée et le cauchemar continuait, et la distance grandissait. Certes, ce n'était pas tous les jours qu'il faisait son cauchemar, mais il était là, récurrent, on aurait dit incrusté dans les profondeurs de l'âme de l'homme. Il vivait très mal son pacte mais ne pouvait nullement s'en défaire. Sa femme aussi souffrait chaque fois que ce maudit cauchemar venait se rappeler à leur souvenir. (LP : 34)*

Le narrateur fait usage de ce mode pour montrer que le problème d'Abuêyon n'était plus un sujet digne d'intérêt et que tout le monde était passé à autre chose comme le prouve l'exemple suivant :

*Depuis trente ans, tout le monde s'était concentré sur d'autres événements. [...] chaque fois qu'il y avait un nouveau baptême dans la maison d'Abuêyon, les amis venaient avec les mêmes félicitations et les cadeaux. (LP : 36)*

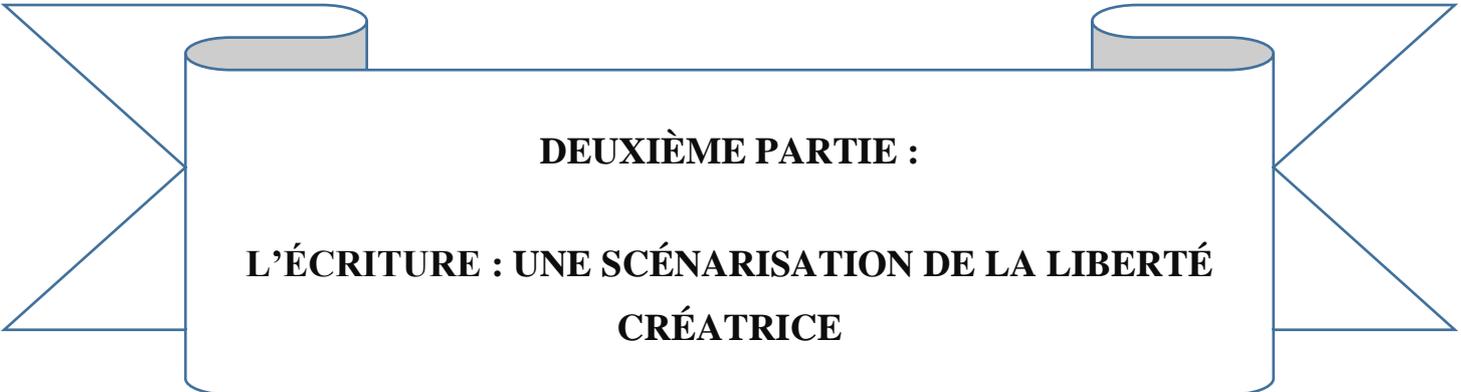
Ou même la douleur qu'éprouvait Tosi lorsqu'elle voyait son mari sursauter après le cauchemar et ne pouvait trouver solution à ce problème qui les traumatisait tous deux :

*Tosi n'en finissait plus de pleurer en silence chaque fois que son mari faisait ce rêve. Depuis trente années que ça dure et déjà trente-deux ans de mariage. Elle avait atteint la ménopause, était à la retraite, avait des petits-enfants et toujours le même mari avec le même cauchemar. (LP : 41)*

Ainsi, comme une tache indélébile, le mode itératif se justifie par le fait que le cauchemar dont est victime Abuêyon le traumatise et détruit par la même occasion son foyer. Un signe qui indique la permanence, la constance et la régularité.

En effet, le temps qu'il soit narratif que verbal joue un rôle important dans la réalisation du pacte car il rend cette pratique encrée dans le temps et l'espace. Aussi, cette pratique fait tout de même preuve d'une esthétique qui l'embellit dans sa réalisation.

Arrivés au terme de notre première partie où il était question pour nous de parler de l'importance du chronotope dans l'œuvre, nous avons pu montrer que l'espace et le temps jouent un rôle très important dans l'écriture d'une œuvre en général et en particulier dans la réalisation du pacte. Ceci nous conduit alors à la deuxième partie qui nous permettra de montrer que l'écriture dépend certes des faits de la société mais aussi qu'elle est une liberté individuelle.



**DEUXIÈME PARTIE :**

**L'ÉCRITURE : UNE SCÉNARISATION DE LA LIBERTÉ  
CRÉATRICE**

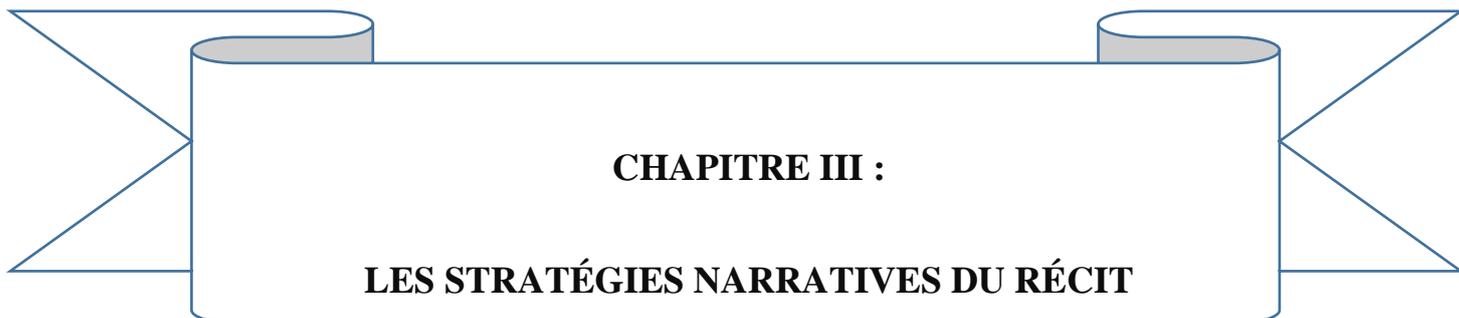
L'art littéraire a été créé dans le but de transmettre la beauté par les mots, afin que le lecteur puisse profiter de chacun des paragraphes qu'il lit. La liberté d'écriture d'un écrivain est la clé initiale pour que le lecteur continue à lire la totalité du texte. L'utilisation des figures de style ou d'autres techniques d'écriture permet à l'auteur dans une moindre mesure d'exprimer sa liberté.

Aussi, l'écrivain utilise des éléments du langage qui fournissent un son harmonieux et agréable. Il utilise donc des ressources littéraires telles que la rime et le rythme, non seulement dans la prose et la poésie, mais aussi dans d'autres textes. Le langage utilisé par l'auteur peut avoir un impact sur sa sonorité, étant complété par l'esthétique pour donner plus de force et de vigueur à l'œuvre présentée. C'est ce qui fait dire à Jacques DUBOIS que :

*Toute fiction est un beau mensonge qui, postulant la liberté désirante et agissante du sujet, voile l'emprise des déterminations sociales et des processus du conditionnement. (1987 : 292)*

Nous montrerons dans cette deuxième partie la liberté individuelle de l'écrivain qui lui permet de s'évader grâce à sa plume.

Cette partie s'articule en deux chapitres : le premier s'intitule les stratégies narratives et le second, rhétorique et tonalité du récit.



## **CHAPITRE III :**

### **LES STRATÉGIES NARRATIVES DU RÉCIT**

Dans l'œuvre fictionnelle, l'auteur peut utiliser et combiner plusieurs stratégies narratives afin de composer le sens particulier. De plus, les stratégies narratives, pour exprimer les réflexions sur l'identité sont différentes de celles qui expriment l'altérité.

La théorie littéraire, en tant que pratique d'analyse distanciée, a été ensuite étudiée afin de développer des outils plus systématiques.

La narratologie encourageait une lecture multiple des textes. Elle traitait en effet les composantes narratives à la fois comme des éléments distincts se prêtant à diverses combinaisons, susceptibles d'être mis à plat dans l'analyse, et également comme des cadrages particuliers ou « voies d'accès » au texte, susceptibles d'être utilisés pour des lectures multiples d'un même matériau.

### **III.1. DESCRIPTION PARATEXTUELLE**

Le paratexte littéraire est une partie inhérente au texte final. Élément textuel d'accompagnement, cette zone lisière (Genette, 1987 : 08) comprend souvent le nom de l'auteur, le titre de l'œuvre, l'image, les dédicaces, la préface, les intertitres, les notes, etc. Partie intégrante de la création littéraire, le paratexte est le seuil (Genette, 1987 : 08) auquel toute analyse devrait s'intéresser afin de mieux s'approprier le texte, puisqu'il constitue la première rencontre du lecteur et de l'œuvre.

#### **III.1.1. Le titre**

Élément incontournable de la vie humaine, il peuple notre existence et envahit notre monde. Servant à tout désigner, le titre représente le premier contact que nous établissons avec tous les produits du quotidien. En littérature, il s'agit d'un élément du paratexte qui distingue les œuvres les unes des autres et auquel nous nous fions souvent lorsque l'auteur

nous est inconnu. Réduit le plus souvent à un ou à quelques mots, il possède pourtant des pouvoirs considérables et pourquoi pas magiques à savoir celui de l'identification, de la description et de la séduction. Ces pouvoirs que G. Genette préfère appeler fonctions (1987 : 80) se définissent ainsi: l'identification, la désignation, la connotation et la séduction.

✓ **La fonction d'identification**

Bref et allusif pour être facilement mémorisé, le titre sert avant tout à identifier le livre, à le désigner et à lui donner un nom, c'est pourquoi Vincent Jouve (Jouve, 2007 :10) considère le titre comme la carte d'identité de l'œuvre.

✓ **La fonction descriptive**

Cette fonction, comme son nom le montre, décrit le texte en indiquant son contenu. Cette désignation du fond textuel se matérialise de différentes manières. Le titre peut donc décrire le contenu de son texte, on parlera dès lors de titre thématique.

Le titre thématique, *Le Pacte* de Marcellin SÉTONDJI, désigne donc le contenu de l'œuvre et est considéré comme métaphorique puisque l'auteur fait appel à la symbolique afin de décrire le contenu de son texte. Ainsi, « le pacte » est cité 17 fois tout au long de l'œuvre : pages 31, 32, 33, 34, 42, 60, 64, 105, 106, 108, 109 ; et est utilisé pour la première fois lorsque le personnage principal Abuêyon le propose à sa femme : « [...] puis, ils firent un pacte qui les liait pour la vie. » (LP : 31).

Ce titre en rouge vif, couleur du sang, élément important de la réalisation du pacte est suivi d'une image d'un cœur saignant. À l'intérieur du cœur, il est représenté d'un côté une femme avec un couteau en main, le sexe de l'homme dans la bouche prête à le mâcher ; de l'autre côté un homme en cri tenant ses parties intimes ensanglantées ; et derrière eux des ombres de 07 personnes.

De prime abord, cette image représenterait des personnes unies par le lien d'amour à travers l'image du cœur ; cependant, cette union n'est pas un long fleuve tranquille car l'homme est violenté par la femme sous le regard des autres personnes. Et le cœur consitué de sang se trouve être en train de saigner. Ce saignement cache certainement la douleur. On pourrait penser que la femme serait la cause des souffrances et qu'il s'agit d'une souffrance sexuelle. Par contre, de manière a posteriori, il s'agit du cauchemar qui a fait souffrir Abuêyon pendant 30 ans.

Marcellin SÉTONDI DOSSOU

# LE PACTE



### III.1.2. Les intertitres

Contrairement au titre qui, de par son emplacement sur la couverture, s'adresse à un public très large ; les intertitres sont eux réservés aux vrais lecteurs ; ceux qui se sont appropriés le texte ou ceux qui choisissent d'aller plus loin que la première de couverture. La tradition des intertitres remonte à l'âge classique, quand les œuvres de fiction dites sérieuses ne renfermaient qu'une simple numérotation pour leurs parties ou chapitres alors que les intertitres, très développés, étaient réservés aux œuvres dites populaires ou comiques. Ce n'est qu'au XIXe siècle, grâce à Walter Scott, que les intertitres sont devenus plus brefs en se limitant à trois mots et parfois même à un seul. C'est cette pratique qui deviendra par la suite celle du XXe siècle.

Les œuvres des historiens antiques ou classiques par exemple portaient des intertitres plutôt «sobres» (Genette, 1987:312). Ces œuvres se composaient de «Livres» à titre d'apparence thématique mais sans aucune relation avec le contenu (cas d'Hérodote dont les livres portaient les noms des neuf muses.) ou portant des lettres et divisés en chapitres numérotés contrairement aux chroniques médiévales qui comprenaient des titres thématiques descriptifs. Ils peuvent avoir deux valeurs, l'une anaphorique lorsqu'il s'agit d'une information déjà citée par le texte c'est le cas par exemple de l'intertitre qui reprend le nom d'un personnage déjà rencontré au cours de la lecture du texte. L'autre cataphorique lorsque l'intertitre annonce quelque chose pour la première fois. Ainsi, les intertitres dans *Le Pacte* sont cataphoriques car annonce pour la première fois ce qui va se produire. L'étude sommaire a permis de constater les faits suivants :

*Le Pacte* comprend des intertitres thématiques puisqu'il est constitué de partie numérotées puis titrées telles que : « 1. *Petit poisson deviendra grand...* », « 2. *Pour le pire et le meilleur* », « 3. *De l'est à l'ouest* », « 4. *Souvenirs souvenirs...* », « 5. *Au commencement...* », « 6. *Révélations* », « 7. *Face à face* ». Ces intertitres sont à prédominance nominale décrivant pour la plupart le contenu de ces parties.

### III.1.3. L'incipit

L'incipit est la première partie d'une œuvre littéraire. Il fait office d'introduction. La plupart du temps, il situe le lieu mais surtout le contexte. Les personnages principaux ne sont pas toujours représentés mais peut parler d'eux ou d'évènements qui les touchent de près. Dans le cas contraire, l'incipit pourra laisser présager un évènement majeur telle qu'une guerre, une prophétie ou encore être un flashback sur évènement qui aura de l'importance plus

tard dans le récit. Il n'y a pas de taille imposé pour l'incipit, mais il vaut mieux ne pas faire trop loin : entre 1 et 5 pages est généralement suffisant.

L'incipit est généralement considéré par les lecteurs comme « l'avant de l'histoire ». Il va poser les bases de l'univers dans lequel va se dérouler le récit, et s'utilisera notamment dans les romans, la fantasy ou la science-fiction. Il n'est pas obligatoire. C'est une approche de quelques lignes, il ne faut surtout pas le confondre avec un résumé du livre mais au contraire le considérer comme un chapitre à part entière : le chapitre d'introduction de votre livre. Il a pour but de susciter la curiosité chez le lecteur, de le pousser à continuer sa lecture. Attention, cependant à ne pas donner trop de détails.

### III.2. L'INTER GÉNÉRICITÉ

Durant la période coloniale, les romanciers africains avaient fait de leurs œuvres un instrument de combat et de réhabilitation de la personnalité africaine. Au tournant des années 1960, à dater surtout de 1968 avec *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma, le roman africain transcende cette option thématique pour accorder une place de choix à l'écriture qui apparaît désormais comme l'enjeu du jeu romanesque. Cette pratique littéraire s'affine au fil du temps si bien que, depuis quelques décennies, une certaine tendance scripturale mâtinée de poésie, de contes, de mythes, de légendes, etc., mais aussi d'expressions artistiques diverses telles que la musique, la peinture, la sculpture, la photographie, le cinéma... semble devenir la marque de fabrique du nouveau roman africain ; d'où l'observation de Jacques Chevrier selon laquelle l'hybridité générique est la règle pour les œuvres postcoloniales : « Dans la mesure où les catégories habituelles (roman, poésie, théâtre...), héritées des modèles occidentaux, font de plus en plus l'objet d'une remise en question. » (1989 : 232)

Comme dans la langue agni (Côte d'Ivoire), le terme n'zassa appartient au vocabulaire de la couture. Il désigne :

*Un pagne africain, une sorte de tapisserie qui rassemble, qui récupère des petits morceaux perdus chez les tailleurs pour en faire un pagne multi pagne, un pagne caméléon qui a toutes les couleurs, qui a plusieurs motifs.*  
(Adiaffi, 2000 : 6).

Dans le contexte de la création littéraire, le n'zassa renvoie à cette écriture qui rassemble harmonieusement des genres littéraires aux formes, poétiques et fonctions différentes. À l'image du tailleur qui compose son pagne n'zassa au hasard des morceaux de tissus récupérés, le créateur de l'œuvre littéraire n'zassa recourt, au gré de son inspiration et de ses intentions esthétique et idéologique, aux genres constitutifs de sa compétence artistique. Il aboutit, selon l'expression d'Adiaffi, à un « *genre sans genre* ». Cette esthétique nouvelle est, en réalité, emblématique d'une identité africaine mouvante et dynamique, une identité plurielle.

### **III.2.1. Le genre théâtral**

Le théâtre est un genre littéraire qui permet de classer les spectacles en fonction de leur style et de leur appartenance. Il repose sur principe de dialogue, en mettant en scène des personnages en situation de communication directe. Le théâtre s'identifie à travers le monologue.

#### **III.2.1.1. Le monologue**

Un monologue est un discours prononcé par un seul personnage, qui ne bénéficie jamais, contrairement au dialogue, du recours à un allocataire pour rebondir, progressé, avancé : une seule parole se déploie et représente pour ce faire son unique ressource.

Selon le Grand Robert de la langue française, Il peut être défini comme un long récit que, dans une scène seul, l'un des personnages d'une action dramatique se fait en quelque sorte à lui-même, et qui lui sert à expliquer aux spectateurs l'état de son âme ou à exposer certaines situations.

De tous les éléments avancés par ces trois définitions, nous pouvons dire ceci : il y a monologue quand un personnage, parlant seul, s'adresse soit à lui-même, soit à une entité invisible sur scène, parfois abstraite, parfois correspondant à un autre personnage (convoqué dans le discours mais formellement absent), et que son discours est indirectement destiné au public, qui est le seul à pouvoir pleinement en prendre acte.

Le monologue ordonne de manière rhétorique et syntaxique une pensée pure. Mais lui donner une expression intelligible ne signifie pas qu'on l'adresse à un interlocuteur muet. Il verbalise le plus souvent une pensée intime, que le public partage ; tous deux donnent donc un accès à la pensée du locuteur que n'auront jamais les autres personnages, au prix d'une double

convention : non seulement des pensées sont verbalisées, mais les plus proches voisins du locuteurs sont censés ne pas entendre.

*Que m'arrive-t-il ? D'où sort ce paquet ? Que dois-je comprendre ? Tout cela est-il vrai ? Et si tout était vrai ? Qui est mon vrai père ? Les autres sont-ils vraiment mes frères et sœurs ? Ma mère serait-elle mauvaise à ce point ? Comment n'avons-nous rien remarqué ? Non. Cela ne peut être vrai. Il faut que je vérifie. Mais, comment le faire ? (LP : 71-72)*

Dans un soliloque, qui illustre le trouble, Nuyéton se parle à travers une succession d'interrogations rhétoriques qui démontre à suffisance l'état d'âme de cette dernière. Confuse par toutes ces révélations qui lui tombent sous le nez, *Nuyéton* perd le contrôle de ses émotions

Selon Piaget, monologuer permet de mettre de l'ordre dans ses pensées, (d'où le bien fondé du morceau rhétorique qui représente le monologue) et de préparer, en particulier l'enfant, au langage social, c'est-à-dire en quelque sorte de donner l'occasion d'appivoiser les situations dans lesquelles s'exerce un tel langage. On se souvient de Sosie parlant à sa lanterne pour préparer son entrevue avec Alcmène. Enfin, le monologue dans la vie courante ne manque pas de susciter une impression de ridicule, soit de la part d'un témoin fortuit, soit de la part du monologueur quand il prend conscience de ce qu'il fait. C'est là un ressort efficace du rire, mais ce cas de figure n'est pas réservé à une situation comique. Ainsi *Pygmalion*, sous la plume de Rousseau, constate l'ampleur de son désarroi et se désole en réalisant qu'il parle seul :

*Hélas ! En l'état où je suis on invoque tout, et rien ne nous écoute. L'espoir qui nous abuse est plus insensé que le désir. Honteux de tant d'égarements, je n'ose plus même en contempler la cause. (Rousseau, 1765 : 51)*

Le monologue réfère à une situation où le personnage médite sur sa situation psychologique et morale, dévoilant ainsi, grâce à une convention théâtrale, ce qui resterait simple monologue intérieur.

Pour *Nuyéton*, c'est le trouble, c'est la confusion, le ciel qui lui tombe sur la tête. Ne sachant plus quoi faire et à cause du trop-plein de son cœur, elle fait un monologue intérieur ; lequel annonce une suite des événements pas du tout agréables.

Le dialogue permet de rendre une argumentation plus vivante et dynamique. Il permet de répondre aux objectifs de ses détracteurs en laissant l'opinion adverse s'exprimer, l'auteur peut la discréditer ou la contredire. Le dialogue permet alors de mettre en avant la supériorité d'une thèse sur une autre. La confrontation des idées peut être constructive. Les arguments des interlocuteurs se complètent et s'affinent au fur et à mesure surtout dans le dialogue dialectique.

### III.2.1.2. La scène

La scène s'applique rigoureusement au théâtre et au cinéma. Dans le roman, cette égalité utopique est réalisée par convention lors des dialogues ou lorsqu'un événement est raconté avec beaucoup de détails. Dans la scène, le narrateur est censé tout dire de ce qui se passe dans l'histoire à un moment donné.  $T H = T R$  (le temps du récit correspond au temps de l'histoire).

La scène permet aux enfants d'avoir une discussion franche avec leurs deux parents comme le démontre l'exemple suivant :

- *Papa, maman, vous êtes certainement intrigués par notre visite ce jour. D'habitude nous vous prévenons et donnons le menu du repas que nous voulons prendre. [...] nous dirons peut-être des choses embarrassantes pour vous. Certaines d'entre elles seront même fausses. C'est à vous qu'il reviendra de nous montrer où se trouve la vérité et où se trouve le mensonge, de sorte qu'en partant d'ici, chacun de nous ait été entièrement et définitivement informé sur lui-même et éventuellement sur vous.*

*Abuêyon répondit à cette parole.*

- *Chers enfants, soyez rassurés que nous sommes prêts à vous dire tout ce qui peut être connu par vous. Mais, vous savez aussi que tout ne peut être dit. Vous êtes assez grands pour savoir que ce qui ne se dit pas ne doit pas être dit.*

- *Auriez-vous des secrets pour vos enfants ? demanda Mentonwê*

- *Montre-moi un seul couple qui n'a pas de secret. Dites-moi si vous-mêmes n'en avez pas pour enfants. Posez vos questions. Dans la mesure du possible, vous en aurez des réponses.*

- *Nous pouvons comprendre cela père, répondit Nuyéton. Espérons seulement que ce qui peut être dit soit suffisant pour que nous comprenions ce que nous sommes. Ce que je m'en vais dire, je le dis au nom de nous tous. J'ai reçu hier une grande enveloppe dans laquelle se trouvaient les dossiers de chacun de nous : bulletin de santé, photo de tous les âges, renseignements sur les dates approximatives de la conception de chacun et les différents lieux où nous avons été conçus, les bulletins de santé de vous deux et l'adresse 'un site Internet où se trouve davantage des renseignements et des*

*plus surprenants, dont les sentiments de papa vis-à-vis de chacun de nous. Pour tout résumer, l'expéditeur a essayé, et je dois le dire, en ce qui me concerne, il a réussi, de nous convaincre des choses suivantes :*

C'est à partir de la scène, c'est-à-dire de l'équivalence entre la durée de l'histoire et celle du récit que l'on apprécie les autres vitesses du récit. Cela ne veut pas pour autant dire que la scène est réservée aux temps forts de l'intrigue dont les sommaires marqueraient les temps faibles.

### **III.2.1.3. Le drame**

Étymologiquement, le drame désigne toute action scénique. Il peut donc désigner, au sens large, toute œuvre dramatique. Dans un sens restreint, il peut désigner un certain nombre de genres de pièce de théâtre. Il se distingue alors de deux grands genres dramatiques traditionnels : la tragédie et la comédie.

Le drame met en scène des personnages réalistes unis dans le malheur. Plus spécifiquement, il s'agit d'un genre théâtral dont l'intensité dramatique est palpable sans toutefois devenir tragique.

Il met en scène des personnages appartenant à tous les groupes sociaux. Ceux-ci s'expriment dans leur langage habituel, ce qui explique la présence de plusieurs registres de langues. Ceci est le cas des personnages de *Le Pacte* de Marcellin SETONDJI où Abuêyon et Tosi personnages principaux font partis d'un groupe social modeste et qui utilisent un registre de langue courant.

L'histoire doit être vraisemblable afin de présenter les préoccupations d'une société. L'on décrit donc les qualités et les défauts des personnages.

*Abuêyon dont le nom signifie « il vaut mieux se taire », était le plus intelligent, le plus rusé, le plus travailleur et le plus fort. Il était le type d'homme que n'importe quelle femme aurait aimé épouser au village. [...] il ne montrait aucun des multiples troubles de comportements dont se plaignaient les autres mères à propos de leurs enfants. Il ne courait pas les filles mais se préoccupait de ses études. (LP : 16-17-18)*

*[...]Son mari et elle avaient plus d'argent qu'il n'en fallait pour vivre. Ils aidaient tous ceux et toutes celles qui étaient dans le besoin quand ils le savaient. Ils étaient généreux dans leurs familles, dans leurs villages, à l'église, dans la société. Partout ils étaient félicités, aimés et respectés [...]. (LP : 41)*

Ces personnages ont aussi des défauts en tant qu'humains. Ils connaissent des difficultés comme tout être humain et sont aussi faibles de chairs. Tosi, dans une moindre mesure peut être considéré comme une femme « frivole » qui se donne à tout homme :

*[...] tout comme ces hommes avaient pris possession du corps de sa mère, ainsi tous ces hommes ont pris possession du sien. Elle était la femme de tous les continents et de tout le pays. (LP : 59).*

Abuêyon quant à lui est victime d'un handicap :

*Tosi, il faut maintenant que je te le dise franchement. Je ne suis pas un homme. Je n'ai pas ce qui fait un homme. Je ne suis rien, ni une femme ni un homme. Je suis tout simplement une chose asexuée, une exception dans la création de Dieu, un machin sans contenu. (LP : 56)*

### **III.2.2. Le genre épistolaire**

Une lettre est un écrit adressé à quelqu'un pour lui communiquer quelque chose. C'est également un document officiel ou administratif, généralement sous forme épistolaire, émanant d'une autorité et conférant divers privilèges, missions.

L'échange de lettres, ou correspondance, est un usage social, dont les formes sont plus ou moins codifiées, mais c'est également un genre littéraire. En principe, la communication s'établit entre deux personnes : l'auteur de la lettre et son destinataire, cependant dans bien des cas elle peut s'élargir. C'est donc un genre très souple, que chaque époque adapte à ses besoins.

La lettre est donc un texte écrit par un rédacteur (destinateur) et destiné à un récepteur (destinataire). Elle implique une situation de communication : qui écrit ? À qui ? Où ? Quand ? Elle comprend un objet ou l'intention de celui qui écrit ; et sous-entend un dialogue entre deux personnages même s'ils 'ont dans deux lieux différents.

Dans *Le Pacte*, il apparaît à cet effet, une correspondance dont l'auteur (le destinateur) est un inconnu qui s'adresse à Nuyéton (destinataire) pour lui faire part du secret qui existe dans sa famille et concernant ses parents :

*Dans chaque dossier, l'expéditeur anonyme avait pris le soin de donner suffisamment d'éléments pour semer le doute et la confusion dans l'esprit du destinataire. Par exemple, dans le cas de l'ainée, il lui posait la question de savoir si son supposé père l'avait jamais appelé par un nom autre que Nuyéton. [...] L'expéditeur suggéra aussi que tous les enfants se réunissent*

*et emboitent leurs prénoms l'un dans l'autre dans l'ordre, de l'aînée au benjamin. (LP, 66-67)*

Au théâtre, la lettre constitue un ressort fréquent de l'intrigue, comme dans le Barbier de Séville de Beaumarchais ou le Bourgeois gentilhomme de Molière.

À l'intérieur du roman, les lettres permettent d'apporter au destinataire et au lecteur des informations sur les personnages et sur la situation. Elles font progresser l'intrigue :

*Demandez à votre mère les raisons de la coïncidence de la conception de chacun de vous avec ses missions ? Joyce Nuyéton avait été conçue en Europe, Paix Mentonwê en Amérique, Nathanaël Dônami, quelque part en Afrique et Déborah Tchélo dans le Pacifique. Il fit remarquer que cette mauvaise femme avait commencé, au début, avec un peu de pudeur en allant concevoir hors du continent ou du pays. Mais, avec le temps, ayant acquis plus d'assurance dans sa forfaiture, elle n'avait plus eu peur de le faire dans son propre pays. La preuve, Théophile Flinmi avait été conçu tout près, au Nord du pays et Benjamin Ekpè, encore plus près dans le département d'à côté. [...] Demandez-lui, elle vous le dira. Si elle ne vous dit pas la vérité, alors, demandez-lui pourquoi y a-t-il incompatibilité sanguine entre vous tous et votre supposé père ? (LP : 67-68)*

Il est, à cet effet, vérifié que l'auteur (ou émetteur, expéditeur) d'une lettre a un message à délivrer, qu'il adapte en fonction de son destinataire. Une lettre peut alors raconter, informer, décrire, expliquer, exprimer des sentiments ou des idées.

### **III.2.3. Le genre cognitif (l'essai)**

L'essai est un ouvrage à travers lequel l'auteur expose ses idées, ses réflexions ainsi que ses opinions personnelles sur un ou plusieurs sujets donnés. Il n'a pas vocation à traiter du sujet dans sa totalité, comme c'est le cas dans le traité. Il va plutôt en donner une version partielle et subjective, traduisant l'état de la pensée de l'essayiste. Il peut toucher différents domaines allant de la philosophie à la science, en passant par l'histoire ou la politique, rendant ce genre très vaste et polymorphe.

Bien qu'il soit polymorphe, l'essai peut se reconnaître par la présence de certaines caractéristiques. Ce type de textes, à l'opposition au roman, est non fictionnel, il se place dans la réalité loin de toute imagination. Il utilise un style d'écriture simple et clair pour avancer son raisonnement et son observation. L'essayiste propose une analyse partielle et une

réflexion libre sur un sujet, donnant au texte un aspect subjectif. Il a aussi recours à l'argumentation, afin de convaincre mais aussi de faire réfléchir le lecteur.

*Tu sais informaticien, [...], quand nous parlons de l'amour, c'est chacun qui sait ce qu'il veut dire. Je t'aime peut vouloir dire beaucoup de chose. Quand toi tu dis j'aime la mangue, le poulet ou le bœuf, c'est pour les dévorer. Quand on parle de l'amour des êtres humains, c'est très compliqué de savoir ce qu'on y met. Quelqu'un peut dire qu'il aime une femme juste le temps de la mettre dans son lit et un autre parce qu'il ressent effectivement quelque chose de profond et de durable pour elle, et vice-versa. Il y a aussi des hommes qui aiment leurs femmes par une douloureuse reconnaissance, celle de leur avoir permis d'exister en tant qu'homme. Toi et moi, nous savons de quoi je parle. Quand ton pasteur te parle de l'amour de Dieu il te dit que cet amour l'amène à laisser mourir son fils pour sauver les êtres humains. Tu vois, l'amour ne peut être défini que dans le contexte de chacun. (LP : 38-39)*

Ainsi, l'essai peut avoir plusieurs buts ou objectifs. Il permet à l'auteur d'exprimer son opinion et de persuader le lecteur de son bien-fondé. Il peut aussi y raconter une expérience ou une partie de sa vie pour le rattacher à des concepts plus vastes. Il peut donner sa vision du monde ou d'un sujet. Il peut aussi présenter sa pensée sur des connaissances, sans pour autant faire de la vulgarisation scientifique. Ceci est perceptible à travers les propos du voisin d'Abûyon qui essaie de convaincre ce dernier en lui donnant son point de vue sur la fidélité :

*Tout le monde aime. Je peux aussi te dire que, dans ma méditation, je suis arrivé à la conclusion que l'amour ne veut rien dire jusqu'à ce que nous acceptions ce que la vie nous impose. C'est à partir de là que l'on peut se poser des questions sur ce que veut dire amour dans sa situation propre. Par exemple, aimer sa femme dans notre cas, c'est la prendre telle qu'elle est parce qu'elle vous prend tel que vous êtes. S'aimer dans un ménage, c'est accepter de partager le même idéal, de donner le même but à votre vie et d'y rester fidèle. Car l'amour entre les êtres humains ne peut subsister sans la fidélité. Or, la fidélité, ce n'est pas seulement par rapport aux êtres comme on l'a si souvent montré en ce qui concerne le mariage. La fidélité comme appartenance à l'absolu à une seule personne, perd toute consistance lorsque se présente des cas complexe comme le nôtre. La fidélité qui résiste au temps et aux épreuves est celle qui se définit par rapport à l'idéal que deux personnes ou un groupe de personnes se sont fixés. L'idéal est au-dessus de nous et nous le poursuivons. Dans un ménage, quand vous êtes d'accord sur l'idéal et sur les moyens de l'atteindre, vous devez désormais vivre tous les deux, tendu vers lui. Sera alors, jugé infidèle celui des deux qui aura renoncé à l'idéal ou qui refusera de faire sa part de sacrifice pour*

*l'atteindre. Toi et moi nous avons un idéal commun et nous le partageons, chacun avec sa femme. (LP : 39-40)*

Un essai diffère des autres genres littéraires sur quelques points qui sont les suivants :

➤ **Le style**

L'essai littéraire se distingue par un style simple et clair, typique de l'observation, l'analyse et l'explication. Le raisonnement se fait de manière logique en utilisant idéalement la première personne du singulier (je). Cela afin de démontrer que l'idée véhiculée émane de l'auteur en personne et n'engage que lui seul.

*Chacun de nos ménages a atteint son idéal. Nous sommes donc, nos épouses et nous, des personnes fidèles parce que nous vivons en accord avec nous-mêmes. Vois-tu Abuéyon, pour moi, c'est cela l'amour. Et il est très douloureux quand n'a pas encore fait sa conversion. Et c'est là le sens de ton rêve récurrent. Tu vis dans la peau d'un autre au lieu de vivre dans la sienne. Ta femme et toi vivez selon l'idéal que vous vous êtes trouvé. Vous devez rester fidèle à cet idéal. Tu dois faire le chemin de la conversion, seul. Tu dois revoir d'où tu es parti, ce que tu aurais été, ce que tu as fait, ce que tu es devenu. Tu dois te rappeler que cette femme t'aime et qu'elle n'est que la servante de votre idéal commun, idéal que tu refuses encore d'assumer dans ton âme. Tu as choisi un idéal, mais tu vis pour un autre. Tu es infidèle à ta femme en cela. Ce chemin initiatique n'est pas facile à prendre, j'en sais quelque chose. Mais quand on l'a fait avec bonheur, on se rend compte qu'on aurait dû le découvrir depuis longtemps et on s'en veut d'avoir perdu tout ce temps. Vas, et fais ton chemin. Ta femme est en train de faire le sien. N'oublie pas, sois fidèle à ta femme comme elle t'est fidèle. (LP : 40)*

➤ **Le ton**

Il convient de noter qu'un essai littéraire a pour but de convaincre le lecteur. Il peut aussi viser à inciter à une réflexion profonde sur un sujet. Voilà pourquoi un ton engagé et persuasif, modéré serait le bienvenu. Cependant, l'auteur doit à tout prix éviter de tomber dans l'intolérance, voire le fanatisme. C'est par un essai que l'amie de Tosi cherche à la convaincre pour qu'elle accepte l'option du guérisseur :

*- Je m'attendais bien à ce genre de réponse de toi. Je suis surprise quand j'entends des personnes comme toi parler. Tu as bien dit que je suis chrétienne. Pourtant, sais-tu combien de problèmes le pasteur a été incapable de résoudre et dont je ne suis venue à bout que grâce aux guérisseurs ? à propos, dis-moi. Qu'est-ce que l'hôpital a de chrétien ? qui vous a mis en tête que l'hôpital est pour les chrétiens et les guérisseurs, pour les païens ? la médecine moderne et les médecins seraient-ils de Dieu et la*

*médecine traditionnelle et les guérisseurs du Diable ? qui vous a enseigné ces choses ? nous autres qui avons été à l'école devons faire la part des choses. Nous sommes dans le domaine de la santé. Les plantes et les esprits guérissent autant que les produits synthétisés en laboratoire. Si vous diabolisez les feuilles, les écorces et les racines des plantes que Dieu a créées et divinisez les produits en laboratoire, quel type de foi êtes-vous en train de propager ? avant la médecine moderne il y avait la médecine traditionnelle. Et tous les pays de la terre possèdent leur médecine traditionnelle. Même le pasteur sait que la médecine traditionnelle guérit et surtout qu'elle n'est pas diabolique. C'est moi qui l'ai conduit il y a trois mois chez le guérisseur qui l'a traité pour un mal qu'il trainait depuis plusieurs mois et dont il n'arrivait pas à se débarrasser malgré les soins à l'hôpital et les prières qu'il avait faites sans relâche. Il est venu rendre grâce à l'église pour la délivrance que Dieu lui avait accordée. Et toi qui n'es qu'une simple fidèle, tu veux te montrer plus bondieusarde que le pasteur ?*

*- Tu commences à me convaincre mais il faut que j'en parle avec mon mari d'abord. (LP : 28-29)*

### **III.3. L'onomastique**

L'onomastique est une branche de la lexicologie ou de la philologie qui a pour objet l'étude des noms propres : leur étymologie, leur formation, leur usage à travers le temps ou encore leur fonctionnement en synchronie.

Le nom, c'est le moi social, le moi relationnel : l'être reconnu, appelé, désigné, cité, loué ou dénigré, béni ou maudit, célébré et chanté.

*Le nom assure à la fois pour l'individu l'identité personnelle et la conscience d'appartenance, tant à une lignée qu'à une communauté. Plutôt que d'adopter une conception cumulative de l'identité personnelle comme celle que soutient F. Zonabend ("l'identité de la personne est faite de tous ses noms"), on peut suggérer que l'identité personnelle relève d'une compétence substitutive : aptitude à se reconnaître le même, non seulement dans les trois positions de la communication – à répondre de tous ses noms. Mais il est, pour tout sujet, un nom initial qui produit la capacité identificatoire par un "effet de nomination". Pour qu'il y ait identité, est nécessaire et suffisant un nom reçu, par lequel on a été appelé, et dans lequel on s'est reconnu. Le reste vient par surcroît, affaire de registre ou de jeu. C'est pour toutes ces raisons qu'un nom ne peut jamais être dépourvu de sens pour les anthropologues. Le nom est un message. (Armengaud 1985 : 61)*

Le rapport étroit entre le nom et la personne physique, corporelle, tire peut-être son origine du fait que le nom n'est, en sa face signifiante, rien d'autre qu'une vibration sonore émise par une bouche et perçue par des oreilles. Sans cet enracinement corporel, le nom n'est plus rien, tout comme la parole, désignée dans maintes langues africaines du même terme que la « bouche ». Les conséquences de ce rapport étroit entre le nom et la personne se manifesteront plus loin dans les précautions dont fait l'objet le maniement du nom.

Izina ni ryo muntu, « *le nom, c'est l'homme* », disent à juste titre les Burundais

C'est dans ce sens que l'auteur donnera respectivement le nom d'Abuêyon « *il vaut mieux se taire* » (LP : 16)

Les circonstances de la naissance peuvent déterminer le nom : ce peut être le lieu où l'enfant est né, un événement coïncidant avec sa naissance :

*À ma naissance, on voulut me prénommer Tovi pour montrer que j'étais l'enfant de plusieurs hommes. Mais une tante préféra insulter ma mère plutôt que moi en me donnant le prénom par lequel elle la désignait désormais, Tosi, ce qui signifie, la femme de tous les hommes. (LP : 58)*

Il y a ainsi la volonté de relever et de retenir une coïncidence, dans l'espace ou le temps, entre l'arrivée de ce nouveau venu et le monde qui l'accueille, l'histoire humaine dans laquelle il entre. « *Le nom est le souvenir de l'acte historique par lequel je suis devenu homme en étant reconnu* », dit Paul Beauchamp (1971 : 21). Telle une stèle commémorative, le nom garde la trace de cette irruption d'un être dans le monde. Les noms de circonstance, se référant à un « donné » événementiel (le jour, la date ou une circonstance de la naissance), sont d'une certaine façon reçus avant d'être donnés. Ils attestent du don de la vie, suspendue à Dieu comme par un fil fragile.

À côté des noms conditionnés, d'une manière ou de l'autre, par une donnée extérieure, et donc en quelque manière « reçus », il existe une autre catégorie de noms où la liberté du donneur de nom est plus grande : il compose le nom sous la forme d'un message, exprimant ce qu'il a dans le cœur ou sur le cœur, en l'adressant à divers destinataires possibles. En bien des endroits en Afrique, le nom est un énoncé de trois ou quatre syllabes, très concis, avec une construction syntaxique particulière, des caractéristiques distinctes selon le genre, faisant allusion à une situation précise :

« *Le nom* », écrit Philippe Ntahombaye,

*Est le support matériel d'un message transmis par les parents ou par un autre donneur, à l'adresse d'un tiers : l'enfant lui-même, par exemple dans les noms de souhait, la divinité du Burundi, Imâna, pour la remercier d'un bienfait dont le plus grand est l'enfant, la mort pour essayer de la conjurer. Le message peut aussi être social et adressé au voisin, à l'épouse, à la famille alliée, aux chefs traditionnels, etc. "qu'il traduise une opinion laudative ou critique". (Maurice Houis [1963 : 17-18] cité par Ntahombaye [1983 : 257])*

Abuêyon frustré du fait qu'il ne peut pas jouir du même plaisir autant que sa femme et compte tenu de la lourdeur du secret estime que sa femme le trompe et rejette en silence la paternité des enfants. Il utilise alors les noms pour engueuler et dans une moindre mesure se plaindre auprès de sa femme. Du coup, les noms qu'il donnera à chacun de ses enfants seront comme un cri et un procès fait à son épouse: *Nuyéton Joyce* (leur chose) « *elle était leur chose et non pas sa chose* » (LP : 66-67). Une preuve qu'il n'a pas accepté sa première fille mais une joie pour son épouse. Il va l'avouer lorsqu'il va déclarer : « J'ai alors donné à chacun de vous un prénom qui me permet de persécuter votre mère et d'assouvir ma jalousie. Ces prénoms sont ma façon de me venger d'elle, de ses jouissances. » (LP : 108)

*Mentonwê Paix?* (à qui est-ce ?)

*Dônami Nathanaël* (dis-le moi)

*Jalè* (s'il te plaît)

*Tchélo Débora?* (où est ma part ?)

*Flinmi* (souviens-toi de moi)

*Ekpé* (c'est assez)

Comme les pièces de puzzle rassemblées, il se forme un message : « *Leur chose. A qui est-ce ? Dis le moi, s'il te plaît. Où est ma part ? Souviens-toi de moi. C'est assez* ».

Conscient de son handicap, Abuêyon vit mal sa frustration et tient responsable sa femme de cela. Ainsi, de manière volontaire ou pas, avait versé dans des travers qui seront révélés progressivement par certains faits qui surgiront de nulle part, comme par génération spontanée.

De manière discrète, il laisse comprendre à son épouse que ces enfants ne sont pas siens et aimerait en avoir lui aussi. En faisant ce procès à son épouse, Abuêyon avait trahi

une clause du pacte en révélant au monde la vérité de leur vie. Néanmoins, il fallait avoir l'esprit curieux pour s'en rendre compte: « Tosi s'engageait sur sa vie à considérer et à déclarer tous les enfants qu'elle aura conçus de cette façon comme les enfants d'Abuêyon. » (LP : 36)

Le nom-message est un lieu autorisé pour s'exprimer, souvent de manière voilée et allusive, pour éviter les conflits. « *Le curieux qui met côte à côte et dans le bon ordre les noms des enfants découvre un message caché, un muet hurlement de douleur et de révolte* ». Si ce nom est porté par un descendant, il n'est pas rare que celui-ci ignore le sens véritable de son nom (la visée du message à l'égard d'un destinataire précis dans un contexte bien déterminé), même s'il en connaît la signification littérale (le signifié de surface). Une situation vécue par les enfants d'Abuêyon, l'un de ses fils nommé Dônami va alors affirmer :

*Mon prénom m'a toujours intrigué. Un jour, j'ai demandé à papa de me dire pourquoi il m'avait donné ce prénom. Il m'avait regardé et avait souri avant de me dire sa fierté de me voir si curieux, de toujours chercher à comprendre le monde qui m'entoure.* (LP : 81)

Bien souvent ni lui ni son entourage ne prêtent grande attention à l'origine de son nom. Le principe de reprise du nom brouille le contenu conceptuel du « nom-message ». Cela ne veut pourtant pas dire que ce nom n'ait pas une influence sur lui, comme on l'a vu. Le nom se trouve ainsi pris entre deux dynamiques de sens opposé : vers le passé du côté du donneur, vers l'avenir pour le porteur.

« Le nom est une chose qui fait la personne », dit un proverbe sar du Tchad, écho de l'adage latin *Nomen omen* : « *le nom est oracle et présage* » (Armengaud 1985 : 62). Le nom peut être lié à la mission ou au comportement. C'est la raison pour laquelle Jean-Paulin Ki déclare :

*[...] pour le porteur du nom, le nom est tout un symbole. En effet, traditionnellement, le porteur du nom se devait de correspondre de son mieux au message véhiculé par son nom en le valorisant par des actes, paroles et attitudes dignes. Le nom est un programme de vie, "le viatique de l'identité de l'être qui le porte" (Maurice Houis). C'est un aspect très important : aujourd'hui encore au pays san, il n'est pas rare d'entendre les gens prononcer leur nom à haute voix dans des situations difficiles ou*

*inquiétantes. Le plus courant, c'est quand ils éternuent... Les gens vivent le message de leur nom. (1999 : 69)*

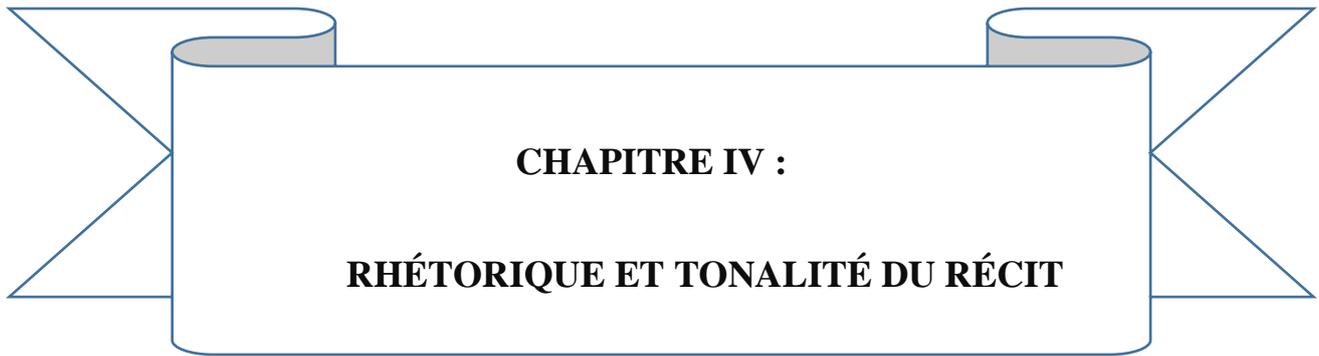
Le nom cache alors parfois les intentions des parents ; des intentions mélioratives ou péjoratives pour exprimer ses intentions lesquelles peuvent influencer sur la personnalité de l'individu. Il symbolise en outre ce que les parents ont voulu transmettre à leurs enfants ou la manière dont ils envisagent leur avenir :

*Il peut se révéler des mémoires familialesd, et ce, dans deux directions : vers le passé, il révèle parfois des bribes de l'histoire de la famille ; vers le futur, il évoque des projections du parent sur l'enfant. (Joe-Ann Benoit, 2012).*

Pour le cas de Tosi dont le nom était une injure pour sa mère a affecté sa personnalité.

*[...] puis avait porté entièrement le nom de sa mère, la femme de tout le monde. Elle avait beau voir Abuéyon dans son lit au moment de concevoir les enfants, il n'en demeure pas moins que ce n'était physiquement pas de lui qu'elle les avait conçus. (LP : 59)*

En conclusion, le nom joue un rôle très important dans la culture africaine. Il cache plusieurs significations dépendant du message que veut faire passer les parents.



## CHAPITRE IV :

### RHÉTORIQUE ET TONALITÉ DU RÉCIT

L'écriture renvoie à la fonction reproductive du discours, en ce sens que l'écrivain, recrée le monde par le canal de l'art. C'est dans cette même perspective qu'Henri MITTERAND déclare : « *Le texte de roman ne se limite pas à exprimer un sens déjà là ; par le travail de l'écriture, il produit un autre sens, il modifie l'équilibre antérieur du sens.* » (1980 : 5)

Autrement dit, l'écrivain donne sens à son récit à travers la forme que revêtent ses mots. Voilà pourquoi pour Jean RICARDOU « *Le récit n'est pas l'écriture d'une aventure, mais l'aventure d'une écriture.* » (1967 : 134)

L'examen des questions rhétorique permet de montrer comment l'écriture participe à la récréation de la littérature dans le texte de Marcellin SÉTONDJI.

#### IV.1. Rhétorique

La rhétorique est l'art de l'action du discours sur les esprits. Le mot provient du latin « *rhetorica* », emprunté du grec ancien qui signifie technique, art oratoire.

Selon Roland BARTHES, un discours rhétorique est un discours tenu par un orateur et dont l'objectif est d'influencer ou de persuader un auditoire. De manière générale, un discours rhétorique peut être défini comme l'art de bien parler, ou l'art de l'éloquence. Son but est de parvenir à ce que l'on souhaite en n'utilisant pour unique arme que la parole. Le discours rhétorique se compose de cinq préceptes : l'invention, la disposition, l'élocution, l'action et le mémorial. (1996 : 212)

La rhétorique se décline en plusieurs genres oratoires, dont trois principaux : le genre judiciaire est un discours dont l'objectif est d'accuser ou de défendre une personne ou une action devant un auditoire. Le genre délibératif est un discours dont l'objectif est de persuader ou de dissuader l'auditoire, par exemple de la culpabilité ou de l'innocence d'un accusé. Enfin, le genre démonstratif est un discours rhétorique dont l'objectif est de louer, de blâmer ou plus généralement d'instruire l'auditoire.

La rhétorique possède de nombreuses fonctions différentes en fonction du genre de discours utilisé. Elle peut permettre de toucher la dimension morale, affective ou émotionnelle de l'auditoire, ou de jouer sur les émotions et les passions. Enfin, elle peut proposer une argumentation cohérente dans l'objectif d'accuser, de défendre, de persuader, de dissuader, de blâmer, de louer ou encore d'instruire l'auditoire ou des personnes extérieures à l'audience. Celle-ci va permettre au narrateur de présenter la forme et l'esthétique du pacte.

#### **IV.1.1. Interrogation rhétorique**

L'interrogation rhétorique/oratoire est une « fausse question » qui n'attend pas de réponse et qui permet d'affirmer un point de vue et tenir en haleine son auditoire. Elle sert à provoquer l'auditeur et a donc un effet immédiat, surtout si elle est drôle et caustique. Elle peut également aider à diriger la pensée de l'orateur, à souligner une évidence, à exprimer un doute, ou à rendre un discours plus vivant. À l'écrit, elle est utilisée pour créer un sentiment d'attente, maintenir l'engagement du lecteur, et permet d'amorcer une argumentation en créant de la connivence avec le lectorat, qui connaît déjà la réponse.

*[...] comment pouvait-il renier toutes les filles de chez lui, qui l'avaient vu grandir, qui avaient aussi grandi en l'aimant en cachette dans leur cœur, au profit d'une fille fût-elle belle ? Elle était belle, soit. Mais n'y a-t-il pas de plus belles filles ici ?*

Généralement, la question rhétorique est posée en début de texte, car elle permet d'introduire un argumentaire. Selon Samuel Beckett : « l'art a toujours été ceci- interrogation pure, question rhétorique moins la rhétorique » (1998 : 69)

Dans *Le Pacte* de Marcelin SÉTONDJI, le narrateur utilise à plusieurs reprises les interrogations rhétoriques pour présenter un secret caché et ignoré de tous. Ces interrogations suscitent des questionnements pour les lecteurs ; toutefois, vu que le pacte doit demeurer caché par les témoins de peur de ne pas subir la sentence de celui-ci, le narrateur préfère passer pas les interrogations rhétoriques pour attirer l'attention du lecteur. « Dis-moi, mon ami, comment aurais-je pu me soigner sans mes enfants ? Ai-je les moyens de payer de tels soins ? » (*LP* : 38)

Ces interrogations que le voisin d'Abuëyon pose à ce dernier soulève l'importance des enfants peu importe la manière dont-ils sont venus au monde. De même, grâce aux interrogations rhétoriques, le narrateur plante déjà le décor d'un possible problème que vit

Abuêyon qui l'empêche de s'épanouir et par ricochet le frustrer. Ceci est vérifiable à travers sa conversation avec Tosi quand ils sont encore élève :

[...]

- *Et tu voudrais de moi quel que soit le prix à payer ?*

- [...]

- *Crois-tu vraiment que si j'étais normal, je te résisterais un seul instant ? et si tu apprenais que j'avais une maladie incurable et déshonorante, serais-tu toujours prête à m'épouser ?*

- *Si nous nous aimons, nous trouverons la force de lutter ensemble contre cette maladie*

- *Même si je ne peux en guérir ? même si tu en garderas une frustration toute ta vie ? même si le regard des autres te condamnerait chaque jour de ta vie jusqu'au dernier ?* (LP : 54-55)

Cette succession de questions rhétoriques montre sans clairement le dire qu'il y a un problème de fond qui empêche Abuêyon de s'épanouir sexuellement. Lequel ?

Il faut alors comprendre que les interrogations rhétoriques présentent a priori un problème, ensuite voilent l'existence du pacte dans la famille. « L'esprit du pacte veillait toujours. Les enfants comprirent qu'ils venaient à leur tour d'entrer dans le pacte de leurs parents. **Quelle histoire ?** » (LP : 109)

L'histoire s'achève par une interrogation rhétorique « quelle histoire ? ». Le narrateur permet, par cette question sans réponse, de montrer que le pacte demeure un secret dans la famille et que malgré le décès de l'un des acteurs, il reste « toujours » vivant et par conséquent à travers cette interrogation, le lecteur autant que les enfants, fait partie du pacte. Le narrateur par cette interrogation voudrait poursuivre à garder le secret et à créer du suspens dans l'esprit de ceux qui pourraient ignorer l'histoire du pacte et soutenir montrer que tant que les membres de la famille d'Abuêyon sont vivants, le pacte vit en eux : « *l'esprit du pacte veillait toujours.* » ; et c'est à ceux-ci de le conserver telle une richesse ou un patrimoine.

#### IV.1.2. Anaphore

Une anaphore est une figure de style par laquelle on répète un même mot ou un même groupe de mots en tête de phrases, de vers, de paragraphes qui se suivent. Elle donne une impression d'insistance, de symétrie et renforce un propos.

L'anaphore utilisée suggère une idée d'obsession. La répétition du pronom personnel « tu » à la page 40 permet au personnage de convaincre Abuêyon d'accepter cette situation puisqu'il la vit lui-même :

*[...]Tu dois te rappeler que cette femme t'aime et qu'elle n'est que la servante de votre idéal commun, idéal que tu refuses encore d'assumer dans ton âme. Tu as choisi un idéal, mais tu vis pour un autre. Tu es infidèle à ta femme en cela. [...]* (LP : 40)

De plus, l'anaphore permet d'exprimer la révélation. Elle permet de montrer qu'Abuêyon, dans son combat de cacher ce qu'il vivait, avait fini par dévoiler, de manière volontaire, le secret. Aussi, un tel secret ne se dévoile pas dans les traditions africaines bien que tout le monde soit informé.

Cette anaphore est de même employée pour révéler à la fille d'Abuêyon le secret de la famille. Le personnage mystérieux fait usage de l'anaphore pour révéler le secret. L'emploi de « demandez » (3 reprises) en début de phrases :

***Demandez** à votre mère les raisons de la coïncidence de la conception de chacun de vous avec ses missions ? [...]. **Demande-lui**, elle vous le dira. **Demandez-lui** pourquoi y a-t-il incompatibilité entre vous tous et votre père supposé ? (67-68)*

Ou encore « vous vous rappelez » (3 reprises) (pp 67-68-69-70) permet à l'expéditeur inconnu de montrer à Nuyeton que ses parents cachent certainement un secret sauf que jusqu'il l'ignore :

*Vous **vous rappelez** certainement la mort de cette pauvre femme, qui avait menacé votre mère de révéler un secret concernant votre mère, et de son petit enfant. [...]. **Vous rappelez** vous de quelle manière la ville en avait parlé, et les rumeurs les plus folles qui avaient circulé concernant votre mère. **Vous rappelez** vous que depuis votre enfance, votre père faisait le même cauchemar ? que disait ce cauchemar ? (LP : 70-71)*

### IV.1.3. La répétition

La répétition est une figure d'insistance qui sert à mettre l'accent sur certains éléments dans différents types de textes. Il consiste à répéter un mot ou une expression ou un groupe de mots. La répétition produit un effet sur un état psychologique, sur une description, sur un thème, crée une accumulation, un effet sonore. Elle permet de préciser dans le récit que le secret d'Abuêyon quoique bien caché était su de tous. Il était certain que tout le monde savait comment il faisait ses enfants comme le démontre cet exemple avec la répétition du verbe « **savoir** » :

*Tout le monde **savait** au village, et tout le monde faisait comme si personne ne **savait** dans le village. Chaque fois qu'il y avait un nouveau baptême dans la maison d'Abuêyon, les amis venaient avec les mêmes félicitations et les cadeaux. Le parrain et la marraine **savaient**. Le pasteur **savait**. La communauté chrétienne **savait** et on bénissait Dieu pour les bienfaits envers cette famille. Les familles **savaient** et se réjouissaient de la venue des enfants. Dieu et les anges aussi **savaient**. La lune et les étoiles **savaient**. Minou le chat **savait**. [...] Abuêyon **savait** que les gens **savaient**. Et les gens **savaient** qu'il **savait** qu'ils **savaient**. Mais il ne baissait pas la tête parce lui-même **savait** qu'il n'était pas seul dans cette situation. (LP : 36-37)*

De par la répétition, le narrateur insiste sur le respect du choix que l'on se fixe et qu'il faut assumer. En effet, le pacte ne doit pas être un fardeau pour Abuêyon mais plutôt un choix qui s'est fixé avec son épouse afin de vivre le bonheur. Ceci dit, le pacte en soi n'est pas une négation mais tout dépend de comment il est vécu.

Ainsi, le mot « idéal » est répété 10 fois à la page 40, une idée de plénitude pour rappeler à Abuêyon que l'homme poursuit un idéal chaque jour et que tous les moyens doivent être mis en jeu pour l'atteindre. Alors, le pacte devient pour Abuêyon et son épouse un idéal à atteindre et que chacun à son niveau Devrait l'atteindre. Cette idée de plénitude vient une fois s'ajouter pour montrer que la quête de l'idéal demeure le sommet et la plénitude de la vie de l'homme.

*[...]. L'**idéal** est au-dessus de nous et nous le poursuivons. Dans un ménage, quand vous êtes d'accord sur l'**idéal** et sur les moyens de l'atteindre, vous devez désormais vivre tous les deux, tendus vers lui. Sera alors jugé infidèle celui des deux qui aura renoncé à l'**idéal** ou qui refusera de faire sa part de*

*sacrifice pour l'atteindre. Toi et moi nous avons un **idéal** commun et nous le partageons, chacun avec sa femme. Chacun de nos ménages a atteint son **idéal**. [...]. Ta femme et toi vivez selon l'**idéal** que vous vous êtes trouvés. Vous devez rester fidèles à cet **idéal**. [...]. Tu dois te rappeler que cette femme t'aime et qu'elle n'est que la servante de votre **idéal** commun. **Idéal** que tu refuses encore d'assumer dans ton âme. Tu as choisi un **idéal**, mais tu vis pour un autre. (LP : 39-40)*

#### **IV.1.4. La gradation**

Il s'agit d'une figure de style d'amplification qui consiste à énumérer des mots, expressions ou groupes de mots selon une progression. Cette progression concerne le sens des éléments énumérés. Elle peut alors être ascendante ou descendante.

A travers la gradation ascendante utilisée par le narrateur, celui-ci présente le trouble psychologique dans lequel vit Abuêyon du fait qu'il n'accepte pas d'assumer le choix qu'il s'est fixé et que la répétition vient soutenir : « ...Et cela durait depuis trente ans. Le dernier enfant, le septième, était en classe de première au lycée et le cauchemar **continuait, et la distance grandissait.** » (LP : 34)

Cette gradation permet aussi de mettre à nu l'idée de chantage et de manipulation du détective qui voudrait assouvir sa vengeance parce que ses objectifs n'ont pas été atteints : ceux de séduire la femme d'Abuêyon et de prendre encore plus d'argent entre les mains de ce dernier ;

*Et quelqu'un fut **assez curieux** pour s'en rendre compte, **assez vicieux** pour s'en servir et **assez pervers** pour tenter de faire voler en éclats l'équilibre précaire de cette famille si délicatement constituée. (LP : 64)*

Le narrateur fait aussi usage de la gradation ascendante pour dévoiler la curiosité qui s'exprime dans le cœur des enfants en découvrant petit à petit le secret que leur annonce le détective dans la lettre qu'il avait envoyée :

*[...] **plus** ils lisaient, **plus** leurs fronts se plissaient, **plus** leurs visages devenaient graves, et **plus** vite ils lisaient, **pressé** de découvrir la fin de l'horreur. [...]. (LP : 76)*

La gradation témoigne du côté trouble du pacte. Ce refus pour Abuêyon d'accepter ce pacte qu'il a lui-même proposé est devenu avec le temps un cauchemar, qui a affaibli sa

famille, et a créé un climat délétère au sein de la famille. Elle montre l'intensité du choc qu'a subi la famille d'Abuêyon.

## **IV.2. La tonalité**

La tonalité est une façon particulière de raconter un événement. En employant différents procédés et en mettant en valeur certains thèmes, il est possible de provoquer chez le lecteur ou le spectateur diverses émotions : le rire, la tristesse, l'angoisse, la terreur, etc. dans *Le Pacte*, nous pouvons relever les tonalités suivantes :

### **V.2.1. La tonalité fantastique**

Elle caractérise un texte qui présente des faits comme angoissants, surnaturels et inexplicables rationnellement. Elle est caractérisée par le champ lexical de la peur, de la folie, de la mort et du surnaturel ; l'expression du doute, de l'incertitude.

Par cette tonalité, le narrateur présente le rêve d'Abuêyon comme un fait surnaturel et qui ne trouve pas d'explication malgré le recours à toutes les voies.

*Voilà trente années, en effet, qu'Abuêyon faisait le même rêve. Son épouse [...] l'avait vivement encouragé à en parler avec un psychiatre et à son grand-oncle, celui qui tenait lieu de père depuis le décès de ce dernier. Il s'en était même ouvert à des amis. Il avait reçu les interprétations plus fantaisistes les unes que les autres. [...] il arrive que certaines frustrations soient à l'origine de tels rêves. (LP : 16)*

Cette tonalité en effet, permet ainsi de montrer que le pacte, qui s'est réalisé de façon physique s'est transformé à un rêve inexplicable et qui fait souffrir les acteurs du fait du non-respect des clauses. Elle repose sur l'hésitation d'Abuêyon entre deux interprétations, l'une rationnelle (le pacte) et l'autre surnaturelle (le rêve).

#### **IV.2.1.1. interprétation rationnelle : le rêve**

Le rêve est, au sein de la psychologie analytique, un processus naturel émanant de l'inconscient. Selon Jacques Montanger, le rêve est pour Jung « *un organe d'information et de contrôle ayant une double fonction* » (Carl Gustav Jung, 1936 : 254) : une fonction compensatoire et une fonction prospective, en plus d'être un régulateur physiologique.

Chez Freud, le rêve a essentiellement pour fonction de permettre la poursuite du sommeil, et son principal moyen pour y arriver consiste à simuler l'accomplissement de souhaits. Pour Freud, le rêve n'a pas de fonction productive dans le psychisme.

*Si nous nous tenons à notre définition qui désigne par "travail du rêve" le passage des pensées du rêve dans le contenu du rêve, nous devons nous dire que le travail du rêve n'est pas créateur, qu'il ne développe pas de fantaisie qui lui soit particulière ; il ne porte pas de jugement, n'apporte pas de conclusion, il ne fait absolument rien d'autre que condenser le matériel, le déplacer, le remanier dans le sens de la visualisation, à quoi s'ajoute enfin le petit apport variable d'un traitement interprétatif. Il est vrai qu'on trouve dans le contenu du rêve bien des choses qu'on aimerait regarder comme le résultat d'une autre et plus haute opération intellectuelle, mais l'analyse montre à chaque fois d'une manière convaincante que ces opérations intellectuelles ont déjà eu lieu dans les pensées du rêve et qu'elles ont été seulement reprises par le contenu du rêve. (1901 : 106)*

Pour Freud, le rêve est la manifestation superficielle d'une activité de pensée latente, mais il n'apporte rien à cette activité, il ne la change pas, elle existe indépendamment de lui.

Il est aussi pour Hanns Kurts défini comme : « *Un processus physiologique qui se déroule pendant le demi-sommeil et qui peut soit avoir un caractère de réalité, soit être marqué par un fantastique prodigieux.* » (1977 : 10)

Freud semble distinguer alors deux moments chronologiques, ou peut-être deux temps logiques dans le processus : un premier temps où le rêve a pour fonction, primitive ou originaire, « *la liaison psychique d'impressions traumatiques* », obéissant alors à la tendance à la répétition (Freud, 1920 : 75); et un deuxième temps, après que « *l'ensemble de la vie psychique a accepté la domination du principe de plaisir* », où s'installe cette fonction de gardien du sommeil, qui est alors seconde. La fonction de maîtrise du traumatisme semble ainsi renvoyée à l'originaire, au primitif, mais peut reprendre le dessus par une sorte de régression à la faveur d'une névrose traumatique.

Ferenczi en 1931 entreprend d'étendre et d'infléchir cette conception, dans un texte qui ne sera publié qu'en 1934, après sa mort. Pour lui, la fonction de liaison des traumatismes est constamment à l'œuvre, et pas seulement dans un temps primitif. Il y décrit une fonction traumatologique du rêve : les restes diurnes et « de la vie » sont des symptômes de répétition de traumatismes. La répétition, comme dans la névrose traumatique, a en rêve pour visée de tenter une meilleure résolution des traumatismes. Cette tendance opèrerait toujours, même quand elle ne s'avère pas efficace : « *Tout rêve, même le plus déplaisant, est une tentative*

*d'amener des événements traumatiques à une résolution et à une maîtrise psychique meilleure.»* (Ferenczi, 1982 : 142). Le rêve prend alors la forme d'un cauchemar.

Le cauchemar constitue également un type de rêve, bien qu'il soit un tant soit peu différent. Nous parlons ici d'un rêve qui survient en seconde partie de nuit, durant le "sommeil paradoxal", qui s'ancre vraisemblablement dans notre esprit et nos souvenirs, donc au réveil... c'est un rêve à forte composante anxieuse qui peut causer des dérèglements. C'est dans ce sens que le personnage Abuêyon fait le rêve qui le hante depuis plus de trente ans. Traumatisé de son handicap, voulant refouler cette réalité, son esprit tente d'accuser son épouse d'être responsable de ce handicap.

*Abuêyon se préparait à répondre. Mais, avant qu'il ait pu émettre le moindre son de sa gorge noué par le désir, une douleur inqualifiable s'empara de lui, juste à l'endroit où se concentrait tout son être et où battait son cœur en ce moment. La douleur avait pris la place du désir. Le membre Abuêyon si insolemment dressé s'était comme évaporé. Il ne le sentait plus. Il garda les yeux fermés et envoya prudemment les deux mains entre ses cuisses. Plus rien. Paniqué, il ouvrit les yeux à la recherche de son sexe. Il n'était plus à sa place. Il chercha des yeux où se trouvait son membre. [...] En face de lui, Tosi se tenait sur ses pieds, un couteau dans une main, le sexe de son mari dans l'autre. Elle le leva au-dessus de sa tête comme un trophée. Un rire froid et dément sortit de sa gorge. Ses yeux étaient devenus subitement rouge de sauvagerie, et son visage dur comme une lionne. Toutes les dents serrées, et le visage déformé par un rictus démoniaque, elle gronda :  
C'est fini. Tu n'es plus un homme, tu n'es plus rein. Je viens de t'ôter la vie. Tu es mon jouet et je ferai de toi ce que je voudrai. Te voilà devenu asexué. Tu n'as pas cessé de me poursuivre de ton sexe. Tu voulais sans cesse le mien. Eh bien, il n'existe plus, ce avec quoi tu me persécutais. Je vais le manger et le digérer pour qu'il fasse partie de moi. Ton énergie vitale sera à moi. J'aurai mon sexe pour deux. Je ferai des enfants pour deux, mais tu n'auras jamais l'honneur de me toucher. Se disant, elle ouvrit toute grande sa bouche, coupa morceau par morceau le membre viril de son mari qui s'agitait encore, on aurait dit pour se défendre, mâcha et avala bruyamment chaque morceau qu'elle coupait. (LP : 15-16)*

Dans l'histoire le rêve a parfois été considéré comme prémonitoire, message des Dieux ou du destin adressé aux hommes. Dans la Grèce antique les dieux parlaient aux oracles dans leur sommeil. Le rêve serait donc la réalisation d'un désir inconscient. Le rêve serait un langage, le langage de l'inconscient, qui, au travers de ces images ferait ressurgir à la conscience les conflits refoulés.

En ce sens le rêve est une nécessité naturelle : il s'impose comme une production qui ne peut pas ne pas être, au même titre que la pousse des cheveux ou que les fonctions vitales

de l'organisme. Le rêve est universel (tous les hommes rêvent, mais tous les hommes ne comprennent pas forcément leurs rêves ou n'arrivent pas à les interpréter).

En effet, si le rêve est un langage, c'est un langage codé que le rêveur ne comprend pas, et qui demande une technique spécifique afin d'en tirer un sens compréhensible et peut-être un enseignement. Il peut alors être prémonitoire.

Il semblerait que ces rêves dépendent surtout de notre capacité à emmagasiner des informations recueillies pendant la journée, parfois même de manière inconsciente et d'en faire des déductions sur des événements qui ont une forte probabilité d'arriver dans un futur plus ou moins proche. Ces rêves proviendraient de scénarios plausibles faits par notre subconscient. Il nous reste encore de nombreuses choses à découvrir sur le sommeil et les différents types de rêves. Tosi fait successivement trois rêves prémonitoires qui la préparent à un éventuel problème qui va secouer la famille toute entière.

*Pendant la nuit, j'ai rêvé par quatre fois [...]  
J'ai d'abord vu six personnes dont je n'arrivais pas à reconnaître le visage, courir vers notre maison. Un orage s'était déclenché et ces personnes cherchaient un refuge chez nous. Mais juste au moment où elles allaient entrer chez nous, un grand vent avait arraché le toit de notre maison. [...]  
Il y avait un grand coup de tonnerre qui nous avait si impressionnés que chacun de nous est parti de son côté. Toi du tien, moi du mien, mais les six visiteurs étaient repartis ensemble de leur côté. (LP : 90-91)*

#### **IV.2.2. La tonalité pathétique**

La tonalité pathétique cherche à prouver la tristesse et la compassion en décrivant les souffrances humaines. Elle utilise volontiers le champ lexical de la douleur et de la souffrance. Par cette tonalité, le narrateur présente la forme que prend le pacte dans l'esprit du personnage : un trouble psychologique. « *Il y a dans ce rêve récurrent, un mélange d'indifférence, d'amour sensuel, de sadisme et de cruauté, ce en quoi elle ne se reconnaissait pas nullement.* » (LP : 41)

Elle présente aussi Abuêyon victime d'une situation injuste qui est son impuissance sexuelle qui le pousse à faire des choix difficiles. Face à cette situation malheureuse, la situation reste sans issue et il est alors voué à la sanction qui est la mort.

Arrivé au terme de notre deuxième partie dédiée à la scénarisation de la liberté créatrice à travers l'écriture, il était question de parler dans ses chapitres des stratégies

narratives utilisées par l'écrivain pour décrire ou présenter les faits de la société. Ainsi, l'écrivain n'est pas figé à dénoncer les faits sociaux mais il est aussi un artiste qui peint la société à sa façon. Néanmoins, l'écrivain demeure une lampe dans la société qui appelle au changement.



**TROISIÈME PARTIE :**

**L'ÉCRIVAIN : UN ARCHITECTE DE LA CITÉ NOUVELLE**

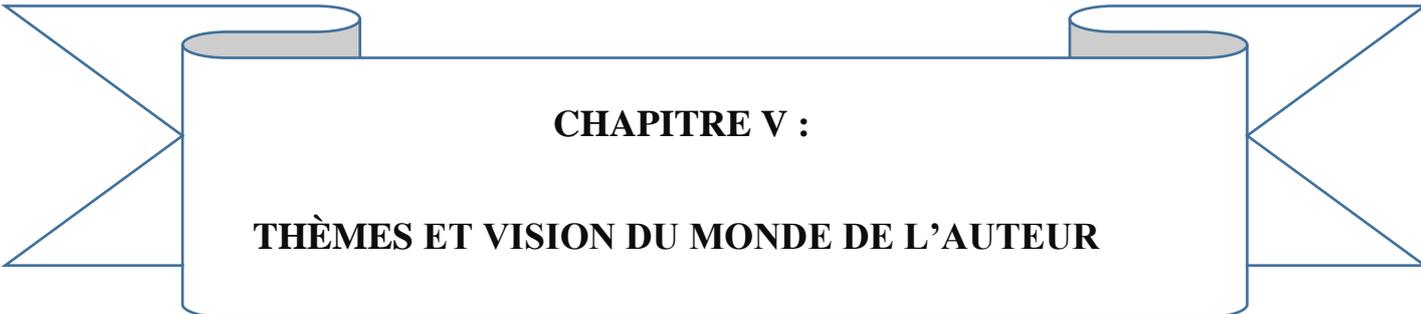
Comme tout texte littéraire est appelé à jouer un rôle donné dans la société et c'est en cela, exactement que réside la notion des fonctions de la littérature. Greimas parle, *Sémantique structurale* (1966) de la littérature et de ses effets qu'il nomme « fonctions ». Alphonse Mbuyamba Kakonlongo (2001) axe ses réflexions autour de l'interrogation suivante : l'écrivain a-t-il un rôle déterminé dans la société ? En guise de réponse, l'auteur pense que :

*Le rôle existe et peut se résumer en quatre points : En premier lieu, les écrivains tiennent lieu de mémoire collective. Ils constituent cette bibliothèque de la culture qui conserve le patrimoine commun. Le second point, c'est que l'écrivain assure des fonctions de virgile. Pour éviter les écarts et les abus, il observe la société et indique dans quel sens il faut améliorer telle ou telle chose. Troisième point : l'écrivain est le miroir de la société. C'est par lui que celle-ci se regarde. Enfin, l'écrivain est un voyageur d'avenir. Il perçoit le sens dans lequel la société va évoluer. Nous retenons que l'écrivain est un miroir social en ce sens qu'il doit poser les problèmes de la société et amener les gens à prendre leurs responsabilités, pour résoudre un problème. (2001 :76)*

Il est, en sa qualité de virgile, une sorte d'alerte constante des consciences, alerte de tout ce qui doit tiquer et que les gens ne remarquent pas. Alphonse Mbuyamba Kankolongo(2008) poursuit en qualifiant l'écrivain africain de mobilisateur de conscience. En effet, « l'écrivain africain doit être un mobilisateur de conscience ». Quant à ses sources d'inspiration, cela peut aller d'un événement particulier, la vie courante, les problèmes politiques, les préoccupations personnelles. L'écrivain est un réceptacle et pour cette raison, il devrait pouvoir travailler comme un filtre de différentes réalités sociales dans un langage propre à la littérature. En principe, tout doit pouvoir frapper l'écrivain. Le plus important et il faut y insister, c'est la manière propre aux écrivains de dire les choses. L'inspiration des écrivains africains doit être prioritairement et éminemment sociale. C'est pourquoi Alphonse Mbuyamba Kankolongo pense que, aujourd'hui, la littérature apparaît comme un recueil de contestation. C'est dans cette même veine que Jacques DUBOIS affirme que : « *Toute fiction est un beau mensonge qui, postulant la liberté agissante du sujet, voile l'emprise des déterminations sociales et des processus de conditionnement.* » (1987 : 292)

De ce qui précède, nous pouvons retenir trois rôles majeurs de l'écrivain qui sont :

- l'écrivain comme gardien de la tradition ;
- l'écrivain comme guide du peuple ;
- l'écrivain comme transformateur de la société.



## CHAPITRE V :

### THÈMES ET VISION DU MONDE DE L'AUTEUR

Le corpus *Le Pacte* soulève des thématiques propres aux réalités africaines et qui sont constamment évoquées.

#### V.1. Le pacte de sang

C'est une alliance ou un contrat entre deux personnes, deux peuples ou deux groupes qui sont scellés par une effusion de sang. C'est le pacte le plus sacré, le plus durable et le plus contraignant que les hommes aient jamais connu. Il constitue un lien ou une union indissoluble.

Plusieurs spécialistes pensent qu'il a commencé très longtemps avec le Peuple de Dieu :

*Effectivement, lorsque Moïse eut promulgué au peuple entier chaque prescription selon la teneur de la Loi, il prit le sang des jeunes taureaux et les boucs [...] et il aspergea le livre-même et tout le peuple en disant : ceci est le sang de l'alliance que Dieu a prescrite pour vous. Puis, de la même manière, il aspergea de sang la Tente et tous les objets du culte. D'ailleurs, selon la Loi, presque tout est purifié par le sang, et sans effusion de sang, il n'y a point de rémission. (He 9, 19-21)*

Ainsi, dans la Bible, l'effusion de sang symbolise le fait de donner sa vie pour les autres. Elle ne symbolise pas la mort :

*Quiconque, Israélite ou étranger résidant parmi vous, prendra à la chasse un gibier, bête ou oiseau qu'il est permis de manger, en devra répandre le sang et le recouvrir de terre. Car la vie de toute chair, c'est son sang, et j'ai dit aux Israélites : « vous ne mangerez du sang d'aucune chair car la vie de toute chair, c'est son sang, et quiconque en mangera sera supprimé. (Lev17, 13-14)*

Il s'agit d'un pacte illimité. Tous les actifs, les dettes, les passifs, talents et propriétés communes, les actifs d'un partenaire sont partagés avec l'autre partenaire ; de même que les

dettes. Les raisons pour lesquelles les gens font un pacte peuvent être multiples et variées selon les individus et les cultures. Certains couples voient cela comme une façon de renforcer leur connexion émotionnelle et de symboliser leur amour et leur fidélité à vie.

D'autres le comprennent comme une expression de loyauté et d'engagement envers leur partenaire, ou comme une pratique spirituelle ou religieuse. Par ailleurs, faire un pacte peut également être perçu comme un acte romantique et passionné. Cela démontre une grande dévotion envers le partenaire.

L'alliance de sang est universelle, elle est connue à l'échelle mondiale par tous les peuples. Elle est absolument sacrée chez les peuples primitifs. Partout où elle est pratiquée, on n'a jamais entendu dire qu'elle a été rompue.

La Bible est ainsi divisée en deux : l'Ancien testament qui représente l'ancienne alliance entre Dieu et Abraham où l'on peut retrouver la Loi dans le livre d'Exode et se caractérise par une série de « fais » et « ne fais pas » ; le livre de Lévitique liste les sacrifices et les rites au cas où la loi est transgressée. Le péché était couvert quand on observait ces rites et offrait les sacrifices prescrits. Le sang des animaux sacrifiés couvrait seulement le péché mais ne l'enlevait pas.

*Abraham leva les yeux et vit une brebis, qui s'était pris par les cornes dans un buisson, et Abraham alla prendre le bélier et l'offrit en holocauste à la place de son fils. [...] l'ange du Seigneur appela une seconde fois Abraham du ciel et dit : « je te jure par moi-même, parole du Seigneur : parce que as fait cela, que tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique, je te comblerai de bénédictions, je te rendrai ta prospérité aussi nombreuse que les étoiles du ciel et que le sable qui est sur le bord de la mer, et ta prospérité conquerra la porte des ennemis. Par ta prospérité se béniront toutes les nations de la terre, parce que tu m'as obéi. (Gen 22, 13 ; 15-18).*

Le Nouveau testament qui représente le pacte entre Dieu et les hommes à travers son Fils Jésus-Christ ; l'Agneau immolé avant la fondation du monde.

*Mais quand vint la plénitude du temps, Dieu envoya son fils, né d'une femme, né sujet de la Loi, afin de racheter les sujets de la Loi, afin de nous conférer l'adoption filiale. (Ga 4, 4-5)*  
*Puis, prenant la coupe, il rendit grâces et la leur donna en disant : buvez-en tous ; car ceci est mon sang, le sang de l'alliance, qui va être répandu pour une multitude en rémission des péchés. (Mt 26, 27-28)*

L'alliance de sang est pratiquée pour assurer une protection mutuelle. Un individu faible ou une tribu faible fait alliance avec un autre individu ou une autre tribu beaucoup plus fort(e) qu'elle ou lui, pour se protéger.

Parfois, les entailles faites sur les corps des mariés sont un signe d'une union inséparable. Elle se matérialise par des entailles faites sur les paumes des mains ou sur l'un des doigts de la main, suivies d'une poignée de main :

*Puis Abuêyon sortit un couteau de sa poche et se blessa le pouce droit. Il fit de même à Tosi qui sursauta de douleur. Il suçà le sang de Tosi qui coulait de son pouce blessé pendant qu'elle faisait de même pour le sien, tout ceci, sous le regard de Dieu et l'éclairage de la pleine lune. (LP : 32)*

Le pacte est un moyen pour les acteurs de garder le secret et se protéger mutuellement. Jean-Marc Ela va affirmer que :

*Devant les difficultés de l'existence, l'Africain tend à revenir spontanément aux traditions ancestrales, aux autels et aux bois sacrés, aux marigots et aux puits, à tous les moyens de protection grâce auxquels durant des siècles des collectivités ont vécu. (2007 : 65)*

En principe, le pacte de sang obéit à certaines règles:

- ✓ **L'échange des objets** : Abuêyon et Tosi par le lien du mariage échange leurs anneaux. Cet échange peut aussi être visible à travers les rapports sexuels qu'ils entretiennent. L'aptitude et la puissance de Dieu sont à leur disposition ; et à cause de cette alliance ils ont droit à toute la protection dont le ciel dispose :

*Ils prièrent Dieu de leur donner la force d'affronter leur vie et d'assumer toutes les responsabilités qui en découlaient [...]. Il suçà le sang de Tosi qui coulait de son pouce blessé pendant qu'elle faisait de même pour le sien, tout ceci, sous le regard de Dieu et l'éclairage de la pleine lune. (LP : 31-32)*

- ✓ **Une saignée** : Le mot hébreu utilisé dans la Bible signifie « couper jusqu'à ce que le sang coule ». L'effusion de sang est essentielle; c'est le sceau de l'alliance.

Les gens qui établissent une alliance de sang sont appelés frères de sang. L'alliance ne s'applique pas seulement aux partenaires, elle s'étend à toute leur famille de générations en générations.

- ✓ **Prononciation des bénédictions et des malédictions** : Chaque allié prononçait des bénédictions ou des malédictions sur son ou ses partenaires d'alliances. Bénédictions s'ils observent les lois d'alliance et malédictions en cas de violation de ces lois :

*Par ce pacte, Abuêyon autorisait Tosi, sa femme, à concevoir des enfants avec d'autres hommes que lui. Il s'engageait sur sa vie à ne pas considérer cet acte comme adultère tant qu'il est commis, avec son accord, dans le but exclusif de lui donner une progéniture. Il s'engageait de même à ne pas chercher à connaître les hommes avec qui les enfants seraient conçus. Une autre clause du stipulait qu'aucun de enfants ne devait être informé par Abuêyon de l'existence du pacte. Tosi à son tour s'engageait sur sa vie à considérer et à déclarer tous les enfants qu'elle aura conçus de cette façon comme les enfants d'Abuêyon. De plus, elle ne devait point commettre d'actes sexuels avec d'autres hommes autrement que pour concevoir. Elle ne devait, pour rien au monde, dire à aucun des hommes avec qui elle aurait commercé que tel ou tel enfant serait de lui. Enfin, aucun des enfants ne devait être informé par l'existence d'un tel pacte. Tous deux jurèrent de garder le secret au prix de leur vie et jusqu'à leur mort. (LP : 31-32)*

Tout comme bien des pratiques occultes, ce rituel supposé renforcer les liens entre amoureux n'est pas sans conséquences. Les inconvénients du pacte de sang peuvent être émotionnels pour les deux partenaires. C'est exactement ce qui se passe avec Abuêyon qui après le pacte a complètement changé et fait le même cauchemar depuis 30 ans.

*À partir de ce jour, Tosi avait remarqué un changement dans l'attitude de son mari. Il n'était plus aussi gai, aussi communicatif qu'avant. Il avait tendance à travailler plus que de raison et à chercher la sublimation dans l'informatique. [...] il vivait mal son pacte mais ne pouvait nullement s'en défaire. (LP : 34)*

*Cette histoire ne se serait jamais sue si, à partir de ce jour du pacte je n'étais devenu maladivement jaloux de votre mère. (LP : 106)*

Quant à Tosi, elle vivait maintenant dans la crainte ; craignant que quelqu'un d'autre ne soit informé de ce qui s'était passé.

*Mais il n'était pas seul à être malheureux. Sa femme aussi souffrait chaque fois que ce maudit cauchemar venait se rappeler à leur souvenir. [...] Tosi avait passé toute sa vie dans une certaine crainte, qui revenait souvent. Et si les enfants apprenaient un jour que leur père n'était pas un homme, comment vivraient-ils l'information ? Elle n'était pas autorisée à reconnaître quoi que ce soit à cause du pacte. Lui non plus ne pouvait rien dire. Il leur fallait vivre et mourir avec le secret pour ne pas détruire*

*l'harmonie qu'ils ont bâtie ensemble. Il n'était pas évident de vivre avec un tel secret. (LP : 59-60)*

De plus, Le pacte mal digéré a créé en Abuêyon un sentiment de jalousie et de frustration à l'endroit de son épouse parce que celle-ci profitait pleinement de son sexe et enfantait des enfants. Cette jalousie malade a par la suite engendré le cauchemar qui le hantait toutes ces années.

La jalousie peut avoir plusieurs origines. Le plus remarquable dans ce sentiment négatif que l'on ressent envers les autres, c'est la personne elle-même et sa façon de voir les choses. En général, cette émotion est due à des frustrations personnelles, à une mauvaise estime de soi ou à la difficulté d'atteindre les objectifs que nous nous sommes fixés dans la vie comme le déclare Abuêyon : « *Cette histoire ne se serait jamais sue si, à partir de ce jour du pacte je n'étais devenu maladivement jaloux de votre mère.* » (LP : 106)

Ce sentiment surgit lorsque des personnes de notre entourage ont de meilleures conditions de vie que nous et qu'on ne l'accepte pas. La jalousie est sentiment négatif qui englobe également d'autres émotions telles que la rancœur, l'avarice, la haine ou la frustration. Elle est associée à une faible estime de soi, à la peur, ou à l'insécurité mais également à la dépression.

*Malgré toutes les garanties qu'elle m'avait données, à savoir qu'elle n'aura de sexe avec personne sans mon accord et juste pour avoir un enfant, ma jalousie grandissait. Elle s'était mue en un cauchemar, celui qui me réveillait souvent la nuit. [...] ce cauchemar c'est ma jalousie théâtralisée. (LP : 106)*

Les répercussions du non-respect des conditions établies lors du pacte sont immédiates allant jusqu'au décès. Et quiconque tenterait de dévoiler le secret est immédiatement frappé, cela est perceptible au sort qui arrive à la voisine de Tosi et à son fils : « *Si ta mère t'a vraiment mis au monde, touche à mon fils. Et le pays tout entier saura ce que je sais. Tu crois qu'on ne sait pas.* », Déclare la femme (LP : 60). Le récit se poursuit par ces termes :

*Ce que Tosi ne put pas s'expliquer, c'est la fin mystérieuse de la femme qui l'avait menacée. Elle tomba malade peu de temps après avoir proféré ses menaces. Aucun traitement ne vint à bout de ses souffrances. Elle avait pourri surplace et des asticots sortaient de son corps encore vivant comme si elle était une putréfaction. [...] Elle mourut dans l'atroce douleur. Le jour même de sa mort, le fils en question se mit à courir, à faire le tour de la*

*maison comme si quelqu'un le pourchassait. [...] il finit par s'épuiser et tomba raide mort. (LP : 61)*

Le même sort est arrivé à Abuéyon après avoir révélé la vérité à ses enfants puisqu'il venait d'enfreindre l'une des interdictions du pacte.

*Pendant que Abuéyon parlait, sa voix s'éteignait progressivement jusqu'à extinction complète. Les enfants éclatèrent tous en sanglots et vinrent entourer leur mère de leurs bras. Elle pleurait et ils pleuraient. Et cela dura très longtemps. (LP : 109)*

## **V.2. La dot**

La dot est une très vieille pratique africaine qui existait et continue aujourd'hui d'exister dans certaines sociétés africaines. Ses « *origines se perdent loin dans le passé et nul, même pas les légendes les plus adroitement constituées, ne peut en donner des indications dignes de foi* » (Djobo, 1962 : 548). Elle est une coutume assez complexe qui présente des diversités socioculturelles dans la plupart des sociétés africaines.

Pour Henri Solus, la dot africaine

*Se présente bien plutôt comme un prix d'achat de la femme que verse le mari à celui qui exerce puissance et autorité, lesquelles étaient à l'origine absolues, puisque le consentement de la femme audit mariage n'étant jusqu'à ces dernières années, nullement requis, c'était en effet le chef de famille qui disposait, à son gré des filles, et ceci dès leur plus bas âge et même avant leur naissance. (1950/1959 : 459)*

Certes, la dot existait dans la culture occidentale, mais elle n'a pas les mêmes caractéristiques que celles des sociétés africaines. La dot occidentale est un ensemble de biens apportés par la femme ou par sa famille pour subvenir aux besoins du nouveau ménage qui se fonde. En droit romain par exemple, la dot est « *l'ensemble de biens apportés par la femme pour contribuer aux charges du ménage* » (Kone et N'guessan, 2005 : 83). Elle est également définie par l'ancien article 1540 du code civil français comme « *le bien que la femme apporte au mari pour supporter les charges du mariage* » (1980 : 150). De ces différentes définitions, les biens dans la conception occidentale de la dot sont apportés par la femme.

Dans la vision africaine, c'est le futur mari ou sa famille qui apporte des biens non pas au profit du nouveau foyer, mais au profit non seulement de la famille de la femme, mais aussi de la femme elle-même. La dot africaine constitue

*Un ensemble d'objets et de cadeaux en espèces ou en nature (compensation matrimoniale en raison d'un service spécial rendu) offerts par la famille du fiancé à celle de la fiancée pour exprimer l'hommage que la famille demanderesse rend à la belle-famille et à la femme, et aussi pour avoir plus tard des enfants légitimes jouissant de tous les droits civils et civiques. (Djobo, 1962 : 548).*

Anna-Claude Cavin la définit comme « *un symbole d'alliance entre les familles* » (1998 : 92). En Afrique traditionnelle, la femme devient épouse lorsque la dot est versée partiellement ou intégralement. Elle est la condition de légitimation de toute union. Le lignage du jeune homme doit s'acquitter de cette obligation coutumière puisque la jeune fille est considérée comme une source de richesses humaines par sa fécondité et par son travail. La dot s'impose comme une obligation sociale et morale qui consacre le mariage. C'est par le respect à cette tradition que le personnage Abuêyon a pu doter sa femme, Tosi.

*Abuêyon avait pourtant doté sa femme au prix fort. [...] la dot avait été fixée à un taux si élevé qu'il n'était plus resté que lui, Abuêyon seul pour la payer. Il était le seul au village à avoir les moyens et tout le monde l'enviait ou le jalousait d'avoir eu cette chance inouïe. (LP : 9)*

En Afrique, le mariage revêt différentes formes. Il s'agit entre autres du mariage moderne et du mariage traditionnel. Le mariage moderne ou civil est celui régit par les dispositions des codes adoptés par les États africains au lendemain des indépendances. En revanche le mariage traditionnel ou dot est celui qui existait en Afrique depuis des temps immémoriaux, depuis des générations, bien avant la colonisation. Selon les droits traditionnels négro-africains

*Le mariage est le contrat par lequel le chef d'une famille agissant au nom et pour le compte de cette dernière, engage une jeune fille avec ou sans consentement et sur laquelle il exerce la puissance paternelle dans les liens conjugaux avec un homme, membre d'une autre famille représentée par son chef et moyennent une contrepartie telle qu'elle est définie par la coutume de la jeune fille. (Kouassigan, 1974 : 210-211)*

La dot occupe une place capitale dans le mariage traditionnel, elle scelle définitivement le mariage. Comme l'ont su remarquer Mariatou Kone et N'Guessan Kouame, le paiement de la dot est « *un acte qui permet de rendre le mariage légal aux yeux de la*

*communauté* » (2005 : 89). Dans la tradition purement africaine, il est difficile de dissocier la dot du mariage traditionnel,

*L'importance de cette raison d'être du mariage s'exprime dans de nombreuses sociétés africaines par le versement d'une compensation matrimoniale ou d'une dot par une famille ou un lignage, en général celui du garçon à l'autre famille, en général celle de la fiancée. (Adepoju, 1974 : 110).*

Cette dissociation entre la dot et le mariage est plus lisible dans les sociétés africaines fortement islamisées comme celle du Niger où le mariage coutumier se compose de la dot, de la cérémonie religieuse qui a souvent lieu à la mosquée et de la valise.

Il existe alors selon les coutumes trois types de dot :

- ✓ La dot en nature. Cette forme de dot est la plus répandue en Afrique noire ; elle est constituée de biens dont la remise consacre le lien de mariage entre les futurs époux. Ces différents biens varient suivant les régions, les tribus et les coutumes. Ces biens sont le plus souvent consommables<sup>36</sup> ou non consommables.
- ✓ La dot par prestations de service. La dot par prestation de services est celle par laquelle « *le prétendant est amené à accomplir divers tâches nécessitant la force physique, tels les travaux champêtres, la construction des cases etc.* » (Bitota Muamba, 2003 : 90). Ce type de dot permet de vérifier les qualités du futur époux, essentiellement ses qualités à nourrir sa future épouse ou plus exactement son obligation alimentaire en vers elle.
- ✓ La dot en espèce. La dot en espèce était autrefois de loin la moins importante dans les sociétés africaines ; outre les biens qui composaient la dot, une certaine somme symbolique était attribuée à certains membres de la famille de la future épouse<sup>51</sup>. Aujourd'hui, elle commence à prendre de l'ampleur à cause de la monétarisation connue en Afrique noire, où « *une partie de la dot sans cesse plus importante est à l'heure actuelle généralement stipulée en francs* » (Solus, 1950/1959 : 461). Cette monétarisation est, nous le verrons à l'origine des interprétations différentes de cette pratique traditionnelle.

Ainsi, l'argent que le gendre verse devient comme une sorte de prix d'achat altère ainsi la nature même du mariage qu'il transforme en une véritable vente. Maurice NKOUENDJI dans sa participation à la réalisation du nouveau droit de la famille au Cameroun, « *Le Cameroun à la recherche de son droit de la famille* » édité en 1975 affirme

*Qu'il s'agit d'un achat, il est nécessaire de procéder (comme en toute matière de vente) à l'enlèvement d'autant plus que le vendeur désire le plus souvent dégager sa responsabilité de la garde au plus tôt. (1975 : 86)*

### **V.3. La stérilité masculine**

La stérilité, selon le Dictionnaire Universel (2002) est définie comme « *l'incapacité de procréer ou de se reproduire* ». Veillet-Combier (2004) définira la stérilité humaine comme « *l'incapacité physiologique de concevoir naturellement, de porter ou d'accoucher une progéniture saine ou viable* ». Dans la même veine, l'Organisation Mondiale de la Santé (OMS) la définit comme « *une maladie du système reproducteur définie par l'incapacité d'obtenir une grossesse après 12 mois ou plus de rapports sexuels réguliers non protégés.* » cette incapacité pose un réel problème dans la société africaine où l'enfant est gage de prospérité et de bonheur dans un couple, et que l'on reconnaît la valeur et le respect de l'homme ou de la femme par le nombre d'enfants.

Selon des estimations, près de la moitié des cas de l'infertilité au sein d'un couple serait due à l'infertilité masculine. Comme chez la femme, l'infertilité masculine peut avoir diverses causes. On estime que 3 à 4 % des couples sont stériles. La stérilité a un large éventail de causes possibles telles que les causes mécaniques, hormonales, liées à des anomalies du spermatozoïde. Des facteurs socio psychologiques peuvent aussi être en cause. Elle peut être causée par des dysfonctionnements mécaniques tels que :

- ✓ varicocèle: il s'agit de l'une des causes principales de l'infertilité masculine. Elle correspond à une dilatation variqueuse d'une veine au niveau du cordon spermatique. C'est une atteinte qui perturbe le fonctionnement normal des testicules ;
- ✓ mucoviscidose: une maladie génétique qui affecte les cellules qui produisent le mucus, la sueur, et les sucs digestifs. Ces fluides deviennent épais et collants et bouchent les canaux et autres voies. Celle-ci provoque une infertilité dans 98% des cas ;
- ✓ cryptorchidie: il s'agit d'une malformation congénitale appelée trouble de migration du testicule ou testicule mal descendu qui correspond à l'absence d'un ou des deux testicules dans le scrotum.

La stérilité masculine en effet, n'est pas bien perçue dans le contexte africain. Les clichés ont toujours présentés la femme comme la seule à être stérile et lorsque cela est prouvé, elle devient la risée de la société et considéré comme la consommatrice des biens de son époux ou alors une sorcière. Cela peut se vérifier à travers les propos :

*La première femme [...] essayait le regard méchant de la société. Elle était stérile. Et une femme stérile dans notre société, personne n'en veut. Elle est bonne à rien. Elle gaspille la nourriture de son époux ; elle est improductive et n'a pas de place dans le foyer. (Koutchoukalo, 2016 : 113).*

Cela étant, si une femme est donc traitée ainsi, comment sera perçu l'homme qui est atteint de stérilité.

En effet, la valeur de l'homme se mesure par le nombre d'enfants qu'il a et s'il ne réussit pas à en avoir, il sera la honte et la société le taxera d'une manière différente des autres hommes ; et même lors de son décès, son enterrement sera bien différent. C'est pour cette raison que Kodjo dira à son épouse :

*J'ai bien dit que je ne serai pas enterré avec une tige dans le phallus. [...] tu ne peux pas m'empêcher d'être inhumé dignement lorsque le Seigneur viendrait à me retirer le souffle. [...] si en plus, mon âme venait à subir les douleurs de mon phallus mortifié, et, généralement, la honte, parce que je n'ai pas eu d'enfant dans ce monde des vivants par la faute de quelqu'un, je dis non. (Koutchoukalo, 2016 : 100).*

Par ailleurs, le plus grand bonheur de l'homme c'est d'avoir des enfants et les voir grandir. Kodjo dira, à cet effet, à son épouse : « *Tu sais que tu peux me donner le bonheur avant et après la mort...* » (Koutchoukalo, 2016 : 100)

En clair, la stérilité masculine est ignorée dans le contexte africain : « *Chez nous ici, la stérilité masculine ne se sait pas. Est condamné à vivre seul, celui dont la courgette est morte, incapable de balayer la rosée du matin.* », dira, Kodjo à son épouse (Koutchoukalo, 2016 : 102). Cette assertion montre qu'une fois la stérilité masculine découverte, celui-ci est déjà condamné par la société. « *En Afrique, lorsqu'un couple ne donne pas d'enfant, il est d'office conclu que c'est la femme qui a problème* » (LP : 35)

Si l'adoption est l'une des solutions qui peut résoudre ce problème, cette approche n'est pas acceptable dans nos sociétés car elle dévoile l'incapacité pour l'homme à faire des enfants d'où la colère de Kodjo lorsqu'il réplique à sa femme par ces propos : « *Pas question. ... tu ne comprends pas que je ne veux pas que la société sache que ma culture spermographique est nulle. Elle ne vaut même pas les croutes de chien.* » (Koutchoukalo, 2016 : 110).

Malgré donc cette proposition, tout porte à croire qu'elle ne pas vraiment la meilleure dans le contexte africain.

Cependant, le contexte africain avec ses contraintes peut pousser les hommes à faire usage des astuces peu orthodoxes pour amener leurs épouses à leur faire des enfants : c'est le cas de l'infidélité.

En effet, l'infidélité est le moyen efficace et approprié pour contourner la stérilité sans que personne ne soit au courant. Alors, des hommes feront cette proposition à leurs épouses pour sauver leur honneur bafoué.

*Ce qui l'aurait rendu malheureuse à mon avis ne serait pas le fait de ne pas avoir les relations sexuelles mais de ne pas avoir d'enfants. Nous avons alors étudié la possibilité d'en avoir par adoption. Mais j'ai préféré qu'elle les porte elle-même. [...] cela cacherait aussi mon opprobre. (LP : 105)*

Au regard de cette situation, il va s'en dire que certaines femmes pour sauver leur foyer et protéger la réputation de leur époux dans le contexte africain deviennent « infidèles » à ceux-ci.

#### **V.4. Le viol**

La définition du viol donnée par le code pénal, dans son article 222-23 : « *tout acte de pénétration sexuelle, de quelque nature qu'il soit, commis par une personne d'autrui par violence, contrainte, menace ou surprise est un viol* ».

Cette définition indique les deux éléments caractérisant cette infraction :

- ✓ il faut qu'il y ait pénétration sexuelle. Elle doit être réalisée par le sexe ou dans le sexe,
- ✓ l'acte de pénétration sexuelle doit avoir été commis par la violence, sous la contrainte, par menace. Il y a viol lorsqu'un acte de pénétration sexuelle s'est produit sans consentement de la personne.

*Une nuit, alors qu'elle revenait du champ, elle avait été attrapée et trainée en brousse par plusieurs hommes qui la violèrent. Elle revint à la maison en pleur et en sang et il faillit avoir une émeute dans le village. (LP : 57)*

Le viol résulte avant tout du système inégalitaire dans lequel nous vivons. Le modèle patriarcal qui caractérise notre société place généralement les femmes et enfants sous la domination des hommes, sous leur autorité. Femmes et enfants sont ainsi les premières victimes des violences sexuelles. Si de nombreuses avancées ont eu lieu ces dernières années, certaines idées caractéristiques de la culture du viol persistent néanmoins : le corps de la

femme, objectifié et hypersexualisé, est toujours considéré comme accessible aux hommes, voire leur étant dû dans le cadre du couple. Par ailleurs, les femmes cumulant plusieurs facteurs de discrimination (les femmes racisées, les femmes porteuses de handicap, les femmes lesbiennes, les femmes trans, les femmes de catégories socioprofessionnelles moins favorisées) sont rendues d'autant plus vulnérables aux violences sexuelles.

Les conséquences des agressions sexuelles sont multiples. Elles peuvent se manifester sous diverses formes et à différents moments de la vie des victimes. Certaines émotions ou réactions surviendront immédiatement après l'agression. D'autres apparaîtront parfois beaucoup plus tard, c'est-à-dire des jours, des mois ou des années après l'agression.

Les conséquences d'une agression peuvent varier en fonction de l'âge, du lien avec l'agresseur, de la nature des gestes posés, de la durée et de la fréquence des agressions sexuelles, du degré de violence utilisé au moment de l'agression sexuelle, des réactions de l'entourage lors du dévoilement, et de l'aide disponible.

Que l'agression sexuelle ait eu lieu récemment ou il y a plusieurs années, elle entraîne des conséquences. Certaines sont partagées par une majorité de victimes tandis que d'autres dépendent de la situation particulière de chaque personne. Cependant, il existe des similitudes même si les expériences individuelles ne sont pas exactement les mêmes comme des problèmes psychologiques, comme la tristesse, la dépression, la culpabilité, des sentiments de colère et de rage, des peurs, une faible estime de soi, la honte, le découragement, des idées suicidaires et l'automutilation : « [...] *ma mère vécut le reste de sa vie de femme comme un calvaire. Je suis l'enfant de la honte, l'enfant de la malédiction. Celle qu'on aurait avortée si on était en ville.* » (LP : 58)

- ✓ Des difficultés sexuelles, comme une baisse de désir ou une sexualité excessive, des douleurs lors des relations sexuelles et du dégoût pour la sexualité.
- ✓ Des difficultés relationnelles avec le conjoint ou la conjointe, avec des personnes proches et la famille.

## **V.5. La circoncision**

La circoncision est pratiquée depuis des milliers et des milliers d'années en Afrique subsaharienne ainsi que dans de nombreux groupes ethniques partout dans le monde.

Dans la majorité des cultures, la circoncision fait partie intégrante des rites de passage vers l'âge adulte, mais à l'origine, elle pourrait bien avoir été un test de bravoure et d'endurance.

*La circoncision est également associée à des facteurs tels que la masculinité, la cohésion sociale entre garçons du même groupe d'âge qui sont circoncis en même temps, l'identité et la spiritualité. (Dr. Hankins, ...)*

Les raisons sociales entourant la circoncision masculine sont de plus en plus courantes. Selon le Dr Hankins, « *le désir de se conformer est une motivation importante dans les endroits où la majorité des garçons le sont.* » (...)

Au regard du respect des traditions où tout jeune garçon doit subir ce rite pour devenir adulte, Abuêyon comme tous les jeunes de son âge a été circoncis dans le but de prouver sa masculinité et envisager à un mariage :

*Tous pensaient aux suites du rite de la circoncision. C'était le dernier rite avant le mariage. Le garçon qui ne l'avait pas suivi ne pouvait prétendre à aucune union avec une fille du village. Tous redoutaient ce jour de circoncision, mais, dans le même temps désiraient que tout cela passe vite afin qu'ils deviennent de véritables hommes. Chacun avait de projets de mariage pour l'après circoncision et s'en ouvrait à ses amis. (LP : 17)*

Pour Voltaire, il s'agit là d'un acte de soumission et d'alignement mimétique de la petite nation juive sur le grand empire égyptien. D'autres historiens ont pourtant émis des hypothèses un peu plus contrastées estimant qu'au contraire, dans le cas du judaïsme, la circoncision a eu valeur de résistance : elle participe d'un emprunt, certes, mais avec une transformation du sens donné à la pratique comme stratégie de résistance. Si la circoncision est bien une coutume égyptienne, elle s'inscrit dans un arrière-plan culturel qui l'a judaïsée en accentuant certains de ses traits (la pureté religieuse en particulier).

En outre, la circoncision dépasse le religieux (la relation au divin) stricto sensu pour s'inscrire dans une logique de filiation et de transmission : en tant que marqueur indélébile de l'identité ethnique et religieuse juive, elle marque l'autorité et la pérennité de la tradition sur la fugacité de la vie des individus. Les textes évoquent encore un autre type d'alliance, de type pseudo-matrimonial, qui n'a pas de traduction sur le plan social : Séphora pratique la circoncision sur son fils : « *Cippora prit un silex, coupa le prépuce de son fils et elle en toucha ses pieds. Et elle dit « tu es pour moi un époux de sang » (Ex 4,24-26).*

Sous influence de l'anthropologie et de la sociologie : elle devient, sous la plume du folkloriste et ethnologue Arnold Van Gennep un rite d'initiation des mâles (Van Gennep, 1909) mais reste cantonnée à une approche généraliste des mutilations corporelles à vocation religieuse. Parce qu'elle procède d'un rite de transformation sociale par transformation

anatomique, elle n'est pas systématiquement distinguée de l'excision et de l'infibulation, et certains historiens vont jusqu'à rapprocher le sang s'écoulant du phallus lors de la circoncision du sang menstruel dont il serait une forme métaphorisée, ce qui a entraîné force débats chez les ethnologues.

## **V.6. La place de la médecine traditionnelle**

Le terme « médecine traditionnelle » décrit la somme totale des connaissances, des compétences et des pratiques que des cultures autochtones et différentes ont utilisées au fil du temps pour préserver la santé et prévenir, diagnostiquer et traiter les maladies physiques et mentales. La médecine traditionnelle englobe des pratiques anciennes, comme l'acupuncture, la médecine ayurvédique et les mélanges à base de plantes, ainsi que les médecines modernes.

Selon l'Organisation mondiale de la Santé (OMS), elle est définie comme :

*la somme des connaissances, des compétences et des pratiques basées sur les théories, les croyances et les expériences indigènes aux différentes cultures, explicables ou non, utilisées dans le maintien de la santé ainsi que dans la prévention, le diagnostic, l'amélioration ou le traitement des maladies physiques et mentales. (2011)*

La médecine traditionnelle à base de thérapies médicamenteuses constituée de plantes comprend des herbes, des matières végétales, des préparations à base de plantes et de produits finis à base de plantes. L'usage de la médecine traditionnelle est historique et bien établi. Elle présente des avantages et des inconvénients. Ses avantages sont : son accessibilité, sa disponibilité, son acceptabilité et son prix. L'accessibilité réfère à la localisation géographique. Elle est retrouvée dans le jardin de la maison, aux alentours du lieu de résidence et au marché. Quant à la disponibilité, les fournisseurs de la médecine traditionnelle sont souvent disponibles à tout moment de la journée. L'acceptabilité de la médecine traditionnelle est liée au fait qu'elle soit considérée comme une médecine sûre et efficace. Convaincue de son efficacité, l'amie de Tosi va la convaincre de consulter un tradi-praticien :

*Je connais un puissant guérisseur qui a déjà résolu ce genre de de situation et qui vous sera d'un grand secours. [...] ce sont les esprits qui lui parlent et qui révèlent la source de votre mal. (LP : 27-28)*

Le prix de cette médecine traditionnelle est majoritairement à la portée de presque toutes les bourses.

Malgré ces avantages, cette médecine présente aussi des inconvénients qui sont : la méconnaissance par les utilisateurs de la composition des produits à base de plantes, la toxicité (cette toxicité peut être liée autant à la toxicité de la plante, à la contamination microbienne qu'à l'altération des produits à base de plantes), la non réglementation de la médecine traditionnelle qui s'accompagne du non-contrôle de l'innocuité et de la qualité des produits ainsi que de la méconnaissance du réel savoir des personnes délivrant cette médecine traditionnelle, les effets indésirables et les interactions médicamenteuses cliniquement significatives entre les plantes médicinales et les médicaments.

La méconnaissance du réel savoir des personnes délivrant cette médecine traditionnelle encore appelées tradi-practiciens ou guérisseur pose un problème sérieux au sein de la population, surtout celle croyante. Le nom donné à ces personnes à un sens péjoratif, ce qui fait qu'ils sont mal perçus par la société et par ricochet leurs produits ; car il s'agit là des voies qui vont contre la volonté de Dieu ; d'où la réticence de Tosi à la proposition de son amie :

*Lize, je n'aime pas ces choses-là. Mon mari encore moins. D'ailleurs je suis surprise que ce soit toi qui m'en parles. Toi et moi, nous sommes chrétiens, et j'ai un mari chrétien. Tous nos problèmes de santé, c'est à l'hôpital que nous les traitons et non chez les guérisseurs. (LP : 28)*

Aussi, la mauvaise appréciation de la médecine traditionnelle est à l'origine de cette discorde où l'on voudrait créer une rupture entre la médecine traditionnelle et la médecine moderne. Mieux encore, elle est si importante au point où elle est à mesure de traiter les maladies qui ont dépassé la médecine moderne et les prières des pasteurs. C'est par ces propos que l'amie de Tosi essaie de la convaincre afin que celle-ci puisse trouver solution au problème de son mari :

*Tu as bien dit que je suis chrétienne. Pourtant, sais-tu combien de problèmes le pasteur a été incapable de résoudre et dont je ne suis pas venue à bout que grâce aux guérisseurs ? À propos, dis-moi. Qu'est-ce que l'hôpital a de chrétien ? Qui vous a mis en tête que l'hôpital est pour les chrétiens et les guérisseurs, pour les païens ? La médecine moderne et les médecins seraient-ils de Dieu et la médecine traditionnelle et les guérisseurs du diable ? Qui vous a enseigné ces choses ? Nous sommes dans le domaine de la santé. Les plantes et les esprits guérissent autant que les produits*

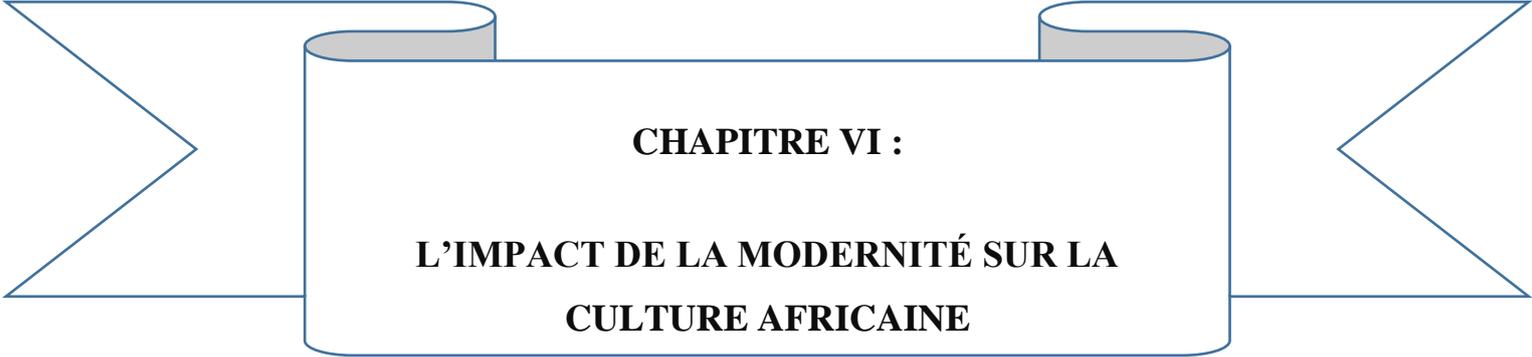
*synthétisés en laboratoire. Si vous diabolisez les feuilles, les écorces et les racines des plantes que Dieu a créées et divinisez les produits de laboratoire, quel type de foi êtes-vous en train de propager ? Avant la médecine moderne il y avait la médecine traditionnelle. Et tous les pays de la terre possèdent leur médecine traditionnelle. Même le pasteur sait que la médecine traditionnelle guérit et surtout qu'elle n'est pas diabolique. (LP : 28-29)*

La médecine traditionnelle occupe également une place de plus en plus importante dans le monde de la science moderne.

De même, ces médecines douces, alternatives ou parallèles sont parfois millénaires et leur pratique reste majoritaire dans de nombreux pays du monde, en particulier en Asie et en Afrique.

Dans certains pays, la différence entre les deux types de pratiques médicales n'est pas si nette et l'accès aux soins de base reste la priorité. C'est souvent l'usage des plantes médicinales, dont les connaissances sont transmises de génération en génération, qui permet ce premier accès au soin.

Si la médecine moderne reste la meilleure parce qu'elle a révolutionné notre façon de vivre et amélioré la qualité de vie de millions de personnes, a également permis de diagnostiquer et de traiter une variété de maladies plus rapidement que jamais auparavant ; il n'en demeure pas moins que la médecine traditionnelle occupe une place prépondérante dans les sociétés africaines et continue de faire ses preuves.



## CHAPITRE VI :

### L'IMPACT DE LA MODERNITÉ SUR LA CULTURE AFRICAINE

La modernité est un concept désignant l'idée d'agir en conformité avec son temps et non plus en fonction de valeurs, considérées de facto comme « dépassées ». Les philosophes, anthropologues et sociologues traitent principalement de ce concept mais aussi les historiens, quand ils qualifient de « *moderne* » une des époques qu'ils étudient. Si bien que l'adjectif « moderne » est entré dans le langage usuel.

Très liée aux idées d'émancipation, de croissance, d'évolution, de progrès et d'innovation, le concept de modernité constitue l'opposé non seulement des idées d'immobilisme et de stagnation mais des idées d'attachement au passé (tradition, conservatisme...) : « *être moderne* », c'est d'abord « *être tourné vers l'avenir* ». En cela, le concept de modernité constitue ce que le sociologue Max Weber appelle un idéal-type, voire la base d'une idéologie.

En France, le mot n'émerge qu'au début du XIXe siècle mais certains philosophes, notamment Leo Strauss font remonter le concept au début du XVIe siècle autour de la figure de Machiavel, pour exprimer l'idée que les humains conçoivent la politique en fonction de critères rationnels (économiques, démographiques...) et non plus, comme par le passé, en fonction de considérations religieuses ou théologiques. D'autres intellectuels, plus rares, font remonter les origines du concept de modernité à l'Antiquité grecque. Le thème de la modernité, comme celui du progrès, constitue l'un des principaux fondements de la pensée dite « humaniste ».

À partir de la seconde moitié du XXe siècle, ce concept est de plus en plus fréquemment remis en cause par les intellectuels, considéré comme arbitraire, car indexé à l'idéologie du progrès. Mais le débat reste confus, les tenants d'une « *post-modernité* » s'opposant notamment à ceux d'une « *non-modernité* ». Au début du XXIe siècle, les avis demeurent partagés mais tous évoquent l'idée d'une « *crise de la modernité* » : le philosophe Marc Halévy, conclut à « l'échec de la modernité », le sociologue Olivier Bobineau estime que

« nous sommes entrés dans une nouvelle phase de la modernité » et son confrère allemand Hartmut Rosa parle d'une « fuite en avant de la modernité ».

## **VI.1. L'écrivain à l'épreuve de la tradition**

L'écrivain est le garant et le gardien de la tradition. Par lui, les peuples continuent à préserver les richesses ancestrales. Malheureusement avec la mondialisation, l'écrivain se perd dans ce monde en pleine mutation laissant place à la confusion et à l'échec. L'impact de la mondialisation est très considérable sur l'écrivain surtout avec l'arrivée des technologies de l'informatique et de la communication.

Internet est un ensemble de réseaux mondiaux interconnectés qui permet à des ordinateurs et à des serveurs de communiquer efficacement au moyen d'un protocole de communication commun.

Le réseau internet a pris une grande place dans la société, dans notre vie personnelle et professionnelle. La plupart de nos activités sont liées à l'utilisation d'Internet, car c'est devenu un moyen de communication qui nous permet de rester en contact avec des personnes du monde entier, et parce que c'est la principale source d'information.

Internet offre de nombreux avantages notamment qu'il est un excellent outil pour la recherche de l'information et du savoir grâce aux informations rapides qu'il contient. Il est également perçu comme un outil de divertissement, un moyen de communication, l'accessibilité à des services innovants comme la télévision haute définition, la téléconférence ; la favorisation d'une nouvelle forme de commerce et la sécurisation des informations personnelles. Il n'en demeure pas moins qu'il peut avoir des risques.

*Pour défier les enfants, l'expéditeur leur donna l'adresse d'un site Internet sur lequel étaient logées toutes ces informations fournies par leur père même. (LP : 70)*

*Nyyéton avait eu juste le temps de créer le décor. Elle avait disposé six fauteuils dans l'ordre des naissances et déposé sur chaque fauteuil le document envoyé par l'expéditeur auquel elle avait ajouté une copie des pages concernant chacun sur le site Internet qu'elle avait consulté. L'ordinateur était toujours allumé et le site toujours visible [...]. (LP : 73)*

Abuëyon fait usage d'Internet pour pouvoir protéger les informations les plus confidentielles. En tant qu'informaticien de profession, il décide d'utiliser cet outil moderne pour protéger ses informations.

*[...]. Mais j'ai poussé le vice, en tant qu'informaticien, de créer un répertoire dans lequel j'avais emmagasiné tous les renseignements sur chacun de vous et sur votre mère et moi. (LP : 106-107)*

Cependant, Internet une fois mal utilisé peut avoir des conséquences désagréables et être un moyen de chantage et l'on assiste alors au cyber harcèlement. Il est défini comme un acte agressif, intentionnel perpétré par un individu ou groupe d'individus au moyen de formes électroniques, de façon répétée à l'encontre d'une victime qui ne peut facilement se défendre. Il peut prendre plusieurs formes telles que : les intimidations, la propagation de rumeurs, le piratage de comptes ; ce dont Abuêyon a été victime : « *[...]. Tous ces renseignements ont été piratés. Quelqu'un avait ouvert le fichier et mis sur Internet toute la vie privée des enfants et de la famille. J'ai su plus tard qui c'était.* » (LP : 107)

À cause d'Internet, Abuêyon a été victime du chantage l'obligeant à continuer à payer le détective privé afin de garder le secret ; fragiliser sa famille et la vérité a fini par se savoir condamnant inéluctablement Abuêyon à la mort. Ainsi, Internet perd certes être nécessaire et important mais comporte aussi des risques pouvant nuire à la vie privée de l'homme.

## **VI.2. Le démiurge : un guide du peuple**

Le continent africain, riche en ressources naturelles et humaines, est le théâtre de conflits de tous genres. Les communautés chrétiennes confrontées au quotidien à cette violence multiforme et déshumanisante aspirent, au plus profond d'elles-mêmes, à une justice et à une réconciliation durables. Les premières victimes de ces violences sont les populations civiles fragilisées et marginalisées, et particulièrement les femmes. En effet, malgré leur ingéniosité, qui permet de faire face à la crise en vue de la survie de la famille, les femmes sont victimes des violences au quotidien, surtout dans les situations des conflits aux agendas économiques cachés, dont le pillage des ressources naturelles du continent : or, diamant, coltan, uranium, pétrole. C'est dans ce contexte qu'il nous faut situer notre propos sur un thème combien important, la réconciliation.

La femme est vue dans toutes les sociétés du monde comme un être faible, fragile et vulnérable mais qui joue un rôle important dans la société. En effet, elle est la mère, la sœur à qui il est confié le rôle d'éducatrice, de garant du bien-être familial et de conseillère.

Cependant, dans les sociétés africaines où règne un système patriarcal, la femme qui est reconnue comme mère de l'humanité est relayée au second plan devant l'homme.

Dans un entretien de groupe avec les hommes à Mbuji-Mayi, un d'entre eux a indiqué les rôles qui étaient réservés à une femme mariée : « ... *La femme est faite pour rester dans le ménage. Elle doit arranger la maison, préparer pour son mari, garder les enfants et s'occuper de leur éducation* »

### **VI.2.1. Élément de stabilité du foyer**

Sans nous attarder sur une description purement sociologique de la place de la femme, il nous faut rappeler son destin dans la société africaine. La femme est celle qui transmet la vie. Le prestige d'une épouse se mesure au nombre d'enfants, et particulièrement au nombre de fils, qu'elle donne au lignage et cela, surtout dans le système patrilinéaire. La fonction de la maternité est celle qui lui est la plus appréciée et sur laquelle aucune tentative de dévalorisation n'est encore menée jusqu'à présent.

Dans la microsociété qu'est la famille (au sens large du terme), l'éducation se fait d'après le sexe et le groupe d'âge. Les parents ont chacun un rôle spécifique. Mais dès l'enfance, le rôle de la mère est essentiel. Elle s'occupe de l'enfant au moment de la naissance. Première éducatrice, elle marque de son empreinte le processus de développement de la personnalité de l'enfant d'autant plus que, dans la plupart des cas, l'enfant, jusqu'à l'âge de la scolarité, reste près de sa mère qui lui ouvre les yeux aux prodiges de la vie.

L'homme, lui, est considéré comme père et chef de famille. Il a le droit au respect et à la considération de sa femme, de ses enfants et de toute personne qui est sous son autorité. Certes, comme éducatrice, épouse et gardienne de certains aspects de la tradition, la femme a également droit au respect et à la considération de son mari et de ses enfants. Mais elle doit obéissance à son mari qui détient toute autorité sur elle. Certains relèvent que la femme mariée a une influence considérable sur les décisions importantes de son mari. Ceci se vérifie lorsque Tosi convainc son époux Abuêyon à aller rencontrer un marabout pour résoudre son handicap après la proposition de celle-ci.

*Tosi en avait chaudement discuté avec son mari qui fut d'abord catégoriquement contre. Mais, les jours passant et son angoisse et son désespoir augmentant, il finit par accepter de faire l'expérience. (LP : 30)*

Il s'agit en fait d'un pouvoir silencieux, plus illusoire que réel, car il s'exerce dans l'espace privé de la famille. C'est bien là un mythe auquel il faudrait s'attaquer avec sérieux (Petsalis 1990; Tshibilondi Ngoyi 2003).

Les femmes africaines sont des figures majeures de la transmission, non seulement dans la construction de la famille, mais aussi comme médiatrices de la culture et de l'éducation. Depuis son enfance, toute son existence est conditionnée autour de ses futurs rôles de mère nourricière et d'épouse et c'est auprès de sa propre mère, et des femmes du village qu'elle va apprendre les gestes qui composeront son quotidien. C'est ce qui se vérifie dans le cas de sa première fille Nuyeton : « *L'enfant qui naquit il y avait trente années de cela était une belle fille à qui la vie avait souri et qui était heureuse en ménage avec son mari.* » (LP : 44-45)

La femme est le noyau central du foyer. C'est d'elle que dépend sa survie puisqu'elle contrôle tout ce qui a trait à l'alimentation. Loin d'avoir un rôle de subordonnée, de par ses rôles de mère et de nourricière, elle possède le pouvoir de vie sur l'ensemble du groupe.

La femme au foyer porte en elle les secrets les plus inimaginables qui deviennent parfois des fardeaux. Elle est le pilier central sans quoi, la famille perd toute sa valeur ; elle protège l'image de son mari et par conséquent celle de sa famille.

*[...]. Sa femme aussi souffrait chaque fois que ce maudit cauchemar venait se rappeler à leur souvenir. Elle savait cependant qu'elle avait une mission sacrée à accomplir, celle de donner un nom et un avenir social à son mari, et elle était prête à aller jusqu'au bout de la douleur et du sacrifice pour l'accomplir. Le vin était tiré et servi. Il fallait le boire, sans se saouler certes, mais il n'était plus question de refuser de le boire, même s'il avait un gout de plus en plus aigre. (LP : 34-35)*

Tosi représente la femme africaine qui se bat chaque jour pour donner un visage à son foyer pour le bonheur de son mari et celui de ses enfants. Pour cela, elle décide de faire les enfants avec d'autres pour éviter que son mari ne soit pas la risée de la société. Pour cela, elle a accepté les conditions du pacte sans rien dire.

*D'abord, les gens avaient été surpris par la naissance du premier enfant. Il y eut beaucoup de doutes et de supputations, beaucoup de messes basses et de soupçons. On se demandait ce qui s'était passé. Certains espérèrent entendre le mari traiter sa femme d'adultère et la répudier. Ils eurent beau attendre, il n'y eut point de dispute. Ceux qui étaient plus ou moins au parfum de l'infirmité d'Abuëyon se demandaient s'il avait enfin trouvé des munitions à son fusil ou si son coq se refusait toujours à chanter. (LP : 35)*

Grâce à elle, Abuéyon continue d'être un « homme » aux yeux des autres selon le contexte africain.

### **VI.2.2. La femme dans l'économie**

Les tâches de la femme et de l'homme se rapportent aux rôles différents qu'ils jouent pour de la subsistance de la famille. En plus de son rôle de mère et d'épouse, la femme joue un rôle important dans la production agricole. D'ailleurs, les études sur le rôle de la femme dans l'agriculture tirent toutes les mêmes conclusions: l'Africaine contribue beaucoup plus à l'économie dans la production alimentaire, agricole et dans bien d'autres domaines qu'on ne l'admet généralement (Mushita, 2014 : 67-79).

*Il se faisait que cet homme était attiré par Tosi à cause de l'intelligence dont elle faisait preuve et surtout de son génie dans les questions économiques. Elle faisait la fierté de son ministre qui l'emmenait avec lui dans toutes les missions. (LP : 44)*

Dans les sociétés vivant à un niveau de subsistance, il revient généralement à la femme de trouver, de cueillir et de préparer des aliments pour sa famille, d'aller chercher du combustible ainsi que de l'eau et de vendre ou d'échanger par le troc les produits excédentaires au marché local. Ce sont les tâches dites domestiques qui peuvent généralement être exercées non loin de la maison.

Pourvoyeuses de nourriture dans leur ménage, les femmes assurent le même service dans les lieux de passage et de concentration de la population humaine. Nourrir les siens suppose, pour beaucoup de femmes, nourrir les autres, même si elles attendent du père de leurs enfants une contribution substantielle. L'homme va plutôt chasser et pêcher, souvent loin de chez lui. Il aide à défricher les terres vierges dans le cadre de cultures sur brûlis, se livre au commerce sur de plus longues distances et est responsable de la sécurité de la collectivité. En somme, la place de la femme est tout autant aux champs, au grenier, à l'étable qu'au foyer.

### VI.2.3. La femme moderne

Instruite et libérée, la responsabilité de la femme africaine dans la société montre bien que sa nature ne l'exclut d'office d'aucun rôle. Au contraire, son rôle est capital dans la structuration et la restructuration de la société ainsi que dans la réconciliation des divers acteurs de la communauté, à condition bien entendu de sortir des freins que constituent certains schèmes traditionnels intégrés aussi bien par les hommes que par les femmes.

L'éducation nous semble la voie royale pour sortir de ces schèmes, car l'éducation est un chemin d'épanouissement pour toute personne. Elle est le premier facteur du développement économique et humain. Elle est plus large que l'instruction.

*Elle est plus large que l'instruction. Son niveau avait très vite remonté et elle était redevenue le brillant esprit qu'elle avait été avant de tomber amoureuse de la personne qu'il ne fallait pas. Tous les deux passèrent leur baccalauréat avec mention très bien et se retrouvèrent naturellement à l'Université avec une bourse. (LP : 52)*

Ainsi, une entreprise, une communauté et un pays progressent et se développent proportionnellement à l'effort durable qu'ils consentent en faveur de l'éducation et de la recherche. Les pays qui négligent ces priorités ratent leur développement et hypothèquent leur devenir. Cela est particulièrement vrai pour l'éducation des filles. En effet, les pays qui ont fait d'importants investissements dans l'enseignement féminin en ont tiré profit sous forme d'une productivité économique accrue (Tshibilondi Ngoyi 2005). Ainsi, la femme africaine, grâce à la formation qu'elle reçoit, est parvenue à retrouver sa dignité, à améliorer ses conditions d'existence, à contribuer plus efficacement à la construction du pays. L'école demeure pour de nombreuses femmes le chemin de l'épanouissement. Elle leur a inspiré une nouvelle confiance dans leurs capacités, leur a permis de donner un sens nouveau à leur existence et d'en contrôler le déroulement. L'éducation les prépare à être actrices à part entière de la construction du continent. Cette dans ce sens qu'Abuëyon et son épouse ont pensé envoyer leurs filles à l'école pour leur propre épanouissement.

*Tchélo [...] était une brillante étudiante en économie et une mordue de natation. Mais, trop indépendante, elle s'était installée très tôt hors de la maison et paie son loyer en donnant des cours de vacation dans les collèges de la place. (LP : 48)*

Depuis l'accession à l'indépendance des pays africains et notamment de la République Démocratique du Congo, des nombreux efforts ont été réalisés pour l'éducation des filles, mais celles-ci se heurtent encore à de nombreuses difficultés. Elles sont encore victimes d'une discrimination négative. C'est, pour elles, un véritable parcours de combattantes pour réussir à percer jusqu'au second cycle des études secondaires puis jusqu'à l'université. Malgré des efforts indéniables de scolarisation des filles, leur réussite scolaire reste un exploit, pour nombre d'entre elles, à cause du poids de la tradition qui a des répercussions sur leur éducation.

Il faut y ajouter le problème d'abandon scolaire pour des raisons diverses, dont le mariage précoce des filles (surtout dans les milieux ruraux), le harcèlement sexuel, l'éloignement des écoles et les difficultés financières. Lorsque leur situation financière est critique, les parents privilégient l'éducation des garçons au détriment de celle des filles destinées, selon eux, au mariage et à la vie au foyer. Il faut beaucoup de détermination pour briser les tabous et les pratiques qui freinent la scolarisation des filles. La scolarisation et la formation ne suffisent donc pas, à elles seules, pour changer la situation de la femme et de la jeune fille. L'éducation est certes une condition nécessaire, mais elle n'est pas suffisante. L'éducation des femmes doit conduire à une véritable transformation des mentalités et des structures socio-culturelles (Sita Muila-Akele 2003). Elle doit leur permettre d'assumer leurs responsabilités dans la réconciliation du continent et de faire face à la mondialisation.

En Afrique, face à la mondialisation, de nombreuses femmes se laissent happées par les villes, où elles s'investissent dans l'économie populaire dite informelle et s'organisent pour résister aux effets pervers de la mondialisation en attendant d'investir pleinement l'espace politique.

La mondialisation est marquée par l'introduction du mode de production capitaliste et la modernisation technologique. L'Afrique, dépecée lors de la Conférence de Berlin en 1885, a été soumise au pacte colonial qui réduisait les pays africains à ne produire que des denrées brutes, que des matières premières indispensables à l'industrie des pays du Nord. Le colonialisme est considéré, par l'historien Joseph Ki-Zerbo, comme un *hold up* de l'histoire africaine, comme le dépouillement de tout un continent. Celui-ci développe les différentes phases de la mondialisation du point de vue historique, depuis l'Antiquité égyptienne jusqu'au XVe siècle, en montrant l'évolution de grands empires avec les grandes villes (i.e. Tombouctou), la décadence, la traite, l'esclavage, la colonisation et le néocolonialisme. Joseph Ki-Zerbo conclut judicieusement: «*Si on ignore ce qui s'est passé au travers de la traite des Noirs, on ne comprend rien de l'Afrique.* » (Ki-Zerbo 2003)

La société traditionnelle est arrachée, souvent de force, à son quasi isolément. Elle est contrainte d'entrer dans un système global qui dépasse les frontières du clan, du village, de la région, du continent. Ce fait a des implications sur les plans économiques aussi bien que socio-culturel. Ce choc mondial entraîne la dégradation du statut de la femme et sa marginalisation sur le plan technologique.

La mondialisation est caractérisée, entre autres, par les nouvelles technologies dans tous les secteurs de la vie. Or la modernisation technologique devrait constituer une chance pour tous, particulièrement dans le domaine agricole, lequel est investi majoritairement par les femmes. Malheureusement, la technologie ne réduit pas les inégalités entre les femmes et les hommes. Avec la mécanisation agricole, l'aggravation de la charge de travail des paysannes s'accompagne de la dégradation de leur statut socio-économique. Elles perdent le peu d'indépendance économique dont elles jouissaient pour devenir des aides domestiques ou familiales non payées. Elles sont par ailleurs victimes des valeurs socio-culturelles qui leur sont défavorables et sont souvent surchargées de travail. Elles contribuent considérablement à la production économique, mais c'est à l'aide des moyens encore très archaïques.

À cause de l'analphabétisme et de la pauvreté, la majorité des femmes n'accèdent pas suffisamment aux nouvelles technologies de l'information et de communication. L'impact des mass média dans l'évolution de leur statut n'est pas moins indéniable. Le contact avec le village planétaire fait éclater l'image de la femme et son rôle dans la société. Les valeurs en sont modifiées. Les moyens de communication, les films, les médias et les images que ces technologies véhiculent bouleversent les valeurs et les structures de la famille dont la femme est un pilier.

C'est particulièrement dans les villes que la mondialisation aujourd'hui montre son impact sur les différents rôles des femmes dans les sociétés africaines. En effet, les villes sont prises dans l'engrenage économique, social et culturel de la mondialisation plus rapidement que les campagnes. Les médias qui donnent accès au village planétaire y sont plus développés. Bref, la ville est le véritable relais de la globalisation. L'exode rural des femmes est en partie le résultat de l'attrait vers cette mondialisation qu'incarne la ville<sup>6</sup>.

Plus vaste que le carcan économique, social et culturel que constituent le village, la ville est, pour les Africaines, le lieu des grands espaces, du grand air libérateur. Elles espèrent y trouver des conditions de vie meilleure. Elles peuvent se marier selon leur choix ou pour éviter l'union prévue par leurs parents avec un vieux polygame. La ville est le lieu où ces femmes espèrent profiter des atouts de la mondialisation tels que les présentent les médias les plus divers. Mais la ville et sa globalisation sont exigeantes. Il faut se prendre en charge

par diverses activités économiques, principalement dans le secteur dit informel et dans les divers réseaux des organisations de solidarité.

### **VI.3. L'écriture et la réécriture de la société**

L'écrivain est une mémoire vive qui garde les souvenirs et les grands événements qui ont marqué une société. Par les écrits, chaque écrivain tente de conserver les valeurs du passé en vue d'orienter la société pour les jours à venir. Benoît Peeters, auteur de Valéry, une vie d'écrivain, reprend les propos de P. Valéry s'adressant à Bossuet en ces termes : « *cher maître, tes écrits ont incarné la tradition française, les valeurs et mérites du passé* » (1957 :11).

L'écrivain oriente sa population par les écrits et devient un panneau de signalisation pour avertir la population devant les embûches et les dangers qui guettent la population. Ici l'écrivain est une référence qui oriente la population. L'écrivain est un visionnaire qui sait lire l'avenir, qui sait comprendre le mystère du monde. L'artiste crée ainsi le lien entre le réel et quelque chose d'imperceptible au commun des mortels, que seul lui peut comprendre et transmettre à travers ses œuvres.

L'écrivain possède un pouvoir très fort au point qu'il est capable d'apporter des transformations dans la société. Étant donné que toute œuvre est destinée à sa société, elle apporte impérativement une solution à un problème de société. Le texte est à la fois fait social et construction.

Robert Escarpit, dans La Révolution du livre dit que « *la phase de construction doit nécessairement être prise en compte dans l'interprétation du fait social transformé en texte littéraire* » (1976, 111).

Pour Paul Valéry,

*L'écrivain est le symbole de la nation, il est le miroir de la société. Il n'est pas encadré comme un médecin ou un ingénieur, mais il naît avec ce don. Les sociétés savantes sont celles qui savent le découvrir dès sa plus tendre enfance. Elles l'assistent jusqu'à ce qu'il devienne écrivain et qu'il relève leurs gloires. Il y a lieu de mesurer aussi la grandeur d'un peuple en fonction du nombre d'écrivains et de la place qu'ils se taillent dans la société.* (1933 :312).

L'écrivain devient artiste par le fait qu'il attribue au texte une dimension artistique teintée de son ingéniosité. Grâce à ses œuvres, l'artiste-écrivain conserve pour les générations

futures tout ce qui a marqué son histoire et son passé, pour ainsi permettre le bon déroulement du futur. Grâce à la composition d'une œuvre, l'artiste peut espérer des changements de la société et des mentalités qui l'entourent. L'artiste a, en effet, le talent d'émouvoir celui qui l'écoute facilement grâce à des procédés de langues.

Lucien Goldman, fait la mise au point suivante :

*La littérature se définit en effet comme un aspect particulier de la communication verbale orale ou écrite qui met en jeu une exploitation des ressources de la langue pour multiplier les effets sur le destinataire, qu'il soit lecteur ou auditeur. La littérature dont les frontières sont nécessairement floues et variables selon les appréciations personnelles se caractérise donc, non par ses supports et ses genres, mais par ses fonctions esthétiques : la mise en forme du message l'emporte sur le contenu, dépassant ainsi la communication utilitaire limitée à la transmission d'informations même complexes. (1964 :21).*

Évoquons à ce sujet Maurice Amuri Mpala-Lutebele qui dit que :

*La littérature est langage, porteuse de l'imaginaire collectif d'un groupe social. Aussi est-elle appelée à engendrer des mutations sociales. Elle donc une fonction sociale à remplir. (2005)*

Pour insister sur le rôle prépondérant de la littérature dans la société, Maurice Amuri Mpala-Lutebele évoque dans le même article Paul Ricœur en reprenant les propos ci-après :

*C'est par la lecture que le texte se fait œuvre, s'accomplit, sort de la virtualité pour devenir chez son lecteur source d'action (...) la littérature est reçue quand elle engendre des mutations sociales. (2005 : 56)*

Nous pouvons donc dire que la littérature remplit forcément une fonction sociale.

En faisant un parcours synthétique des travaux consacrés aux fonctions de la littérature, il ressort plusieurs fonctions. Parmi celles-ci, nous pouvons citer la fonction ludique (divertissement et de détente), la fonction pédagogique, la fonction politique ou idéologique, la fonction initiatique, et pour terminer, la fonction fantasmagorique. Toutes ces fonctions proviennent soit de l'objectif de l'écrivain qui prend la parole pour répondre à un problème précis posé dans la société soit aux attentes changeantes du lecteur qui veut que le texte rencontre ses phantasmes, ses désirs et ses aspirations.

L'écrivain oriente sa population par les écrits et devient un panneau de signalisation pour avertir la population devant les embûches et les dangers qui guettent la population. Ici

l'écrivain est une référence qui oriente la population. L'écrivain est un visionnaire qui sait lire l'avenir, qui sait comprendre le mystère du monde. L'artiste crée ainsi le lien entre le réel et quelque chose d'imperceptible au commun des mortels, que seul lui peut comprendre et transmettre à travers ses œuvres.

L'écrivain possède un pouvoir très fort au point qu'il est capable d'apporter des transformations dans la société. Étant donné que toute œuvre est destinée à sa société, elle apporte impérativement une solution à un problème de société. Le texte est à la fois fait social et construction.

R. Escarpit, dans *La Révolution du livre* dit que « *La phase de construction doit nécessairement être prise en compte dans l'interprétation du fait social transformé en texte littéraire.* » (1958 : 111).

L'écrivain devient artiste par le fait qu'il attribue au texte une dimension artistique teintée de son ingéniosité. Grâce à ses œuvres, l'artiste-écrivain conserve pour les générations futures tout ce qui a marqué son histoire et son passé, pour ainsi permettre le bon déroulement du futur. Grâce à la composition d'une œuvre, l'artiste peut espérer des changements de la société et des mentalités qui l'entourent. L'artiste a, en effet, le talent d'émouvoir celui qui l'écoute facilement grâce à des procédés de langues.

La fidélité conjugale, ou exclusivité, consiste, pour les membres d'un couple marié, à considérer son conjoint comme le partenaire privilégié de sa vie privée et son seul partenaire sexuel pendant toute la durée du mariage. La fidélité conjugale ne s'arrête pas à la fidélité sexuelle, mais englobe aussi tous les comportements des conjoints

Elle est souvent perçue, dans les sociétés où le mariage est réputé découlé de l'amour, comme un prolongement naturel de l'amour porté à son conjoint. Dans les cultures où le mariage n'est pas supposé se fonder sur l'amour, elle est perçue comme une obéissance nécessaire à l'ordre établi, concernant plus souvent les devoirs de la femme que de l'homme. L'enjeu est alors en grande partie de maintenir une certitude quant à la filiation des enfants.

Pour Gérard Leleu, sexologue :

*Faire le choix de l'exclusivité sentimentale et sexuelle pour son partenaire, c'est lui prouver qu'il est préféré à tous les autres, que les sentiments qu'il vous inspire sont supérieurs aux autres, bref qu'il est unique. Si la fidélité est réciproque, ça veut dire que vous aussi vous êtes unique. Et c'est fou ce que ça fait du bien, non.* (1982 : 98)

La fidélité permet en effet, d'être dans une relation de confiance avec l'autre. Une confiance qui permet peu à peu à chacun d'être soi-même, d'oser montrer ses faiblesses, d'entrer dans une communication vraie, de mieux se comprendre. Cela reste un chemin à construire, un challenge relever, jamais définitivement acquis. Mais lorsque la confiance est présente et solide, la relation de couple se trouve enrichie.

On peut se demander si notre idéal au début de la relation n'était pas de s'aimer l'un et l'autre de manière totale et unique. Est-ce une aspiration que nous portons au fond de nous ? C'est possible...Mais en tous les cas, ce qui est important pour que le couple puisse s'épanouir, c'est de pouvoir régulièrement parler ensemble, de préciser ce qu'on attend de l'autre, quels sont ses besoins, ses envies, et de connaître les limites de chacun à ne pas dépasser.

Si pour la majorité des personnes, la fidélité en couple vise la sexualité, cette dernière n'est pourtant pas la seule concernée. En effet, au-delà de l'infidélité physique, il y a d'autres manières d'être infidèle. On peut citer par exemple une conduite légère ou immorale, la pratique de sites pornographiques ou pédophiles, les jeux de séduction avec d'autres personnes...

Mais il peut aussi s'agir également de hobby ou sport qui prend toute la place, du travail envahissant, de l'addiction aux nouvelles technologies (réseaux sociaux, jeux vidéo, télévision...), de la priorité donnée aux relations amicales, ...Tous ces comportements sont en réalité comme des petits coups de canif dans le contrat initial et autant de freins à l'amour. Petit à petit la parole et l'écoute se font rares, les frustrations s'accumulent, l'ennui s'installe et le risque de l'infidélité se rapproche.

Dans l'œuvre *Le Pacte* de Marcellin SÈTONDJI DOSSOU, le narrateur veut donner un autre sens à la fidélité. D'abord, il définit la fidélité comme le souci de la foi donnée, respect des engagements pris : « *Or, la fidélité, ce n'est pas seulement par rapport aux êtres comme on l'a si souvent montré en ce qui concerne le mariage.* » (LP : 39)

Ainsi, le narrateur montre que la fidélité n'est pas seulement considérer son partenaire comme le seul avec qui l'on doit entretenir des rapports. Sinon elle perdrait tout son sens lorsqu'il se présente des situations compliquées.

La fidélité est alors perçue comme celle qui se définit par rapport à l'idéal que deux personnes se sont fixé. Et qu'en revanche l'infidèle est celui des deux qui aura renoncé à l'idéal ou qui refusera de faire sa part de sacrifice pour l'atteindre. Dans ce sens, Tosi demeure fidèle à son mari puisqu'elle respecte l'idéal qu'ils se sont fixés lors du pacte.

*Tosi à son tour s'engageait sur sa vie à considérer et à déclarer tous les enfants qu'elle aura conçus de cette façon comme les enfants d'Abuêyon. De plus, elle ne devait point commettre d'actes sexuels avec d'autres hommes autrement que pour concevoir. Elle devait, pour rien au monde, dire à aucun des hommes avec qui elle aurait commercé que tel ou tel enfant serait de lui. (LP : 31-32)*

Eu égard de ces closes, il faut dire que Tosi malgré le fait qu'elle a entretenu des relations avec d'autres hommes est, cependant restée fidèle à son mari. Cela sera soutenu par le voisin d'Abuêyon qui lui dira : « va, et fais ton chemin. Ta femme est en train de faire le sien. N'oublie pas, sois fidèle à ta femme comme elle t'est fidèle. » (LP : 40)

La fidélité étant alors considérée comme la quête d'un idéal commun et le respect de celui-ci, Tosi est restée fidèle à son mari malgré ses relations multiples :

*Certes, elle avait eu l'occasion physique de jouir sexuellement, ce que son mari n'a pas, mais, dans sa tête, c'était toujours avec lui qu'elle avait joui. Quel que soit l'homme avec qui elle avait conçu un enfant, c'était Abuêyon qui était présent dans sa tête, son cœur et avec son corps. (LP : 42)*

Même les choix de ses prétendants se faisaient selon le physique de son mari. Ceci dit, Tosi était fidèle à Abuêyon puisque tout son esprit ne pensait qu'à lui et qu'elle le faisait uniquement par respect aux conditions et pour donner un nom à son époux dans la société africaine qui marginalise l'homme stérile.

*Pour elle, il n'y avait pas eu une seule fois adultère non seulement du fait du pacte, mais aussi grâce à cette alchimie. Pour elle, tous ses enfants étaient leur enfant, point. Ce n'était pas pour se donner bonne conscience qu'elle pensait ainsi. Le pacte qu'elle avait fait avec son mari avait provoqué en elle une sorte de métamorphose intérieure à la fois profonde et radicale. (LP : 42)*

De cette définition de la fidélité, il faut dire qu'Abuêyon a été infidèle à sa femme, du fait qu'il n'a pas respecté ses engagements.

*Par ce pacte, Abuêyon [...] s'engageait sur sa vie à ne pas considérer cet acte comme adultère tant qu'il est commis, avec son accord, dans le but exclusif de lui donner une progéniture. Il s'engageait de même à ne pas chercher à connaître les hommes avec qui les enfants seraient conçus. (LP : 31)*

Or, de ces engagements, Abuêyon n'en a respecté aucun vu qu'il a considéré toutes ces relations comme adultérines et qu'il a engagé un détective privé pour suivre sa femme parce que n'ayant pas confiance en elle et ainsi violer le deuxième engagement. Et pour finir, il a décidé de dévoiler leur secret et accuser sa femme d'infidèle en attribuant des noms qui exprimaient sa plainte à ses enfants.

L'enchaînement des étapes dans la création littéraire se résume plus ou moins à la proposition aristotélicienne sur la matérialisation du discours dont P. Benichou se fait chantre (1966: 98)

*Il s'agit de l'invention ou recherche des arguments. Ici, l'auteur regarde dans son environnement pour puiser les éléments pertinents qui doivent alimenter son discours. Si ces éléments ne sont pas teintés de la dimension sociale, ils sont fragiles parce que considérés comme fictionnels. La disposition est une disposition logique selon des lois esthétiques d'abord mais aussi psychologiques et sociologiques. Un ordre esthétique se colle aussi à la doxa. L'élocution est la mise en forme verbale du discours. L'action renvoie à la performance même du message devant un public. Donc, c'est le public (société) en dernière instance qui évalue la pertinence du texte. Un orateur selon Aristote est un harangueur de la foule qui a les mœurs oratoires mais c'est aussi la possibilité de lire le feed-back.*

Pour Pierre Bourdieu, l'écrivain est lui-même, un membre de la société. Il vit un certain nombre d'expériences qu'il va d'abord intérioriser et en plus extérioriser sous forme d'un discours social. Le processus d'écriture devient alors un dialogue entre l'intérieur et l'extérieur d'où la consécration du dialogisme littéraire de M. Bakhtine. P. Bourdieu pense qu'

*Il existe donc de manière permanente des conflits des valeurs appelées ; tension sociale. Ces tensions sont tranchées par le positionnement de l'auteur. Puisqu'un écrivain est aussi un agent social qui subit un certain nombre d'influences sociales qui le contraignent à prendre la parole. Sa décision d'écrire devient alors une réponse qui lui permet de se positionner dans un champ. (2001 : 45)*

L'écriture ne trouve sa fonction sociale que quand elle répond à un positionnement. Nous pouvons alors dire que l'acte d'écrire est une manifestation publique de la posture interne de l'auteur. Cette extériorisation et révélation de son positionnement face à un problème social est appelé par M. Bakhtine, l'exotopie (1995 :44).

Parvenu au terme de notre troisième et dernière partie dédiée à la création d'une nouvelle cité par l'écrivain, il en ressort que l'écrivain est un démiurge qui guide le peuple et lui montre les problèmes de la société. Aussi, face aux changements que subi le monde, l'écrivain devient alors le gardien des traditions et le guide dans la création d'une cité nouvelle.



**CONCLUSION GÉNÉRALE**

En conclusion, il convient de rappeler au terme de notre analyse que notre sujet était fondé sur « *l'esthétisation du pacte et la signification du récit dans Le Pacte de Marcelin SETONDI DOSSOU* ». Cette œuvre révèle les aspects du pacte dans la tradition africaine, fait découvrir la culture africaine en général et celle béninoise en particulier dont est originaire l'auteur. Le titre évoque d'emblée un pacte entre deux ou plusieurs personnes pour des raisons plus ou moins connues. Il s'agit alors d'un sujet vaste et riche qui demande le souci du détail permanent pour le déconstruire. Avant d'arriver aux résultats obtenus, voici quelques-unes de nos préoccupations tout au long de notre analyse.

Nous sommes partis de la définition des termes tels que « *esthétisation* », « *pacte* », « *signification* », et « *récit* » afin de mieux comprendre le sujet. Puis, nous nous sommes basé sur la question de recherche qui se résume à mieux comprendre quelle est la place du pacte dans la société africaine, les raisons de sa pratique, ses conséquences si les clauses formulées ne sont pas respectées.

Cette question de recherche nous a permis d'émettre les hypothèses qui nous ont permis de comprendre que le pacte dans la culture africaine est une pratique sacrée et par conséquent un rite qui doit se faire dans le plus grand secret et qu'il est ainsi pratiqué pour pallier un problème, apporter une solution à un problème qui a priori n'en a pas.

Toutefois, le non-respect des clauses d'un pacte peut avoir des conséquences fâcheuses entraînant même parfois le décès de ceux qui s'y sont engagés ; et qu'une fois lié, il ne peut plus être délié même après la mort de l'un ou de l'autre du pacte.

Pour mener à bien notre étude, nous avons fait appel à la sociocritique selon Mahieu et Jacques Dubois qui pensent que l'œuvre d'art est d'abord les faits humains qui sont déterminés par une histoire dont le caractère est d'abord collectif ; qu'elle est le produit de cette histoire même si leur réalisation passe par une « liberté » individuelle.

Ces produits relèvent des pratiques humaines qui ont leur spécificité mais ne sont pas entièrement distinctes d'autres pratiques que les activités matérielles. Aussi *Une* pratique de lecture marquée par une attitude spécifique envers le texte littéraire : tout à la fois respectueuse de son autonomie en tant que forme esthétique et attentive aux procédures par lesquelles cette forme inscrit ce qui, d'une manière ou d'une autre, l'articule au social.

Ainsi, selon la sociologie littéraire, une œuvre littéraire a une double fonction à savoir sociale et littéraire. Ces deux fonctions sont interactives, l'une ne va pas sans l'autre ; puisque « *la littérature se parle, mais elle parle pour, aussi ; et même, elle parle, tout court.* » (1978 :296) Cette relation littéraire au social par les éléments tels que l'idéologie, le discours,

l'institution. Pour la sociologie de la littérature « *le social et le littéraire ne sont pas deux ordres entièrement distincts et qu'ils sont en rapport d'interaction dynamique.* » (p.290)

Pour parvenir aux résultats escomptés, nous avons présentés notre travail en trois parties. Dans la première partie, nous avons évoqués les déterminations historiques de l'œuvre et en particulier l'enjeu du chronotope. L'espace et le temps étant liés dans une œuvre, l'espace comme un lieu de matérialisation du pacte. Grâce à l'espace, nous avons parcouru les démarches d'Abuêyon avant de se résoudre à signer le pacte avec son épouse.

Aussi, ce chapitre nous a permis de présenter les réalisations directes du pacte. Grâce au pacte, le couple a pu connaître un moment de plénitude et de bonheur en donnant naissance à 7 enfants qui ont tous connu un brillant parcours scolaire et une réussite dans la vie.

Néanmoins, ce bonheur et cette plénitude n'ont pas été parfaits car le bonheur se vivait unilatéralement parce que pendant ce temps où la femme profitait peut-être du plaisir sexuel, l'homme souffrait intérieurement et accusait sa femme d'infidèle à travers les noms qu'il attribuait à chacun de ses enfants. Cette partie a aussi fait comprendre que le pacte une fois pratiqué apporte des fruits tant que les clauses sont respectées.

Dans le deuxième chapitre l'auteur a su nous montrer l'importance du temps dans la réalisation du pacte notamment avec le temps atmosphérique, les séquences narratives, le temps du récit et le mode narratif.

Dans la deuxième partie baptisée « l'écriture : une expression scénarisation de la liberté créatrice », subdivisée en deux chapitres, il était question dans le premier chapitre de présenter les stratégies narratives du récit. Cette présentation nous a permis de faire non seulement une présentation de la première de couverture et en particulier décrire l'image qui s'y trouve, l'ordre dans lequel l'histoire est racontée grâce à l'intertitre mais aussi la situation contextuelle de celle-ci.

Puis, par le mode narratif, l'auteur a su s'écarter de l'histoire pour donner place à un narrateur avec ses différentes fonctions. Pour insister et faire dérouler qui faisait subir son personnage principal, l'auteur a fait usage des modes singulatif et itératif.

De plus, nous avons démontré l'influence du temps dans l'écriture tout d'abord avec l'ordre du récit entre analepse et prolepse ; puis la vitesse du récit qui se résume sur la pause, la scène, le sommaire, le ralenti, l'ellipse.

De même, à travers l'inter-généricité, il a pu se balader dans plusieurs genres littéraires rendant son œuvre diverse avec la présence du théâtre, qui lui a permis de présenter les états d'âme des personnages, les points de vue d'autres. Aussi, la lettre et l'essai n'ont pas manqué

à l'appel de cette multitude de genre afin de respectivement dénoncer le secret qui existait et de donner une nouvelle définition à la fidélité. Tout comme l'onomastique a aidé à desceller la plainte ou la frustration d'Abuêyon.

Le deuxième chapitre de cette partie, nous avons dégagé le rôle de la rhétorique et de la tonalité dans les techniques d'écriture. Pour ce faire, dans la rhétorique il a été évoquée l'interrogation rhétorique pour présenter de manière subtile le secret et attirer l'attention du lecteur pour éviter la censure du pacte. De même, grâce aux interrogations rhétoriques, le narrateur plante déjà le décor d'un possible problème que vit Abuêyon qui l'empêche de s'épanouir et par ricochet le frustre.

De plus, l'anaphore, la répétition ou la gradation sont des figures de rhétorique qui permettent à l'auteur d'insiste sur le respect du choix que l'on se fixe et qu'il faut assumer. Aussi, permet de montrer le trouble psychologique dont peut être victime celui qui ne respecte pas les choix fixés créant ainsi un malaise psychologique.

Les tonalités telles que fantastique permet de montrer que le pacte, qui s'est réalisé de façon physique s'est transformé à un rêve inexplicable et qui fait souffrir les acteurs du fait du non-respect des clauses. Et pathétique qui présente la forme que prend le pacte dans l'esprit du personnage : un trouble psychologique.

Elle présente aussi Abuêyon victime d'une situation injuste qui est son impuissance sexuelle qui le pousse à faire des choix difficiles. Face à cette situation malheureuse, qui reste sans issue et il est alors voué à la sanction qui est la mort.

S'agissant de la troisième et dernière partie intitulée « *l'écrivain : un architecte de la cité nouvelle* », nous l'avons divisée en deux chapitres respectivement intitulé les thèmes et la vision du monde de l'auteur l'impact de la modernité dans la culture africaine.

Ici, il était question de montrer l'impact de la modernité dans la culture africaine tout d'abord en donnant les différentes définitions de « modernité », puis en montrant les bienfaits et méfaits d'internet. Il a été constaté que Le réseau internet a pris une grande place dans la société, dans notre vie personnelle et professionnelle. La plupart de nos activités sont liées à l'utilisation d'Internet, car c'est devenu un moyen de communication qui nous permet de rester en contact avec des personnes du monde entier, et parce que c'est la principale source d'information.

Internet offre de nombreux avantages notamment qu'il est un excellent outil pour la recherche de l'information et du savoir grâce aux informations rapides qu'il contient. Il est également perçu comme un outil de divertissement, un moyen de communication, l'accessibilité à des services innovants comme la télévision haute définition, la

téléconférence ; la favorisation d'une nouvelle forme de commerce et la sécurisation des informations personnelles. Il n'en demeure pas moins qu'il peut avoir des risques.

Plus loin, nous avons mis en exergue le statut social de la femme africaine où il nécessaire de montrer les multiples facettes de la femme qui peut être un élément de stabilité dans un foyer dans un système typiquement patriarcal. Elle peut aussi jouer un rôle important dans la production agricole car elle contribue beaucoup plus à l'économie dans la production alimentaire, agricole et dans bien d'autres domaines qu'on ne l'admet généralement.

La femme africaine a un rôle capital dans la structuration et la restructuration de la société ainsi que dans la réconciliation des divers acteurs de la communauté, à condition bien entendu de sortir des freins que constituent certains schèmes traditionnels intégrés aussi bien par les hommes que par les femmes.

Au-delà de tout ceci, nous avons la définition que l'auteur donne à la « fidélité ». Pour l'auteur, la fidélité n'est pas seulement considérer son partenaire comme le seul avec qui l'on doit entretenir des rapports. Sinon elle perdrait tout son sens lorsqu'il se présente des situations compliquées.

La fidélité est alors perçue comme celle qui se définit par rapport à l'idéal que deux personnes se sont fixé. Et qu'en revanche l'infidèle est celui des deux qui aura renoncé à l'idéal ou qui refusera de faire sa part de sacrifice pour l'atteindre.

Il ressort ainsi de notre étude que le pacte est une pratique ancestrale qui existe depuis bien longtemps et que les raisons pour lesquelles les gens font un pacte peuvent être multiples et variées selon les individus et les cultures. Certains couples voient cela comme une façon de renforcer leur connexion émotionnelle et de symboliser leur amour et leur fidélité à vie.

D'autres le comprennent comme une expression de loyauté et d'engagement envers leur partenaire, ou comme une pratique spirituelle ou religieuse.

En revanche, le plus important dans un pacte est le respect des clauses qui ont été établies notamment le secret et la fidélité comme l'idéal que deux personnes se sont fixé. Le pacte permet de réaliser les vœux les plus inimaginables et permet aux acteurs de vivre une vie de plénitude et de bonheur, du moment où le secret reste jalousement gardé. Le pacte une fois scellé ne peut plus être rompu à moins qu'un membre ne décède ; et même jusque-là, le lien continue avec la nouvelle génération.

En outre, il faut des éléments préétablis pour la réalisation du rituel du pacte. Il doit se faire sans témoin si oui, des actants. Un témoin qui est l'être suprême, un espace calme et tranquille qui connote la méditation, une météorologie adéquate indiquant le silence.

Toutefois, le pacte peut avoir des conséquences irréversibles commençant par des troubles psychologiques car il peut s'avérer qu'il s'agisse d'un secret lourd à porter alors l'on cherche à qui le dévoiler sans toutefois trahir le secret comme par le biais de l'onomastique.

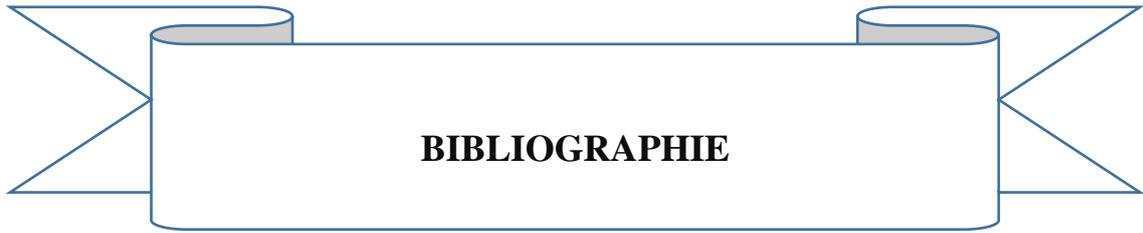
Dans la culture africaine dont est originaire l'auteur de l'œuvre, les noms attestent du don de la vie, suspendue à Dieu comme par un fil fragile. Celui-ci peut être donné sous la forme d'un message, exprimant ce que le parent a dans le cœur ou sur le cœur, en l'adressant à divers destinataires possibles.

Le corpus que nous avons étudié est une synthèse entre l'engagement et l'esthétique d'un écrivain. Fort est de constaté que l'écrivain est une lumière dans la société dans laquelle il vit. Ainsi, En premier lieu, les écrivains tiennent lieu de mémoire collective. Ils constituent cette bibliothèque de la culture qui conserve le patrimoine commun. Le second point, c'est que l'écrivain assure des fonctions de virgile. Pour éviter les écoutes et les abus, il observe la société et indique dans quel sens il faut améliorer telle ou telle chose. Troisième point : l'écrivain est le miroir de la société. C'est par lui que celle-ci se regarde. Enfin, l'écrivain est un voyageur d'avenir. Il perçoit le sens dans lequel la société va évoluer. Nous retenons que l'écrivain est un miroir social en ce sens qu'il doit poser les problèmes de la société et amener les gens à prendre leurs responsabilités, pour résoudre un problème.

Il est, en sa qualité de Virgile, une sorte d'alerte constante des consciences, alerte de tout ce qui doit tiquer et que les gens ne remarquent pas. En effet, l'écrivain africain doit être un mobilisateur de conscience, une source d'inspiration.

Quant à ses sources d'inspiration, cela peut aller d'un événement particulier, la vie courante, les problèmes politiques, les préoccupations personnelles. L'écrivain est un réceptacle et pour cette raison, il devrait pouvoir travailler comme un filtre de différentes réalités sociales dans un langage propre à la littérature. En principe, tout doit pouvoir frapper l'écrivain. Le plus important et il faut y insister, c'est la manière propre aux écrivains de dire les choses.

Cette étude permet aussi de faire passer le message que, le pacte est une pratique quotidienne qui se vit entre les nations, les peuples ou les partenaires pour assurer la sécurité des êtres ; et qu'une fois lié, il ne peut plus être rompu et que le non-respect des clauses peut conduire à des accidents fâcheux. L'inspiration des écrivains africains doit être prioritairement et éminemment sociale.



**BIBLIOGRAPHIE**

## **I. CORPUS**

- SÉTONDJI DOSSOU, M., *Le Pacte*. Yaoundé, Les grandes Éditions, (2006)

## **II. AUTRES ŒUVRES DE L'AUTEUR**

- Paix à son âne, Yaoundé, CLE, 2006.

## **III. THÉORIES LITTÉRAIRES**

### **3.1.Ouvrages**

1. BAKHTINE, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Galliamard.
2. BARTHES, B. (1966). *Critique et vérité*. Paris : Éditions Seuil.
3. BARTHES, B. (1970). *L'ancienne rhétorique*. Paris : Édition Seuil.
4. BOURDIEU, P. (1982). *Le langage et le pouvoir symbolique*. Paris : Fayard.
5. BOURDIEU, P. (2011). *Ce que parler veut dire : L'économie des échanges linguistiques*. Paris : Fayard.
6. CALAS, F. (1978). *La stylistique : méthode et commentaires*. Paris : Éd. Armand.
7. ENO, B. (1978). *La littérature orale et africaine*. Paris : Les classiques africains.
8. DUBOIS, J., MAHIEU, R. (1987). *Sociocritique*. Université de Liège : Armand Colin
9. GENETTE, G. (1987). *Seuils*. Paris : Seuil.
10. GENETTE, G. (1972). *Figure III*. Paris : Coll. Poétique.
11. GOLDMANN, L. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris :Gallimard.
12. JOE-ANN, B. (2012). *Le prénom, tout un programme*. Paris : Les Éditions Québec-Livres.
13. JOUVE, V. (2007). *La poétique du roman*. Paris : Armand Colin.
14. LABEAU, E., LARRIVÉE, P. (dir.), et FARQUES, B. (2002). *Les temps du passé français et leur enseignement*, Cahiers Chronos, Amsterdam : Rodopi, vol.9.
15. SARTRE, J.P. (1948). *Qu'est-ce que la littérature*. Paris : Éditions Gallimard.

### **3.2.Articles**

16. ARMENGAUD, F. (1985) « Nom », in *En Encyclopaedia Universalis*. Paris : XIII.
17. FERENCZI, S. (1987). *De la révision de l'Interprétation des rêves*, dans *Réflexions sur le traumatisme*, OCF.P, IV, Paris : Payot.
18. FREUD, S. (1987). *Au-delà du principe de plaisir dans Essais de psychanalyse*, trad. J. Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris : Payot.
19. GENETTE, G. (1969). *La Littérature et l'espace* in *Figures II*. Paris : Éd. du Seuil.

20. TSHIBILONDI NGOYI, A. (2000). *La mondialisation. Un défi pour les femmes d'Afrique*, dans F. Nahavandi, dir. *Globalisation et néolibéralisme dans le Tiers-Monde*. Paris : L'Harmattan.
21. OHLY, F. (1978). *Synagoga et Ecclesia*, in Paul Wilpert (dir.), *Miscellanea Mediaevalia*, 1966, p. 357. Propos cité par Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, édition originale allemande, 1972. Trad. fr. Gallimard.
22. PÉREC, G. (1965). *Le bonheur dans la modernité*, Le Nouvel Observateur, no 57, 15-.
23. SOLUS H., *Le problème actuel de la dot en Afrique Noire*, *Revue Juridique et Politique de l'Union*, 1950/1959.
24. THERBORN, G. (2009). *Les valeurs de la modernité contemporaine*, Les Sociétés d'Europe du XXe au XXIe siècle. Paris : Gallimard.

#### **IV. CRITIQUES LITTÉRAIRES**

25. ADEPOJU (A.), LEGUY (C.), DIARRA (P.), NDIAYE (L.). (1999). *La famille africaine: politiques démographiques et développement*. Karthala.
26. AMURI MPALA-LUTEBELE. (1999). *L'image de la femme dans le roman de Sony LabouTansi in Recherches linguistique et littéraire*, Numéro 7, Lubumbashi : P.U.L.
27. DJOBO, B. (1962). *La dot chez les Kotokoli de Sokodè*. Paris : Recueil Penant.
28. DUVOUX. (2005). *Les grammaires de la modernité*, Le Philosophoire, tome 2, no 25, p.136
29. ELA, J-M. (2007). *Les cultures africaines dans le champ de la rationalité scientifique*. Paris : collection Études africaines.
30. ERIGÈNE, J, S. (2009). *La Naissance des religions*. Paris : Éd. Armand Colin.
31. GOURMONT, R. (1890). *Sixtine, roman de la vie cérébrale*. Paris : Les Classiques de poche.
32. JANVIER, L. (1964). *Une parole exigeante, le Nouveau Roman*. Paris : Éd. de Minuit.
33. KI, J-P. (1999). *Le Message des noms théophores chez les Sanan du Burkina Faso*. Paris : Édition originale
34. KI-ZERBO, J. (2003). *À quand l'Afrique. Entretiens avec René Holenstein*. Paris : Éd. de l'Aube.
35. KONE, M. et N'GUESSAN, K. (2005). *Socio-anthropologie de la famille en Afrique. Évolution des modèles en Côte d'Ivoire*. Paris : Les Classiques de poche.
36. KOUASSIGAN, G-A. (2006). *Quelle est ma loi? Tradition et modernité dans le droit privé de la famille en Afrique Noire Francophone*. Pédone.

#### **V. OUVRAGES GÉNÉRAUX**

37. BAO ZHAO. (1989). *Sur les berges du fleuve*. Pékin : Orphée/ la Différence.
38. Camille, G. (1929). *Les colonies françaises*. Paris : Édition originale.
39. CALAME, G. ( 2009). *Éthnologie et langage : La parole chez Dogon*. Limoges : Hachette.
40. CAVIN (A-C). (1998). *Droit de la famille burkinabé, le code et les pratiques à Ouagadougou*, Paris : L'Harmattan.
41. CHAUNU.P. (1996). *La modernité, qu'est-ce que c'est ?*, sur *Études et recherche*. Paris : Hachette.
42. CHEVRIER, J. (1975). *Littérature nègre*. Paris : A. Colin.
43. CITOT, V. *Le processus historique de la Modernité et la possibilité de la liberté (universalisme et individualisme)*, Le Philosophoire, 2005/2, n° 25.
44. ELLUL, J. (1998). *Métamorphose du bourgeois*, 1967. Réed. Éd. La Table Ronde, coll. « La petite vermillon ».
45. ESCARPIT, R. (1958). *Sociologie de la littérature*. Paris : Flammarion.
46. EVERAERT-DESMEDT, N. (2000). *La sémiotique du récit*. De Boeck Université.
47. FREUD, S. (1988). *Sur le rêve*. Paris : Gallimard.
48. GRANDJEAN, M. (2016). *La Réforme et le matin du monde moderne*. Cabedita.
49. GRANDJEAN, M. (2017). *La Réforme a fécondé la modernité*. Écho Magazine, 30 oct.
50. GUINCHARD, S. (1980). *Droit patrimonial de la famille au Sénégal (Régimes patrimoniaux – Libéralités -Successions)*, LGDJ-NEA, Collection Bibliothèque africaine et malgache – Droit, Sociologie politique et Économie, Tome XXXII.
51. HABERMAS, J. (1988). *Discours philosophique de la modernité*, Gallimard. Cité par Nicolas
52. JOUBERT, J. (1938). *Recueils de pensées*. Paris : Hachette.
53. JUNG, Carl, G. (1936). *L'Homme à la découverte de son âme souligné par Freud*.
54. KESTELOOT, L. (1992). *Anthropologie Negro Africaine*. Paris : Éditions Classiques.
55. KESTELOOT, L. (1981). *Histoire de la littérature négro-africaine*. Paris : Éd. Karthala, AUF,
56. KOUTCHOUKALO T., *Je suis le fils de quiconque m'aime*, 2016.
57. La BRUYÈRE. (2004). *Les Caractères*. Paris : Hatier.
58. LEBEL, R. (2006). *Le livre du pays noir : anthropologie de littérature africaine*. Paris : Éd. L'Harmattan.
59. LELEU, G. (1982). *Le traité des caresses*. Paris : Broché.

60. Le GOFF, O. (1994). *L'invention du confort. Naissance d'une forme sociale*. Presses Universitaires de Lyon.
61. Loi n° 2002-07 portant code des personnes et de la famille, publiée au *JO* en décembre 2004. Article 142 du code des personnes et de la famille du Bénin.
62. MUSHITA, L. (2014). *Africaines d'hier et d'aujourd'hui*, *Revue des Deux Mondes*. Paris : Les classiques africaines.
63. MITTERAND, H. (1980). *Le discours du roman*. Paris : PUF.
64. NKOUEUNDJI YOTNDA M., *Le Cameroun à la recherche de son droit de la famille*, LGDJ, 1975 cités par BITOTA MUAMBA (J.), *Recherches sur le statut juridique des femmes en Afrique*.
65. NTAHOMBAYE, P. (1983). *Des noms et des hommes : aspects psychologiques et sociologiques du nom au Burundi*. Paris : Karthala, AUF.
66. Ordonnance n° 80-16 du 31 janvier 1980 portant code des personnes et de la famille, publiée au *JORT*, 31
67. REVAZ, F. (2002). *Le présent et le futur historique*. Paris : Armand Colin-Dunod, vol.4 n°139.
68. RICARDOU, J. (1967). *Problèmes du « nouveau roman »*. Paris : Seuil.
69. RI I YÂ KË A RA DEE. RIMINGER MOUNDO. (1974). *Recueil de proverbes sar du Moyen-Chari, N'Djaména*. Université du Tchad.
70. SAINT-EXUPERY. . (1943). *Le Petit Prince*. Paris : Gallimard.
71. SITA MUILA-AKELE, A. (2010). *Représentations sociales et rôle de la femme. Perspectives d'avenir pour la R. D. Congo, Congo-Afrique*, 444.
72. STERNBERG, M. (1992). *Telling in Time: Chronology, Teleology, Narrativity*. Paris : Poetics Today.
73. STERNHELL, Z. (1994). *La modernité et ses ennemis, introduction de De la révolte contre les Lumières au rejet de la démocratie, L'éternel retour*. Paris : Hatier.
74. STENDHAL. (1830). *Le rouge et le Noir*. Paris : Levasseur.
75. SUBERVILLE, J. (1969). *Didactique de la langue française*. Paris : Éditions Gallimard.
76. VALERY, P. (1993). *Le bilan de l'intelligence*. Paris : Édition la nouvelle.
77. VAN GENNEP A. (1909). *Rites de Passage*. Paris : Émile Nourry.
78. WAMBA-NDONGO, R.S. (2006). *Les chauves-souris de Bernard Nanga : une approche structurale du récit*. Paris : Edition Paulsen.
79. WEBER, M. *Économie et société*. (1921). Berlin.

80. WHO, *Traditional medicine definitions*. 2011. Accessed June 8, 2012.

## **VI. THÈSES ET MÉMOIRES**

### **VI.1. Thèse**

81. BITOTA MUAMBA, J. (2003). *Recherches sur le statut juridique des femmes en Afrique*. Thèse de doctorat en droit, Université des sciences sociales de Toulouse.

### **V.2. Mémoire**

74. BABENA Gilbert, *de la face partagée : aux origines de l'antagonisme relationnel dans Le Pacte* de M. SÉTONDJИ DOSSOU, Université de N'Gaoundéré, septembre 2019.

## **VII. USUELS**

75. DICTIONNAIRE UNIVERSEL (2002)

76. ENCYCLOPÉDIE LAROUSSE. (2008). 4<sup>ème</sup> édition, rue Jean-Bleuzen, Hachette.

77. HUBERT, M-C. (1998). *Dictionnaire de critique littéraire*. Tunis : Cérès Éditions.



# TABLE DE MATIÈRES

|  |            |
|--|------------|
| SOMMAIRE .....   | <b>i</b>   |
| DÉDICACE.....  | <b>ii</b>  |
| REMERCIEMENTS .....  | <b>iii</b> |
| RÉSUMÉ.....  | <b>iv</b>  |
| ABSTRACT .....   | <b>v</b>   |
| <br>   |            |
| INTRODUCTION GÉNÉRALE.....                                   | <b>1</b>   |
| PREMIÈRE PARTIE :LES DÉTERMINATIONS HISTORIQUES DE L'ŒUVRE : |            |
| L'ENJEU DU CHRONOTOPE .....                                  | <b>15</b>  |
| CHAPITRE I :L'ESPACE : LIEU DE MATÉRIALISATION DU PACTE..... | <b>17</b>  |
| I.1. Les ressorts de l'espace.....                           | 18         |
| I.1.1. Chez le guérisseur (l'avant pacte).....               | 18         |
| I.1.2. L'espace psychologique : L'adoption.....              | 19         |
| I.1.3. L'espace désert .....                                 | 20         |
| I.2. Les réalisations du pacte .....                         | 24         |
| <br>   |            |
| CHAPITRE II : LE TEMPS .....                                 | <b>28</b>  |
| II.1. Le temps atmosphérique .....                           | 29         |
| II.1.1. Le soir.....   | 29         |
| II.1.2. La pleine lune .....                                 | 30         |
| II.1.3. Les séquences textuelles.....                        | 32         |
| II.1.3.1. La séquence narrative .....                        | 33         |
| II.1.3.2. La séquence descriptive.....                       | 33         |
| II.2. Le temps du récit .....                                | 35         |
| II.2.1. L'ordre du récit.....                                | 36         |
| II.2.1.1. L'analepse ou flashback .....                      | 36         |
| II.2.1.2. La prolepse ou anticipation .....                  | 38         |

|   |           |
|---|-----------|
| II.2.2. La vitesse narrative.....                             | 39        |
| II.2.2.1. La pause.....                                       | 39        |
| II.2.2.2. Le sommaire .....                                   | 40        |
| II.2.2.3. L'ellipse.....                                      | 41        |
| II.2.2.4. Le ralenti .....                                    | 42        |
| II.3. LE MODE NARRATIF.....                                   | 43        |
| II.3.1. La fonction du narrateur .....                        | 44        |
| II.3.2. La fréquence événementielle.....                      | 45        |
| II.3.2.1. Le mode singulatif.....                             | 45        |
| IV.3.2.2. Le mode itératif.....                               | 46        |
| <br>  |           |
| DEUXIÈME PARTIE :L'ÉCRITURE : UNE SCÉNARISATION DE LA LIBERTÉ |           |
| CRÉATRICE.....  | <b>49</b> |
| CHAPITRE III :LES STRATÉGIES NARRATIVES DU RÉCIT .....        | <b>51</b> |
| III.1. DESCRIPTION PARATEXTUELLE .....                        | 51        |
| III.1.1. Le titre .....                                       | 51        |
| III.1.2. Les intertitres .....                                | 54        |
| III.1.3. L'incipit.....                                       | 54        |
| III.2. L'INTER GÉNÉRICITÉ.....                                | 55        |
| III.2.1. Le genre théâtral.....                               | 56        |
| III.2.1.1. Le monologue .....                                 | 56        |
| III.2.1.2. La scène.....                                      | 58        |
| III.2.1.3. Le drame .....                                     | 59        |
| III.2.2. Le genre épistolaire .....                           | 60        |
| III.2.3. Le genre cognitif (l'essai) .....                    | 61        |
| <br>  |           |
| CHAPITRE IV :RHÉTORIQUE ET TONALITÉ DU RÉCIT .....            | <b>69</b> |
| <b>IV.1. Rhétorique .....</b>                                 | <b>69</b> |
| IV.1.1. Interrogation rhétorique .....                        | 70        |
| IV.1.2. Anaphore.....   | 72        |
| IV.1.3. La répétition.....                                    | 73        |
| IV.1.4. La gradation .....                                    | 74        |
| IV.2. La tonalité .....                                       | 75        |
| V.2.1. La tonalité fantastique .....                          | 75        |

|   |            |
|---|------------|
| IV.2.1.1. interprétation rationnelle : Le rêve.....                           | 75         |
| IV.2.2. La tonalité pathétique.....   | 78         |
| <b>TROISIÈME PARTIE :L'ÉCRIVAIN : UN ARCHITECTE DE LA CITÉ NOUVELLE .....</b> | <b>80</b>  |
| <b>CHAPITRE V :THÈMES ET VISION DU MONDE DE L'AUTEUR .....</b>                | <b>82</b>  |
| V.1. Le pacte de sang .....   | 82         |
| V.2. La dot.....  | 87         |
| V.3. La stérilité masculine.....  | 90         |
| V.4. Le viol.....   | 92         |
| V.5. La circoncision .....  | 93         |
| V.6. La place de la médecine traditionnelle .....                             | 95         |
| <br>  |            |
| <b>CHAPITRE VI :L'IMPACT DE LA MODERNITÉ SUR LA CULTURE AFRICAINE .....</b>   | <b>98</b>  |
| VI.1. L'écrivain à l'épreuve de la tradition .....                            | 99         |
| VI.2. Le démiurge : un guide du peuple.....                                   | 100        |
| VI.2.1. Élément de stabilité du foyer .....                                   | 101        |
| VI.2.2. La femme dans l'économie.....   | 103        |
| VI.2.3. La femme moderne .....  | 104        |
| VI.3. L'écriture et la réécriture de la société.....                          | 107        |
| <br>  |            |
| <b>CONCLUSION GÉNÉRALE .....</b>  | <b>108</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>  | <b>108</b> |