

DYNAMIQUE INTER/TRANSCULTURELLE DES PÉRITEXTES DE QUATRE ROMANS AFRICAINS

Drissa BALLO

Université des Lettres et des Sciences Humaines de Bamako (ULSHB)

mercifane@yahoo.fr

RÉSUMÉ

La production romanesque de l'Afrique postcoloniale fait des questions culturelles un sujet de prédilection. Aussi, n'est-il pas rare de voir les écrivains et les éditeurs exprimer la mobilité voire la dynamique culturelle africaine depuis le péritexte des romans. Comme discours d'information sur le texte, les péritextes des romans, notamment ceux de l'Afrique, sont des lieux de passage de l'interculturalité à la dynamique transculturelle des sociétés africaines. Une lecture de ces éléments permet, à la fois, de s'imprégner de la conflictualité culturelle qui secoue l'Afrique d'aujourd'hui et de la dynamique transculturelle des modes de vie et de l'écriture. Les péritextes des romans étudiés dans cette contribution mettent en évidence la tension culturelle de l'Afrique postcoloniale d'une part et d'autre part l'aspiration profonde des Africains à l'instauration d'une culture hybride et transitaire entre l'Afrique et l'Occident.

MOTS-CLÉS :

Péritexte, interculturalité, transculturalité, Afrique postcoloniale, hybride.

ABSTRACT

The fictional production of postcolonial Africa makes cultural questions, a matter of predilection. Isn't it scarce to see writers and publishers talking about mobility or even African cultural dynamics since the peritext of novels? As discourses of information upon, peritexts of novels especially the ones from Africa allow a good readability from the passage of inter-culturality to transcultural dynamics of African societies. A reading of these elements allows, at the same time, to imbibe the cultural conflict which shakes Africa today and the transcultural dynamics of ways of life and writings. On the one hand peritexts of novels of corpus permit to discover, on the other hand the deep aspiration of Africans for setting a hybrid and transitional culture between Africa and the West.

KEYWORDS:

peritext, interculturality, transculturality, postcolonial Africa, hybrid.

INTRODUCTION

Cette contribution postule une analyse des péritextes de quatre romans: *Les Gardiens du Temple* (1995) de Cheikh Hamidou KANE et la trilogie de Fatoumata KÉITA (*Sous fer* (2015), *Quand les cauris se taisent* (2017), *Les mamelles de l'amour* (2017)). Elle entend mettre en évidence le lien entre les péritextes de ces romans et la question culturelle. Les critiques, à l'instar de Gérard Genette avec *Seuils* (1987), Vincent JOUVE avec *Poétique du roman* (2014), etc. ont démontré l'apport et l'utilité du péritexte dans la lecture et l'interprétation des textes littéraires, notamment le roman. À bien des égards, les éléments péritextuels se présentent comme des lieux dont l'interrogation peut anticiper sur le contenu du roman. À bien des égards, l'œuvre romanesque définit son propre programme de lecture par la proposition d'une histoire et d'un mode d'emploi à la fois. Elle laisse voir un ensemble de signaux qui « indiquent selon quelles conventions le livre demande à être lu. » (V. Jouve, 2014, p.9) Ces signaux dont la fonction consiste à dessiner « l'horizon d'attente » du lecteur facilitent la réception du livre.

Dans *Seuils*, Gérard Genette range le discours d'accompagnement des textes sous le vocable de « paratexte », lequel renvoie à l'ensemble des productions « verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours considérer qu'elles ... appartiennent au texte, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter » (G. Genette, 1987, p.7) Ce « vestibule » procure au texte des commentaires que « le lecteur le plus puriste et le moins porté à l'érudition externe ne peut pas toujours posséder aussi facilement qu'il le voudrait et le prétend. » G. Genette, 1982, p.9) Ces propos de Genette montrent que le vocable « paratexte » est une notion bien étendue puisqu'il se rapporte à l'ensemble des discours qui gravitent autour du texte littéraire afin d'en faciliter la réception. Pour sa part, V. Jouve (2014, p.9) précise que le paratexte « désigne le discours escorte qui accompagne tout texte ». La notion de paratexte est donc plus large et plus étendue, désignant à la fois tout type de propos lié au texte lui-même. Dans son analyse, Gérard Genette établit une distinction entre un paratexte interne et un paratexte externe. Il forge ainsi la notion de « *péritexte* » pour désigner tout type de discours directement lié au texte. Ces discours renvoient à l'ensemble des appareils titulaires, le nom d'auteur, les illustrations, les préfaces, les postfaces, les résumés... Il recourt à « l'épitexte » pour désigner l'ensemble des discours situé à l'extérieur du texte se présentant sous forme d'entretien, de journal intime, de correspondance...

Les Gardiens du temple, *Sous fer*, *Quand les cauris se taisent*, *Les mamelles de l'amour* offrent un dispositif impressionnant des éléments péritextuels dont l'analyse peut révéler le passage de l'interculturel aux dynamiques transculturelles des sociétés africaines postcoloniales. On pourra convoquer une grille de lecture transculturelle. Selon J. Semujanga (1999, p.29), la poétique transculturelle est une « méthode

d'analyse qui vise à montrer comment une œuvre artistique dévoile la culture de « Soi » et de l' « Autre » par des coupes transversales sur les genres artistiques et littéraires. A. Coulibaly (2012, p.31) complète cette poétique en proposant une démarche faisant de la critique transculturelle

« une écriture de la frontière, de la porosité ou de la perméabilité de la frontière : non la frontière comme limite, mais comme conscience que des objets culturels, des fragments textuels, des niveaux discursifs présents dans le texte sont des emprunts (pour le sujet-écrivain).

Cette contribution vise donc à lire les péritextes des romans sélectionnés à partir de la grille transculturelle qui fait du roman africain « un métagenre à cause de sa capacité d'intégrer d'autres genres et pratiques littéraires. »(J. Semujanga, 1999, p.14)

Comment le dispositif péritextuel des romans interrogés rendent-ils compte de la dynamique culturelle africaine ? Comment pouvons-nous lire ces éléments par prisme de la grille transculturelle ?

Pour répondre à ces questions, il s'agira d'analyser les titres et des illustrations sur la page de couverture en les passant au crible afin de ressortir l'ancrage interculturel et la mobilité transculturelle qu'ils suggèrent.

1. POINT THÉORIQUE SUR L'INTERCULTUREL ET LE TRANSCULTUREL

Etant donné que cette contribution a pour visée l'analyse de l'expression, à la fois, interculturelle et transculturelle des données péritextuelles, il convient que l'on précise la nuance qui subsiste entre ces deux notions. Cela pourrait faciliter la saisie du passage de l'interculturel aux dynamiques transculturelles à l'œuvre dans les textes étudiés car il s'agit d'interroger la mobilité culturelle suivant le prisme de l'appareillage conceptuel de l'interculturalisation et de la transculturalisation.

Apriori, l'interculturalisation et la transculturalisation représentent deux manières d'envisager la culture. Dans un article publié dans *Trans, multi, interculturalité, trans, multi, interdisciplinarité* (2012), A. Benessaïeh établit la différence entre interculturalité, la multiculturalité et la transculturalité. Selon le critique, l'interculturalisation prônerait la différenciation alors que la transculturalisation conçoit la culture comme un processus en construction. Ce faisant, Benessaïeh (2012, p.85) définit la transculturalisation comme

l'entrelacement croissant des identités culturelles qui se définissent et se transforment en résonance les unes avec les autres, ainsi que la compétence d'individus à interagir simultanément dans plusieurs flux ou univers culturels à la fois, lesquels ne peuvent plus être entrevus dans leurs séparabilité ou différenciation intrinsèque, puisque

considérés comme étant communicants.

Ainsi, il ressort que la notion de la transculturalité, depuis Fernando Ortiz (1940), conçoit la culture dans une dynamique transformatrice. En effet, les travaux d'Ortiz sont significatifs dans ce sens. Ils témoignent que la rencontre entre deux cultures ne se traduit pas systématiquement par l'absorption de la culture dominée par la culture présumée dominante. Elle aboutit, au contraire, à « une néo-culturation mutuelle à caractère fondamentalement transformateur » (A. Benessaïeh, 2012, p.84). Avec la transculturation, les cultures en présence exercent les unes sur les autres une réciprocité d'influence que W. Moser (2010, p.38) souligne comme suite : « Transculturation permet de penser dans le contact des cultures une réciprocité d'influences entre les deux cultures en contact, même si elles sont de forces inégales. »

Présentée comme telle, la transculturation exhorte l'hétérogénéité des cultures dans une perspective de mobilité des valeurs. Parler de la transculturation revient à faire cas de l'hybridité et du cosmopolitisme des civilisations tout en faisant du concept du métissage culturel l'avenir de la civilisation universelle. Bien sûr, le type de métissage qu'encourage l'esprit transculturel se veut un échange, un dialogue et une contamination réciproques des valeurs. Il s'agit d'ouvrir les cultures à leur altérité fondamentale, sur la base de la tolérance et des échanges. La littérature, notamment le roman, apparaît comme une sphère fertile à l'expression de la dynamique transculturelle. C'est pour cette raison que Walter Moser estime que les questions de nomadisme et de métissage fleurissent dans la littérature. Selon lui, cela « constitue à la fois un rétrécissement et une concrétisation du champ conceptuel de la transculturation. » (W. Moser, 2010, p.51)

Par ailleurs, l'interculturalité est un concept qui peut se définir comme l'équilibre dynamique entre l'enculturation et l'acculturation. Dans ce sens, l'interculturalité serait le résultat d'une relation dialectique entre deux processus dont le rapprochement est générateur de conflit. Elle sous-entend la différenciation et le tiraillement des groupes en contact entre modernité et tradition. Autrement dit, le conflit entre le soi et l'autre. La définition que propose C. Clanet (1990, p.70) conçoit l'interculturalité comme :

L'ensemble des processus - psychiques, relationnels, groupaux et institutionnels - générés par les interactions de groupes repérés comme détenteurs de cultures différentes ou revendiquant une appartenance à des communautés culturelles différentes, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation.

Au cours de cette interaction, nous assistons à trois processus qui sont certes opposés mais complémentaires. D'abord, il y a la phase de l'attraction, puis le rejet ou le repli sur soi et ensuite une certaine ouverture qui débouche sur l'adoption synthétique des valeurs d'autrui.

Pour sa part, A. Benessaïeh (2012, p.85) estime que « les termes de l'interculturalité et de multiculturalité ont tendance à être définis en fonction d'une conception dite soit traditionnelle, soit classique, de la culture comme entité close, différenciée, stable et surtout séparable de tout autre. » Ainsi, l'interculturalité sous-entend la différenciation des cultures. Dans l'interculturalité, les cultures sont présentées dans leur clôture. Elles tendent à la préservation de leurs particularités. D'où la tension entre les cultures en contact. La distinction que note A. Benessaïeh (2012, p.86) entre le l'interculturalisme et le transculturalisme se lit comme suite :

Ainsi, le multiculturalisme comme l'interculturalisme présume semblablement de la différenciation inéluctable des cultures (vues comme des entités discrètes, voire stables), tandis que le transculturalisme envisage les cultures comme *des trajectoires collectives aux contours hautement perméables et en continuelle mobilité*, qui ne sont ni stables, ni proprement systémiques, ni si nettement différenciées les unes des autres.

Fait anthropologique par excellence, le roman se définit par rapport à l'ancrage culturel, social, politique et historique qui précède à son élaboration. Les romanciers sont très sensibles aux différentes mutations culturelles que connaissent leurs sociétés car ils les vivent et les ressentent au même titre que leurs confrères de la place. Par moments, ces bouleversements culturels les contraignent à la prise de parole pour traduire le soubresaut, le dépaysement et la désorientation du peuple face à certains dilemmes. De ce fait, les textes littéraires, en l'occurrence le roman, demeurent permanemment attentifs au dialogue des cultures et tentent d'en peindre la nature et les modalités. En Afrique, l'écriture a une fonction utilitaire et ne se détache point du dépaysement culturel, politique et économique que connaissent les peuples. De ce fait, la finalité de l'écriture romanesque consiste non seulement à dénoncer les tares sociales, mais à suggérer une voie salutaire aux groupes culturellement, politiquement et économiquement dépayés. Dans le contexte africain, nous nous proposons de montrer comment les écrivains romancent la rencontre entre l'Occident et l'Afrique. Pour ce faire, il importe de s'appesantir sur le lien entre les titres des romans analysés et la rencontre de cultures.

2. ANCRAGE INTERCULTUREL DES TITRES

Les recherches théoriques sur les titres sont bien illustrées dans *Seuils* de Gérard Genette. En effet, dans cet ouvrage, Genette fait du titre un élément de sens de première importance. Il pense que son éclairage peut aider à la compréhension du texte. *A priori*, le titre assume une fonction de nomination. De par cette fonction de désignation, le titre entretient de solides rapports avec l'environnement dans lequel est née l'œuvre. Il peut, par la même occasion, fournir un certain nombre de renseignements sur le texte dont il porte le nom. Il est ainsi l'image de la carte

d'identité, précisant les identifiants de son propriétaire. Par ailleurs, d'aucuns le conçoivent comme un emballage qui en dit long sur le contenu. De ce point de vue, le titre serait un outil de marketing dont le but est de garantir l'écoulement rapide du produit dont il reflète le contenu. D'où la fonction séductrice du titre.

Les titres, selon G. GENETTE (1987, p.80), assument trois fonctions essentielles : « 1. Identifier l'ouvrage, 2. désigner son contenu, 3. le mettre en valeur. » Au vu de sa fonctionnalité, U. Eco (1985, p.7), dans *Lector in Fabula*, note qu'« un titre est déjà – malheureusement- une clé d'interprétative. On ne peut pas échapper aux suggestions générées par *Le Rouge et le Noir* ou par *Guerre et paix*. ». Les titres des romans interrogés s'inscrivent dans la dynamique interculturelle par la tension qu'ils suggèrent. Il serait donc bon de les questionner dans une perspective interculturelle. Cette réflexion accorde donc une attention particulière à la titrologie dont l'aboutissement une typologie des titres pour ensuite en faire une étude morphosyntaxique.

Du point de vue de la typologie titrologique, Genette retient les titres thématiques (portant sur le contenu de l'œuvre) et les titres rhématiques (se référant à l'indication générique). Pour le cas des romans analysés, il est possible d'identifier des titres thématiques faisant état de la conflictualité culturelle d'une part, et d'autre part du repli identitaire. D'abord, les « titres conflictuels » sous-entendent des tensions conflictuelles culturelles et politiques que relatent les romans du corpus. Force est de constater que la plupart des titres retenus (*Les Gardiens du Temple*, *Sous fer*, *Quand les cauris se taisent*, *Les Mamelles de l'amour*) offrent un dispositif sémantique susceptible de suggérer la conflictualité culturelle des sociétés africaines.

Tout d'abord, le titre *Les Gardiens du Temple* est, au niveau morphosyntaxique, constitué d'un nom et d'un complément de nom (SN= N+SP) qui, sémantiquement, sous-entend un conflit entre deux entités : Les traditionnalistes et les modernistes progressistes. Le seul vocable « gardiens » est en soi révélateur du conflit qui traverse ce roman car il évoque la présence des défenseurs d'une cause, d'un territoire ou d'une idéologie. Mais qui sont ces Gardiens ? Que cherchent-ils à protéger ? Voilà des questions qui méritent d'être posées et dont la réponse peut aider à éclairer la lanterne des lecteurs. Dans un article qu'il consacre à ce roman, M. MEITE (1999, p.140), souligne que :

Ce titre est révélateur du conflit qui sous-entend le roman : D'abord entre les griots convertis à l'islam et les traditionnalistes qui « avaient noué avec une vieille croyance selon laquelle l'inhumation des griots défunts écartait de leurs terres les pluies d'hivernage », ensuite entre les politiciens de la société moderne, Dankaro et Laskol.

Ce titre substantivé, met en évidence un conflit d'à priori culturel entre deux groupes de personnes aux visions antagonistes. Le vocable « Temple » fait référence à un lieu de culte dont l'accès est interdit aux profanes, au commun des mortels, aux

non-initiés. Les « gardiens », ainsi convoqués dans le titre, désignent des personnes qui assurent la surveillance de ce temple, ce territoire sacré ; ils sont investis de la lourde mission de protection et de la sauvegarde des principes et les règles régissant la vie de ce lieu sacré. Ce titre charrie dans son sillage tout un présupposé de conflit entre les traditionnalistes et les modernistes. Il sous-entend ainsi la conservation des valeurs ancestrales par des puritains soucieux du respect des traditions et croyances.

Aussi, les titres de la trilogie de Fatoumata KÉITA : *Sous fer*, *Quand les cauris se taisent...* et *Les Mamelles de l'amour* expriment aussi la conflictualité culturelle de l'Afrique postcoloniale. *Sous fer*, au niveau morphosyntaxique, est un syntagme prépositif constitué d'une préposition et d'un nom (SP= P+N). Quand au *Quand les cauris se taisent*, nous avons un syntagme conjonctive que l'on pourrait schématiser de la sorte : SC= Conjonction+ SN+SV. Enfin, *Les mamelles de l'amour* est un syntagme nominal (SN= N+SP) qui célèbre la vertu de la cohésion et de l'entraide sociale. Chacun de ces titres, à travers sa sémantique, révèle la mutation des cultures du terroir manding. A cet effet, *Sous Fer* désigne la tradition très controversée de l'excision qui, depuis la nuit des temps, est pratiquée par les peuples du Mandé et fait partie intégrante des us et coutumes de la communauté. Ce titre est la réduction de « la mise sous fer » et trouve son origine dans la traduction littérale de l'expression bambanan « negekɔrɔsigi » qui veut dire exciser. Cette pratique alimente les débats de l'Afrique postmoderne et suscite une scission de la société en deux clans: les traditionnalistes conservateurs et les adeptes de la modernité. Le contact des cultures a permis aux intellectuels africains de prendre connaissance des dangers liés à l'excision et à l'ostracisme. Lors d'une conversation avec sa fille, Nana, Kanda lui fait cette confidence en ces termes : « Ecoute, Nana, ta mère et moi nous t'avons jusque-là protégée de la pratique de la mise sous fer, alors qu'il est inconcevable pour un Mandenka de Murula qu'un enfant ne passe pas par le fer de l'excision ou de la circoncision. » (F. KÉITA, 2015, p.64) Alors, *Sous fer* pose la problématique du conflit de cultures, le tiraillement de l'Afrique postcoloniale entre tradition et modernité.

Quand les cauris se taisent est annonciateur de la désorientation du personnage Nana d'une part, et d'autre part de grands malheurs pour Kary. Le mutisme des cauris ne présage rien de bon. D'ailleurs, en Afrique traditionnelle, le refus de répondre à son interlocuteur est déjà une manifestation flagrante de conflit. A la suite d'un cauchemar, Nana va précipitamment frapper à la porte de Bawa, « la liseuse d'avenir » (F. KÉITA, 2017, p.251). La consultation des voyants et les prédicateurs, monnaie courante, permet d'avoir le cœur net dans les moments de tourment et d'incertitude. C'est pourquoi pour Nana, « comme pour tant d'autres, les prédicateurs étaient ceux vers qui on se dirigeait en cas d'incertitudes devant l'avenir. La prédication, étape préalable à chaque prise de décision plus ou moins importante en Afrique, restait chose courante. » (F. KÉITA, 2017, p.249) Il n'est donc pas étonnant de voir le deuxième volume de la trilogie se conclure par une visite de Nana chez la voyante,

qui lui prédit de lourds chagrins. A vrai dire, le chagrin dont il est question a été annoncé par le silence des cauris que la divinatrice interprète comme suite : « C'est qu'il y a des jours où les cauris n'ont pas de propos favorables. Il y en a aussi où ils sont muets comme des carpes, ma fille. Quand les cauris se taisent, se recroquevillent sur eux-mêmes comme des orphelins, il ne faut pas les forcer à parler. » (F. KÉITA, 2017, p.256) Suite à ces propos de la divinatrice, Nana est restée en proie à un conflit intérieur (doit-elle ignorer ces prédications et fier au rationnel ?)

A certains égards, le conflit qu'annonce le silence des cauris est d'ordre culturel puisqu'il annonce le triste destin de Kary, tiraillé entre la civilisation occidentale et la culture de son terroir. Après avoir passé tant d'années en France, Kary ne semble pas avoir la même vision que les gens de sa communauté sur le bien fondé de certaines pratiques traditionnelles telles que le mariage arrangé, la notion de « fadenya »... Cette attitude lui vaut le courroux des siens qui, en plus d'être jaloux de sa fortune, le considèrent comme un renégat de la société. Seul, *Les mamelles de l'amour* n'embrasse pas clairement la question de la conflictualité.

Par ailleurs, certains titres sous-entendent la claustration dans la culture. Nombre des titres des romans étudiés évoquent un univers fermé ne donnant aucune ouverture sur le monde extérieur. Cette fermeture témoigne de toute la difficulté d'une communication interculturelle. Malgré la tentative d'uniformisation que prône la mondialisation, certains peuples sont restés et restent repliés sur eux-mêmes, comme pour protéger la pureté rétinienne de leurs traditions. A ce titre, *Les Gardiens du Temple* offre une lecture judicieuse du repli identitaire qui caractérise certains sous-groupes ou ethnies. Ce titre laisse voir une communauté restreinte visiblement attachée à ses valeurs culturelles. Il laisse défiler l'image d'un groupe d'individus protectionnistes ne souffrant d'aucune ouverture sur le monde. Ainsi, ce titre est l'illustration d'une attitude de repli identitaire dont certains peuples du continent africain ont le secret.

Dans ce roman de Cheikh Hamidou KANE, l'hostilité des Sessene à la modernité traduit une parfaite justification de l'intitulé. A la fois réfracteur et traditionaliste, cette ethnie cultive la haine contre l'altérité, notamment contre l'islam qui est une religion importée. Dans *Les Gardiens du Temple* de CH. H. KANE (1995, p.34), tout le conflit provient d'une histoire « d'enterrements des griots. » La communauté sessene il était interdit aux griots d'enterrer la dépouille des leurs puisque la tradition considère la caste des griots comme indigne d'être enterrée. De telles considérations engendrent les clivages entre les ethnies et attisent, par la même occasion, la tension entre les groupes sociaux. Cet agissement des Sessenes repose sur la superstition. La croyance à l'irrationnel sous-tend le rejet des dépouilles des griots par les Sessene comme en témoigne le narrateur en ces mots :

Sous l'effet de ce phénomène, la latérite avait gagné sur les sols et largement entamé

les terres de cultures. Ce qui restait de la tribu s'était agrégé en un noyau enfermé, replié sur des traditions défendues avec de plus en plus d'intransigeance. C'est ainsi que les Sessene avaient renoué avec une vieille croyance, selon laquelle l'inhumation des griots défunts écartait de leurs terres les pluies d'hivernage. (CH. H.Kane, 1995, p.38)

La société africaine se complait à perpétuer les croyances ancestrales dès qu'un évènement les dépasse. Incapables d'affronter le fléau lié à la sécheresse, les Sessene pensent que l'inhumation des corps des griots est la cause de la calamité qui s'abat sur eux. D'où le rejet systématique de la caste des griots sans aucun fondement logique ou rationnel. Eu égard à ce constat, D. E. Mangelle (1993, p.60) estime que dans une société où les gens sont portés par l'enflure de l'irrationnel, la tension sociale ne peut que prendre de l'ascension :

Les anthropologues estiment presque unanimement qu'une société dans laquelle fleurissent la magie et la sorcellerie est une société malade, dans laquelle règnent une tension, une peur et un désordre moral plus grand qu'ailleurs. Cette marque de l'enflure de l'irrationnel serait la marque d'une aggravation des tensions sociales ; car la magie et la sorcellerie ne seraient en fin de compte qu'un instrument de cristallisation des conflits sociaux et un moyen de canaliser la peur qu'engendre le changement.

La tension dont il s'agit dans *Les Gardiens du Temple* n'est certes pas suscitée par la sorcellerie et à la magie comme le décrit Daniel Etounga, mais elle semble lier à la peur du changement auquel les Sessene sont irrémédiablement voués. Tout part, au fait, de la conversion des griots en islam. Ce qui représente une menace pour les croyances ancestrales dont les tenants font montre d'une tenace résistance. Or, avec l'ouverture des frontières, une cohabitation entre cultures s'impose à toutes les aires culturelles. Bondissant dans le même sens, R. Liogier (2010, P. 210) soutient : « [...] la modernité n'élimine pas les traditions mais les met en perspective. Autrement dit, la modernité consiste avant tout à faire coexister des modes d'être, des modalités d'existence apparemment incompatibles et qui n'étaient pas faits pour se rencontrer. »

Dans cette même optique, certains titres de la trilogie de Fatoumata Kéïta répondent avec satisfaction à la notion de « fermeture » ou d'« enferment ». A titre d'exemple, *Sous fer* indique bien ce postulat de claustration. Ce titre fait apparaître l'image d'un corps ployé sous un fardeau. Ce point de départ n'est pas si loin de l'objectif recherché de la romancière qui cherche à peindre la condition de vie de la gent féminine, ployée sous le poids de la tradition. Dans la société traditionnelle mandingue que met en scène ce roman, la femme est muselée et soumise par des traditions phallogocratiques. Elle est dépossédée de ses droits les plus fondamentaux. Ainsi, dans *Sous fer* les femmes sont soumis à l'épreuve de l'excision, du lévirat et de la polygamie et ce, malgré les dangers liés à ces pratiques. Dans cette société nostalgique du passé, la seule

chose dont la femme a droit, en tout lieu et en toute circonstance, est le mutisme et la soumission au diktat masculin. La société décide à sa place. Ces propos de la grand-mère de Nana, NbaNakan, à propos de l'excision de Nana prouvent la minoration de la femme dans les milieux traditionnels : « Je veux qu'on procède à la vérification de son état [l'état de Nana] pour en avoir le cœur net, (...) S'il s'avère qu'elle n'a pas été mise sous fer, elle intégrera le groupe des filles qui seront préparées bientôt pour passer l'épreuve. » (F. KÉITA, 2015, p.83.)

De même, cette position est partagée par Magandian qui trouve que les femmes ne doivent jamais oser contester les règles établies par la société quand bien même ces règles vont à l'encontre de leur bien-être. C'est pourquoi il dit : « la mise sous fer est une coutume de notre culture que personne ne s'en est plaint jusque-là [...] Mais, Nana ! C'est cela être Femme ! Feindre, dissimuler, se résigner, se soumettre et patienter» (F. Keita, 2015, p.114). Ce titre traduit ainsi une pratique séculaire de la société mandingue où les femmes sont réduites au silence et à la patience. Car dans l'imaginaire de ladite société la femme, « pour assurer des lendemains meilleurs à ses enfants » (F. KÉITA, 2015, p.114), doit faire preuve d'une obéissance inconditionnelle au diktat de la société, c'est-à-dire de l'homme.

Il ressort que les titres des romans étudiés expriment l'influence de la modernité sur la culture africaine. Ils révèlent la mobilité culturelle voire la mutation de l'Afrique postcoloniale. Dans ce contexte de la rencontre interculturelle, il est à noter des résistances du côté de certains conservateurs car ces derniers ont une conception essentialiste de leur tradition et ne souffrent pas d'un quelconque changement de leur mode de vie. D'où le conflit entre tradition et modernité. La section qui suis est centrée sur les pages de couverture et vise à mettre en évidence la dynamique transculturelle de l'écriture romanesque de l'Afrique postcoloniale.

3. L'IRRADIATION TRANSCULTURELLE DES PREMIÈRES PAGES DE COUVERTURE

Le titre, bien souvent, annonce le contenu et le programme de lecture. Il est en cela aidé par d'autres indices paratextuels assumant la même fonction de programmation. H. Mittérand (1979, p.51) fait valoir qu'il existe « d'autres signes gravitant autour du texte, des lieux marqués, des balises qui sollicitent immédiatement le lecteur, l'aidant à repérer, et orientent, presque malgré lui, son activité de décodage. Ce sont, au premier rang, tous les segments de texte qui présentent le roman au lecteur, le désignent, le dénomment, le commentent, le relient au monde». A cet effet, la page de couverture apparaît comme un lieu stratégique à partir duquel l'écrivain noue le contact de lecture avec son lectorat.

Comment traduit-elle la dynamique transculturelle du roman africain et

de la société africaine ? Pour y répondre, on peut s'attarder sur les composantes de la page de couverture afin de démontrer leur lien avec la transculturation des valeurs africaines. Dans cette « zone intermédiaire entre le hors-texte et le texte » (A. Compagnon, 1979, p.15), l'étude se focalise sur le niveau chromatique et iconique afin de questionner hybridité des romans analysés. Interroger ces deux éléments de sens revient « à ne pas se ruer sur le texte comme le seul lieu de sens ». Basil Bernstein (1990, p.56).

D'abord, *Les Gardiens du Temple*, au niveau des couleurs et images, traduit de manière implicite la dynamique, à la fois, de l'écriture romanesque et de la société africaine. Aussi, ces éléments « informe[nt] la lecture du roman de façon non négligeable et participe[nt] à sa façon d'une entrée en littérature conséquente » (J.P. Goldenstein, 1990, p.53) l'illustration sur cette couverture est inspirée d'un tableau de Toshi Bronze intitulé : *Baobab de la vie*, peint en 1992. En haut de la page de couverture, le nom de l'auteur s'affiche en toute majuscule. Un peu vers le bas, se trouve le titre de l'œuvre en noir et en gras. Il est mis en évidence par rapport au nom de l'auteur. Cette page de couverture est d'une couleur unique, d'une couleur blanc sale à la limite austère à la vue. Cette page ivoire symbolise, comme c'est le cas dans le trame de l'histoire racontée, l'hostilité que les fractions politiques nourrissent les unes contre les autres d'une part, et d'autre part elle renvoie à l'intolérance dont fait preuve les ethnies les unes envers les autres. Il importe de signaler que cette page de couverture est protégée par une jaquette que d'aucuns appellent rabat. Ce dernier élément qui protège la couverture s'avère très riche en information. Il est fait d'une illustration et d'un jeu de couleur impressionnant.



Contrairement aux inscriptions sur la couverture, cette jaquette affiche avec ostentation le nom de l'auteur dont le caractère est en blanc et en toute majuscule. Ce nom, par sa disposition non alignée, oblige le lecteur à marquer une pause visuelle afin de fixer avec attention toutes ses composantes. Aussi, sur le plan typographique, une nette mise en valeur du nom de l'auteur par rapport au titre du roman qui est, à son tour, écrit en rouge. Ce titre, de par sa couleur dont la teneur rend plus vivante la symbolique du sang, informe déjà les lecteurs sur la cruauté de l'histoire narrée.

Outre ces éléments, apparaît l'image d'un baobab qui met en évidence les corps d'êtres humains entassés les uns aux autres. Cette image représentée sous forme de peinture témoigne du dialogue transdisciplinaire du roman. L'interprétation proposée par M. Méité (1999, p.139) avance que cette peinture représente les griots senneses à qui il a été refusé une sépulture. Cette analyse affirme que le baobab en question est « une maquette en bronze d'une artiste japonaise représentant le baobab de la vie. » M. MEITE (1999, P.139)

La présence de la peinture sur cette page de couverture relève d'une transgression délibérée des frontières disciplinaires que l'on pourrait placer sous le sceau de la dynamique transdisciplinaire du genre romanesque. Les quatre romans analysés sont une production hybride se passant volontiers de la classification canonique des genres. Ils sont transculturels et se nourrissent des motifs de la peinture, du jeu de marionnette, des images d'éléments culturels comme les cauris ... Ils sont ouverts au dialogue avec les genres tous azimuts comme en atteste cette affirmation de R. Tro Deho (2014, p.11)

Nous sommes à l'ère de l'ouverture, du décloisonnement tous azimuts : porosité des frontières entre États, dialogue entre les cultures, mélanges des genres et des formes littéraires, connivence entre les arts et les médias, croisement de toutes ces pratiques littéraires, artistiques et médiatiques en des formes d'expression hétéroclites et variées. Hétérogénéité, hybridité et impureté sont les formats privilégiés de la production culturelle contemporaine portée par le triomphe de l'inter et du trans.

La signification des couleurs perceptibles sur la page de couverture afin de saisir les nuances symboliques qu'elles véhiculent. Les couleurs ont un sérieux pouvoir de séduction et influencent toujours la perception des lecteurs. Selon Mélanie Giroux, « la couleur est la composante visuelle que l'on assimile le mieux et se remémore le plus, avant les formes et les mots. »¹ La jaquette des *Gardiens du Temple* est dominée par trois couleurs: le blanc, le noir et le rouge. Ces couleurs sont gravées sur un fond bleu. Au centre un cercle blanc symbolise la lumière solaire. Ce jeu de couleurs est interpellateur car leur disposition sous-entend la présence d'un contenu symbolique latent chargé de significations.

La couleur blanche qui domine le nom de l'auteur et le cercle blanc qui représente la lueur solaire sont suggestifs. Le blanc fait référence à l'innocence, à la clarté et la pureté de l'âme. M. Déribéré (1964, p.90) considère que le « blanc, image de la pureté et de la lumière, exprime la joie, l'innocence, le triomphe, la gloire,

1 <http://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle/> consulté le 25/09/2019

l'immortalité ; il est employé aux du Seigneur, de la Vierge, des saints anges et des confesseurs dans les cérémonies nuptiales. »

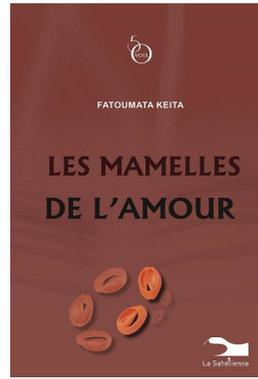
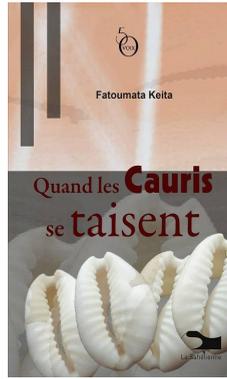
Ce choix de cette couleur, dans la transcription du nom de l'auteur sur la jaquette, montre l'immortalité du romancier et son innocence par rapport à l'histoire contée. L'écriture immortalise les écrivains et fait d'eux des observateurs et rapporteurs des faits sociaux. Ces derniers usent de la littérature pour narrer des histoires fictives, parfois plus probantes que la réalité elle-même.

En plus, la couleur rouge est utilisée dans la graphie du titre. Ce rouge est « *universellement considéré comme le symbole fondamental du principe de vie, avec sa force, sa puissance et son éclat, le rouge couleur de feu et de sang.* » (J. Chevalier et A. Gheerbrant, 1969, p.831) Cette couleur se justifie par l'omniprésence de la violence qui ponctue tout le texte. Il s'agit, d'une part, de la violence que les Sessene exercent contre le clan des griots et, d'autre part, de l'intervention musclée de force de l'ordre pour endiguer les vellétés de rébellion.

Le rouge sur la page de couverture évoque le sang des pauvres innocents constamment malmenés par le pouvoir coercitif. Par moments, ce roman de Cheikh Hamidou Kane peut se lire comme un drame à cause de récurrence des scènes de cruauté : c'est l'exemple, de la mort brutale du petit Sambatio lors de la manifestation populaire sur la place de l'indépendance :

La bagarre éclate, crosses de fusils contre manivelles de voiture, bouclier contre coups de poing américains. Un « petit » [Sambatio] est tombé sur la chaussée et ne se relève pas. Il se tord et perd du sang par la bouche, les narines. Il y a un court flottement de part et d'autre ; un instant on aperçoit le « petit » seul, qui se tord sur le macadam, (...) Ch. H. KANE (1995, p.207)

La couleur bleu-ciel, en l'arrière-plan, exprime avec vigueur l'aspiration profonde de l'auteur, sa foi en un avenir meilleur. Cette hypothèse repose sur la symbolique du bleu qu'on retrouve chez M. Déribéré (1964, p.91). Le bleu symbolise « espoir, amour des œuvres divines, sincérité, pitié. » Sans complaisance aucune, Cheikh Hamidou peint d'une plume sincère le désenchantement du peuple africain ainsi que sa profonde désorientation à la mondialisation galopante des cultures. Continent assailli par des troubles politiques et des conflits ethniques de tous ordres, l'Afrique tente de se réinventer, de se frayer une voie qui fera la synthèse des cultures exogènes et endogènes pour un nouveau départ.



Les pages de couverture de la trilogie de Fatoumata KÉÏTA sont à leur tour un véritable creuset de significations relatives à l'imaginaire socioculturel et aux mutations culturelles de l'Afrique postcoloniale. *Sous fer* a pour couverture une page blanche comportant une image renvoyant à un jeu de marionnette. Le titre, en rouge, dit la dimension sanglante de l'histoire narrée. Cette couleur rouge utilisée dans la graphie du titre, est une résultante de l'excision à laquelle est assujettie la gent féminine africaine... Cette scène dramatique de l'excision de Nana le montre bien :

[...] l'hémorragie de Nana ne s'arrêtait pas. Le sang de la jeune fille coulait à flot et mouillait le sol. Très rapidement, d'un geste fébrile, l'exciseuse s'empara de la bouse fraîche de bœuf et l'éstala sur la blessure de la jeune fille. Mais le sang fit fondre la couche de bouse sur la plaie. La situation devenait inquiétante. (F. KÉÏTA, 2015, p.159)

L'image du jeu de marionnettes sur la première page de couverture est une illustration de Sandra Derich et exprime de manière grotesque la prise en otage des sociétés africaines par le conformisme et les traditions. Dans cette toile, une main manipule toute les couches sociales (hommes, femmes et enfants). Tout semble être téléguidé par cette main qui pourrait bien symboliser les traditions sociétales qui briment et assujettissent tout le monde. D'un certain point de vu, toute la société africaine semble vouer au conformisme et au respect aveugle des mœurs. A cet égard, -Kanda, bien que conscient des dangers de l'excision, envoie sa fille au village pour la faire exciser afin de ne pas bousculer les traditions de son village natal, Muruba.

La couverture du deuxième volume la trilogie dont Aïcha DIARRA est la conceptrice est dominée par l'image des cauris. La présence de celles-ci concourt à souligner l'ancrage culturel de cette œuvre de la romancière malienne. Autrefois utilisés comme monnaie d'échange, les cauris sont aujourd'hui des objets culturels propres rattachés à l'art divinatoire. Utilisés en Afrique de l'Ouest et plus particulièrement au Mali pour prédire l'avenir et apaiser les maux, Charité Akouta fait des cauris une porte de la divination et de la tradition :

Au-delà de sa renommée monétaire, le cauri joue des rôles multiples et très particuliers dans nos vies depuis des milliers d'années. En Afrique, plus précisément dans l'ouest du continent, les cauris sont très souvent utilisés par les prêtres vodous et les marabouts dans les séances de divination. Certaines personnes l'utilisent aussi pour lire l'avenir.²

Dans *Quand les cauris se taisent*, les personnages recourent au service des devins qui, en hommes de science, interrogent d'abord les cauris pour dissiper le doute avant d'énoncer le sacrifice à faire. Après une nuit de cauchemar et de turpitude, Nana se rend chez la voyante afin d'être orientée et en savoir plus sur son tourment.

Au niveau des couleurs, la prédominance du blanc, du gris et du rouge. Ainsi, pour paraphraser le titre, on pourrait dire que « quand les cauris se taisent, l'avenir s'annonce en gris et en rouge ». Les indices sur la première page de couverture indiquent la tribulation, la désorientation, l'incertitude, la tristesse et la souffrance qui constituent le lot quotidien des personnages actants. Le parcours de Nana, Titi et Makan est en effet parsemé de doute, de tristesse et de la menace d'un avenir sombre.

La couverture du troisième volume de la trilogie, *Les mamelles de l'amour*, est créée par Aïcha Diarra. Elle est de couleur rouge et présente cinq cauris qui forment un cercle. Ce rouge à la fois vif et agressif évoque une mare de sang et, par extension symbolise le deuil, la désolation et des oraisons funèbres comme en témoigne la mort tragique de Kary. Tout ce roman tourne autour de la disparition de Kary dont les conséquences ont été dévastatrices pour Nana. Décédé lors de la traversée du fleuve Djoliba, Kary a laissé derrière lui sa femme en proie à la colère et au chagrin. La mort de Kary se trouve exprimée dans le passage suivant :

Des cris échappèrent. Des grondements d'indignation devant un sort amer. Les hommes rentraient enfin du fleuve. Ils avaient les yeux rouges. Rouge [SIC] à vomir du sang. Ils annoncèrent qu'ils avaient retrouvé Kary et son ami. Leurs corps, décomposés et en partie grignotés par les poissons et d'autres habitants de l'eau, étaient méconnaissables. Les dépouilles avaient été ensevelies à la lisière du fleuve, comme les coutumes le recommandaient. (F. KÉITA, 2017, p.48)

A partir de cette annonce, ont commencé les infortunes de Nana. Elle était contrainte de se plier aux exigences des rites de veuvage, qui faisaient d'elle une femme de mauvais augures. De ce fait, elle devait se tenir à l'écart des femmes ayant leur mari en vie afin qu'elle ne leur transmette pas sa mauvaise fortune. Aussi, le port de l'habit noir du deuil lui était obligatoire. La vieille Nandiougou, chargée de l'application de ces règles, veillait jalousement à ce que Nana ne brûle aucune étape du rituel. C'est pourquoi elle a tenu à ce que Nana subisse l'épreuve du « vestibule du cœur et de

2 Charité AKOUTA, <http://togoqueens.com/post-les-cauris--quelle-utilisation-peut-on-en-faire-339-1>, consulté le 30/09/2019

la vie en ruine » dont le principe consiste à la forcer à « confesser ses péchés, ceux commis durant sa vie de couple, avant de commencer une nouvelle vie sans son mari. » (F. KÉITA, 2017, pp.43-44) Cette repentance dont le but est de demander pardon à son défunt mari permet à la veuve de ne pas être hantée par l'esprit de son défunt mari. Cependant, la couleur verte foncée et le marron utilisée dans la graphie du titre entre en contradiction avec la connotation négative du rouge de l'ensemble de la couverture. Avec le vert et le marron l'espoir est permis malgré les tracés du moment présent. Il s'agit de la foi en la puissance de la solidarité fraternelle qui, seule, peut aider à surmonter les ennuis « des temps contraires ». L'explication du titre corrobore à merveille cet état de fait. *Les mamelles de l'amour*, ce lien de soutien mutuel entre frère peut venir à bout de tous les maux auxquels l'on se trouve confronté dans la cité.

L'image rouge des cauris sur la couverture peut se lire comme une satire des prestidigitateurs africains qui se plaisent à nuire les innocents pour satisfaire les clients mal intentionnés. C'est tout l'univers de la divination qui se trouve mis sur la sellette d'accusation à cause des maléfices de certains détenteurs du pouvoir occulte. Si les devins sont capables du bien, ils sont aussi des jeteurs de sort redoutables dont le savoir peut causer d'atroces souffrances aux innocents. Sur ce point, il est intéressant d'analyser la posture du devin Wara. En effet, Wara est décrit dans ce texte comme un redoutable magicien capable du pire tout comme du bien. Ayant été trompé par Nandaman, il a jeté un sort à Nana qui se voyait partout suivre par « un homme au gourdin ». Ce sort a fini par plonger la veuve de Kary, Nana, dans un profond coma.

CONCLUSION

Les péri-textes des romans étudiés traitent suffisamment la question de la mobilité culturelle des sociétés africaines postcoloniales. Les deux écrivains que sont Cheikh Hamidou Kane et Fatoumata Keita prennent soin de faire de leur paratexte un véritable lieu de sens dont l'analyse peut informer sur le contenu. Au terme d'une analyse fondée sur les acquis de la critique transculturelle, il ressort que les péri-textes sont susceptibles de rendre compte de la dynamique culturelle de l'Afrique postcoloniale. Partant de l'expression de la conflictualité culturelle inhérente à toute rencontre interculturelle, les éléments du péri-texte analysés propulsent les lecteurs dans le vaste chantier de l'écriture transculturelle puisqu'ils promeuvent le dialogue entre le genre romanesque et les autres genres extralittéraires tel le théâtre des marionnettes et la peinture.

Il apparaît alors que le roman africain est une production protéiforme dont l'un des attributs est sa capacité d'intégrer les différentes formes de discours et de genres. A ce sujet, Josias Semujanga estime que le roman africain est un genre hybride et

ouvert à tous les autres genres. C'est pourquoi il préconise de « situer [le roman africain] dans l'ensemble des productions symboliques du monde par lesquelles l'être humain se donne à penser sa propre culture, celle des autres et lui-même. »³ Les éléments du péri-texte analysés postulent le passage de l'interculturel au transculturel. Ils annoncent non seulement la mobilité de l'écriture romanesque, mais aussi la thématique de la rencontre interculturelle placée sous le signe de la conflictualité.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

1. Corpus

KANE, Cheikh Hamidou, 1995, *Les Gardiens du Temple*, Éditions Stock, Paris, p.338.

KÉITA, Fatoumata, 2015, *Sous fer*, La Sahélienne, Bamako, p.162.

KÉITA, Fatoumata, 2017, *Quand les cauris se taisent*, La Sahélienne, Bamako, p.257.

KÉITA, Fatoumata, 2017, *Les Mamelles de l'amour*, La Sahélienne, Bamako, p.174.

2. Autres ouvrages

BÉNESSAIEH Afef, 2012, « Après Bouchard Taylor : Multiculturalisme, interculturalisme et interdisciplinarité au Québec », *Trans, multi, interdisciplinarité, trans, multi, interdisciplinarité* (sous la direction de Brigitte Fontille et Patrick Imbert), Presse de l'Université de Laval, p.81-98.

BERSTEIN, Basil, 1975, *Langage et classes sociales, codes socio-linguistiques et contrôle social*, Paris, Éditions de Minuit, p.352.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain, 1982, *Dictionnaire des symboles*, Paris, RobertLaffont, Jupiter, p.1060.

Claude, Clanet, *L'interculturel : introduction aux approches interculturelles en éducation et en sciences humaines*, P.U.M., Toulouse, 1990, p.236.

COMPAGNON, Antoine, 1979, *La Seconde main*, Paris, Seuil, p.426.

COULIBALY, Adama, 2012, « Critique transculturelle dans le roman africain francophone : aspect et perspectives d'une théorie », *Annales de l'Université Omar Bongo, N°17*, Presse universitaire de Gabon, p.22-36

3 Josias SEMUJANGA, op.cit., p.14.

DÉRIBÉRÉ, Maurice, 1964, *La couleur*, Paris, PUF, p.128.

ÉCO, Umberto, 1985, *Lector in Fabula le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, p.315.

GENETTE, Gérard, 1982, *Palimpsestes : La littérature au second degré*, Éditions du Paris, Seuil, p.453.

GENETTE, Gérard, 1987, *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, p.426.

GOLDENSTEIN, Jean-Pierre, 1990, *Entrée en littérature*, Paris, Hachette, p.126.

JOUVE, Vincent, 2014, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, p.242.

LIOGIER, Raphaël, *La guerre des civilisations n'aura pas lieu*, Paris, CNRS Editions, P.338.

MANGELLE, Daniel Etounga, 1993, *l'Afrique a-t-elle besoin d'un programme d'ajustement culturel ?*, Ivry, Editions Nouvelles du sud, p.147.

MÉITÉ, Méké, 1999, « Les Gardiens du Temple de CH. H. KANE : Un hymne à la parole du griot », *EN-QUÊTE*, Abidjan, EDUCI, p.131-149.

MITTÉRAND Henri, 1979« Les titres des romans de Guy des Cars », *Sociocritique*, Nathan Université, p.85-97.

MOSER Walter, 2010, « transculturation : métamorphose d'un concept migrateur », *Transculture et Vice-versa*, (DIR Caccia Fluvio), Canada, Triptyque, p.33-59.

SEMUIJANGA, Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, p.207.

TRO DÉHO, Roger, 2014, « Dialogue des arts et des médias », *Médias et littérature. Formes, pratiques et postures*, Paris, L'Harmattan, p.171-198.

3. webographie

AKOUTA Charité, *Les cauris que peut-on en faire*, <http://togoqueens.com/post-les-cauris--quelle-utilisation-peut-on-en-faire-339-1>, consulté le 30/09/2019

GIROUX Mélanie, *La signification cachée des couleurs en communication visuelle*, <http://evolutiongraphique.com/la-signification-cachee-des-couleurs-en-communication-visuelle/> consulté le 25/09/2019