UNIVERSITE GASTON BERGER DE SAINT-LOUIS (SENEGAL)
LABORATOIRE DE RECHERCHES EN ART ET CULTURE
UNIVERSITE FRANÇOIS RABELAIS DE TOURS (FRANCE)
ECOLE DOCTORALE DES SCIENCES DE L'HOMME ET DE LA SOCIETE

SEMIOTIQUE DE L'ESPACE ET SEMANTIQUE DU DISCOURS LITTERAIRE DANS LES OEUVRES DE NGUGI WA THIONG'O, GEORGE LAMMING ET WILLIAM BOYD

Thèse pour le doctorat de l'Université François Rabelais de Tours et de l'Université Gaston Berger de Saint-Louis

Composition du Jury:
Pr Baydallaye KANE, (co-directeur,Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal)
Pr John PIER, (Université de Tours)
Pr Richard SAMIN, (rapporteur, Université de Nancy 2)
Pr Oumar Ndongo (rapporteur, Université Cheikh Anta Diop de Dakar, Sénégal)
Pr Philip WHYTE, (co-directeur, Université de Tours)
Pr Omar Sougou, (Université Gaston Berger de Saint-Louis, Sénégal)
Pr Zabus CHANTAL, (Université de Paris 13)

Présentée par
M. Abib SENE

Sous la direction de
M. Baydallaye KANE
Professeur Titulaire et
M. Philip WHYTE
Professeur titulaire

****

Année académique 2013-2014

Sommaire

DEDICACE ii
REMERCIEMENTS iii
INTRODUCTION 1
PREMIERE PARTIE : L'ESPACE : UN SYSTEME DE SIGNES ET DE SIGNIFICATIONS 10
CHAPITRE I : AU COIN DES D/DIEUX ET DES DEMIURGES 11
I-1-1 La divinisation de la représentation de l'indice identitaire 11
I-1-2- Un espace ésotérique et politique 70
CHAPITRE II CRUAUTE ET DYNAMISME DANS L'ESPACE 115
I-2-1 Espace de Victimisation 115
I-2-2- Les angles de la liberté d'expression 164
DEUXIEME PARTIE : SEMANTIQUE INTERPRETATIVE ET PRAGMATIQUE DU DISCOURS ACTANTIEL 216
CHAPITRE I : DES TRAVAUX LINGUSTICO-PRAGMATIQUES 217
II-1-1 Des théoriciens sur la langue et le langage 217
II-1-2 Des points de vue sur le pragmatisme 225
CHAPITRE II : IDENTIFICATION ET SIGNIFICATION DES ACTES DE LANGAGE DANS LE DISCOURS ACTANTIEL 235
II-2-1 Contexte et performativité du langage 235
II-2-2 Dimension pragmatique des lois du discours, de la rhétorique et de la poétique 355
PARTIE 3 : ASPECTS SEMIOTIQUES DES MODES NARRATIFS 423
CHAPITRE I : SUPERFICIALITE ET PROFONDEUR DES STRUCTURES NARRATIVES 424
III-1-1 De la transformation à la jonction 424
III-1-2 Une arithmétique narrative des composantes de la logique déontique 459
CHAPITRE II- LE TEMPS SEMIOTIQUE 489
III-2-1 Temporalité et narration 489
III-2-1-2- *Aspéctualisation* des signes temporels 510
CONCLUSION 526
BIBLIOGRAPHIE 550

DEDICACE

A la mémoire de ma grand-mère, feu Madjiguène LO

(Repose en paix *Mummy* !)

REMERCIEMENTS

Simple vétement de la pensée, le langage humain est parfois faible, très faible pour habiller de mots justes les idées et les sentiments qu'on peut eprouver et vouloir exprimer à l'endroit d'un semblable. Mais étant donné que nous n'avons pas d'autres moyens plus efficaces pour dire Merci à ceux que nous le devons, faisons recours à ce même langage pour donner corps, d'une manière consistante, à nos sentiments de reconnaissance à tous ceux qui ont, de près ou de loin, contribué à la réalisation de ce travail.

A mes encadreurs, le Pr Baydallaye KANE et le Pr Philip WHYTE, j'exprime ma profonde gratitude. En effet, leur disponibilité sans limite temporelle et spatiale, leur indulgence devant mes manquements comportementaux et leur bienveillance qu'ils me témoignèrent, m'auront, sans nul doute, permis de rester debout pour faire face à toutes les *intempéries* psychiques et psychologiques qui ont véritablement rythmé le cours de la rédactions de ce travail. Pour leur rigueur scientifique et leurs qualités humaines avec lesquelles ils m'ont encadré et formé en me tranformant sans pour autant me déformer, qu'ils reçoivent, ici, l'expression d'un témoignage de reconnaissance d'un disciple, qui gardera pour toujours un sentiment indéfectible de reconnaissance envers eux.

Mes remerciements vont également à l'endroit du personnel enseignant et administratif de la séction d'anglais de l'UGB. Un personnel qui a hautement contribué à ma formation intellectuelle. Nous serons toujours redevables au Pr Omar Sougou qui a guidé nos premiers pas dans les études de la littérature africaine. Nous rémercions sincérement le Pr Badara SALL pour sa générosité intellectuelle et ses conseils prodigués pour mieux nous orienter aussi bien dans le champ intellectuel que social ; aux Pr Abdoulaye Barry, Boubacar Camara, Maweja Mbaya et Moisé Chimoune pour les bons rapports sociaux et

pédagogiques qu'ils ont toujours entrenus avec nous. Au Dr Khadidiatou Diallo pour son soutien moral et materiel, aux Dr Mamadou Ba, Mamadou Dieng, Oumar Fall, Astou Diop, Albino Ndéky, Ousmane Ngom, Ibrahima sarr pour leur soutien moral. Mention spéciale au Dr Maurice Gning et à M. Babacar Diouf qui m'ont assisté durant les moments les plus difficiles de ce travail. A mes collègues doctorants de la section d'anglais et du laboratoire LARAC, pour leur ouverture d'esprit et leur sens du partage, je dis Merci. A la secrétaire de la séction d'anglais, madame ndiaye que j'appelle affectueusement *madré*, j'exprime toute ma gratitude. Pour la beauté du geste au service de la recherche, je remercie le corps professoral de la section de Langue, Littératures et Civilisations du monde anglophone pour m'avoir engagé comme enseignant vacataire depuis 2008 à ladite section. Ce qui ma permis de trouver des moyens financiers pour ainsi continuer mes recherches.

Nous remercions de vive voix nos amis Sébastien Aimé Nyafouna de l'Université Paris IV, qui a bien voulu relire ce travail, MM. Seydou Diouf, El Hadji Omar Ndiaye, Yoro Diallo, Dr Lucien Gning, Daouda Diouf, Djijack Faye, Gustave Dioussé pour leurs encouragements quotidiens. Aux responsables pédagogiques administratifs de l'Institut Supérieur de Management de Dakar (ISM), en l'occurence Mr Aly Hanne, Mbaye Ndiaye et Samuel Faye, ceux de l'Institut Supérieur du Commerce de Dakar (Supdeco), en particulier M. Diakhaté, ceux de l'Institut Africain de Management (IAM), pour m'avoir donné l'opportunité de faire l'expérience de l'enseignement de l'anglais appliquée dans leurs instituts respectifs.

Nos remerciements vont également à l'endroit de nos parents, feu ma mère Diarra Ngom et feu mon Père Mamecore Sène pour tous les sacrifices qu'ils ont consentis à mon égard. Pour ma grand-mère, feu Madjiguène LO à qui ce travail est dédicacé, pour m'avoir éduqué et transmis les valeurs qui ont fait de moi

aujourd'hui l'homme que je suis, j'exprime une pensée pieuse. Nous souhaitons également remercier notre oncle paternel Yacinthe Colly Sène et sa femme Bernadette Diouf qui ont pris en charge mes études de la 6ème à la teminale. A leurs enfants j'exprime ma profonde gratitude. Que soient également remerciés mon frère ainé Pape faniand Sène et sa famille, mes cousins Guèdj Sène et Birame Sène pour le confort moral qu'ils m'ont toujours assuré.

Pour ses prières et ses encouragements, j'exprime mon amitié et ma gratitude à la famille Badji. A leur fille Diénéba Badji, un des lecteurs de ce travaille, je témoigne mon attachement indéfectible. A sa sœur Awa Badji, j'exprime ma reconnaissance pour les moments distractifs que suscite toujours sa présence à nos côtés.

Que soient également remerciés mes étudiants, toutes promotions confondues, de l'université Gaston Bergr de saint-louis, de l'Institut Supérieur de Management à Dakar, L'Institut Supérieur du Commerce de Dakar, de l'Institut Africain de Management de Dakar pour s'etre montrés très compréhensifs vis-à-vis mes « baisses de régime » dus à une fatigue chronique causée par des navètes entre Dakar et Saint-Louis.

« *Quand dire c'est faire* », en proferant le mot Merci à l'endroit de toutes ces personnes qui nous sont chères, je pose un acte expressif qui va dans le sens de dire : one ne nait pas Dr : on le devient par le concours des uns et des autres !

INTRODUCTION

La littérature est un art social dont les objectifs se sont diversifiés au cours de l'histoire. Avec leurs compétences narratives et poétiques, certains écrivains, dans des pays comme la France, formèrent, dans les années 1850, un bloc aristocratique qui s'était désolidarisé de tout engagement dans la vie politique et les préoccupations sociales de leurs communautés. Par littérature, ils entendaient l'autonomie d'une écriture qui n'avait tâche que de se focaliser sur les aspects poétiques de l'écriture pour préserver la spécificité « du champ littéraire autonome »[1]. Cependant, cette conception de la littérature en France connaîtra des émiettements entre la fin du XIXe et le début du XXe siècle avec l'avènement de l'homme dit « intellectuel ». Ce dernier va faire prévaloir ses compétences scientifiques pour faire entendre sa voix aussi bien dans le champ politique que social. Ainsi, il acquit une certaine légitimité qui lui tailla une place de choix dans les prises de décision ou les recherches de solutions aux questions d'ordre général qui rythmaient le quotidien de sa cité.

Menacée dans ses lettres de noblesse, la littérature marqua le pas et ouvrit une fenêtre sur l'actualité de son environnement politico-social. On assistait ainsi à l'apparition de « l'homme bâtard » de Roland Barthes ou de « l'écrivain-écrivant » qui, tout en restant fondamentalement attaché à la dimension poétique du texte, s'ouvrit aux préoccupations multiformes de sa communauté. Cette ouverture sera agrandie dans des pays comme la France au lendemain de la Grande Guerre avec la révolution d'Octobre 1917[2], qui avait ressuscité l'espoir brisé en terre occidentale, laquelle venait juste de sortir d'un conflit militaire sans précédent dont la cruauté témoignait de la barbarie et des limites de la raison humaine.

[1] Benoît Denis. *Littérature et engagement de Pascal à Sartre*. Paris : Editions Seuil, 2000, p.20.
[2] *Ibid*., p. 22.

Une nécessité de porter les valeurs de la justice, de la liberté et de la démocratie à une dimension universelle se fit jour. La voix de l'homme littéraire se leva alors comme porte drapeau d'une vision nouvelle, d'un monde différent : c'est la naissance d'une littérature totalement engagée dans une bonne partie du monde occidental.

En Afrique subsaharienne, la littérature écrite porte souvent la marque d'un engagement politique. Après la période d'enchantement des années vingt, qui s'était caractérisée par un panégyrique des auteurs africains sur la colonisation, apparurent des écrits du désenchantement qui dressaient le spectacle d'un système « centraliste », entraînant et entretenant la privation de l'homme colonisé. Des penseurs avertis à limage de Chinua Achebe, Wole Soyinka, Ferdinand Oyono, Eza Boto et tant d'autres, engagèrent, à travers leurs écrits, un combat anticolonial à la mesure de leur sens de la justice et de l'égalité des peuples. L'accumulation de déceptions et d'illusions finit par faire naître, chez les écrivains comme Ngugi wa Thiong'o, George Lamming, et William Boyd, le sentiment du mal qui les projeta dans les formes d'écritures qui visent un objectif : libérer l'opprimé du poids de la honte, de la dépendance et du silence asservissant. La foi dans les ressources et la dignité de l'homme noir féconde leur idéal de liberté conforme à la vérité pour laquelle ils se sont engagés.

Leur observation sur une société de classes et de races a ouvert leurs yeux sur un univers phagocytant qu'il convient de supprimer ; leurs écritures se sont dressées alors contre la marche macabre du mal et la tragédie coloniale et néocoloniale. Ainsi, il nous conviendra, à travers une analyse sémiotique et sémantique de l'espace et du discours littéraire, de porter dans le détail de la compréhension, les messages que véhiculent Ngugi dans *A Grain of Wheat*[1], *The*

[1] L'acronyme *GW* sera employé dans le texte pour référer à *A Grain of Wheat*.

River Between[1], et *Wizard of the Crow*[2], Lamming dans *In the castle of my Skin*[3] et *Season of Adventure*[4], et Boyd dans in the *Ice-Cream War*[5], et *Armadillo*[6].

Le choix de ces auteurs et ces ouvrages s'explique par le fait que les écrivains kenyan, caribéen et britannique soient identiques dans leur engagement à mettre leur plume au service de la liberté et de l'égalité entre les hommes. Leur attachement au sens de l'histoire et la nature contemporaine des thématiques qu'ils développent, nous laissent l'intérêt de parcourir leurs ouvrages précédemment cités pour en souligner la portée sémiotique de leurs messages. En plus du fait que les œuvres choisies appartiennent à la littérature postcoloniale, les similitudes des questions abordées, malgré la différence des aires géographiques auxquelles les auteurs appartiennent, constituent un autre point qui justifie notre motivation à explorer les travaux de ces penseurs.

En effet, en vue de « libérer tous les silences emprisonnés quelque part au fond de lui-même »[7] Ngugi, à travers *The River Between*, mais surtout *A Grain of Wheat*, fait lever un peuple opprimé pour faire disparaître l'iniquité et l'arrogance aveugle d'une puissance coloniale.

Dans *A Grain of Wheat*, il présente le mouvement révolutionnaire des Mau Mau comme l'expression d'un sacrifice, d'une générosité d'un groupe qui verse son sang pour garantir la survie de tout un peuple. Il les dépeint comme des héros qui incarnent une cause virile, qui vise la gloire dans une victoire libératrice. Les combattants de la justice, qui s'enferment dans un cadre révolutionnaire où s'observent les limites du colon blanc, portent le symbole d'une oppression

[1] L'acronyme *RB* sera employé dans tout le reste du texte pour faire référence à *The River Between*.
[2] L'acronyme *WC* sera employé dans tout le reste du texte pour faire référence à *Wizard of the Crow*.
[3] L'acronyme *ICS* sera employé dans tout le reste du texte pour faire référence à *In the Castle of my Skin.*
[4] L'acronyme *SOA* sera employé dans tout le reste du texte pour faire référence à *Season of Adventure*.
[5] L'acronyme *ICW* sera employé dans tout le reste du texte pour faire référence à *In the Ice-Cream War*.
[6] Le titre de l'ouvrage *Armadillo* restera inchangé dans tout le texte.
[7] S. L Tansi. *La Vie et demie*. Seuil : Paris, 1979, p. 100.

illégitime refusée ; ils demeurent l'expression d'une contrainte et d'une domination rejetées. Il leur fait porter sur les épaules le fardeau de la douleur qui sanctifie et libère. Leur courage, leur abnégation et leur sens profond du sacrifice remplacent la honte et la dénégation de soi.

Conscients de l'austérité d'un système infâme et déshumanisant, les habitants de Thabai se dressent sur leurs ergots pour renverser un ordre politico-économique qui les prive de jouir de leurs droits d'hommes libres. C'est l'avènement de « UHURU » ou l'indépendance. Les carcans d'une société régie par les lois qui nient l'homme colonisé ont sauté et le Kenyan opprimé est restitué son statut d'être humain. Les chaînons de l'asservissement sont brisés et l'espoir d'un lendemain meilleur nourri.

Dans un Kenyan libre et indépendant, Ngugi se dresse en vigile pour porter un regard observateur sur le bien commun : l'indépendance. De son observation, résulte une analyse critique, qui prend valeur d'évidence dans ses œuvres comme *Petals of Blood*, *Wizard of the Crow*, qui en partant de l'exemple du Kenyan, embrassent toutes les nations dont les fruits de l'indépendance ont été usurpés par des dirigeants aux intentions peu démocratiques, lesquels, du « despotisme sanglant à la (…) démocratie à vie sans vote populaire (…), en passant par toutes sortes de degré du césarisme opportuniste »[1], ont plongé leurs nations dans un univers à rebrousse-poil. Ils ressuscitent le désespoir de leurs peuples, dont l'horizon s'assombrit dans leurs régimes post indépendances aux appétits égoïstes et destructeurs. Leurs rêves de vivre dans un univers purifié de toutes sortes de meurtrissures, d'injustice et de corruption, est balayé par la tyrannie des nouveaux dirigeants africains : c'est le néocolonialisme, dont l'analyse sémiotique constituera un point focal dans notre travail.

[1] Chislain Couraice. *Continuité noire*. Dakar-Abidjan : Nouvelles Editions Africaines, 1977, p. 57.

Classée dans la catégorie des hommes piétinés, la communauté noire des Caraïbes tirait de l'évidence du mal le désir de vengeance, la soif de la liberté et de la justice sociale. La relation avec le Blanc était déterminée par la violence qui était le seul moyen pour les non blancs de s'identifier et de reconquérir une dignité blessée, une humanité bafouée et une morale souillée.

Le rôle du nègre dans la société caribéenne, sous domination coloniale, était relégué au second plan. Sa différence avec l'homme blanc prenait source dans un complexe de supériorité, qui était entretenu par un univers racial, lequel niait les droits fondamentaux de l'homme noir, en le condamnant à une existence timide et stérile. Le Noir était alors installé dans un ordre social qui le soumettait à un système qui donnait sens à une vision spirituelle, laquelle faisait du Blanc un « élu de Dieu », son vicaire sur terre qui pouvait s'arroger le droit de vie et de mort sur les autres races dites « inférieures ».

Ayant grandi dans un environnement social hostile où la couleur de la peau jouait un rôle de stratification sociale, Lamming s'est très tôt rangé du côté du plus faible pour dénoncer un système qui faisait le mal et l'accomplissait sans retenue sur un peuple à la fois abusé et désabusé. A travers *In the Castle of my Skin*, il élabore des arguments d'une scientificité certaine, lesquels mettent à nu les milieux où la pensée du Noir reste conditionnée par l'injustice sociale, et où la pauvreté mesure le caractère abject et cruel d'un régime fasciste cimenté par une politique aveugle de la loi du plus fort. Lamming continue son combat contre l'injustice dans ses autres ouvrages avec la même ténacité.

Dans *Season of Adventure*, il oriente sa réflexion sur le déracinement et l'acculturation dans les Caraïbes post indépendance. Le caractère peu intègre des hommes politiques, la corruption, et le népotisme, restent des points saillants dans ledit ouvrage.

Ce mal qui fait surface dans les actes quotidiens de l'homme constitue une source de réflexion chez l'écrivain britannique, William Boyd. Ce dernier, dans son roman *An Ice-cream War*, met en relief des communautés occidentales qui versent dans une cruauté macabre, par laquelle elles transforment l'Afrique en un endroit d'antipathie et de forfaits. Chez des hommes et des femmes, William Boyd souligne la dimension innée du mal chez l'être humain.

Cette même conception du mal, sera davantage illustrée dans son roman *Armadillo* où la morale et la dignité humaine sont sacrifiées au prix du profit. Ainsi, Boyd semble porter un regard critique sur l'Homme dont la civilisation semble avoir favorisé la pérennisation du mal sous-tendu par un égoïsme certain.

Tandis que Ngugi et Lamming portent l'accent sur le mal d'un système politique, Boyd se focalise sur la domination et le triomphe du mal sur l'Homme, qui n'a moyen que de créer des civilisations porteuses de violences anéantissantes. Sa quête perpétuelle du bonheur se contredit par sa barbarie quotidienne à travers laquelle il s'enferme dans un état permanant d'instabilité psychique et morale.

Comment l'espace, peint par Ngugi, Lamming et Boyd dans notre corpus, concourt-il à mettre en évidence l'idée du mal collectif (le mal du système), le mal individuel (le mal inné en l'homme) ?

Comment, du point de vue sémiotique et pragmatique, s'est composé le discours de chaque auteur ; et comment ces éléments linguistiques, illustrent-ils les différents aspects sémantiques du discours de chaque auteur ?

Comment la narratologie sémiotique souligne t-elle les différents thèmes et sous-thèmes développés par les auteurs de notre corpus ?

L'espace textuel, est-il lié au discours littéraire? Comment le discours littéraire est-il lié à la narratologie sémiotique?

Trouver des réponses à ces différentes interrogations, nous permettra de répondre sans équivoque à la question principale que soulève notre projet de recherche. Pour ce faire, nous entendons procéder par une analyse comparatiste rigoureuse et détaillée, qui prendra en compte l'ensemble des éléments culturels, politiques, psychologiques et linguistiques des différentes productions littéraires sur lesquelles est portée notre recherche. Une approche qui sera fondée sur des théories sémiotiques.

Cela nous permettra d'atteindre un certain nombre d'objectifs, articulés dans une première partie relative à une étude sur la spatialité, une analyse de la sémiotique du système des signes physiques et de leurs significations. Cela aidera à comprendre la divinisation de la représentation de l'indice identitaire. Les univers religieux, les espaces ésotériques et politiques, nous amèneront à articuler la symbolique des signes spatiaux comme l'église, la forêt, la montagne, et l'arbre. La cruauté et le dynamisme dans l'espace devra aider à mettre en surface, à travers l'étude des espaces maritimes, carcéraux et médicaux, la portée politique et sociale des régimes coloniaux et postcoloniaux en terre africaine et caribéenne. L'analyse des angles de la liberté, portera en vue la valeur sémiotique et sémantique des espaces sociaux comme la route, la maison close et le bar-café.

Dans notre deuxième partie, également divisée en deux chapitres, nous comptons faire une analyse socio-sémiotique des œuvres de notre corpus. L'étude de l'aspect sémiotique et de la fonctionnalité du langage actantiel, nous aidera à mieux noter la signification et le fonctionnement de la structure textuelle par l'interaction des diéctiques « Je-Tu ». En effet, l'étude de l'impact du contexte sur le langage des actants, nous donnera la possibilité d'aborder un point sur le

contexte et le cotexte, en insistant sur les déictiques personnels, spatiaux, discursifs et sociaux dans les différentes œuvres. Les aspects descriptifs et constatifs de même que la relation entre diéctiques et situations d'énonciations, resteront des points saillants dans notre analyse.

Une analyse pragmatique nous donnera également la possibilité de porter une attention sur les termes indexicaux ; éléments dont l'emploi et le sens sont déterminés par les paramètres contextuels.

La variabilité des différentes registres de langues et les actes de langage (les actes accomplis, les actes illocutoires et perlocutoires), ainsi que les énoncés argumentatifs, constatifs et performatifs, permettront de bien illustrer la dimension politique des œuvres de Ngugi, de Lamming ; de même que le message socio-anthropologique de Boyd.

La vérification de la signification de l'espace, des lois discursives et maximes conversationnelles de même que la rhétorique argumentative devront contribuer à mieux comprendre comment la littérature postcoloniale, d'une manière générale, a levé un coin du voile sur les véritables facteurs qui bloquent la marche rapide de l'Afrique et des Caraïbes vers des lendemains meilleurs.

Dans notre troisième partie, nous mettrons l'accent sur l'aspect sémiotique des modes narratifs. Ainsi, il nous sera opportun, en étudiant les jonctions et les disjonctions transformationnelles, d'exploiter les structures de « l'effet récit » et de l'algorithme du récit second. L'analyse de la syntaxe narrative, des modalisations véridictoires, de même que l'étude des programmes cognitifs et de l'arithmétique narrative des composantes de la logique déontique, nous aideront à mettre en vue les identités narratives et l'articulation des paradoxes thématiques et narratifs. Un intérêt particulier sera aussi porté sur l'*aspectualisation* des signes temporels.

Une étude détaillée de l'espace devra aider à voir, de manière plus claire, comment, du point de vue spatial et linguistique, la thématique du néocolonialisme est exprimée dans les œuvres de Ngugi et de George Lamming ; comment le concept du mal individuel et collectif est développé à travers leurs récits et ceux de Boyd. Les ressemblances et les dissemblances stylistiques, des thématiques historiques, culturelles, et politiques abordées par les auteurs de notre corpus, devront être bien soulignées. Ainsi, nous pourrions porter en vue l'expression du mal collectif et individuel qui peut revêtir des formes spatiales et linguistiques multiples ; leurs expressions pouvant varier d'un auteur à un autre, d'un pays à un autre et donc d'une culture à une autre.

Nous nous évertuerons, en nous appuyant sur la dimension sémiotique, mais aussi sur l'aspect pragmatique de notre corpus aux textes parfois marxistes, à démontrer comment cette idée du mal postcolonial est sémiotiquement présentée comme une pathologie qui fait de l'Afrique le principal coupable et la seule victime de ses dirigeants aux régimes dictatoriaux, qui font de la démocratie et du développement, le cadet de leurs programmes politiques et économiques. Il sera également intéressant de faire une comparaison sémiotique entre cette situation politique en Afrique et celle en Occident au lendemain de la Première Guerre mondiale.

Il nous devra être possible, à la fin de ce travail, de mettre en évidence la présence de techniques narratives aux relents sémiotiques des messages textuels de notre corpus. En outre, nous serons amené à établir le lien intrinsèque qui existe entre la sémiotique de l'espace et la sémantique du discours littéraire. En d'autres termes, l'analyse de notre sujet devra nous permettre de montrer comment le cadre physique dans le roman détermine les événements et, par conséquent, la nature et le contenu du discours du personnage.

PREMIERE PARTIE : L'ESPACE : UN SYSTEME DE SIGNES ET DE SIGNIFICATIONS

CHAPITRE I : AU COIN DES D/dIEUX ET DES DEMIURGES

I-1-1 La divinisation de la représentation de l'indice identitaire

I-1-1-1 Du terrestre au céleste

L'espace romanesque est un univers où se déplacent des personnages, se déploient des actions et se créent des événements cadrés dans une structure temporelle qui, somme toute faite, permet de mesurer la durée fictive de la vie romanesque.

Dans les œuvres de Ngugi, Lamming et Boyd, l'espace est diversement constitué. Les personnages se déplacent d'un univers à un autre à la quête d'un accomplissement personnel et ou collectif.

Dans ce sous chapitre nous nous proposons d'explorer les espaces mythiques et mystiques à travers lesquels nous mettrons l'accent sur la méthode de l'école de sémiotique de Paris[1] qui, dans l'analyse du récit, souligne les aspects figuratifs, narratifs et thématiques. Au niveau figuratif du récit, les personnages qui sont en interaction « sont pris en considération en tant qu' « acteurs » [en mouvement] dans des lieux et des temps déterminés »[2]. C'est un niveau à partir duquel le message littéraire reste « accessible à nos sens (vue, ouïe, odorat, goût,

[1]Organisée autour des idées de A. J. Greimas, l'école sémiotique de Paris est née en 1966 avec la publication de *La Sémantique structurale* de Greimas. Elle hérite de la lecture de l'école de Copenhague (traveaux de Louis Hjelmslev) sur *Le Cours général de la linguistique* de Ferdinand de Saussure pour l'approfondire et de ce fait se distinguer de l'cole de Prague de Roman Jacokbson plus interressée par les variations et les changements des langues. Cette école de Paris, dans son analyse sémiotique du discours littéraire, mettra en avant les éléments du figuratif, du narrtif et de la thématique.

[2] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*. Bruxelles : Editions de Boeck Université, 2000, p.29.

toucher) »[1]. En effet, le fuguratif demeure, dans l'univers textuel, le « niveau concret »[2] où se notent les éléments physiques de la nature. Il représente des signes, des éléments du monde exterieur et réel. Tout signe textuel pouvant étre rapporté au cinq sens peut prendre, dans son analyse, la valeur sémiotique du figuratif. D'ailleurs, Joseph Courtes le définit comme étant « un système de représentation ayant un correspondant perceptible au plan de l'expression du monde naturel »[3].

Quant au niveau narratif, il « concerne les actants (…) et leurs divers parcours »[4]. C'est un niveau d'analyse dans lequel les fonctions[5] des personnages et les modèles actantiels[6] sont articulés. Les rapports entre les actants[7] sont exprimés dans des énoncés narratifs[8] à travers lesquels les réussites et les échecs des sujets dans leurs quêtes d'objects de valeur[9] dans l'espace narratif donne à l'univers spatial une dimension sémiotique où le pouvoir-faire[10] et le savoir-faire[11] des sujets actualisés[12] et des sujets savants[13] donne une visibilité à la nature et aux contenus des programmes narratifs.

---

[1] *Ibid.*
[2] *Ibid*.
[3] Joseph Coutes. *Le Conte populaire : poétique et mythologie*. Paris : PUF, 1986, p.18.
[4] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p. 71.
[5] *Ibid*., p.37. [Par fontion, Everaert-Desmedt entend « l'action d'u personnage définie d'un point de vue de sa signification dans le déroulement de l'intrigue. »]
[6] *Ibid*., p.38. Un modèle actantiel, selon Everaert-Desmedt, est [« une sphère d'action » articulée dan un énoncé narratif où les actants entretiennent des relations de conjonctions et de disjonctions. »]
[7] *Ibid*. [« les actants sont les « personnages » considérés du point de vue de leurs rôles narratifs (leurs fonctions, leurs sphères d'actions) et les relations qu'ils entretiennent entre eux. »]
[8] *Ibid*. [« l'énoncé narratif est une relation entre actants.»]
[9] *Ibid*., p.58. [L'objet de valeur n'est « valeur » qu'à l'interieur du récit. Il n'a pas de valeur référentielle, en « soi ». Sa valeur tient au seul fait qu'il est l'objet d'une quête pour un sujet »]
[10] *Ibid*. [« la capacité d'agire, (…) la force physique » [d'un sujet de faire. »].
[11] *Ibid*. [la connaissance technique de l'accomplissement d'une tâche, d'une quête d'un objet de valeur]
[12] *Ibid*., p.60. [« L'orsqu'un sujet possède le pouvoir-faire, il a le statut de sujet actualisé. »]
[13] *Ibid*. [Les sujets savants c'est « les sujet dont l'aptitude à accomplir les performances provient d'un savoir faire initialement acquis. »]

Le niveau thématique, il relève de l'analyse « des valeurs profondes, véhiculées implicitement par le texte »[1]. Par opposition aux niveaux figuratif et narratif, le niveau thématique s'intéresse à l'aspect conceptuel du récit. Il développe les axes thématiques auquels renvoie le fuguratif.

Etant donné que « la structure narrative donne du sens aux éléments figuratifs qu'elle intègre, et [qu'] elle est elle-même interpretée comme un véhicule de valeurs thématiques »[2], il savère judicieux d'effectuer une analyse des espaces où s'opèrent des transformations actantielles à travers des parcours sémiotiques « génératifs de significations »[3]. De ce fait, l'articulation narrative du figuratif et du thématique fait appel à des « figures du monde naturel » (…), des choses, des personnes, des décors du monde sensible »[4], pour une mise en scène des personnages romanesques dans des univers culturels, religieux et politiques. Cela affecte une dimension sémantique au discours littéraire, d'où l'importance de l'analyse discursive[5] et narrative[6] des agencements et des transformations des animateurs des espaces des récits de notre corpus.

Dominée pendant plus de trois siècles par l'empire britannique, l'île de Barbade accéda à son autonomie en 1966. Forgé par une culture étrangère qui s'était profondément ancrée chez les populations grâce aux « instruments » politico-culturels comme la religion et l'école, le peuple de l'île est resté, malgré son autonomie politique, aliéné dans ses racines identitaires. Dans beaucoup de ses ouvrages comme *The Emigrant*, *In the Castle of my Skin*, mais également dans *Season of Adventure*, Lamming souligne avec emphase le phénomène du choc des

[1] *Ibid*., 73.
[2] *Ibid*., p.71.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.136.
[5] [C'est l'analyse de la description des parcours figuratifs et du rôle qu'ils jouent dans la structuration du sens du récit.]
[6] [C'est dans l'analyse narrative que l'on souligne les rapports de conjonctions et de disjonctions entre les les sujets en quête d'objets manquants, désirés, convoités, etc. C'est à ce niveau d'analyse que les transformations des personnages et leurs rôles actantieles sont articulés.]

cultures qui généralement entraîne trois réactions. Soit il provoque une réaction de rejet (une culture rejette une autre), soit une réaction de phagocytage (une culture phagocyte une autre), soit une réaction de syncrétisme (les différentes cultures se foisonnent et donnent naissance à une autre culture).

Dans *SOA*, Lamming met en lumière le spectacle d'une jeune nation en perdition culturelle. Dans la mise en scène de ce message, il fait jouer à l'espace un rôle primordial. Il donne une certaine charge sémantique à l'univers dans lequel évoluent ses personnages et de ce fait, crée un lien entre l'univers, l'événement et l'actant.

En effet, l'espace aérien dans *SOA* reste dominé par le mouvement de va et vient des phlébotomes. Ces derniers articulent l'espace aérien en horizontal *vs* vertical. Ils établissent ainsi un lien direct entre le céleste et le terrestre: « they seemed to struggle with their wings, trying to keep their balance. But the wings would not take flight again. They were tottering down to the yard » (*SOA*, 298). A l'image de l'espace de la poubelle dans *WC*, l'espace aérien dans *SOA* demeure un repère spatio-temporel grâce auquel les phlébotomes orientent leurs déplacements. Des déplacements qui recèlent fondamentalement un motif informationnel. En effet, informer c'est avertir, instruire un sujet individuel ou collectif en un lieu donné pour un objectif bien précis. Tous ces paramètres définissant le motif informationnel sont dument remplis par les phlébotomes. Selon qu'il est écrit :

1- « Sandflies bright black and nervous as leaves»;

2-« [Sandflies] in circles with the wind»;

3-« the sandflies grew thicker a sure warning of some personal tragedy which would befall the Rerserve » (*SOA*, 298).

Le but des éléments célestes est bien défini. Il s'agit de donner une mauvaise nouvelle qui présage une tragédie dans le village. Ainsi apparaît figurativement des similarités et des disparités entre les mouvements dans l'univers céleste dans *SOA* et l'espace terrestre dans *WC*.

Dans *WC*, Kamiti quitte spirituellement l'univers terrestre où se trouve son corps « sans esprit » (dans un état d'inertie) pour aller trouver le souffle de la vie dans l'espace céleste. Mais de cet espace de vie, son âme va chuter pour se faire emprisonner dans une « carcasse funeste », laquelle gît sur une montagne. Selont qu'il est écrit: «he wanted to climb to the top, when suddenly he felt very weak in the knees and collapsed at the foot of the mountain of garbage. (…). The body is a prison for the oul » (*WC*, 38-40). Quant aux phlébotomes, ils se libèrent de l'espace de vie (le ciel) pour venir annoncer la nouvelle d'une mort tragique dans l'univers terrestre (The Reserve) avant de retourner dans leur monde vivifiant. Les deux parcours (celui de Kamiti et des phlébotomes) se croisent dans le point commun où ils partagent une donnée funeste. Ce point est la frontière-contacte entre le terrestre et le céleste. Il est la pierre angulaire des deux parcours, lesquels entretiennent une relation dialectique à travers laquelle est mis en évidence le mouvement de la mort vers la vie (Kamiti et la poubelle) et celui allant de la vie vers la mort (les phlébotomes et « The Reserve »).

L'espace céleste remplit également des fonctions temporelles grâce à la mobilité de ses occupants. Il est témoin du présent et prédit l'avenir par ses messagers qui se font porte-paroles. Quand la population de San Cristobal est gagnée par le doute et l'inquiétude, après la mort du vice-président, Raymond, le

céleste réagit par l'envoi de ses messagers qui assurent la responsabilité du motif[1] informationnel. Ils édifient la population sur la nature de l'événement qui implique leur inquiétude : un homme va mourir d'une mort tragique: « they were sure the sandflies were warning that something had happened to Powell. » (*SOA*, 298). Le motif informationnel repose alors sur un sujet individuel. Un coupable d'un péché doit payer le prix de la vie. L'existence est déplacée vers le néant, le non-être ; au moment où le terrestre, à travers la poubelle dans *WC*, meut le non-être (Kamiti « mort ») vers l'existence, la vie. D'où le lieu de rencontre des deux mouvements sur le point marquant la fin de toute existence : la mort.

Dans les deux œuvres, l'homme porte la figure d'un navigateur balloté entre deux espaces de nature et de force contradictoires. Il en porte le dessein dialectique qui le plonge dans une dynamique de transformations et de mutations qui finissent toujours par subir le coup fatal du vecteur tragique de la mort.

En plus de la dimension figurative, les figures spatiales dans les œuvres de Ngugi et de Lamming recèlent des aspects narratifs qui contribuent largement à la construction sémantique du message littéraire. En effet, la poubelle est un dépotoir d'ordures, de déchets de natures multiples et variées. Dans *WC* sa dimension figurative fait appel à plusieurs fonctions dont :

- La fonction repos
- La fonction transformation

---

[1] « Le concept de *motif* » est défini dans « mezaille.chez.com/motif.htm » comme [« une unité de type figuratif, qui possède donc un sens indépendant de sa signification fonctionnelle par rapport à l'ensemble du récit dans lequel il prend place. Si l'on considère les structures narratives du récit – avec ses parcours narratifs comme un invariant, les motifs se présentent alors comme des variables, et inversement : d'où la possibilité de les étudier pour eux-mêmes en les considérant comme un niveau structurel autonome et parallèle aux articulations narratives. C'est dans cette perspective qu'on peut assimiler les motifs à des configurations discursives aussi bien pour ce qui est de leur organisation interne propre (tant au plan sémantique que syntaxique) que pour ce qui a trait à leur intégration dans une unité discursive plus large »]. Consulté le 12-11-12.

- La fonction identificateur social

Dans le chapitre 14 du livre 1 de *WC* les motifs de repos et de transformation composent le programme narratif principal (PN1)[1] par lequel le chapitre commence. Le PN1 implique la fatigue et l'épuisement de Kamiti: « he was tired, hungry and thirsty and felt beaten down by the sun» (*WC*, 38). Ce PN1 est renforcé par des programmes narratifs d'usages[2] (PN3) lesquels permettent de meubler l'espace temps de la poubelle. Les enfants qui se disputent des os avec des chiens : « children and dogs fought over signs of meat on white bones » (*WC*, 38), le coup d'essai d'une chanson par Kamiti sont des programmes narratives occasionnels (PN3).

La fuite des éboueurs et la recherche de Satan par les soldats du Christ restent des programmes narratifs seconds (PN2). Cependant, le motif occasionnel qui consiste à brûler le corps visiblement sans vie de Kamiti correspond à un PN3 négatif, car ne permettant pas au personnage (Kamiti) de continuer à jouir de ses facultés ubiquistes que le narrateur relate en ces termes: « from his vantage point, he had a bird-eye view of the nothern, southern, eastern, western, and central region of Aburira » (*WC*, 38). Il s'agit alors d'une activité qui ne va pas dans le sens de faciliter l'accomplissement du PN1. Ainsi étant, le PN3 négatif joue en même temps le rôle d'un anti-programme principal[3]. Le camion (the lorry) devient un objet d'usage par lequel les aspects spatio-temporels seront chamboulés. Kamiti quitte l'espace extérieur et ouvert dans lequel son « bird self [was] floating

[1]Selon Nicole Everaert-Desmedt dans *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p. 57. « Un programme narratif est l'action par laquelle un sujet opérateur transforme un état (son propre état ou l'état d'un autre sujet »]. Le programme narratif principale (abrégé PN1) est l'action première mais subsidiaire à d'autres actions, à d'autres programmes dits seconds.

[2]Selon Joseph Courtes dans *l'Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*. Paris : Hachette, 1991, p.83. [Un programme n'arratif d'usage ou programme narratif intermédiare correspond à l'acquisition de la compétence requise pour réaliser le programme narratif de base (PN1). C'est un moyen utilisé pour atteindre la fin visée par le PN1.]

[3]On parle d'anti-programme narratif quand un sujet de faire se met en action pour affreindre la realisation des objectifs du sujet de faire du programme narratif de base.

effortlessly in the sky, bathing in the fresh air of skyland » (*WC*, 39) pour entrer dans un espace clos où son esprit se réconcilie avec son corps pour le ramener dans sa dimension d'être humain: «I am a human, I am a human being, a soul and not a piece of garbage, no matter how poor and ragged I look, and I deserve respect, he heard himself say time and again as he descended to and repossessed his body » (*WC*, 40). Le motif occasionnel de brûler le corps de Kamiti et l'objet d'usage (le camion) enferment alors la structure narrative dans une dialectique de vie et de mort.

Le parcours narratif de la poubelle est un parcours rotatif. Le moyen d'usage définit et détermine la transformation du motif du PN1 (repos) qui est une situation initiale (mort-vivant) en une situation finale où Kamiti atteint un état de grâce et de liberté. Cette transformation qui a échappé à son contrôle s'est réalisée pendant l'entracte avec la rébellion de l'âme contre les réalités du corps.

Cependant, cette liberté sera mise en question par le PN3 et l'objet d'usage qui vont ramener l'âme dans son corps. Cette situation finale recoupe avec la situation initiale où l'être et le non-être se confondent dans une existence moribonde. Cette situation de départ est alors rangée dans un cycle temporel à durée indéterminée. Son statut d'un mendiant affamé reste invariable. Son échappatoire psychologique au pied d'une montagne d'ordures s'est brouillé. Il perd alors le repère de son ascenseur céleste et retombe dans sa coquille, dans les dures réalités de son vécu quotidien.

Si Waiyaki dans *WC* cherche l'expérience métaphasique de la verticalité, une compensation de sa condition terrestre[1], les phlébotomes dans *SOA* font mouvement vers le terrestre pour remplir une fonction informationnelle.

Dès la page six du chapitre XIII, les phlébotomes sont décrits dans l'espace aérien comme des signes annonciateurs. Leur présence sur terre est un mauvais présage tant redouté par les habitants de San Cristobal. Ce signe, qui est en même temps un motif, est un programme narratif principal du chapitre dans lequel le PN1 est composé de deux motifs qui émanentt de deux espaces différents. La mort du vice président (dans l'univers terrestre) et le vol présagiste des phlébotomes. Tous les autres programmes narratifs d'usages (PN2) se déroulent dans l'espace terrestre. La poursuite du hougan par les enfants, la disparition de Powell et celle de Fola, l'interdiction de l'utilisation des tam-tams restent des PN2 et des PN3, sous-jascents au PN1. Aucun de ces Programme narratif seconds ne recèle un motif occasionnel correspondant à un PN3 négatif étant donné que le PN1 est composé d'un fait accompli et d'une information à exécution immédiate et irréversible. Contrairement au PN1 dans *WC*, le programme narratif principal dans *SOA* prend forme dans des faits réels aux conséquences visibles : la mort dans l'univers terrestre. Le PN1 du motif occasionnel positif dans *WC* forme une succession d'événements distincts (les transformations) qui s'inscrivent dans une structure narrative cyclique – de la mort symbolique à la vie et de la vie à la mort symbolique. Alors que le PN1 dans *SOA* mue dans une structure narrative « fermée » par la discontinuité provoquée par la mort réelle – il s'agit de la mort du vice-président dans la « Foreste Reserve ».

Ces différents événements dans l'espace terrestre et céleste nous font dire que le mouvement est le moyen d'usage par lequel le sujet trace et définit son

[1]Lire l'article de Micea Eliade intitulé « Symbolysm of ascention and waking dreams and Mysteries » in *The Encounter Between Contemporary Faith and Archaic Realities*, new-york : harper Torch books, 1967, pp.105-106.

environnement. Dans *SOA*, l'espace céleste est mis en évidence par le trajet des phlébotomes qui se déplacent vers l'espace terrestre, portant le message de la mort, qui constitue la dimension thématique du programme narratif principal.

La présence des phlébotomes dans le village de Gort amène la population de la « Forest Reserve » à exercer un faire interprétatif : les phlébotomes évoquent toujours la disparition tragique d'un individu de la communauté. Apparaît alors une liaison corrélative entre l'espace et le temps. Du ciel, se déclenche une force incontrôlable qui détermine le destin d'un sujet évoluant sur terre. De l'espace céleste, émane la certitude inéluctable. Les phlébotomes remplissent ainsi une mission prophétique par laquelle les deux univers céleste et terrestre définissent une zone inter-inclusive.

Par ailleurs, dans la théologie Gikuyu, le dieu Ngai a bâti son trône sur les hauteurs d'une montagne sacrée (nous y reviendrons dans d'autres chapitres). Du sommet de cette montagne il gouverne les forces de la nature et fixe les sorts et les destins des peuples et des individus. Il est le détenteur de leur quiétude et de leur salut. Chez les Gikuyu, la mort est considérée comme un retour vers le monde des aieux. L'élévation de Kamiti va dans ce sens. A l'image de Jésus qui s'est élevé vers son Dieu, Kamiti prend la voie du ciel pour prendre place dans l'espace aérien, lieu de sacralité. Il soustrait son âme de son corps pour l'accrocher momentanément sur la branche vermoulue de l'invasion spirituelle. Il se miroite une réalité figurée dans un univers céleste où il trouve un bien être évanescent. Il enterre son corps dans le « cimetière » des ordures pour aller trouver le salut dans les hauteurs sacrées d'un espace qui porte les appétits d'une âme désabusée. De la poubelle, Kamiti s'affranchit d'une misère sociale, de réalités socio-politiques qui n'ont de crédit que par la violence et l'injustice. Il prend sa revanche sur son quotidien cinglant en laissant son esprit obéir au dessein d'un détachement, d'un affranchissement de son être. Kami laisse entendre ceci : « I (…) fly and leave this

earth. I (…) float in the sky and witness wonders nevers seen before. Being done with the earth below. (*WC*, 38).

La poubelle apparaît alors comme le cimetière où Kamiti vient déposer sa dépouille au milieu de débris et d'objet usés par l'exploitation des hommes. A l'image de ces objets, son corps fait figure d'un espace déshumanisé, lequel porte le poids d'une extrême injustice sociale, le souci d'une grande mélancolie :

> I am naked, I need some clothes; I am out in the rain, I need some shelter; I am ill, I must find a doctor. I must catch a bus but I have no money. I must pay school fees, taxes… isn't it simpler to let everything go? (*WC*, 40)

Ces aspects figuratifs et narratifs restent liés à une dimension thématique par laquelle la mal gouvernance, l'injustice sociale et la misère des populations sont mises en exergue. En effet, le mouvement d'écrit sur la deixis positive (hauteur = vie) dans *WC* jette la lumière vitale sur l'existence atomisée d'une victime de la « vindicte populaire »[1]. La levée de Kamiti vers le ciel en dit long sur la situation socio-économique de l'Etat d'Aburira d'une manière particulière et de l'Afrique d'une manière générale. Aburira est une nation que les décideurs politiques ont plongée dans un anéantissement de la croissance économique avec une morosité inquiétante des secteurs porteurs d'emplois. Les masses désespérées saisissent les ressorts d'un destin collectif confus pour « participer désormais à des ruades désespérées de la bête au abois »[2].

La généralisation du chaumage dans Aburira cache mal l'incompétence et l'égocentrisme des politiques qui restent amorphes devant la dure réalité

[1] Axelle Kabou. *Et si L'Afrique refusait le développement ?* Paris : l'Harmattan, 1991, p. 181.
[2] *Ibid*., p.180.

quotidienne des masses besogneuses. La poubelle prend une dimension politique et dépeint les conséquences facheuses du dirigisme des auorités politiques de la nation d'Aburira. Ces derniers affament leur population par un système économique qui s'oriente vers une standardisation des identités sociales des masses paysannes et ouvrières.

> He enjoyed the rush of old air (…) people differed as much in the language they spoke as in the clothes they wore and how they eked out a living. Some fished, others herded cattle and goats, and others worked on the land, but everywhere, particularly in towns, the contours of life were the same as those of Eldares, Everywhere people were hungry, thirsty, and in rags. In most towns, shelters made out of cardboard, scrap metal, old tires, and plastic were home to hundreds of children and adults. He found it ironic that, as in Eldares, these shacks stood side by side with mansions of tile, stone, glass, and concrete. Similarly, in the environs of cities and towns huge plantations of coffee, tea, cocoa, cotton, sisal, and rubber shared borders with exhausted strips of land cultivated by peasants. Cows with udders full with milk grazed on lush lands as scrawny others ambled on thorny and stony grounds (*WC*, 38-39).

L'univers céleste porte la marque positive de la vie, alors que la poubelle reste un lieu définitoire de la solitude par laquelle Kamiti « taille à grands traits sa différence originelle pour la projeter, du haut des cimes où il est monté, sur le « troupeau » humain qui grouille en bas de l'affreuse médiocrité »[1].

Si dans *WC* Kamiti fait route vers l'espace du divin, dans *SOA*, les phlébotomes battent leurs ailes vers un univers où règne un désordre à la fois politique et culturel. Le rôle annonciateur du sujet modal (les phlébotomes) affecte une dimension temporelle à l'espace céleste où les événements futur dans l'espace terrestre ne sont pas des données de l'inconnaissable.

Le mouvement des phlébotomes du haut vers le bas lie du nombril la puissance béante du monde chaotique où vivent des hommes innocents, des

[1]Simo Goyard-Farbe. *Nietzsche et la conversion métaphasique*. Paris : La Pensée Universelle, 1972, p.27.

aigrefins et des criminels. Dans *SOA*, l'univers terrestre étend ses limites dans le quotidien d'un peuple. Il influence et participe indirectement à l'écriture de l'histoire d'une communauté par laquelle se définit la jonction entre le terrestre, l'homme et l'éternité.

Dans *WC*, du dialogue ontologique de Kamiti avec sa conscience au pied de la montagne des ordures, résulte un exploit : il s'extirpe de lui-même pour aller retrouver la joie de vivre dans le monde des « esprits libres »[1], endroit où il semble avoir atteint son « nirvana » (liberté totale et bonheur absolu). Dans les hauteurs, son esprit s'est complu dans les vérités d'une existence libre. Alors atteint-il le degré de l'homme « humain, trop humain » Son envol spirituel est un événement qui signifie « a desire to free himself from his limitations, which he feels to be a kind of degradation, and to regain spontaneity and freedom»[2].

A l'image d'une rampe de lancement la poubelle d'Aburira est un lieu où l'esprit humain humilié peut s'appuyer sur les ressorts d'une conscience éclairée pour s'évader de la prison corporelle, des odeurs corrompues d'une poubelle d'Etat, où les êtres humains se perdent dans des vicissitudes de toute nature. La poubelle est à la fois présentative et représentative d'un Etat dont la population est subjuguée au point de s'abandonner dans l'illusion et le rêve.

Elle est un symbole de cycle rotatif voire circulaire. Elle est l'ascenseur qui fait passer de la mort à la vie, mais également de la vie à la mort symbolique. Son ascension est positivement valorisée et constitue le pôle de la résurrection et de la liberté. Quant à son mouvement du haut vers le bas, elle constitue l'axe négatif qui ramène la vie au dessous du soleil aux rayons fatalement électrocutant.

[1]C'est le monde que F. Niestzch revait de créer. En 1878 il écrit, dans ce sens, un nouveau livre : *Humain, trop humain*.
[2] Micea Eliade. « Symbolysm of Ascention and Waking Dreams and Mysteries », *op.cit*., pp.105-106.

> A bit confused, he thought that before making any decision about the form in which he would lead the rest of his life he should return to his body lying in the sun to recover and review the shocks of the day. But what if his body had been completely scorched by the sun? At that thought he flapped his wings and hurried back to Eldares. (*WC*, 39).

De ces deux ascensions s'ouvre et s'enferme le processus de la transformation, de la mutation et de la mort. Les illusions qui ont accompagné la quête du bien être de Kamiti l'ont conduit sous le regard impuissant d'une montagne d'ordure à une œuvre vaine. Son expérience personnelle représente l'échantillon d'un peuple qui « s'est grisé du parfum de ses fleurs»[1], d'une indépendance dont l'orientation politico-économique a trahi les attentes de beaucoup de générations.

Les deux espaces entretiennent des rapports de « déplacement, d'« écart » (…) de « succession »[2] et de partage. La jointure des deux univers dans les deux ouvrages est un point définitoire d'une crise socio-politique qui frappe de plein fouet les deux peuples. La misère insoutenable fait que Kamiti vit de l'imaginaire, par lequel il « tue » les écarts et remplit le vide dans sa société. Sa désintrication de son quotidien pitoyable parait impossible. Son refuge céleste imaginaire, où il jouit de la consonance du bien et du bonheur, s'écroule face à l'ardeur des faits politiques et sociaux réels et permanents dans sa société. Son rêve s'éteint dans un monde d'inégalité et d'iniquité. S'installe alors un paradoxe entre un vouloir ardent et un pouvoir impossible, qui enferment la vie de Kamiti et celles de ses concitoyens dans un cercle vicieux, lequel épouse « l'essor de la spirale »[3].

Le rapport ascendant entre le terrestre et le céleste subit toujours l'intrusion du réel qui corrompt l'espoir pour nourrir l'injustice et la confusion. Cette même confusion fait naître une inquiétude paralysante chez les populations dans *SOA* où

[1]Simone Goyard-Fabre. *Nietzsche et la conversion métaphasique*, *op.cit*, p.81.
[2]Dominique Lecourt. *Pour une critique de l'épistémologie.* Paris : François Maspero, 1972, p.68.
[3]Alexandre Marc. *De la mythologie à la dialectique.* Paris : Presse d'Europe, 1970, p.18.

contrairement à *WC*, le céleste n'apparaît pas comme un refuge mais comme une source d'une force qui essuie le doute et l'embrouillement (Raymond est tué), mais renforce l'inquiétude sur terre (quelqu'un va mourir) dont le soubassement reste l'effritement d'une culture et de la perte de repère pour un peuple aliéné et désorienté. En effet, dans les deux ouvrages, le figuratif et le thématique se complètent dans leurs roles et leurs valeurs sémiotiques, l'aissant Vincent Jouve noter ceci :

> Si le rôle actantiel assure le fonctionnement du récit, le rôle thématique lui permet de véhiculer du sens et des valeurs. De fait la signification du texte tient en grande partie aux combinaisons entre rôles actantiels et rôles thématiques[1].

I-1-1-1-2 La cabane du sorcier et la *tonnelle* du Hougan

En Afrique « traditionnelle », dans certaines communautés comme celle des Sereers du Sénégal, la religion constitue un des piliers de l'organisation sociétale. Avec leurs caractères polythéistes, les religions traditionnelles exaltent des dieux qui « existent en l'un et le multiple »[2]. Leurs espaces restent des endroits sacro-saints où seuls les *Shaman*[3] y sont autorisés d'accès.

Des *Pangol* des Sereer au Sénégal aux *Bori* des Haoussa au Nigeria en passant par les *Maouri* au Niger, les dieux de l'Afrique des profondeurs participent d'une manière déterminante à la vie en société des Africains.

Les « Shaman » sont des hommes et des femmes détenteurs des pouvoirs mystiques. Ils font alors l'objet de sollicitations de toute nature. Ils sont les maîtres

[1] Vincent Jouve. *Poétique du récit*. Paris : Armand Collin, 1997, p.53.
[2] Dunand Christine Zivie-Coche. *Dieu et hommes en Egypte*. Paris: Armand Colin, 2001, p.16.
[3] Steward Sutherland et *al*. *The World's Religion*. London: Routledge, 1988, p. 825. ["A Shaman is a man or a woman who has acquired the power of mastering spirits and who knows how to introduce them into his body".]

des esprits qui garantissent « the well being of [their] clansmen, controlling the clan's ancestral spirits which would otherwise wreak havoc amongst [their] skin »[1]. Ces guérisseurs parfois portent le casque du marabout, du féticheur, du sorcier, etc. Ils érigent des espaces sacrés où ils reçoivent des patients aux motifs multiples et variés.

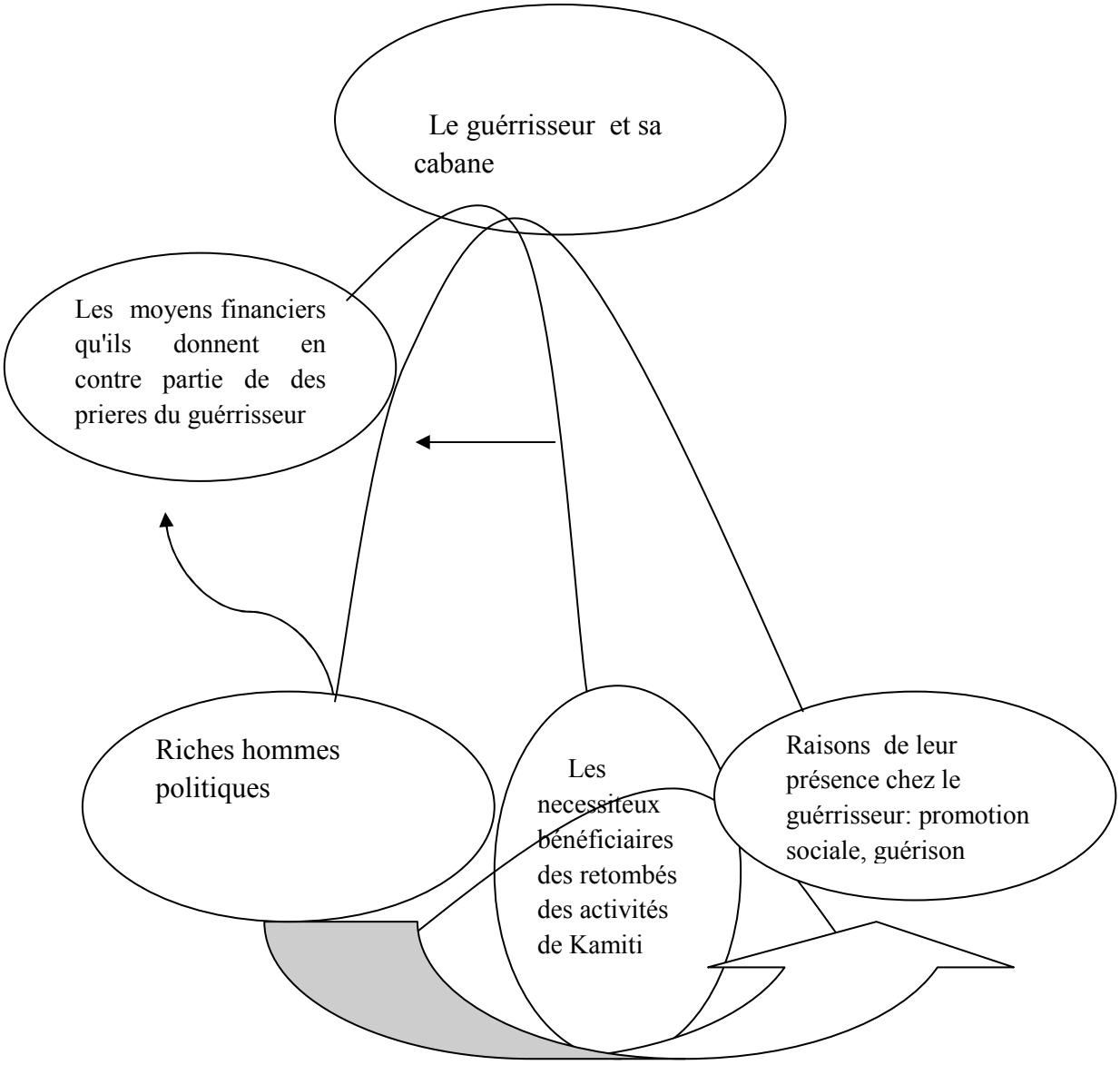
Dans *WC*, Ngugi dépeint le haut lieu d'un personnage, Kamiti, qui est devenu, par la force des circonstances, un génie, un guérisseur. Son espace est un endroit mythique qui porte les empreintes d'une certaine idéologie religieuse. Un lieu de symboles spirituels. Dans cet espace, dominent trois symboles : le miroir, la queue et les herbes. Cette conception trilogique du symbole met en surface des codes de représentations religieuses, lesquelles façonnent aussi les mentalités des africains quelles que soient leurs classes sociales, leur appartenances ethniques ou religieuses. La cabane de Kamiti est un pôle d'attraction pour les hommes politiques et les infortunés qui ont tous un motif commun : se faire « soigner » de la pauvreté, de l'angoisse, de la peur, etc. Son univers spatial porte ainsi la figure d'un lieu de renaissance et de régénération.

La guérison est peut être défini comme étant un passage d'un état malade à un état d'aplomb. Elle fait très souvent appel à deux actants : un malade et un guérisseur. Les interactions de ces acteurs dans *WC* déclenchent d'autres motifs relatifs à la mystification et à la soumission. En outre, ils exposent une certaine relation figurative entre le sorcier-guérisseur et ses patients.

En effet, il convient de souligner qu'il n'existe pas une opposition figurative entre les acteurs dans la cabane du guérisseur. Nous y observons des relations paradigmatiques basées sur la verticalité par laquelle Kamiti est placé au sommet de l'échelle relationnelle. Les interactions des personnages s'y développent en

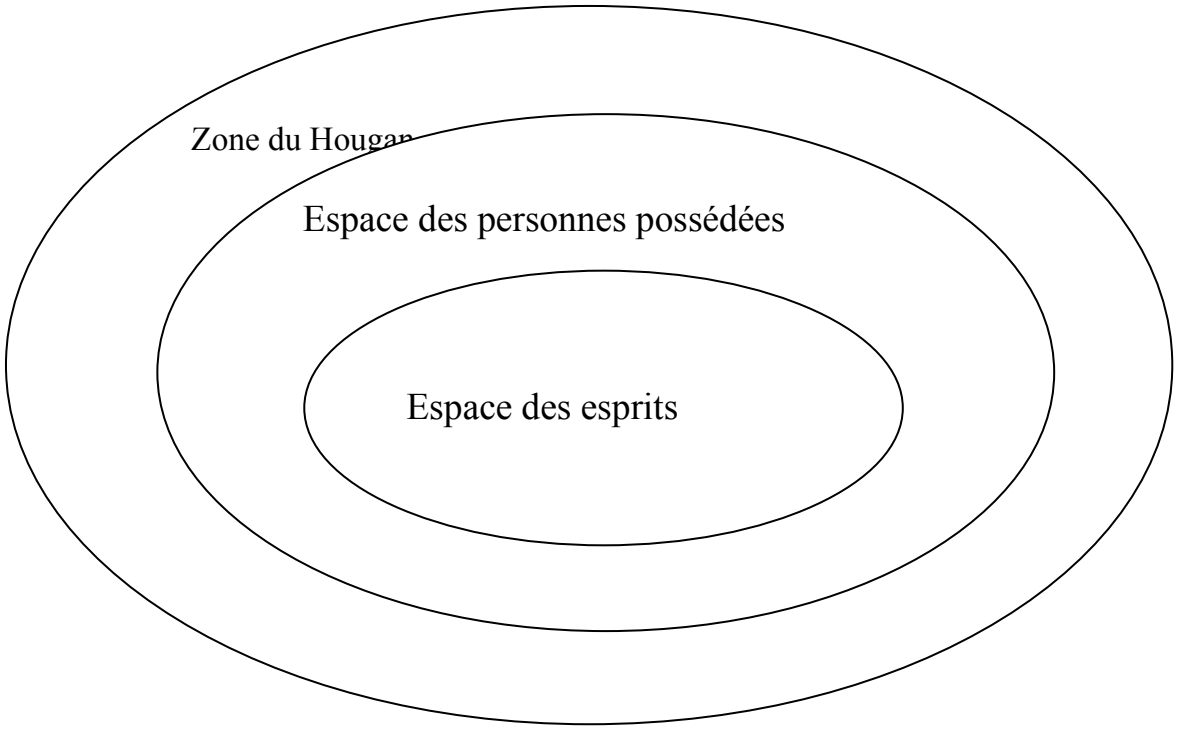
[1] *Ibid*.

parcours narratif pour se ramifier en configurations ou en motifs. Ainsi, des échanges verbaux entre Kamiti et le policier, Arigaigai Gathere. (*WC*, 115), Kamiti et le vieil homme misérable, découlent des motifs de prières, de demandes d'herbes soignant et d'argent sous forme d'aide. Nous schématisons ces configurations entre Kamiti et ses clients dans la cabane comme suit :



Kamiti et ses interactants dans la cabane

Si la cabane de Kamiti fait figure d'un tableau de valeurs religieuses et ancestrales, le *tonelle* dans *SOA* demeure une source d'identité culturelle. La *tonnelle* peut être d'écrite comme un espace où chaque acteur constitue un maillon essentiel dans l'exécution et la réussite du rituel. Au sommet de la chaîne nous avons les esprits suivis du Hougan et ensuite les hommes et les femmes possédés. Cette hiérarchie se traduit à travers la syntaxe figurative qui se développe comme suit : l'espace du haut vers le bas établit une jonction, un cordon ombilical entre la mort et la vie. L'espace du bas féconde l'esprit errant qui, une fois libéré par l'intervention du Hougan, connaitra une existence éternelle. Ces différentes interactions dans le *tonelle* peuvent être articulées comme suit :



Les interactions dans la *tonnelle*

La structure figurative articulée dans l'espace de la *tonnelle* est identique à celle élaborée dans la cabane du guérisseur dans *WC*. Dans les deux espaces, le mystérieux est exalté. Il est placé au sommet de la pyramide relationnelle pour

ainsi déterminer la figuration des interactions, des rapports sociaux. Dans la *tonnelle*, deux motifs spatio-temporels se croisent : le retour vers soi et la quête de l'éternité. Si dans la cabane les interactions des personnages se font sur la base du principe de réciprocité, dans la *tonnelle* elles se dessinent dans une forme verticale où les hommes sont les objets de quête des esprits : « last night, last night it streched me out, his spirit strech me out !» (*SOA*, 33). La cabane de Kamiti prend la figure d'un centre d'intérêt collectif alors que la *tonnelle* fait chant d'un tombeau dans lequel la vie est ressuscitée pour l'éternité. (*SOA*, 22).

Dans ce dernier ouvrage de Ngugi, il est possible d'y souligner plusieurs programmes narratifs principaux (PN1). Le combat de résistance des mouvements révolutionnaires, l'auto désignation de Kamiti comme un génie guérisseur, le dirigisme sanglant du Ruler. A coté de ces PN1 nous pouvons signaler des programmes narratifs seconds dans les cinq livres qui composent l'ouvrage. La guérison de Marita et de Mariko, la guérison de Tajirika de sa maladie des « if », la promotion du policier, la présence du génie guérisseur au chevet du Ruler au palais, son assistance pour ce dernier aux USA constituent des programmes narratifs seconds (PN2). Ces PN2 sont parfois renforcés ou atténués par des programmes narratifs positifs ou des anti-programmes. La conversion de Nyawira en guérisseuse lui a permis de mieux engager le combat de la résistance. Elle sensibilise des femmes comme Virginia (l'épouse du ministre Machokali) sur la nécessité de sortir de leur aphasie et de faire face à l'oppression quotidienne dont elles sont victimes.

La maladie imaginaire du guérisseur Kamiti dans le palais du Ruler est à la fois un PN3 positif et négatif. En effet, tout en empêchant à Kamiti d'exécuter ses activités dans son haut lieu, cette maladie, qui n'en est pas une, la permis, grâce à la perspicacité de Nyawira qui passe pour un « limping doctor », de se libérer des griffes du Ruler. Les errances de Nyawira dans les rues de la ville d'Eldares

constituent un PN3 négatif car l'exposant trop à la capture et donc à l'arrêt de ses activités en sa qualité de combattante dans le mouvement révolutionnaire.

Cependant, dans la cabane, la décision de Nyawira et de Kamiti de devenir des « wizard » et leurs activités de guérisseurs restent le programme narratif principal. Les résultats positifs de leurs pouvoirs de sorciers tels que la promotion du policier, mais également l'élan de générosité de Kamiti qui vient en aide aux pauvres restent des PN2 à travers lesquels la cabane porte la marque d'un foyer social qui prend soin des personnes vulnérables.

La recherche lancée par les forces de sécurité d'Aburira pour trouver Nyawira est un anti programme, car allant à l'encontre du PN1 relatif à l'engagement de la collègue de Kamiti dans le mouvement révolutionnaire. L'intervention du père de Nyawira qui appelle cette dernière à sortir de sa cachette est également un anti-programme. L'arrestation puis l'emprisonnement de Kamiti avec le ministre Machokali est un autre anti-programme qui paralyse complètement les activités du guérisseur dans sa cabane. La maladie incurable du Ruler, le coup d'Etat dont il est victime, se développe comme des programmes principaux qui contrecarrent les motifs développés dans le PN1 qui met en exergue le règne du Ruler dans l'Etat d'Aburira.

Dans *SOA*, c'est les recherches de Fola de ses origines et de son identité culturelle qui constituent un programme narratif de base. Cette quête de soi dans la *tonnelle* est en parallèle avec un autre PN1 qui développe le rituel qui facilite le voyage des esprits des ancêtres pour une vie sans fin.

Le PN1 sur Fola a pour PN2 la guidance du Hougan dans la chambre secrète où la fille aliénée doit subir l'épreuve spirituelle. En outre, un programme narratif

d'usage y est élaboré à travers les compétences mystiques du Hougan, lesquelles libèrent les hommes et les femmes possédées par les esprits.

Dans l'espace de la cabane, le modèle actantiel qui s'y développe laisse entrevoir un schéma où Kamiti est présenté comme un destinateur. La quête de l'objet du génie guérisseur auprès de ses patients nantis nécessite le déplacement physique de ces derniers et une interaction verbale qui donnent à la quête une dimension pragmatique. Cependant, l'objet de la quête des patients comme Machokali est une valeur immatérielle qui prend un statut cognitif. S'installe, de ce fait, une certaine relation entre le Sujet et l'Objet convoité. En effet, les patients **SB**[1], pour réaliser la quête de leur objet **OB** sont obligés d'aider à l'obtention de l'objet **OB** d'un destinateur **SA**.

Ainsi s'établit un partenariat entre **SA (**Kamiti**)** et **SB** (les patients) dans l'espace de la cabane du guérisseur. **SA** poursuit l'objet **OB** (l'argent des politiciens malhonnêtes) et **SB** convoite l'objet **OA** (guérison et promotions sociales) détenu par **SA**. La réalisation de leurs objectifs instaure un partenariat de réciprocité, lequel donne au guérisseur Kamiti une marge de manœuvre pour venir en aide aux nécessiteux. **OB** et **OA** deviennent ainsi des éléments narratifs, évoquant une même thématique tout au long de l'œuvre. Les jonctions de (**SA∪OB**) et (**SB∪OA**) construisent des parcours et des énoncés narratifs qui donnent à la cabane une image sacrée à travers laquelle le mal est vaincu par le bien. Cette relation entre **SA** et **SB** fait de la cabane le centre d'un système de pensées qui érige le mystérieux en divin en l'accompagnant d'une forme

[1]Selon Nicole Everaert-Desmedt dans *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.42. [On peut avoir dans un récit deux ou plusieurs sujets dont les quêtes d'objets les mettent en interactions. Ainsi, un sujet (SA), pour réaliser sa quête (OA) est amené à échanger ou à s'opposer à la quête (OB) d'un autre sujet (SB). De ce fait un sujet SA peut prendre comme objet OA et un autre sujet (SB) peut poursuivre un autre objet (OB). [S] renvoie à la notion de Sujet comme actant du mouvement et [O] à la notion d'Objet de valeur convoité, c'est-à-dire la finalité du mouvement du sujet [S]. [OA] est l'Objet convoité par le Sujet opérateur [SA] et [OB] l'Objet poursuivi par l'autre sujet opérateur [SB]. Le signe ∪ représente la relation de conjonction entre le Sujet [S] et l'objet convoité [O] et le signe ∩ renvoie à la relation de disjonction entre le Sujet [S] et l'objet [O].

d'obéissance aveugle, laquelle met en évidence la mentalité traditionnelle des hommes politiques de l'Etat indépendant d'Aburira.

Contrairement aux interactions des personnages dans la cabane du sorcier, dans l'espace de la *tonnelle* il y'a pas un objet **OB**. Le sujet **SA** (le Hougan) aide le sujet **SB** (Fola) à obtenir l'objet **OA** (épreuve d'initiation aux valeurs locales). **SA** est l'artisan de la jonction de **SB∪OA**. Cette union, à la différence de la jonction **(SB∪OA)** dans la cabane du sorcier dans *WC* qui illustre un rapport d'échange d'objet et de valeur, met en exergue une relation verticale où le sujet **SB** demeure le seul destinataire dans le sens où elle est le seul bénéficiaire de la rencontre **SA∪SB**. A travers cette rencontre, Lamming étaie la lancinante question de l'identité culturelle dans les Caraïbes indépendantes.

Ces relations actantielles de même que les programmes narratifs soulignés précédemment et qui impliquent une dimension politique dans *WC*, développent principalement une thématique de mal gouvernance dans le tout dernier ouvrage publié de Ngugi et mettent en lumière la question du citoyen et son identité socio-culturelle dans *SOA*.

Publié en 2006, *Wizard of the Crow*, affiche une image négative du continent africain au seuil du troisième millénaire. Le thème monographique (principal) qui y est développé porte sur la mal gouvernance et la nécessité de démocratiser le pouvoir politique et le partage des richesses nationales.

A travers le personnage de Kamiti, Ngugi porte à la surface les mentalités des hommes politiques et des intellectuels de l'Afrique indépendante. Au nom du pouvoir et du bien être, ceux sur qui repose la mission de définir le destin de l'Afrique font recours à des pratiques mystiques pour mieux consolider leur pouvoir. La promotion sociale n'est plus le résultat du mérite, des compétences

professionnelles. Elles se décrochent dans la cabane étroite du marabout, le génie guérisseur qui, par son miroir, reflète les desseins malencontreux d'un avenir pour en déterminer les sacrifices expiatoires. Le politique se rattache alors à la racine pivotante des arcanes d'une Afrique traditionnelle et mystérieuse.

> Il serait aisé de montrer que les valeurs essentielles de l'africanité conditionnent encore très profondément la personnalité africaine, individuelle et collective, dans les villes comme à la campagne[1].

Dans *SOA* les thèmes développés dans le parcours narratif laissent entrevoir la *tonelle* comme un symbole religieux des habitants de San Cristobal. Il est l'épicentre, le baromètre qui mesure la racine culturelle de toute une communauté. Le Hougan s'y active et tire de la mort la vie.

Dans cette cérémonie culturelle qui consiste à libérer les esprits des défunts des errances dans l'au-delà, le tam-tam joue un rôle important. En effet, il y prend le statut d'un témoin de l'histoire, l'indice d'une identité. Il porte une dimension sociologique dans la communauté de la « Forest Reserve» de Sans Cristobal. La nature de sa musique porte un message, réveille des émotions et incite à des pas de dance. Sa portée sociale dans les Amériques remonte à l'histoire tragique du Noir qui trouvait dans ses sérvices salvateurs quiétude et paix de l'esprit. Revêtant une identité raciale et culturelle, le tam-tam reste un témoin d'un passé douloureux. Sa présence fortifie la dimension du « Self » en évoquant des origines africaines. Curdella Forbes étaye cette idée en ces termes:

> Like the voices of the Ceremony of Souls [in the tonnelle] Gort's drum instinctively knows its own genealogy, its roots in an

[1]In *La Conférence de Berlin*. Dakar : Les Nouvelles. Éditions Africaines, 1985, p.101.

> Africanesque/folk subconscious and, more immediately, in the dream hopes and aspirations of the people of San Cristobal[1].

Dans *WC*, Les mentalités des décideurs politiques restent « ossifiées et barricadées derrière un complexe de persécution »[2]. Le parti unique du Ruler se confond et féconde les principes de la nation pour donner naissance à un Etat, un espace géographique où le général se dissout dans le particulier pour ainsi former la force burlesque du Ruler. La règle du « silence », pourrait-on dire, « ne critiquons rien ; les autres s'en chargent déjà bien assez »[3] semble être la règle d'or qui fortifie le principe du régime dictatorial du chef de l'Eta d'Aburira.

La cabane dans *WC* est un symbole spatial qui enrichit, de par les activités qui s'y déroulent, la thématique monographique. Il exhume les maillons faibles de la chaîne politique qui voit ses acteurs s'embourber dans « le mythe du nègre pourvoyeur de supplément d'âme »[4].

Le miroir de Kamiti grossit l'image d'une Afrique malade du démon des régimes fascistes, des dynasties dictatoriales qui plongent le continent dans une léthargie démocratique.

Les éléments modaux du génie guérisseur tel que la queue, les sept herbes, le miroir, transforment la cabane en un lieu mystique et font de cet espace un axe de convergence, un endroit de lamentation, un purgatoire d'échecs, d'angoisse et de peur. C'est un espace qui « régit les actes, les valeurs et (la) volonté »[5] du guérisseur, Kamiti. C'est un lieu où se note un retour de soi vers soi, ce qui sous-

[1]Curdella Forbes. *From Nation to Diaspora: Samuel Selvon, George Lamming and the Cultural Performance of Gender*, *op.cit*., p.170.
[2] Axelle Kabou. *Et si l'Afrique refusait le développement ?*, *op.cit*., p.56.
[3]*Ibid*., p.57.
[4]*Ibid*., p.58.
[5] Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer. *Psychologie de l'espace*. Belgique : Castermann 1972, p.8.

tend un rapport de verticalité entre le divin et le mortel. Un personnage policier illustre ce rapport en ces termes:

> I saw some letters jump from the wall toward me : WARNING ! THIS PROPERTY BELONGS TO THE WIZARD WHOSE POWERS CAN BRING DOWN EVEN CROWS FROM THE SKY. TOUCH THIS DOOR AT YOUR PERIL. SGD. WIZARD OF THE CROW. The letters retreated into the wall. Foolish me. I was about to touch the thing when I felt hands I could not see lifting me up. They swung me in the air and dropped me to the ground, again and again. Seven times. When I was released, I fled and did not once look back (*WC*, 98)

L'espace du haut lieu de Kamiti prend une dimension temporelle, en s'érigeant dans la conscience des habitants d'Eldares comme l'endroit où le futur et le passé se conjuguent au présent[1].

C'est dans cet univers que la vie conjugale infertile du couple Mariko et Marita est diagnostiquée et fécondée au désir libidinal qui a fait renaître l'espoir et la joie de vivre chez le vieux couple:

> They went back to their home, engaging in small talk about what they had seen and heard for themselves at the shrine of the wizard of the Crow, and still marveling at the power of their Redeemer, who had tamed the sorcerer, making him meek and mild (*WC*, 280).

Le pouvoir de Kamiti s'amplifie dans Aburira. Il se perpétue dans le temps. Kamiti est adoré « comme [un] dispensateur de toute félicité »[2]. De sa cabane il « construit le présent en fonction d'une image d'un futur »[3]. Cela donne à cet endroit les aspects d'un centre de gravité où s'orientent tous les vecteurs sociaux de l'Etat d'Aburira. C'est un univers dans lequel le patient voit sa raison neutralisée. Le «je pense, donc j'existe » cartésien y est exclu au profit de ce que

[1]Mansour Niang. « L'espace du local au global dans la géopoétique de Léopol Sédar Senghor » in *Safara* n° 10, 6 juin 1954, p.145.
[2]Serge Bramly. *Terre Wakan/ Univers sacré des Indiens d'Amérique du* nord. Paris : Editions Robert Laffont, 1974, p.39.
[3]*Ibid*, p.78.

nous appréhendons comme un «j'y suis, je suis ». Dans ce haut lieu s'applique la théorie de la « mathématique du continu »[1] qui évoque le principe de l'intuition pure, « le substitut de l'idéalisme transcendantale »[2]. On y entre transi de peur, mais on n'en sort libéré de l'angoisse, regallardi par les herbes et les bénédictions du *shaman* Kamiti.

Alors que la cabane est un centre médical où se soigne le mal, la *tonnelle* est un point d'ancrage d'une civilisation où la vie féconde la mort pour renaître des cendres d'une aliénation culturelle. Le retour de Fola dans cet espace est un retour vers soi, un « Homecoming »[3] qui doit faire revivre l'identité perdue, restituer une mémoire labile mais pour autant indispensable comme le souligne Philipe Page qui soutient que « Memory is both an actual repetition of real events and a repetition of memory, a memory circling back in one's mind to what was preciously there both in reality and in its recall».[4] La *tonnelle* est le canal par lequel doit passer Fola pour retrouver ses repères culturels et donc identitaires. Son retour dans cet espace doit lui permettre de rompre ses liens avec les valeurs occidentales et de retrouver les perceptions culturelles de sa communauté d'origine.

> The unusal honesty of Fola's journey into self-knowledge allowed her to admit the danger of her own attraction to paternal Europe, the occasion of endlessly deferred desire whose deferral is fed by absence, mythology, surrogate performances and performers tailored to occupy the space left by that absence[5].

Les esprits invisibles y séjournent pour pouvoir prendre l'escalier de l'eternité. Ils se laissent convoquer par la dance qui selon Frederic Turner « is the

---

[1]Abdelkader Bachta. *L'Espace et le temps chez Newton et chez Kant : Essai d'explication de l'idéalisme Kantien à partir de Newton*. Paris : l'Harmattan, 2002, p.361.
[2] *Ibid*.
[3] Titre d'un essaie de l'écrivain Kenyan Ngugi wa Thiong'o publié en 1978.
[4]Philip Page. « Circularity in Toni Morison's Beloved » in *African American Review Indiana State University*. Vol 26 n1, Spring 1992, p.34.
[5]Curdella Forbes. *From Nation to Diaspora: Samuel Selvon, George Lamming and the Cultural Performance of Gender*, *op.cit*., p.174.

secrete language of life »[1]. A l'image de la cabane de Kamiti, la *tonnelle* est un espace clos. Mais la nature des interactions qui y prennent forme s'éloigne relativement des aspects politiques que revêt la demeure du guérisseur dans *WC*. Il renvoie à l'image du fleuve de Jordanie[2] où les âmes souillées étaient baptisées pour être sauvées des ténèbres de l'égarement. Il apparaît ainsi comme un purgatoire des écarts culturels et spirituels entre les habitants de San Cristobal.

Par ailleurs, si la cabane du guérisseur est un espace accessible à tous, il n'est pas pour autant un endroit public où personne n'est redevable de ce dont il bénéficie. Kamiti en a fait un lien d'expropriation des riches, des politiciens véreux. Ngugi explique:

> Working with Nyawira, a radical political activist and feminist, he uses his notoriety to help the poor and trick the rich, partly through curing their various sicknesses with his "magic" mirror[3].

En éduquant, à sa manière, les hommes politiques aphasiques aux phénomènes sociaux qui meurtrissent les concitoyens du Ruler, Kamiti joue un rôle régalien dans sa société. Ses recommandations, ses soins administrés laissent parfois comprendre aux décideurs politiques bénéficiaires que « l'existence d'aucun être ne doit être *nuisance* à celle d'aucun, ce qui revient à dire qu'aucun être ne devrait réduire le champ des possibles, c'est-à-dire le champ de la vie de l'autre »[4].

---

[1]FredericTurner. *Beyond Geography: the western Spirit against the wilderness*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1983, p.47.
[1]Socialist Worker 2025, 4 November 2006, « Ngugi wa Thiong'o interviewed on his new novel : *Wizard of the Crow* ». www.socialistworker.co.uk/art.php?id=10062. (16/09/09).
[2]C'est le fleuve où Jésus Christ est dit avoir été baptisé par Paul.
[3] Socialist Worker 2025, 4 November 2006, « Ngugi wa Thiong'o interviewed on his new novel: *Wizard of the Crow* ». www.socialistworker.co.uk/art.php?id=10062. (16/09/09).
[4]Abraham A. Moles et Elisabeth Rohmer. *Psychologie de l'espace*, *op.cit*., p.68.

Dans *WC* et *SOA*, les niveaux figuratifs renvoient à des motifs différents. Les parcours narratifs sont constitués de PN1 évoquant des objectifs tout à fait opposés. Par conséquent, « les investissements thématiques »[1] effectués à travers les parcours narratifs dans les deux espaces mystiques soulèvent, d'une part , des messages à orientation politique, et d'autre part, des invitations à un retour de soi vers ses valeurs identitaires.

I-1-2 L'univers du Dieu chrétien

I-1-2-1 La plateforme d'une foi certaine

Le processus sémiotique est défini par un rapport triadique qui met en relation un representamen[2], un objet[3] (c'est ce que le signe représente) et un interprétant. Selon Pierce, chacun de ces éléments qui tracent le processus sémiotique peut se diviser en trois éléments selon les catégories de la Priméité, la Secondéité et la Tiercéité.

La Priméité est définie par Pierce comme étant la conception de l'être dans son assortiment, sa totalité isolément de toute autre chose. Elle est sans cause ni effet. En plus, La Priméité renvoie à une conception de l'être indépendamment de toute autre chose. Selon Pierce, il est à noter que dans la Priméité, il n'y a que du UN. Il s'agit donc d'une conception de l'être dans sa globalité, sa totalité, sans limites ni parties, ni cause. La Priméité est de l'ordre du possible ; elle est vécue dans une sorte d'instant intemporel.

[1]Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.84.

[2] *Un representamen* se définit comme étant une chose qui représente une autre chose : son objet.

[3]www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp « La Sémiotique de Peirce par Nicole Everaert-Desmedt » (12-11-12). [L'Objet (différent de l'objet tel qu'il est défini par Greimas) est ce que le signe représente. Le signe ne peut que représenter l'objet, il ne peut pas le faire connaître ; il peut exprimer quelque chose à propos de l'objet, à condition que cet objet soit déjà connu de l'interprète, par expérience collatérale (expérience formée par d'autres signes, toujours antécédents). Peirce distingue l'Objet dynamique : l'objet tel qu'il est dans la réalité, et l'Objet immédiat : l'objet tel que le signe le représente.]

La Secondéité reste la conception de l'être relatif à quelque chose d'autre. C'est la catégorie de l'individuel, de l'expérience, du fait de l'action-réaction. Elle s'inscrit dans un temps interrompu où s'impose la marque du passé : tel fait a lieu à tel moment, avant tel autre, qui en est la conséquence[1].

La Tiercéité est la conciliation de la Primeité et de la Secondéité. C'est le règne de la règle, de la loi qui s'applique à travers des faits (la Secondéité), lesquels actualisent des qualités de la Priméité. La Tiercéité est la médiation par laquelle un premier et un second sont mis en relation. Elle représente le régime de la règle, de la loi, mais une loi ne se manifeste qu'à travers des faits qui l'appliquent, donc dans la Secondéité ; et ces faits eux-mêmes actualisent des qualités, donc de la Priméité. Tandis que la Secondéité est une catégorie de l'individuel, la Tiercéité et la Priméité sont des catégories du général ; mais la généralité de la Priméité est de l'ordre du possible, et celle de la Tiercéité est de l'ordre du nécessaire.

L'articulation trichotomique des éléments du processus sémiotique peut faire porter au representamen de la Priméité l'empreinte d'un qualisigne[2], d'un Sinsigne[1] ou d'un légisigne[2].

[1] www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp [« La sémiotique de Peirce par Nicole Everaert-Desmedt » (12-11-12)

[2] *Ibid*. « Un qualisigne est une qualité de la Priméité qui fonctionne comme signe ». Dans **«** Qualisigne **»,** *perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s046.htm (13-11-12)*, [« le qualisigne est défini comme étant [« la qualité générale que possède un signe (un priman) qui est présente à un esprit au moyen du sentiment. Sa perception produit et crée, dans cet esprit, l'idée d'une autre chose qui possède aussi cette même qualité (car ce même priman figure dans sa "molécule phénoménologique"). Cela n'est possible que si, dans un rapport antérieur avec cette autre chose, ce même sentiment a été *expériencié* par le sujet. Ce qui signifie que, d'une certaine manière, ce même priman est mémorisé dans cet esprit et qu'il est réactivé par la perception du signe. Formellement un qualisigne est donc constitué par une relation triadique entre trois primans dont l'un, le priman interprétant unit les deux autres par identification avec sa propre essence. »]

L'objet du rapport triadique peut être représenté par un representamen selon la Priméité, la Secondéité ou la Tierceité ; c'est-à-dire par un rapport de similarité, de contigüité contextuel ou de loi. Suivant cette trichotomie le signe est respectivement appelé une icône, un indice ou un symbole. Selon Pierce, un signe renvoie à son objet de façon iconique lorsqu'il entretient avec lui un rapport de ressemblance. Par conséquent, le representamen d'une icône peut être un qualisigne, un sinsigne ou un légisigne. Un signe renvoie à son objet lorsqu'il est réellement affecté par cet objet. Par conséquent, le representamen d'un indice ne peut pas être un qualisigne, puisque, selon Pierce, dans la Priméité il ne peut y avoir que du « même » et pas de contigüité contextuelle. Un signe est un symbole lorsqu'il renvoie à son objet en vertu d'une loi[3].

La trichotomie de l'interprétant produit un signe qui peut être un rhème si son representamen renvoie à une Priméité. Le signe peut porter la marque d'un dicisigne ou d'un signe dicent lorsque son representamen appartient à la catégorie de la Secondéité. Le signe devient raisonnement ou argument quand le representamen évoque la catégorie de la Tierceité[4].

---

[1] *Ibid*. [« Un sinsigne (Secondéité) « c'est une chose ou un événement déterminé dans le temps et dans l'espace qui fonctionne comme signe. **»]**
Dans *«* Sinsigne. *» « perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s046.htm »* (13-11-12), [« le sinsigne est défini comme étant « un objet d'expérience qui possède une qualité (ou un ensemble de qualités) dont la perception produit la présence à l'esprit d'un autre objet qui possède aussi cette qualité (ou cet ensemble de qualités). Il matérialise des qualisignes. »]

[2] *Ibid*. [« Le representamen « peut également renvoyer à la Tierceité par la matérialisation d'un légisigne, c'est-à-dire un signe conventionnel ».]
Dans « Légisigne. », « perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s046.htm » (13-11-12), [« un légisigne est défini par la donnée d'un objet d'expérience et d'une loi qui prescrit les qualités de cet objet qui pourront susciter dans l'esprit l'idée d'un objet semblable (c'est à dire d'un objet qui possède ces qualités). Cet objet d'expérience est un sinsigne iconique particulier appelé réplique du légisigne. »]

[3] Nicole Everaert-Desmedt in (http://www.signosemio.com/) 12-08-09.

[4] *Ibid*.

L'interprétant rhèmique s'opère dans une structure de Priméité où les seules qualités du representamen suffisent pour définir le rapport entre le representamen et son objet.

L'interprétation du dicisigne s'opère dans la Secondéité. En effet, le dicisigne fonctionne comme une proposition logique qui établit une relation entre un sujet et prédicat ; en d'autres termes, il assure le lien entre ce dont on parle et ce qu'on en dit. Il peut être vrai ou faux.

L'argument est un signe qui trouve son interprétation dans la Tierceité. Il exprime la règle qui relie le representamen de son objet. Il a toujours comme signe argumental un légisigne et comme objet un symbole. Dans la sémiotique, la nature de la règle qui relie son representamen à son objet permet de dégager trois types d'arguments. La règle peut être imposée aux faits (déduction) ; elle peut résulter des faits (induction) ; elle peut susciter l'explication de faits à la suite de la vérification d'une hypothèse (abduction)[1].

Cette théorie sur les catégories triadiques du processus sémiotique nous servira d'éléments de base pour élucider les aspects sémiotiques de l'espace de l'église dans les œuvres de notre corpus.

Introduite en Afrique par le biais de la colonisation au XXe siècle, le Christianisme, à l'image des autres religions révélées, est une religion dogmatique. Sa doctrine élitique repose sur une valeur d'appoint qui sanctifie l'adoration d'un Dieu unique : Jehova.

[1] *Ibid.*

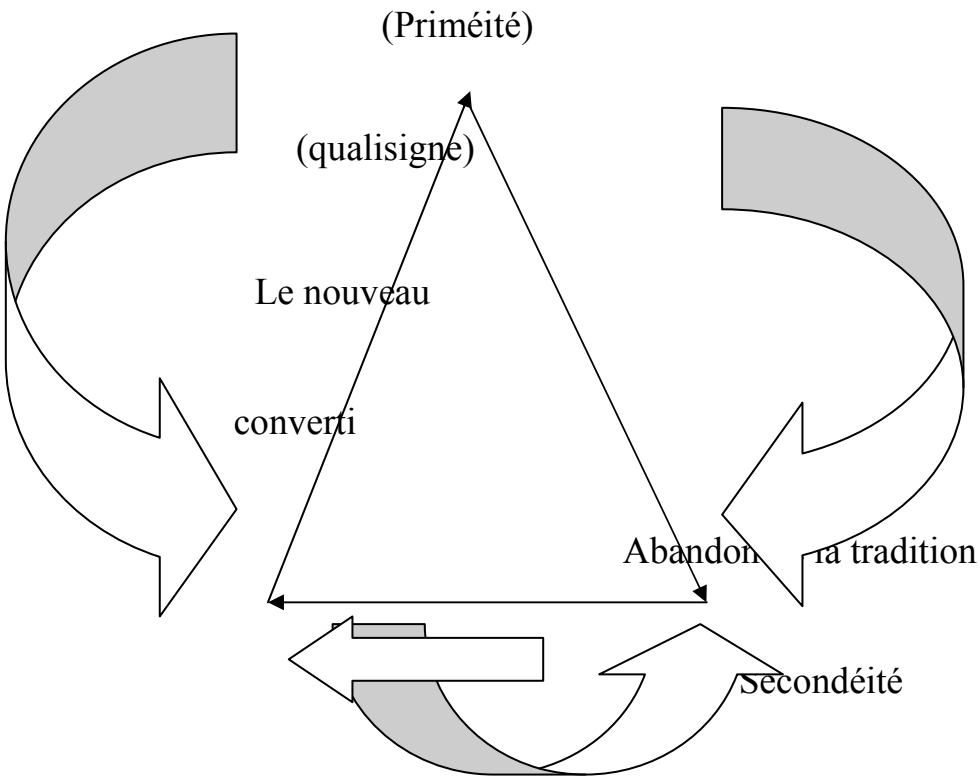
Lacéré par le besoin réel de domination et d'exploitation, le colonisateur s'appuie sur son « système de croyance et de pensée immuable »[1] pour étouffer à mort les croyances aux dieux des religions traditionnelles. Son église inspira des sévérités à l'égard des us et coutumes africaines et dépeint la théologie locale comme une foi tributaire d'un mal mortifiant. Un vocabulaire de mépris fut appliqué aux mœurs des populations indigènes. S'offrait alors aux Africains l'affaiblissement de leur foi aux religions traditionnelles et par conséquent la tentation de l'abandon des dieux, des esprits des ancêtres.

Dans son deuxième roman, *The River Between*, Ngugi dépeint un personnage qui, porté au sommet d'une hiérarchie religieuse, fait montre d'une foi chrétienne iconoclaste. En effet, de son nom Joshua qui signifie en Hébreu éternel, le chef de l'église de Makuyu reste convaincu que la morale de ses ancêtres porte le poids de pratiques païennes, lesquelles tirent un rideau sombre sur l'esprit humain. Il demeure un acteur d'une église qui vibre au rythme de la Priméité, de la Secondéité et de la Tierceité.

Dans *RB* Joshua embrasse la foi chrétienne (qualisigne) pour consacrer sa vie à l'adoration du Dieu le père (Priméité) afin d'être sauvé des flammes de l'enfer. La conséquence d'une telle foi s'est répliquée sur une Secondéité qui s'exprime par le rejet catégorique de la foi « traditionnelle ». Joshua et sa communauté renient les dieux des ancêtres et résignent à se conformer aux us et coutumes du village. De leur attitude de renégats, découle une combinaison de la Priméité et de la Secondéité. Se matérialise ainsi la loi de la Tierceité qui laisse croire qu'être converti au Christianisme c'est « [to be] washed new », « be a new creature », « rejoiced and prayed God.» (*RB*, 30). Elle met en relief une relation triadique entre le colonisé, la foi chrétienne (le qualisigne), la religion et les valeurs traditionnelles. Le schéma suivant illustre une telle relation triadique :

[1] Jean Pière Makouta Mboukou. *Spiritualité et culture dans la presse romanesque et la poésie négro-africaine*. Abidjan : Editions Africaines, 1983, p.167.

Dieu le Père



Le salut du fidèle converti (Joshua)

Dans cet espace triadique Joshua y règne comme un ligasigne[1]. Selon Assaraf, un Ligasigne est une dimension à part, subsumant le qualisigne, le sinsigne et le légisigne, dont le but n'est pas de renvoyer à un objet réel, mais de renforcer, neutraliser, abolir ou créer une relation entre un individu (ou un groupe d'individus) A et un individu (ou un groupe d'individus) B. Le ligasigne renvoie en effet à des écarts de position entre A et B, à des degrés de conjonction ou de

disjonction entre A et B[1]. En outre, puisse que le pasteur s'enrichit de la somme du respect et de la considération des fidèles de l'église de Makuyu, son *effet sigma* (c'est l'effet foule du ligasigne)[2] impacte sur sa communauté et attire d'autres « new converts », d'autres confrères en Jésus Christ. Son discours liturgique unifie ses coreligionnaires qu'il gouverne par une équation sémiotique peircienne sous-tendue par les facteurs position et conjonction. Position de **A = S (position i + conj i**. **i** renvoyant à un nombre d'individus (fidèles) faisant corps derrière **A** (Joshua)) soit en offrant leur position soit leur conjonction ou les deux à la fois. Dans l'espace de l'église le ligasigne du pasteur Joshua est propulsé dans une orbite cultuelle de force majestueuse qui fait du pasteur un signe ligaro-actif. Sa présence, ses discours créent des attroupements, déclenchent des émotions et activent des positions de conversion: « he went back to Makuyu and preached with a vehemence and fury that frightened ever his own old listeners. Few could resist that voice. Many came and some were converted. And they all together rejoiced and praised God » (*RB*, 30).

[1] Albert Assaraf » in assarafalbert.free.fr/ligasigne/ligasigne.htm (14-11-12)**.** Toujours dans « Le *ligasigne* la dimension oubliée de Peirce » in *assarafalbert.free.fr/ligasigne/ligasigne.htm* (12-11-12), Assaraf nous fait comprendre que du « latin *ligare*, « lier », le *ligasigne*, hiérarchise, catégorise, rend attachant (ou révulsif) tout ce que mon esprit imagine, perçoit, ressent ou entend, suivant les deux uniques axes du lien : l'axe haut/bas et l'axe intérieur/extérieur.
Aussi, deux forces, pas une de plus, irradient-elles du *ligasigne* : la *jonction* et la *position*. La *jonction* (con-*jonction* ou dis-*jonction*) propulsant l'imaginaire de A et B selon l'axe horizontal intérieur/extérieur; la *position*, selon l'axe vertical haut/bas. *Jonction* et *position* sont les uniques substances du *ligasigne*. Le *ligasigne* n'a d'autre objet, d'autres images mentales que les rapports de force entre A et B suivant l'axe haut/bas et l'axe intérieur/extérieur.
Autant le *qualisigne* est insaisissable, autant le *ligasigne* est parfaitement quantifiable. Le *ligasigne* renvoie à des écarts de position entre A et B, à des degrés de *conjonction* ou de *disjonction* entre A et B, et vice-versa »]

[2] Albert Assaraf » in assarafalbert.free.fr/ligasigne/ligasigne.htm (14-11-12).

A l'image de l'église de Makuyu, la maison de Dieu dans *GW* est animée par un Mubia qui fait figure d'un Ligasigne « hisseur »[1], lequel appelle les habitants de Thabai à l'abandon des biens terrestres pour se consacrer résolument à œuvrer pour la satisfaction de la Priméité céleste. Kihika rapporte:

> We went to their church, Mubia, in white robes, opened the Bible. He said: let us kneel down to pray. We knelt down. Mubia said: let us shut our eyes. We did. You know, his remained open so that he could read the word. When we opened our eyes, our land was gone and the sword of flames stood on guard (*GW*, 15).

L'espace liturgique est ainsi dépeint comme un endroit cultuel où l'image du paradis est méthodiquement mystifiée et celle de la terre systématiquement désacralisée voire diabolisée. Il témoigne de la volonté du colon de faire fi de la recommandation biblique qui stipule que : « tu aimeras ton prochain comme toi-même »[2]. L'église du colon agite ainsi une atmosphère qui prend l'allure d'une structure de domination, d'une « pyramide religieuse » qui place l'homme colonisé dans un esprit obéissant, fataliste et pacifiste. Sa mention dans le deuxième chapitre de l'œuvre constitue une analepse par laquelle la narration explicite le récit et mesure les conséquences des événements antérieurs, mais subsidiaires au quotidien de l'église au début de la colonisation. Le passé de l'église en Afrique est dévoilé par des indices de références temporelles et spatiales du caractère oppressif du système colonial.

Le relief caractéristique donné à l'église dans *GW* est identique à celui attribué à l'église dans *RB*. Toutes les deux églises s'emploient à effilocher où à empêcher l'émergence d'une conscience nationaliste parmi les peuples opprimés.

---

[1]Selon Albert Assaraf, dans « *Le ligasigne* » in assarafalbert.free.fr/ligasigne/ligasigne.htm **(12-01-09),** un signe de force lambda ne pourra accéder à une place de force supérieure que s'il est « hissé » ou « propulsé » par un autre signe. On dira qu'il y a *hissage* lorsqu'un signe de force supérieure tire vers lui un signe de force inférieure ; *propulsion*, lorsqu'un signe de force inférieure pousse vers le haut un autre signe.

[2] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Mathieu 19-20 : 19.

L'église du colon dans *RB* apparaît ainsi comme un purgatoire où les âmes perdues des habitants de Makuyu doivent passer pour aspirer au salut. Elle est régie par l'interaction d'une trinité sémiotique dont la force spirituelle porte le masque d'une politique coloniale qui transfigure les racines civilisationnelles d'un peuple africain.

Le récit cadre y déroule des pages en exposant les événements de la Secondéité qui constituent des moments forts pendant lesquels Joshua postule la supériorité de son Dieu. Il se figure une éternité paradisiaque et met en surface une soif de gloire par laquelle l'église prend une dimension temporelle importante. Elle apparaît comme l'endroit où s'offre une seconde « innocence originelle »[1] qui «aurait sur la première l'avantage de ne plus se laisser prendre aux prestiges maintenant usés par le serpent »[2]. Le récit est alors perpétuellement plongé dans une dynamique futuriste. Joshua met sa vie au service de l'église afin de sauver des hommes et des femmes du destin de l'égarement spirituel. Après s'être converti, il s'adresse aux natifs de son village par un message de son nouveau Dieu pour convaincre les adorateurs de Murungu, de Mwenenyaga et de Ngai (*RB*, 29). Il soutient que: « those who refuse him [Jesus] are the children of darkness; these, sons and daughters of the evil one, will go to Hell; they will burn and burn for ever, world unending » (*RB*, 29).

A la différence de l'église de Makuyu qui est un espace clos, l'église du « Preacher » dans *ICS* est à ciel ouvert et se localise dans un carrefour. Cependant, à l'exemple de l'espace cultuel dans *RB*, son espace est également dominé par le ligasigne « hisseur » du « Preacher ». Ce dernier irradie la parole du « Père » dans les cœurs des fidèles et invite les non-croyants à la lumière des cierges, au salut de l'âme. La ligaro-activité de sa personne donne à son église une image d'un temple de salut façonné et moulé dans un triangle relationnel. Si l'église de Joshua est

[1] Emile Cioran. *La Chute du temps*. Paris : Gallimard, 1964, p.117.
[2] *Ibid*.

marquée par la jonction de la foi (qualisigne) en Dieu le Père (Priméité), de l'abandon des traditions (Secondéité) et le salut du « new convert » (Tierceité), celle du Preacher est déterminée par le signe de la Priméité du Dieu le Père, du signe de la Secondéité du Dieu le fils et de la Tierceité du Dieu le Saint-Esprit.

A travers ses activités, Lamming met en évidence, au même titre que Ngugi dans *RB*, la naïveté et la dynamique mimétique des religieux de la Barbade. Ils se dérobent de leur devoir politique pour consacrer leur force ligaro-active à une cause qui ne pourra aider à libérer Pa et Ma. Les deux églises se détournent du quotidien gangrenant de leurs peuples pour se laisser guider par une foi « asservissante ». Il s'agit de l'église coloniale qui, d'une manière où d'une autre, véhiculent le message du « maître » blanc, lequel appelle les indigènes à un renoncement de leurs ipséités civilisationnelles au profit du spirituel. Leurs espaces sont dominés par des relations spirituelles triadiques dépouillées de toute valeur politique et traditionnelle. Les ligasignes des deux pasteurs font entrer leurs fidèles dans des orbites d'une foi irréfléchie et immanquablement iconoclaste. D'où le choc d'idéologies qui fait figure de fissures sociales.

Dans *WC* les réalités de l'espace de l'église sont incarnées et transportées par les fidèles d'une secte qui s'identifie sous le nom de « Soldiers of Christ ». Ils se donnent la mission de sillonner Aburira à la recherche de « brebis perdues ». Alors que les églises de Makuyu et de Creighton se résument aux interactions du qualisigne, de sinsigne et du légisigne, celle des « Soldiers of Christ » prend valeur d'importance dan le symbole de la croix.

Du Grec « sumbolon » dérivé du verbe « sumbalein », le mot symbole signifie mettre ensemble, joindre, comparer, échanger, se rencontrer, expliquer. Toutes ces significations peuvent être mises en exergue à travers la croix des soldats du Christ.

Introduite dans l'église 300 ans après sa fondation, la croix fut un signe païen utilisé par des peuples comme les Phéniciens, les Chaldéens vivant dans des pays comme l'Inde, l'Egypte et la Chaldée :

> La croix n'a pas été utilisée par la Chrétienté traditionnelle avant le temps de l'Empereur romain Constantin environ 300 ans après que le Christ ait fondé Son Église. [Elle] tire son origine des anciens Babyloniens de Chaldée. De là, elle s'est propagée vers la Chine, l'Inde, le Mexique et certaines parties de l'Afrique et divers autres endroits des siècles avant que le Christianisme voie le jour[1].

Avec l'ouverture de l'église aux païens au IIIe siècle après JC, ces derniers furent autorisés à garder leurs signes parmi lesquels la croix qui sera plus tard adoptée comme le representamen de la mort du Christ[2].

Dans *WC* la croix exerce une certaine force divine sur les fidèles de l'église de Santalucia. Elle est un symbole de la foi chrétienne que les « soldats du Christ » emploient dans une mission de « sauvetage » d'individus en perdition. Elle fonctionne alors, à travers le récit, comme un ligasigne à la fois « hisseur » et « propulseur ». En suggérant la foi et en invitant à la vie cléricale, elle éveille et conscientise sur le « chemin, la vie, et la vérité ». A ce titre, elle fait figure d'un ligasigne « propulseur » en déplaçant de l'obscurité à la lumière. La conversion d'un des éboueurs secourus par les « Soldats du Christ » armés de leur croix en dit long sur la force ligative que les soldats affectent à la croix pour faire chuter Satan dans sa mission de corrupteur d'âmes. A cet égard, l'église prend l'image d'un complexe où se déroule, d'une manière permanente, une compétition âpre entre Dieu et Satan. Une telle opposition laisse apparaître un écart de position entre le protagoniste **A** (la croix et les Soldats) et le protagoniste **B** (Satan). Ce phénomène pragmatique dans l'église peut être résumé dans la formule équationnelle suivante d'Albert Assaraf:

[1] *L'Église de Dieu restaurée*, http://www.thercg.org/fr/questions/p096-fr.html. 27/11/2009.
[2] *L'Église de Dieu restaurée*, http://www.thercg.org/fr/questions/p096-fr.html. 27/11/2009.

I (**I**ntensités d'un signe) = Position de **A** – position de **B**

I = **DP** (**D**istance ou écart **P**ositionnelle) de **A** et de **B**

L'intensité de la force ligative de la croix dépend de la distance qui sépare **A** (les Soldats du Christ) et **B (**Satan**)**. Plus les soldats accueillent des convertis plus cet écart est grand. Le phénomène relationnel par lequel l'église reçoit de nouveaux disciples entraine l'échec et par conséquent la chute de **B**. Ce phénomène sémiotique est appelé « effet bascule ». Dan *WC* la décision de l'éboueur « to leave the earthly brooms behind to become a cleaner of the heart of men » (*WC*, 43), constitue un « effet bascule » qui provoque chez les « Soldats » un sentiment d'élévation et une attitude adoratrice envers la croix. L'église porte ainsi la marque d'un lieu de culte où le **DP** (l'écart positionnel) entre le bien et le mal varie à l'avantage de **A**, renforçant ainsi le qualigne des croyants (leur foi) en la supériorité du royaume de Dieu sur l'univers des « mécréants ». Un rapport de verticalité est ainsi établi entre la croix et le mal :

> At first they refused and agreed to do so only when they (the garbage collectors) were told they could hide behind the banner and that the soldiers would guard them with crosses on every side. (…). They sang, *at the cross, at the cross where I found the Lord…* (*WC*, 42).

Dans cette église en « déplacement » dans *WC*, à travers les discours directs et indirects des pasteurs et des éboueurs, le récit y prend une tournure explicative en favorisant une rencontre inopinée, mais opportuniste entre le social et le religieux. La narration dépeint des travailleurs qui sont perdus dans les images d'un homme misérable jusqu'à offrir le spectacle d'un prototype possédé. Ils prennent refuge auprès des hommes d'église qui ont les yeux inconsciemment fermés sur un quotidien lourd de conséquences sur une population désemparée.

En comparaison avec l'église de Santalucia dans *WC*, celle de Joshua dans *RB* est autant ou plus exposée à la dialectique positionnelle entre la force **A** de la Primeité dont Joshua est le porte étendard, et la charge ligative **B** du trinôme Egypte, Satan et enfer dont Waiyaki, Kabonyi et leurs paires à Kameno restent les icônes. Le **DP** entre **A** et **B** est la pierre angulaire autour de laquelle tournent les phénomènes pragmatiques du récit R[1]. La conversion de Joshua au Christianisme: « he became baptized and it was only then that he felt at peace and stopped trembling » (*RB*, 29), ses appels et ses prières ardents à son Dieu de descendre ses supplices sur les habitants de Kameno: « O, God, why don't you descend on this wicked generation and finish their evil ways ? », ses longs services dominicaux: « one Sunday he conducted a particularly long service » « *RB*, P30), ses louanges à son Signeur: « and Joshua's followers gathered. They talk and sang praises to God (and) Joshua was speaking of conversion: new man, new creature, new life. » (*RB*, 86), etc. fortifient sa foi et illustrent du coup la supériorité de Jérusalem sur l'Egypte, Dieu sur Satan, Makuyu sur Kameno.

La conversion des habitants de Makuyu est l'un des « effets bascule » qui illustrent, dans l'église de Joshua, le triomphe de la triade de **A** sur celle de **B**. le père de Muthoni condamne ainsi dans l'enfer tous ceux qui ont pris le chemin de l'Egypte en marchant avec Satan: « he raised his voice. He condemned, he deplored. He coaxed and warned. » (*RB*, 86). Son église reste alors le reflet d'une empreinte triomphale du Christianisme sur les esprits adorés des ancêtres ; c'est les débuts d'un succès d'une politique coloniale en terre africaine.

Si dans *WC* la croix joue un rôle important dans la provocation des « effets bascule », dans *RB* c'est la jonction trinitaire (Priméité, Secondéité et Tierceité) et leur « messager », le pasteur Joshua qui déterminent, dans une large mesure, les variations de positions religieuses. Au même titre que ces ouvrages,

[1] C'est le récit cadre ou le récit premier.

ICS présente le ligasigne (le Preacher) de l'église de Creighton comme le **I** (l'intensité du signe) par lequel le **DP** entre **A** (Good Lord) (*ICS*, 162) et **B** (Lucifer) (*ICS*, 162) est défini.

Dans ses discours, Dickson, le pasteur fait usage d'une combinaison de styles différents : « He was remarkably eloquent and he kept a special language to meet every new situation. » (*ICS*, 162). L'usage d'un dialogue direct avec le fidèle, son style menançant vers ceux qui hésitent à embrasser sa religion : « you are alone, naked in sin, and you must accept and be saved before it's too late. Salvation through Christ is the key to heaven» (*ICS*, 162), son style carressant: « good Lord be merciful (…). Spare the innocent from the guiles of Lucifer, and show them them the way» (*ICS*, 162), déclenche le pathos chez son auditoire et motive, à ce titre, des dispositions de conversions. Terrifié par les propos menaçants de Dickson: « the boy seemed terribly frightened and penitent » (*ICS*, 161,162), le « Small boy » décide de joindre le pasteur dans sa foi chrétienne: « « will you stay tonight? » the boy bowed his head low to the ground and remained there resigned and submissive. The women sang the hymn of initiation and the preacher stood exhausted but satisfied » (*ICS*, 163). Cette conversion adoubée par la situation heureuse par laquelle les enfants persécutés par le vigile sont venus trouver refuge auprès du pasteur laisse Dickson croire que celui qui n'a pas reçu « the blessing of God » (*ICS,* 180), suit « the ways of the world and the evil thereof » (*ICS*, 180). A travers sa personne l'écart positionnel se creuse entre « Good Lord » et « Lucifer » en faveur du premier. Satan est terrassé et Jesus Christ est, à leurs yeux, le Tout Puissant.

La croix et la triade demeurent dès lors, dans toutes les trois églises, une expression salutaire d'un langage universel. Elles gardent le fidèle du mal et de l'impureté le propulsant derechef à un statut de « Soldat du Christ » (*WC*, 41).

La croix revêt l'identité du sinsigne indiciel de la crucifixion du Messie. (Elle renvoie à l'image de Jésus sur la croix et entreprend un rapport de contigüité contextuel avec cet événement). Son symbolisé se rapproche du sinsigne du rapport trinôme dans l'église de Makuyu et de Creighton. Sa fonction sémiotique porte la connotation du sacrifice suprême du « fils de l'homme »[1] et par conséquent traduit chez les soldats le message porté par la lumière des cierges dans l'espace cultuel du pasteur, Dickson. Elle porte alors une charge ligative qui crée et fortifie le qualisigne (la foi) de la Priméité (Dieu le Père). Elle est l'échelle spirituelle que doit gravir le fidèle pour arriver à la compréhension de la mission du messie et à l'adhésion totale à la chrétienneté. L'énergie spirituelle de la croix dans *WC* équivaut à la force ligative des ligasignes « hisseurs » dans *RB*, *GW* et *ICS*. Elle est transformée en une forteresse contre Satan : « the Devil lives in terror of the cross » (*WC*, 42). Elle est brandie comme une main de grâce tendue à ceux qui sont dans l'ombre du doute, dans une obscurité d'esprit.

Dans l'espace de l'église de Joshua, s'exprime également le fonctionnement d'un paragramme à travers lequel s'observe un rapport de permutation sous-tendu par l'idée du salut entre Dieu le Père, Dieu le Fils et Jérusalem. Cette relation triadique s'oppose à une autre renvoyant à un espace figurative où l'Egypte, l'enfer et Satan dressent les limites. De ce face à face trinitaire par lequel le récit cadre est développé, l'église est présentée dans une singularité sémiotique à travers laquel les biens faits spirituels de la Priméité, de la Secondéité et de la Tierceité exhument l'existence d'un monde tripolaire où l'homme, auxiliaire de son égarement, est victime « d'un univers aux mystères dépoétisés, fou d'anémie, affaissé sur lui-même, et où tout se résout en un soupir spectral »[2].

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Luc 22 : 69.
[2] Emile Cioran. *La Chute du temps*, *op.c*it., p.12.

Pour le sauver de cet égarement, l'homme, dans *RB*, est placé au cœur de la triade où il bénéficie de la grâce et de la protection de la Priméité. De ce fait, l'église prend la forme de ce que nous considérons comme étant une *étoile sémiotique*. A l'exemple de l'étoile de David ou le Maguen David (le bouclier de David), l'église est le lieu où s'effectue la réconciliation entre la Tri-Unité divine et la tri-unité humaine (l'âme, l'esprit et le corps). Elle véhicule l'image salvatrice de Jésus et évoque la force protectrice du bouclier de David.

«Moi Jésus (…) je suis le rejeton de la postérité de David, l'étoile brillante du matin ».[1] Cette étoile messianique brille sur l'église de Joshua et accueille le croyant dans son enceinte où il est protégé contre la perdition et l'égarement. En effet, dans cet endroit où « God is purely formal remainder of His former Self »[2], se trouve le Chrétien qui a reçu la grâce divine et qui désormais détient le pouvoir de communiquer avec son Seigneur. C'est le point de la foi chrétienne, l'endroit symbolique du salut de Joshua et de sa communauté ; c'est le lieu de rencontre et de réconciliation entre le Créateur et sa créature.

Si le croyant dans *RB*, est placé dans l'espace de l'église pour faire corps avec « le Christ, l'Homme-Dieu qui fait advenir l'esprit »[3] et bénéficier de sa protection, il est protégé et éclairé dans la voix du salut par des cierges dans *ICS* et *WC*.

L'histoire de la bougie dans l'église chrétienne remonte depuis le troisième, quatrième siècle : « toutefois, par le quatrième siècle, l'utilisation de bougies et de lampes dans les rituels chrétiens était devenue monnaie courante »[4]. La bougie est

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Apocalypse, 12 : 16.
[2] M.H Abrahams. *Natural Supernaturalism: Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New-York : Norton and Company, P. 90.
[3] Jacqueline Russe. *Le Tragique créateur* : *qui a peur du nihilisme.* Paris : Armand Collin, 1998, p.81
[4]Michel Hoffman, « L'histoire des bougies et leurs nombreuses utilisations », http://www.thercg.org/fr/questions/p096-fr.html. (27/11/2009).

utilisée dans les liturgies, les prières individuelles et collectives. Symbole de la lumière divine et indice d'une communion entre le corps et l'esprit, le cierge est resté comme un élément indispensable dans la quête d'une crainte révérencielle.

Dans *ICS*, Lamming intègre la bougie dans le décor de l'espace de l'église et lui fait jouer un rôle important. Plongée dans la nuit au milieu d'un carrefour, l'église de Dickson est aussi éclairée par des cierges qui inspirent aux fidèles paix et sécurité. Elles portent la marque d'un signe qui illustre un état de dévotion d'une communauté qui s'élève spirituellement vers leur créateur pour ainsi se sauver du «darkness of the fallen conciousness »[1]. A l'image des prières, le cierge réchauffe les cœurs des fidèles d'amour et irradie leur ipséité afin de les purifier du mal du péché et de l'ignorance. Le pasteur explique:

> The candle that matters it's the light, the light of the anointed shed through grace upon the blackness of man's heart. When you see the light, you will forget the candle and the evil of those who worship images (*ICS*, 162-163).

En plus de son image indicielle, le cierge prend la valeur sémiotique d'un symbole. Le corps du cierge et sa flamme renvoient au « symbole du Christ, à la fois Dieu et homme. La cire est l'image de sa nature humaine qu'il a sacrifiée par amour pour les humains et la flamme, celle de sa divinité »[2]. La chandelle porte l'image sacrée de l'incarnation du créateur en son fils, Jésus. Sa flamme représente ainsi l'âme du sauveur qui s'échappe du corps sacrifié pour s'élever vers le ciel en propageant sa suie salvatrice sur l'humanité. Ayant bien compris cela, le pasteur Dickson invite le « small boy » qui fait le pas vers le Christ à ne pas avoir peur de la lumière des chandelles. Il le fortifie en ces termes: « see the light and be born again, a living soul and a new creature in Christ » (*ICS*, 163).

[1] M.H Abrahams. *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, *op.cit*., P.386.
[2] « La bougie –une lumière », http://noelparminous.wordpress.com/. (21-11-2009).

Les fidèles réunis dans « the open air-meeting » (*ICS*, 179) manifestent également un attachement certain aux cierges, en laissant apparaître, d'une certaine façon, leur peur de ne pas pouvoir terminer leur prière avec la lumière sacrée des cierges. Le narrateur décrit leur inquiétude comme suit: « some of the worshippers seemed worried about the future of the candle. It would'nt have been a good sign if it had burnt out before the open-air meeting had come to an end » (*ICS*, 179).

Au même titre que l'église de Creighton, celle des « Soldats du Christ » à Santalucia porte la lumière des cierges à des moments particuliers. Après la conversion de l'éboueur, les « Soldats » décident de retourner à Santalucia pour célébrer une nuit de prière avec des cierges à la gloire de leur Seigneur afin d'éloigner Satan de leurs frères en Jésus Christ et de Santalucia.

> Accompanied by their new convert, they were on their way back to Santalucia, where they set up what would become a nightly candlelight vigil for Satan who appeared before the garbage collectors in the wilderness and later disappeared in the central business zone of Eldares (*WC*, 43).

La lumière des chandelles est ainsi élevée à une dimension de sacralité. Elle est, à l'exemple de la croix, adoubée d'une force divine grâce à laquelle le fidèle combat et se protège contre les tentations du diable. Sa lumière est « a divine and supernatural light (…) imparted to the soul by the Spirit of God»[1]. Le pasteur, les « Soldats du Christ » de même que leurs frères et sœurs en Jésus Christ trouvent une harmonie de leurs visions, une unité de leur foi en la lumière des cierges. Ces derniers, thématisent ainsi le triomphe du bien sur le mal dans l'espace de l'église. Une église qui reflète la charge sémantique de la vérité par laquelle les enfants de Creighton et les coreligionnaires des « Soldats » sont illuminés et sauvés. La lumière des cierges donne à la chandelle un titre d'un signe à la fois symbolique et

[1] M.H Abrahams. *Natural Supernaturalism : Tradition and Revolution in Romantic Literature*, *op.cit*., p.386.

indiciel par lequel est mesurée la sacralité du cierge en particulier et de l'église en général.

En fait, l'église du Mubia dans *GW* recoupe avec celle de Joshua dans *RB* et celle du pasteur dans *ICS* dans leur composante et, dans une certaine mesure, dans leurs objectifs. Elles font de leurs fidèles des ligasignes de force inferieure, œuvrant pour le renforcement d'autorité du ligasigne supérieur (le pasteur). Dans ces ouvrages, l'église demeure le creuset d'une vision sociale, d'une civilisation standardiste. Elle reste le baromètre d'une aliénation culturelle que subissent les convertis. C'est un espace de formation et de transformation ; un monument pour la dévotion à travers laquelle le fidèle africain renie sa racine identitaire.

Au demeurant, les espaces des églises précédemment citées sont dominés par des signes par lesquels un pont spirituel s'établit entre l'église et les croyants. Elles restent des espaces où se forge le qualisigne, c'est-à-dire la foi chrétienne, où se note l'adhésion au sinsigne de la Secondéité de la relation triadique. Leurs endroits constituent des espaces où s'expriment des ligasignes et des symboles divins, lesquels renforcent la sacralité des lieux et la spiritualité des fidèles.

I-1-2-2 L'église : une épée contre l'ennemi

Le recours à la violence d'inspiration religieuse constitue un point bien partagé dans l'histoire de l'humanité. Depuis l'antiquité, des hommes et des femmes font porter à la violence un masque religieux dans leurs luttes contre leurs ennemis. Des Juifs zélotes, des Groupes assassins musulmans en Iran, en passant par les Anarchistes Russes au XXe siècle, à la bande à Baader (Allemagne) aux Brigate Rosse (les Brigades Rouges) de Mario Moretti en Italie, la violence

religieuse fut et continue à faire voix dans la société des hommes. Avec l'avènement de la colonisation en Afrique, elle prit une autre dimension.

Avec les missionnaires qui avaient noyé la brutalité de leur épée dans les paroles adoucissantes de la Bible pour ainsi assujettir des communautés indigènes, l'idéologie religieuse basée sur le principe suivant : « si quelqu'un te frappe sur la joue droite, présente-lui aussi l'autre »[1] fut combinée avec une radicalisation socio-politique à partir de laquelle les colons disaient défendre la civilisation et le progrès de la race humaine. Ils se dressèrent radicalement contre ce qu'ils pensaient être une sécularisation profonde des sociétés africaines. Ainsi, ils se lancèrent, par un moyen d'évangélisation, à un effacement surprenant des religions et traditions, par lesquelles était constituée l'épine dorsale de la civilisation des sociétés traditionnelles. Une telle situation a fait l'objet de réflexion et par conséquent de productions littéraires chez des penseurs comme Ngugi wa Thiong'o et George Lamming.

Dans son Roman *RB*, Ngugi met en surface dans l'espace de l'église une confrontation sociopolitique entre les adeptes de l'église coloniale et ceux des valeurs traditionnelles. Cependant, il convient de souligner que l'instrumentalisation de l'église par le politique à des fins purement égotistes est surtout notoire dans le cadre spatial de l'école. Dans *RB*, l'église et ses idéologies sont confondues dans les canaux transmetteurs de visions sociales de l'école. Son espace et celle de l'école coloniale font un pour se transformer en de véritables alliés contre toute forme de résistance de la part des indigènes.

A l'exemple de l'église dans *RB*, l'espace liturgique dans *GW* est « greffé » dans un espace scolaire qui joue un rôle prépondérant dans la formation des consciences du peuple de Thabai. Les prélats y détiennent un pouvoir avéré en

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Mathieu 4, 5 :39.

convoquant les chapitres sacrés de la Bible dont l'application à la lettre dans Thabai demeure l'ultime objectif. Cela suscite des interprétations parfois divergentes voire faussées, favorisant des mésententes entre acteurs et des conflits entre communautés. De ce fait, des voix dissidentes se lèvent dans l'espace « biface » pour faire montre d'actes d'insubordination et de refus face aux discours trompeurs des hommes d'église et aux affirmations ignorantes de certains acteurs de l'école.

Cependant, dans *WC* c'est avec une ironie mordante que Ngugi nous présente l'espace de l'église. Symbole de la paix par excellence, l'église du pasteur Kanogori, par la complicité de Mariko et de Marita, sert de refuge à un « rebelle » considéré par le régime du Ruler comme étant le mal qui infecte la cité et affecte la stabilité politique et sociale d'Aburira. L'église du pasteur prend l'allure d'un foyer de contradictions entre la force du patriotisme et les interdits d'une institution sacrée.

Une analyse sémiotique de l'espace biface « église-école » dans *RB* nous permet de signaler l'existence de signes majeurs par lesquels l'école de Siriana est régie. En sa capacité de milieu d'information et de formation, l'école laisse apparaître la dimension d'un sinsigne iconique[1] qui est particularisé par l'introduction d'une « loi », affectant d'emblée à l'espace scolaire la valeur d'un légisigne iconique. Cette dimension légisigne de l'école religieuse se note à travers les propos de Livingstone signifiant un « arrêt » portant sur l'interdiction des pratiques traditionnelles comme la circoncision aux familles qui souhaiteraient envoyer leurs enfants se former à l'école chrétienne de Siriana. Il déclare:

[1]Un sinsigne iconique est défini par la donnée d'un objet d'expérience et d'une loi qui prescrit les qualités de cet objet qui pourront susciter dans l'esprit l'idée d'un objet semblable. Cet objet est un sinsigne iconique particulier appelé réplique du légisigne iconique.

> The children of those who defied the laws of the Church and continued with their tribal customs would have to leave Siriana. And no child of a pagan would again be allowed into school unless the child was a refugee. Even then the child would have to renounce circumcision (*RB*, 60).

Le trait d'union entre l'école et l'église fait de cette dernière un ligasigne par lequel les positions et les symboles religieux sont vidés de leurs sens premiers pour ainsi incarner des objectifs politiques inavoués ou ignorés.

Le légisigne iconique est renforcé par l'autorité des deux ligasignes « hisseurs » que sont Livingstone et Joshua. Ces derniers, exercent dans l'école et dans l'église un pouvoir déterminant, par lequel ils transforment l'espace « église-école » en un representamen dont la trichotomie met en surface un sinsigne indiciel et un sinsigne symbolique. L'espace porte un signe indiciel de par son identité de milieu divin où s'octroient la grâce et le salut. Il renvoie également à un sinsigne symbolique de par sa dimension consensuelle et universelle dans ses valeurs et principes au début de son installation en terre africaine.

Dans les cadres de l'église et de l'école s'exerce une violence morale, verbale et psychologique sur les élèves de Makuyu et de Kameno. A cause de son appartenance à une famille traditionaliste, Waiyaki est expulsé de l'école du Blanc : « Waiyaki come home with a downcast face. He felt unwell and wanted to go to his hut and stay there by himself ». (*RB*, 60). Dans ces lieux (l'église et l'école), les villageois sont victimes d'humiliation. Le comportement absolutiste des ligasignes dans cet univers fait de ces endroits une source de conflits sociaux, politiques et religieux entre les deux communautés. Pour préserver la « pureté » de sa foi chrétienne qui cache mal les appétits politiques et économiques de l'école et de l'église, Livingstone s'attaque aux valeurs « temporelles » de Kameno. Ainsi, est né un duel spatial. Le religieux fait face au « temporel, au séculier » ; la « lumière » face aux « ténèbres ».

L'espace « église-école » dans *RB* porte la marque d'une arme qui aide à véhiculer un message d'aliénation culturelle et religieuse. A ce titre, il demeure un endroit d'exploitation et d'assujettissement.

Parallèlement, l'espace de l'église dans *GW* partage beaucoup de similitudes avec celui décrit dans *RB*. Il est composé de deux pôles : l'église et l'école. Le récit y progresse au gré des événements animés par les actants des deux camps. La description des personnages constitue une sorte de conjonction de décors entre eux et l'espace dans lequel ils évoluent. Certains temps forts du récit cadre ont eu lieu dans cet espace à la fois religieux et éducatif. Il s'avère être « un tourbillon [où se tient] un (…) grand nombre d'aventures »[1]. En effet, ayant mis leur existence au service de la foi chrétienne, les acteurs de l'église illustrent une certaine force indomptable par laquelle ils mènent à la baguette les populations locales dont la réaction musclée contre l'église reste visible dans *GW*.

La révolte des Mau Mau contre les hommes de l'église et l'instituteur collaborant avec la police apparaît comme une Secondéité qui a pour primat la dépossession des paysans de Thabai de leur terre. Elle implique alors l'existence de ce qui pourrait être considéré comme un signe indiciel dicent[2]. Le massacre du Révérend Jackson et du maître d'école Muniu (l'objet d'expérience qui porte l'attention) sur le système politique de l'administration colonial ; les deux étant liés par leur caractère violent (leur qualité commune) rythment et donnent une image tragique, un décor « cruel » à l'espace « église-école ». Le sinsigne dicent s'est mis au service de la narration grâce aux informations qu'il apporte sur la nature de la violence par laquelle les fossoyeurs des objectifs du mouvement sont réduits en silence. Kihika et ses compagnons font feu de tout bois pour démanteler le réseau

[1] François-Marie Arouet, dit Voltaire. *Candide ou l'optimisme*. Paris : Poche, 2005, p. 84.

[2] perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s049.htm (11-11-12), [un sinsigne dicent est un objet d'expérience directe qui dirige l'attention sur un autre objet auquel il est (ou a été) réellement connecté au moyen de qualités communes et apporte de ce fait des informations sur les qualités que possède cet objet.]

de l'église, ternir son image, ridiculiser ou réinterpréter son message qui ne peut pas viscéralement obstruer la cadence spirale et fatale de la voix révolutionnaire.

Si dans *RB* le légisigne iconique, avec le soutien des ligasignes « hisseurs » a imposé sa loi aux populations des villages de Makuyu et de Kameno, dans *GW*, la force du sinsigne indiciel s'est déchainée pour libérer le paysan brimé dans *RB*. L'église s'embourbe, s'affale sur la face de la faiblesse de ses enseignements. « La rigueur du châtiment, la grandeur apparente du spectacle et la réalité de l'assassinat »[1] attribuent à l'espace du Révérend Jackson et de l'instituteur Muniu l'image d'un « effet boomerang ». En d'autres termes, l'épée brandie par l'église sous forme d'une mission chrétienne pour détourner l'indigénat de toute idée réactionnaire s'est retournée contre elle au grand dame du qualisigne de l'église qui se trouve aussi être soudoyé et étouffé dans la douleur d'une agonie anéantissante. Néanmoins, ce rapport de force entre l'église et la population locale sera renversé dans *WC*.

C'est dans une phase de recherche acharnée du génie guérisseur, Kamiti, qu'apparaît une sorte de complicité entre des hommes d'église et un insurgé du régime du « Ruler ». Mariko et Maritha accueillent Kamiti dans le sous-sol de l'église du pasteur Kanogori. Ils transforment cet espace en un refuge pour le combattant de la justice sociale et de la démocratie. Ayant levé le voile des apparences de la doctrine de l'image-clef que s'est attribuée l'église (lieu de sainteté et de paix), la fibre patriotique s'est réveillée en Marita et en Mariko pour prendre le dessus sur le qualisigne de la Priméité chez le couple. Ce dernier, à l'insu du pasteur Kanogori, fait recours à l'espace sacré d'une communauté chrétienne à Santalucia pour donner audience aux symboles de l'identité de la force qui s'oppose à ceux qui bafouent le droit des peuples à disposer d'eux-

[1]François-Marie Arouet, dit Voltaire. *Candide ou l'optimisme*, *op.cit*., p.129.

mêmes, assassinent les hommes et les femmes qui ne font pas montre d'une attitude approbative de la manière dont l'Etat d'Aburira est gouverné.

De ce fait, le couple fait prendre à l'église l'image d'un sinsigne dicent. (L'église renvoie à l'objet de la cachète (sécurité, salut)) avec lequel elle partage les mêmes valeurs). Cette image de l'église auprès du couple sera mise aux prises avec celle qu'y ont les policiers qui sont venus cueillir Kamiti. Aux yeux de ces derniers, le refuge de Kamiti est un légisigne iconique qui fonctionne comme une loi qui fait de tout espace abritant des insurgés du régime du Ruler une arme d'un ennemi, un endroit à perquisitionner et à anéantir. Le narrateur informe:

> The cathedral was surrounded by armed police. Marksmen had climbed the trees, their guns trained on the compound. The operation officer, Wonderful Tumbo himself, stood atop an armored car; through his bullhorn he ordered everyone to go inside; any who tried to escape would be shot on sight. The entire congregation was to remain inside until Bishop Kanogori delivered the fugitive: the Wizard of the Crow. (*WC*, 662).

Le saint espace se présente comme un champ de bataille entre le sacré et le temporel. La force incisive du plus fort s'abat sur l'église et écrase les plus faibles.

> When he proclaimed his ultimatum, everyone knows that it had the backing of the state house. All saints had one hour to give up the sorcerer, and after that the police would storm the holy abode (*GW*, 663).

Le statut de la « maison de Dieu » dans *WC* illustre l'image d'un couteau à double tranchant. Elle prend la marche des profondeurs pour protéger l'élan d'une révolution fantasmée dont l'objectif est de libérer un peuple qui ahane sous le fardeau d'une dictature burlesque et d'une paix sociale erratique. C'est un univers où s'impose un rapport de verticalité entre le sinsigne et le légisigne, la justice et l'injustice sociale, l'asservissement et la liberté.

Contrairement à l'église de Joshua qui fait régner la valeur du qualisigne à Makuyu, l'église de Kanogori subit les ardeurs de la loi du Ruler. L'impact du ligasigne « hisseur » dans l'espace liturgique de *RB* laisse penser que le pasteur Kanogori est un personnage falot dans sa fonction de «pécheur d'hommes ». Le qualisigne vainqueur dans *RB* est étouffé dans *WC*.

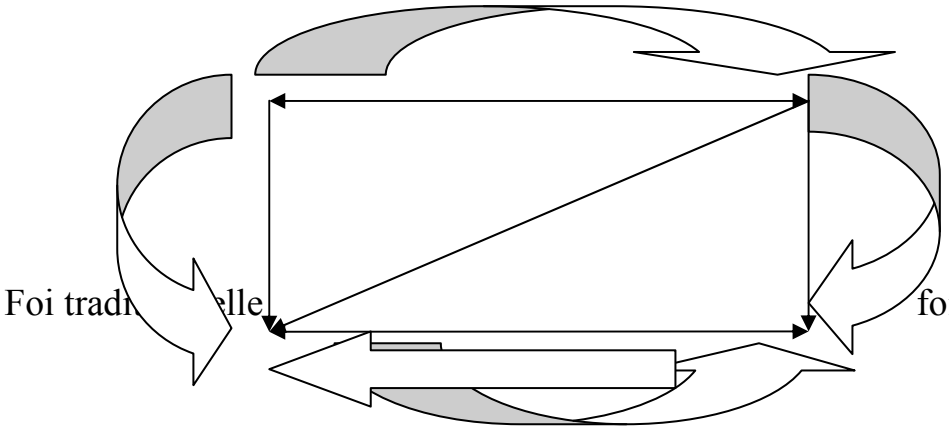
L'univers liturgique de Joshua porte l'identité d'un Dieu unique, portant un statut sémiotique pluridimensionnel. Il est le Père, le fils et le salut :

> If anybody is in **Christ**, behold, he is a new creature. […] He [Joshua] wanted his daughter to wax strong in faith and the ways of **God**. […] He would journey courageously, a Christian soldier, going on to the Promised Land. He wanted to enter the **New Jerusalem** a whole man (*RB*, 31).

Les cœurs des fidèles s'y unissent en la gloire de la Priméité. Cependant, la sainteté de l'église sera entamée par le sort que le destin a principalement réservé à la fille du pasteur, Joshua. La décision de Muthoni qui consiste à se faire exciser à Kameno a plongé Joshua et sa communauté religieuse dans un état de sidération et d'amertume. Son acte vient entamer voire fausser la relation triadique par lequel le cadre spatio-temporel de l'église est déterminé.

Excisée, la fille du pasteur réconcilie le qualisigne (la foi) de la Priméité chrétienne (Dieu le Père) et celui de la religion traditionnelle (les dieux des ancêtres) pour faire naître, à travers sa personne, un interprétant (Muthoni excisée). Ce dernier fait appelle à un signe argumental symbolique pour dire qu'être chrétienne et être excisée signifie incarner la beauté de sa tribu : « I am a woman beautiful in the tribe. » (*RB*, 53). Ce légisigne symbolique argumental prend le sens d'un argument résultant du fait de l'excision à la suite duquel la fille du pasteur réunit le Dieu de Jésus Christ et les divinités de ses ancêtres dans un espace, son espace psychologique dans lequel elle-même constitue la pierre

angulaire. Ainsi, se met en évidence un syncrétisme de la foi chrétienne et de la foi « traditionnelle » et par conséquent une substitution de l'espace triadique physique de l'église par ce que nous appelons un **carré sémiotique uniaxe** et dans lequel la tradition séculière côtoie la théologie de l'église naissante à Makuyu. Le graphique ci-dessous est illustratif :



Légende

Le lien entre la foi traditionnelle et la croyante chrétienne

Le lien entre Mutoni, sa foi et sa société

Le lien entre la foi traditionnelle et la foi chrétienne

Le croisement entre Mutoni, la chrétienne et les valeurs de sa société. (« The woman beautiful in the tribe »)

A travers l'épreuve de l'excision, le corps de Mutoni exprime un espace religieux par lequel le signe de la Tierceité du cadre triadique de l'église de Makuyu est réinterprété et réévalué. Muthoni prend la responsabilité de défier « the laws of the church and continued with [her] tribal customs. » (*RB*, 60). Elle apparaît comme un centre d'attraction où des valeurs contradictoires (les qualisignes de la Priméité chrétienne et traditionnelle) y convergent dans le but « to resolve the conflict within her in an attempt to reach the light » (*RB*, 72). La

voix de Murungu raisonne ainsi dans ce que l'église a de plus précieux : la foi. Une telle révolution, mais à des proportions plus importantes, sera notée dans *GW*.

La violence des Mau Mau contre le révérend Jackson et le fidèle Muniu marque un retour en arrière qui prend la dimension d'une mise en abîme, (c'est un micro récit qui condense la forme et le sens de l'œuvre romanesque), mettant ainsi davantage la mise en valeur du récit cadre. Cette mise en abîme donne une portée temporelle indictive et par conséquent informative grâce aux déictiques temporels de posteriorisation comme (next) (other traitors would be struck next by the Mau Mau) (*GW*, 85), des déictiques de l'antériorité comme (a few days before) "teacher Muniu (…) who had been killed in a similar method only a few days before." (*GW*, 85), ces deux rapports de temps indiqués par les diétiques de postériorité et d'antériorité se conjuguent dans une même action pour un seul résultat: le triomphe du légisigne sur le qualisigne (foi) du prélat. L'église et ses acteurs apparaissent ainsi comme des réceptacles de la haine, offrant l'image d'un temple de victimisation et de lamentation. Dans cet espace se lève et s'impose la voix révolutionnaire du légisigne à travers lequel s'applique la loi du guerrier Mau Mau : « he who was not on our side was against us. » (*GW*, 221).

Le dogme est alors désincarné, la fidélité théologique s'affaiblit, l'idéal chrétien masqué de bonté et de charité est dévoilé pour laisser apparaître une démagogie tout aussi cruelle que l'est le système politique d'assujettissement. L'espace de la Priméité (Dieu le père) de la Secondéité (Dieu le fils) et de la Tiercieté (le salut des croyants) dans *GW* perd sa créance qu'il entretenait grâce au soutien conscient ou inconscient des dévots indigènes. Le ridicule des hommes de Dieu et les tares d'une institution religieuse qui finalement s'avèrent dangereux

pour le peuple sont ôtés de façon désinvolte du sentier qui mène vers la liberté. « « L'infâme » sous toutes ses incarnations »[1] est combattu.

Alors que la violence des rebelles prend le dessus sur les acteurs de la foi chretienne dans *GW*, l'église dans *WC* demeure assujettie par la force du pouvoir sensé la protéger. Dans sa partie souterraine s'ironise le destin de celui qui conjurait la gène de ceux à qui la vie ne refusait rien. L'homme dont « le pouvoir mystique » obéissait au dessein d'affranchir les damnés de la richesse, de l'envie, et de la pauvreté, s'est retrouvé dans les profondeurs d'une cave d'une église où retentissent les Alléluias des fidèles qui croient en la justice, à l'égalité des humains. L'espace de l'église se partitionne ainsi en deux blocs animés par des données sémiotiques différentes.

Dans le bloc « supérieur » règne une exaltation d'un qualisigne de la Priméité. Le cachet du qualisigne y fait foi, déclenchant ainsi des élans de ferveurs de saints et une atmosphère d'espoir, de joie et de sécurité. Les fidèles y croient tous que « the poor shall inherit the earth » (*WC*, 661). Le bloc se hisse à une dimension de sainteté et nourrit les attentes d'un destin meilleur pour les coreligionnaires du révérend Kanogori. La Priméité y laisse sa marque et déverse sa grâce via son qualisigne. L'angoisse y est enrayée et la vie y est sauvée. A travers des « hymns and prayers [which] incongrously interacted » (*WC*, 659), les fidèles y célèbrent la gloire de la Priméité et la Secondéité de la triade en y magnifiant le salut de l'homme.

Cependant, dans la partie « inferieure » les valeurs du qualisigne s'effacent. En lieu et place s'installe une situation de ruses argumentatives entre Kamiti, Njoya et Kahiga. L'intérêt du récit passe du statut spirituel au statut temporel. Njoya et Kahiga extériorisent leur rêve qui consiste à devenir des récolteurs de

[1] François-Marie Arouet, dit Voltaire. *Candide ou l'optimisme*, *op.cit*., p. 131.

billets de banque sur des « tree-dollar plants » (*WC*, 659) que le génie Kamiti ferait pousser. Conscient de l'inexistence d'un tel pouvoir en lui, Kamiti s'enferme d'abord dans un « silence pour sa coquille sécurisante »[1] : «who was he, without a voice » (*WC*, 660), faisant recours à une absence de raisonnement. Mais, il finira par céder sous la pression des arguments *ad hominem*[2] de ses « compagnons ». Cette situation de dialogue de sourds renforce le climat de désarroi et érige l'église au statut de maison de contradictions où la pureté du qualisigne vient cohabiter avec « le mal existentiel ».

La joie de vivre tant exaltée dans la partie « supérieure » est fragilisée voire étouffée dans le bloc « inferieur ». Le récit R « séjourne alors dans un temps suspendu, propice à l'approfondissement psychologique »[3]. Il passe d'un point d'allégresse à un passage de détresse ; le tout faisant foi dans un espace qui porte le signe spirituel d'une Priméité et le sentiment indiciel d'un salut qui se heurte aux écueils d'une brutalité policière.

Cette brutalité, à des degrés moindres, est aussi reflétée dans l'espace scolaire de Siriana où Livingstone est présenté comme un ligasigne et un narrateur intragégététique. Il fait voix de ses préoccupations quant à la suite à donner au décès de Muthoni. Il reste convaincu que « circumcision had to be rooted out if there was to be any hope of salvation for these people » (*RB*, 56). Ainsi, il assume la subjectivité de sa position, laquelle d'ailleurs sera partagée par le second ligasigne « hisseur » dans l'espace hiératique. En effet, Joshua fait montre d'une grande hostilité à l'égard de l'excision. Il fait preuve d'autorité dans son espace pour faire subir à son auditoire « un effet réel » de ses phrases jussives (impératives). Il déclare: « circumcision was wholly evil. Thenceforth nobody

[1]Jaques Chevrier. *Anthologie africaine I : le roman et la nouvelle*. Paris : Hatier International, 2002. p.344.
[2] Eve-Marie Halba. *Petit manuel de stylistique*. Bruxelles : de boeck duculot, 2008, p.67. [« L'argument *ad hominien* est un raisonnement qui ne veut que contre son adversaire. Il est constitué spécifiquement d'attaques dirigées spécifiquement contre ce dernier devenu seul objet du discours. »]
[3] Gaston Bachelard. *Epistémologie*, *op.cit*., p.40.

would ever be a member of Christ's church if he was so much as found connected in any way with circumcision rites » (*RB*, 59). L'église est, à ce titre, connectée à l'école pour ainsi donner naissance à un cadre où se définit le signe du representamen de la Priméité: le qualisigne qui renvoie à la foi chrétienne.

L'église, au même titre que l'école, est un allié important de la nation occupante dans sa conquête, dans son combat contre la communauté de Makuyu. L'espace « église-école » porte ainsi dans *RB* le symbole du canon par lequel le colonisé est atteint dans son corps et dans son esprit : « Livingstone (…) had always cherished the idea of training some Mission boys who could then be sent out to spread the good news » (*RB*, 55). L'école est le cadre où se forge « le métier à tisser le destin »[1] des Africains appelés à se dresser contre leurs propres valeurs culturelles. A son côté, l'église où se déroulent beaucoup d'événements du récit cadre comme l'irruption de Waiyaki dans l'église de Joshua (pp 86, 132, 136), les sermons de ce dernier (pp 58, 59, 86, 99, 100,135). La plupart des discours du pasteur sont narrativisés pour être transformés en événements saisissants du récit R. Cela densifie le récit par des réactions vives et par conséquent accélèrent son rythme dans l'espace liturgique.

Les images du loup et de l'agneau, du léopard qui joue avec des enfants, du veau et du lionceau jouant ensemble (*RB*, 134), les oppositions imagées entre l'Egypte et Jérusalem, Lucifer et Jésus donnent une chair à la narration et créent des images mentales, lesquelles guident les représentations figurées du lecteur. Elles jouent également un rôle participatif dans l'argumentation des personnages et par conséquent dans l'élaboration des séquences du « texte maternel ». A ce titre, l'espace de l'église demeure un maillon important dans l'articulation de la narratologie sémiotique du récit R. Il sert de tableau de bord qui permet de mieux

[1] Gaston Bachelard. *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrice / PUF, 2005, p.38.

lire la dimension politique de la religion et les aspects asservissants de ses méthodes d'implantation.

En outre, L'église coloniale du Mubia dans *GW* recoupe avec celle de Joshua dans *RB* dans sa composante et, dans une certaine mesure, dans ses objectifs. Elles font de leurs fidèles des « ligasignes propulseurs de force inferieure » qui œuvrent pour le renforcement de l'autorité du ligasigne supérieur (le pasteur). En se proposant de libérer les habitants de Thabai de l'amour des choses terrestres, l'église du colon Mubia vise la désagrégation de la communauté et l'émergence d'un peuple assujetti dont les capacités de réflexion seront taillées à la mesure des souhaits du « civilisateur ». De ce fait, l'église altère son rapport séculaire avec la triade pour le remplacer par un rapport sémiotique basé sur le signe argumental à travers lequel les règles du « maître blanc » sont imposées aux faits résultants de sa politique. La pratique authentiquement religieuse de la prière, de la méditation est érigée à une conditionnalité subsidiaire à la conversion. Se convertir au Christianisme devient synonyme de renoncement à ses terres et autres biens terrestres. La prière étant l'ascenseur par lequel le fidèle se départit des bassesses pour s'élever aux rangs d'enfant de Dieu. Kihika renforce cette idée par ces termes:

> We went to their church, Mubia, in white robes, opened the Bible. He said: let us kneel down to pray. We knelt down. Mubia said: let us shut our eyes. We did. You know, his remained open so that he could read the word. When we opened our eyes, our land was gone and the sword of flames stood on guard. (*GW*, 15).

La prière apparaît comme le signe de l'argument déductif[1] qui fait du salut une conséquence immédiate. Ainsi, l'église devient un espace favorisant l'éclosion et le dynamisme d'une domination spirituelle, psychologique et politique. Elle

[1] Eve-Marie Halba. *Petit manuel de stylistique*, *op. cit*., p.63. [« Utilisation d'un précept général et admis dont on fait une application particulière. »]

entre en contradiction avec les valeurs qu'elle défend. Sa dimension cardinale heurte l'aspect fêlant du système social et politique qu'elle accompagne pour ainsi perdre son statut d'aune de morale et d'éthique.

I-1-2-3 Un espace ésotérique et politique

I-1-3-1 La forêt : un antre de vie et de rituel

Dans certaines œuvres des écrivains africains comme Michelle Adjafi et Makouta Mboukou, la forêt est présentée comme un espace d'épreuves et de mystères. Dans les productions littéraires de Ngugi, spécialement dans *RB*, elle est décrite comme un milieu « complexe où convergent ce qui est et ce qui devient »[1]. De ce fait, nous analyserons la portée sémiotique de cet espace en nous appuyant sur la corrélation entre les épisodes, les séquences et l'univers d'exécution des événements textuels. L'épisode est « un fragment de texte qui constitue un récit en soi (donc qui contient une transformation) et qui s'intègre comme **élément d'un récit global** »[2] (la mise en italique est de l'auteur), tandis que la séquence organise « la façon de raconter, la narration, la représentation des événements »[3].

Du chapitre I au chapitre V de *RB*, l'espace de la forêt limite la narration du récit R et occupe les personnages dans des expériences différentes. C'est dans la forêt que Chege fait comprendre ses dernières volontés sur l'avenir de ses compatriotes et leur legs mystique à son fils. En prenant Waiyaki, le dernier des « Kibiro » comme garant de l'avenir, il fait jouer à la forêt un rôle testimonial.

«*A Grain of Wheat* is concerned with the celebrations of Uhuru (independence) in Kenya slated for December 12, 1963 »[4]. Si *RB* met en exergue

[1]Gaston Bachelard. *Epistémologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971, p.10.
[2] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du* récit, *op.cit*., p.26.
[3] *Ibid*., p.27.
[4] Indrasena Reddy. *The Novels of Achebe And Ngugi*. New Delhi: Prestige Books, 1994, p.67.

les débuts de la colonisation de l'Afrique en général et ses conséquences, *GW* met en relief le combat des Mau Mau et leur victoire sur le système colonial. Cet ouvrage relate les quatre jours qui précédent la célébration de l'indépendance du Kenya. Cependant, par des techniques narratives telles que « les flash backs » et « les mises en abîme », Ngugi fait découvrir à son lecteur les événements marquants qui ont jalonné l'histoire des Mau Mau et des habitants de Rung'ei et de Thabai dans un contexte de domination politique et d'exploitation économique. C'est ainsi qu'il fait jouer aux sous-textes un rôle de détaillants et de « clarificateurs » pour le texte maternel. Ces sous-textes renvoient à des épisodes mis en scène dans des espaces divers dont celui de la forêt.

Acquises dans la douleur, les indépendances du Kenya et de l'île de Barbade font l'objet de procès chez Ngugi et Lamming respectivement dans *GW*, *WC* et *SOA*. Si Ngugi nous présente d'une manière générale les états nouvellement indépendants avec leurs dirigeants avides de pouvoir et peu soucieux de la démocratie et de la justice sociale, Lamming, lui, nous dépeint l'état de San Cristobal qui est la configuration fictive de l'île de Barbade qui, en plus de son problème de mal gouvernance, est confronté à une crise majeure de valeurs culturelles. Les deux auteurs, faisant appel à l'espace pour mieux articuler leurs messages politiques, font de la forêt un espace de mouvements et de transformations.

Dans la forêt dans *RB* se détermine une organisation relationnelle qui fait figure de réalités mystiques et culturelles. La narratologie y suit les mouvements des personnages en épousant les aspects techniques et sémiotiques des interactions verbales et physiques des actants. Les différentes transformations des personnages dans les cinq premiers chapitres du roman mettent en surface des épisodes hiérarchisés. En effet, le récit global dans l'espace de la forêt a pour focus la présentation historique et culturelle des deux villages de Kameno et de Makuyu.

Ce récit global est renforcé par des sous-textes ou épisodes, lesquels viennent illustrer les différentes thématiques véhiculées par l'espace forestier.

L'épisode relatif à la bataille des deux bergers dans le chapitre I soulève en pleine forêt la question du choc des deux civilisations (africaine et européenne) et par conséquent la mésentente née de la conversion des concitoyens de Waiyaki au Christianisme. Cette confrontation physique entre bergers est un aspect d'une situation finale « **S'** »[1] qui rend visible une transformation d'un état initial (**S**). La jonction, la fraternité, « le commun vouloir de vie commune » des villageois est brisé par un phénomène extérieur : la colonisation. La forêt qui se dresse comme un mur de protection pour les natifs : « who from the outside can make his way into the hills ?» (*RB*, 8) est percée par les ambitions de l'homme blanc. Elle se transforme alors en matrice où se fertilise et s'enracine l'inimité entre les deux communautés des deux villages jadis unis.

Au fait, au moment où les habitants de Makuyu renoncent à l'histoire et aux dimensions culturelles et spirituelles véhiculées par des éléments de la forêt, ceux de Kameno (communauté enracinée dans la tradition) revendiquent la paternité :

> It is Kameno that supported the father and the mother of the tribe. From here, Murungu took them and put them under Mukuruwe wa Gathanga in Muranga. There our father and mother had nine daughters who bore more children spread all over the country. Some came to ridges to keep and guard the ancient rite. (*RB*, 18).

[1] Les lettres « S » et « S' » sont empruntées à Nicole Everaert-Desmedt dans *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.22. [« S » renvoie à une situation initiale et « S' » à une transformation de « S », c'est-à-dire à une situation finale.]

Ce premier épisode du récit spatialisé est interrompu par une disjonction actorielle[1] que marque l'apparition de Waiyaki, l'un des personnages « explorateurs » de la forêt.

Accompagné de son père, Chege, Waiyaki passe toute une journée à apprendre de son père les secrets médicinales des plantes, les origines du Mugumu tree, mais également l'histoire des femmes et des antilopes. Ce dernier point, fait figure d'un épisode qui confère à la forêt la dimension d'un livre d'histoire où sont gravées les causes lointaines de la situation sémiotique finale de la dépossession des femmes de leur bétail dans la société traditionnelle de Kameno. L'épisode met en exergue le passage de la gynocratie (un système social et politique dans lequel la femme détient l'essentiel des pouvoirs) à la phase du « grand renversement »[2] par lequel les hommes reprirent le pouvoir de diriger :

> Long time ago women used to rule this land and its men. They were harsh and men began to resent their hard hand. So when all the women were pregnant, men came together and overthrew them. Before this, women owned everything. The animal you saw was their goats. But because the women could not manage them, the goats ran away. They knew women to be weak. So why should they fear them? It was than Waiyaki understood why his mother owned nothing. (*RB*, 15).

Le cadre spatial de la forêt est ainsi utilisé comme une sorte d'icôno-texte[3] où le champ de la perception de Waiyaki sur les phénomènes sociaux est éclairé par des données historiques, légendaires ou mythiques. L'épisode dirige sa compréhension sur la place des femmes dans la société « en manipulant sa vision vers le sens conçu»[4] par le récit mythique.

---

[1] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.26. [« Une disjonction actorielle est l'absence ou la présence de tel personnage; c'est l'introduction d'un nouveau personnage. »]
[2] François D'Eaubonne. *Les Femmes avant le patriarcat*. Paris : Payot, 1977, p.28.
[3] Un icôno-texte est (…) un récit où les éléments verbaux et visuels se présentent comme une unité inséparable.
[4] Roland Barthes. *Traveaux chosis: Sémiotique/Poetique*. Moscou: Progès, 1994, p.303.

Cette dimension historique de la forêt dans *RB* sera retrouvée dans *GW* où l'univers de la forêt de Githima joue un rôle d'iconisisation, dans une certaine mesure, du temps et de l'espace de l'histoire narrée. Néanmoins, à l'opposé de *RB*, la narratologie sémiotique dans l'espace de la forêt dans *GW* suit un découpage plus séquentiel qu'épisodique. En effet, l'image et l'idée de la forêt sont présentes presque tout au long de l'œuvre (« Kihika's men run back to the forest with fresher supplies … » (*GW*, 16), « Kihika was captured (…) at the edge of Kinenie Forest …» (*GW*, 17), « In the forest we only ate bamboo shoot and wild animals… » (*GW*, 21), « one day in the Forest I knelt down and cried with my heart…» (*GW*, 153), « they created words to describe the deeds of Kihika in the forest » (*GW*, 204), etc. Sa mention dans les propos des personnages ou dans le discours du narrateur fait surgir une image d'un espace de contradictions, d'hostilité, d'horreur, d'amour et de tragédie. C'est un endroit où l'existence est caractérisée par des tensions relatives à la culpabilité et au châtiment. Ces attributs spécifiques à la fois « contraintes et règles du jeu »[1] dans la forêt offrent aux séquences, relatant les événements subsidiaires à la résistance militaire des Mau Mau, un aspect singulatif[2]. Cela fait porter du coup au récit une dimension de temporalité dont les indicateurs finiront par fixer le temps du récit et le temps de l'histoire narrée dans un espace qui porte une marque sacrificielle et juridique. La narration de l'histoire réelle et celle du récit s'entremêlent pour ainsi offrir le spectacle d'une scène pathétique.

> Kenya regained her Uhuru from the British on 12 December 1960 (…). In the dark, the Union Jack was quickly lowered (…) the police band played the new National Anthem and the crowd cheered continuously (…) they praised Jomo and Kaggia and Oginga. They recalled Waiyaki, who even before 1900 had challenged the white people …; they remembered heroes from our village, too. They created words to describe the deeds of Kihika in the forest, deeds that matched only by those of Mugo in the trench and detention camps…" (*GW*, 203-204).

[1] Edgard Morin. *La Méthode*, *la nature et de la nature*. Paris : Seuil, 1977, p.50.
[2] Jean Milly. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992, p.135. [« Quand ce qui s'est passé une fois est raconté une fois ou quand ce qui s'est passé n fois est raconté n fois. »]

En effet, celui ou celle qui y prend le sermon de combattre le colon est condamné à vaincre dans la gloire ou à périr dans la dignité. La forêt se présente alors comme « an enclosed environment (…) for the walls of the forest are close enough to imagine flight»[1]. Toute trahison à cette règle est passive d'une condamnation par les Mau Mau: « We killed our black brothers. Because, inside, they were whitemen […].We must revere our heroes and punish traitors and collaborators with the colonial enemy» (*GW*, 221).

Les soldats de la liberté y entretiennent avec certains éléments de la nature comme les arbres, les montagnes (nous y reviendrons dans nos prochains sous-points) des relations de « réciprocité » d'où se dégagent des croyances fortes qui parfois même guident et déterminent l'existence et l'action des résistants. De ces interactions entre les Mau Mau et la forêt naissent des « interrelations (liaison, combinaison, communication) qui donnent forme à des phénomènes » [2] d'organisation spatio-temporelle à travers lesquels la figure spatiale de la forêt devient polysémique.

« L'espace prend (…) tout son sens en fonction du regard par lequel il nous est donné à voir. Soit le regard du narrateur soit celui d'un personnage »[3]. Cette assertion de Fernando Lambert laisse entendre à quel point l'espace est lié à la narratologie et au processus de la création du sens du texte littéraire.

Dans *WC*, à l'exemple du *RB* et du *GW*, l'univers de la forêt « exerce à des degrés divers une fonction narrative signifiante »[4]. Elle participe d'une manière notable à la construction sémiotique du message véhiculé. En effet, activement recherchée par les forces sécuritaires du Ruler, Nyawira, accompagnée de Kamiti,

[1] A. Carl Bredahl. *New Ground*. Carolina: the University of North Carolina Press, 1989, p.34.
[2] Edgard Morin. *La Méthode*, *la nature et de la nature*, *op.cit*, p.50.
[3] Fernando Lambert. « Espace et narration : Théorie et pratique » in *Etudes Littéraires*, Vol 30 n°42, 1998, pp.111-121.
[4] *Ibid*.

trouve refuge dans la forêt d'Aburira. Son ami « wizard » y subit des transformations psychologiques qui en disent long sur sa situation de citoyen désespéré. Il est victime d'une injustice sociale et au-delà de lui tout un peuple qui s'écroule sous le poids d'un dénuement social. En effet, Kamiti est plus porté à vouloir vivre dans la forêt avec les bêtes sauvages que d'évoluer dans la société des humains. Sa présence et celle de Nyawira dans cet espace permettent au lecteur de poser un regard à la fois curieux et interrogatif sur la gouvernance du Ruler. Chaque retour de Nyawira dans la forêt en tant que refugiée donne de nouvelles informations sur les attraits du climat social et politique d'Aburira.

> Weeks later when Nyawira was on the most wanted list (…) she went to the cave [in the forest] (…). All she now felt was the sudden flooding of her eyes when she came to and found herself in Kamiti's arms. (…). 'It is all because of the women's demonstration against Marching to Heaven,' she told him [Kamiti], heaving and crying without restraint (*WC*, 215-216).

Les transformations psychologiques que subit Kamiti dans la forêt établissent un pont « sémiotique » entre l'espace (la forêt), les personnages, la nature de la narration (un épisode) et les événements dans ledit espace tout en laissant entrevoir une certaine relation violente entre le citoyen épris de justice sociale et ses gouvernants. Ainsi, la forêt apparaît comme un milieu intrinsèquement lié aux phénomènes socio-politiques dans l'Etat d'Aburira. Dans son analyse sur la relation entre l'espace et l'événement, Fernando Lambert conclut : « les espaces où se déroulent les événements sont directement liés à l'histoire»[1].

Dans la forêt, le narrateur se retire souvent de la narration pour déléguer la focalisation à Kamiti et à Nyawira. Ces derniers, de par leur position de fugitifs, affectent à l'espace une dimension subjective. Elle est génératrice de sentiments de sécurité contre la main de fer du « Roi » d'Aburira. La voix de Nyawira y fait écho

[1] Fernando Lambert. « Espace et narration : Théorie et pratique », *op.cit*., p.114.

pour faire entendre un refus catégorique de l'aliénation de la justice et de la liberté. « Le mal commun qu'est la détresse humaine »[1] qui frappe le peuple d'Aburira motive Nyawira à faire de son combat celui de tous les damnés du régime du Ruler. Leur refuge dans ce milieu prend la tournure d'un retrait cartésien qui leur permet de percer les mystères de la nature. Ils découvrent, à la suite d'une observation comparatiste, une différence fondamentale entre l'Homme et l'animal. Kamiti s'écrie en ces termes: « I still want to hear what the animals, the plants and hills have to tell me. I need to find myself. (…).The beasts of the prairie are less cruel than the beastly humans embarking. » (*WC*, 212-213).

Ce faisant, ils extirpent l'univers des animaux de l'animosité pour, en lieu et place, insérer le monde des hommes qu'ils croient être gangréné par la valeur haïssable du moi antinomique au « nous » altruiste et communautaire. L'espace des hommes, contrairement à celui du règne végétal, est, à leurs yeux, tributaire de déchirements et d'une angoisse existentielle pour les pauvres écartelés entre les pesanteurs d'un régime autoritaire et l'envie insatisfaite de vivre dans une terre de liberté.

Toutefois, dans *RB*, un épisode relate un autre refuge : celui des antilopes dans la forêt. Au fait, après avoir perdu sa place dominatrice dans sa société, la femme de la société kenyane perdit sa fortune jusqu'à son bétail qui l'abandonna pour retourner dans son milieu sauvage. En effet, c'est dans la géométrie d'un espace caractérisé par des vallées et des roches: « they left the valley and began to climb up the slopes, past a rock here or tree there » (*RB*, 15), que Waiyaki découvre le statut identitaire de la femme qui est devenu l'ombre de ce qu'elle était. Murray Brown illustre cette idée de la manière suivante:

[1] Amadou Ablaye Ndiaye & Alpha Amadou Sy. *Esthétique négro-africaine de Kalidou kassé*. Dakar : Panafrika : Silex/Nouvelles du Sud, 2007, p.18.

> The women were than the original rulers of the people, but they humiliated their men and treated them cruelly. Each woman kept several husbands and killed those who ceased to be of value. After many generations the men planned revenge. They made the women pregnant all at once and seized power from them. Thereafter they ran the tribe and kept several wives each themselves. And they changed their names. Instead of honoring the memory of Mumbi, their first mother, they called themselves after their ancestral father Gikuyu[1].

Le sous-texte à travers lequel est relatée l'histoire des femmes se ramifie pour mettre en surface des acteurs dont certaines activités s'exercent dans l'espace de la forêt. Cet endroit suggère indirectement des *évémentialités* temporelles passées ou programmées à travers lesquelles « l'implicite manipulatif »[2] est souligné. Le pont établi entre le temporel et le spatial donne à l'ouvrage une « influence communicative »[3] qui affecte à l'épisode un effet narratif dans la macro-structure du récit global. Au fait, le sous-texte se greffe dans le récit cadre pour l'enrichir d'informations subsidiaires et donner du coup à la forêt une valeur didactique, une dimension polysémique. Le jeune Waiyaki y séjourne « drinking from a calabash of trust and responsibility (…). He was maturing. » (*RB*, 14).

« La conscience du temps se détermine en nous par la considération des choses elles-mêmes. (…) le temps est l'origine de toutes les relations »[4]. Ce temps est le tableau où est mentionnée la période de la grande famine relatée dans un des épisodes au chapitre II de *RB*. Les transformations subites par Chege après les temps difficiles de la sécheresse l'ont élevé aux rangs des personnalités respectées à Kameno :

> Chege (...) was a well-known elder in Kameno. He had now only one son. The two wives had died during the great famine, without any

[1] Jeremy Murray Brown. *Kenyatta*. New York: E-P. Dutton & Co, Inc, 1973, p.17.
[2] D.Raigorodski. *Publicité : suggestion et manipulation*. Samara : Bakhrakh, 2001, p.41.
[3] *Ibid*. p.323.
[4]Jean. C. Dierkens. « A propos de la Survivance » in *Magie, Sorcellerie, Parapsychologie* de Hervé Hasquin. Bruxcelle : Edition de l'université de Bruxcelle, p.108.

> children. The famine had been preceded by a very rich harvest. The locust and worms and a long drought came to ring death to many. Chege had barely survived. The other elders feared and respected him. (*RB*, 6-7).

L'épisode renforce la portée historique du récit en mettant en jonction la note dysphorique de la famine et la lignée des « Seers »[1] qui ont trouvé dans la forêt un refuge pour se protéger des réactions violentes que leurs prédictions soulèvent. Ainsi, le récit fait recours à la forêt pour transmettre une mission prophétique à l'enfant prodigue. Entre le temps de l'histoire narrée et celui du futur prophétisé, demeure l'espace de la forêt qui porte l'image d'un endroit où s'opèrent des transformations psychologiques des personnages comme Waiyaki. C'est la plateforme à partir de laquelle Chege assigne à son fils la mission de venir à bout des colonisateurs pour sauver « his people in their hour of need» (*RB*, 21).

Les différents épisodes relatés dans les chapitres relatifs à l'espace de la forêt créent une hétérogénéité structurale du récit maternel et enrichissent le roman de différents contenus, lesquels mettent en relief le rôle et la place de l'espace de la forêt dans les transformations actantielles et les mouvements du récit. La forêt joue le rôle d'ancrage, de fixation des personnages et les épisodes assument la fonction informative. Les deux se renforcent et se complètent pour créer et articuler un message socio-littéraire. La forêt est alors dans *RB* un espace de construction de sens, lequel est exprimé à travers un récit épisodique.

Toutefois, La signification de la forêt dans *GW* est articulée par des écarts différentiels du point de vue des activités qui y sont menées par les différentes communautés. C'est un endroit où « les hommes s'opposent par leurs opinions qui se contredisent »[2]. Si les Mau Mau l'utilisent comme une base arrière « to answer a call of a nation in turmoil » (*GW*, 15), Thomson, le commissaire de police qui

[1]Terme employé par Ngugi wa Thiong'o dans son roman *The river Between* et qui signifie voyant (e), prophète ou prophétesse.
[2]Simmarano & E. Vergnon. *Le Bonheur : Premières réflexions*. Paris: Breal, 1997, p.17.

veille au respect stricte des lois et règlements du système colonial à Rung'ei et à Thabai, l'utilise comme un cimetière où doivent disparaître les corps sans vies des insurgés qui défient le colon dans sa position de « maître ».

> People said he was mad. They spoke of him with awe, called him Tom or simply 'he' as if the mention of his full name would conjure him up in their presence. Driving in a jeep, one Askari or two at the back, a bren-gun at the knees, and a revolver in his khaki trousers partially concealed by his bush jacket, he would suddenly appear at the most unexpected times and places to catch unsuspecting victims. He called Mau Mau. He put them in his jeep, drove them into the edge of the forest, and asked to dig their graves. He asked them to kneel down. Sometimes he broke the prayers with a bren-gun. More often with a revolver. (…). Some village men saw his jeep in their dreams and screamed. He was a man-eater, walking in the night and day. He was death. (*GW*, 186).

Ces écarts différentiels révèlent des systèmes de valeurs différentes qui justifient « l'objet et [le] mouvement »[1] de chaque communauté dans l'espace forestier. Son articulation textuelle implique une dynamique à travers laquelle se trace un parcours génératif de sens[2]. Les mouvements de chaque communauté dans la forêt justifient des projets et entraînent des transformations aussi bien spatiales qu'actantielles. L'image de la forêt passe de celle d'un endroit générateur de ressources à celle d'un « cimetière des maudits ». De leur position de guerriers, les Mau Mau dans les mains du D.O portent, à l'image des Juifs dans les camps de concentration, l'image de la malédiction.

Ces transformations sont des aboutissements de relations entre personnages, mais également entre personnages et milieu forestier. La portée sémantique articulée par l'univers du milieu renvoie à des performances contradictoires à travers lesquelles les projets des actants sont « convertis » en victoires, en défaites,

[1] Gaston Bachelard. *Epistémologie*, *op.cit*., p.10.
[2] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours*. Paris : Hachette Supérieur, 1995, p.152. [« Un parcours génératif de sens va de la forme minimale du sens à son expansion la plus grande. »]

en gloires, en déceptions, en révoltes ou en résignations. Ces contradictions organisent ainsi un schéma narratif qui repose sur un enchaînement d'événements tragiques et déterminent un modèle actantiel qui met en surface un rapport conflictuel, par lequel la forêt s'attribue une valeur multidimensionnelle.

Dans *SOA*, la forêt reste un signe qui crée un sens à partir du « Forest Reserve » qui est un village qui émerge au sein d'un espace forestier. Elle abrite une communauté dont les racines identitaires ont pour terre d'élection « an independent republic [which] has not yet achieved manhood because it has not posed a question ; it has simply accepted a mimetic function»[1]. La présence de l'homme dans ce milieu fait de cet espace un endroit où s'opèrent des transformations actantielles qui confèrent à la forêt des fonctions sémiotiques. Si dans *WC* la forêt reste un actant qui agit sur la vie des personnages fugitifs, elle est, dans *SOA*, un agent passif victime de l'action dévastatrice de l'homme. Elle est transformée en un lieu d'habitat, un village où des hommes et des femmes portent « [a] vision of past and present history»[2].

Nonobstant, l'espace de la « Forest Reserve» tire des parallèles avec la forêt de Githima où les combattants de la liberté laissent leur corps sans vie pour s'être permis de rêver de vivre dans un pays de liberté. En effet, « The Reserve » porte une marque funèbre avec le corps sans vie du vice-président de San Cristobal qui y est abandonné sous le regard inquiet et interrogatif des voisins de Chiki et de Gort. La présence de la dépouille de cette personnalité politique est un épisode qui active la forêt pour la faire jouer un rôle d'un espace médiatique où se dévoilent les anathèmes, les rapports heurtés entre le peuple et ses gouvernants. Elle passe d'un actant passif à un actant actif en conférant peu ou prou une identité malveillante à la communauté de la « Reserve » qui, aux yeux du pouvoir politique, constitue le

[1] Curdella Forbes. *From Nation to Diaspora: George Lamming and the cultural performance of Gender*, *op.cit*., p.171.
[2] *Ibid*., p.180.

rebut de San Cristobal. C'est « l'apothéose de l'homme moyen, tendant à accroître tous les filets de sécurité pour se donner en permanence à une somnolence jouisseuse, fruit de la médiocratie »[1]. De par la communauté qu'elle abrite, la forêt rappelle le sens du « Self » et du « Otherness ». Ses habitants restent fidèles à leur culture. Leur image et celle de la forêt s'associent pour ainsi faire du milieu un espace d'identité, d'une appartenance à un groupe d'individus singulièrement isolés et ignorés.

Les épisodes relatés dans cet espace (les conséquences de l'assassinat du vice-président, la présence de Fola à la recherche de son père) font de la « Forest Reserve » un univers où se dévoilent les troubles identitaires d'une nation naissante. A San Cristobal les valeurs culturelles sont immergées dans la vague qui porte la marque d'un Occident colonisateur. Comme des espèces menacées, les vestiges historiques et culturels sont cantonnés dans un milieu où il est possible de faire entendre la voix du passé dans un temps présent. Ayant perdu son identité culturelle, Fola Piggot prend le chemin de la « Forest Reserve » pour retrouver son père qui, a bien des égards, symbolise de par sa disparition, la perte de l'essence culturelle de San Cristobal.

A l'instar de la forêt dans *RB*, la « Forest Reserve» symbolise la zone incorruptible, le livre de l'histoire non tronquée, la source non encore polluée de la culture d'un peuple qui a perdu jusqu'à sa fierté d'être différent de l'homme blanc. Isolée, l'image de la forêt se détache de San Cristobal physiquement et culturellement pour ainsi conserver le legs d'une tradition. Ses habitants se font porter une image d'une bête sauvage qu'il faut affaiblir à tout prix.

En plus de sa portée historique, la forêt incarne une dimension économique relatée aussi bien dans *GW* que *WC*. Dans *GW* au chapitre quatre, un épisode met

[1] Jacqueline Russe. *Le Tragique créateur* : *qui a peur du nihilisme*, *op.cit*., p.170.

en surface une transformation qui va dans le sens d'une mise en valeur de l'espace forestier. En effet, séduit par les potentialités scientifiques de la forêt de Githima, Mr Rogers envisage d'y créer un laboratoire afin de profiter du potentiel qu'offre le milieu:

> Mr Rogers, an agricultural officer, travelling by train from Nairobi to Nakuru one day, saw the thick forest at Githima and suddenly felt his planning mind draw to it. His passion lay, not in politics, a strange thing in those days, but in land development. (*GW*, 33).

Tournée en dérision à ses débuts, l'idée de Roger fait son chemin. Elle finit par prendre forme au milieu de la forêt à travers un projet qui vise à renforcer la politique terrienne du système colonial:

> Later he went back to Githima to see the forest. His plan began to take shape. He wrote letters to anybody of a note and even unsuccessfully sought an interview with the governor. Mad they sought him: science in dark Africa? Githima and the thick forest, like an evil spirit, possessed him. He could not rest; he talked to himself about the scheme, he talked about it to everybody. One day he was crushed by a train at Githima crossing, and he died immediately. Later a Forestry Research Station was set up in the area, not as a tribute to his martyrdom, but as part of a new colonial development plan. Soon Githima Forestry and agricultural Research Station teemed with European scientists and administrators. (*GW*, 33).

La situation initiale de la forêt qui portait l'image d'un endroit hostile s'est transformée pour la présenter comme une source de richesse. Elle transmute en un endroit de plénitude où la prospérité fait loi. Elle se fait révélatrice d'une domination d'une race sur une autre, d'un « présent d'une vie nouvelle » [1] dans Reng'ei, Thabai et Githima.

Contrairement à la forêt dans *RB*, celle dans *GW* porte une marque économique à travers laquelle le passé mercantile du Blanc en Afrique est revisité.

[1] Jacqueline Russe. *Le Tragique créateur* : *qui a peur du nihilisme*, *op. cit*., p. 116.

L'épisode par lequel ce passé est relaté est introduit et conclu par des incipits[1] qui agissent comme des aiguillons par lesquelles est mise en exergue la portée pathétique et ironique des transformations aussi bien de la forêt que du personnage. L'espace forestier passe d'un état sauvage, (« the thick forest of Githima »), à un milieu producteur de biens. Le personnage passe de la vie à la mort.

Si dans *RB* la forêt est témoin des épreuves que traversent les personnages, dans *GW*, elle subit, d'une manière significativement négative, l'action du personnage qui la transforme pour la mettre au service de l'homme. La science et la technologie s'y expriment pour « connaître le déterminisme des phénomènes [afin de se] rendre maître de ces phénomènes »[2].

A l'image de *GW*, le dernier roman en date de Ngugi renferme une configuration spatiale qui met en relief des figures spatiales parmi lesquelles la forêt. Elle est évoquée à travers beaucoup d'épisodes et de séquences, jouant ainsi « un rôle d'anaphorisation sémantique »[3]. Son évocation à la page 201 de la section II du livre I est une séquence qui illustre sa portée économique. Les changements des personnages qui s'y opèrent sont des porteurs d'informations qui dynamisent une image sémiotique, laquelle renvoie à une Afrique assaillie et pillée par des Occidentaux en collaboration avec des gouvernants locaux. Cet espace, où jadis « leopards and lions [were] lying in the grass, (…) giraffes loping along or simply towering over the thorn-tree » (*WC*, 201), est devenu un constant foyer de recherche de profits. Le narrateur exprime une observation en ces termes:

> The forest was now threatened by charcoal, paper, and timber merchants who cut down trees hundreds of years old. When it came to forests, indeed to any natural resource, the Aburirian State and big

[1]Jean Milly. *Poétique des textes*, *op.cit*., p.47. [« L'incipit met en avant un ou des personnages (pas toujours les plus importants), des circonstances de lieu et de temps, une atmosphère, des indications de sous-genre. »]
[2]Emile Zola. Il est cité par Jean Milly in *Poétique des textes*, *op.cit*., p.60.
[3]Fernando Lambert. « Espace et narration : Théorie et pratique », *op.cit*., p.1.

> American, European, and Japanese companies, in alliance with the local African, Indian, and European rich, were all united by one slogan: *A loot-a continua*. They knew how to take but not how to give back to the soil. (*WC*, 201).

A l'image des colonisateurs dans *GW* dans la forêt de Githima, les responsables africains et leurs mentors européens font subir à l'espace de la forêt les effets ardus de leurs politiques économiques qui s'emblent ignorer les intérêts des populations : «the unregulated clearing of the forest affected the rhythm of the rains and a semi-desert was beginning to creep from the prairie to the hill. » (*WC*, 201). La forêt est alors intégrée dans un modèle narratologique qui le met en rapport avec d'autres aspects narratifs comme le temps à travers lesquels on perçoit le passage de l'espace forestier d'un état **S** (état initial) à un état **S'** (état après transformation):

> There was the time when the vast prairie surrounding Eldares was the domain of animals, rhinos, elephant, and hippos (…). There were a few times the wind swept the mist away and the ridges, hills, and mountains would reveal their breaking beauty, sun rays dappling the forest trees with their mellowny leaves of green, yellow, and orange (…) this forest was now threatened by charcoal, paper, and timber merchants who cut down trees hundreds of years old. (*WC*, 201).

Entre la distance narrative[1] introduite par « there was now » et celle évoquée par « now » demeure la transformation **S'**.

En outre, les figures spatiales que constituent les sacs remplis de billets d'argent enterrés dans la forêt renvoient à un pays livré à un mal abyssal d'une gouvernance à travers laquelle est dévoilé, d'une manière fulgurante, le caractère égotiste et avide des politiques africains, qui font preuve d'un « individualisme oublieux du destin collectif des peuples »[2] pour qui ils sont censés travailler. Ainsi, la forêt apparaît comme un espace textuel où, à travers des séquences et des

[1]Une distance narrative est une information réduite sur l'événement et qui entraîne un sommaire de sorte que la vitesse narrative s'accélère.
[2]Curdella Forbes. *From Nation to Diaspora: Samuel Selvon, George Lamming and the Cultural Performance of Gender*, *op.cit*., p.171.

épisodes, Ngugi donne la possibilité de lire « l'intensité et l'extensité »[1] du mal politique au pays du Ruler. Si elle inspire un sentiment de sécurité au couple Nyawira – Kamiti, elle porte le témoignage de sa propre innocence en servant « d'incinérateur » à l'argent mal acquis que les autorités ont payé à Kamiti en échange de ses services maraboutiques. En effet, le récit l'inscrit en rupture avec ses attributs de sécurité pour le présenter comme un milieu agissant sur la figure du mal. L'image que donne à voir Tajirika, Njoya et Kahiga dans la forêt en train de chercher avec détermination l'emplacement des sacs remplis d'argent (*WC*, 547), en dit long sur la nature des hommes au pouvoir. Ils souffrent d'une vacuité et d'une incapacité de se suffire.

La disparition de l'argent permet l'apparition d'une catégorie actantielle qui, à l'image de l'oiseau carnivore dans *Time of the Butcherbird* d'Alex La Guma, protège le bien contre le mal. Ils ne blanchissent pas, mais « phagocytent » l'argent sale et du coup contribuent à la préservation de l'état d'innocence et de pureté de la forêt. Cette apparition est donc loin d'être anodine. Elle met en gros plan l'existence concomitante de deux forces de natures contradictoires : le juste et l'injuste. Elle porte à voir la nature de la relation entre le personnage politique et la fortune mal acquise. Cette dernière détermine les actes des actants et délimite dans la forêt un espace précis de tension où l'interaction verbale des personnages pointe l'égoïsme de leurs regards perspectivistes.

> Tajirika thought he was seeing things. The leaves of the tree bushes in front of him were no ordinary leaves, but, no, he could not find words to tell them what he was seeing so he just pointed, whispering hoarsely, look, please look, and tell if this is not more trickery by the wizard of the crow. Tell me if those are not American dollars growing on those bushes? (…) Tajirika fell on his knees before the bushes and started sobbing with joy like a death-row inmate whose sentence had been commuted when execution seemed inevitable and imminent. We

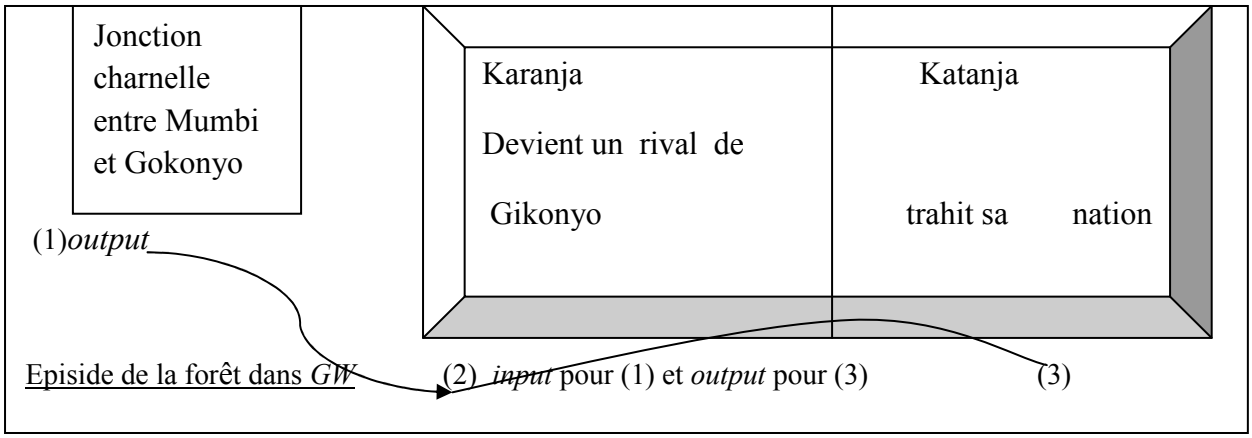
[1]Ces termes sont employés par Shawn Huffman dans son article intitulé « La fleur et le scarabée » in *Erudit* vol. 27, n°1, 1999, pp. 63-68. Huffman les a empruntés de la lingustique hjelmslévienne qui les utilise pour mesurer des phénomènes survenant dans l'univers tensif.

> are saved! He cried, and the others said Amen in unison (*WC*, 247-248).

En sa qualité d'endroit plurisémique, la forêt se donne une autre fonction aussi bien dans *WC* que *GW*. En effet dans *GW*, l'utilisation « plurielle » de l'espace de la forêt nous amène à noter au chapitre 7 un épisode qui met en scène une expression d'amour entre Gikonyo et Mumbi. Cet acte d'amour constitue un point de départ dans un processus de transformation psychologique chez les deux personnages. C'est en pleine forêt que Gikonyo et Mumbi satisfont leur désir sexuel pour ainsi sublimer leur union. Cette conjonction charnelle suggère l'union sacrée des deux ancêtres de l'ethnie Gikuyu. Ainsi, la forêt apparaît comme un musée où est gravée l'image faisant de ce milieu le berceau de la communauté Gikuyu.

Cet épisode va faire passer le récit « d'un état à un autre »[1] dans la mesure où c'est après l'événement de la jonction charnelle entre Mumbi et Gikonyo que le rival Karanja va nourrir un sentiment d'adversité envers Gikonyo. Et pour le défaire, Karanja ira jusqu'à trahir son sermon de combattre pour la libération du Kenya. Mumbi rapporte: « he loved me, he said, and he wanted only me, that he had saved himself from detention and forest for me » (*GW*, 148). Cette transformation est un *input* de *l'output*[2] relatif à l'acte sexuel consomé par Mumbi et Gikonyo. D'où l'articulation du shéma suivant :

[1]Jean Milly. *Poétique des textes*, *op.cit*., p.106.
[22]Selon Nicole Everaert-Desmedt in *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.22, [« la situation résultant d'une transformation constitue la nouvelle situation initiale sur laquelle agit la transformation suivante. En termes d'informatique, on dirait que l'output d'une transformation sert d'input à la transformation suivante. »]



Mouvement d'un *input* en *output*

A partir de la transformation (2), résulte une troisième transformation qui fera de l'épisode dans la forêt une suite de transformations, lesquelles formeront un « récit intégré »[1] dand le « récit global »[2]. En effet, cet épisode, dans un sens, prend la valeur d'un fragment qui « n'a de sens complet que renversé dans la totalité des discours »[3] actantiels. Il permet de donner une charge sémantique à la forêt et de lui affecter une valeur allusive par laquelle le tissu signifiant du récit cadre se trouve renforcé.

Dans *WC* Ngugi argumente toujours dans le même sens. Le séjour du couple dans la forêt fait porter à cet espace une image qui exprime des valeurs cardinales relatives à la paix, à la sécurité mais surtout au partage et à l'amour. La forêt surgit comme une sorte de terre promise, « un îlot de quintessence et de délectation, paradis-paradigme »[4]. Le retour du couple à la vie néandertalienne est du fait que la forêt est « essentiellement bon[ne], exempt[e] de tout préjugé et suivant, méfiance comme sans remord, les douces impulsions d'un instinct toujours sûr,

[1] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.22.
[2] *Ibid*.
[3] Paul Zumthor. « Intertextualité et mouvance » in *Persée*, 1981, vol 41, numéro 41, p.11.
[4] Alain Roger. « Pictura hortus, introduction à l'art des jardins » in *Mort du paysage ? Philosophie esthétique du paysage*. Champs Wallon : Seysell, 1983. P.36.

parce qu'il n'a pas dégénéré en raison »[1]. Ils se sont mus en « couple des bois » dans cet endroit pour y retrouver des conditions d'existence qui pourraient s'apparenter à ce que R. Lebel qualifie comme « [d']armorial d'un monde affranchi de l'impératif quotidien »[2]. Ils y retrouvent une tranquillité, une paix intérieure. Le « couple » échappe alors au sangsue de la paranoïa et de la mélancolie. De par cette présence, l'espace de la forêt se présente comme un signe qui passe un message, un point de vue politique que l'auteur marxiste a bien voulu lui confier. Et W. George de confirmer que :

> [le paysage] n'a de valeur que le sentiment que l'artiste sait y mettre (…). L'artiste porte les paysages en lui, les sites qu'il interprète. Les paysages traduisent ses états affectifs. Ils répondent à ses inspirations et à ses inquiétudes »[3].

Libérés des crispations quotidiennes du royaume du Ruler, Kamiti et Nyawira s'offrent une occasion, un espace de s'aimer et de se désirer. Ils se retirent dans «les bas-fonds marécageux du bonheur, en quête de sécurité et d'irresponsabilité »[4]. Kamiti invite:

> Nyawira, please don't go back to Eldares, back to the corruption. Let's build a shelter here; listen to what the trees and the animals have to tell us. (…) let's us stay here and find out the secrets of the heat of the sun and the light of millions of stars. (*WC*, 211).

Ils se plaisent dans une intimité corporelle indissociable de la liberté que leur offre la forêt. A l'image de Gikonyo et de Mumbi dans la forêt de Githima, Nyawira et Kamiti se drapent de fleurons d'un acte sexuel qui témoigne du caractère accueillant et sécuritaire de la forêt. Cet espace clos qui s'exprime à travers les événements que sa nature suscite et favorise fait preuve de discrétion et

[1] Lettre de Commerson à L'astronome LALANDE, publiée en 1969, reprise in *Mythologie des Arbre*s de J. Brosse. Paris : Plon, 1989, p.254.
[2]Robert Lebel. *Chantage de la beauté*. Paris : ed de Béance, 1995, p.26.
[3] W. Georges. « Tableau de la nature » in *Paradoxe sur l'art*. Lausanne : P. cailler, 1960, p.93.
[4] Jacqueline Russe. *Le Tragique créateur* : *qui a peur du nihilisme*, *op.cit*., p.169.

de délicatesse en offrant au « couple » un endroit paisible protégé du regard indiscret et accusateur du « Ruler's torture machine. » (*WC*, 216).

Dans *WC* les points de transformation des figures spatiales qui s'opèrent dans la forêt évoquent des événements, donnent sens à des signes qui s'enjoignent à la grande figuration spatiale et par conséquent complètent le parcours narratif et sémantique du récit global. L'espace forestier y prend la position d'un arrière plan où se dessine lisiblement l'image peu reluisante d'une Afrique indépendante. Elle «possède un statut narratif »[1] et sémiotique qui fait d'elle une unité signifiante et significative par laquelle sont portées en vues des vérités non avouées, des réalités tangibles d'un régime politique corrompu et dictatorial. Les événements qui s'y déroulent concourent à créer un parcours de sens à travers lequel est renforcée la configuration spatiale de l'œuvre. Elle est un élément de valeur qui sous-tend la clarté du message narratif. Son évocation suit un rythme séquentiel souvent ponctué par des structures descriptives qui assurent une certaine lisibilité des aspects du milieu et leur mise en relation avec la narration et l'orientation argumentative à partir de laquelle découlent des points thématiques qui composent le message politique de Ngugi.

Aussi bien dans *RB*, *GW*, *WC* que dans *SOA*, la figure spatiale de la forêt se fait porte parole. Elle signale une réalité politique en mettant en vue les mouvements et les changements de personnages qui, confrontés aux exactions de leurs gouvernants, y prennent refuge, y engagent un combat libérateur ou y subissent les affres de la main de fer du prince tout puissant qui n'a de force que pour briser une voix à résonnance dissidente. La ségmentation du texte, à ce niveau, se fait à travers des épisodes et des séquences dans lesquelles se forment

[1] Fernando Lambert. « Espace et narration : Théorie et pratique », *op.cit*., p.120.

des « transformations successives et hiérarchisées »[1] qui font du récit sur la forêt une structure narrative aux unités conjonctives.

I-1-3-2 L'arbre : un témoin des temps

Du bois sacré des mânes, de l'arbre à palabre en passant par le baobab mythique des légendes comme celle de Soudiata Keita, l'arbre a toujours joué des rôles diverses dans l'histoire des sociétés africaines. En assurant la jonction de différents espaces par ses racines, son tronc et ses branches, Jacques Bosse le considère comme étant « l'agent privilégié de la communication entre les trois mondes ; les souterrains abysses, la surface de la terre, et le ciel, et constituait aussi les manifestations par excellence de la présence divine »[2].

L'arbre, dans son fonctionnement métabolique, peut faire cantonner sa sève nourricière dans ses racines, laissant sa partie supérieure dans un état « mort ». Il est alors cet élément de la nature qui est à la fois mort et vivant. Bachelard a souligné cette présence-absence par ces termes :

> (…) une sorte de synthèse active de la vie et de la mort apparaît dans l'imagination de la racine. La racine n'est pas enterrée, elle est son propre fossoyeur, elle s'enterre, elle continue sans fin de s'enterrer. La forêt est le plus beau des cimetières[3].

Ces propos de Bachelard montrent déjà l'importance de la dimension thématique de l'arbre qui, analysé sous un angle figuratif, peut faire l'objet de repère culturel, mais également de support aux actions et dires des personnages. Dans ce sous-point de notre travail, il nous sera bon gré d'étudier les différentes *fonctions* que remplit la figure de l'arbre dans les œuvres de notre corpus. En effet,

[1] Nicole Everaert-Desmedt. *Sémiotique du récit*, *op.cit*., p.22.
[2] Jaques Bosse. *Mythologie des arbres*. Paris : Plon, 1989, p.10.
[3] Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Editions José Corti, 1948, pp.311-312.

la place de l'arbre dans la légende et la société Gikuyu est bien mise en scène par Ngugi dans ses œuvres comme *RB* et *GW*. Dans *RB*, le « Mugumo tree » porte une *fonction d'information* qui enrichit la narration de données légendaires nécessaires pour la bonne compréhension de la crise sociale qui sépare Makuyu de Kameno.

La figure de l'arbre dans le deuxième roman de Ngugi est révélatrice d'une continuité des formes de savoirs mythologiques par lesquels sont expliquées les origines de la tribu Gikuyu. La fonction d'appréciation positive que Chege exerce sur la figure spatiale du Mugumo lui fait porter l'image d'un sage qui cherche à faire triompher le legs traditionnel sur les avatars de l'héritage ancestral. Ainsi, il place la figure de l'arbre dans son argumentation en lui conférant un statut d'élément historico-narratif, par lequel le passé légendaire des Gikuyu est renforcé par une dimension autre que celle fondée sur la mysticité. Le Mugumo apparaît comme un signe qui s'isole dans la macro-physique de la forêt de par ses propriétés multidimensionnelles.

Présent en terre Gikuyu depuis la nuit des temps, le Mugumo tree reste, aux yeux de Chege, la mesure de l'écart entre le passé et le présent. Il est le témoin des temps de la genèse du peuple de Mumbi et de Gikuyu. Chege fait appel au rôle central que le Mugumo joue dans les origines de sa communauté pour éveiller en Waiyaki les valeurs de la tradition du peuple de Kameno (*RB*, 18). Ainsi, une communication s'installe entre Waiyaki et son père, Chege. Ce dernier qui est un émetteur, se voit s'astreindre de se confesser par obligation à son fils, le récepteur. Dans ce processus d'information, de passage de témoin entre la vieille et la jeune génération, l'arbre joue un rôle de véhicule. Il aide à transmettre un message à la fois ethnographique et anthropologique. Sa figure fait écho dans le discours du père de Waiyaki et marque une distanciation avec le discours iconoclaste du pasteur Joshua sur les dieux des ancêtres. A travers la figure de l'arbre, Chege

apparaît comme un porte-voix « des sagesses et des visions du monde traditionnelles »[1].

La figure spatiale du Mugumo entretient un rapport épistémologique et cognitif avec la communauté traditionnelle de Makuyu. La nature d'un tel rapport se dévoile dans les énoncés de Chege qui regrette le décès de Muthoni qui, selon lui, aurait du être évité. Il argumente en ces termes: « a simple black ram without blemish under the Mugumo tree – simple sacrifice. And all would have ended well.» (*RB*, 48).

« Si la valeur descriptive d'une image peut être reconnue de tous, sa valeur symbolique est différente selon la culture visuelle, les conditions sociales et les croyances de chacun »[2]. Si le Mugumo tree a joué un rôle d'information dans *RB,* le Mahogani tree dans *ICS* met en exergue *le motif de refuge*. Sa figure prend une autre dimension à travers l'histoire de Jon, Susie et Jen comme elle est racontée par le narrateur intradiégétique.

Tombé amoureux de la fille du Brother Bannister, Jon se trouve être obligé par le père de Jen de l'épouser. Ne pouvant pas rompre avec Susie (la mère de ses deux enfants, Po King et Puss) qui lui voue « un amour archétype de la sentimentalité »[3], Jon se voit piégé « betwix' the devil an' the deep blue sea » (*ICS*, 123). La particularité d'une telle situation dispose Jon à faire de la figure spatiale de l'arbre dans le cimetière un usage pragmatique. Ainsi, s'établit une relation de conjonction entre la figure spatiale de l'arbre et l'espace psychologique de Jon.

[1] Mamoussé Diangne. *De la philosophie et des philosophes en Afrique noire*. Paris: Editions Karthala, 2006, p.67.
[2] Cecile Katting. *op.cit*. p. 73.
[3] Roland Barthes. *Mythologie*. Paris : Editions du Seuil, 1957, p.181.

En effet, le père de Jen menace de tuer Jon si ce dernier refuse de prendre en mariage sa fille ; quant à Susie, elle reste déterminée à se suicider si Jon décide de d'épouser la jeune Jen. Pour éviter de se faire tuer par Brother Banister et empêcher son amante, Susie de se donner la mort, Jon, fixe une même date pour célébrer séparément ses unions avec Susie et Jen. Etant conscient du danger de marier et de ne pas marier Jen, Jon décide, le jour de « ses mariages », d'aller trouver refuge au sommet de l'arbre situé dans le cimetière, d'où il observe les tintamarres, les vaticinations et les indignations que son acte suscite chez les membres des deux familles des deux « fiancées ». Ainsi, Jon affecte à l'arbre une image qui « repose à la fois sur un canal physique et une connexion psychologique »[1].

Cette même connexion psychologique entre l'arbre et la conscience est notable dans *RB* à travers le discours de Chege qui prend racine dans les pouvoirs et la sacralité du mugumo tree pour exercer une *fonction persuasive*. Chege fait recours à un visuel « verbalisé » [l'arbre] pour mettre en évidence la force indispensable et salvatrice du Mugumo. Il fait ainsi usage de l'image de l'arbre dans ce qu'elle « décrit et dans ce qu'elle porte comme information »[2]. Ses propos sur la mort de la fille du pasteur font office de remord qui mettent en relief la problématique de la religion dans *RB*. Une religion à travers laquelle se formulent des interrogations qui ne sont posées par des personnages que lorsqu'apparaît le besoin de réfuter les arguments d'un individu, d'un groupe ou d'un autre selon leur position religieuse. Portant et faisant porter un statut singulier au village de Kameno, la figure de l'arbre centralise un unanimisme de vision sur Murungu, le dieu des habitants de Kameno : « the elders of Kameno and all over the country of sleeping lions, collected and gave sacrifice to Murungu under the sacred tree for the initiation ceremony » (*RB*, 30).

[1]A J Greimas et J. Courtes. *Sémiotique Raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1993, p.45.
[2]Cile Katting, *op.cit*., p.73.

« Le véritable maître est la mort, c'et-à-dire la crainte de la mort »[1]. Ayant bien compris ce rôle fondamental que joue « la conscience de la mort » dans la société des hommes, les colonisateurs de Reng'ei dans *GW* l'exploitent d'une manière singulière. Dans la poursuite de sa convoitise des ressources de Reng'ei et de Thabai, le D.O et son administration nient le droit de liberté aux indigènes pour ainsi demeurer la seule autorité qui dit le droit dans une colonie où « la puissance et la gloire des uns [les colons] supposent forcément la soumission et l'humiliation des autres [les indigènes]»[2].

L'administration coloniale considère les Mau Mau comme des rivaux, des ennemis mus par la volonté de renverser l'ordre colonial basé sur une injustice sociale qui favorise la prospérité des Blancs et la misère des populations locales. Pour mieux brimer les combattants de la liberté et dissuader de potentiels ennemis, les colons font recours à un système de forces par lequel ils font preuve d'une grande cruauté.

En effet, perçu comme « un rival, un prédateur et un ennemi »[3], le chef de la guérilla Mau Mau, Kihika est capturé avant d'être sauvagement tué. Son corps sans vie est ensuite accroché sur l'arbre situé dans le marché du village.

> Kihika was hanged in public, one Suturday, at Reng'ei Market, not far from where he had once stood calling for blood to rain on and water the tree of freedom. A combined force of Homeguards and police whipped and drove people from Thabai and other ridges to see the body of the rebel dangling on the tree, and learn (*GW*, 17).

Les autorités coloniales utilisent la figure de l'arbre pour mieux exposer leur manière cruelle d'en découdre avec les fossoyeurs de leur régime.

[1]Robert Misrahi. *Qui est l'autre*. Paris: Armand Colin, 1999, p.13.
[2] *Ibid*., p.12.
[3] *Ibid.*

Contrairement au « Mugumu tree » dans *RB* qui remplit une *fonction cognitive*, l'arbre dans *GW* est un moyen de communication grâce auquel le colon médiatise ses capacités terribles de brutalités inhumaines pour ainsi faire accepter à ses ennemis sa suprématie et sa légalité de domination. Au regard du Mahogani tree dans *ICS*, l'arbre sur lequel est suspendu le corps de Kamiti permet de lire un état psychologique. L'administration coloniale considère la guérilla « comme une source constante de danger, un risque permanent »[1]. De ce fait, le colonisateur, le « souverain tout-puissant »[2] fait usage de son pouvoir absolu, d'une force répréhensible sur tout comportement désapprobatif de sa légalité et légitimité politique. La peur de mourir « d'une mort *horrible – the fear of an agonizing death* »[3] suscite la crainte et par conséquent une soumission voire une trahison de l'esprit de la liberté qui anime les Mau Mau. Le corps de Kihika fait de l'arbre un espace où est exposé « le phénomène de la mort de l'ennemi »[4], une plateforme sur laquelle le « vainqueur » exprime son signe de victoire qui met en surface le signal de la « défaite » des hommes et femmes qui se battent pour la restauration des droits et libertés d'un peuple. Cet exposé funèbre sur le cadre spatial de l'arbre dépeint la mort comme étant « le partenaire complice qui détient la véritable clef du pouvoir du maître [blanc] »[5].

Par ailleurs, en évoquant certains faits du dieu Murungu, le Mugumo consigne une certaine légitimité mystique. De ce fait il apparaît comme une image qui écrit son texte à travers les énoncés des personnages comme Chege. Ainsi, la narration fait entendre le point de vue interne[6] qui fait usage d'un langage radical à travers lequel les pouvoirs de Murugu, dont la présence est marquée par l'existence

[1] Robert Masrahi. *Qui est l'autre*, *op.cit*., p.11.
[2] *Ibid*.
[3] Jean-Cassieu Billier & Emmanuel Caquet. *La Sensibiité*. Paris : Armand Colin, 1998, p.95.
[4] Robert Masrahi, *Qui est l'autre*, *op.cit*., p.13.
[5] *Ibid*.
[6]Eve-Marie Halba. *Petit manuel de stylistique*, *op.cit*., p.12. [« Le *point de vue interne* est une subjectivité assumée. Le narrateur raconte une histoire qui le touche personnellement, il est l'un des acteurs du récit dont il a vécu de l'intérieur les événements sans forcement en connaître les tenants et les aboutissants. »]

du Mugumo, sont soulignés. A l'image de « l'arbre de la vie »[1] le Mugumo est la marque physique du dieu créateur des Gikuyu. C'est un actant qui suggère une donnée historique qui fait de lui une figure vénérée.

L'arbre dans *RB* est une parole : « la parole peut être formée d'écriture ou de représentations »[2], un accent posé sur le cours d'histoire de Chege. En recevant les offrandes, les sacrifices de sang des coreligionnaires de Waiyaki, l'arbre fait figure d'un signe, au sens pragmatique, dans le cours historico-légendaire de Chege. Un cours dans lequel il demeure une donnée sémiotique, un icono-texte qui assure une fonction à la fois informative et identitaire.

L'évocation de la dimension mythique de l'arbre dans *RB* renforce l'élan défenseur de l'existence d'une civilisation nègre. Le Mugumo est un signe irréfutable qui informe de l'existence d'une historicité et d'une culturalité profonde en terre africaine.

Néanmoins, dans *ICS* le sens affecté à la figure de l'arbre est plus psychologique que culturel. En réalité, la présence de Jon sur l'arbre est une expression d'une angoisse profonde, d'une peur saisissante qui exhume la situation de désordre dans la société de Barbade. La peur de la mort chez Jon trouve son antidote sur les cimes de la figure de l'arbre dont le signifié devient ainsi « le sens latent [le contenu] du rêve, de l'acte manqué »[3] de Jon, lequel consistait à vivre un bonheur sans nuage, un amour nettoyé de toute altercations. Le motif de refuge peint, du coup, un espace psychologique où l'on peut lire désarroi et paranoïa. Sa présence sur l'arbre est un acte qui trahit son engagement et met en surface « une conscience signifiante »[4] et coupable par laquelle il se condamne dans une frayeur

[1] *La sainte Bible* (*Nouveau testament*). Ecrits apocalyptique. Révélation 2, 2 :7.
[2] Roland Barthes. *Mythologie*, *op.cit.*, p.194.
[3] *Ibid*., p.205.
[4] *Ibid*., p. 195.

poignante devant une mort possible. S'installe alors un rapprochement intime entre la figure de l'arbre et les réactions psychologiques de Jon qui considère le Mahogoni tree comme son seul espace de salut :

> On one hand Brother Banister with a gun, an' on the other Susie with a bottle of arsenic. He [Jon] trembled like a child. (…) Jon was like a feather in the wind that go now here and there and he couldn't make up his mind 'cause he didn't have a mind to make up. (…) he wus like a feather in the wind, an' all cause he frighten to die. (*ICS*, 123-4).

Le Mahogani répond à une fonction : il est « investi d'un usage social »[1] qui implique une mentalité asservi de Jon qui a du mal à s'extirper de la force de contrôle que la société exerce sur lui. Cette relation particulière entre les deux actants permet la lecture d'un « texte-occurrence »[2] à travers lequel le narrateur fait une description qui met en évidence la dialectique de l'amour et de la haine dont souffre Jon. Il aime Susie et Jen ; mais a peur de l'idée de la mort que son amour envers les deux filles suscite. L'euphorie qu'il tire de cet amour est brisée par la dysphorie[3] de la mort, laquelle constitue l'élément « d'analyse sur la forme et le sens des messages »[4] qu'il se fait rapporter par le narrateur en ces termes : « he wus like a feather in the wind an' all cause he frighten to die. » (*ICS*, 123-4).

Cette dimension axiologique thématise l'amour et lui affecte une portée tragico-comique à travers laquelle la figurativité de la spatialité de l'arbre reste un analogon du cimetière épargné des élucubrations et des déséquilibres émanant des interactions dans le monde des vivants.

---

[1] *Ibid*., p.194.

[2] Jean-Marie Floch. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris : Editions Hades-Benjamins, 1985, p.12.

[3] A.J.Greimas. *Sens II Essais sémiotiques, op.cit*., [nous avons emprunté ces termes de la théorie figurative et axiologique de Greimas qui se définit comme étant la jonction entre ce qui relève de la perception du monde extérieur et ce qui rapporte à la dialectique euphorie/dysphorie (positif/négatif ou attractif/répulsif.]

[4] Jean-Jaques Boutand. *Sémiotique et communication du signe au sens*. Paris : l'Harmattan, 1998, p.10.

Si Jon dans *ICS* fait recours à l'espace de l'arbre pour se protéger, le D.O et ses collaborateurs l'utilisent dans *GW* pour exposer la tragédie de la mort. Il demeure un signe par lequel le colon se donne une visibilité à travers laquelle il apparaît invincible.

L'arbre devient un élément de propagande de la cruauté coloniale dans *GW*. Il est alors aux prises avec les intentions politiques de l'envahisseur qui le transforme en un écran où défile l'image d'un espoir brisé. C'est un endroit d'accomplissement et d'emplissement d'un couronnement d'un élan politique.

Si le « Mugumu tree » porte un message cosmogonique celui dans *GW* dévoile un message qui semble dire : reconnaissez la supériorité et l'autorité du « maître » blanc. Sa figure est un espace de glorification de la terreur dont le colon est coutumier. Il est, à ce titre, intégré dans la politique de répréhension à travers laquelle est illustrée une tragédie qui vise à persuader par la cruauté.

A l'opposé des deux figures dans *RB* et *ICS* qui portent des modalités euphoriques, celles dans *GW* ne suscite ni un sentiment dysphorique ni euphorique. L'image effroyable qu'il porte privilégie le sentiment de peur sur celui de la haine exprimée. A l'exemple de la croix sur laquelle était fixé le corps de Jésus exposé sur la montagne de Golgotha, l'arbre dans le marché expose le cadavre du chef des Mau Mau aux vu et au su de tous. Il apparaît ainsi comme un maillon important dans « la gestion politique de la peur »[1] qui constitue un frein psychologique, un obstacle réel dans la marche vers l'indépendance.

[1]Jean-Cassieu Billier& Emmanuel Caquet. *La Sensibilité*, *op.cit*., p. 95.

I-1-3-3 Au sommet de la montagne : un dieu, une mission

La croyance en un dieu unique constitue l'épine dorsale sur laquelle repose beaucoup de religions traditionnelles africaines. Ce dieu créateur de l'univers au firmament reste invisible et inaccessible, d'où l'importance d'un agent perceptuel, intermédiaire qui symbolise manifestement sa présence. Cet agent peut être un signe artificiel ou un signe naturel dont l'image exprime un *analogon*[1] Ses signes portent parfois des valeurs sémantiques qui peuvent affecter les aspirations d'un individu ou d'une communauté.

Pour mieux souligner, dans ce sous-point, le lien entre le signe physique et la mentalité des personnages il conviendra d'approcher la figure spatiale de la montagne par une théorie d'analyse de Louis Hébert qui a approfondit la théorie axiologique de Greimas et de J. Courtes. Selon Hebert dans son ouvrage *Dispositif pour l'analyse des textes et des images*, l'analyse thymique s'intéresse aux évaluations de types euphorique/dysphorique. Elle se base sur (1) un sujet évaluateur, (2) un objet évalué, (3) modalités thymiques attribuées à l'objet (euphorie/dysphorie, etc (4) intensité de la modalité, (5) temps de l'évaluation, (6) transformations susceptibles d'affecter les éléments thymiques.

Dans *RB*, la montagne, Kerinyaga est une résidence, une manifestation visible du siège du dieu Murungu, qui est un dieu androgyne dont l'identité est intrinsèquement liée à la montagne de Kerinyaga. « Créateur de [la] Cause Première »[2] Murungu fait de Kerinyaga un centre d'intérêt qui focalise l'attention des traditionalistes comme Chege. Sa charge sémantique prend un aspect narratif.

[1] Robert Misrahi. *Qu'est-ce que la liberté ?* Paris : Armand Collin, 1998, p.108. [« Un analogon est une image qui est analogue à son objet, mais elle pose en même temps qu'elle n'est pas l'objet lui-même. »]
[2] J.C Froelich. *Animisme*. Paris : Editions de l'Orante, 1964, p.80.

La mise en situation dramatique du legs ancestral (ce legs est menacé par l'apparition d'une nouvelle religion) par Chege met en exergue une information, une image fortement symbolique et donc un devoir contraignant qui consisterait à préserver l'existence et la signification des symboles sacrés qui sous-tendent les bases de la société traditionnelle de Kameno. Ainsi donc le discours de Chege confère à la montagne un statut d'un signe-fonction. L'évocation de son image suscite émotion et sensations exceptionnelles. Elle favorise un sens d'appartenance et de responsabilité chez Waiyaki qui se voit dans l'obligation de vouer une attention particulière aux racines de son identité (*RB*, 18).

Waiyaki tombe dans l'angoisse et met en surface un air interrogatif à travers lequel est peinte sa transformation psychologique. Le narrateur extradiégétique lit dans sa conscience et fait recours à un discours indirect pour laisser entendre la voix intérieure du futur « messie » du peuple de Kameno : « Waiyaki wanted to cry out : don't tell me more. I don't want to hear more. No ! No, Farther ! Instead he only whispered » (*RB*, 19).

Le dialogue (entre Waiyaki et Chege) par lequel s'ouvre le chapitre 5 du livre dessine une classification numérique qui suit la logique du simple au complexe. Dans son souci de bien tracer les lignes historiques de sa lignée, Chege dresse un tableau historique. Il explique à son fils les liens congénitaux entre la terre, Gikonyo, Mumbi, la montagne et Murungu. Dans cette relation verticale et décroissante, la montagne fait figure de témoin. Elle est le lieu exact où Murungu avait placé le père et la mère du peuple Gikuyu pour leur montrer les terres qu'il avait créées à leur intention. Il explique comme suit:

> "Do you see all this land, this country stretching beyond and joining the sky." His voice was deep and calm. Waiyaki realized that it was charged with strong feelings. He whispered:
>
> "Yes"
>
> "It is beautiful to the eye-

> "It is beautiful"
> And young and fertile-"
> "Yes. Young and fertile. "
> "All this is our land"
> "Yes, Father"
> "You know Gikuyu and Mumbi –
> "Father and mother of the tribe?"
> It was as if both were in a big dream.
> "Do you see that mountain showing through the grey mist on the horizon-?
> "Kerinyaga-"
> Yes, the mountain of He-who-shines-in Holiness." Chege stopped but continued with his steadfast look. "That is the seat of Murungu. He stood them on that mountain. He showed them all the land." (*RB*, 17).

Chege s'appuie ainsi sur la figure de Kerinyaga pour narrer une page importante de l'histoire cosmogonique de son peuple. La montagne est alors un signe signifiant. Elle est le « témoin vivant» d'une genèse cosmogonique et un siège visible d'un dieu inaudible et pourtant présent et influent dans les actes, les dires de ceux qui croient encore à ses services. Son signe comporte une dimension mythique, historique et divine.

En affirmant que « la première et la plus vive des passions que l'égalité des conditions fait naître (…) c'est l'amour de cette même égalité »[1] Jean Etienne et Henri Mendras laissent comprendre le degré d'attachement de l'individu à la valeur de l'égalité qui ne peut être dissociée de la liberté, d'autant plus que la «liberté et l'égalité se touchent et se confondent »[2] pour faire jouer à la religion dans *GW* un rôle central dans la résistance contre l'occupation coloniale.

Dans la forêt de Githima se dresse une montagne, le Mont Kenya qui, aux yeux des Mau Mau, matérialise le lieu de résidence du dieu Ngai. De la croyance en ce dieu, peuvent dériver des modalités euphoriques ou dysphoriques selon

[1]Jean Etienne & Henri Mendras. *Les grands thèmes de la sociologie par les grands sociologues*. Paris : Armand Collin, 1999, p. 204.
[2] *Ibid*.

qu'on l'implore, l'obéit ou le désobéit. Ainsi s'installe entre la montagne et le combattant un lien de partenariat qui fait du Mau Mau un adorateur du conceptuel (Ngai)[1] à travers le perceptible (la montagne). Cette relation s'érige en charpente religieuse par laquelle le temporel (victoire militaire des Mau Mau) et le divin (le pouvoir protecteur de Ngai) sont unifiés. Par sa gradeur, la montagne se détache de l'univers terrestre pour ainsi abriter, aux yeux des combattants de la liberté, les inconnus du sacré de la force divine. Le Mau Mau évalue alors les pouvoirs de son dieu et lui attribue une modalité thymique qui sous-tend un aspect euphorique. L'intensité de cette euphorie est d'autant plus forte qu'elle affecte la conscience et le degré d'engagement des combattants de la liberté : ils restent convaincus que leur protection et leur salut viendra de la montagne, le siège de leur dieu adoré : « Oh, we did sacrifice and ate the meat afterwards. We prayed twice a day and an extra one before any expedition to wrest arms from European farms. We stood up facing Mount Kenya» (*GW*, 21). Ces prières auxquelles ils s'astreignent par devoir et par nécessité au pied du Mont font de la montagne un signe qui existe à bon droit dans l'organisation militaire des Mau Mau. Sa figure apparaît comme un signe sacré, un symbole de puissance d'où émane le pouvoir protecteur du créateur de l'univers.

En demeurant le témoin visible de l'attitude adoratrice et implorante des résistants, le Mont Kenyan s'affiche comme un actant, une figure qui s'installe au milieu d'une interaction verbale entre un dieu invisible et un fidèle assoiffé de victoire. Son image détermine la conscience des combattants et par conséquent entraîne des transformations psychiques et psychologiques. On assiste ainsi à une mise en exergue d'une « conscience affective »[2] qui tire de son dieu, à travers la figure actantielle de la montagne, un sentiment positif, reposant sur la confiance, l'espoir de triompher sur l'ennemi. La montagne devient le réceptacle des prières journalières, l'agent transmetteurs du message des émetteurs (Mau Mau) au

[1] Le dieu de la montage.
[2] Robert Misrahi. *Qu'est-ce que la liberté ?*, *op.cit*., p.111.

récepteur central (Ngai). La divinité invisible (Ngai) se fond dans le visible (Mont Kenya) pour entrer en interaction avec son fidèle. Elle s'exprime à travers son aspect perceptible et demeure une force métaphysique capable d'infléchir le cours des événements dans le combat pour la liberté.

Ngai inspire crainte, respect et espoir à travers la figure qui l'incarne dans ses aspects de force et de hauteur grâce auxquels s'impose dans la forêt, dans le quartier général des Mau Mau, un signe à charge sémantique atypique. Cette image reste une peinture persistante du dieu dans la religion traditionnelle mais également le pôle qu'il assure dans la conduite des fidèles dans le sentier délétère de la résistance coloniale.

La montagne est alors le signe divin du dieu invisible. Elle est une figure sémiotique qui provoque des modalités thymiques. Elle symbolise une sacralité et reste central dans un processus de communication entre le conceptuel, son évaluateur (le Mau Mau) et l'objet évalué (la puissance protectrice).

Si dans *GW* la figure de la montagne déclenche des modalités thymiques chez les Mau Mau, elle remplit dans *RB* une *fonction expressive*[1] à travers un certain nombre d'informations qu'elle aide à fournir. Chege s'exprime avec passion quand il évoque les symboles de la tradition Gikuyu. Il extériorise son moi pour hisser la montagne à un statut humain voire divin.

Chege apparaît ainsi comme un Mandateur[2] qui sensibilise Waiyaki sur la place de pivot qu'occupe la montagne dans la religion des ancêtres. Il prend appui sur les aspects divins de Kerinyaga. Il secoue la fibre religieuse de son fils et du

[1] Eric Bordas et *al*. *L'analyse littéraire*, *op.cit*., p. 114. [« La fonction expressive reflète davantage les sentiments du descripteur plaqué sur le spectacle que la réalité objective de ce même spectacle. »]
[2] *Ibid*. , p.150. [« Un mandateur est un personnage qui incite le héros à s'engager dans l'aventure. »]

coup rentabilise son objet de quête chez ce dernier, c'est-à-dire l'engagement de Waiyaki dans le combat pour « l'enracinement et l'ouverture » :

> Go to the Mission place. Learn all the wisdom and all the secrets of the white man. (…) but do not follow his vices. (…). A man must rise and save the people in their hour of need. He shall show them the way; he shall lead them». (*RB*, 20-21).

La montagne se centralise dans son discours. Elle devient un actant qui, de par sa portée informative, participe à l'élaboration du récit.

La fonction expressive de la montagne est renforcée par une autre fonction dite *mathésique*[1]. Les détails informationnels sur la fonction de la montagne ont une portée pédagogique : « from that mountain he brought them here » (*RB*, 17). Chege s'empresse de faire une description exacte de l'histoire cosmogonique de sa lignée. Il fait appel à sa forme et à sa grandeur : « do you see that mountain showing through the grey mist on the horizon ?» (*RB*, 17) avant de souligner sa *fonction « d'habitat* » « that is the seat of Murungu» (*RB*, 17). Le symbole de la montagne répond à une nécessité cognitive et remplit la fonction d'un élément *dialogal*[2] à travers lequel Chege lève un coin du voile sur la connaissance cosmogonique des Gikuyu pour renseigner son fils sur les racines de sa communauté. Waiyaki est mis à l'épreuve avec une représentation d'un monde invisible. Il reçoit « un enseignement ésotérique, concernant l'univers, l'origine de la vie »[3].

[1] Eric Bordas et *al*. *L'Analyse littéraire, op.cit*., p.115. [« La fonction mathésique renvoie à une description qui est le lieu privilégié de l'inscription dans le texte des savoirs (mathesis) (…) connaissance sur le monde où les hommes trouvent à s'exposer dans un texte qui recourt, en premier lieu, à un savoir. »]

[2] *Ibid*., p. 229. [« Un élément dialogal relève du dialogue, échange entre deux locuteurs. »]

[3] Henry Gravrand. *La Civilisation sereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990 p. 153.

Il apprend sur le symbole de la montagne qui entretient un rapport de contigüité avec l'être suprême, le dieu Murungu. Cette montagne, riche en souvenirs, est chargée d'images et de pouvoirs : c'est le fauteuil du dieu créateur.

Cet espace dont l'existence n'est pas dénudée de cause ne peut pas se passer d'explication. Des indices spatiaux comme « seat» (« seat of Murungu »), de mouvement (« bring them here ») qui « mobilisent des représentations qui serviront d'ancrage pour élaborer des significations, des comportements »[1], déterminant le sens d'appartenance à un village, un groupe social de Waiyaki. La croyance de Chege en la « Toute-puissance de l'objet [la montagne] à informer »[2] du passé cosmogonique de sa société détermine d'emblée la manière de penser de Waiyaki : « They don't know me. I am a child and they rejected Mugo » (*RB*, 21). La présentation de la figure spatiale agit ainsi sur le réel pour entraîner une réaction de Waiyaki au réel. C'est « l'effet réel »[3] qui suscitera une note euphorique mais également une crainte devant des forces qu'il ne contrôle pas et la victoire sur cette crainte par la connaissance[4]. Un lien est vite établi entre le réel, la pensée et le personnage. Ce lien sacré constitue une *captatio benevolentia*e[5] qui aiguise les interrogations du lecteur quant au comportement futur de Waiyaki envers la mission qui lui est assignée par son père.

A travers ses différentes descriptions, Ngugi avance dans la présentation des personnages comme Chege et Waiyaki. Il crée un lien sentimental et « mathésique » entre Waiyaki et son environnement socio-culturel dont certaines figures spatiales feront partis des théâtres d'actions. Il campe ainsi le décor et crée une atmosphère de confession, de formation psychologique et spirituelle. Le réel

[1] Serge Moscovici. *Psychologie sociale*. Paris : Presse universitaires de France, 1984, p. 393.
[2] *Ibid*., p.564.
[3] Roland Barthes. « Effet de réel », *op.cit*., pp. 84-89.
[4] Serge Moscovici. *Psychologie sociale, op.cit*., p.564.
[5] Eric Bordas et *al*. *L'Analyse littéraire*, *op.cit*., p.229. [« En latin captation de la bienveillance, visant à provoquer la sympathie du récepteur. »]

de la montagne est ainsi fortement inscrit dans le récit[1] pour, en conséquence, donner au texte une allure icono-textuelle dans laquelle la parole et l'image s'enchevêtrent pour ainsi créer un message cosmogonique et pathétique. La montagne échappe subséquemment à toute critique de la part de Chege et de son fils pour ainsi demeurer un signe tout à fait euphorique.

En plus, le Mont Kenya et son dieu Ngai ne font pas uniquement l'objet de modalités euphoriques exprimées par leurs adeptes. Si Lt Koina et ses compatriotes fredonnent une chanson d'espoir devant le Mont Kenya :

> We also sang (facing Mount Kenya)
> We shall never rest
> Without land
> Without freedom true
> Kenya is a country of black people (*GW*, 21).

Général R laisse entendre une note discordante qui renvoie à une expression dysphorique manifeste. Selon lui, les prières exprimées à l'endroit de l'agent premier n'ont pas été exhaussées par ce dernier. Cela l'amène à laisser libre cours à sa déception et donc ses remarques dysphoriques sur la modalité thymique attribuée à l'objet évalué (protection). Il s'indigne en ces termes en répondant indirectement aux propos du lieutenant Koina à l'endroit du dieu Ngai :

> What is a prayer? General R suddenly asked, as if continuing the previous conversation. It did not help Kihika. (…) what I never understand is this: why is it that God would not whisper a word – just one word- to warn him not to walk into a trap? (*GW*, 22).

L'efficacité de la prière, la capacité protectrice de Ngai sont remises en cause. A la note euphorique de Koina, General R oppose une résonnance dysphorique qui dit long sur la psychologie de ce dernier qui est plus porté sur

[1] *Ibid*., p. 116.

l'action que sur la prière ou la croyance à une force autre que celle de ses bras. En la montagne, il voit un dieu qui reste amorphe devant la brutalité tragique que subissent ses frères d'arme. Il fait recours à des énoncés qui élaborent l'argument de la force individuelle et collective. Il immerge l'image de Ngai et de son representamen dans une aphorie (une indifférence) qui affecte même l'essence de la sacralité de la montagne. Une relation d'indifférence s'installe entre General R et le dieu du Mont. De cette indifférence se dégage la problématique de la participation des dieux dans la lutte contre la colonisation en Afrique. Si on leur attribue des victoires glorieuses dans certaines contrés, ils « se sont tus »[1] dans bien des cas « au moment même où ceux qui les adoraient attendaient des réactions énergétiques de leur part »[2], « trahissant » ainsi les attentes des peuples qui, devant les capacités de destruction des armes du colon, ne pouvaient que compter sur les attributs des dieux de leur tribu, de leur ethnie ou de leurs lignées familiales.

Toutes les deux montagnes (Kirinyega et Mont Kenyan) renvoient à un seul dieu (Murungu le dieu fictif dans *RB* et Ngai du vrai nom du dieu des Gikuyu). Leur évocation porte une charge sémantique qui informe sur la genèse d'un peuple et les racines de la religion qui joue un rôle fondamental dans le mode de vie des concitoyens de Ngugi avant et pendant la colonisation du Kenyan.

Si dans *RB* l'objet évalué reste le témoignage de la genèse d'un peuple, dans *GW*, l'objet évalué prend valeur de protection, d'assistance et de guidance dans le combat militaire contre l'envahisseur.

Contrairement à l'image de Kerinyaga de Murungu dans *RB* qui ne souffre d'aucune remise en question, la valeur thymique de Ngai fait l'objet de critiques

[1] Baydallaye Kane. *La Justice Répressive dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattant, 2006, p.76.
[2] *Ibid*.

chez certains personnages qui manifestent un sentiment dysphorique et phorique quant aux pouvoirs protecteurs attribués au dieu du Mont Kenyan.

Dans *RB*, Kerinyaga porte principalement un aspect narratif dans le cours d'histoire de Chege alors que la figure du Mont Kenya prend une valeur thymique et axiologique dans la mesure où son image demeure le seul signe perceptible sur lequel les Mau Mau s'appuient pour communiquer avec le dieu Murungu.

Les deux dieux des deux montagnes n'accomplissent pas la même mission dans les deux œuvres. Si le nom de Murungu fait figure de leçon, car informant sur le commencement des temps en pays Gikuyu, celui de Ngai dans *GW* fait office d'un « soldat », d'un « général » qui, par ses forces mystiques peut téléguider et protéger ses troupes en les inspirant dans leurs stratégies militaires.

Dans ce champ de guerre où la mort est un compagnon quotidien du résistant, l'image et l'évocation d'un dieu ne peut susciter que des valeurs thymiques diverses et variées. La figure de la montagne en reste affectée. Elle demeure un signe-fonction qui véhicule un message lourd de sens chez les compagnons d'armes de Kihika. Cependant, la mention de deux montagnes suscite un degré sensationnel qui entraîne des transformations chez des personnages comme Waiyaki, Lt Koina, etc.

La mise en relief de la figure de la montagne dans la forêt marque, pour Waiyaki, le début d'une vie mature. La montagne reste un « masque, un visage, un bien, un prosopon ; autrement une non-personne au sens ontologique du terme »[1] qui fait figure de « face représentative »[2] à travers laquelle Waiyaki « was (…) [drinking from a calabash of trust » (*RB*, 14). Quant au Lt Koina, le Mont

[1] Stamatios Tzitzis. *Qu'est-ce que la personne ?* Paris: Armand Collin, 1999, p.71.
[2] Thomas Hobbes. *Leviathan*. London: Pelican classics, 1968, p.746.

Kenya est un artisan important dans toute quête de victoire sur l'ennemi du peuple meurtri de Reung'ei et de Thabai.

- **La colline : l'expression d'un « complexe colonial »**

A l'instar de la figure de la montage dans *RB* et *GW*, la colline reste un signe qui évoque, dans *ICS* et *ICW*, des significations et des thématiques relatives aux interactions sociales dans un contexte de domination coloniale.

Justifiée par un élan de partage civilisationnel, la colonisation avait conféré aux colons un statut particulier. Ces derniers se considéraient comme des « enfants de Dieu » et entretenaient des relations basées sur « la dialectique du maître et de l'esclave ». La verticalité d'une telle relation se fait noter dans *ICS* à travers les rapports de Creighton et la communauté locale de Barbade, mais également à travers la position géographique de son domicile. En effet, la maison du propriétaire terrien est perchée sur la colline du village. Elle surplombe les taudis des populations locales pauvres qui, de leur position « d'en bas » observent les scènes quotidiennes de la maison du « maître ».

«The house on the hill » (*ICS*, 171) fait figure d'un réprésentamen à travers lequel se lit le complexe de supériorité et d'infériorité qui animent respectivement le « maître » et ses « sujets ». L'image de la maison est fondue dans la perception de la colline, cette partie accidentée de la terre qui prend une certaine hauteur par rapport à la surface plane met en évidence l'expression d'une supériorité raciale et sociale. Elle joue un rôle charnière qui, par la seule force de sa hauteur, expose la maison du chef faite « a-l'image-et à-la ressemblance »[1] d'un palais royale. La géométrie de la verticalité et de l'ascension cadre bien le thème de la hiérarchie et de la stratification sociale à travers laquelle les indigènes – la race noire – occupent

[1]Stamatios Tzitzis. *Qu'est-ce que la personne ?*, *op.cit*., p.61.

le bas de l'échelle sociale. La maison se charge alors d'une signification qui va faire naître une appréciation thymique chez les populations locales. Trumper fait connaître ses sentiments en ces termes:

> When you are up here» said Trumper, «on a night like tonight you see how it is nothin' could change in the village. Everything's sort of in order. Big life one side an' small life a next side, an' you get a kin' o' feeling' of you in your small corner an' I in mine. Everything's kind of correct (*ICS*, 175).

Cette colline surmontée d'une maison est ce que représente la montagne de Kerinyaga pour les traditionalistes dans *RB*. Si Kerinyaga renvoie au Dieu créateur Tout-Puissant, la colline exprime la présence d'un « démiurge » qui régit le destin des habitants de Creighton. Ces derniers expriment une note euphorique sous-tendue par une admiration adoratrice des indigènes à l'égard de Creighton et sa maison sur la colline.

Attirés par l'atmosphère d'une cérémonie officielle dans la maison du chef, « G » et ses compagnons se rendent à la maison de la colline pour satisfaire leur curiosité sur la cérémonie qui réunit différentes personnalités chez le riche propriétaire terrien. Les enfants affectent, de par l'intérêt qu'ils accordent à la maison, un aspect euphorique. C'est un endroit pas comme les autres ; un espace où l'abondance et le bonheur font figures de décor. « G » décrit le lieu comme suit:

> The house looked so much bigger than I had thought. It was like some of the castles we had seen in pictures. (…) the novelty of this place admitted no other emotion but curiosity and excitement. (*ICS*, 171-172).

A l'image de la colline qui émerge et « se détache » de la surface plane, la maison de Creighton s'isole et se particularise par ses aspects physiques et

sémantiques. Elle s'exprime en hauteur et crée « une illusion référentielle ».[1] Elle ne renvoie plus à un simple « relief de faible auteur, à sommet arrondi, dont les versants sont en pente douce »[2], mais porte la marque d'un pouvoir qui n'est pas laissé à la portée des indigènes. Du sommet de la colline, elle se signale comme une force qui centralise tous les pouvoirs qui régissent le politique et rentabilise le potentiel économique de l'île. Alors, la colline, la maison et Creighton s'associent pour exprimer, dans une certaine mesure, « la figure de la substance [d'un] Dieu »[3].

Habitués à voir une scène qui se déroule dans un espace-temps quasi invariable, des habitants de Creighton ont fini par intégrer la présence du Blanc dans le décor quotidien de leur espace social. De ce fait, beaucoup d'entre eux, contrairement aux amis de « G », contemplent avec aphorie (ni positif ni négatif) le spectacle quotidien qui s'affiche au sommet de la colline. La singularité et l'isolement de la maison qui y est construite se lisent sur le caractère de madame Creighton qui passe toutes les journées assise pour regarder dans une même direction. L'immobilité de la colline, son inanimité, se lisent dans le regard hagard d'une femme amorphe qui ne peut que compter sur son chien pour avoir une compagnie.

> Some said they could see Mrs. Creighton on occasions in the evenings. She sat on the roof looking in the same direction for hours. Beside her the Alsation squatted and when she retired inside the house the dog followed. In the landlord's absence it was her companion (*ICS*, 230).

Les villageois, regardent avec impuissance le signe de la force et de la différence sur la colline. Ils semblent se résigner devant le symbole de domination

[1] Eric Bordas et *al*. *L'Analyse littéraire*, *op.cit*., p.177.
[2] *Dictionnaire Universel* 4eme édition. Paris : Hachette, 2002.
[3] Thomas Hobbes. *Leviathan*. *op.cit*., p.761.

de celui qui les gouverne. En effet, « la finalité morale [et] altruiste »[1] qui se dégage de la leçon de Chege sur la montagne est en contrepoint des images « utilitaires ou égotistes »[2] qui mettent en évidence la maison sur la colline dans *ICS*.

A la différence de la montagne dans *RB* et *GW*, la colline de l'île dans *ICS* n'a pas un objet évalué par les indigènes. Sa fonction thymique est dissoute dans l'image et le statut de la maison du « maître ». Ses attributs sont associés à l'identité du domicile. Elle fait figure d'un signe, qui met en vue « un relevé de lignes et de surfaces »[3] d'un espace qui fait symbole de grandeur et de puissance coloniale.

A l'exemple de Murungu dans *RB* qui prend siège sur la crête de la montagne, Creighton élit son domicile sur le sommet de la colline. Les deux figures spatiales se dressent dans les deux œuvres comme des projecteurs qui supportent des êtres, lesquels soit sont des dieux créateurs soit des « hypostases » administrateurs de destin.

Au même titre que la colline dans *ICS*, celle dans *ICW* sert de lieu d'érection de la maison d'un autre propriétaire terrien, un autre colon : Walter. Ce dernier qui traite ses apprentis noirs comme des objets au service de son bien être, ambitionne de « s'extirper » de Taveta où « houses and buildings were scattered around haphazardly. » (*ICW*, 40). Ce vœu justifie l'intérêt qu'il porte à la colline où une maison à lui prend forme.

> His house was built on a small hill – or rather, it was being built. The two-storey wooden frame house had been incomplete now for over two

[1] Marie-Odile Geraud et *al*. *Les Notions clés de l'ethnologie : Analyses et textes*. Paris : Armand Collin, 2000, p. 278.
[2] *Ibid*.
[3] Eric Bordas et *al*. *L'Analyse littéraire*, *op.cit*., p.177.

> years. The ground floor, consisting of a dining room, sitting room and kitchen, was in working order, but only two of the three bedrooms on the floor above were habitable (*ICW*, 43).

Cette volonté de Walter d'habiter les hauteurs d'un tel espace révèle une articulation majeure de la nature des relations entre colonisé et colonisateur, Blanc et Noir, riche et pauvre.

L'objet recherché de la colline par Walter (Isolement et séparation) est identique à l'objet recherché par Creighton sur la colline de l'île. C'est un espace de déréliction qui aide à rendre plus visible la fracture social et la hiérarchie raciale entre autochtones et colonisateurs. Toutefois, la valeur thymique de la colline dans *ICW* reste limitée exclusivement à l'appréciation de Walter d'où sa décision de se faire construire une maison sur la colline de Taveta.

La dimension politique de la colline dans *ICS* est plus importante que celle exprimée par la colline du village de Walter qui, par ailleurs, fait surface de potentialités agricoles significatives. Walter fait de son objet une deuxième évaluation pour en tirer des solutions à la fois agricoles et pécuniaires. Elle est localisée dans une superficie de terres arables (*ICW*, 39) où le colon rentabilise une culture de café. Il s'en sert comme un espace à vocation économique. Cette valeur thymique de la colline met en grand trait un système colonial qui asservit l'indigénat dans ce qu'il a de plus symbolique. La colline reste un « repère sémantique »[1] par le quel William Boyd met un accent sur l'expression égotiste d'un « moi » colonial qui, dans l'autonomie de son agir, nie aux populations locales le droit à la prospérité.

[1]Eric Bordas et *al*. *L'Analyse littéraire*, *op.cit*., p.167.

CHAPITRE II CRUAUTE ET DYNAMISME DANS L'ESPACE

I-2-1 Espace de Victimisation

I-2-1 Le silence des eaux

I-2-1-1 Les eaux coupables

L'image et la signification de l'eau d'une manière générale et du fleuve d'une manière particulière dans la littérature reste polysémique. Dans son roman *Silence on développe* Jean Marie Adafi s'intéresse à la symbolique de l'eau et décrit le fleuve comme un élément fascinant. Dans *Les Nouveaux contes d'Amadou Coumba*, elle coule des sources légendaires et mythologiques, jouant un rôle important dans la spatialisation des mouvements des personnages. V. S. Naipaul dans *La Pirogue du peuple*, fait porter au fleuve la marque d'une zone de drame humain. Dans *Their Eye were Watching God* de Zora Neal Hurston, l'eau demeure un signe à travers lequel Hawthorn soulève certaines thématiques relatant, de fort belle manière, la vie sociale de la communauté nègre aux USA dans les années soixante.

Ngugi, dans *RB*, utilise l'image du fleuve comme un moyen heuristique afin de transmettre un message polysémique. Dans *ICS*, Lamming fait des eaux de la pluie un élément spatial à travers lequel il développe des scènes d'une teneur sémantique très sociale. Quant à Boyd, il convoque l'image des eaux d'un fleuve dans *ICW* pour ainsi visualiser les images en interaction avec les dires et faires de ses personnages.

Pour mieux décoder les aspects sémiotiques des éléments fluviaux dans les œuvres de notre corpus, nous allons procéder par une démarche analytique qui fait appel à la charge sémantique de « l'icône métaphorique »[1]. Selon A.Kibédi

[1] A.Kibédi Vergas et *al*. *Théorie de la littérature*, *op.cit.*, p.250.

Vergas et *al*: « ce qui caractérise ce genre d'icônes, c'est que la relation de ressemblance ne s'etablit pas entre le signe et son référent, mais entre deux référents qui sont tous les deux dénotés par le même signe »[1]. Et Peirce de les décrire comme « celles qui représentent le caractère représentatif d'un représentamen [ou signe] en représentant un parallèlisme dans quelque chose d'autre »[2].

Dans *RB* l'image du fleuve Honia est présentée d'une manière parabolique. Les deux villages de Makuyu et de Kameno dont les habitants, jadis unis vivant dans l'harmonie et la quiétude, se rejettent mutuellement. Le fleuve arrose ainsi la graine de la haine, renforce le sens de l'individualisme et conforte l'élan centriste des nouveaux convertis au Christianisme dans le village de Makuyu. Daivid I Ker illustre: « It [Honia River] should have been a unifying, life-giving force, but it is actually the symbol of division, keeping the two ridges apart»[3]. Le fleuve Honia peut alors être considéré comme « l'icone métaphorique »[4] de la présence du colon blanc et de ses conséquences. Quand ce dernier arriva au Kenya, il s'attaqua à la racine identitaire des populations autochtones. Il condamnait tout rituel relatif à la circoncision, aux cérémonies funéraires, etc. Il réussit à faire adhérer des indigènes à sa religion, divisant ainsi les natifs pour mieux les affaiblir et les exploiter.

Ainsi, au delà du référent direct ou immédiat[5] du fleuve[6] Honia fait appel à un référent médiat[7] : le colonisateur britannique avec son agenda politique et

---

[1] *Ibid*.
[2] « Qu'est-ce qu'une icone-métaphore ? »*perso.numericable.fr/robert.marty/semiotique/s067.htm* – (13-11-12).
[3]David I ker. *Introduction of African Novels*. Harare: Heinemann, 1987, p.12.
[4] A. Kibédi Verga et *al*. *Théorie de la littérature, op.cit*., p.250.
[5] *Ibid*. [un réferent immédiat souvent abrégé **Ri** est ce référent qui renvoie directement à l'objet qu'il définit.]
[6] *Ditionnaire universel* 4° édition, *op.cit*., [Dans ce dictionnaire le **RI** du fleuve est défini comme étant un « grand cours d'eau aux multiples affluents, qui se jettent dans la mer. »]
[7] A. Kibédi Verga et *al*. *Théorie de la littérature, op.cit*., p. 250. [Le référent médiat, abrégé **Rm**, est un signe qui renvoie aux ressemblances des aspects de l'objet qu'il définit. Il souligne les proprietés de son *dénotata*, et entretient un lien de ressemblance sémantique avec celui-ci.]

économique. Il constitue le champ de bataille visible entre la communauté chrétienne de Joshua et celle traditionnelle de Waiyaki. Ngugi illustre ce choc civilisationnel en ces termes: « in the novel itself there is physically a river between two hills that house two communities which keep quarreling »[1]. Ce fleuve qui sépare les deux vilages symbolise la religion du colon qui divise. Il est la force politique par laquelle est établi un ordre social tendancieux qui *essentialise* la manière d'exister en terre africaine :

> Kameno and Makuyu, separated by the river Honia, were in relative social harmoniy before being affected by alien religion and colonial politics. (…). The emphasis in *The River Between* is on the self-assertive rejection by inflexible Christians of everything pertaining to traditional religion and the way of life inseparable from it, Christianity is taken seriously[2].

Le référent médiat du fleuve Honia est un rétroviseur qui renvoie l'image d'une société bousculée dans ses essences identitaires par les valeurs d'une puissance coloniale. Cela amène David Cook et Michael Okenimpke à affirmer: « Ngugi's novel presents to us a society divided between Christianity and non-Christian»[3]. Son **Rm** et **Ri** s'opposent et soulèvent la dialectique d'une mission « civilisatrice » et d'une méthode démagogique (« divide and rule ») du colon britannique en terre africaine.

Si les eaux du fleuve dans *RB* servent pour Ngugi de moyen de décrire, avec emphase, la portée politique et sociale du régime colonial dans les villages de Makuyu et de Kameno, Lamming fait recours aux images d'une pluie diluvienne qui s'est abattue sur le quartier pauvre de Creighton pour rendre visible le phénomène de paupérisation qui gangrène la vie des habitants de ce village. A

[1]Ngugi wa Thiong'o. Il est cité par Duerden, Dennis & Cosmos Pieterse in *African Writers Talking*. London: Heinemann, 1972, p.125.

[2] David Cook & Michael Okenimkpe. *Ngugi wa Thiong'o*: *An Exploration of his Writings*. Nairobi: Heinemann, 1997 [1983], pp.29-35

[3] *Ibid*., p.35.

l'image des eaux du fleuve Honia, les eaux qui inondent le village de « G » étayent les fonctions d'une icône métaphorique. Cependant, à l'opposé des eaux de Honia, la pluie diluvienne dans *ICS* ne porte pas les germes de la division. Elle tombe et dévaste Creighton. Un spectacle de platitude et d'affliction s'affiche dans le village.

Cette eau de pluie ne porte pas seulement la nature d'une substance. Elle est aussi matière, faisant surface à corps perdu dans le quartier où réside la couche vulnérable de la société de Creighton. De sa létalité provocatrice d'une douleur psychique, émerge sa dimension destructrice. En effet, le vieux Foster dont la maison est détruite par les eaux de pluie, s'accroche sur une partie du toit pour se noyer avec. Il semble ainsi dire avec Rabelais: « cette espèce de mort par naufrage, *estre* à craindre, ou rien *n'estre* à craindre. Car comme est la sentence d'Homère, chose grieve, abhorrent et dénaturée, est périr en mer »[1]. Cette image est un signe de la « perdition de l'être dans un milieu qui le suffoque, (…) l'angoisse dans sa forme étymologique »[2]. L'eau de pluie défait l'ordre et la configuration du quartier en s'imposant comme une force motrice jusqu'à se transformer en un espace d'horripilation.

En fait, l'opposition entre le figuratif iconique du fleuve dans *RB* et les eaux de pluie dans *ICS* est de type graduel et non catégoriel[3]. Les deux signes portent un sens politique, mettant en vue les traits dévastateurs d'un systeme. Grâce au signe de l'eau, il devient possible de souligner le rapport paradigmatique[4] et syntagmatique[5] entre l'eau et le systeme colonial. Un « apparentement

[1] François Rabelais. *Le Qart livre*, Chapitre XXXI
[2] Jean Libis. *L'Eau et la mort*. Paris : Dijon Cedex, 1996, p.46.
[3]Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, *op.cit*., p.169.
[4]Joseph Courtes le définit dans *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, p.171, comme étant [« la relation « ou...ou » entre deux éléments, deux unités »]
[5] Selon Joseph Courtes à la page 171 du même ouvrage cité ci-dessus [la relation syntagmatique est un « rapport « et…et » entre deux unités.]

contextuel »[1] s'instaure entre le systeme et le signe. Et de ce rapport iconique se dégage « une nature isotopante »[2] de l'eau qui nous fait lire les thématiques sous-jacentes du fleuve Honia et de la pluie diluvienne dans les deux ouvrages.

La célébration de l'anniversaire de « G » qui est un moment de fête est rendue impossible par une pluie diluvienne. Et la joie d'une célébration de céder la place à l'angoisse et au désarroi: « our capacity for feeling had grown as large as the flood, but the prayers of a simple village seemed as precariously adequate as the houses hoisted on water. » (*ICS*, 10). A l'exemple du système colonial qui refuse aux indigènes le droit au bien être, la pluie nie à « G » celui de goûter au bonheur d'un souvenir heureux. Elle fait de lui, comme en fait la colonisation aux natifs, une proie d'un malaise confus. Ces eaux de pluie tissent une ressemblance avec le fleuve Honia dans leur référent médiat, c'est-à-dire dans l'aspect politique du message qu'elles portent. Les deux signes métaphorisent un systeme de damnation à travers lequel les populations autochtones du Kenyan et de la Barbade sont dépouillées de leurs valeurs sociétales qui concourent à leur harmonie sociale et à leur bonheur du développement.

En effet, la pluie joue un rôle central dans la narration du premier chapitre. Le narrateur focalise ses eaux et établit un lien historique entre la pluie et les célébrations toujours manquées du jour d'anniversaire de « G ».

> Rain rain, rain… my mother put her head through the window to let the neighbour know that I was nine (…). I wept for the water waste of my ninth important day (…) I might have accepted the consolation if it weren't that the flood had chosen to follow me in the celebration of all my year, evoking the image of those legendary waters which had once arisen to set a curse on the course of man (*ICS*, 9-10) .

[1] *Ibid*., p.171.
[2] *Ibid*.

L'intérêt de la présence des eaux est d'un ordre politico-social. Le narrateur suit leurs flots et présente au lecteur « une suite événementielle individuelle »[1]. Chaque habitant fait montre d'« un prédicat »[2] (« attributs et acte d écrits ») à l'endroit de la pluie diluvienne. Certains pesonnages comme la mère de « G » y voient un signe de bénédiction: « my mother protested: It was irreverent to disapprove the will of the lord or reject the consolation that my birthday had brought showers of blessing» (*ICS*, 9). Alors que d'autres comme «G » lui même la considère comme un vecteur de malédiction: « the weather had played me false » (*ICS*, 9). Ces écarts positionnels évoquent une note discordante, mais analogue à la question sur la colonisation que certains acteurs comme le cordonnier et ses jeunes camarades condamnent au moment où d'autres comme Pa et Ma se résignent pour s'en remettre à Dieu et au destin.

En fait, à travers le fonctionnement iconique et métaphorique des eaux qui ravagent toute un taudis, s'illustre une critique acerbe de Lamming qui met sous l'optique du lecteur avisé, les conditions indécentes de vie de ces descendants d'esclaves. Ces paysans exploités dans les plantations du colon, ces hommes et femmes qui créent toute la richesse du village de Creighton vivent, paradoxalement, dans une misère inacceptable. La pluie diluvienne s'abat comme une « métaphore visuelle »[3] qui soulève les écarts sociaux entre le colonisateur et le colonisé.

> The flood, with which the novel opens, signifies not death or rebirth but the hopelessly static conditions of the deprived, penurious Barbadian, particularly the woman (often a single parent), under colonization flood[4].

[1] A. Kibédi Verga et *al*. *Théories littéraires*, *op.cit*., p. 250.
[2] *Ibid*., p.153
[3] *Ibid*., p. 251.
[4]Viney Kirpal. « George Lamming's *In the Castle of My Skin*: A Modern West Indian Novel » in *ARIE: A Review of International English Literature,* 28:2**,** A p r i l 1997, p.106.

La pluie ménage la maison du landlord et transforme le quartier populaire en un delta qui se jette dans le « fleuve noir » :

> From a window where the spray had given the sill a little wet life I watched the water ride through the lanes and alleys that multiplied behind the barracks that neighbour our house. The white stalks of the lily lay flat under the hammering rain, then coaxed their roots from the earth and drifted across the upturned clay, into the canal and so to the deep Black river where by agreement the floods converged » (*ICS*, 9).

Si Honia dans *RB* désunit une union sacrée, le « Black river » accueille les eaux de pluie qui emportent avec elles la vie de toute une communauté. Au regard du système colonial par lequel sont détruites les identités culturelles, les eaux de pluie défigurent le village de « G » et bouleversent le quotidien des indigènes. « G » raconte: « the morning laden with cloud soon passes into noon, and the noon neutral and silent into the sodden grimness of an evening that waded through water» (*ICS*, 9). Cette vie sociale perturbée dans *ICS* va inspirer des personnages dans *ICW* à aller chercher des moments de détente dans les eaux d'un fleuve.

Dans beaucoup de ses œuvres, les personnages boydiens sont exposés à la dure quête du bonheur. C'est ainsi qu'ils explorent des espaces divers pour trouver des figures spatiales qui peuvent satisfaire les conditions d'un épanouissement total. De ce fait, la figure du fleuve apparaît pour certains personnages comme Félix et Gabe dans *ICW* comme une épiphanie qui iconise une source de bonheur, un échappatoire du chagrin existentiel. Ce fleuve, au regard de Honia, cesse d'être une simple étendue d'eau pour renvoyer à un référent médiat d'un milieu libéré de tout obstacle à la liberté et au bonheur. A la sortie du fleuve, Gabe confesse à son frère Felix: « I used to dream about this afternoon when I was in India » (*ICW*, 59). De par cette confession, le fleuve incarne, pour ce personnage, le réel d'un espace qui « s'étend » dans une relation fraternel pour concourir à un contentement partagé d'un amour complaisant :

> Felix dried his hair with the towel and ran it one last time over his naked body. (…) Felix was silenced for an instant with a sudden tingling surge of inarticulate love for his brother. He felt numb and weightless with its power (*ICW*, 59).

Contrairement au fleuve rouge et au lac des larmes dans *WC*, aux eaux de pluie dans *ICS* et au fleuve Honia dans *RB*, ce fleuve dans *ICW* ne renvoie pas à un **Rm** relatif aux aspects politiques. D'ailleurs, il permet de lire « les paysages intérieurs »[1] caractérisés par une hantise qui les emporte vers les auspices d'une vie qui préfigure un bien-être absolu. Les « intérieurs » et les « dehors » se croisent pour faire apparaître une récurrence obsessionnelle d'une quête d'un être qui « met en valeur toute la puissance du refoulement »[2]. Felix s'inquiète: « they can't have a war. I'm going to Oxford» (*ICW*, 58). En fait, la menace d'une guerre imminente pèse sur les consciences des personnages et, dans une certaine mesure, incite Felix et Gabe à s'isoler dans cet endroit fluvial où ils peuvent accomplir les exigences de leurs « hautes prétentions aux bonheurs de la vie »[3]. Le fleuve est alors un signe par lequel leur « angoisse hallucinatoire (…) doit être exorcisée »[4].

L'image de l'univers fluvial est dissoute dans les aspects temporels et existentiels du bonheur. Le penchant à l'amour fraternel y est embelli et ennobli pour ainsi faire de ses deux personnages des acteurs en communion parfaite avec un référent médiat « d'un espace enchanteur et émouvant ou riant et charmant »[5]. A l'instar du fleuve Honia et des eaux de pluie dans *ICS*, le fleuve où se baignent Gabe et Félix est focalisé. Le narrateur y prend une identité extradiégétique et porte à la surface le lien intime entre les personnages et l'espace fluvial. A l'opposé de Honia et des eaux de pluie qui provoquent le désordre dans les villages

[1] Collette Maximin. *Littérature caribéenne comparée*. Paris : Karthala, 1996, p.134.
[2] *Ibid*.
[3] Emmanuel Kant. *Essai sur les maladies de la tête : observation sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Gf Flammarion, 1990, p.142.
[4] Jean-Pierre Giusto. *Le Champ clos de l'écriture.* Paris : Presse Universitaires de Valenciennes, 1985, p.9.
[5] Emmanuel Kant. *Essai sur les maladies de la tête : observation sur le sentiment du beau et du sublim, op.cit*., p.150.

de Makuyu, de Kameno et de Creighton, le fleuve dans *ICW* participe à l'épanouissement de ses visiteurs. Il fait écho d'une résonnance euphorique dans un contexte politico-social caraterisé par une ambiance de menace de conflits militaires.

Au demeurant, la figure de l'eau dans *RB* et *ICS* porte l'illusion référentielle d'un mal colonial qui a désagrégé l'esprit du bon voisinage et la struture societale de l'Afrique et des Caraibes. A l'opposé de Honia et de la pluie, le fleuve dans *ICW* fait figure d'un espace de félicité, un endroit pourvoyeur de quiétude, quoique fortemement éphémère.

Par ailleurs, dans *WC* il convient de noter l'existence de deux éléments fluviaux dont les référents médiats restent assimilables à un « tableau pictural »[1] du néocolonialisme qui traverse les frontières pour faire du népotisme et de la cruauté la toile qui lie par le nombril les états africains « indépendants » et les puissances occidentales. En effet, une étude hydrographique de *WC* permet une identification du lien référentiel entre le Ruler, le fleuve rouge et ses crocodiles, et le bestiaire qui congèle au « lac des larmes » « the lake of tears » (*WC*, 454), où le temps s'est arrêté, le mouvement paralysé et la vie hypnotisée.

Aburira est un pays qui fait figure d'une zone géographique indéterminée dans le concert des nations. A sa tête, un dictateur qui fait voie, d'une manière perpétuelle, dans sa volonté à gouverner sans pour autant s'astreindre à un regard critique d'un parti ou d'une personne à orientation politique différente. Le Ruler dont les idées-forces inspirent la teneur qui prend au ventre une bonne partie du peuple, fait du fleuve rouge le cimetière sans pierres tombales des citoyens qui trouvent leur confort moral dans leur combat pour la démocratisation d'Aburira.

[1] Mansour Niang. « L'Espace du local au global dans la géopoétique de Léopol Sédar Senghor », *op.cit*., p.150.

Ce fleuve-cimetière, peuplé de crocodiles qui se nourrissent de la chair humaine, se rapporte à un référent métaphorique à l'image du nom du Ruler qui renvoie à tous les dictateurs et régimes despotiques où qu'ils puissent se situer. Comme les crocodiles du fleuve, le régime du Ruler se nourrit des larmes des innocents qui sont fatalement soustraits au sérieux d'un combat libérateur. La voie révolutionnaire brisée dans le paysage politique est saignée à mort dans le fleuve qui étale sa vague sanglante et horrifiante, par laquelle est peint le réel d'une vérité attristante. S'adressant à Vinjinia, la femme du ministre Machokali, accusée de collaborer avec les « femmes danseuses », « women dancers » (*WC*, 453), Kaniuru menace par ces propos: « you know this river? It is called the Red River because the crocodiles have come to love the blood of any person who entertains any foolishness against the Ruler » (*WC*, 453).

La mise en scène des meurtres accomplis dans le fleuve iconise la cruauté d'un chef qui s'illustre dans une nation rythmée par une certaine intrication entre le bien et le mal. La « caractériologie »[1] de la gouvernance du président d'Aburira laisse entendre une raisonnance funeste que justifie « le luxe et l'orgueil »[2]. Un trait d'union s'établit ainsi entre les épithètes du régime et les attributs du fleuve. Une iconicité métaphorique surgit pour particulariser et mettre en surface les ombres intimes d'une relation entre un fleuve-cimetière et un régime aux valeurs surannées dans la géopolitique des civilisations modernes. Si la voix de la victime innocente fait écho dans les rues de l'Etat d'Aburira, dans le fleuve rouge raisonne « la voix du sang »[3] des hommes et des femmes qui osent ramer à contre courant des principes du Ruler.

Contrairement au fleuve Honia, le fleuve rouge n'a aucun référent culturel. Il iconise une dimension politique et se faisant, tire un analogon avec les eaux de

[1] Gaston Bachelard. *Epistémologie*, *op.cit*., p.82.
[2] *Ibid*., p.70.
[3] Jean Pierre Giusto. *Le Champ clos de l'écriture*, *op.cit*., p.12.

la pluie diluvienne dans *ICS*. Si cette pluie dévoile une injustice coloniale, le fleuve rouge souligne avec force les convulsions douloureuses d'une société prise aux pièges du diktat d'un seul homme, lequel fait « preuve d'un machiavélisme criminel »[1]. Aburira est victime d'une « fausse décolonisation »[2] que traverse bien des pays du Tiers Monde. Par le truchement « d'un clic poétique »[3] une réalité d'un système politique est exposée dans l'espace des eaux qui n'existent que pour abriter des actants (les crocodiles) dont la mission est d'assurer un nettoyage de traces de « meurtes politique ». Kaniuru precise à Vinjinia:

> Only you can decide whether you want to go back home to cook for your children or to the Red River as for food for crocodiles (…) these [crocodiles] are very hungry because, they have not had their normal ration of human meat (*WC*, 452-453).

Quand le Ruler est absent du territoire national le régime vit au ralenti et le fleuve s'endeuille d'un manque voire de l'absence de visiteurs « coupables ». Il demeure comme une sorte de diastole du palais présidentiel qui arrose les profondeurs du régime par le sang de victimes innocentes. Il apparaît comme « un masque emprunté »[4] pour mieux visualiser « tous les détritus (…) remâchés et rendus en une soupe peu appétissante »[5]qu'offre quotidiennement son Excellence à ses concitoyens.

A la différence du fleuve rouge dans *WC*, l'iconicité du fleuve Honia ne se limite pas à la dimension politique du système colonial. Elle renvoie également à un autre référent médiat qui porte l'identité des entrailles d'une tradition profonde. Il renvoie aux croyances et pratiques ancestrales qui servent de couperet aux thèses négationnistes d'une existence culturelle africaine. A l'exemple du fleuve dans *The*

[1] Jean Paul Sartre. *Siuation V*, *op.cit*., p.230.
[2] *Ibid*., p.229.
[3] Mansour Niang. « L'Espace du local au global dans la géopoétique de Léopol Sédar Senghor », *op.cit*., p.153. [L'auteur de cet article précise à la page 153 que le clic poétique est « le procédé de la transsubstantiation par lequel l'espace physique se substitue à l'espace fictif. »]
[4] Jean pierre Giusto. *Le Champ clos de l'écriture*, *op.cit*., p.16.
[5] *Ibid*., p.24.

Interpreters de Wole Soyinka, Honia parabolise le référent de la sacralité et de la pureté. Avant de subir l'opération chirurgicale de la circoncision, Waiyaki est amené au fleuve pour prendre un bain purificateur. Il en sort complètement purifié de toute souillure que son statut de « non-initié » pouvait l'emmener à porter. Le fleuve focalise ici Waiyaki et sa mère et les événements qui justifient la présence de ces derniers dans les eaux fluviales. Il subit une présence et effectue une action de grâce et de purification sur le jeune homme à circoncire. De ce fait, Honia demeure un acteur et un focalisateur:

> Later in the day, his mother went into the field. Waiyaki whose head had been shorn of hair, trailed behind her as a little child would follow its mother. And when she went to Honia river, he followed. She dipped him into the water and he came out clean (*RB*, 12).

La circoncision est un aspect important dans la tradition africaine. Dans *RB* Ngugi décrit les différentes étapes à parcourir pour entrer dans le cercle restreint des hommes initiés. Dans ce processus le fleuve joue un rôle de premier plan. Il reçoit les candidats à l'initiation pour les purifier une dernière fois avant l'opération chirurgicale. Cette connexion directe entre les eaux et les garçons de Kameno prend une ampleur narrative qui porte la marque d'une iconicité structurale. Honia se solidarise dans le mouvement de ses visiteurs vers leur statut d'homme. Il les purifie et absorbe leur sang pour ainsi établir un lien ombilical entre son espace et les initiés. Cette solidarité événementielle évoque toute l'importance et la signification des éléments de la nature dans les pratiques religieuses et culturelles des Africains d'une manière générale.

Le Référent médiat du fleuve Honia se renforce par une dimension existentielle, laquelle dévoile un facteur ontologique. En sa capacité d'endroit de tranquillité, Honia soulage les victimes des troubles psychologiques et revitalise leur espoir. Ainsi, il demeure un vecteur social qui dresse en pointe une crise

sociale très profonde dont les conséquences collatérales embourbent certains habitants des collines dans des états psychologiques auxquels seul Honia reste capable d'apporter un remède salutaire. Il fait équipe avec ceux qui souffrent de troubles mentales pour, de par l'espace et la tranquillité qu'il leur offre, faire disparaître leur tristesse. Ayant découvert ce référent médiat du fleuve, Nyamboura qui subit le fardeau de la crise que traverse sa famille après le décès de Muthoni, vient se laisser bercer par la fraîcheur de Honia. Le narrateur relate:

> Going to church was becoming a burden to her, especially in the company of her father. (…). Sometimes she would not go to church at all instead she would go to Honia River. There she would find peace. There she prayed God and remembered her sister. (*RB*, 103-104.)

A travers le référent médiat et immédiat du fleuve, Ngugi fixe beaucoup de ses événements narrés dans un seul espace : « Honia is where so many of the crucial episodes are enacted »[1], et évoque d'emblée des thématiques variées. Il délivre différents messages d'ordre social voire politique, donnant naissance à un débat souligné par David Cook et Michael Okenimpke qui s'interrogent comme suit : « If Kameno basically represents traditional society and Makuyu the Christian minority, what or who is symbolized by the intervening river? »[2].

Par ailleurs, au regard du fleuve Honia dans *RB*, les eaux de pluie dans *ICS* sont focalisées par le narrateur. Leur mention dans le chapitre I du roman est un prélude de l'orientation politique de Lamming. Dans ce premier chapitre, l'auteur fait usage d'une description « comme l'occasion d'une leçon de choses »[3] qui prend « une valeur explicative et symbolique »[4]. En effet, elle perd sa valeur décorative pour prendre l'allure « d'un modèle pictural »[5] par lequel, au-delà du

[1] David Cook & Michael Okenimpke. *Ngugi wa Thiong'o*: *An Exploration of his Writings*, *op.cit*., p..32.
[2] *Ibid*., p.13.
[3] Michel Raimond. *Le Roman*. Paris: Armand Colin, 2000, p.158.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.

réel de l'événement qu'elle relate [inondation] est soulignée « l'unité du personnage et de son milieu »[1]. Le narrateur met en relief ce lien comme suit:

> The season of flood could change everything. The flood could level the stature and even conceal the identity of the village. With the turn of my ninth year it had happened again. From the window I looked at the uniform wreckage of a village at night in water. My mother said it was a shame, as was everything that displaced her. And even after many years I would try to fix her label. What precisely was a shame? Was it the weather or the village or the human condition in which and in spite of which the poor had sworn their loyalty to life? (*ICS*, 11).

A l'image de Madame Bovary que « toute sa personne explique la pension comme la pension implique sa personne »[2], la miserabilité des habitants de la « Favela » de Creighton détermine leurs attributs sociaux. Les eaux apparaissent ainsi comme un élément narratif focalisé et à travers lequel est inscrit un référent politique qui offre le spectacle gratuit d'une injustice sociale par laquelle Foster et ses voisins sont enfermés dans un univers aux conditions de vie aléatoires.

Les eaux de pluie, à l'exemple du fleuve Honia, sont un élément textuel par lequel Lamming fait un état des lieux, un inventaire de la politique du colon qui s'articule comme un procès de la colonisation en terre caribéenne. Ces « descriptions parsemées »[3] dans le premier chapitre exposent l'action de la pluie, mais aussi conduisent au lien indirecte et pourtant réel, entre ces eaux dévastatrices et les conséquences fâcheuses du système d'expropriation de Creighton: « the flood is a direct link to the wider reality of the feudal structure of life in the village»[4]. Ce procédé descriptif fait appel à des dietiques temporels qui, à l'image de la politique terrienne du Blanc, jettent une ombre ambulatoire[5] qui se déplace

[1] *Ibid*., p.159.
[2] *Ibid*., p.151.
[3] *Ibid*., p.151.
[4] Sandra Pouchet Paquet. *Foward* in *In the Castle of my Skin*, xvi.
[5] Michel Raimond. *Le Romand*, *op.cit*., p.151.

avec les personnages en définissant leur statut d'hommes emprisonnés dans les ténèbres de la misère.

L'image de monsieur Foster qui refuse catégoriquement de quitter sa maison qui, sous les eaux de ruissellement, se dirige directement vers le fleuve noir, impacte la microstructure du récit dans le chapitre I. Cette structure se développe dans un récit dialogale animée par la mère de « G » et une de ses voisines. Cette dernière qui s'interroge sur le sort de monsieur Foster et de sa famille, a du mal à croire leur histoire. Tous les deux femmes se sentent proches de Foster et font montre d'un élan de sympathie et de solidarité. Elles solicitent un effort et une performance collective pour sauver leur voisin: « Foster swear he won't leave the old house, and went sailing down the river on the roof. They had to fish him from the deanery wall with a rope » (*ICS*, 13).

Cette image du vieil homme qui se laisse emporter par les eaux est représentative de sa communauté qui se brise sous le joug du colonialisme. A l'instar de la population de Makuyu qui est emportée par la vague d'une religion coloniale, les habitants de Creighton sont incapables de « défendre un point de vue et des normes cohérentes, qui lui sont propres et qui la distinguent des normes dominantes »[1]. Les eaux de pluie, parallèlement aux eaux du fleuve Honia, sèment l'embarras et affichent une image de désolation. Un rapport de dominant et de dominé surgit et fait du symbole des eaux l'icône visuelle à travers laquelle se lit toute la rigidité du système colonial. Ces eaux qui inondent restent des éléments qui expriment « l'essence de la réalité »[2], laquelle plonge systématiquement les indigènes dans un « état de sous-humanité »[3].

[1] Jérôme Bouchet et *al*. *Psychologie sociale : l'individu et le groupe*. Tome I. Paris : Bréal, 1996, p.98.
[2] A. Kibédi Vargaet *al*. *Théories littéraires*, *op.cit*., p. 286.
[3] Jean Paul Sartre. *Situation V*, *op.cit*., p.52.

Les eaux de pluie et celles du fleuve Honia partagent un référent médiat – la face terrible du colonialisme. Elles jouent le rôle « d'adjuvant » à travers les fonctions de valeurs positives/négatives, bien/mal qu'elles contrastent pour ainsi renvoyer, d'une manière iconique mais métaphorique, à « une essence occultée par les apparences des phénomènes sociaux immédiatement perceptibles »[1].

Elément essentiel dans l'animation du récit, l'espace fictionnel constitue un moyen définitoire d'actions, un univers où la dimension temporelle peut servir de mesure à la vitesse et à la durée des actions fictives des personnages. Louis Balandier déclare d'ailleurs à juste titre que « tout récit enclot un espace et un temps fictif plus ou moins précisément et complètement représentés et une population plus ou moins distincte »[2].

« Le lac des larmes », « lake of tears » dans *WC* n'échappe pas à cette prééminence du cadre politico-temporel. En effet, dans cet espace se dresse un spectacle qui sort de l'ordinaire. Le « lac des larmes » est le lieu où tout s'arrête de mouvoir. L'existence y prend une pause et laisse le narrateur focaliser une scène qui affecte du coup au lac une portée dramatique:

> The scream that next issued from Vinjinia's mouth was not joy or sorrow, and for a few seconds she could not utter a word. Tajirika looked to see what she was pointing at. The sight made him tense up also: a flock of birds was frozen in flight above the lake. Some yard into the pool, a dog, barking at the birds, suddenly froze before their very eyes. (*WC*, 442).

Le récit est ainsi ancré dans cet événement reflété dans l'univers du lac qui, à l'image de l'Etat d'Aburira avec sa population, plonge sa bestiaire dans un état d'inertie. Les deux espaces (Aburira et le lac des larmes) se rapprochent de par les

[1] A. Kibédi Varga et *al*. *Théorie littéraires*, *op.cit*., p.286.
[2] Louis Balandier. *Le Récit*. Paris : Editions S.T.H, 1991, p.49.

images et les réalités qu'ils reflètent. Comme la figure du lac, le Ruler « a une aura de mystère »[1]. Ce bassin d'eau séduit et attire pour ensuite faire des victimes. Ses images archétypales des bestiaires iconisent la paralysie sociale, politique et économique d'Aburira. Le peuple sacrifié sur l'autel de la cupidité humaine, s'asphyxie et s'immobilise dans un dénouement total. Le lac métaphorise cet insigne larron qui dérobe l'existence des êtres animés. Il partage principalement son référent médiat avec les eaux de pluie dans *ICS*, et le fleuve rouge dans *WC*. Au regard de ces derniers, le lac est un actant dont les faits contribuent à la structure narrative et à la charge sémantique du récit R.

Son attraction étale donne à sa surface une image d'une eau « dormante, (…), un miroir de la mort ; (…) un cercle magique qui (…) appelle et disperse de sa respiration occulte et profonde toutes les puissances de la mort »[2]. La force paralysante de ses eaux donne l'impression qu'il abrite une force invisible, un monstre aquatique qui à l'exemple du Ruler « renforce et revigore un symbolisme mortifère couvé par la substance de l'eau, [et] quitte à l'affecter parfois d'éléments vaguement bouffons relevant de ce que les Anciens appelaient les mirabilia »[3].

Une « navigation verticale »[4] de l'unité spatiale du lac permet de souligner une certaine verticalité temporelle : tout ce qui y arrive cesse d'être. Le lac règne en maître et domine son environnement par sa pesanteur qui attire et neutralise tout mouvement. De ce fait, il iconise et métaphorise l'Etat du Ruler où ce dernier réduit en silence toute voix qui laisse entendre le contraire de ce qu'il pense. Les opinions hostiles au parti unique de droit, au président à vie, au régime despotique, attire la foudre de son Excellence qui détient, à l'image du lac, le pouvoir de vie et de mouvement du peuple d'Aburira. Si le lac est l'allégorie de son temps qui

[1] Jean pierre Giusto. *Le Champ clos de l'écriture*, *op.cit*., p.13.
[2] Michel Guiomar. *Principe d'une esthétique de la mort*. Paris : Corti, 1967, p.348.
[3] Jean Libis. *L'Eau et la mort*, *op.cit*., p.133.
[4] Mansour Niang. « L'Espace du local au global dans la géopoétique de Léopol Sédar Senghor », *op.cit*., p.153.

n'existe pas, Aburira est l'horloge de son temps qui s'use dans les exigences d'un régime qui ne reconnaît pas « à autrui [le] droit à la dissidence, voire à l'indifférence en politique »[1]. Tout mouvement « susceptiblbe de pousser dans des directions opposées selon les occasions »[2] est maté dans le silence.

Parallèlement au fleuve de Honia dans *RB*, aux eaux de pluie dans *ICS* et au fleuve rouge dans *WC*, le « lac des larmes » dessine des tableaux où sont figés des actants qui, de par leur situation, évoquent un référent politique pour ainsi créer un sens à portée informative. A la différence des autres espaces fluviaux précédemment cités, « the lake of tears », s'étale comme un musée où les bestiaires gelés, exposent une image éloquente qui pourtant laisse les villageois aphones devant un phénomène par lequel est peint une métamorphose qui échappe à la prévoyance des habitants d'Eldares. D'où le judicieux rapprochement entre le lac et ce pays (Aburira) où la souffrance, la pauvreté et la mort avilissent davantage les citoyens dans leur statut d'hommes misérables.

I-2-1-2 L'espace médical

Lieu de soulagement, de secours et de guérison par excellence, l'espace médical prend des formes et des significations différentes qu'il conviendra de mettre en relation avec les réactions des personnages dans les œuvres de Ngugi, Lamming et Boyd, en se basant sur des éléments sémiotiques comme les *actes* et les *modalisations épistémiques*[3]. Analyser le savoir et le croire de l'univers cognitif[4] reviendra à montrer l'influence de l'espace dans les discours et les événements du récit. En fait, il sera questions, dan ce sous-chapitre, d'étudier les

[1] Philippe Braud. *La Démocratie politique*. Paris : Edition du Seuil, 1997, p. 233.
[2] Alain Dubressou et *al*. *Les Chemins de la démocratie*. Paris : Kartala, 1991, p.25.
[3] Selon A.J.Greimas dans *Sens II* : *Essais sémiotiques*, à la page 118, *un acte épistémique* [« est une identification. (…). Il met à contribution l'univers de savoir. (…). C'est une transformation, c'est-à-dire le passage catégorique d'un « état de croyance » à un autre : de ce qui est nié à ce qui est admis, de ce dont on doute à ce qu'on accepte, etc. »]
[4] *Ibid*., p.115.

imbrications du faire-savoir[1], du faire persuasif[2] et du faire-interpretatif [3] des personnages en « situation de communication »[4]. Il nous sera possible de mettre en évidence la connection entre la modalité virtualisante du vouloir-faire et celle actualisante du pouvoir-faire dans l'univers médical de *GW*, *SOA*, *WC* et *Armadillo*.

Dans *GW*, l'espace médical connaît moins de tensions et d'interactions. Interné à « Timoro hospital » (*GW*, 244), Gikonyo effectue un travail de réminiscence et se fait rapporté par le narrateur un discours remémoratif «centré sur une vie individuelle »[5]:

> He had been in Timoro for four days. For the last three days he thought of Mugo and the confession, could he Gikonyo gather such a courage to tell people about the steps on the pavement? At night he went over his life and his experiences in the seven detention camps. What precisely had all these years brought? At every thought, he was pricked with guilt. Courage had failed him, he had confessed the oath in spite of vows to the contrary. What difference was there between him and Karanja or Mugo or those who had openly betrayed people and worked with the whiteman to save themselves? (*GW*, 245).

Cette voix interne de Gikonyo, prend un « aspect démobilisateur du seul fait qu'il est rétrospectif et (…) plonge [Gikonyo] »[6] dans un passé douloureux. Le mari de Mumbi est tenaillé entre sa mémoire coupable envers sa patrie et sa condamnation maladroite voire injuste, de l'acte de trahison posé par Mumbi à son

[1] Un faire savoir est un faire à travers lequel un sujet émetteur transmet la connaissance qu'il a sur des valeurs-ojets à un autre sujet recepteur.
[2]C'est l'opération communicative dans laquelle un ou chacun des interlocuteurs cherchent, par un savoir-vrai qu'il detient sur des valeurs-objets ou un paraître-vrai qu'il articule, pour convaincre son ou ses interlocuteurs.
[3] Il renvoie à la mobilisation de l'allocuté de ses connaissances et expériences pour découvrir la véracité ou la fausseté d'un énoncé d'un locuteur.
[4] *Ibid*.
[5]Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Editions du Seuil, 1980, p. 255.
[6]*Ibid.*

égard. Il se cherche, « que suis-je ? »[1] semble être son interrogation quand il se compare à Karanja et à Mugo qui ont révoqué les faits et causes des Mau Mau pour assouvir des intérêts individuels. Le narrateur rapporte: « what différence was there between him and Karanja or Mugo or those who had openly betrayed people and worked with whitemen to save themselves? » (*GW*, 245).

De son lit d'hôpital, sa conscience lui rappelle son passé de trahison pour ensuite le condamner. La jonction de ces événements amène Gikonyo à s'autocritiquer et à faire le pas vers un rapprochement avec sa femme. Une page de leur relation conjugale est en voie d'être tournée. Le rideau de la brouille se tire pour laisser la lumière de la concorde rejaillir sur leur vie de couple. Il efface le mal du doute sur leur relation conjugale pour admettre la vérité d'un amour fécond. Une telle *modalisation épistémique* dans cet univers médical fait porter à l'hôpital un code temporel qui, du passé, lie le présent au futur. En effet, Gikonyo va vite s'arrêter de s'isoler dans le temps. Il se détache de son passé « coupable » et donne un gain de pensées à sa vie avec Mumbi. D'où le *faire interprétatif* à la suite duquel il profite de la visite de sa femme à l'hôpital pour se réconcilier avec elle. Comme un « weddding gift to Mumbi » (*GW*, 244), il envisage de tailler une statue à son honneur: « he would carve the tool now, after the hospital, before he resumed his business, or in-between the business hours » (*GW*, 245).

Si « Timoro hospital », dans *GW*, accueille des civils blessés, celui de Nanda dans *ICW* sert de prison militaire où sont internés des blessés de guerre. Gabriel, un soldat anglais capturé et fait prisonnier y est soigné par Liesl, la femme de Von Bishop, un autre soldat allemand. Gabriel se familiarise avec sa soignante qu'il aide dans ses différentes tâches d'infirmerie et avec les autres soldats anglais et allemands qui y reçoivent des soins médicaux.

[1]Geneviève Bussac. *Jean-Jacques Rousseau : Confessions* (livre I à IV). Paris : Bréal, 1997, p.64.

> Gradually –almost without effort on his part – Gabriel's role in the ward increased. There were servant who worked in the ward but they couldn't be expected to do the more sensitive in the ward but they couldn't be expected to do the more sensitive tasks, and also a lot of the soldiers resented any more intimate contact with them. So Gabriel bathed feverish patients, spread ointment on chafing stumps, supported the dysentery cases as they trembled and shuddered during their burning evacuations, and sometimes he changed the simpler dressings. Soon he was a familiar figure in the one long ward that made up Nanda hospital. He would chat to English soldiers; he even learnt a smattering of German, enough for the rudiments of conversations with the German wounded. (*ICW*, 272).

Ainsi, pour continuer la guerre autrement, il se transforme en espion et reste en contacte avec Major du Toit qui, en cachette, le rend régulièrement visite. L'univers médical devient aux yeux de ce soldat prisonnier une source d'informations, un espace où il doit exécuter des *actes épistémiques* pour mieux servir son pays en situation de guerre. Grâce aux conversations qu'il entretient avec le personnel soignant et avec les soldats blessés, il s'informe sur les positions de l'ennemi et transmet ces informations secrètes au Major du Toit. Ce dernier et ses troupes exercent un *faire interprétatif* sur les données reçues de Gabriel pour, de ce fait, permettre à l'armée anglaise de pouvoir anticiper sur les plans de l'ennemi et par conséquent déjouer ses stratégies militaires.

Contrairement à Gikonyo dans *GW* dont les *actes épistémiques* font émerger des sentiments d'amour et un besoin d'une réconciliation maritale, Gabriel dans l'hôpital de Nanda, fait des découvertes informationnelles qui ont une teneur militaire. Le narrateur raconte:

> It was surprising, Gabriel thought, how much you learnt about the war from casual conversation in a hospital. Injured men coming in from battlefields, curse one going to new postings. Names were always being mentioned. He had quite a clear idea of the main troop dispositions, exactly as Major du Toit had said.
> He sat up, shaking his head to wake himself. He suddenly saw what he had to do. Du Toit had been right all along. His position in the hospital *was* valuable. It was *still* valuable. He still had a job to do there. He would continue to gather information. He would conduct innocent

> conversations with the men in the wards, piece disconnected remarks together, and build up a picture of the campaign. He felt suddenly elated by this. It was a kind of authorization of his continued presence. He would stay on in his present role for as long as he could: unassuming, ubiquitous, unsuspected. He would become an "intelligencer," keep notes, plot positions on a map. And then? Then he would escape (*ICW*, 278).

En somme, dans l'univers médical des deux ouvrages s'éffectuent des *modalisations épistémiques* de natures différentes. Dans *GW*, l'hopital demeure un lieu d'un méa-culpa et d'une réconciliation. Alors que dans « Nanda hopital » dans *ICW*, s'articulent des *actes épistémiques* qui sous-tendent un faire-transformateur.

En outre, Ngugi inspire Gikonyo dans un espace curatif pour l'amener à de meilleurs sentiments et à cet effet resemer « a grain of wheat » porteuse d'espoir dans cette terre kenyane nouvellement indépendante. Quant à Boyd, il fait le portrait d'un soldat qui tire les avantages de son statut de bléssé de guerre pour faire triompher, à partir d'un espace médical, le mal sur le bien. Ces écarts épistémiqes donnent à lire un décalage mental entre Africains et Européens au vingtième siecle. En effet, au moment où les premiers se dépêtrent des ténébres de la division communautaire pour effectuer un retour aux valeurs traditionnelles qui magnifient la concorde et la communion, les Occidentaux se déchirent au nom d'un orgueil national.

Inversement aux hôpitaux de Timoro et de Nanda le cadre médical dans *SOA* prend la marque d'un espace cognitif où « le mot cesse d'être libre »[1]. Dans la quête perpétuelle de son identité, Fola se rend à l'hôpital et découvre la chambre qui l'a vue naître. Dans cet espace clos, elle reste muette devant les images qui défilent et les bruits qui rythment le décor sensoriel.

[1] Kate Hamburger. *Logique des genres littéraires*. Paris : Editions du Seuil, 1977, p.173.

La présence de Belinda, la prostituée dans la salle d'accouchement suscite des remontrances de la part de la sage femme et du médecin. L'attitude désagréable de ces derniers envers Belinda et les conditions d'accouchement des autres femmes ouvrent les yeux de Fola sur l'identité de sa propre personne. Elle exerce un *acte épistémique* par lequel la salle d'accouchement se définit pour elle comme une boite à images du passé maternel de toute une génération : « It is this room where so many individual disasters have been heard and forgotten » (*SOA*, 173). Les images du présent corroborent les événements du passé tout en laissant entrevoir une réalité permanente (les conditions d'accouchements difficiles) dans les lieux.

Cette dimension historique de la salle s'offre à Fola comme une réalité référentielle à travers laquelle elle se forge une image, un statut et une identité tout autre. Désormais, elle s'identifie comme suit: « I am Fola and other than Fola, meaning bastard: and other than, and other than, outside and other than » (*SOA*, 174). Elle résout l'énigme « qui suis-je ? » en découvrant qu'elle est une batard et que sa mère l'a probablement mise au monde dans les mêmes conditions d'accouchement que se trouve Belinda, la prostituée. Elle sait maintenant que sa personne est le fruit d'un viol ignoble et que ni sa mère ni son père n'avaient souhaité qu'elle soit venue au monde: « and she Fola, like a worm diced with so much covering of dirt had been brought to this room, fatherless in name, secret and unseen as a germ. » (*SOA*, 173). Ce passé douloureux se heurte de front avec les indices identitaires d'une civilisation blanche qui l'a forgée et par laquelle elle prétendait nourrir le contraste « peau noire, cœur blanc »[1].

Dans cet endroit sanitaire Fola opère une adéquation de sa nouvelle découverte avec sa nouvelle personnalité. Le récit s'y trouve alors impacté et affecté par un aspect perspectiviste qui fait œuvre de lumière dans la vie future de

[1]Mamadou Diouf & Ulbe Bosma. *Histoires et identités dans la Caraïbe : trajectoires plurielles*. Paris: Karthala, 1977, p.236.

Fola. Le narrateur rapporte: « this Fola had started on a history of needs whose details she alone would be able to distinguish: a season of adventure which no man in the republic could predict. » (*SOA*, 185).

La figure médicale se lit ainsi comme un espace d'éveil de conscience, un purgatoire d'une ignorance identitaire et par conséquent un univers de « *modalisation épistémique* »[1]. Au même titre que l'espace médical dans *GW* où une *modalisation épistémique* a permis à Gikonyo de tendre sa main à sa femme en vue d'une réconciliation, celui dans *SOA* témoigne d'une prise de conscience suite à une trouvaille d'un passé. Fola se joint à ses racines originelles et Gikonyo aux radicelles de sa vie conjugale.

Par ailleurs, au regard de la chambre médicalisée du Ruler dans *WC*, l'espace médical dans *SOA* est un univers de transformations où le vivant sort du mort et le mort du vivant. Les exercices interprétatifs de Fola des données ambiantes de cet univers cognitif l'amènent à *aspectualiser* sa découverte en « un état inchoatif »[2] :

> Fola's life contained all that Veronica [her sister] was plus that tiny acre of awareness which Fola now named: *and other than, and other than*. (…). Suddenly her secrets had given way to some power of wild and delirious adventure, some sense which was alien and yet hers. (*SOA*, 174).

L'hôpital, plus précisément la salle d'accouchement participe, d'une part à la construction du personnage de Fola et, d'autre part, à la mise en évidence d'un système sanitaire obsolète. L'espace clos de l'hôspital dans *SOA* est un mouroir pour les populations qui, à l'aube d'une indépendance politique, sont accueillies par un personnel qui laisse entendre ceci: « let it rot in her guts (…) It will teach

[1]A. J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.121.
[2] *Ibid*., 119. [« Un état de croyance et non plus acte »]

them to have some kind of standards. They have no standard whatsoever that's what » (*SOA*, 174).

L'hôpital est alors un signe indicateur d'une dimension socio-politique, un référent d'une confusion sociale qui en dit long sur la cacophonie identitaire dont souffre Fola.

Par ailleurs, à la différence de l'univers médical dans *SOA*, celui dans *WC* se singularise par son patient et sa localisation. Cet espace n'est ni abrité dans un hôpital ni dans un centre de santé, mais localisé à l'intérieur même du palais de la république d'Aburira. Atteint par une maladie identifiée par le Dr Furyk sous le nom de « Self-induced expansion body » (*WC*, 492), le Ruler est enfermé dans sa chambre à coucher où il reçoit les visites et les soins médicaux des médecins Furky, Caboca et même de la divination curative du sorcier Kamiti. Le matériel médical utilisé par les deux médecins ajouté aux miroirs qu'utilise le guérisseur pour aider le Ruler à retrouver le pouvoir du verbe, transforment la chambre de son Excellence en une véritable salle de soins, un espace de *modalisations épistémiques* à l'image de la salle d'accouchement dans *SOA*. Nonobstant, l'énigme de la maladie du chef s'érige en une équation qui dépasse la compétence du guérisseur et des médecins qui sont à son chevet.

La maladie et sa victime deviennent des secrets d'Etat enfermés dans un espace lui-même devenu un endroit d'un secret médical. Les événementialités qui y font occurrence dépassent l'entendement humain et amènent les seules privilégiés à diagnostiquer le corps en expansion du chef à exprimer une pensée causale qui porte un raisonnement dubitatif : « I thought it better simply to wait for the result from the lab » (*WC*, 472). La bizarrerie et l'inconnue des causes de la maladie du chef font de la chambre du président d'Aburira un espace où s'affichent des images d'une légende, d'un conte de fées. *Des modalisations épistémiques* se

réalisent entre les médecins, le Ruler et la salle de soins pour laisser émerger un décor de peur et de confusion. Un signe de la « gradualité vers la tensivité » s'y observe à travers le « Self-induced expansion body ». Une charge sémantique s'y produit pour laisser voir et entendre « le mode de l'excès »[1] qui devient la seule mesure du corps du Ruler :

> The cameramen and the electrician were busy checking the outlets and the source, quantity, and quality of the light to see what they could add to create the necessary ambience. Furyk reminded them that this was not a feature but a documentation of a scientific procedure and they had to ensure adequate light only on the patient. With the patient touching the ceiling, they had a few problems in eye-level camera placement, but the permanent state carpenters constructed ladders with small platforms. They set up one camera in a fixed position to take continuous uninterrupted pictures of the patient for the doctor to use when later they reviewed the collected data (*WC*, 674).

Cette image qui pousse et qui repousse demeure une réalité référentielle qui s'oppose à celle qui porte la marque temporelle d'un passé édifiant dans *SOA*.

Ces relations entre personnages et espace médical influent sur la structure du récit maternel des différents ouvrages précédemment cités. En effet, dans *GW* le récit se déplace et suit la logique de la pensée de Gikonyo. La chambre d'hospitalisation redevient un cadre d'action, une table ronde pour discuter du nœud gordien qui empoisonne sa vie conjugale.

> I am [Mumbi] going now. She said. I may not come tomorrow –or the next day'. She started to put things in the bag determinedly. He [Gikonyo] wanted to say: don't go. But he suddenly said: 'let us talk about the child'
> Mumbi already on her feet was surprised by these words. She sat down again and looked at him.
> 'in here, at the hospital?' She asked, without any excitement.
> 'Now, yes'. (*GW*, 246).

[1]A. J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.128.

A l'image de Fola dans *SOA* qui s'est réconciliée avec son passé dans une chambre d'accouchement, Gikonyo, dans *GW*, favorise un accommodement sur un lit d'hôpital dans *GW*. Néanmoins, l'espace médical infecte le dialogue et neutralise l'élan de réconciliation. A la différence de la chambre d'accouchement dans *SOA* où une *modalisation épistémique* découle du contact de Fola avec la chambre, favorisant une conciliation avec elle-même, la présence de Mumbi et de Gikonyo dans le lieu d'hospitalisation n'aboutit pas à une convergence de positions et ou de sentiments. D'ailleurs, Gikonyo se résout du refus de Mumbi de discuter des problèmes privés dans un espace public et projette la discussion dans un autre espace : « alright. When I leave the hospital' he said » (*GW*, 247). La maladie dont souffre leur relation conjugale n'est pas, paradoxalement, soignable à l'hôpital. Mumbi s'explique en ces termes:

> People try to rub out things but they cannot. Things are not so easy. What had passed between us is too much to be passed over in a sentence. We need to talk, to open our hearts to one another, examine them, and then together plan the future we want (*GW*, 247).

A l'exemple de Fola, Mumbi enterre son identité d'une « yes-woman » dans l'espace grabataire pour aller entreprendre, dans un projet fertile d'un futur familial, un espoir d'un mieux être. Ayant bien compris ce nouveau statut de sa femme, Gikonyo revient sur le cadeau qu'il envisage de donner à Mumbi. Il projette le récit dans une dimension futuriste pour lui faire porter les germes d'une paix conjugale fécondée par un espoir de semer la graine de la génération des « Beautyful Ones »[1]. A cet effet, il programme: « I'll change the woman's figure. I shall carve a woman big big with child » (*GW*, 247). L'espace médical apparaît ainsi comme un signe temporel où se conjugue au passé, au présent et au futur la vie du père et de la mère de la communauté Gikuyu. Cependant, si cet univers

[1] Ayi Kwei Aramah. *The Beautyful Ones are not yet Born*. London: Heinemann, 1969.

médical est un cadre de réconciliation et de réminiscences dans *GW*, il renvoie dans *WC* à des événements de nature tout autre.

En effet, l'étrangeté du palais d'Aburira ne réside pas seulement dans ses *aspectulisations* diverses. Il est un lieu d'hospitalisation, un endroit qui abrite un cimetière interne: « Sikioku and Machokali were locked in a room with displays of the bones and skeletons of past enemies of the Ruler adorning the walls ». (*WC*, 522). Il est également un espace où se conjugue une ironie qui suscite la sidération, un lieu d'expression du seul pouvoir exécutif du parti-Etat d'Aburira.

Neéanmoins, le Ruler y perd de ses avantages jusqu'au privilège de profiter de son lit dans son état grabataire. Au même titre que la prostituée qui, dans *SOA*, ne bénéficie d'aucun confort dans l'espace d'accouchement, le Ruler connaît une disjonction avec le confort et l'intimité. Il est assis à même le sol vêtu de haillons dans la chambre présidentielle, qui pourtant reste le cœur de l'aisance et du pouvoir de l'Etat d'Aburira. Si Gikonyo dans *GW* reste cloué dans son lit d'hôpital par impossibilité de mouvements, le Ruler lui demeure un grabataire à cause d'un mouvement corporel qui joint le quantitatif au qualificatif. L'espace de la chambre et le corps du président se modalisent pour former un univers qui rend infructueux tout *acte épistémique*. D'où la différence entre la chambre d'accouchement où Fola exhume des informations édifiantes sur son passé et cette chambre du Ruler où le mystère plane obstinément.

A travers ce corps en expansion, le palais se décrit comme un espace de la démesure. La ripaille et la gabegie, l'immoralité sexuelle et la cruauté humaine y font loi. La transformation rationnelle opérée chez Fola dans l'hôpital s'est déguisée en une réalité irrationnelle dans la chambre du Ruler dans *WC*. En plus, le projet perspectiviste de Gikonyo dans *GW* sur son grabat par lequel est évoqué l'espoir d'un avenir meilleur est dans *WC* entaché par des actions et des

événements qui mettent en scène un pays, un continent qui s'essouffle dans les pages tragiques de son histoire :

> Where is the future of Africa ? (…) I saw this: around the seventeenth century, Europe impregnated some in Africa with its evil. These pregnancies give birth to the slave in Africa with its slave plantation, who mutated into the colonial driver of the colonial plantation, who years later mutated into the neocolonial modern driver and pilot of global plantation? (…) what kind of tomorrow was Aburira pregnant with? Of unity or murderous division? Of crisis or laughter? (*WC*, 681).

Au terme de sa « grossesse », le Ruler met au monde un « enfant » dont la nassance suscite espoir et scepticisme. Le Ruler se confesse:

> "Yes I was pregnant" the Ruler emphasized to an astonished Paliament. "Every Aburirian child knows that I am the country and the country is Me, which means that this Excellency, this Country, and this Nation are like the mystery of Three in one and One in Three creation the Perfect One" (…). You want to see the picture of the baby? (…) I ask the official hostess to step forward and reveal what I have brought into the world. (…) Baby D behold Baby Democracy, he called" (*WC*, 698).

A la suite de cet événement apparaît, toujours dans le même espace, un Ruler qui ne s'enfle plus, mais maigrit à l'infini. Le « mode de l'excès » y cède la place au « mode de *l'insuffisance presque trop* »[1]. Le décor de la chambre passe de l'infiniment plus grand à l'infiniment plus petit : « AG could hardly believe his eyes. This Excellency on television was hardly the Excellency he had last seen at the State House. This Excellency was tall and thin » (*WC*, 695). La maladie de l'excès fait place à la maladie de l'insuffisance, alors « les phénomènes de

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.128.

l'infiniment plus petit prennent une tournure cosmique » [1] dans la chambre présidentielle.

Avec la délivrance de « Baby D » ce qui était tenu secret quitte l'espace clos pour être divulgué dans l'univers du commun des citoyens. Le Ruler se libère de son espace et de son corps pour, à travers un *faire savoir*, porter à la connaissance de son peuple ses nouvelles volontés politiques. Il s'explique devant les ambassadeurs accrédités à Aburira ces idées :

> In case *our dear friends* are worried that we might be going too far in our liberal measures » (…) I worked hand in hand with you in fighting world communism (…) and now we shall stand shoulder to shoulder in building the new global system of guided freedom and openness. (…) direct democracy. Baby D is born (*WC*, 699).

A l'exemple de Fola qui a identifié la chambre d'accouchement pour assumer sa nouvelle personnalité et Gikonyo qui a reconsidéré sa relation conjugale avec Mumbi en poursuivant une vision futuriste à partir de son lit d'hôpital, le Ruler sort de son espace d'alitement pour s'adresser à son peuple en leur faisant part de ses nouveaux projets : le multipartisme est né. C'est le début de la fin d'un régime et non d'un système.

Le style ironique utilisé par Ngugi dans la description des événements dans l'espace médical du palais sonne comme une critique acerbe de l'écrivain kenyan contre les dirigeants africains. Ces derniers font de leur pays leur chasse-gardées en transformant les deniers publics en des biens privés devant uniquement profiter à une famille, un clan, une ethnie et non une nation.

Dans *Armadillo*, l'espace médical porte une peinture sociale tout à fait différente. Installé au cinquième étage du Département des Etudes Sociales, le

[1] Gaston Bachelard. *La Terre et les rêveries du repos*, *op.cit*., p.13.

laboratoire du docteur Kenbarry sert de lieu d'expériences médicales. Il est centré sur la recherche des solutions thérapeutiques à l'insomnie et fait office d'un univers où s'expriment une volonté, des rêves sous-tendus par un seul objectif : la découverte de l'inconnu.

Le docteur Kenbarry qui est un célibataire sans enfants fait de son laboratoire et de ses recherches les seuls éléments qui justifient sa raison d'être. Parallèlement à la salle d'hospitalisation du Ruler dans *WC*, son laboratoire est l'univers où se cherche une inconnue, où se définit un défi et où se vise un idéal : vivre le ravissement du sommeil et de la bonne santé. Des *actes épistémiques* s'y exercent et font du docteur, à l'image des médecins Furky, Caboca et du guérisseur Kamiti dans *WC*, un acteur qui pousse les limites de l'ignorance pour atteindre le nirvana du corps et l'ataraxie de l'âme. De ce fait, le Dr Kenbarry s'enferme dans son espace laborantin faisant fi de toute jouissance pouvant le distraire dans son travail. A l'image du Ruler dans sa chambre d'hospitalisation, Kenbarry se modalise avec son espace clos pas pour former un élément énigmatique, mais pour soustraire plutôt la vérité scientifique des entrailles du cerveau humain. Il se concentre sur son patient Lorimer. Ce dernier subit les conséquences de la rigueur de fer du docteur qui fait usage d'une forme de langage laconique à travers laquelle il ne laisse entendre que des hypothèses et des conclusions partielles relatives à l'état d'avancement de ses recherches. Il refuse d'être verbeux par peur de perdre du temps dans sa quête de l'inconnue.

Son style langagier prend alors la forme de l'univers clos de son laboratoire. Ses actions, ses explications sont très souvent enfermées dans l'espace du « livre des transfigurations », une sorte de journal intime de Lorimer Black où il résume certains faits marquants de son quotidien, de sa vie d'une manière générale. Alan se fait principalement rapporté dans cette sorte de « récit de vie »[1], «[d]' écriture de

[1] Philippe Lejeune. *Je est un autre : l'autobiographie de la littérature des médias*, *op.cit*., p.252.

soi »[1] où ses questionnements, ses méthodes, ses promesses dans l'univers médical sont résumés dans sept pages (pp. 28, 91, 140, 200, 213, 251, 277) ; le chiffre « de la réflexion, sagesse, d'honnêteté sentimental et intellectuel »[2]. Dans l'espace du laboratoire se note une focalisation interne[3] à travers lequel le narrateur se voit limité entre les murs du laboratoire et ceux de la pensée du docteur Alan Kenbarry.

L'éthopée[4] s'y enchevêtre avec la topographie[5] et prend le pas sur la prosopographie[6]. Une telle modalisation épistémique éloigne l'espace du chercheur de la chambre du président dans *WC*, où la prosopographie sur le corps du Ruler demeure l'aspect descriptif principal dans la chambre présidentielle. Le discours du Dr Kenbarry s'y veut convainquant et persuasif et l'action efficace ; le tout forgé à l'image de l'électroencéphalogramme – le EEG qui ouvre les portes des zones atypiques du cerveau humain pour décrire l'électrophysiologie du sommeil et les aspects encéphalographiques du fonctionnement psychologique et mental du patient. Le récit s'ouvre alors dans l'espace physique du laboratoire pour se renfermer dans l'univers cérébral des insomniaques avant d'en sortir avec des résultats par fois concluants et qui font croire davantage à Alan en la possibilité de la réalisation de sa « légende personnelle »[7]. Lorimer rapporte dans son «journal »:

> After your first few visits to the institute of lucid dreams Alan had a better idea of your problem. The electroencephalogram – the EEG – is the tool that unlocks the sleeping persona, is how we discover the electrophysiology of sleep. The printout of your EEG patterns shows us what is the nature of the activity going on in your head. Alan told you that when you are asleep your EEG patterns show that you seem to be in a near permanent pre-arousal state, that it is very rare to see EEG stage 4.

[1]Geneviève Bussac. *Jean-Jacques Rousseau : Confessions*, *op.cit*., p.63. [« Une écriture de soi est une œuvre dans laquelle l'auteur est en même temps narrateur et sujet de son livre. »]
[2] Gabriel le Chevalier. *Dictionnaire de Symboles divinatoires*. Paris : Le Seine, 2005.
[3] [Point de vue du narrateur limité à ce que sait et voit tel personnage.]
[4] Eric Bordas et *al*. *L'analyse littéraire*, *op.cit*., p.113. [« Description du caractère, (…) d'un être animé »]
[5] *Ibid*. [« description d'un lieu »]
[6] *Ibid*. [« Description de l'aspect extérieur d'un être animé. »]
[7] Paulo Coelho. *L'Alchemiste*. Paris : Editions J'ai lu, 1997, p. 35.

> -EEG stage 4? You asked, alarmed.
>
> -What we call deep slumber.
>
> -No deep slumber? I have little or no deep slumber? Is that bad?
>
> -Well, nothing worth writing home about. (…) Alan told me, after studying my EEG patterns, that I was experiencing far more REM sleep than is the norm, which, he said, makes me very paradoxical indeed.
>
> He told me about the stages of Non-Rapid Eye Movement sleep (NREM). Stage I – sleep onset. Stage 2 – deeper we see changes in the EEG patterns, sleep-spindles, K-complexes, but you are still aware of outside stimuli, your brain activity taking the form of short sequences of waves. The stages 3 and 4 plunge you ever deeper, showing decrease vigilance, this is what we call 'deep slumber'. We believe, Alan said that NREM sleep in the deep slumber phase is essential for body repair. REM sleep is for brain repair. (*Armadillo*, 64-65).

Dr Alan se concentre sur ses patients pour les réconcilier avec le bonheur du sommeil et de ce fait les libérer des souffrances existentielles. A l'exemple des médecins Furky et Caboca qui cherchent des explications à une inconnue dans la chambre d'hospitalisation du Ruler, le Dr Alan Kenbarry cherche dans son univers laborantin une valeur épistémique qui lui permettra de lever un coin du voile sur le lien entre le rêve et l'insomnie. A ce titre, le laboratoire se révèle comme un « univers du savoir et du croire »[1].

Parallèlement à Fola qui se voit différente après la découverte de son passé maternel dans la salle d'accouchement, le Dr Kenbarry s'attribue presque une image angélique dans son laboratoire à la suite de ses découvertes. Il s'imbue de sa personne en tant que scientifique et pose des *actes épistémiques*. L'inconnue connaît un début de solution dans son univers. Il découvre les différentes étapes du sommeil chez l'homme : le sommeil à mouvements oculaires rapides (MOR) et le sommeil à mouvements oculaires lents (MOL). Le narrateur reporte: « we believe, Alan said, that non Rapid Eye Movement sleep in the deep slumber phase is

[1] A. J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.124.

essential for body repair. Rapid Eye Movement is for brain repair » (*Armadillo*, 91).

Si la découverte de la vérité dans l'espace médical dans *SOA* a permis à Fola de se libérer de sa fausse identité, elle a permi à Kenbarry de connaître un sentiment de joie indicible et un pouvoir d'un *faire persuasif*. Ses découvertes font de lui une personne importante dans son laboratoire où il connaît des transformations psychiques et psychologiques. Son espace de recherche est ainsi pour lui l'univers où la rationalité fait œuvre de lumière sur l'inconnue et suscite le bonheur du « *cogito ergo sum* ».

Cependant, ce bonheur du docteur sera rattrapé par la valeur du doute qui va obscurcir les *actes épistémiques* exprimés dans cet univers. Lorimer, un des patients du docteur, fait montre d'une insatisfaction des résultats du laboratoire de Kenbarry sur son insomnie. Le doute cartésien qui raisonne dans l'espace du docteur se heurte au doute nihiliste du patient Lorimer. Ce dernier, grâce à son *faire interpretatif*, deconstruit les idées-forces du *faire savoir* du Docteur. Un discours d'échec fait jour dans le laboratoire, réduisant presque à zéro les efforts de Alan qui, d'ailleurs, tombe dans la mélancolie de la déception que provoquent ces propos de son patient: « hard to resist calling all this arrant nonsense » (*Armadillo*, 362).

Se pose alors, dans cet univers, la question énigmatique du sens de l'existence humaine. L'homme du XXIe siècle qui s'est beaucoup servi de la science et qui a atteint un degré de développement considérable, continue à être confronté à une certaine obsession du bonheur personnel. Un horizon vers lequel il tend toujours sans apparemment aucun espoir de pouvoir y parvenir. Le laboratoire du Dr Kenbarry est en quelque sorte une figure spatiale sur laquelle W. Boyd souligne le contraste, la contradiction entre le progrès, la réussite matérielle et

l'angoisse qui en découle. Dans une discussion avec son médecin, Lorimer, qui a réussi à se faire une fortune dans le domaine de l'assurance, laisse entendre : « It doesn't seem quite so paradisiacal these days » (*Armadillo*, 366).

Alors que cet espace de recherche est un univers de questionnements, d'hypothèses et de vérifications, celui dans le palais d'Aburira demeure un lieu d'étonnement et de sidération. Nonobstant, dans *SOA* l'espace médical reste un lieu de déduction et d'action pour s'exprimer dans *GW* comme un endroit de réconciliation symbolique des deux ancetres de l'ethnie Gikuyu.

De la chambre d'accouchement dans *SOA* au laboratoire du Dr Alan dans *Armadillo* en passant par la chambre d'hospitalisation du Ruler dans *WC*, l'univers médical renferme des images et témoigne des événements qui lient du nombril les personnages par une relation sémiotique de l'espace qui fournit des réponses épistiques, offre des scènes dont l'étrangeté frise le légendaire. Il établit un pont de réconciliation entre mari et femme mais hélas témoigne d'un rêve manqué d'un mieux être par le retour impossible de la tranquillité d'un sommeil. La figure de l'espace médical ne renvoie plus seulement aux valeurs de la maladie et de la guérison. Il pose des référents suggestifs et ou allusifs à la vie politico-sociale des peuples et des nations, participant ainsi au renforcement sémantique du système de communication de Ngugi, Lamming et de Boyd.

I-2-1-2 L'univers carcéral

La prison est un endroit où sont envoyés les anticonformistes des lois qui régissent une communauté pour purger une peine rétributive. Dans leurs écrits Ngugi et Lamming décrivent l'espace carcéral avec une particularité dont l'analyse sémiotique sera basée sur la dimension du « *statut sémiotique de la valeur* »[1]. La

[1] A. J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.19.

valeur est la/ les fonctions attribuées à un espace ou à un objet pour atteindre un but bien défini. Ces espaces peuvent avoir une *composante configurative*[1], une *composante taxique*[2] et une *composante fonctionnelle*[3].

Etant donné que « tout objet n'est connaissable que par ses déterminations et non en soi »[4], nous nous fixons comme objectif d'appréhender les différentes interactions des différentes composantes et leur faire-transformateur dans l'univers pénitentiaire. Souligner les valeurs des objets et tirer l'identité des ses utilisateurs permettra de mettre en évidence la signification sémiotique de l'unvers carcéral.

Dans *GW*, Ngugi fait recours au signe de la prison pour souligner, d'une manière, asymptotique les valeurs qui lient le personnage à la figure de la prison. En effet dans son troisième roman, la prison reste une composante *configurative taxique* et *fonctionnelle*.

Contrairement à Ngugi, Lamming s'est réservé à peindre d'une manière détaillée le système carcéral de San Christobal. Une mention très brève de la prison est notée à la page 299 où le narrateur rapporte : « they got him [Powell] in the Jamestown goal » (*SOA*, 299). Cependant, les occurrences événementielles telles qu'elles sont décrites dans la « Forest Reserve » laissent voir que ce village est, pour ses habitants, une grande prison qui ne dit pas son nom. En effet, déjà isolé de San Cristobal par sa position géographique, le village de Gort subit « les linéaments [d'une] (…) mise à l'épreuve »[5] de ses natifs à la suite de l'assassinat du vice président Raymond. *Sa composante figurative* n'est pas très éloignée de

[1] *Ibid*., p..21. [« Une *composante configurative* décompose l'objet en ses parties constitutives et le recompose comme une forme »]
[2] *Ibid*., p.19. [C'est une composante qui « rend compte par ses traits différentiels de son statut d'objet parmi les autres objets »]
[3] *Ibid.* [C'est une composante qui relate « les valeurs (prestiges, puissance, évasion, etc. incarnées par l'objet ou l'espace. »]
[4] *Ibid*., p.22.
[5] Claire Martin. *L'Epreuve de soi*. Paris : Armand Colin, 2008, p.102.

celle dans *GW*. En effet, les policiers, les « villageois-détenus », le corps sans vie du vice-président et le tam-tam maintenant silencieux de Gort constituent sa *composante configurative*. Le tam-tam de Gort et les chambres d'isolement dans les prisons de Rira et de Yala constituent respectivement les *composantes taxiques* dans *SOA* et *GW*.

Par ailleurs, à l'image de l'espace carcéral dans *GW*, celui dans *WC* est dominé par une *composante figurative* principalement composée de détenus, de sentinelles et de hautes autorités (le ministre Sikioku qui assure l'intérim du Ruler absent du territoire national). Le seau rempli de déchets du prisonnier Tajirika reste la *composante taxique* à l'image du Tam-tam de Gort dans *SOA* et de la chambre d'isolement dans la prison de Rira dans *GW*. La force brutale, la peur, le courage et la soumission constituent sa *composante fonctionnelle*.

À côté d'Eldares Prison existe un autre espace d'arrêt et de correction qui se particularise de par sa composante *figurative et taxique*. « The Seven-Acre prison» (*WC*, 9) est le lieu de détention de Rachelle, la femme du président de la république d'Aburira. La spécificité de cette détenue reste le point différentiel de « Seven-acre prison ». Sa *composante figurative* s'éloigne des décors des camps de détention dans *GW* et de la « Forest Reserve».

Dans *GW*, *la composante configurative* s'applique à l'objet, à l'endroit dit « concentration camp » ou « detention camp ». Ce milieu où « l'action libre [et] l'action déterminée »[1] mettent en évidence deux acteurs aux identités et aux statuts

[1]Robert Misrahi. *Qu'est-ce que la liberté ?*, *op.cit*., p. 62.

sociaux différents, reste un endroit de catégorisation sémiotique d'objets « selon qu'ils fournissent des *biens* ou des *services* »[1]. (Les italiques sont de l'auteur).

Dans les camps de Yala et de Rira se notent des espaces comme les « trous » c'est-à-dire des chambres d'isolement, des menottes à fer, des fouets, etc. employés par le colonisateur dans sa politique oppressive en terre kenyane. Tous ces éléments assemblés dans un seul espace créent un sens et déterminent des interactions qui vont par ailleurs définir sa *composante taxique*. En fait, « les traits différentiels » de la prison dans *GW* font de cette figure spatiale un endroit qui isole par sa fonction et s'isole par sa nature. Les objectifs qu'on lui assigne illustrent les valeurs qui constituent sa *composante fonctionnelle*. Ces valeurs varient d'un personnage à un autre, selon qu'il soit un coupable, une victime ou un innocent. L'acteur dans l'espace carcéral occupe une fonction que dicte son statut. Ce caractère différentiel confère aux deux camps des valeurs relatives à la puissance, à la liberté et à l'honneur.

Pour les colonisateurs de Rung'ei et de Thabai, la figure carcérale est un maillon important dans la chaîne de la politique d'assujettissement des natifs. Par conséquent, elle confère aux Blancs une valeur de prestige d'un maître tout-puissant. C'est un espace qui témoigne de son pouvoir militaire et politique. Cependant, malgré les conditions déshumanisantes qui y font figure de décor, elle représente pour les détenus comme Gatu un endroit où l'homme Kenyan doit faire preuve de courage et de sacrifice pour prouver son attachement à son pays et à son honneur. Malgré son séjour dans la chambre d'isolement et la violence physique dont il est victime, Gatu continue à exhorter ses codétenus à poursuivre la résistance collective en ces termes : « we have to, we must remain strong together» (*GW*, 110).

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.20. [Greimas définit les « services » dans cet ouvrage comme « les vertus des objets qui dispensent le héros de la possession des qualités dont il aura besoin pour accomplir ses hauts faits »], p.20. Quant aux « biens » il les définit comme des « médiateurs entre un destinateur (…) et l'homme auquel les « biens » sont destinés. »], p. 20.

Les objectifs visés par les colons à travers la prison et ceux des détenus dans ce même endroit *sémantisent* les dires et les actions de chaque acteur. Puisque la forme configurative de l'objet cautionne sa réalité »[1], l'univers carcéral « se trouve [ainsi] déterminé dans son existence sémantique par sa relation à la valeur »[2]. Les détenus de Yala et de Rira sont dotés d'un « vouloir-être »[3] par lequel ils affectent aux camps une valeur d'un martyrologue où prend racine le rêve de tout un peuple. Cet espace de privation devient un espace de « biens » pour les prisonniers et un espace de « services » pour les colonisateurs. Alors, une relation jonctive s'installe entre la valeur, l'espace et les acteurs pour ainsi évoquer la thématique de la violence à la fois physique et morale dans les camps coloniaux. En effet, de la conjonction du sujet-colonisateur avec la valeur de la puissance, s'associe son ambition d'un « faire transformateur »[4] par lequel il programme de faire des rebelles Mau Mau de véritables « sujets britanniques » comme nous le révèle le narrateur : « during the Emergency he [John Thomson] was seconded to detention camps, to rehabilitate Mau Mau adherents to a normal life as British subjects » (*GW*, 46).

Toutefois, face au rejet catégorique des soldats de la liberté de toute collaboration, les autorités pénitentiaires versent dans une cruauté à tel enseigne que le drame s'invite dans le milieu carcéral : « at Rira, the tragedy occured (…). A hunger strike, a little beating and eleven detainees died » (*GW*, 46). La violence se révèle ainsi, aux yeux des colons, comme un moyen de transfert de valeurs attraits à la soumission et à l'acceptation du statut de dominé. Les travaux forcés : « day and night, they made us dig » (*GW*, 65), les flagellations : « we were stricken ill » (*GW*, 65), les humiliations : « the rain and the wind and the sun knew our nakedness » (*GW*, 65), demeurent des actes de communication de « valeurs

[1] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, op.*cit*., p.21.
[2] *Ibid*., p.23.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.35. [« Le passage d'un état à l'autre ».]

investies » dans un « faire-savoir »[1] c'est-à-dire dans un « faire produisant le transfert d'un objet de savoir »[2] pour amener les fossoyeurs du système à abdiquer dans leur combat pour l'émancipation.

La peur et la trahison s'affichent comme des « valeurs réalisées »[3], découlant de cette politique de répression qui de fait transforme les camps de Rira et de Yala en des endroits où « the common game had been to bury a man, naked in the hot sand, sometimes leaving him there overnight » (*GW*, 132). Ces camps de concentration, « named detention camps for the world outside Kenya » (*GW*, 103), se dessinent comme « un espace de fixation, comme un lieu de réunion concurrentielle de détermination-valeurs »[4].

Les deux univers pénitentiares témoignent des valeurs coloniales à travers lesquelles est peint tout un faire-transformateur qui malgré ses aspects cruels et inhumains n'a pas réussi à mettre en déroute l'élan patriotique des Mau Mau qui ont fini par faire triompher la voix de la liberté et du salut.

Ces valeurs de la *composante fonctionnelle* restent les mêmes dans *SOA* où les autorités politiques de San Cristobal agissent à travers la main armée de la police. Elles sont animées par le même sentiment du vouloir-puissance des autorités coloniales dans *GW*. A l'image des détenus dans les camps de concentration, les habitants du village de Gort sont inspirés par un fort vouloir-exister à travers lequel est indirectement évoquée la valeur de la liberté qui justifie dans *GW* le confinement des Mau Mau dans un espace où sont niés leurs droits de toute nature.

[1] *Ibid*., p.36.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p.28. [« La valeur réalisée est la valeur investie dans l'objet au moment où celui-ci se trouve en conjonction avec le sujet. »]
[4] *Ibid*., p.22.

Frappé d'un inflexible interdit de céder aux appétits de leur liberté culturelle, leur liberté de mouvement, la communauté assiégée de la « Forest Reserve » se laisse presque saigner par « un enthousiasme de résignation »[1] au faire-transformateur des autorités politiques et policières. Un caporal informe Jacques et sa bande : « get rid of drum (…). I think I will be a general clean-up for good. They [the authorities] want to clean all that belong to behin' the times like drums an' ceremony for the dead an' all what » (*SOA,* 314).

En fait, le tam-tam de Gort et la bande de Jacques qui rythment le quotidien de leur communauté sont réduits dans un silence lourd de symboles. Ce silence forcé est le silence imposé aux voisins de Gort. La brutalité policière reste, à l'exemple de celle des vigiles dans le camp de Rira, l'acte de communication[2] qui va déclencher une lecture cognitive des natifs du message de l'Etat. Ils se considèrent comme des bouc-émissaires qui doivent purger collectivement les ardeurs revanchardes de leurs dirigeants politiques. En plus, la culpabilité individuelle y fait l'objet d'une valeur investie dans le but d'un faire-transformateur à l'échelle collective. Les habitants de la « Forest Reserve » sont séquestrés et exilés de leur culture pour la simple raison qu'elle donne « a bad impression on the world outside » (*SOA*, 315).

Parallèlement à la figure carcérale dans *GW* et dans *SOA* « Edares Remand Prison » (*WC*, 387) est un espace où s'expriment des valeurs politiques par lesquelles découle une relation verticale qui pourtant suscite des *faire-savoir* et des *vouloir-exister*. Sikioku, qui assure l'intérim du Ruler, s'évertue à trouver la rebelle Nyawira. Il s'appuie sur Tajirika dont la femme collabore avec la femme rebelle. Dans l'objectif d'amener le sorcier à localiser Nyawira par ses pouvoirs, il l'envoie en prison en le faisant partager une cellule avec Tajirika, un ministre

[1] Jean Pierre Giusto. *Le Champ clos de l'écriture*, *op.cit*., p.6.
[2] A.J Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.ci*t., p.36. [« Une procédure dans laquelle « un sujet du faire affecte un autre sujet.»]

emprisoné pour soupçon de trahison afin que ce dernier lui fasse part des supplices dont il fait l'objet. De ce fait il le convainc de la nécessité de collaborer avec la police criminelle pour être épargnée de la brutalité policière :

> Sikioku had thought that if he kept the two together for one night, Tajirika's scary stories of torture would terrorize the wizard of the crow and soften him up before their meeting the following day. A lesson in manner. (*WC*, 390).

La prison est alors un passage obligé pour sensibiliser les coupables grâce à un *faire-savoir* des autorités politiques et pénitentiaires. Ces dernières les amènent à adopter une « communication participative »[1] avec les éléments maîtres de la *composante configurative* du milieu. A l'image de Rira et de Yala, la prison d'Eldares est la partie clinique du système sécuritaire du Ruler où les hommes et les femmes accusés de folie meurtrière – car faisant voie dans une opposition politique et ou militaire – y reçoivent des traitements infligeant coups et blessures. Des prisoniers célèbres comme Tajirika et le génie guérisseur y font l'expérience d'une disjonction de la valeur d'innocence et de liberté pour faire jonction avec le masque du coupable ennemi.

Si Gikonyo, Gatu et leurs codétenus subissent les affres d'un régime colonial dans les camps de détention dans *GW*, Tajirika et Kamiti paient les frais d'un régime politique d'une Afrique indépendante. Les camps coloniaux de Yala et de Rira dans *GW* sont hérités et renforcés davantage dans leurs images et natures de cruauté dans *WC*. L'appareil carcéral colonial a survécu pour perpétuer son rôle tragique de bourreau d'innocents dans une Afrique indépendante.

C'est cette même conduite des autorités post-coloniales qui est notée dans *SOA* avec l'acharnement de la police sur les habitants cantonnés dans un espace

[1] *Ibid*., p. 44.

forestier qui n'en est pas moins une prison. Cette « Réserve Forestière », de même que les prisons dans *GW* et Eldares Remond dans *WC* sont des univers de différentiation du dirigeant politique par rapport à la masse qui souvent fait vœux de mieux être.

Subséquemment, dans *GW*, se note une autre forme de torture dans l'espace carcéral. Une forme de violence par laquelle le colonisateur vise à atteindre des valeurs relatives au maintien de la relation verticale entre Noirs et Blancs.

Des résistants s'écroulent sous la force brutale des « homeguards ». Gikonyo, qui a tout sacrifié pour rester fidèle au projet collectif de son peuple, s'effondre sous le poids insoutenable des exactions morales dont il est victime, et « la vie végétative »[1] à laquelle il est condamné. Il s'affale dans la douleur psychique causée par une absence trop longue d'un contact charnel et verbal avec les membres de sa famille. Il trahit son sermon et renonce au combat mené par les Mau Mau. Ainsi, il illustre la réalisation du faire-transformateur et du faire-savoir du pouvoir colonial dans l'univers carcéral. Les « actes de communication » auxquels les colons ont fait recours, portent leurs fruits en instillant la peur et la lassitude chez les prisonniers. Ces derniers opèrent ainsi des transformations en changeant de camps. Ils renoncent aux désignateurs conférentiels, c'est-à-dire aux attributs des valeurs sémiotiques (les biens) que leur inspire l'espace carcéral pour collaborer avec leurs oppresseurs.

Cet endroit qui était un fournisseur de « biens » apparaît maintenant à leurs yeux comme un milieu où ils doivent se procurer, au prix de la cause de leur combat, des « services » qui pourront leur ouvrir les portes du chemin de retour auprès des leurs. Le faire-transformateur du colonisateur tisse sa toile dans l'univers carcéral et impacte sur le cours des événements. Du coup, il influe sur la

[1] Baydallaye Kane. *La Justice Répressive dans la littérature africaine* , *op.cit*., p.153.

narration et porte dans l'univers des geôles une voix désolante, un rêve légitime mais tristement précipité à bride abattue dans le gouffre du désespoir et de la trahison. Se note alors une « manipulation discursive »[1] des autorités pénitentiaires qui font usage de méthodes opprobres pour mieux exiler les détenus de la réalité familiale et par conséquent les vouer à « l'égarement de la confusion et à l'à peu prés de l'imaginaire »[2]. Le narrateur nous décrit l'état psychologique de Gikonyo en ces termes :

> In his cell, Gikonyo found that everything – the barbed wired Yala Camp, Thabai – was dissolved into a colourless mist. He struggled to recall the outline of Mumbi's face without success, there was only a succession of images each one cancelling out the one immediately preceding it. Was he dead? He put his hand on his chest, felt the heart-beat and knew that he was alive. Why then couldn't he fix a permanent outline of Mumbi in his mind? (…). He was both in and outside himself (*GW*, 112).

Les moyens de communication basés sur les « services » des fouets, des insultes et des humiliations transfigurent le « faire-savoir » en un « faire-persuasif »[3] grâce auquel la figure carcérale remplit les fonctions du faire-transformateur[4]. Ces différents « faire » vont articuler un ensemble de jonctions et de disjonctons dans l'espace carcéral. Cela implique un « *transfert de valeurs* »[5] (les italiques sont de l'auteur) et une forme de communication qui va « recouvrir la totalité des relations entre sujets »[6]. Un parallélisme s'observe ainsi entre les deux univers carcéraux dans *GW* et *WC*. En effet, dans cet ouvrage de Ngugi, la figure spatiale de la prison fait figure d'un espace où la violence physique demeure un faire-transformateur par lequel les hommes du Ruler paralysent les élans de

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p. 110. [« La construction d'un discours dont la fonction n'est pas le dire-vrai, mais le paraître-vrai. »]
[2] Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*. Paris : Folio, 1988, p.99.
[3] A.J. Greimas, *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p. 115.
[4] *Ibid*., p.35. « C'est un faire qui assure le passage d'un état à un autre et, surtout, celle du sujet de se faire producteur des énoncés d'état. »
[5] *Ibid*., p.36.
[6] *Ibid*.

révolte, de soulèvement. Ce faisant, s'installe, dans le récit, la thématique de la résistance dans une logique de dents de scie. Certains combattants entrent dans l'espace carcéral avec la conviction d'être disposés à y souffrir le martyre au nom de la justice sociale, mais en sortent avec l'image de traites ayant échoué à s'arracher de la torpeur d'un univers de victimisation au moment où d'autres y sacrifient leur vie pour que *la luta continua*.

Ngugi, en peignant la figure de la prison, d'une part, a porté tout haut la cinquième colonne dans la lutte armée pour la libération et la réhabilitation du citoyen kenyan dans les années 50, et d'autre part, la dimension barbare du système colonial et la vaillante résistance des Mau Mau dans ce contexte de domination étrangère. Le milieu carcéral se révèle ainsi comme un homocentre du faire-transformateur, du faire-savoir des colons et du vouloir-exister des combattants Mau Mau.

A l'opposé de la prison dans *GW* où le faire-transformateur met en évidence la thématique de la trahison, dans la « Forest Reserve » de *SOA* la narration y focalise des personnages comme Powell (l'assassin présumé du vice-président) et les forces de police, favorisant ainsi des « énoncés d'état »[1] par lesquels les habitants de la forêt expriment une relation jonctive entre les phlébotomes et le village. Apparaît la thématique de la mort (et non de la trahison comme dans *GW*) qui explique la valeur de la peur qui gagne les habitants du village. L'espace de la « Reserve », à l'instar des camps de détentions dans *GW* et de la prison dans *WC*, demeure un univers porteur d'une relation verticale entre le politique et le civil, une manipulation de l'énigme, qui entoure l'assassinat du vice-président, fait du village un espace où toute une communauté doit subir un faire-transformateur afin d'être éloigné de toute idée insurrectionnelle. Le récit s'y intensifie et laisse voir un rapport de forces disproportionné entre le gouvernant et le gouverné. A

[1] A.J. Greimas, *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.27.

l'exemple du système d'Apartheid qui avait transformé l'Afrique du Sud en une grande prison, le système politique de San Cristobal hérité du colon enferme les hommes et les femmes de la « Forest Reserve » dans un état d'hommes en détention perpétuelle.

Par ailleurs, à la différence du récit dans *SOA*, celui dans l'univers de la prison dans *WC* assemble des retours en arrière qui « tournent l'esprit [de Tajirika] vers le passé »[1] à travers les histoires de Kamiti. Dans ces flash-backs se forme l'image d'un passé révélateur d'une cupidité et d'un cynisme particuliers des autorités étatiques. L'image des personnages politiques véreux comme Tajirika est alors associée aux fonctions correctionnelles de la figure carcérale. Cet espace d'arrêt et de correction, au même titre que Yala et Rira dans *GW*, s'approprie un signe d'univers de justice. Néanmoins, il reste un point spatial réduit à sa simple expression d'univers « garant de la circulation des valeurs en vase clos »[2]. Le plus fort y exprime son besoin aveugle d'y effacer toute marque du non conformisme et le plus faible (l'accusé) y réclame son innocence en y faisant montre de son attachement à un « faire-exister » : « on the ground, smeared with his own shit and urine, Tajirika implored : » « don't shoot me I was lying. I don't have the death virus» » (*WC*, 391). La dialectique de ces valeurs ambiantes dans la citadelle du silence fait de ce milieu un point d'actions axiologiques par lesquelles le récit R se renforce dans sa construction.

Profondément desespéré, Tajirika fait recours à la *composante taxique* de la cellule (un seau rempli de déchets) pour faire prévaloir son droit à la vie. Ayant peur de se faire ensorceler par Kamiti, le génie-sorcier, le ministre affecte une valeur mortèle au contenu du seau qu'il menace de verser sur qui voudrait l'empêcher à rencontrer Sikioku qu'il invite à le transférer dans une autre cellule :

[1] Claudie Husson. *Alain-Fournier et la naissance du récit.* Paris : Presse Universitaires de France, 1990, p. 218. [« C'est « un énoncé dont la fonction établit la relation jonctive entre le sujet et l'objet »]
[2] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.44.

« swear in the presence of one or two of your police officers that no matter the outcome of our talk, you will nerver again put me in the same cell with the Wizard of the Crow » (*WC*, 389). Sikioku, étant conscient du danger de la situation, s'empresse de lui accorder satisfaction sur toutes ses exigences. Si la *composante taxite* (tam-tam) dans *SOA* est enfermée dans un état inactif et reste sans effet visible sur Gatu dans *GW* (chambre d'isolement), dans *WC* elle fait témoin d'une valeur transformatrice :

> Suddenly he [Tajirika] tripped over a chair and felt, splashing the contents of the bucket all over the office. Some of it found its way onto Sikioku's face and clothes ; some on Kihiga, Njoya, and the two police officers, and some on the Ruler's portrait on the table. They thought that Tajirika was enacting what he had been threatening the whole day. Njoya and Kahiga ran back to the anteroom and hid behind the door as a shield against more filth. The two other police officers jumped up and down, screaming, *The deadly virus!*
> *Shit*! Shouted Sikioku, shaking his big befouled ears, and as he ran toward an inner chamber he was heard to shout: *The idiot deserves to be shot* (*WC*, 390-391) (les italiques sont de l'auteur).

Elle demeure une arme fatale par laquelle le sujet faible renverse momentanément la nature de la relation entre la force de la *composante figurative* et le damné de la *composante fonctionnelle*.

Cette mise en valeur des déchets humains permet à Ngugi de standardiser la valeur de la culpabilité parmi tous les acteurs de l'espace carcéral. L'éclaboussement du seau des dechets qui ont entaché le ministre Sikioku, son collégue ministre et directeur de la banque centrale et les sentinelles, édifie beaucoup sur la moralité de cette *composante figurative* qui pourtant assume la responsabilité de veiller au respect scrupuleux de l'éthique et de la morale dans l'Etat d'Aburira. Finalement tous les acteurs de l'espace sont condamnés ; qu'ils soient enfermés dans des geôles entrain de purger une peine ou qu'ils soient libres de leurs mouvements. C'est l'espace de la culpabilité hétéroclite.

Une interaction entre un destinateur qui fait acte de communication par un usage intense de la violence envers son destinataire qu'il cherche soit a transformer (c'est le cas des détenus à Yala et à Rira), soit à dissuader (c'est le cas de Tajirika et du sorcier dans *WC*) ou à réduire dans une situation de résidence surveillée (c'est le cas des habitants de la « Forest Reserve » dans *SOA*), transfère à la prison un visage sémiotique. Une image qui iconise la déshumanisation des peuples martyres au lendemain de la colonisation dans les pays africains et caribéens.

De plus, dans « Seven-acre cage » (*WC*, 9), le temps s'arrête sur une heure, une date et dans une case pas comme les autres avec une *composition figurative* soulignée en ces termes :

> All the clocks in the house were frozen at the second, the minute, and the hour that she had raised the question of schoolgirls, the calendars pointed to the day and the year. The clocks tick-tocked but their hands did not move. The mechanical calendar always flipped to the same date. The food provided was the same as at the last supper, the clothes the same as she had worn that night. The bedding and curtains were identical to those where she had once lived. The television and radio kept repeating programs that were on during the last supper. Everything in the new maison reproduced the exact same moment. (*WC*, 8).

Une telle composante met en surface une certaine dimension fonctionnelle qui relaterait les mêmes valeurs visées dans les univers carcéraux des ouvrages précédemment cités.

Blessé dans son orgueil par les remarques de Rachelle qui s'indigne du fait que son mari entretient des relations sexuelles avec des collégiennes : « you know that I have not complained about all those women who make beds for you, no matter how many children you sire with me. But why schoolgirls? Are they not as young as the children you have fathered? » (*WC*, 6), le Ruler s'irrite et décide de

confiner la première dame d'Aburira dans une case pour offense au chef de l'Etat. Ainsi, il affecte à cette case un signe de son pouvoir, une image de sa sacralité, un symbole de sa rigueur dans le traitement des citoyens qui font chemin, d'une manière critique, dans les affaires privées du Ruler.

Si dans *GW* le colon, à travers la figure carcérale vise un faire-transformateur qui amènerait les détenus à se conformer aux lois coloniales, le Ruler par « Seven-acre » vise les larmes rédemptrices de sa femme. Ces arcanes des motivations du président d'Aburira nous sont présentées en ces termes :

> What he (the Ruler) yearned to hear was any news of her tears, the one sign that would unerringly point to her breakdown, aware of this redemption. But he didn't. (…) Rachelle, aware of this insatiable desire for humiliating the already fallen, had sworn that she would never let him see her tears or hear about them, not even for her children or the numerous spies. And the more she held out, the more he needed her self-abnegation. Her tears had become the battlefield of their wills (*WC*, 10).

Les larmes de Rachelle deviennent des « services » convoités aussi bien par le Ruler que par Rachelle elle-même. Plus la première dame contrôle ses larmes, plus son mari les convoite. Chacun cherchant à se sauver la face en s'efforçant à faire craquer ou à faire capituler l'autre. Les larmes de Rachelle apparaissent à la fois comme des référents de jonction et de disjonction entre son Excellence et sa femme. Cela confère au « Seven-acre prison » une portée dialectique réminescent de l'élan de résistance de Gatu et la volonté du colon à amener les codétenus du premier aux regrets et à la capitulation dans leur objectif dans les camps de détention dans *GW*.

Si le faire-persuasif a, d'une part réussi dans Yala et Rira, il a complètement échoué dans « Seven-acre ». Le faire-transformateur du Ruler bute sur les valeurs inaliénables de la première dame qui cherche, à tout prix, à protéger son honneur et

sa dignité. Son sens du sacrifice rappelle celui des Mau Mau dans les camps de concentration dans *GW* et des habitants de la « Forest Reserve» dans *SOA*.

Cela fait de l'univers carcéral dans ces œuvres de Ngugi et de Lamming « un espace de fixation, (…) un lieu de réunion occurentielle de détermination-valeurs »[1]. Les deux auteurs exposent le contenu du l'espace pénitentiaire et dépeignent à grands traits les raisons qui y déterminent les nature des interactions des actants et des différentes *composantes figuratives*, *taxiques* et *fonctionnelles*. Ce qui met en surface le pacours du faire-transformateur et du faire-persuasif qui implique, dans un contexte colonial et néocolonial, des vouloirs et des devoirs quasi identiques dans des pays africains et caribéens.

I-2-2-1 Les angles de la liberté d'expression

I-2-2-1-1 L' « ici » et l' « ailleurs » : La route vers un horizon meilleur

Expulsés du paradis, selon la légende, Adam et Eve furent renvoyés sur l'univers terrestre où l'homme est condamné « à manger à la sueur de son front » et la femme à « enfanter dans la douleur ». La malédiction du péché suit l'homme depuis toujours et l'amène dans une situation d'errance, obligé de parcourir la terre à la recherche du « paradis perdu », du confort existentiel.

Dans ce travail, nous nous efforceront, à travers les œuvres de notre corpus, d'explorer les significations sémiotiques de l' « ici » et de l' « ailleurs » en nous appuyant sur une étude basée sur la théorie Greimancienne du « *vouloir individuel et général* »[2], du « *faire- être* »[1] et de « *la sanction sociale* »[2].

[1] A.J. Greimas, *Du Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.22.
[2] *Ibid*., p.81.

Dans un ouvrage, *Du Sens II*, Greimas définit le « *vouloir général* » comme étant un vouloir collectif partagé par tout un groupe ou toute une communauté mue par des intérêts communs. Toutefois, le « *vouloir individuel* » renvoie à un motif d'une quête personnelle. La réalisation de l'objectif visé doit profiter à un individu et non à un groupe ou à une communauté[3]. Dans le même ouvrage Greimas définit le « faire-être » comme un programme narratif dans lequel se note une performance cognitive d'un sujet. Il faut noter que la compétance cognitive, toujours selon Greimas, pose à la fois et l'objet du savoir qui est l'univers sémantique à explorer et l'interpretation qu'il convient de lui donner. Greimas ajoute qu'il est évident que la compétence cognitive légitimise le savoir-vrai qui admet à son tour une performance particulière (c'est-à-dire un faire interprétatif), aboutissant à l'acte cognitif qu'est le jugement. Il est à préciser que l'acte cognitif est un acte de savoir, un acte qui consiste à découvrir une information, une connaissance sur un fait, un sujet, un objet, etc. Le faire est également un acte d'un sujet acteur qui renvoie à la fonction transformation. Le sujet de faire agit sur un autre sujet pour transformer son état. Quant à l'être, il reste une jonction (la fonction jonction étant un investissement sémantique dans la relation du sujet avec son objet convoité[4].)

En outre, selon l'auteur du *Sens II*, une sanction sociale peut etre positive ou n égative. On dit d'un sujet de faire qu'il a subi une sanction sociale positive quand il sort vainqueur d'un duel avec un autre sujet de faire pour se voir félicité et glorifié par un groupe ou une société qui se trouve être son mandataire qui lui à transmis sa compétence. Dans le cas contraire on a une sanction sociale négative. Il faut aussi noter qu'un sujet acteur qui va à l'encontre des intérêts d'un sujet

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p.305.
[3] *Ibid*., p.8.1
[4] *Ibid.,* p81.

collectif (group ou une communauté) peut être vaincu et infligé d'une sanction sociale négative[1].

Dans l'univers de route où les déplacements mènent à des opérations de jonctions et de disjonctions, s'opèrent des activités qui s'éxecutent dans des enchaînements, imbriquant des situations factives dans lesquelles s'exprime un rapport faire-être. Les personnages de notre corpus sont animés par des rêves qui les poussent à se mouvoir vers des « ailleurs » qu'ils ne peuvent parfois atteindre sans subir la logique des « épreuves sociales »[2]. Ces quêtes, accompagnées de transformations psychologiques et sociales, donnent à lire un univers d'itinéraires en jonction avec le vouloir et le pouvoir de ceux qui l'empruntent. D'où la necessité de faire aussi appel à d'autres théories greimasiennes sur le vouloir, le faire et l'être pour mieux articuler la valeur sémantique dudit espace dans les ouvrages de Ngugi, Lamming et Boyd.

La route qui est par excellence un moyen et communication, un outil de jonction entre deux ou plusieurs espaces géographiques, demeure un code social qui revêt des significations variées dans notre corpus. En effet, dans leurs productions littéraires, des penseurs comme Wole Soyinka dans *The Road*, Ben Okri dans *The Famished Road*, ont décrit la route comme étant un espace référentiel.

Dans *RB*, elle traverse la forêt pour relier Makuyu de Kameno. Au soir de sa vie d'adolescent, Waiyaki prend le chemin qui mène à la vie adulte. Il doit aller découvrir les secrets du monde des hommes sur la colline. La forme narrative d'une telle mission prend les aspects de « la modalité du vouloir »[3] dont se trouve doté le sujet Waiyaki. Son déplacement avec son père vers les symboles mythiques

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.150.
[2] *Ibid*., p.132. [« Il s'agit des obstacles résultants des interactions avec la société. »]
[3] *Ibid*., p.146.

de la forêt reste une expression d'une quête d'un savoir immuable. L'importance de cette connaissance est mesurée par les obstacles que dresse la route et à travers lesquels se lisent des considérations de bravoure et de détermination chez Waiyaki et son père :

> Chege and Waiyaki trudged on. The path they followed was unknown to Waiyaki as he had never gone that far along Honia river. But he was content to follow his father, who led the way through the labyrinth of bush thorns and creeping plants. Waiyaki was often caught in the network of plants and thorns, sometimes extricating himself with difficulty (*RB*, 14).

Ce grand pas du fils de Chege vers « a great ancestral responsibility »[1] fait de la route un ségment textuel où la connaissance historique et médicale servent de « principes d'organisation internes »[2], par lesquels est exprimée « une totalisation cognitive »[3] de l'espace des arcanes de la société traditionnelle de Kameno. De ce fait, la route apparaît comme un code sociale où le faire-vouloir et la valeur du savoir constituent des actants qui se croisent et se fécondent pour se mettre au service d'un *faire-social*. Cette rencontre entre sujet (Waiyaki) et valeur (connaissance) est à la base de la narration des événementialités relatives aux informations sur les plantes médicales (*RB*, 14), l'histoire des girafes (*RB*, 15), de la vie de Mugo (*RB*, 19) et de la légende du dieu des Gikuyu (*RB*, 15-20). Ces événements narratifs sont accompagnés par des descriptions où le mythe est modalisé par un paraître-absolument-vrai[4] qui suscite chez Waiyaki un *faire-interprétatif*, l'amenant à considérer sacré tout ce qui porte les attributs de la genèse de sa tribu et de son village.

[1] David Cook and Michael Okinimpke. *Ngugi wa Thiong'o*: *An Exploration of his Writings*, *op.cit*., p..37.
[2] A. J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.149.
[3] [Une connaissance globale]
[4] A. J. Greimas. *Du Sens I I* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.151.

Au fur et à mesure que Chege et Waiyaki avancent dans la forêt, la narration s'enrichit d'informations, ponctuant le déplacement des deux marcheurs de « panneaux » descriptifs jusqu'à leur destination ; un point d'atterrissage où le père fait part du but ultime de cette visite à son fils dans les collines entre Makuyu et Kameno :

> Salvation shall come from the hill. Fom the blood that flows in me, I say from the same tree, a son shall rise. And his duty shall be to lead and save the people! (…) I am old, my time is gone. Remember that you are the last in this line. Arise. Heed the prophecy (*RB*, 20).

Ainsi, la route porte dans *RB* l'expression d'un mouvement vers la connaissance. Elle reste à cet effet un cadre spatio-temporel où la narration des confessions de Chege et des pensées de Waiyaki restent « narrativement significatives »[1].

Par ailleurs, dans *ICS*, le signe de la route exprime également un vouloir cognitif. « G » prend le chemin de Trinidad pour aller approfondir ses études sécondaires. Si Waiyaki fait mouvement vers la valeur de l'inconnue dans un espace cognitif, « G » porte la lumière grâce à laquelle il devra repousser les frontières de l'ignorance. Sa route mène vers un « savoir social »[2]. Son déplacement vers cet « ailleurs » est un signe d'espoir qui ne doit, sous aucun prétexte, être brisé par la corruption qui gangrène son espace d'accueil. Le narrateur avertit: « If there's one place where people live an't let live it is Trinidad.'Tis only the corruption that strike in some places » (*ICS*, 271).

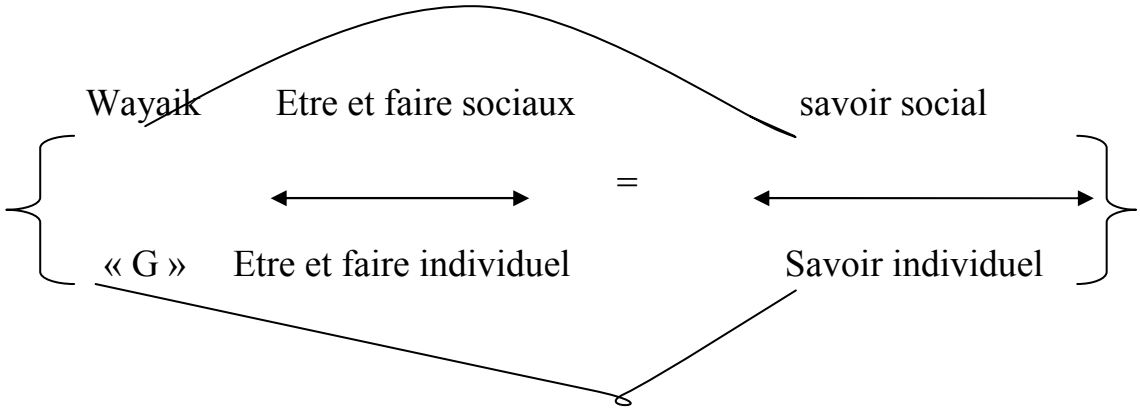
A la différence de Waiyaki qui prend le chemin de « l'école traditionnelle » pour mieux se connaître et servir sa société, « G » part pour Trinidad afin

[1] *Ibid*., p.143.
[2] A.J Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.144. [Un savoir collectif, accessible et partagé entre membres d'une communauté. C'est le contraire du savoir individuel.]

d'accomplir une mission scolaire en vue de servir mais surtout de se servir plu tard et de subvenir aux besoins de sa famille. D'ailleurs, sa mère lui rappelle, avant son départ, les efforts qu'elle a consentis pour lui garantir une formation intellectuelle et par conséquent une ascension sociale :

> I tell you something, the day I hear you jumpin' up in any street like a bloody hooligan, (…) I'll come for you if I got to walk the sea to an' fro. (…). Well I tell you I now see where all my time an' money gone, in Maxwell pond (*ICS*, 271).

Son « être » et son « faire » sont ainsi individualisés pour faire de lui un sujet solitaire dans sa mission à accomplir. Son chemin mène vers un accomplissement à rendements personnels. A contrario de Waiyaki qui semble incarner un « être » et un « faire social »[1], c'est-à-dire collectif, « G » emprunte la voie de l'« être » et du « faire individuel ». Comme deux droites parallèles, les chemins de Waiyaki et de « G » partent d'un même endroit (le village natal) et se dirigent vers des univers identiques (un univers de savoirs). Cependant, leurs objectifs, tels qu'ils sont illustrés dans cette « equation », restent différents :



En effet, à partir de *RB*, Ngugi sensibilise son héros sur la nécessité de la résistance au système de domination coloniale, alors que Lamming peint, dans *ICS*,

[1] *Ibid*. [Un « faire social » est une action, une réalisation qui vise un intérêt commun. C'est le contraire du « faire individeul ». Un « être social » est un être qui est de la société, qui vit en conformité des lois et réglements de sa société, mais qui, également, est au service de sa communauté.]

les attitudes de ces indigènes dont la formation intellectuelle n'ouvre pas les yeux sur le devoir du sacrifice pour une cause commune, une liberté collective dans l'univers de la damnation. Une dualité d'un vouloir se met en exergue sur le chemin de la quête du savoir. D'une part, Waiyaki prend la route qui mène vers une valeur, une modalité qui doit lui permettre de se découvrir et de se mettre au service de sa communauté et d'autre part, « G » qui fait cap vers un univers cognitif pour atteindre un « être » et avoir le pouvoir du « faire » à visée personnelle.

A d'autres égards, dans *GW*, la route prend une valeur tout autre. Motivés à mettre chacun du sien dans le combat pour l'indépendance, les natifs de Thabai et de Rung'ei s'enrôlent en masse dans le mouvement militaire et révolutionnaire des Mau Mau. Cela favorise une réaction brutale de la part de l'administration coloniale qui, à travers « Chief Muruithia » (*GW*, 147), exécute une politique de répression dans les quartiers des natifs. Muruithia parcourt les rues et ruelles de Thabai et de Reung'ei pour les « nettoyer » des fauteurs de troubles.

La narration le suit dans ses déplacements jusque dans ses moindres gestes. Elle peint ainsi son vouloir-faire, et les faire-interprétatifs des natifs. La description des événements qui ont comme cadre d'exécution la route devient décomposable en un tableau descriptif et obeit à une sorte de « logique »[1] qui fait triompher le « faire » sur « l'être ». A l'exemple de la narration dans *RB* qui se développe avec le mouvement de Waiyaki et de Chege vers la forêt, le tissu narratif dans *GW* se trouve enrichi au chapitre XIII avec les déplacements de Muruithia qui, de facto, est un sujet vainqueur[2]. Son objet de quête, lequel est très différent de l'objet de Waiyaki dans *RB*, de Fola dans *SOA* et de Walter dans *ICW*, a fini par se transformer en une donnée défavorable pour lui réserver une ironie du

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.154.
[2] [Il sagit d'un sujet de faire qui a la compétence et la performance sémiotique et qui, de ce fait, remporte la quête d'un objet convoité par d'autres sujets.]

sort dans ce même endroit qu'il cherchait à sécuriser à tout prix. La « sanction sociale », qu'il était supposé aministrer, est effectuée sur lui. Le chef est assassiné sur la route qui offre au lecteur le spectacle d'une fin ironique et tragique : « he had been shot on his way to Ndeeiya, in broad daylight. » (*GW*, 147). Une autre fonction de la route qui est différente de son objet d'usage tel qu'il était compris par le chef Muruithia, s'exprime à travers un tableau d'images pathétiques, lesquelles renforcent « la vibration de la sentence»[1].

Si la route offre un *faire-social* qui porte les empreintes d'une tragédie dans *GW*, dans *ICS* elle focalise un *faire-social* d'une autre nature. Avec les injustices sociales émanant de son dirigisme politique, Creighton s'attire davantage les foudres des jeunes du pays qui le poursuivent de la ville au village avec la ferme intention de le tuer. Ces jeunes gens constituent alors un « sujet-actant collectif », une « totalité indifférenciée »[2] de la force vive de l'île. La route porte leur expression d'un *vouloir général*. Elle mène vers une tragédie par laquelle le mal colonial doit être supprimé. A l'exemple des déplacements du chef Muruithia dans *GW*, ceux des jeunes dans *ICS* font mouvoir le récit qui se trouve renforcé par des descriptions à « portée représentative »[3]. Nonobstant, si Muruithia dans *GW* croise la mort sur la route, Creighton, lui, y échappera de justesse. Si le chemin de l'injustice coloniale est symboliquement écourté par la mort du chef dans *GW*, la caravane des corollaires du système d'exploitation passe entre les doigts des jeunes révoltés de la ville de Creighton dans *ICS* :

> A fresh gang came up the road and it seemed the village had taken over from the city. Everyone knew the men were outside (…). They waited since they didn't want to lose this chance. The men came out. They were all behind him now. The hands were held steady. (…). The men walked behind with the arms raised, and the landlord walked away. They were ready to fire the stones. They argued among

[1] Jean Starobinski. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle* .Paris : Gallimard, 1971, p. 152.
[2] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.149.
[3] Loui Baladier. *Le Récit*, Paris : Editions STH, 1991, p.64. [Une description à fonction représentative est une description qui « consiste à donner l'illusion du réel, à informer, à renseigner. »]

> themselves whether they should *fire* them. (…). He [Creighton] crept slowly across the weed as the men came forward. (…) The landlord had entered the track and was almost out of sight. No stone had been fired. (..). he had escaped. (…) some of them dropped the stones and held their heads down. » (*ICS*, 207-208).

Sur la route se note un signal fort d'une procrastination de l'élimination du symbole vivant de l'asservissement. Les populations asservies de Creighton sont conscientes de leur servitude, mais elles ont pris la voie de l'irrésolu, de l'hésitation dans l'action libératrice. Le chemin de Kihika dans *GW* qui a croisé celui du chef Muruithia mène vers une liberté certaine, alors que celui emprunté par les jeunes de San Cristobal demeure un reflet d'un ajournement. Lamming fait usage de la figure de la route pour exposer un vouloir communautaire ardent, mais handicapé par l'absence de l'exécution d'un *faire collectif*. La volonté de se libérer du joug colonial ne s'est pas encore bien définie dans *ICS*.

Par ailleurs, relatant les événements politiques et militaires de la première guerre mondiale en terre africaine, *ICW* demeure un icono-texte où l'image verbale tragique s'entrelace avec des séquences et des épisodes textuels et rend vivant une page tragique de l'histoire du continent et de l'humanité tout entière. Dans l'écriture de cette page d'histoire, W. Boyd utilise la route comme un élément de l'espace à travers lequel il *sémantise* plusieurs facettes de son message textuel.

En effet, attirés par les possibilités économiques qu'offre le continent africain, les Britanniques, les Allemands et quelques Américains bravent mers et océans au péril de leur vie pour s'installer en Afrique. La figure de la route porte en mouvement l'expression d'une volonté, d'un vouloir des sujets à la recherche de la fortune et donc du bonheur. Ce bonheur est un chemin, une chance qui ne se prouve pas, il se trouve. Il ne s'explique pas, il s'exprime par ceux qui le cherchent. Le voyage des Occidentaux en terre africaine se donne comme une

configuration de l'eudémonisme[1]. La route est ainsi l'expression référentielle d'un manque, d'une souffrance d'un désir non encore satisfait, la fuite d'un malaise existentiel.

Se trace alors un mouvement, un dynamisme d'un vouloir, d'une quête amplifiée dans le temps et dans l'espace ; une quête qui mène l'homme dans une entreprise de domination et d'expropriation. La route porte ainsi la marque d'un transfert de valeurs civilisationnelles. A travers elle, sont peintes des modalités du vouloir de sociétés différentes dont les objectifs convergent « vers un espace commun pour y constituer un être collectif doté d'un vouloir général »[2]. A l'opposé du déplacement de Waiyaki dans *RB*, celui des colonisateurs est un mouvement vers un « ailleurs » supposé détenir des trésors pourvoyeurs d'un bien être. Entre l'Occident, « l'ici » et l'Afrique, «l'ailleurs » se trace le chemin d'un « faire auto-destination »[3], qui, à l'exemple du « snake iron » dans *GW*, ne vise que les intérêts d'un « Moi » colonial.

La présence militaire des Allemands et des Anglais en Afrique est un gage d'une humanité perdue. Le rêve du bonheur existentiel traverse les frontières terrestres et fluviales pour aller se réaliser dans un « ailleurs » situé en terre africaine. La route se distingue ainsi comme un « lieu de tous les transites »[4], un moyen de communication d'objets de valeur, par lequel elle se déroule au rythme des séquences événementielles. Cependant, ce chemin des colons dans *ICW* va croiser celui de la famille Blocj dans *Armadillo*.

Annexé par l'armée de la république de la Roumanie en 1941, le territoire de Transnistrie qui était situé dans la région de la Bessarabie perdit son autonomie

[1] [Une doctrine morale grecque qui soutient que le but ultime de l'action de l'homme est le bonheur.]
[2] AJ Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.147.
[3] [Une action à travers laquelle le sujet ne vise qu'à satisfaire des intérêts personnels]
[4] Denise Coussy. *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Editions Karthala, 1999, p.20.

politique en pleine guerre mondiale. Face au rouleau compresseur des Alliés, le bloc de l'Est connut une défaite militaire pour ainsi laisser des pays nazi comme la Hongrie dans un affaiblissement politique et un dénuement social total[1]. Cela favorisa une émigration massive des populations qui du reste considéraient l'Occident comme un espace de salut. C'était dans ce contexte que la famille Blocj dans *Armadillo* qui, originaire de la Transnistrie, quitta la Hongrie où elle s'était installée de 1945-1946 avant de continuer sa route pour l'Angleterre où elle s'installa dans le quartier de Fulham à partir de 1957.

En effet, comme beaucoup de jeunes de la Hongrie de l'entre-deux guerre qui étaient victimes d'une misère accablante, le père de Lorimer se mit à la quête d'un sens à son existence et celle de sa famille. Comme les colonisateurs dans *ICW*, Il prit le chemin de l' « ailleurs » pour reconquérir son « paradis perdu ». Au regard des Britanniques et des Allemands dans *ICW*, Bogdan ambitionnait un *être social* protégé de l'angoisse née de l'indigence. Il se lança dans une aventure d'un voyage, illustrant ces propos de Roger Stéphane selon qui : « l'aventure naquit du divorce entre des exigences profondes de l'homme et une civilisation qui n'était plus à sa mesure »[2]. Il fit mouvement vers un univers inconnu. Le voyage, la route du père de la famille Tzigane, apparaît ainsi, dans *Armadillo*, comme l'expression d'un « faire-social » qui laisse Bogdan dire avec Pierre Brunel que « dans un monde sans cause, l'existentialisme invite l'homme à être « cause de soi »» [3].

Une dissemblance fonctionnelle se souligne alors entre le chemin d'exil de Bogdan Blocj et celui des colonisateurs dans *ICW*. Au fait, l'exil de Bogdan et famille porte la marque d'un « vouloir-être » dans un « ailleurs » de sécurité alors que celui des colons porte l'expression d'un « vouloir-faire » (transformer « l'ailleurs » en une source de « biens » et de « services ») et d'un « vouloir-être »

[1] Bathie Samb Thèse d'Etat centré sur le thème : le Savoir, L'Avoir Et le Pouvoir dans les œuvres de William Boyd. Une thèse d'Etat soutenue à l'université Gaston Berger de St-louis en 2008, p.146.
[2] Roger Stéphane. *Portrait d'un aventurier*. Paris : Grasset, 1965, p.52.
[3] Pierre Brunel. « L'Absurde » in *Encyclopoedia Universalis*. Paris : Corpus I, 1989, p. 60.

(vivre le bonheur de « l'avoir »). Les deux chemins relient des « ici » à des « ailleurs » aux contextes situationnels différents. Ravagée par une guerre, la Hongrie est opposée à une Angleterre qui garantit une certaine sécurité. De l'espace d'agonie et de mort, la famille Blocj passe dans l'univers de « l'ailleurs ». « Le paradis perdu » en Hongrie est retrouvé en Angleterre. A l'opposé, les colons dans *ICW* débarquent dans un univers stable qu'ils vont transformer en un champ de guerre.

De la Transnistrie à la Hongrie, de la Hongrie à Fulham, Bogdan fait porter à la figure spatiale de la route un signe d'un *faire social* par lequel peut se lire la réalité sociale dans ces pays précédemment cités pendant et après la guerre. Boyd qui s'insurge contre la cruauté humaine, semble, par ce périple sans repos, dire avec A. Malraux que « l'absurde de la finalité donnée à la vie [devient] une condition de l'action »[1]. Le voyage s'invite chez la famille Bogdan dont le déplacement vers cette partie de l'Occident fait de la route un moyen de s'évader d'une crise sociale, d'une monotonie de misère et de tragédie. La famille s'exile de sa culture et de sa civilisation pour élire domicile dans un espace qui aspire à des valeurs du progrès humain. Quant aux colons dans *ICW*, ils emportent leurs valeurs et civilisations par lesquelles ils changeront l'Afrique en un « ici » pour les Africains. Une situation que Ngugi n'a pas manquée de souligner dans *GW*, où la route remplit des fonctions sémantiques multiples.

A travers le « iron snake » dans *GW*, une métaphore qui renvoie au chemin de fer implanté en terre kenyane pendant la colonisation, Ngugi fait porter à la route une dimension politique. Construit dans l'optique de fructifier l'exploitation des richesses, le chemin de fer fait sa voie dans la vie économique et sociale des habitants de Reung'ei.

[1] André Malraux. L*a Voie royale*. Paris : Grasset, 1930, p.37.

Contrairement à l'espace routier dans *RB* qui mène le personnage dans un univers cognitif, celui tracé par un chemin de fer dans *GW* dirige Kihika et ses amis dans une gare ferroviaire, un espace d'interrogations sociales caractérisées par une catégorisation basée sur le genre. Ainsi « les hommes et les femmes, divisés selon la catégorie du sexe, constituent, par addition, toute la société » [1] kenyane :

> The women, as usual, were more colourfully dressed than men, in fashion that differed from ridge to ridge. Those from Ndeiya and ridges miles away from Reung'ei had bright blue, green or yellow calicoes passed under their armpits and ending in complicated flower-shaped knots over the right shoulder. (…) not so the men. Some came in baggy trousers and jackets bought second-hand at the Indian or African shops in Rung'ei. The knees' small black heads, popped through the holes the trousers as the men walked along the platform, flinging their legs carelessly but firmly, each step and unnecessary emphasis of their manhood (*GW*, 92).

Cette présence sur le quai de la gare ferroviaire fait porter à la foule une totalité hétérogène par sa composante mais surtout par les modalités du vouloir qui y animent tout un chacun. Au moment où certains « ran in every direction ; men trampled on women ; mothers forgot their children ; the lame and weak were abandoned on the platform » (*GW*, 94), d'autres comme Kihika transforment la gare en une *Agora* pour prêcher « la bonne nouvelle ». La narration y prend une tournure argumentative basée sur un argument **ad populum**[2] renforcé par une dimension **ad hominem**[3] **(**la mise en italique est de l'auteur**)**:

> Yes I said he (Jesus) failed because his death did not change anything, it did not make his people find a center in the cross. All oppressed people have a cross to bear. The Jews refused carry it and were scatter

[1] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.146.
[2] [2] Eve-Marie Halba, *Petit manuel de stylistique* , *op.cit*., p.67. [L'**argument ad populum [«** est un raisonnement uniquement destiné à faire surgir dans l'auditoire une réaction instinctive forte (indignation, compassion, joie…) qui fait appel aux émotions. »]
[3] *Ibid*. [**L'argument ad hominem** « est un raisonnement qui ne vaut que contre son adversaire. Il est constitué d'attaques dirigées spécifiquement contre ce dernier, devenu seul objet du discours] (la mise en gras est de l'auteur). »]

> like dust all over the earth. (…) in Kenya we want death which will change things, that is to say, we want true sacrifice. But first we have to be ready to carry the cross. I die for you, you die for me, we become a sacrifice for one another. So I can say that you, Karanja are Christ. I am Christ. Everybody who takes the oath of Unity to change things in Kenya is a Christ. Christ than is not one person. All those who take up the cross of liberating Kenya are the true Christ for us Kenyan people (*GW*, 95).

Le « snake iron » est ainsi identifié comme une figure qui articule la relation bas *vs* haut. Si Waiyaki dans *RB* suit la route qui mène à la connaissance du secret, Kihika lui, lève le voile sur les vérités non avouées du chemin de fer. Il y fait montre d'un « savoir-faire social » qui « consiste (…) à déjouer toutes les ruses et à interpréter correctement le mensonge (…) caché sous les apparences de la vérité »[1], par laquelle il veut emmener ses concitoyens à s'approprier la modalité du vouloir du colon pour ainsi sortir « vainqueur des épreuves sociales »[2] coloniales, qui les ont condamnés dans la servitude.

Le « snake iron » est alors un référent à un « faire d'auto-destination » qui peint le caractère sacrificiel d'un système économique à partir duquel les fonctions vivifiantes d'une culture, d'une civilisation de tout un peuple sont annihilées. Dans la même ligne de pensées, Boyd, à travers la figure spatiale de la route, met en relief des enjeux politico économiques dans un contexte colonial.

Motivé par une volonté forte de faire fortune dans le domaine de l'agriculture, Walter ne ménage aucun effort pour aller se procurer des semences de café de bonne qualité. Il quitte Taveta pour se rendre à Nairobi. Il prend le chemin de fer qui, à l'image du « snake iron » dans *GW*, est un référent d'une présence coloniale. Il est mis en fonction dans un but d'un « faire-autodestination ».

[1] A.J. Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.152.
[2] *Ibid*.

A travers ce voyage, le narrateur développe des segments descriptifs, des séquences relatant les points de vue de Liesl et de Von Bishop sur la philosophie, mais surtout la psychologie de Walter. Ils observent:

> "He's a curious man, the American", she remarked to her husband (…). "And a foolish man as well", Von Bishop said with a laugh. "If he thinks he can grow coffee at Taveta he must have more money than sens" (*ICW*, 37).

L'Américain, au même titre que Waiyaki sur sa route vers l'univers cognitif, brave tous les obstacles qui se dressent devant cette « quête de soi »[1]. Le chemin fait surface d'un signe relié à un « avoir » que le sujet cherche à atteindre.

Cependant, ces voies que les Britanniques et les Allemands explorent pour retrouver « un paradis perdu » les mènera, à l'image du Muruithia dans *GW*, dans un foyer ardent d'une tragédie. L'enfer de la guerre se dresse en un faire social pour poser une marque négative sur la *sanction sociale* du rêve de Walter. Ce dernier, chassé par les Allemands de son ranch, s'exile avec sa famille à Nairobi avant de retourner sur ses pas accompagné d'un intendant indien qui devait évaluer les pertes occasionnées dans le champ de l'Américain par les soldats Allemands en vue d'un dédommagement.

A peine arrivés aux portes de Taveta, l'inattendu produit l'irréparable. L'intendant reçoit une balle ; il n'atteindra pas sa destination. Walter, qui a échappé de justesse aux balles de l'ennemi, fait demi-tour. Il reprend le chemin de Nairobi avec un cadavre entre les mains, un visage couvert de peur, un cœur serré par une angoisse existentielle. Ce conflit qui s'illustre dans cet espace ouvert met en scène le mal de la cupidité et de l'égoïsme chez l'homme. Le chemin du colon dans *ICW* et *GW* qu'il croit orienté vers un « ailleurs » d'une béatitude, se heurte

[1] Genevievre Bussac. *Jean-Jacques Rousseau : Confessions*, *op.cit*., p.80.

aux pouvoirs manipulateurs d'un destin malheureux. Le narrateur voyage avec les personnages et, se faisant, renforce le récit par des images, des scènes grâce auxquelles le récit épouse la forme d'une société qui vibre au rythme de tensions de guerres.

Par ailleurs, dans *GW*, la route poursuit le destin des personnages comme Karanja. Après de longues années passées dans l'administration coloniale, Karanja se retrouve dans la rue sans emploi ni foyer. Ayant échappé de justesse à la peine capitale de la justice révolutionnaire, Karanja prend le chemin de l'exil. Il quitte le domicile de sa mère pour se rendre à Githima. Les modalités de son vouloir s'écartent alors de celui de Waiyaki dans *RB*, du chef Muruithia dans *GW*, mais également de Lorimer dans *Armadillo*.

Karanja prend l'option de « l'exil-fuite »[1] pour s'extirper de sa conscience coupable, du regard incriminant des villageois de Thabai. A peine sorti de chez lui, il tombe sur deux bus dont les noms lui rappellent l'événement (une condamnation à mort) auquel il vient juste d'échapper. *Narrow escape* et *Lucky one* sont les premiers référents, les premiers codes qui ont défilés sous les yeux de Karanja sur son chemin pour Githima. Une fois dans *Narrow escape*, sa conscience l'abandonne pour retourner à Thabai revivre ces instances de tous les dangers devant les acteurs de la justice révolutionnaire. Karanja et sa conscience poursuivent des chemins opposés. Le premier s'enfuit de son passé coupable, alors que le second fait des retours répétitifs dans sa vie antérieure. La route se dédouble et s'articule sur deux mouvements antinomiques. Elle prend une valeur de réminiscence directement associée aux grands moments de la vie de Karanja:

> He vaguely remembered the nightmare he had undergone at the meeting when General R called for the traitor to go to the platform

[1] Jean-Pierre Makouta-Mboukou. *Littératures de l'exil : des textes sacrés aux œuvres profanes*. Paris : l'Harmattan, 1993, p.98.

> (…). It was then that he realized the words of General R. were aimed at him, and he immediately connected them with Mumbi's warning. If he worked to the platform people could claw him to instant death. He had momentarily picture of all those hands tearing at his flesh.. (…) he was scared of black power (…). He thought of standing up and publicly denying any guilt in Kihika's capture. But fear nailed him to the ground » (*GW*, 229).

Ainsi, la route participe à la construction narratologique en menant le lecteur dans les premières heures de la trahison de Karanja à son sermon devant le corps sans vie de Kihika, à sa disgrâce en passant par sa vie en tant que « homeguard ». La figure spatiale de la route est, de la sorte, un signe individué, complétant le portrait, la biographie d'un homme qui est devenu l'ombre de sa personnalité politico-militaire.

Si la *sanction sociale* qu'a subit le chef Muruithia vient d'un acteur externe celle que subie Karanja vient de sa propre conscience. Il est victime d'une auto-flagellation. Son passé et sa conscience s'interpénètrent, se modalisent et le portent hors de Thabai et hors de lui-même. Le narrateur rapporte:

> He train was nown so near he could hear the wheels screeching on the rails. He felt the screeching in his flesh as on that other time at Rung'ei station. He was conscious too, of many angry eyes watching him in the dark. The train was only a few yards from the crossing. He moved a step forward. Then it swished past him (..) The earth were he stood trembled. When the train disappeared, the silence around him deepened the night seemed to have grown darker (*GW*, 231).

Sa présence physique sur le chemin vers Githima est le référent d'une absence qui le maintient dans un univers où « le souvenir et la rêverie (…), le sentiment du passé, le sens du présent, l'imagination du futur (…) tendent à se confondre et nourrissent la conscience »[1] d'une angoisse mordante. Le chemin que poursuit sa conscience le traîne dans les ombres des valeurs morales et des événements sanglants :

[1] M. Raymond. *Jean-Jacques Rousseau : la quête de soi et la rêverie*. Paris : Corti, 1962, p.60.

> As a boy, once, Karanja saw dogs tear a rabbit (…) Karanja now saw himself as a rabbit. But why am I afraid of dying, he asked himself, remembering the many men, terrorists, he and other homeguards led by their officers, had shot dead? Then somehow, he had not felt guilty. When he shot them, they seemed less like human beings and more like animals. (…). Now that power had gone. (*GW*, 229-230).

Karanja quitte son « ici », sa terre natale, pour un « ailleurs », Githima, une terre d'élection.

Cependant, l'incertitude d'un accueil chaleureux, la peur de l'inconnu, semblent être des signes prémonitoires d'un autre isolement, d'un autre « ici ». Karanja a résolument pris le chemin de « non retour », celui qui l'a mené dans le tribunal de sa conscience, lequel l'a condamné à vivre le mal de la trahison de sa patrie, le mal d'un « ici » et d'un « ailleurs ». Il fait figure d'un agneau qui, en plus d'être condamné par une justice poétique, s'éloignera à jamais de son espace édénique. Néanmoins, si Karanja a fait fausse route dans sa vie, Trumper lui, dans *ICS*, a trouvé la voie qui a libéré sa voix.

Le thème du voyage fait écho dans *ICS* et laisse sa marque sur la structure narrative du roman. En effet, Trumper, l'ami d'enfance de « G », prend lui aussi le chemin de l'émigration. Il se rend aux USA « where a man-can-make pots-of-money» (*ICS*, 289). Ce pays est une destination qui motive à la fois un « vouloir-faire » (l'action) et un vouloir-être (un état, un statut social). Ce voyage de Trumper oppose deux espaces : un « ici » (Creighton) et un « ailleurs » (USA). Au regard des colons britanniques et allemands dans *ICW* qui ont quitté leurs « ici » à la recherche d'un univers enchanteur, Trumper s'envole au pays du « rêve » et de la « liberté ». Son chemin est un déplacement vers une sanction sociale qui ne sera pas sans impact sur sa manière de penser.

La séquence discursive où descriptions et arguments se fécondent, forme un micro-récit, faisant état des événements axiologiques par lesquels la vie de Trumper a subi des changements profonds. Une dynamique d'une comparaison basée sur le *faire-social* dans l'espace de l'« ailleurs » et de « l'« ici » s'installe pour ainsi souligner l'auto-destruction des valeurs que Trumper avait acquises dans son île d'origine :

> Trumper was the first person who had given me this feeling of tremendous injustice in the transaction. I had no particular feelings about Mr Slime. (…) but Trumper spoke with an almost criminal contempt of [him]. (…) I don't have to think much a'bout him,'said Trumper. And I not at all surprised that he do wat he do". Tis what I learn in the States, an' I know how to handle all the Slimes tha come on my way. (…). This world is a world o'camps ; camps clean (*ICS*, 287-288).

Le chemin de l'émigration est l'itinéraire par lequel se réalise la jonction de « savoir » (…) mis en contradiction »[1]. A l'exemple de Waiyaki qui a subi une mort symbolique dans le bois sacré « to be born again », Trumper tue la valeur existentielle de son innocence et de son naïveté dans son « ailleurs » pour revenir à San Cristobal avec une chanson : « let my people go» (*ICS*, 294). En outre, si Fola cherche ses racines identitaires dans *SOA*, Trumper, lui, a retrouvé sa « carte d'identité » au bout de son chemin, par lequel il a appris l'histoire de sa race noire, la signification historico-culturelle de la couleur de sa peau :

> If there be one thing i thank America for, she teach me who my race wus. Now i'm never going to loose it. Never never (…). The blacks here [San Cristobal] are my people too, but they don't know it yet (…) none o'you here on this islan' know what it mean to fin' race. An' the white people you have to deal with won't ever let you know.(*ICS*, 295).

[1] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p. 154.

Il découvre « l'actant collectif »[1], dans lequel il trouve sa loge identitaire. En discutant avec « G », il répond aux interrogations de ce dernier :

> Who are you? I asked him. I seemed a kind of huge joke.
> "The Negro race" said Trumper. The smile had left his face and his manner had turned grave again. (…) He knew that I was puzzled. This bewilderment about Trumper's people was real. At first I thought he meant the village. This allegiance was something bigger. I wanted to understand it. Her drained the glass and set it on the table.
> 'I didn't know it well till I reach the States', he said.
> 'Didn't know what?' I insisted. I understood the Negro race perfectly, but I didn't follow how I was involved. He hadn't spoken.
> ' know what?' I insisted. 'What did you know there?'
> 'My people,' he said again, 'or better, my race.' 'T was in the States I find it, an' I'm gonner keep it still thy kingdom come'. (*ICS*, 295).

Trumper est maintenant conscient du fait qu'il fait partie des « the well-to-do-blacks (…) the simpler less prosperous ones » (*ICS*, 298). Son « ailleurs » l'a confronté à un sujet collectif (la diaspora noire aux USA) qui a porté en lui non seulement le « savoir sur les êtres et les événements, mais aussi les modes d'interprétation de la vérité »[2]. L'« ailleurs » a informé Trumper sur sa propre race, ses droits inaliénables. Cela consolide l'affirmation dans *Une Vie de boy* de Ferdinand Oyono selon qui « la vérité existe au-delà des montagnes, pour la connaître il faut voyager»[3]. Cette vérité Trumper l'a trouvée et il la fait savoir à son ami « G » en ces termes :

> I going to fight for the rights of o' the Negroes, and I'll die fighting. That's what any black man in the States will say (…) act as you should an' don't ask Hist'ry why you is what you then see yourself to be, 'cause Hist'ry ain't got none o' you on this island is a Negro they; but they don't know » (*ICS*, 297-298).

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid.*
[3] Ferdinand Oyono. *Une Vie de boy*. Paris : Poche, 2006, p.28.

Trumper a séjourné dans un espace où il a observé un « faire somatique »[1], c'est-à-dire un échange grâce auquel il découvre le sens du « Otherness »[2] : « he had found what he needed and there were no more problems to be worked out. (…). He knew the race and he knew his people and he knew what that knowledge meant » (*ICS*, 298).

Cet éveil de conscience est un écho favorable d'un cri révolutionnaire venu du monde libre. Les germes d'une résistance pour l'émancipation du colonisé émergent du « faire somatique » qu'a subi Trumper dans l'univers de l'« ailleurs ». Les projections sont liées aux résultats du voyage. Si Waiyaki s'est initié aux secrets de ses ancêtres pour atteindre une maturité sociale, Trumper lui a connu une maturité, un discernement politique. Son retour s'annonce comme une sorte de linéarité d'actions en puissance pour laisser le vent de la liberté souffler dans son île assiégée. En plus, au même titre que Fola qui compte clamer à tue tête ses identités sociales et culturelles dans San Christobal, Trumper fait montre d'un homme fier de ses essences identitaires. En guise d'illustration, il nous est dit:

> Now [Trumper] could walk in the sun or stand on the highest hill and proclaim himself the blackest evidence of the white man's denial of conscience. And if there was a God in heaven or any possibility of justice on earth the revelation of his new difference would have been a justification for this existence to be a different kind of creature (*ICS*, 299).

Si Trumper est revenu des Etats Unis d'Amérique avec une conscience libérée, le Ruler dans *WC* fait route vers le même espace pour tendre la main aux institutions internationales comme la Banque Mondiale et le Fond Monétaire International. Obnubilé par la réalisation d'un projet pharaonique (la construction d'un immeuble qui toucherait le ciel (Marching Toward Heaven)), le Ruler se déplace avec une forte délégation vers ses partenaires au développement. Ce

[1] *Ibid*., p.150. [C'est un faire basé sur l'échange, la confrontation des valeurs.]
[2] [L'identité de l'autre, la différence entre soi et l'autre.]

voyage vers les USA est décrit d'une manière railleuse par Ngugi qui en profite pour établir les rapports entre les pays dits moins avancés et les nations développées. L'Afrique, l'espace de l'« ici », est fortement dépendant de l'«ailleurs » dans ses politiques économiques.

Contrairement à Trumper qui a observé un « faire somatique » dans son « ailleurs », le Ruler lui y a subi une « sanction sociale » négative (son projet n'est pas financé par les bailleurs de fonds). Cela va le précipiter dans des transformations physiques, psychologiques, et, par conséquent, dans un « faire-social » par lequel la vie politique et social de l'Etat d'Aburira sera fortement déterminée. En fait,tombé malade dans le territoire américain, le Ruler revient dans son « ici » avec un vouloir politique, par lequel son peuple sera davantage aliéné dans ses droits. Alors que Trumper rentre à Creighton avec une connaissance et une compétence qu'il compte bien mettre au service de la liberté de son Etat, le Ruler rebrousse chemin, les mains vides, mais oppressantes.

Un rapport adversatif se note entre les retombées des deux mouvements, des deux voyages. Un Ruler dont le séjour est versifié par des descriptions à fonction ornementale et expressive[1] des milieux comme la Banque Mondiale, laisse voir la différence, en matière de développement entre, en général, le Nord et le Sud, l'« ici » et l'« ailleurs ». En plus, les relations verticales entre les responsables politiques des pays pauvres et ceux des pays riches sont mises en exergue. Le partenariat économique entre ces deux espaces prend le statut d'un objet de valeur qui justifie une quête sémiotique, un parcours et donc un mouvement. Chemin faisant, la route met en jonction deux univers dont l'un est le contre-pied de l'autre.

[1] Louis Baladier. *Le Récit*, *op.cit*., p.64. [« Une description ornementale est une description du beau, de la nature, alors que la description expressive, elle, souligne un thème. »]

Par ailleurs, le séjour de Trumper, qui est frappé d'une ellipse narrative[1], met en surface une relation associative, une solidarité communautaire qui renforce un égo collectif et favorise un élan de révolte contre l'aliénation politique, économique et culturelle. Le refus de cette aliénation culturelle sera le fer de lance de la vie, du chemin de Fola dans *SOA*, lequel restera différent de celui de Waiyaki dans *RB* et de Lorimer dans *Armadillo*.

Dans sa dimension d'œuvre politico-culturelle *SOA* met en scène un personnage principal dont les évolutions de la vie constituent la trame de l'ouvrage. Fola Piggot qui, autant que la plupart des habitants de San Cristobal, est victime d'une acculturation profonde. Elle fera de sa vie un combat culturel, un voyage, une destination dans les vestiges *ad patres* de sa société. Cette quête identitaire est le chemin où s'incarne une inquiétude, une solitude qui prend la forme d'un vase clos où circule, végète Fola comme une étrangère, une âme en poursuite d'une ataraxie.

Cette recherche acharnée d'un « Moi » identitaire sera le chemin de la vie de Fola. Elle s'exprimera dans sa quête d'un « ailleurs » culturel, sans lequel le mépris de sa culture blanche risque de l'installer, encore pour longtemps voire pour toujours, dans un *spleen* total. Fola est exilée de ses racines identitaires par une culture coloniale où le sujet dominé fait généralement montre d'une logique de reproduction consciente ou inconsciente d'un modèle identitaire occidental. A l'instar de Waiyaki qui fait route vers le savoir sacré, Fola se trace une voie vers la connaissance du passé afin de cesser d'incarner une identité d'un SIF[2]. Le motif de ses mouvements se rapproche de celui de Waiyaki dans *RB* et s'écarte de celui de Walter dans *ICW*, de Muruithia et de Karanja dans *GW*, mais également de « G » dans *ICS*.

[1] *Ibid*., p.64. [« Une ellipse narrative « correspond aux moments du récit où l'histoire est éludée. »]
[2] Henri Lopes, *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, 2003, p.11. [« Sans identité fixe »]

La trame du roman est tissée par la quête de l'accomplissement d'un rêve. *SOA* est un roman construit « sur les pérégrinations d'un personnage principal, [Fola] auquel toute la trame du roman est subordonnée »[1]. Ses déplacements, à l'image de ceux de Waiyaki dans *RB*, ne sont pas réductibles à de simples « aller et retour ». Sa présence dans la *tonnelle*, à l'hôpital, sa visite à la « Forest Reserve », seront des étapes qui lui permettront de réaliser son rêve de résurrection culturelle. Ses relations familiales et privées (Fola et sa demi sœur Veronica, Fola et Gort, Fola et Powell, Fola et les habitants de la « Forest Reserve), sont des sentiers relationnels reliés à la vision, au projet du « Homecoming »[2] entrepris par Fola. Les thématiques, les descriptions des lieux sont subsidiaires à la toile de fond du roman: la quête de l'identité, la route d'une vie.

A l'exemple de la vie d'Oedipe dans la mythologie greque et de Mélédouma dans *Une Pièce d'identité*, mais surtout de Waiyaki dans *RB*, celle de Fola est un itinéraire, un voyage, une destination. Elle se découvre dans l'espace hospitalier et refuse d'être une cumularde de valeurs culturelles contradictoires. Elle prend le chemin du retour à la maison des ancêtres dans l'espace du Hougan afin de sortir du parcours d'ombres d'une civilisation qui empêche son âme identitaire d'atteindre son ataraxie culturelle.

A l'opposé des Occidentaux dans *ICW*, de Karanja dans *GW*, les modalités du vouloir de Fola ne visent pas un « ailleurs » physique. Elles sont l'expression d'une quête de soi-même. Sa vie, sa route prend l'aspect d'un vecteur qui pointe une inconnue sans pour autant pouvoir la spatialisée définitivement. Ces « errances » constituent un pèlerinage au bout d'elle-même, une incursion dans l'inconnue de son essence culturelle. L'identité s'assimile ainsi au passé culturel de San Cristobal. L'espace routier, à travers la vie de Fola, prend l'image d'un signe,

[1] Jean Mayer. *Le Roman en Afrique noire francophone* cité par Mohamadou Kane in *Roman africain et traditions*. Dakar : NEA, 1982, p.202.
[2] Titre d'un essai de Ngugi wa Thiong'o. Londres : Heinemann Educational Books, 1972.

d'un référent d'un état de recherche de soi à soi, un processus pour Fola de s'attribuer une existence dont elle pourra être fier.

Fola inclut la recherche de son père biologique dans sa quête identitaire. Son vouloir, à l'exemple de celui de Karanja est un « faire-auto-destination ». Elle est à la recherche de ses origines. La figure paternelle fait partie de son « ailleurs », la destination de son chemin, de son voyage. Si la route dans *RB* porte la marque d'un « faire-masculin »[1], dans *SOA*, elle exprime un « faire-féminin »[2] qui reste le levier principal dans la macro-structure du récit R.

Par ailleurs, à l'exemple de la vie de Fola qui est un ensemble de parcours définissant son but ultime, celles de Lorimer Black dans *Armadillo* et de Kamiti dans *WC*, demeurent des itinéraires parsemés d'embuches, de succès retentissants et des échecs cinglants.

Si le père a pris le chemin de l'exil pour échapper à une folie meurtrière, il conseille à son fils, Lorimer de faire de sa vie une voie qui le mènera et à l'intégration et à la prospérité : « now you are English boy, Milo this is your country, this your home» (*Armadillo*, 40). Ces propos du vieux Blocj s'espacent pour faire de sa terre d'élection une espèce de frontière entre un « ici » (Trinistrie, la Hongrie) et un « ailleurs » (l'Occident (Angleterre)). Une différentiation générationnelle surgit et définit un personnage qui s'entrecroise avec le monde des affaires pour faire de sa vie, à l'exemple de Fola dans *SOA*, une quête perpétuelle d'un objectif. La figure de la route passe ainsi d'un signe de l'exil à celui d'une

[1] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.150. [Un faire est dit masculin quand le ou les sujets opérateurs sont des hommes.]
[2] *Ibid*. [Un faire est dit féminin quand le ou les sujets opérateurs sont des femmes.]

quête, d'une « sanction sociale » par laquelle Lorimer devrait atteindre un satisfécit matériel pour lequel « il vit et erre toute sa vie »[1].

Après avoir bouclé son cycle secondaire dans sa ville natale, Lorimer nourrit l'ambition de quitter son domicile familial qu'il juge inadéquat comme cadre social pouvant l'aider dans sa carrière scolaire. Il décide alors de continuer ses études dans un institut de sciences et de technologies situé dans la Calédonie du nord loin de Fulham. Il prend le train pour – à l'exemple de « G » – faire route vers un univers cognitif. Ce chemin qui mène en Calédonie porte également la même valeur que celle que suit Waiyaki pour la colline. En revanche, à la différence de Waiyaki, Milo va à la quête d'un savoir individuel, « car aspirant à une « sanction sociale », grâce à laquelle il pourra bénéficier d'un « être et faire sociaux individuels »[2].

Cependant, les études de Lorimer au collège seront écourtées par un scandale. Apres avoir mangé un repas dans lequel Sinbad, un de ses voisins d'appartement a mis un stupéfiant, Lorimer, ivre, regagne le dortoir de son collège où il trouve insupportables les braillements de ses camarades qui, devant le téléviseur, regardent un de leurs programmes favoris. Sous l'effet hallucinogène de la LSD (drogue), Milo, tout nu, se présente dans la salle où sont regroupés ses camarades pour leur sommer de taire leur vacarme. N'ayant pas reçu une attention de la part de ces derniers, Milo s'empare du téléviseur qu'il jette par terre. Il est ainsi assailli et sévèrement battu par ses pairs. Humilié, il décide d'arrêter ses études et de retourner chez ses parents à Fulham où il souhaite que son nom Milomre Blocj soit systématiquement effacé dans tous ses papiers officiels (carte d'identité, passe port, liste électorale, annuaire téléphonique, carte de crédit…) pour enterrer définitivement le Milo humilié au collège. C'est ainsi qu'il devient

[1] Jean-Pierre Makouta-Mboukou. *Littératures de l'exile : des textes sacrés aux œuvres profanes*, *op.cit*., p.99.
[2] A.J. Greimas. *Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.144.

Lorimer Black qui va faire ses premiers pas dans le métier de l'assurance. Les portes du monde des affaires lui sont ouvertes, un horizon s'éclaircit, un idéal se dessine, une nouvelle voie est empruntée. Où mènera t-elle ? Le narrateur nous livre la réponse comme suit:

> Despite his intinctive alarm, Lorimer felt his heart quicken at the prospect. Applying the arcane formulae that calculateted, graded and further refined the amount of loss adjuster's bonus, Lorimer considered that he could be looking at six figures. (*Armadillo*, 88).

Lorimer poursuit son chemin de vie à travers lequel il développe des « faire-interprétatifs »[1] et « persuasifs »[2] qui feront de lui un acteur du mensonge et de l'escroquerie. Dailleurs, Gale le qualifie d'une manière injurieuse : «people like you are filth, you're scum. You are no better than thieves, lying fucking villain » (*Armadillo*, 128). Il enrichit son entreprise sur le dos de pauvres clients, tirant ainsi son épingle du jeu par le profit des bonus qu'il engrange dans chaque dossier traité. Le malheur des clients fait le bonheur de Lorimer et de Hogg, son patron. Sa vie reçoit une « sanction sociale » positive, son chemin s'écarte par conséquent de celui de Kamiti et de Fola.

En effet, contrairement à la vie de Lorimer qui se résume principalement sur la quête du bonheur matériel, celle de Fola reste centrée sur la recherche d'une vérité identitaire. Leurs mouvements sont motivés par des vouloirs différents et sont sanctionnés par des faire-sociaux opposés. Fola découvre sa vraie histoire et redéfinit sa personne sur la base de données historiques et culturelles ; alors que Lorimer obtient un emploi et redéfinit son statut social par une accumulation de biens matériels. D'où une opposition entre les préoccupations, les priorités entre

[1] Un faire interprétatif est un faire à travers lequel le sujet opérateur émet un jugement sur un autre faire d'un autre sujet.]
[2] Un faire persuasif est un faire par lequel un sujet de faire s'emploie à convaincre, à persuader un autre sujet.]

les habitants de cette « ancienne colonie » britannique et ceux de cette Angleterre moderne du XXIe siècle.

Qui plus est, dans *Armadillo*, les cas d'incendie, d'accidents familiaux et individuels, se multiplient à travers toute la ville de Fulham. Lorimer gagne la confiance de son patron qui lui promet : « big bonus for you, my son » (*Armadillo*, 88). En sa qualité d'actuaire, il s'occupe du cas du magasin de Mr Maurice (un magasin dont le stock de chaussures est détruit par des eaux). Lorimer l'accuse injustement de fraude sur les chiffres du stock et finit par l'amener à accepter un remboursement de la compagnie d'assurance à deux mille livres. Ce qui lui permet d'effectuer, pour sa compagnie, une économie de 14 mille livres: « you save the insurance company £14, 000, you earned your first bonus » (*Armadillo*, 130). Lorimer gagne son bonus et se voit confier un autre cas. Un hôtel de luxe de la compagnie immobilière (Gale Harlequin) est consumé par un incendie. Lorimer examine la demande d'indemnité de vingt-sept millions de livres et renvoie la responsabilité de l'accident aux responsables de Gale Harlequine pour éviter à son entreprise d'honorer toute la facture. Son argument nous est rendu en ces termes: « this is what happens when you set fire to expensive buildings, I'm afraid » (*Armadillo*, 171).

De succès en succès, il fait son chemin, réalise certains de ses rêves. Il change sa garde robe, achète un appartement. Ses efforts dans la voie du mensonge porte ses fruits. Il est heureux. Le narrateur nous décrit sa joie de posséder une maison comme suit: « as he closed the door behind him, hearing the new aluminium kiss shut, he felt an immediate sense of relaxation rinse through him » (*Armadillo*, 10).

Ayant injustement opposé une fin de non recevoir aux demandes d'indemnité à certains sous-traitants de l'entreprise Gale Harlequin, Lorimer fait

l'objet de menace de mort : « I'll kill you, Black. Fucking kill you. Say nothing or I'll kill you » (*Armadillo*, 90). Ces genres de menaces, il en reçoit beaucoup. Elles se font au rythme des cas d'escroquerie: « however many death threats he had received in his job – a good half-dozen or so – they still unnerved him» (*Armadillo*, 91). La mort se dresse sur le chemin de Lorimer et le plonge dans un état de désarroi. Il est assailli par une certaine paranoïa ; un faire-transformateur s'observe. Son chemin se heurte au mur de la peur et de l'angoisse : « il [Lorimer] est en proie à un sentiment permanent de persécution. En effet, il se croit toujours suivi par quelqu'un animé de mauvaises intentions. Il est devenu paranoiaque »[1].

A ces dangers de mort, s'ajoute l'impossible d'un amour entre Lorimer et Flora Maliverna. Il est pris entre le marteau qui porte le message de la mort et l'enclume qui lui rédige une histoire d'amour tortueuse. Lorimer est perdu. Il entame une pérégrination et parcourt la ville de Londres du Nord au Sud, de l'Ouest à l'Est. Le narrateur nous informe: « he realized that, increasingly, his life was composed of these meandering trajectories across this enormous city, these curious peregrination » (*Armadillo*, 41-42).

Un parallélisme s'établit en ce moment entre la vie de Lorimer et celle de Kamiti dans *WC*. En effet, Kamiti parcourt les rues de Santamaria et d'Eldares à la recherche d'un emploi: « a job. All I am looking is a job, (…). I have been to several other offices (...). I am trying to say it is that I have been on my feet all day » (*WC*, 52). D'une entreprise à une autre, Kamiti fait le tour de sa ville sans la moindre lueur d'une possibilité d'une *sanction sociale* positive dans cet Etat d'Aburira où les habitants sont pris en otage par un système politique et économique qui ne profite qu'à une seule classe sociale. Seul un groupe élitiste

[1] Bathie Samb. Thèse d'Etat centré sur le thème : « Le Savoir, L'Avoir Et le Pouvoir dans les œuvres de William Boyd ». Une thèse d'Etat soutenue à l'Université Gaston Berger de St-Louis du Sénégal en 2008, p.77.

profite des biens et des richesses de la République. Kamiti fait de sa vie une quête d'une gagne pain. Tantôt il est un jeune diplômé sans emploi, tantôt il est un mendiant dans la rue: « standing by the side of the road (…) he felt his affliction coalesce into one, and an intense pain suddenly jolted him away from the wall and onto the road again to beg » (*WC*, 71), tantôt il est un détritus dans une poubelle d'Eldares :

> What he liked about tomatoes, pineapples, and bananas was that no matter the dirt on them he could always peel off the skin and reach the clean content. As it turned out, he did not pick up anything because that was the time he collapsed and felt himself, or rather his soul-self, disconnected from the hungry body. (*WC*, 70-71).

Son chemin porte la valeur d'un *vouloir-faire* et d'un *devoir-exister*. Il cherche une porte de sortie à une angoisse, à une misère de fait. Sa vie, à l'image de celle de Lorimer, est une combinaison de mouvement, par lesquels il vise toujours un vouloir à travers un *savoir-faire* adapté à chaque circonstance :

> He set himself two tasks for daytime: continue knocking at offices for job and also look around for the most promising premises of his new occupation of begging. Maket survey, he called it (*WC*, 69).

A l'instar de Lorimer qui a enterré l'image de sa personne de Milomre, Kamiti va finir par se débarrasser de ses identités de chômeur et de mendiant pour porter le masque d'un guérisseur-sorcier. Il quitte la rue pour une cabane qu'il veut mystérieuse et à partir de laquelle il fait montre d'un savoir-faire mystique et d'un *faire-social* salvateur (il aide les démunis par l'argent qu'il gagne.)

Néanmoins, si le parcours de Kamiti connaît un épilogue plus ou moins éclairé, celui de Lorimer se perd dans des errances, par lesquelles il croit pouvoir échapper à des ennemis qui lui souhaitent la mort. Son insécurité est le résultat des injustices infligées aux autres. Son chemin vers le bonheur est écourté. Il fuit le

mal qu'il incarne lui-même. Sa vie le condamne, à l'image du chef Muruithia dans *GW*, à une « auto-destination », à un « effet boomerang » du mal qu'il a causé à ses clients. Ses adversaires se déplacent de l'extérieur vers l'intérieur. Sa conscience, à l'exemple de celle de Karanja dans *GW*, devient son propre ennemi. Une telle mutation laisse Paulo Coelho entendre : « aujourd'hui le monde a beaucoup changé et le combat s'est déplacé des champs de bataille à l'intérieur de nous-mêmes »[1]. A la différence de Fola qui a découvert la vérité sur son passé à la suite de ses pérégrinations et de Kamiti qui a enfin trouver une alternative à ses errances, Lorimer tombe dans les disgrâces de l'angoisse et de la peur : des valeurs qui aussi caractérisent la société matérialiste dans laquelle il évolue.

Au moment où Lamming développe la nécessité de la reconstruction du capital culturel et identitaire, Boyd peint la vie d'une société emportée par le démon du matérialisme, lequel ne garantit pas toujours le bonheur individuel et ou collectif. En fait, à travers la vie mouvementée de Lorimer Black, Boyd pose un regard critique sur la société anglaise moderne du XXIe siècle. Le développement d'une société matérialiste désincarne les valeurs humaines comme l'altruisme et est susceptible de transformer l'individu en un chasseur de primes qui piétine les intérêts collectifs au nom de son bonheur personnel. L'individualisme apparaît alors comme une idéologie, une voie de référence que chacun suit pour atteindre ses buts. Il devient un « faire-social », un faire-transformateur, par lequel la société occidentale d'une manière générale et anglaise en particuliér, s'est muée en une jungle où le plus fort ignore les intérêts du plus faible. La cupidité humaine l'emporte sur l'honnêteté et la justice sociale, donnant naissance à une société à deux vitesses : d'un côté, des victimes, d'un autre, des coupables protégés par leur pouvoir que leur confère leur « avoir ».

[1]Paulo Coelho. L*e Pèlerin de compostelle*. Paris : Editions Anne Carrière, 1996, p. 62.

Parallèlement, dans *WC*, Ngugi, par le parcours de Kamiti, souligne le paradoxe de ces états dans lesquels la force bourgeoise étouffe la couche vulnérable de la population dans une situation de paupérisation effroyable ; d'où son appel dans *Writers in Politics*[1] à ces forces exploitées à faire recours à la violence libératrice. Il justifie cette option comme suit:

> Violence in order to change an intolerable, unjust social order is not savagery: it purifies man. Violence to protect and preserve an unjust, oppressive social order is criminal, and diminishes man[2].

I-2-2-2 La Maison Close

« La femme étant par sa beauté et sa vertu un être supérieur intermédiaire entre l'homme et Dieu, on appelle amour le sentiment qu'elle inspire à l'homme »[3]. Ces propos de Gérard Genette indiquent la dimension divine de la source de l'amour qui, à tout prendre, est un assortiment de sentiments et de conceptions lavés de toutes préoccupations matérielles. Un don de soi *in extenso* dans une retrouvaille libre de cœurs. Toutefois, cet amour est parfois défalqué de son contenu réel pour se faire porter un masque afin de jouer un rôle spécifique dans le réseau relationnel entre l'homme et la femme. Ainsi, à côté de « l'amour-passion » qu'André Maurois considère comme étant le seul vrai amour, apparaissent ce qu'il appelle « l'amour-physique », « l'amour-vanité » et « l'amour-goût »[4].

En effet, dans un pays fracturé par un ordre social à deux vitesses, déshumanisé par des vices matérialistes susceptibles d'inspirer l'esprit vindicatif, l'univers de la maison close demeure un espace idéal pour exprimer un « amour-

[1] Ngugi wa Thiong'o. *Writers in Politics*. London: Heinemann, 1984.
[2] *Ibid*., p.28.
[3] Gérard Genette. *Figure I*. Paris : Seuil, 1966, p.36.
[4] André Maurois. *Sept visages de l'amour*. Paris : La jeune Parque, 1972, p. 47.

goût » et « un amour-physique » afin d'assouvir les désirs vénaux. Dans cet univers les raisons sociales l'emportent souvent sur les sentiments et la moralité. Il porte le sceau des canons d'un combat perpétuel de survie.

La prostitution est, selon le *Nouveau Robert*, « le fait de livrer son corps aux plaisirs sexuels d'autrui pour de l'argent et d'en faire métier »[1]. De cette acception, s'offre une possibilité d'explorer l'espace de la vénalité dans les œuvres de Lamming et de Boyd. Pour mieux souligner l'assortiment entre l'espace et l'activité vénale nous comptons faire recours à la théorie Greimancienne de la *structure actantielle* pour mettre en lumière la nature des relations de jonction et de disjonction entre actants dans l'univers de la maison close.

La structure actantielle est une sorte de « typologie des roles actantiels »[2] dans un discours narratif. Son étude dans l'univers de la maison close nous permettra de souligner les motivations des « positions syntagmatiques »[3] des acteurs du récit vénal. En outre, une analyse profonde de la relation entre actants dans cet espace vénal aidera à mettre en surface le rapport sémiotique entre « les objets investis de valeurs objectives »[4] et « ceux qui comportent des valeurs subjectives »[5] dans les univers du Moon Glow dans *ICW* et de la chambre de passe dans *SOA*.

L'insistance et la grande attention accordée à l'univers du Moon Glow et à la chambre de passe dans Kitumoinee Hotel reste une volonté manifeste de la part de Lamming et de Boyd de lever un coin du voile sur le quotidien des hommes et des

[1] *Nouveau Robert* . Edition 2009.
[2] A.J.Greimas, *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.55.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.56. [Selon Greimas, « le mode d'attribution des objects investis de valeurs objectives se fait selon L'*avoir*.]. Il ajoute que « les objects investis de « valeurs objectives » sont présents dans le discours sous la forme d'acteurs individualisés et indépendants. »]
[5] *Ibid*. [« pour ce qui est des « objets investis de valeurs subjectives » Greimas soutient que « leur « mode d'attribution se fait selon l'*être*.] Il rencherit que [« les objets à valeur subjective sont manifestés par des acteurs qui sont conjointement et en même temps sujets et objets »]

femmes qui font du « prix de la passe »[1] une expression de liberté d'action « vis-à-vis des contraintes sociales et vis-à-vis des contraintes du désir »[2]. Cet espace où le pouvoir demeure « interactionniste »[3] est animé par quatre actants que sont l'homme, la femme, l'argent et le plaisir sexuel. Parmi ces actants, certains sont investis de valeurs « objectives » et d'autres de valeurs « subjectives ».

Le plaisir sexuel est, à travers la femme, un actant à la fois sujet et objet. Son rôle actantiel est distribué dans Moon Glow et dans Kitumoinee Hotel parmi les acteurs d'une manière conjointe et disjointe. Dans ces univers où l'homme propose et la femme dispose, l'argent reste le témoin de l'acte sexuel imposé par les contraintes sociales.

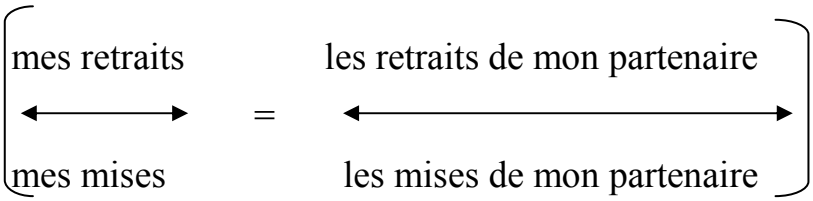
Pour la prostituée, Belinda dans *SOA*, l'argent demeure un « auxiliant adjuvant » [4] qui lui permet d'atteindre son but ultime. Le plaisir vénal constitue pour elle un autre auxiliant doublement important. Il lui permet d'entrer en jonction avec l'objet investi de valeur objective : l'argent des clients ; et avec cette valeur, elle peut être en mesure de prendre correctement en charge la scolarité de son fils. La maison close se définit alors comme cet endroit où l'être-féminin l'emporte sur le « faire-masculin ». L'objet subjectif qui revient à l'acteur homme est une sanction positive, l'épreuve *glorifiant*[5] à travers laquelle le Moon Glow se peint comme un univers d'échange de valeurs et non de partage, un espace qui fait prévaloir l'argent sur la morale et les sentiments.

Belinda qui se laisse guider par un sentiment de réalisme n'hésite pas à se déprendre, dans ce milieu vicié, d'un client moins fortuné au profit d'un autre qui

[1] Abdelwahab Bouhdiba. *La sexualité en islame*. Paris : PUF, 2004, p. 234.
[2] *Ibid*., 238
[3] Philippe Braud. *Sociologie politique*. Paris : Librairie général de droit et jurisprudence, 1998, p.22.
[4] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.56. [Selon Greimas « un auxillant adjuvant » est un actant qui aide un sujet de faire à réaliser ses objetifs.]
[5] [C'est quand le sujet de faire en quête d'un objet réussit à aquérir et à se mettre en jonction avec.]

dispose d'une marge financière plus importante. Elle attache un prix sans commune mesure à l'expression libre de ses choix sur ses partenaires. Pour elle, les choix doivent obéir à la loi de l'offre et de la demande. Une loi qui fait de Moon Glow un espace de marché, une « bourse » où seules les valeurs cotées restent l'actant argent et l'actant plaisir. Les tabous y sont transcendés, les interdits violés, le désir assouvi, le vice rendu statutaire. L'espace du Moon Glow trace ainsi les limites tangibles de l'univers d'un « mal » sociétal rentabilisé.

Dans le même espace les relations actantielles sont régies par la « théorie de l'équité »[1]. Les jonctions sont alors définies et gérées par une sorte d'arithmétique sentimentale (chacun retire de la relation ce qu'il y investit), d'où l'application de l'équation mathématique formulée par Serge Moscovici comme suit :



Que ça soit « the man » ou l'Américain, leurs retraits vénaux dans l'espace du Moon Glow dépendent des mises pour l'obtention de l'actant-sujet (le plaisir sexuel). C'est un endroit où les acteurs « interagissent et aboutissent à des compromis »[2]. C'est l'univers du *quid pro quo*, c'est-à-dire de la réciprocité immédiate[3].

Au moment où « the man » et l'Américain se libèrent des interdits surmoïques, Walter dans *ICW* se laisse emprisonner par un Soi frileusement clos en lui-même.

[1] Serge Moscovici. *Psychologie sociale*, *op.cit*., p. 172. [« Elle est centrée à la fois sur ce que nous recevons et sur ce que nous donnons, et elle est centrée simultanément sur les deux partenaires. »]
[2] *Ibid*., p. 178
[3] *Ibid*., p.180

Le concept de Soi (Self-concept) se définit comme « la collection des représentations que l'individu a de lui-même »[1]. La structure dynamique du Soi chez Walter se lit à travers ses appréhensions de l'espace clos, de sa partenaire et de l'acte qu'il s'apprête à accomplir.

Le Soi de la personne de Walter échoue à s'adapter à la situation dans laquelle il se trouve. Walter ne supporte ni les attraits physiques de la prostituée ni les conditions d'insalubrité de la chambre. Il pose un regard dédaigneux sur l'activité de sa cliente et développe un sentiment de dégoût :

> Walter wondered how many races, cults, theologies and customs were meeting in this small room tonight, and what little portion he would add to mix. He looked around him suddenly aware of the accumulated filth of the place. He saw the rickety bedstead strengthened with wire, saw the flies and insects buzzing and crawling round the flame of the lamp. He could sense the blanket alive and twitching with bedbugs (*ICW,* 26-27).

Les représentations qu'il se fait sur lui-même n'assortissent pas avec les images qui s'offrent dans la chambre de passe. Ses émotions, ses désirs et motivations sont immergés dans un état inactif. Contrairement à Moon Glow, la chambre de passe dans Kitumoinee Hotel est un endroit de mise en contact de deux actants dont l'un, bénéficiant d'un privilège de « la nomenklatura »[2] sociale, pose un regard négatif sur la prostituée et son univers. Il observe:

> Her [the prostitute's] middle parting had been smeared with a rusty, ochreous unguent. A cloying, oddly farinaceous smell came from her body. (…) he scratched his head. He'd been in some fairly primitive whorehouse in his time, but this one won the first prize (*ICW*, 26-27).

[1] Jérôme Bouchet et *al*. *Psychologie sociale*. Paris : Bréal, 1996, p.8.
[2] Alain Touraine. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992, p. 237.

Dans cet espace où s'illustre l'indigence total, Walter, à l'opposé des clients de Belinda dans Moon Glow, déploie « une identification narcissique » [1] au décor spatiale et se voit comme acteur dans « une certaine forme de métaphoricité »[2] qui va à l'encontre de sa morale sexuelle. Plus tard il se sentira coupable devant sa femme Matilda, laquelle ne ménage aucun effort pour le rendre heureux.

> Matilda looked up at the sound of his footstep.
> "Hello, dear," she said, returning to her book. "have a nice trip?"
> I did," Walter said. His wife never ceased to astonish him; he might have popped out for ten minutes. " very interesting. And successful." He chose his words carefully, conscious of the creeping onset guilt as he bent to kiss the top of her head. He had a sudden image of the oiled, compliant whore in the Kitumoinee Hotel. Now, in his home, with his wife, family and farm around him, he wondered what had possessed him to visit the place (*ICW*, 45).

Cette conscience morale qui a détourné Walter de son objectif est étouffée dans Moon Glow où les valeurs de l'univers du *ça* (l'univers des pulsions, des désirs, de l'inconscient) reste les maîtres du lieu.

Dans l'espace du Kitumoinee Hotel, le mari de Matilda est à la fois tendu vers la prostituée et replié sur sa conscience morale. Alors la distance qui le sépare de sa cliente paraît infranchissable : « « that doest it », Walter thought. My God, this is depressing » (*ICW*, 27). Walter, [who] was meant to be having fun » (*ICW*, 27), s'arrache des étreintes de ses désirs et quitte brusquement la chambre de passe. Ses « convenances s'opposent »[3] à son acte d'« amour indigène »[4].

Somme toute, la situation de la prostituée informe en détail sur la gouvernance d'un Etat nouvellement indépendant. Un pays où le citoyen lambda

[1]Leo Bersani. *Baudelaire et Freud*. Paris : Editions Seuils, 1981, p.141.
[2] *Ibid*. [la répétition dans la différence.]
[3] Adrien Huann. *Le Roman féminin en Afrique de l'ouest*. Paris : L'Harmattan, 1999, p.59.
[4] *Ibid*., p.57. [Cette expression est empruntée à Kouassi Koko cité par Adrien Huannon dans *Le roman féminin en Afrique de l'ouest* (Page 57). [Ce terme renvoie aux aventures amoureuses des colons blancs avec des femmes indigènes dans une colonie française d'afrique noire.]

qui est négligé par un système économique orienté dans la logique de la recherche de profit individualisé. La femme de joie qui est une « femme hors loi » [1] y propose « la nudité intégrale »[2] pour subvenir aux besoins d'un quotidien difficile. Alors, cette régle que nous concevons comme un « qui dit mieux » s'applique dans Moon Glow et confère un statut ascendant à l'adjuvant (argent) sans lequel ni l'homme ni la femme ne peuvent atteindre leur objectif dans ce milieu.

Dans Moon Glow s'écrit un discours du « *moi* ». Dans la quête personnelle des actants investis de valeurs, les intentions s'affichent et font lire les espaces psychologiques des acteurs.

En effet, de l'interaction des sujets-actants surgit un discours qui s'écrit à partir du «Je », du « Moi ». Ce qui permet l'expression d'une certaine biographie de la vie privée de certains personnages comme Belinda. Sa focalisation dans Moon Glow canalise la narration dans cet univers vers son « Moi ». Elle se départit de toute subjectivité en faisant preuve d'une grande maturité et d'un réalisme sans appel quant aux motivations sincères qui justifient ses pratiques sexuelles. Elle fait recours au « Je » narratif en assumant toute sa responsabilité dans l'univers du paradoxe « of love and hate » (*SOA*, 226). Elle devient le sujet écrivant de sa vie dans cet espace, en y fixant des règles et en y imposant un comportement. Son slogan que partagent ses collègues prostituées reste « not to traffic with men who broke the law » (*SOA*, 194). Dans un présent d'énonciation elle explique à son client, à travers « un développement libre et ininterrompu »[3], une vérité qui sonne comme suit :

[1] Abdelwahab Bouhdiba. *La sexualité en islame* , *op.cit*., p.236.
[2] *Ibid*., p.238.
[3] Jean Strarobinski. *La Transparence et l'obstacle*, cité par Jean-Phillippe Miraux in *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris : Coll. 128, 19998, p. 50.

> The same little boy I tell you 'bout, (…), 'the one drop out my own belly. You hear what happen to him?
> The man jerked his skin free, and listened.
> "Well he just win scholarship for the big college what Chiki been to," (…), "he win it, but he can't go if the parents not able to pay for the books. Is the books that bother me. I can't spoil his chance all 'cause o' the books. An' I go get them tonight with the help o' Jesus an' all the spirits I go get six years o' books from chuck tonight. It why you got to go, is only why (*SOA*, 199).

La question centrale de l'intérêt personnel est, dans une certaine mesure, privilégiée dans le discours du «Je» écrivant. L'espace du « Moi » est alors confondu dans l'image du Moon Glow où chacun tire les avantages du réseau relationnel de son côté, en laissant entrevoir une dialectique sentimentale qui s'illustre en ces termes :

> Sometimes I love you
> Sometimes I hate you
> But when I hate you
> It's 'cause I love you (*SOA*, 203).

Moon Glow est un cadre libidinal où l'expression de l'instinct animal côtoie « un flot (…) de mots et de phrases qui expriment du dedans la vérité intime de l'être »[1]. C'est un endroit où s'exprime un réseau lexical du dévoilement. Chacun s'y montre tel qu'il est et y dévoile ses vraies intentions. Les masques de la *persona*[2] des acteurs y sont ôtés, d'où l'accentuation à dessein et la mise en relief de la vénalité du sexe.

Les contrastes et les antithèses font de Moon Glow un espace où la femme vénale subit le mal des grossesses non désirées et les chantages sexuels exercés par

[1] Jean-Philippe Miraux. *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris : Coll. 128, 19998, p.51.
[2] La *persona* est définit par C.G. Jung dans *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris : Folio, 1964, p. 153 comme étant [« un ensemble compliqué de relations entre la conscience individuelle et la société ; (…) une espèce de masque que l'individu revêt ou dans lequel il se glisse ou qui, même à son insu, le saisit et s'empare de lui, et qui est calculé, agencé, fabriqué de telle sorte, parce qu'il vise, d'une part, à créer une certaine impression sur les autres, et d'autre part, à cacher, dissimuler, camoufler, la nature vraie de l'individu. »]

les riches. Belinda quite son client (the man) pour accueillir un autre partenaire américain dont la capacité financière fait dire au premier client « my money got the same smell » (*SOA*, 197).

A la différence de Moon Glow, dans la chambre de passe du Kitumoinee Hotel les actants – homme et femme – ne sont pas focalisés. Walter qui se trouve dans une situation attentiste adopte une position d'observateur ; quant à la prostituée, elle se fait narrer les gestes et les mouvements par un narrateur extradiégétique. L'interactionnisme physique et verbal observé dans Moon Glow n'existe pas dans la chambre de passe de l'hôtel.

Moon Glow est un élément spatial qui se trouve dans un pays indépendant. Des étrangers et des citoyens lambda locaux s'y côtoient, faisant de la «dépendance et de l'indépendance » [1] des données qui régissent leurs interactions. Alors que la chambre de passe de l'hotel reste, dans *ICW*, un endroit qui porte des empreintes coloniales et instaure une certaine distance entre les acteurs. Le discours du « Je » dans Moon Glow y est remplacé par celui d'un narrateur extradiégétique qui comble le fossé communicationnel entre Walter et sa cliente. Contrairement à Moon Glow où « les personnages ne sont que le flux et le reflux de la vie et de ses rencontres » [2] privées, la chambre de l'hôtel met en scène deux personnages qui se désirent mais restent séparés par des considérations éthiques et sociales.

[1]Leo Bersani. *Baudelaire et Freud* , *op.cit*., p.141.
[2] Claude Husson. *Alain Fournier et la naissance du récit*. Paris : PUF, 1990, p. 240.

En se proposant de s'écrire, c'est-à-dire d'être « l'agence et l'agent »[1] de son lot quotidien, Belinda se décrit comme un cas d'exemple d'une victime d'un système, d'un régime corrompu. C'est ainsi qu'elle observe:

> I don't know what all the new freedom mean she said, 'cause they all crooks the political lot, all crooks, but I see how things start to change. An' I decide to back my little boy future. I go back it, like a horse to win I go back it (*SOA*, 199).

Ce discours du «Je» fait du narrateur extradiégétique un *moi* conscient de sa marginalisation. Du haut de son expérience sociale, Belinda donne à son discours dans Moon Glow une valeur de dénonciation. Elle s'y verse dans une autorévélation à la fois descriptive et évaluative[2]. Elle fournit un argumentaire qui élucide les raisons de son choix sur les clients américains. Son « Moi » est placé en position de commentateur qui, en parlant de ses partenaires vénaux, s'adresse en même temps au lecteur et de ce fait prend son individualité pour représenter une collectivité. Elle se dépeint dans un espace public et se juge elle-même devant ses récepteurs. Moon Glow est alors ce tribunal où le « Moi » rassemble ses semblables qui écoutent ses confessions, qui gémissent de ses indignités, qui rougissent[3] de ses décisions inopinées et catégoriques. C'est un univers dans lequel le «Je» se met à la quête d'une compréhension de son être et de ses faire, mais aussi d'un regard de l'autre qu'il veut poser sur les causes profondes des crises morales dans San-Cristobal.

« En se proposant sur une image perturbée du corps propre »[4], la prostitution reste dans *SOA* un comportement psycho-social exprimé dans un univers signifiant. Belinda y assume deux rôles actantiels. Elle est le destinateur et le destinataire de

[1] André Maurois. *Sept visages de l'amour* , *op. cit*., p.52.
[2] Selon Serge Moscovici dans *Psychologie sociale* page 181, une autorévélation descriptive consiste à révélé l'intimité du contenu, telle que la révélation des faits sur soi-même qui étaient de nature privée. Une autorévélation évaluative consiste à souligner l'intimité des sentiments et des jugements.
[3] Jean-Jacques Rousseau. *Les Confessions.* Paris : Librairie Générale Française, 1972, p. 44.
[4] Sami Ali cité par Abdelwahab Bouhdiba in *La sexualité en islame* , *op.cit*., p. 107.

son jugement et de son verdict. D'où « l'expansion maximale »[1] dans une structure actorielle à travers laquelle elle incarne les modalités d'une victime et d'une juge :

> Jesus, an' all the saints, (…) I loyal as any to my own kind. But you know, you know I didn't send him [her son] 'way for fun. You know my purpose is clean. It clean, clean (*SOA*, 199).

Moon Glow est alors un espace de « conjonction et confrontation sociale »[2], un espace de transformations où le narrateur-personnage semble dire « Je ne suis pas moi »[3], amenant le lecteur à s'interroger non pas sur le comment mais sur le pourquoi du choix professionnel de la prostituée. Il reste un lieu de « dévoilement d'une réalité objective »[4], un univers dans lequel les acteurs se meuvent dans des relations vénales pour ainsi s'identifier à un groupe social enfermé dans un particularisme sociétal qui n'est exprimé que dans un endroit où le principe du bien se pose comme

> Le contrôle que l'individu exerce sur ses actions et sa situation, et qui lui permet de concevoir et de sentir ses comportements comme des composantes de son histoire personnelle de vie, de se concevoir lui-même comme acteur. Le sujet est volonté d'un individu d'agir et d'être reconnu comme acteur[5].

Par ailleurs, Kitumoinee Hotel est un espace privilégié par Boyd pour décrire ces aventures *en noir et blanc*, lesquelles font de la femme un souffre-douleur d'un système politique colonial qui a fait d'elle un objet sexuel. C'est ainsi que dans beaucoup de régions caribéennes et africaines des « café au lait »[6] témoignèrent de par leur existence de l'exploitation sexuelle dont la femme fut

[1] A.J.Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques, op.cit*., p.57.
[2] *Ibid*., p.143.
[3] Alain Touraine. *Critique de la modernité*, *op.cit*., p. 295.
[4] *Ibid*., p.238.
[5] *Ibid*., p.242.
[2] Monique Ilbondo. *Le Mal de peau*. Ouagadougou : L'Auteur, 1992. [Le nom donné aux enfants métisses issus des relations sexuelles entre les femmes indigènes et les colons blancs dans *Le Mal de peau*.]

l'objet pendant la période coloniale. Ces pratiques vénales se sont prolongées jusqu'après les indépendances dans d'autres espaces comme celui de Moon Glow dans *SOA*, où le dollar des Américains demeure le principal faiseur de roi. Les interactions dans cet espace de passe donnent « lieu à des effets de temps dans l'histoire »[1]. Alors que Belinda trouve la joie dans son espace, la femme du Kitumoinee Hotel porte la souffrance dans ses entrailles. Dans ce cadre féminin qu'est la chambre de passe, les rapports entre l'homme et la femme sont régis par la logique de la crasse qui côtoie la misère pour combler « le besoin d'amour »[2] chez l'acteur masculin.

Le Moon Glow et la chambre de passe dans l'hôtel sont des endroits dans lesquels les « instant[s] de plaisir »[3]asservissent le corps féminin en le transformant en un univers d'échange « de services contre une rémunération »[4]. Dans les deux univers vénaux s'effectue le déniement « des rêves de puissance »[5] de la femme. Elle se réalise dans la raison d'un destin enfermé dans *l'Eros* et le *Thanatos*. Cependant c'est seulement par et dans l'univers de la passe que la femme revêt une certaine valeur grâce à laquelle elle peut manipuler l'homme. En dehors de cet univers elle se départit de son actant positif qui fait d'elle un être valeureux.

Esclave de son métier mais « libre » de son corps, la prostutuée fait de la maison close est une échappatoire sociale. Dans cet espace, les mouvements de l'univers du *ça* du personnage supplantent ses efforts surmoïques pour ainsi se libérer de son Moi dans ses échappées du *thanatos* vers la quête du plaisir sexsuel. Cela fait de la maison close un lieu où le bonheur demeure la fin de tous les acteurs. Et la femme et l'argent restent les moyens.

---

[1] Dorrit Cohn. *La transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, 1981, p.154.
[2] Calixthe Beyala. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Ed. Stock, 1987, p.67.
[3]Pierrette Herzberger-Fofana. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, 1993, p.308.
[4] *Ibid*.
[5]Claude Fouque. *Histoire critique de la modernité*. Paris : L'Harmattan, 2007, p.114.

La maison close est dialectique ; elle existe sous l'interaction de deux volontés opposées. Le *primum movens* (son moteur) de l'existence se trouve dans la nécessité de l'expression des besoins du *ça* et dans l'impératif de trouver un moyen d'échapper le *thanatos*. L'homme y satisfait son besoin libidinal et la femme y réalise ses objectifs pécunières.

La prostituée s'écrit et fait entendre son corps qu'elle utilise comme une monnaie d'échange afin de survivre. Son corps est son espace d'autodétermination, un univers de nudité qui porte toute haute la voix de la femme marginalisée par un système néocolonial. En liant le sort de la femme à celui de son sexe, Lamming met en surface les échecs cinglants des politiques de la Barbade et les conséquences directes de la mal gouvernance dans cette île. La femme de joie est victime d'un mal auquel son statut de femme l'assujettit. Son corps violenté, son sexe banalisé dans un espace phallocratique où s'étouffe la liberté du choix du personnage féminin. Quant à Boyd, il se sert de l'espace vénal et met en exergue ce statut de la femme qui, en période coloniale, n'est pas moins qu'un objet de plaisir mis au service du colon. Ce dernier, parfois s'intrique dans des contradictions allant du sentiment de rejet de cet être « inferieur » au besoin fort d'assouvir ses désirs libidineux dans un cadre où l'argent leur offre une multitude de choix.

La femme noire qui y fait objet de partage souffre du même sort que la prostituée dans SOA. Toutes les deux n'ont que leur corps pour s'offrir une marge d'actions dans leurs societés afin de subvenir à leurs besoins. De ce fait, s'écrit et se lit le sort de la femme qui garde, malgré elle, son visage de rébut social pendant et après la période coloniale aussi bien en Afrique qu'au caraïbes.

I-2-2-3 Le Bar-Café

« Il y'a pas de roman sans personnages : l'intrigue n'existe que pour et par eux »[1]. Cette assertion de Vincent Jouve illustre bien la fonction combien importante de cette catégorie actantielle du récit. Elle anime l'espace romanesque et articule une toile relationnelle entre l'espace, l'objet et le personnage. Ces personnages, qui sont dotés de qualités morales assumant des fonctions et des responsabilités dans leurs sociétés, portent à dessein les opinions, les visions politiques, économiques et sociales des romanciers. C'est ainsi que pierre Louis Rey fait remarquer:

> Autant de romanciers, autant de visions de l'homme qu'ils influencent les époques et les idéologies. Suivant les cas, c'est la volonté de puissance, les besoins d'agir, la réflexion, le rêve, la passivité qui prédomineront[2].

Dans les œuvres de Ngugi, de Lamming et de Boyd, le personnage est très souvent envisagé sous l'angle de ses actes et de ses attitudes devant les questions politiques et sociales. C'est des êtres « en papier » qui s'intègrent dans des espaces comme celui du Bar-café pour des raisons particulières.

Dans ce sous-chapitre, nous porterons notre analyse sur quelques interactions que nous pensons importantes dans notre corpus à travers l'espace de quelques bars-café.

Pour mieux cerner l'évolution des personnages dans leurs milieux à travers la structure actantielle mise en œuvre par nos romanciers, nous avons fait appel à la théorie de Pierre Coirier et al[3] sur l'espace de l'interaction sociale. Selon ces

[1] Vincent Jouve. *L'Effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992, p. 58.
[2] Pierre-Louis Rey. *Le roman*. Paris : Hachette, 1992, p.61.
[3] Pierre Coirier, Daniel Galoanac'h et Jean-Michel Passerault. *Psycholinguistique textuelle : approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*. Paris : Armand Colin, 1996.

penseurs, cet espace d'interactions est constitué de quatre paramètres que sont : le lieu social ou constitutionnel, l'intention communicative[1], l'énonciateur[2], et le destinataire[3]. En outre, puisque « l'espace physique (…) définit les conditions materielles précises dans lesquelles se déroule l'action langagière »[4], il sera opportun de mettre en relief le lien direct entre l'espace du bar et « les relations d'interlocutions »[5] dans *WC*, *Armadillo* et *ICW*.

« Le romancier lâche ses personnages sur le monde et les échanges d'une mission. Il n'y'a des héros de roman qui prêchent, qui se donnent en exemple »[6]. Dans les programmes narratifs qui comportent l'espace bar-café, l'attachement au pouvoir politique apparaît comme le mobile de la rencontre entre Machokali et Tajirika dans *WC*. La volonté de marquer sa singularité dans la sphère politique motive le ministre à faire recours à un style dialogal, à travers lequel il tentera de convaincre son interlocuteur à agir dans le sens de la réalisation des ses intérêts personnels. A ce niveau se noue une amitié virile entre le ministre Machokali et Tajirika, le directeur du projet « Marching Toward Heaven ». Cette relation amicale est fondée sur le besoins d'assurer ses arrières et se protéger de ses ennemis politiques. Le ministre informe son interlocuteur:

> Your deputy will not work for me but for my enemies in my camp. So I want you to be very careful in what you do or say in his presence. I want you to note down what he does or says and on my return from the USA you will brief me (*WC*, 259).

[1] *Ibid.*, pp.28-29. [« L'intention communicative distingue trois catégories fondamentales : informer (transmettre une connaissance des impressions), activer (faire agir), clarifier (rendre compréhensible, créer un contacte. »]
[2] *Ibid*. L'énonciateur, [« c'est la représentation de l'instance énonciative élaborée par le locuteur dans son discours. »]
[3] *Ibid*. Le destinataire, [« c'est la représentation construite discursivement de l'auditoire ». Toujours selon Pierre Coirier et *al* « les relations entre énonciateurs et énonciataire peuvent prendre une dimension d'équilibre, de supériorité ou d'infériorité entre les deux instances. »]
[4] *Ibid*., p.28.
[5] *Ibid*.
[6] François Mauriac. *Le Romancier et ses personnages*. Paris : Buchet/ Chastel, 1990, p. 54.

Ces échanges ou récits de paroles, comme le fait remarquer Gérard Genette, individualisent les personnages en exposant leurs visions dans un monde qui est le leur. Dans cet espace du bar-café, toujours ouvert au public, le politique s'y glisse pour y tenir une conversation privée à travers laquelle il statue sur des questions relatives au fonctionnement de l'appareil politique du pouvoir central. Le narrateur précise dans ce sens : « they [Machokali and Tajirika] met at the Mars Café for quieter privacy » (*WC*, 256). Alors, cet espace qui est si public demeure si « discret ». Il attribue à son aspect public une dimension secrète qu'il « expose » pour la mettre à l'abri de tout soupçon. Dans son enceinte, se « barricade » le discours du politique, lequel s'enveloppe de la marque du désintéressement de l'autre qu'implique son propre milieu. Les filous politiques y couvent leurs propos par les vibrations endiablées des lieux. Tout en s'exposant, ils n'y sont soumis ni au regard ni à l'écoute d'autrui. Dans cet endroit, l'homme politique définit les voies et moyens, l'ascèse qui lui permettra d'atteindre son objectif égotiste en supprimant le bien par le mal[1].

C'est l'univers où « l'action langagière »[2] reste « un discours polygéré »[3] mais principalement orienté par un énonciateur (Machokali) qui s'exprime au nom des ses intérêts personnels. Son intention communicative vise « un faire agir » qui lui donnerait plus de marge dans la sphère politique de l'Etat d'Aburira. Il établit avec son destinataire un partenariat qui porte la marque d'une soumission douillette de Tajirika dans l'univers du Mars Café. Il trouve appui sur sa position sociale et politique (il est un supérieur hiérarchique à Tajirika) pour lui demander de ne pas consommer le divorce avec sa femme soupçonnée de comploter avec les acteurs du mouvement révolutionnaire et de rester vigilant, en surveillant de prêt leurs adversaires politiques. Il attire son attention sur ces points:

[1] Jean Paul Sartre & Saint Genet. *Comédien et Martyre*. Paris : Gallimard, 19752, p.90.
[2] Pierre Coirier et *al*. *Psycholinguistique textuelle : approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*. Paris : Armand, 1996, p. 28.
[3] *Ibid*. [Un discours polygéré est un discours où intervient deux ou plusieurs énonciateurs.]

> I want you to listen very carefully. Even among us state ministers there is a fierce struggle for power and influence. Not every other minister loves me. Our birthday cake did not please everyone, not because they hated the idea of Marching to heaven but because it did not originate with them. Some and I think you know whom I mean –I don't want to mention their names –resent the project so intensely that they would do anything to scuttle it (*WC*, 258).

La mise en scène de ces personnalités politiques qui discutent des affaires d'Etat dans un espace aussi ordinaire, peut laisser entrevoir une légèreté morale de l'homme politique dans la gestion de la chose d'Etat. Et au bar-café de constituer un espace qui rend visible la critique sociale et politique prononcée contre le machiavélisme des hommes au pouvoir dans l'Etat d'Aburira.

A l'image de Machokali qui préfère l'espace du Mars-Café dans *WC* pour discuter avec son camarade du parti unique de leurs interactions avec leurs autres collègues, Lorimer, dans *Armadillo*, rencontre ses amis Phil Beazley et Slobodan dans un bar pour leur demander un service qui consiste à retourner le bâton contre la personne qui lui rend la vie difficile. Il se confesse:

> 'Listen, Phil,' he began.'There's a guy been giving me a bit of bother. If I wanted, you know, to put the frighteners on him, do you think, you know, you could give him a word in the ear' (*Armadillo*, 227).

A l'exemple de Mars-café dans *WC*, l'espace du bar mentionné dans le chapitre 12 dans *Armadillo* leur sert de refuge où les stratégies de règlements de comptes sont portées à dessein. Contrairement aux échanges entre Machokali et Tajirika dans Mars-café, les interactions de Lorimer et de ses amis sont définies dans le bar sur la base de la réciprocité et non de la verticalité. Chacun y est à la fois un énonciateur et un énonciataire. Le dialogue y est poligéré, exposant des interlocuteurs qui sous « [the] feeling [of] the alcohol » (*Armadillo*, 228), laissent entendre des positions de violence. Au vœu de Lorimer de se venger contre ses

détracteurs, Phil Beasley réagit et entraine son ami Slobodan dans une forme de communication avec Lorimer où il est possible de lire :

> 'You want him sorted ?'
> 'Warned off'
> 'Well, we do owe you a favour, don't we Lobbs?'
> What's done?' Slobodan asked, genuinely serious.
> He blowtorched my car'. (…)
> 'What's he drive ?' Slobodan asked.
> 'BMW. Big one, new model'
> 'I know what you're thinking, Lobby'. Beazley said with real excitement.
> 'An eye for an eye, a motor for a motor. (*Armadillo*, 227-228)

Le forfait qu'ils comptent accomplir dans l'ombre et qui pourrait être passible d'une poursuite judicaire est discuté et programmé dans cet espace public où « the reeck of million extinguished cigarettes and (…) decades of spilt beer » (*Amardillo*, 225), s'ajoutent au vacarme qui noie leurs propos dans l'anonymat, l'ignorance des autres qui sont présents dans l'espace du bar.

Si le bar sert de lieu de discussion sur la chose politique dans *WC*, dans *ICW*, et dans *Armadillo* la thématique de l'amour et ses ramifications y reste un sujet privilégié.

Les événements tragiques de la guerre en terre africaine ont entraîné des drames psychologiques en terre anglaise. L'absence prolongée de Gabriel a poussé sa femme Charis et son frère Félix à entretenir des relations sexuelles adultères et incestueuses. Cela va faire naître chez Charis des remords qui finiront par la pousser au suicide. Devant ce fait, Félix se sent coupable et fait une retention d'informations des vraies causes du décès de Charis. Le narrateur informe: « He [Felix] was still feverish and agitated from all the lies he told (…). He told his edited story. He said, he swore, that Charis intended to go away. No reason had been given. » (*ICW*, 291). Pour exhumer les causes réelles du décès de la femme

de Gabriel, le médecin Venables invite Félix à aller prendre un verre dans un bar-café, un espace qu'il juge idéal pour discuter du drame qui a frappé la famille Cobb :

> Dr Venables had invited him [Felix] for bracing drink. Felix said he didn't want one but the doctor was very insistent. He sat opposite Felix now, his unnaturally dark hair shining damply in the gloom of the bar (*ICW*, 291).

A l'image de la conversation entre Machokali et Tajirika, celle du médecin Venables et de Felix prend la forme d'un dialogue poligéré. De plus, à l'exemple de Machokali qui entretient une relation verticale avec son interlocuteur, le médecin fait montre d'une certaine supériorité et finit par diriger la conversation pour ainsi faire « éclater », dans un espace public, un secret jalousement gardé. Il met une certaine pression sur Felix qui est sur le point de craquer.

> He [Felix] drained his brandy and soda. Dr Venables called for another. Felix glanced at his epicene features. He looked very grim and serious.
> "A terrible business, Dr. Venables said." Much a charming girl. I'd grown very fond of her, you know, in our work together."
> 'I know.'
> 'There's one thing I don't understand.'
> 'Why she did it?'
> 'N o. N o'
> 'What's that, then?'
> 'Why did she write to *you*, Felix?" I hope you don't mind my asking.' (…) Felix looked up, startled. He stubbed out his cigarette, his mind racing. 'We'd become good friends,' he said slowly. 'Of sorts. Since, that is' – he cleared his throat – "Gabriel's capture.'
> 'What did her letter say?' (…)
> 'That's another thing.'
> Dr Venables leant forward. He placed the tips of his fingers together and looked at his large, clean hands. Felix stared at them too. He noticed they were quite hairless. « I want to ask you something, Felix, » Dr Venables said. 'And I want your honest answer. (…)
> 'Yes." Felix glanced round the bar. It was almost empty and quiet. This wasn't like Venables at all.
> "Total honesty, Felix.'
> 'Of course' (…)
> 'This is what I have to ask you, Felix. Were you and Charis having a love affair?'

> ‘What?’
> ‘You heard me. Were you and Charis having a love affair?’
> ‘No.’ (…)
> Felix looked at Venables. Did he know? Was he guessing? What made him ask now?
> ‘I think we should forget about all further speculations,” Venables said. ‘This conversation should not be reported or reopened again outside this saloon bar. There is no need to – what shall I say? – give rise to unnecessary suffering in your family (*ICW*, 292-293-294)

La fonction du bar-café aussi bien dans *ICW* que dans *WC* demeure inchangée. Il reste ce milieu de rencontres où les secrets d’Etat sont levés et des tabous brisés. L’univers du bar est un espace social où s’expriment des réseaux « d’amitié », d’amour qui se font et se défont sous les claquements des verres et le frou-frou du vin et du café mousseux.

D’ailleurs, Flavia et Lorimer dans *Armadillo* font recours à l’univers du bar-café pour palabrer sur leur relation. L’espace de leurs interactions est marqué par une conversation poligérée. Chacun des deux interlocuteurs est à la fois un sujet de faire[1] et un sujet d’état[2]. Cependant, à la différence de la conversation entre Machokali et Tajirika, Dr Venables et Felix, celle entre Lorimer et Flavia s’écarte de la chose politique. Elle est plutôt sous-tendue par un rapport d’équilibre. Flavia et Lorimer entretiennent une relation d’amour extramaritale à l’image de Felix et de Charis. Pour échapper à toute forme de contraintes, les deux amoureux se fondent dans le décor bigarré et l’ambiance vibrante du Café Greco pour ainsi discuter en toute liberté:

> ‘What this all about Lorimer, Lorimer Black ?’ she said suddenly. (…)
> ‘I saw you one day in a taxi and I thought you looked beautiful,’ he told her, candidly. ‘ Then a few days later I saw you in that commercial and thought, “ ‘This is Fate’
> ‘Fate,’ she said with an ironic laugh.
> ‘And when you came into the Alcazar that lunchtime’

[1] [Un sujet de faire est un sujet opérateur, un sujet qui entreprend un faire transformateur qu’il exerce sur son allocuté, un autre sujet.]
[2] [Un sujet d’état est un sujet pasif qui subit le l’action du sujet opérateur.]

> ‘I knew I had to do something about it. I had to meet you.’ (…)
> ‘I am a married woman, me’ she said, ‘and I’ve got to bum a ciggie off someone.’ (…) ‘Mmm,’ she said, reflectively. ‘ I suppose you’d like to kiss me.’
> ‘Yes. More than anything.’
> ‘You’ve got nice lips,’ and nice, tired eyes.’
> He wondered if he dare lean forward and press his lips to hers. (*Armadillo*, 179).

Ils utilisent le bar comme un refuge pour parler d’amour et se fixer de rendez-vous galants et intimes. Ainsi, l’espace du bar apparaît comme un angle de liberté où l’amour extraconjugal peut se discuter sans un risque permanent de se heurter aux obstacles d’un regard accusateur ou d’une voix prononçant l’exclusive sur de telles thématiques.

De l’Afrique à l’Europe, l’espace du bar-café garde la même fonction et accueille l’expression de relations multiples et variées. Le « Je » y trouve en « Tu » son double, faisant du plaisir, du pouvoir, de l’argent et de l’amour, les éléments constitutifs du nœud central des préoccupations de ses visiteurs. Leur désir immodéré en bien-être, leur avidité de plaisirs se conjuguent en harmonie avec la réalité du bar où les sentiments, les interactions sont fonction de l’avoir, de l’amour, et de l’amitié. Ngugi et Boyd se sont servis de ce milieu pour ainsi peindre un monde où la course au bonheur justifie tous les moyens. C’est un endroit dans lequel les calculs politiques, les idées de vangeance et les programmes d’amour sont fisselés. C’est un milieu dont la dimension publique garantit la discrétion et du coup fait du paraître et du non-paraître le fondement à partir duquel est bâti son signe identifiant d’espace bi-facial.

DEUXIEME PARTIE : SEMANTIQUE INTERPRETATIVE ET PRAGMATIQUE DU DISCOURS ACTANTIEL

CHAPITRE I : DES TRAVAUX LINGUSTICO-PRAGMATIQUES

II-1-1 Des théoriciens sur la langue et le langage

I1-1-1-1 Le point de vue de Ferdinand de Saussure

Né en 1857 à Genève, Ferdinand De Saussure s'intéressa très tôt aux questions de langue d'une manière générale. En effet, jusqu'au XIXe siècle, les recherches portant sur les langues s'articulaient autour de leur origine, leur histoire, et leur évolution dans le temps et dans l'espace. Ainsi, des chercheurs linguistes réussissèrent à reconstituer la généalogie des langues indo-européennes. Cependant, avec l'avènement des néogrammairiens à l'université de philosophie de Leipzig, les études linguistiques connurent un tournant décisif. La langue porta alors un autre visage, une autre vision par laquelle une notion de « loi » du langage fut introduite dans les études du langage par les néogrammairiens. Ces artisans de cette nouvelle grammaire vont attirer l'attention d'un certain Ferdinand de Saussure dont ils seront les maîtres pendant longtemps.

A l'âge de 22 ans, l'élève surprit par des approches atypiques centrées sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes dans un mémoire de maîtrise, à travers lequel il conclut que, en plus des voyelles d'une langue qui forment un système, s'établit un lien fonctionnel qui permet leur emploi dans le langage humain. Saussure va approfondir ses recherches dans une thèse de doctorat où il a réfléchi sur: « l'emploi du génitif absolu en sanskrit». Il deviendra, par la suite, professeur de linguistique indo-européenne à Paris (Sorbonne) de 1881 à 1891 avant de retourner en Suisse pour enseigner le Sanskrit et la linguistique générale. Il restera convaincu que la langue est un système cohérent de signes ayant une fonction sociale. Il va tracer les grandes lignes de la linguistique générale à travers laquelle il élaborera une théorie du langage par laquelle il isolera un phénomène subsidiaire. Ainsi, il distinguera le langage de la langue, et la langue de la parole. Selon Saussure, le langage est la faculté de l'être à faire usage de signes pour communiquer. Par contre, il définit la langue comme étant un

ensemble de signes utilisés par une communauté bien déterminée pour communiquer. Ainsi, le Français, l'Anglais, l'Allemand, etc. sont des langues, car étant composées de signes utilisés par des peuples différents pour accomplir des interactions verbales. Si la langue est un ensemble de signes sans lequel il serait presque impossible à une communauté de se parler et de se comprendre, la parole elle, selon Saussure, est l'utilisation pratique des signes linguistiques dans un contexte bien déterminé.

Saussure va investir une attention toute particulière sur la dimension diachronique[1] du langage et sur son aspect synchronique[2] avant d'avancer l'idée selon laquelle l'étude diachronique d'une langue ne permet pas de souligner son organisation cohérente. Il devra, par la suite, mettre un accent sur l'aspect synchronique qu'il pensait pouvoir rendre évident en établissant un lien entre la signification des signes et la structure du langage dans son ensemble.

Saussure donnera une portée sémiotique à sa théorie à travers laquelle il distinguera les éléments constitutifs du signe : le signifiant et le signifié. Ces deux composantes qui « contractent un lien »[3], permettent l'interprétation du langage, d'une communication, d'un discours donné. Le discours est donc un ensemble de succession de signes qui occupent des positions précises dans la chaîne parlée, entretenant des rapports syntagmatiques.

Saussure se lancera dans la combinaison de différents signes linguistiques pour aboutir à des syntagmes ; alors que les rapports associatifs ou paradigmatiques des signes combinés sont associatifs à d'autres signes appartenant à des groupes variés. Si la relation syntagmatique des signes reste directement observable (*in praesentia*), les rapports associatifs demeurent virtuels (*in absentia*).

[1] Le langage a un aspect diachronique (évolution des signes au cours du temps)
[2] Rapports entre les signes à un instant donné.
[3] Ferdinand de Saussure. *Cours de Linguistique générale*. Wiesbaden : Harrossowitz, 1968, p.272.

Linguiste de formation, Saussure a insisté, toute sa carrière durant, sur le rapport inclusif entre la sémiotique et la linguistique. Il définit la sémiotique comme étant la science sociale qui s'intéresse spécifiquement à l'étude des signes et des symboles. Puis qu'il comprenait le langage comme un système de signes, il rangea la linguistique dans la sphère de la sémiotique.

Considéré comme étant le père fondateur du structuralisme, ses travaux post mortems regroupés dans l'ouvrage intitulé *Cours Général de linguistique* ont beaucoup apporté à l'analyse des signes et des discours.

En effect, ses conclusions sur les composantes du langage nous permettront, dans cette partie de notre travail, d'explorer la dimension sémiotique du signifiant et du signifié dans les relations syntagmatiques et paradygmatiques du couple pronominal Je-Tu. Il sera également possible, en nous appuyant sur ses résultats, de souligner la dimention performative et donc pragmatique du langage dans le discours actantiel de notre corpus.

II-1-1-2 Benveniste et le fonctionnement du discours

Né à Alep, en Syrie, le 27 mai 1902, Emile Benveniste s'intéressera très tôt au fonctionnement du discours. Ses principaux travaux portent sur la grammaire comparée des langues indo-européennes et sur la linguistique générale. Emile occupera le poste de secrétaire adjoint de la société de linguistique de Paris de 1945-1959 avant d'en être le secrétaire de 1959 à 1970.

Il intégrera l'Académie des Inscriptions et Belle-Lettres en 1960, avant de fonder avec Claude Lévi-Strauss et Pierre Gouron, une revue française d'anthropologie de l'homme en 1961.

Regroupées dans les deux volumes de l'ouvrage intitulé *Problèmes de linguistique générale*, les approches de Benveniste ont une portée linguistique et philosophique. La problématique de signification s'est montrée comme un axe de réflexion majeure dans ses études linguistiques.

Dans un de ses articles titré « Nature du signe linguistique », publié en 1939, Benveniste, en considérant la définition saussurienne du signe (articulation du signifiant et du signifié), découvre que l'image acoustique du signe, telle qu'elle est définie par Saussure, ne prend pas en compte le lien qui existe entre le langage et la réalité extérieure, c'est-à-dire le référent du langage. Toujours dans son article « nature du signe linguistique », Benveniste s'inscrit en porte-à-faux avec Saussure qui soutient la thèse de « l'arbitraire du signe ».

Selon Emile Benveniste, la dimension arbitraire du signe et son objet englobe la relation bien existante entre le signifiant (l'image acoustique) et le signifié (le concept), qui constitue une partie intégrante du système du langage, où « toutes les valeurs sont d'opposition et ne se définissent que par la différence »[1].

Plus de deux décennies plus tard, après ces découvertes publiées dans l'article de 1959, Benveniste approfondit ses études sur le langage en publiant « la forme et le sens dans le langage »[2]. Une publication, par laquelle il tente de faire une étude ontologique du langage. Il soutient un point de vue selon lequel l'essence du langage est de signifier : « tel est son caractère primordial, sa vocation originelle qui transcende et explique toutes les fonctions qu'il assure dans le milieu humain »[3].

[1] Stéphane Mosès. « Emile Benveniste et la linguistique du dialogue » in *Revue de Métaphysique et de morale,* 2001/4 – n°32, p. 3.
[2] Emile Benveniste. « La Forme et le sens dans le langage » in *Langue française*, n°1, 1969.
[3] *Ibid.*

Emile Benveniste ne limite plus alors le langage à son seul but de communiquer. Il le considère désormais comme un vecteur de sens qui se signifie en signifiant : « le langage est l'activité signifiante par excellence, écrit-il, l'image même de ce que peut être la signification »[1].

Pour mieux illustrer la dimension inhérente de l'aspect signifiant du langage, Benveniste mit en place le concept de signifiance qu'il va définir dans un article intitulé ; « Sémiologie de la langue » (1960), en précisant qu'au-delà du langage humain, la signifiance englobe tous les systèmes de signes d'écritures, de significations routières, monétaires, les codes sociaux…

Alors le discours devient un moyen, grâce auquel la langue exprime la signifiance de la signifiance. La subjectivité du sujet parlant affecte à la langue un certain privilège en comparaison aux autres systèmes sémiotiques. D'où tout l'intérêt de la théorie linguistique de Benveniste centrée sur la différence entre la sémiotique et la sémantique.

Dans ces différentes théories publiées dans des articles tels que « La nature des pronoms »[2] et « De la subjectivité du langage »[3] (1958), Benveniste évoque la grande opposition entre le système de la langue et son utilisation subjective par le locuteur. La langue étant un système qui se renferme sur lui-même, permet à ses éléments constitutifs de se définir les uns par rapport aux autres sans pour autant faire recours au mode extérieur pour faire sens.

Selon Benveniste, la langue à elle seule ne permet pas de communiquer, d'autant plus que pour qu'il y ait communication, il faut, en plus de la présence

[1] *Ibid*.
[2] Emile Benveniste. « La nature des pronoms » in *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard, 1966.
[3] Emile Benveniste. « De la subjectivité du langage » in *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, 1966.

d'un locuteur et d'un auditeur, nécessairement un « état de choses ou un « contexte » »[1]qui va servir de référent de base au discours.

Benveniste, dans sa théorisation du langage, affirme que le seul moyen de mettre en valeur une langue (ce système d'éléments linguistiques) c'est de l'approprier dans un « acte individuel »[2] qu'il désigne par le terme énonciation pour réaliser ce qu'il qualifie de « conversion du langage en discours »[3].

Dans la situation où le contexte d'énonciation reste le noyau essentiel et indispensable, à travers lequel se renouvelle et se particularise la conversion, ce contexte demeure le *huc* et *nunc* (point de référence), qui donne au discours sa particularité et détermine très souvent son intelligibilité. Benveniste considère cette appropriation comme la toute première *marque formelle de toute énonciation*. La deuxième marque, il la place dans *la situation d'intersubjectivité* où se produit l'énoncé. Convaincu que profèrer un acte d'énonciation c'est, d'une manière explicite ou implicite, communiquer avec un autre sujet, Benveniste va principalement concentrer sa réflexion sur la nature de l'énonciation (la dimension subjective du langage humain).

Ainsi, il se rapproche de la position des philosophes du XXe siècle comme Martiu Buber, Franz Rosenzweig et Emmanuel Levinas qui ont exploré les aspects relatifs à la subjectivité dans le langage. Il va consacrer trois publications majeures à la structure de l'énonciation. En 1946, il mit l'accent sur la structure des relations de personnes dans le verbe. Son article intitulé « La Nature des pronoms » fut publié en 1956. En 1958, il publia son texte en-têteo « De la subjectivité dans le langage »[4]. Mais il faudra attendre l'année 1966 pour que Benveniste lance les

[1] Une terminologie qu'il a empruntée à Roman Jakobson.
[2] Stéphane Mosès. « Emile Benveniste et la linguistique du dialogue », *op.cit*., p.6.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.7.

jalons de sa reflexion sur les pronoms personnels. Une réflexion qui va lui permettre de constituer le noyau dur de sa théorie linguistique de l'énonciation.

Benveniste réfute la théorie classique qui met les pronoms Je/Tu/ Il/Elle/ dans le même plan pour démontrer comment chaque personne s'oppose à l'ensemble des autres. C'est ainsi qu'il parviendra à sortir le signe linguistique de son cloisonnement pour l'ouvrir à autrui et au monde réel. Inspiré par la grammaire arabe où le « Je » correspond à la première personne qui s'exprime et « Tu » à la deuxième personne à qui le « Je » s'adresse, et « il » la personne absente, Benveniste tire une opposition entre le « Je » et le « Tu », le « Je » étant le sujet qui, tout en parlant, transfère un énoncé sur son compte. Et à la troisième personne qui ne figure pas sur la relation Je-Tu de garder la fonction de l'absence de la non-personne. La subjectivité reste alors entretenue par le couple « Je-Tu ». Cette subjectivité, écrira Benveniste en 1958, « est la capacité du locuteur à se poser comme « sujet » »[1]. Elle se définit non pas par le sentiment que chacun éprouve d'être lui-même, (ce sentiment dans la mesure où l'on peut en faire état, n'est qu'un reflet), mais comme l'unité psychique qui transcende la totalité des expériences vécues qu'elle assemble pour assurer « la permanence de la conscience »[2] ; « or, ajoute-t-il cette « subjectivité » qu'on la pose en phénoménologie ou en psychologie (…) n'est que l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage. EST « ego » qui dit « ego » »[3].

Dans ses travaux sur le langage humain, Benveniste aboutit également à des théories comparables à celles du philosophe Emmanuel Levinas sur la philosophie du dialogue. Alors Benveniste étudie, non le contenu, mais la structure du dialogue, Levinas met l'accent sur la question de la véracité des paroles échangées à travers un rapport dialogique de deux locuteurs. Pour Levinas, dans la relation Je-Tu c'est dans les énoncés de « Tu » que peut jaillir la vérité dans un dialogue Je-

[1] *Ibid*., p.8.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid*., 13.

Tu. Le « Je » ne pose pas le « Tu », il le rencontre ; d'où la prééminence du « Tu » sur le « Je ».

Selon Levinas, c'est par des énoncés du colocuteur du « Je », c'est-à-dire le (« Tu »), que peuvent surgir les vérités dans la situation du dialogue qui les oppose. La distinction faite dans ses recherches publiées sous le titre « Les Relations de temps dans le verbe français »[1] est celle relative à sa théorie sur la différence entre le récit historique et le discours. Ces deux systèmes de communication expriment leurs dissemblances, selon Emile Benveniste, dans leurs objectifs et dans leurs structures linguistiques. Le récit se particularise par sa forme impersonnelle, le discours s'identifie par ses formes grammaticales personnelles. Benveniste va pousser sa théorie sur le discours et le récit, en articulant une catégorisation des formes du discours qu'il va opposer aux formes du récit. Il parle de deux catégories verbales axées sur le temps et la personne.

De ce fait, il définit le discours comme étant le mode d'énonciation qui exclut toute forme linguistique « autobiographique ». C'est ces formes, non prises en compte dans le récit historique, qui caractérisent fondamentalement le discours, lequel articule les personnes « Je », « Tu », des déitiques temporels et spatiaux comme « ici » et « maintenant », des temps verbaux comme le présent (simple, composé), le futur. Alors que le récit, lui, s'articule souvent autour de la troisième personne du singulier avec le mode de l'aoriste (le passé simple qui découle du présent axial du discours).

Au demeurant, les travaux de Emile Benveniste sur les interactions entre les personnes « Je », « Tu », et « Ils » vont servir de points d'appuis pour l'analyse de certains centres d'intérêt de cette partie. Ils devront nous donner la possibilité

[1] Emile Benveniste. « Les Relations de temps dans le verbe français » in *Problèmes de linguistique générale.* Paris : Gallimard, 1966.

d'intégrer l'apport du contexte d'énonciation et le statut social des allocuteurs et des allocutés dans la nature et la portée sémantique de leurs discours actantiels.

II-1-2 Des points de vue sur le pragmatisme

II-1-2-1 La logique sémiotique de Pierce

De nationalité américaine, Charles Sander Pierce est un sémiologue et philosophe de renommée mondiale. En compagnie de William James et de celui qui est considéré comme le père du structuralisme en linguistique, Pierce se fera compter parmi les figures de proue du Pragmatisme.

Charles Sander Pierce conçut une méthodologie d'analyse des idées philosophiques où il combinait méthodes scientifiques et méthodes pragmatiques. Il fit du pragmatisme et de la sémiologie (dont il est dit être le père) des sources de solutions aux « problèmes humains »[1].

Ses travaux dans les domaines de la pragmatique et de la sémiotique recèlent un intérêt particulier dont les aspects novateurs facilitent leur application dans des domaines comme l'astronomie, la botanique, la géodésie, les mathématiques, la Philosophie, la Linguistique, l'Econométrie, la Psychologie et la Littérature.

Son expérience de logicien l'amènera à faire de la vérité et du savoir une question saillante dans le domaine de la recherche. Ses réflexions sur la logique déductive ne l'ont pas éloigné de son domaine de prédilection : l'abduction qui se différencie bien de la déduction et de l'induction.

[1] Fr.wikipedia.org/wiki/charles_sanders_pierce (26/10/11).

Définie comme « un processus pendant lequel une hypothèse est générée telle que des faits surprenants puissent être expliqués »[1], l'abduction va apparaître aux yeux de Pierce comme le point nodal dans la recherche scientifique et dans « les activités humaines ordinaires »[2].

A travers le pragmatisme, Pierce se donnait comme but principal un tri des confusions conceptuelles, en établissant un « rapport entre le sens des concepts et leurs conséquences pratiques »[3].

Philosophie de signification, le pragmatisme se singularise par ses « effets pratiques ». Pierce récuse la métaphysique ontologique qui sépare le monde des expériences empiriques au profit d'une métaphysique scientifique sous-tendue par la description et son caractère généraliste. Il établira les différents éléments constitutifs de « toute réalité quotidienne » que sont : la Priméité, la Secondéité, et la Tierceité.

Dans sa théorie de la logique, il soulignera les abductions (une inférence, une devinette qui conduit à la vérification d'une hypothèse), les inductions (raisonnements statiques) et les déductions (raisonnements logiques permettant de tirer des conclusions certaines). Ainsi, Pierce contribuera dans l'avancée de la logique des relations dont les aspects communicatifs nous seront d'un grand apport dans cette partie. En effet, les définitions qu'il accorde aux termes induction et déduction devront guider notre analyse sur les aspects directifs, expressifs, et promissifs des maximes conversationnelles employées par les interactants de notre corpus.

[1] Fr.wikipedia.org/wiki/charles_sanders_pierce (26/10/11).
[2] Fr.wikipedia.org/wiki/charles_sanders_pierce (26/10/11).
[3] Fr.wikipedia.org/wiki/charles_sanders_pierce (26/10/11).

II-1-2-2 Austin avec son approche pragmatique

Né en 1911 à Lancaster, John Langhsaw Austin a fait ses humanités à Shrensbury avant d'aller à l'université d'Oxford pour centrer ses études sur les lettres classiques. Après son enrôlement dans les services secrets britanniques pendant la Seconde Guerre Mondiale, Austin regagna Oxford, mais cette fois si en sa qualité de professeur en philosophie morale. Dans l'exercice de son métier, il va développer des théories dont certaines seront publiées sous formes d'articles en 1945 avant d'être illustrées en public par le biais de conférences animées par l'auteur lui. Ces conférences seront plu tard publiées sous le titre de « *How to do things with words* » (*Quand dire c'est faire*) en 1962.

Parmi ses résultats de recherches les plus bouleversants figurent ses conclusions sur les énoncés. Longtemps admis chez les philosophes que tout énoncé affirmatif porte une valeur de vérité ou de fausseté, l'énoncé ne pouvant être que constatif en décrivant un état de faits réels, Austin va apporter des amendements à cette position scientifique en démontrant que les énoncés qui expriment des actes font exception à cette règle.

Ainsi des phrases comme celle-ci : « je vous marie » ont été qualifiées, par Austin lui-même, de *phrases performatives* ou *énonciations performatives*. Austin va approfondir cette nouvelle découverte en donnant des détails sur la performativité de l'énoncé qui se réalise uniquement quand les acteurs remplissent ce que Austin appelle les « conditions de félicité, c'est-à-dire des conditions de succès ». En outre, Austin ne limitera pas ses recherches aux énoncés performatifs. Il s'aperçoit également que les énoncés constatifs[1], à l'image des énoncés performatifs, peuvent faire l'objet d'échecs complets ou partiels. Il généralisera alors la performativité pour ainsi élaborer une typologie d'énoncés à travers lesquels le sujet agit par le pouvoir du verbe. De ce fait, ses énoncés deviennent

[1] Un énoncé constatif est un énoncé à travers lequel on émet un constat.

analysables à partir d'un schéma tripartite que composent l'acte locutoire (tel mot renvoie à tel référent, tel autre prend tel sens), l'acte illocutoire (l'énoncé provoque tels effets au-delà de la simple compréhension de l'énoncé), et l'acte perlocutoire (l'énoncé entraine des effets, des conséquences psychiques, psychologiques chez un tel allocuté).

Cette découverte d'Austin sur les actes de langage va largement contribuer à l'analyse pragmatique du discours. Elle constituera alors un point focal dans cette partie de notre travail où nous comptons mettre en évidence la performativité des differents actes de langage.

II-2-2-3 Un aperçu sur les actes de langage dans un contexte discursif

Née aux USA au XXe siècle, la pragmatique est une discipline de la sémantique qui s'intéresse à l'étude du sens de l'énoncé dans son contexte. Elle étudie « tout ce qui est en fonction de l'occurrence d'un signe »[1]. Elle trouve ses racines dans l'histoire de la philosophie du langage et dans l'histoire de la philosophie dans son ensemble »[2]. En effet, c'est le philosophe américain, Charles Morris qui va distinguer de la sémiotique trois branches qu'il nommera respectivement :

1- La syntaxe (relation entre les signes) ;
2- La sémantique (relation entre les signes et les réalités auxquelles elle renvoie) ;
3- La pragmatique (relation existante entre les signes et leurs utilisateurs, leurs emplois et leurs conséquences)[3].

[1] Dominique Maigueneau. *Pragmatique pour la littérature*, *op.cit*., p21.
[2] *Ibid*., p15.
[3] Charles Morris. Il cité par Ece Korkut in « La Pragmatique et l'implicite » in Synergie Turquie, n°1, 2008, pp.153-159.

Loin d'être une discipline autonome, la pragmatique s'entrelace avec les départements linguistiques de la sémiotique et de la sémantique pour constituer « une pragmatique intégrée[1], étudiant la communication des êtres humains dans beaucoup de ses facettes.

Une telle imbrication entre sémantique et pragmatique fera dire à Oswald Ducrot et à Jean Claude Anscombre que le succès de l'information est au bout de l'efficacité de l'argumentation. En d'autres termes, l'orientation argumentative d'un énoncé reste une condition essentielle pour la bonne compréhension de la valeur informative qu'elle véhicule. Recanati aborde dans le même sens en tenant ces mots: « la pragmatique, qui s'occupe de l'utilisation des phrases, et la sémantique, qui s'occupe de leur sens, ont donc une partie commune, à savoir la « pragmatique intégrée » »[2].

En sa qualité de discipline « contextualiste »[3], la pragmatique inclut, dans ses éléments d'étude du langage, les effets dérivés de la parole énonciative et argumentative. Cette ouverture lui donne une certaine prédominance sur d'autres départements linguistiques souvent réductionnistes dans le champ d'étude de la communication humaine. A ce titre, considérant la pragmatique comme une « tragédie contextualiste »[4], Anne Reboul et Jacques Moeschler la définissent comme un moyen pouvant compléter

> dans un programme de recherche une ou plusieurs stratégies réductionniste(s), scientifique(s), fermé(s) pour rendre compte d'un phénomène que la stratégie réductionniste n'arrive pas à décrire de façon complète ou satisfaisante en phénomène et des éléments internes

[1]Jean Claude Anscombre et Ducroit. « L'Argumentation dans la langue » in *Langage* vol 42, 1976, p.8. [Pragmatique intégrée : « qui intègre et la description et l'analyse linguistique des différents aspects de l'énonciation »].

[2]François Recanati. *Les Enoncés performatifs*. Paris : Ed. Minuit, 1981, p.29.

[3] Anne Reboul & Jacques Moeschler. *Pragmatique du discours*. Paris: Armand Colin, 1998, p.32.

[4] *Ibid.*

> mettant à jour les interactions entre les éléments extérieurs au phénomène[1].

Sous cet angle, étudier la pragmatique revient à étudier ce que Ferdinand de Saussure considère comme un ensemble de données linguistiques dont « l'activité du sujet parlant doit être étudiée dans un ensemble de disciplines qui n'ont de place dans la linguistique que par leur rapport avec la langue »[2].

Cela dit, l'étude du langage humain ne peut pas se faire en dehors des éléments extra-linguistiques qui composent le contexte des actes de discours. Ainsi, des éléments spatio-temporels aux statuts sociaux des interlocuteurs, en passant par leur âge et sexe, etc. le contexte de l'acte de parole englobe les données externes à sa situation d'énonciation. Des données auxquelles il faut ajouter les diéctiques et les *implicatures* conversationnelles[3]. A ce propos, nous envisageons de les exploiter dans le chapitre relatif aux maximes conversationnelles.

La grammaire et la sémantique du texte contribuent à la construction du sens textuel. Cependant, il importe de préciser que dire n'est pas toujours synonyme de faire[4] et ne pas dire ne signifie pas toujours un refus de produire un acte de langage. C'est ainsi que la pragmatique, qui se veut complétive des autres disciplines, s'exprime comme un moyen à travers lequel l'acte de discours provoque des modifications cognitives, psychologiques et socio-affectives sur un destinataire. Ce qui revient à avancer qu'émettre un acte de langage c'est se mettre en action. Kerbrat Orechchioni éclaircit :

> Parler, c'est sans doute échanger des informations; mais c'est aussi effectuer un acte régi par des règles précises (dont certaines seraient

[1] *Ibid*.
[2] Ferdinand de Saussure. *Cours de linguistique générale*. Paris : Payot, 1972, chapitre 4, p.37.
[3] Un terme employé par Grice et qui fait référence à l'implicite, à ce qui est sous-entendu dans un discours, une conversation, etc.
[4] *Quand dire c'est faire*. Titre d'une oeuvre de J.L. Austin.

> universelles), qui prétend transformer la situation du récepteur et modifier son système de croyance et / ou son attitude comportementale. Corrélativement, comprendre un énoncé, c'est comprendre, outre son contenu informationnel, sa visée pragmatique[1].

La langue peut alors être un moyen d'action dont l'utilisation peut aboutir à des résultats pragmatiques. Cette position sera bien défendue par Searle mais surtout pas Austin qui, dans *Quand dire c'est faire*, soutient l'idée selon laquelle l'usage principal de la langue n'a pas une fin représentative. Dès lors, la langue ne vise pas à faire comprendre ; elle exerce plutôt une certaine influence d'un énonciateur sur un énonciataire.

Partant de ce principe, parler signifie alors émettre un acte langagier qui peut avoir une valeur performative. Sont appelées actes performatifs les « énonciations qui, abstraction faite de ce qu'elles sont vraies ou fausses, font quelque chose (et ne se contentent pas de le dire)»[2]. Les mots ont un pouvoir d'action sur le monde et on parlera de parole-effet sur celui qui entend. Cela revient à dire que toute interaction verbale met, d'une manière explicite ou implicite, en exergue des intentions communicatives, lesquelles peuvent prendre une valeur persuasive, informative, d'encouragement, de prière, d'ordre, etc. Ces différents actes sont classés par Austin dans trois groupes distincts que sont : les actes locutoires[3], les actes illocutoires[4] et les actes perlocutoires[5].

---

[1] Kerbrat-Orecchioni. *L'Enonciation* : *de la subjectivité dans la langue*. Paris : Nathan, 1985, p.185.

[2]John. L. Austin. *Quand dire c'est faire*, *op.cit*., p. 181.

[3]L'acte locutoire se décrit par une production de son appartenance à une grammaire. A ses sons sont rattachés un sens et une référence, c'est-à-dire une signification au sens classique du terme.

[4]Ces actes de langage consistent à rendre manifeste la manière dont les paroles doivent être comprises par un interlocuteur à un moment donné d'une interaction verbale comme un conseil, un ordre, une menace, une promesse, etc.

[5]Il s'agit des actes de langage d'un locuteur qui provoquent des effets, des conséquences psychiques, psychologiques, etc. sur son interlocuteur. Il faut également noter que ce sont les actes illocutoires et les actes perlocutoires qui composent les actes performatifs.

Cependant, certains chercheurs linguistes comme Ferdinand de Saussure et Emile Benveniste ont critiqué cette classification d'Austin, pensant devoir diviser la linguistique en trois branches que sont : la linguistique classique[1], la linguistique du discours ou de l'énonciation[2] et la linguistique pragmatique[3]. Une telle position va trouver un écho dissident chez Jean-Michel Adam qui, de son côté, constate que « production et réception d'un énoncé mettent assurément en œuvre un ensemble complexe de savoirs et d'opérations intellectuelles pour l'analyse et la théorisation desquelles la linguistique est mal armée »[4]. De par cette assertion, Adam s'écarte de la position saussurienne et benvenistienne pour ainsi se joindre à Austin dans sa conception d'une linguistique textuelle, c'est-à-dire pragmatique. A ce niveau, se dégage alors d'une part, une linguistique pragmatique et d'autre part, une linguistique non-pragmatique. En s'insurgeant contre l'idée d'une dimension pragmatique du langage, Wittgenstein écrit :

> Pourquoi ne dit-on pas que les règles culinaires sont arbitraires; et pourquoi suis-je tenté de dire que les règles de la grammaire le sont? Parce que je pense que le concept de « cuisine» est défini par la finalité de la cuisine; par contre, je ne pense pas que le concept de «langage» soit défini par la finalité du langage. Dans l'art culinaire, quand on ne suit pas les bonnes règles, on cuisine mal; mais aux échecs quand on suit d'autres règles que celles du jeu d'échecs, on joue à un autre jeu; et quand on suit d'autres règles grammaticales que les règles en usage, on ne dit rien de faux, on parle d'autre chose[5].

Wittgenstein établit le lien qui existe entre le système langagier et son référent externe, son contexte d'énonciation dont l'analyse amènera Austin à distinguer deux types d'énoncés dans l'activité langagière de l'homme. Il s'agit de

[1]Elle s'intéresse à la différence entre langage et parole.

[2] C'est une linguistique qui s'écarte de l'arbitraire du langage pour étudier la mise en relation du langage et des référents sociaux, psychologiques, historiques etc. Elle considère le discours comme l'activité des sujets parlants qui interagissent dans des contextes déterminés.

[3] La lingustique pragmatique ne distingue pas la parole du langage. A défaut d'établir un équilibre entre l'émetteur et le récepteur, elle priviligie le récepteur ; puisque dans une interaction verbale, un énoncé n'a véritablement de sens que s'il est compris par son destinataire.

[4]Jean Michel Adam, *Linguistique textuelle*. Paris : Nathan 1HER, 1999, p.31.

[5]Ludwig Wittgenstein. *Grammaire philosophique*. Paris : Gallimard, 1980, p.133.

l'énoncé performatif et de l'énoncé constatif. Par énoncé constatif, il entend un acte de langage qui décrit le réel sans le modifier ; alors qu'il définit l'énoncé performatif comme étant un acte de langage qui agit sur le réel pour ensuite le modifier. Toutefois, Austin finira par considérer incertaine voire inexistante la différence patente entre les deux actes de discours. Car, dit-il, l'énoncé constatif imbrique toujours un aspect performatif, parce que s'ajoutant au réel qu'il représente.

En effet, l'analyse de ces actes langagiers dans un texte littéraire permet d'élucider la cohérence des discours. Faut-il ajouter que leur analyse à travers les mots, les phrases et les fragments de phrases implique de reconsidérer les données du contexte d'énonciation et les connaissances encyclopédiques du lecteur. Nicole Delbeque confirme cette vue en ces termes :

> Il est rare qu'un texte contienne l'ensemble des indices permettant de l'interpréter. Le plus souvent, nous y ajoutons toute une série d'éléments. [...] Notre représentation du texte comporte [...] deux dimensions: d'une part, nous essayons de l'interpréter de façon cohérente à partir des éléments qu'elle contient, et d'autre part, nous y apportons notre propre mentalisation du monde. Autrement dit, la cohérence n'est pas en première instance une propriété des expressions linguistiques mêmes du texte. Elle procède foncièrement et fondamentalement des liens conceptuels unissant les différentes entités évoquées dans le texte et de ceux que l'on établit entre les différents événements rapportés[1].

Il ressort de ces mots que ces événements qui ont une portée pragmatique subissent l'interprétation du lecteur, du locuteur ou des interlocuteurs qui se caractérisent et se créent des images mentales de l'histoire narrée. Delbeque précise que

[1] Nicole Delbecque. *Linguistique cognitve.* Bruxelles, Ed. de Boeck, 2002, pp. 223-224.

> le texte n'existe pas par lui-même et pour lui-même; il s'insère dans un processus de communication beaucoup plus vaste où notre bagage culturel, notre connaissance du monde, nos idées et nos sentiments jouent également un rôle prépondérant. [...] Le passage du texte à la compréhension de la communication se fait sur la base de l'interprétation qui s'établit à partir du fonds culturel, [...] et de la position individuelle du locuteur et de l'interlocuteur[1].

Dans le cadre de la performativité les rapports entre locuteur-scripteur et interlocuteur sont identifiés. Au même moment, l'influence de l'émetteur sur le récepteur est mesurée et les référents psychologiques, historiques ou sociaux valorisés dans l'analyse sémantique du texte[2].

La dimension performative du langage prend justement en compte les énoncés performants ou performatifs (performants ou susceptibles d'être performants), parmi lesquels on peut faire mention :

- Les énoncés à « performativité lexicalement dénommée »[3] ;
- Les énoncés à « performativité indiquée autrement »[4] ;
- Les énoncés à « performativité non exprimée »[5].

Dans le premier groupe, nous avons généralement des énoncés déclaratifs à orientation descriptive. En ce qui concerne le deuxième niveau, il faut dire que les énoncés sont toujours performants. Dans la troisième catégorie susmentionnée, la performativité ressort d'une mention épisodique.

---

[1] *Ibid*., p.224.

[2] Le niveau sémantique du texte concerne l'étude détaillée du mot de la phrase et du texte dans son ensemble, étant entendu que le sens global du texte n'est pas égal à la somme des interprétations de ses phrases.

[3] Les énoncés dont la performativité est assurée par un verbe performatif ou par un mot, une expression exprimant l'acte performé.

[4] Quand la performativité est exprimée par un usage grammatical ou temporel, une forme interrogative pour faire faire ou poser une question. Elle est également exprimée par des interjections dites spécialisées comme (chut !), (halte !), etc.

[5] Il s'agit des énoncés déclaratifs (comme pardon, faute ! ici !).

CHAPITRE II : IDENTIFICATION ET SIGNIFICATION DES ACTES DE LANGAGE DANS LE DISCOURS ACTANTIEL

II-2-2 Contexte et performativité du langage

II-2-2-1 La dimension pragmatique du couple « Je-Tu » dans des contextes situationnels et interactionnels

Le contexte situationnel ou praradigmatique est défini par François Armengaud comme étant une situation de communication « qualifiée et reconnue socialement comme comportant une ou plusieurs finalités, et un sens immanent partagé par des protagonistes appartenant à une même culture »[1]. Dans ce contexte, les échanges discursifs s'effectuent dans des situations où les règles communicationnelles peuvent être ou non définies *a priori*. Selon la connotation culturelle qu'implique la thématique abordée, les interlocuteurs déterminent la nature de leur verbatif. François Armengaud soutient que « les propos tenus y font sens et transplantés dans une autre situation, ils cessent de faire sens et paraissent incongrus »[2]. Ce qui revient à dire que seuls les contextes d'énonciation peuvent véritablement déterminer le sens des mots ; et que leurs charges sémantiques varient d'un environnement de profération à un autre. D'un cadre social à un autre, les propos discursifs se singularisent dans leurs contenus sémantiques. D'où le lien direct entre « l'ancrage situationnel large »[3] et la valeur de l'acte énonciatif.

Quant au contexte interactionnel, il met en évidence « l'enchaînement des actes de langage dans une séquence interdiscursive »[4]. Il s'agit d'un contexte discursif dans lequel les interlocuteurs remplissent des « rôles proprement

[1] François Armengaud. *La Pragmatique*. Paris : PUF, 1985, p.61.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*. [Un ancrage social large est un « ancrage social déterminé. Il peut être un restaurant, un tribunal, une école, un hopital… »]
[4] *Ibid*.

pragmatiques »[1]. Ils y font usage de rejet, d'objection, de prière, de demande, etc. en vue de faire prévaloir un pouvoir à la fois illocutoire et perlocutoire.

« Tout sentiment est une force motivante qui incite à l'action »[2]. Cette assertion de Paul Diel laisse comprendre la force stimulante qui lie l'individu à ses actions toujours circonstanciées, exécutées dans un cadre spatial bien défini. D'où l'importance de l'étude des contextes situationnels et interactionnels dans lesquels des actions et des réactions des individus sont produites et des énoncés proférés.

Dans *RB*, dans la mise en relief de certains personnages, Ngugi articule des idées dont la teneur sémantique renferme le cadre physique et temporel. En effet, dans le chapitre VIII de *RB*, un évènement suscite des interrogations dans la famille de Joshua. Muthoni, la fille du pasteur de Makuyu, a disparu après la messe du dimanche célébrée par son père dans le « small Makuyu church » (*RB*, 33). Cette absence sera mesurée par les diéctiques temporels qui donnent des indications sur l'évolution de la situation dans le domicile familial de l'homme « [who] did not allow his children out late » (*RB*, 33). A travers l'acte de langage « Muthoni was not there », l'adverbe modal « there » (là-bas) renvoie à la fois à un espace et à une activité. Il s'agit du « singing outside ». Les fidèles, à l'exception de Joshua, « [who] did not wait for the usual prayers and singing outside » (*RB*, 33), de Nyambura « [who] never waited for singing outside » (*RB*, 33), et de Muthoni « [who] had just slipped away from the church » (*RB*, 34), sont tous réunis dans la cour de la petite église. Mais, la seule absence inhabituelle qui intrigue est celle de Muthoni. D'ailleurs, elle sera davantage notée au domicile du pasteur par le même diéctique et la même négation qui sont exprimés en ces termes: « they [Nyambura and her parents] came home. Muthoni was not there » (*RB*, 33). Le narrateur mesure la durée de l'absence par des diéctiques temporels et fait recours à des modalisateurs pour évaluer le degré de tension que

[1] *Ibid.*
[2] Paul Diel. *La Divinité* : *le symbole et sa signification*. Paris : Presse Universitaire de France, 1971, p.46.

provoque l'absence « non justifiée » de la fille de Joshua par l'énoncé suivant : « In the evening, Muthoni did not appear » (*RB*, 33). A ce sujet, trois informations sont, d'une manière implicite, livrées par le narrateur :

1- Muthoni est absente depuis le matin de la messe à l'église de Makuyu ;

2- Les recherches sur la fille du pasteur ne sont pas encore concluantes ;

3- La famille s'inquiète et se pose des questions.

A travers le modalisateur « really » dans « she [Nyambura] became restless and walked about in front of the house, trying to sing but really watching for Muthoni » (*RB*, 33), le narrateur révèle le climat de gène, de suspense et d'angoisse qui plane sur la maison du pasteur. L'emploi de cet adverbe modal (ou d'énonciation) lève l'ambiguïté sur la présence de la sœur de Muthoni dans les parages. Elle ne se promène pas comme le veulent les apparences de sa présence dans les rues. Elle cherche sa sœur. La vérité de l'énoncé est circonstanciée par le degré de certitude que l'adverbe modal « really » a bien dénoté.

Si le narrateur a fait appel à un style indirect pour souligner l'inquiètude de Nyambura : « Nyambura was worried at heart » (*RB*, 33), c'est plus à travers un style direct qu'il informe de l'inquiètude de Miriamu, sa mère, qui s'exprime comme suit : « I wonder where Muthoni is ?» (*RB*, 34). En effet, le présent de l'indicatif est un contenu temporel qui établit un lien d'antériorité entre l'énoncé de Miriamu et l'événement, c'est-à-dire la disparition de Muthoni.

Cette tension va atteindre son paroxysme à un moment donné. L'indice temporel « night was coming» (*RB*, 34), est accompagné de nouvelles informations qui détaillent sur l'ambiance de l'effroi qui règne dans ce foyer où « a peace-loving woman [Miriamu]» (*RB*, 34) ne cesse de sommer à ses filles « [to] obey [their] father » (*RB*, 34). Joshua qui jusque là n'était pas informé de la disparition de sa fille, vient de se rendre compte de son absence. Il déverse sa bile sur sa femme en

l'ordonnant immédiatement d'aller chercher Muthoni : « I will tell you again. You know where your daughter is. Go! Go out and look for her » (*RB*, 34). Dans cette occurrence où s'exprime un mode impératif, l'embrayeur subjectif «Je» s'oppose à celui de la deuxième personne du singulier «Tu » [You].

Cependant, il n'existe pas, dans cette occurrence, de rapports dialectiques entre « Je » et « Tu ». Le sujet « Tu » s'enferme dans un silence passif, laissant l'énonciateur s'approprier de l'activité discursive jusqu'en venir aux ordres : « Go ! Go out and look for her ». Cette forme langagière est un mode impératif dans lequel le « Je » s'efface dans la structure syntaxique, mais reste et demeure le sujet énonciateur qui dicte ses volontés à l'énonciataire « Tu » [Miriamu]. Ce dernier se contente, à son tour, de ce qu'il convient d'appeler la vertu malheureuse d'une obéissance aveugle des injonctions d'un mari, lequel mari ne sait pas circonscrire ses exigences.

Un rapport vertical s'installe alors entre Joshua et Miriamu. De là, se déploie l'idée de la place de la femme au foyer dans les structures traditionnelles où les mères de famille se voient imposer, par la morale, des valeurs régissant leur société coutumière. Tout cela est régi par la loi de l'omerta. Elle s'exécute et se fait rapporter: « Miriamu went out. This is what it meant to be a mother » (*RB*, 34). L'embrayeur « Tu » est un auditeur-exécutant, un sujet passif d'un état de choses. Son obéissance émeut, suscite donc de la sympathie et forge une admiration de la part du lecteur-juge.

L'usage du verbe « to go », dans « Go out », laisse deviner la nécessité d'un mouvement à partir d'un dedans vers un dehors pour un objectif défini : trouver la brebis perdue et, de ce fait, ramener l'harmonie dans la famille du pasteur. D'un côté, son statut, son image d'un Chrétien exemplaire, allons-nous dire, et de l'autre, celle de son foyer qu'il veut exempt de tout reproche aux yeux

de ses coreligionnaires, influence sa réaction. On peut comprendre, au même coup, sa position lorsqu'il affirme que: « she cannot sleep out » (*RB*, 35). Trois images s'interposent dans cet acte discursif du pasteur :

1- L'image de Muthoni (fille d'un pasteur) ;

2- L'image du dehors (espace où tout peut arriver à n'importe qui) ;

3- L'image de la nuit – à laquelle viendra s'ajouter, plus tard, celle de la circoncision et celle du village traditionnel de Makuyu.

Dans *ICS*, à chaque fois que le narrateur se retire de la narration le pouvoir discursif est passé à des interactants, dont les énonciations coïncident avec le point zéro des évènements mentionnés. Le discours de l'inspecteur s'est fait dans un style direct, ancré dans un présent simple qui encode son statut « magistral » devant ses auditeurs. Un parfum de complexe de supériorité se dégage de ses propos de « persuasion par excellence »[1].

Par ailleurs, dans *RB*, tenaillée entre le sentiment de fidélité envers sa petite sœur (elle ne veut pas trahir son secret) et celui de sauver sa mère des vociférations humiliantes et intentionnellement réprobatrices de son père, Nyambura finit par révéler ce que ni sa mère ni son père ne veulent entendre. Elle annonce la nouvelle, mais pour ne pas aggraver la situation d'horripilation et pour éviter, en même temps, de passer pour la complice de Muthoni, elle fait recours à une proposition introduite par un adverbe de doute. Elle dira: « perhaps she has gone to my aunt » (*RB*, 35). Au fait, l'insertion de l'élément linguistique « perharps » a transformé la proposition principale « she has gone to my aunt » en une proposition complétive, ce qui atténue, du coup, la « brutalité » de la vérité dans l'énoncé, aiguisant la curiosité du pasteur qui se confond dans une question : « to do what ? (…) what ? » (*RB*, 35).

[1]Papa Guèye. *Satire polémique au XVIsus siècle : études de l'œuvre politique française de Louis Dorleans (1542-1629)*. Paris : SI, 1988, p.14.

Conscient du fait que « la vérité l'emporte sur le mensonge en prenant le mensonge »[1], Nyambura répond directement : « circumcision (…) to be circumcised » (*RB* ,34). Cependant, ses efforts pour atténuer les contrecoups de sa nouvelle n'ont pas eu beaucoup d'effets sur la réaction de son père

> [who] was on her (…) glared at her, shaking her all the time (…). For once, I give you permission to go to Kameno. Go to that women you call aunt. Tell Muthoni to come back. If she agrees we shall forget everything. If she does not then tell her that she ceases to be my daughter (*RB*, 34-35).

Dans cette instance discursive, Joshua fait un choix lexical particulier qui ne comporte aucun mélioratif ou d'éléments flexionnels pour exprimer une réserve sur les interactions de sa fille. La locution adverbiale « for once » et le fragment « that woman you call aunt » permettent au lecteur de circonscrire le visage éloquent de la haine du pasteur sur tout ce qui a un rapport avec Kameno et sa tradition. La logique grammaticale (futur simple), qui devait suivre la condition dans la « donkey sentence »[2] : « if she does not » (*RB*, 36), est muée en un présent simple : « she ceases to to be my daughter ». Le verbe est vidé de son contenu représentationnel « normal » pour se faire charger d'un contenu temporel présent. Il marque la coïncidence, l'intersection entre la probabilité d'un refus de la part de Muthoni et la possibilité pour Joshua de renier sa fille. Une telle option syntaxique imbrique le réquisitoire de Joshua avec ce qu'il considère comme étant des pratiques païennes, pouvant, selon son entendement, égarer le Chrétien du droit chemin.

Le choix du présent à la place du futur qui impliquerait un rapport de conditionnalité sous-tend plus un rapport d'immédiateté. Le fragment de phrase « she ceases to be » fait suite à une évaluation à travers laquelle Joshua donne une

[1] Jean-François Kahn. *Esquisse d'une philosophie du mensonge*. Paris : Flammarion, 1989, p.235.
[2] Une « donkey sentence » est une phrase qui contient la coréférence entre un pronom anaphorique et l'antécédent d'une conditionelle.

dernière chance à sa fille. De plus, le circonstanciel de temps : « for once » sert à la fois d'un signal de permission, mais également d'avertissement. Il donne à voir le sens « for once and for the last time ».

Sur ses épaules, Nyambura porte la mission délicate d'aller circonvenir Muthoni à retourner à Makuyu. L'espoir est permis, mais le suspens plane toujours dans la maison du pasteur qui désormais affiche un air de déception et de tristesse. Le narrateur rapporte:

> Silence fell in the house after Joshua had announced this. Miriamu did not speak. She too had been shocked into silence by Muthoni's action which seemed to have no explanation and to stem from no motivation. She loved Muthoni and she did not want to lose her. She knew Joshua meant what he said. Tears began to run down her face (*RB*, 36).

Ces inquiètudes sur Muthoni vont se justifier par ce diéctique temporal « on the following day » (*RB*, 36). Nous lisons: « Nyambura brought the sad news that Muthoni had refused to return home » (*RB*, 36). La réaction de Joshua ne se fait pas attendre. Le narrateur souligne sa décision qui s'appuie sur un autre déictique, marquant cette fois un point de départ dans le temps et dans l'espace : « from that day Muthoni ceased to exist for him, in his heart » (*RB*, 36). La maison du chef de l'église de Makuyu est atteinte par le syndrome du *mundus inversus*, lequel a plongé les deux villages dans une situation d'animosité. Joshua qui se considère comme une sentinelle biblique, fait usage d'un adverbe modal « all right » avant de prendre totalement ses responsabilités à travers ces actes de langage : « all right. Let her go back to Egypt yes. Let her go back » (*RB*, 36).

A l'image du fils de Noé, connu pour avoir péri avec les « mauvaises âmes » lors du déluge[1], Muthoni échoue à s'arracher de la « conscience du

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Genèse 7, verset 15 à 23.

diable », aux yeux du pasteur, pour ainsi aller périr avec les « mécréants » de Kameno.

Dans ce contexte factuel, l'audience discursive porte principalement la marque énonciative du pasteur qui, entre styles directs et indirects, anime l'évènementialité par des positions figées, mettant en relief un manque de tolérance religieuse, lequel a particularisé les relations entre Chrétiens et Traditionnalistes en cette période de colonisation. Le contexte factuel, qui a pour cadre la maison du pasteur, favorise, de justesse, l'usage d'embrayeurs subjectifs, locatifs et temporels, à partir desquels la praxis argumentative se déploie dans deux systèmes temporels (passé et présent de la narration). Dans les activités énonciatives, certains personnages comme Joshua et Nyambura, définissent des conditions de vérité, d'actions et de réactions.

Contrairement à Joshua, qui a renié sa fille pour cause de blasphème, l'inspecteur dans *ICS* se fait père des indigènes qu'il regarde comme des enfants de l'Empire britannique. De ce fait, la nature de leurs discours se différencie sur bien des points. Alors que le Pasteur se laisse entendre dans des actes de langage directifs, soufflant la haine de l'autre, l'inspecteur se rapproche des natifs par une familiarité mise en évidence par des adjectifs possessifs comme « my », « your », lesquels, paradoxalement, portent l'ombre d'un complexe de supériorité de sa part.

La plate-forme sur laquelle il est monté : « the inspector stood at the centre of the plateform and eyes were fasten on him » (*ICS*, 38), est un accessoire qui intègre le « système des places »[1]. Un système par lequel une position « haute » de dominant *vs* « une position « basse » de dominé » influence sur « l'axe vertical (…) qui structure leur interprétation » [2] sur le rôle des surfaces élevées, lesquelles

[1] Flahault cité par Cathérine Kerbrat-Orecchioni in *Les Interactions verbales* (Tome II). Paris : Armand Colin, 1992, p.71.
[2] *Ibid*.

servent de tribunes aux laïusseurs. Katherine Kerbathe soutient à ce titre que: « les trônes, les chaires, les estrades, ou les tribunes, les positions littéralement hautes donc, peuvent favoriser une position haute »[1]. Ces expressions telles « my boy and teacher », « the British Empire, you must remember, has always worked for peace of the world, this was the job assigned it by God » (*ICS*, 38), circonstancient sur l'existence d'une « relation hiérarchique »[2] entre lui, le sujet parlant et ses récepteurs.

L'emploi de possessifs comme « my » dans « my dear boys », « your » dans « your queen and my queen », dans *ICS*, accompagnés de la présence de l'embrayeur « We » qui est une addition du « Je » parlant et du « You » auditeur confond l'énonciateur à ses auditeurs et fait transparaître des évaluations et des jugements par lesquels l'inspecteur conclut : « Barbados, the pride and treasure of the Empire, we are always on the side of peace. You are with us and we are with you (….) Barbados is trully Little England » (*ICS*, 38-39).

Alors que Joshua fait emploi d'un mode impératif (il emploie des directifs) avec la force dominatrice de son « Je » sur les autres membres de sa famille, l'inspecteur lui fait preuve de plus de stratagèmes communicationnels par l'emploi d'assertifs[3] garnis de possessifs et de pronoms collectifs. Ainsi, il exprime une domination sociale sur ses « sujets » indigènes sans pour autant susciter un sentiment de frustration chez ces derniers.

Par ailleurs, dans *RB*, l'irruption de Waiyaki, « the black Messiah » (*RB*, 134), dans le domicile du pasteur, Joshua, en pleine veillée religieuse est un évènement insolite qui a mobilisé, à plus d'un titre, des outils indiciels durant tout

[1] *Ibid*., p.76.
[2] *Ibid*., p .77.
[3] Un assertif est un performatif dont le but est d'impliquer la responsabilité de son auteur quant à la vérité ou la fausseté de la proposition exprimée. Dans ce genre de performatif, les mots s'ajustent, c'est-à-dire reflétent le réel.

le parcours-discours du chapitre XXIV. Dans cette trame discursive, développée dans un espace familial transformé en un lieu de culte, où le duel dialogique entre Waiyaki, un adepte des rites des anciens, et Joshua, un nouveau converti, a permis de lire une cristallisation d'un faisceau de haine chez Joshua, qui semble porter l'inimité aux excès dans ses propos.

En effet, informé de la décision du Kiama, qui consiste à attaquer les chrétiens de Makuyu et à détruire leur église, Waiyaki, dont le rêve est d'unir les deux villages, malgré leur orientation religieuse différente, s'arme d'un courage imperturbable et s'empresse à Makuyu pour avertir Joshua et sa communauté.

Cependant, sa présence inopinée dans l'espace liturgique en sa qualité d'adepte de l'agnosticisme, aux yeux des Chrétiens, provoque une colère démentielle qui précipite Joshua dans une nécessité intime à agir *hic et nunc*.

La vertueuse volonté de Waiyaki de faire brèche dans le mur des indifférences de Makuyu et de Kameno est rendue explicite par l'usage de l'embrayeur subjectif « Je », par lequel un pont s'établit entre Waiyaki, la situation de danger, et l'embrayeur « Vous » [« You »] qui renvoie à Joshua et à ses hommes dans l'énoncé : « I think you are in danger » (*RB*, 132). En employant « Je », Waiyaki assume la paternité de son énoncé, en s'appuyant sur un style direct, poue ainsi affirmer et confirmer l'existence réelle d'une situation de danger qui menace l'église de Makuyu. Grâce à ce pronom, sorte de « Je » narratoriel dans l'acte discursif, le fils de Chege se détache physiquement et moralement du diéctique « They », dans « they may do something to you », qui renvoie au groupe malveillant de Kabonyi. Son emploi du présent simple bariole une concomitance entre le temps et son temps d'énonciation : « I think you are in danger » et la situation rapportée. Ce présent de l'énonciation, en véhiculant une vérité mesurée

dans les limites du modalisateur de la proposition circonstancielle complétive introduite par « I think », s'avère loin de convaincre Joshua et ses coreligionnaires.

Chemin faisant, le chef de fil de la petite église va épancher sur Waiyaki une virulence oratoire où énoncés à valeurs colériques et sarcastiques se foisonnent pour pousser au climax d'une tonalité à la limite vindicative. Joshua affectionne des instances énonciatives qui mobilisent des notes indicielles variées pour sertir sa plainte déchirante d'inflexions. A noter qu'elles mettent à dessein, dans cet espace où la majesté morale est célébrée et l'abjection stigmatisée, une violence verbale, par laquelle la volonté vertueuse de Waiyaki se trouve fauchée dans une honte paralysante. En effet, Joshua recourt au mode impératif pour exprimer toute sa fermeté vis-à-vis de celui qu'il considère comme un colporteur d'une turpitude et de syndromes de mécréance. Il lance avec véhémence: « Go ! Go out of my house (…) save yourself first. Save yourself from the wrath to come. (…). Go, go out from here. Get thee behind me, Satan » (*RB*, 133-136).

La maison du pasteur, prise d'assaut par les fidèles chrétiens en cette période de recueillement: « Christmas was near. The Christians were keeping their watch by night like those shepherds of old » (*RB*, 132), se dresse, à l'image d'un « river between », comme un mur d'incompréhensions entre Waiyaki, le traditionaliste et Joshua, le Chrétien. La nuit, référent temporel, ponctuée par « des choses en contexte », dresse son rideau sombre sur le tableau des possibles en cette soirée de tous les dangers : « they may want to do something to you tonight » (*RB*, 132).

Si le pasteur, dans *RB*, a brutalisé verbalement Waiyaki pour interférence dans les affaires de la communauté chrétienne, le directeur d'école dans *ICS*, fait la peau à un écolier qu'il accuse également d'incorrection devant les hôtes du jour (les colons blancs). Leurs styles discursifs tissent des similitudes, car visant des

buts illocutoires plus ou moins semblables. Un tel pouvoir se lit dans le « grodeleck's boys School » (*ICS*, 42), où le directeur d'école déclenche une vague de colère à la suite de la visite de l'inspecteur qu'il croit offenser par le gazouillement de ses élèves :

> I've never wanted it said that my boys are hooligans' (…) grinning like jackasses when respectable people are around. I have always wanted it said that the boys at Groddeck's Boys School were gentlemen. But gentlemen don't grin and giggle like buffoons and in the presence of respectable people of power and authority. (*ICS*, 42-43).

Les instances d'énonciations marquent la présence d'un coupable. Ce dernier, quoiqu' encore inconnu au moment de l'énonciation, constitue le référent à partir duquel se construit le discours et la position du directeur de l'école. Il pose, pour la dernière fois, la question: « who was it laughed when I said what I said about the queen? (…) who was it, I ask? » (*ICS*, 43). Ainsi, un garçon qui s'est fait « coupable », se signale avant de recevoir ces ordres: « come out (…) come up » (*ICS*, 43). Cet usage du présent simple et du mode impératif est réminescent des instances discursives de Joshua, s'adressant à sa fille Nyambura. Les deux hommes, à savoir le directeur de l'école et le chef de l'église de Makuyu, s'adressent à leurs alocutés dans des instances où le « Je » se singularise en faisant de ses actes énonciatifs des impératifs allant dans le sens de la haine, de la colère répressive.

Le directeur : « come out, come up » (pour que je te châtie) *ICS*.

Le pasteur : « go out, go out » (tu seras châtiée par Dieu) *RB*.

Le « Je », sous-entendu dans leurs propos, actualise leurs instances émettrices vouées à des altérités aux référents linguistiques implicites (dans le mode impératif ni la marque linguistique du « Je » allocateur ni celui de l'allocataire ne sont visibles). Les interactions entre le pasteur et sa fille, l'inspecteur et son élève convoquent une deixis (pronom, adverbes comme

« always »), qui ancre le contenu représentationnel du temps verbal (présent impératif) dans un chronotope où sont égrenées les fissures sociales dans le tissu sociétal des communautés traditionnelles africaines et les exactions arbitraires dont ces natifs font souvent l'objet.

Dans *ICS*, l'état « antérieur » d'ordre du directeur sera suivi d'un état « ultérieur »[1] accompli par un « faire » qui encode une violence physique sur le garçon. Ce châtiment corporel est un évnement signifiant dans le message de Lamming qui gorge le tableau scriptural de la colonisation d'images illustrant des traitements inhumains de ses compatriotes sous l'Empire britannique.

En outre, dans un espace physique où s'observent les règles de la morale chrétienne, Joshua se comporte comme un hors-la-loi et s'exprime dans des canons discursifs que ne partagent pas ses frères et sœurs en la foi. Son emballement démentiel déborde sur sa fille qui a osé pour la première foi, ramer à contre courant de ses décisions. Elle lui désobéit en prenant, publiquement, la défense de Waiyaki en ces termes :

> Teacher ! (…)
> Come back ! (…)
> The Teacher is not telling a lie (…). I know. Last week, Kamau wanted me to marry him. I refused. He said he would compel me or do something worse. He said I was in his power and he was the only person who could save me (*RB*, 135).

Cette énonciation plaidorique de Nyambura est riche en données diéctiques qui s'enchâssent dans l'énoncé. Le mélange des temps verbaux (présent et passé simples), dans le mode d'énonciation (impératif et style direct) des diéctiques

[1] Anouk Chirol. « Le Récit et ses limites dans l'œuvre d'Alberto Garcia Alex » in *Cahier de narratologie* [en ligne], n°16, 2009. Mis en ligne le 25 Mai 2009, consulté le 28 octobre 2011. URL : http://narratologie.revues.org/998

pronoms « Je », « Tu », « Il » porte le sujet énonciateur (Nyambura) dans une position de « little rebel » (*RB*, 135).

Du verbe aller « to go », employé par Joshua pour éloigner Waiyaki du lieu de l'énonciation (la maison où se tient la cérémonie de prière), Nyambura l'oppose au verbe de déplacement à sens inverse : « to come back », dont se sert la fille du pasteur pour sommer à Waiyaki de se rapprocher du lieu de l'énonciation. Ces entités verbales font transparaître un rapport de force entre le père et la fille. A l'instar du fils de Noé qui s'était opposé aux idées et décisions théologiques de son père, Nyambura se fait rebelle et se fait lire la conscience par le recours au pronom subjectif « Je » exprimé dans un style direct et qui se définit par rapport au pronom subjectif « You », renvoyant à Waiyaki : « you are brave and I love you » (*RB*, 136). En proférant cet acte de langage, Nyambura communique indirectement avec son père. En plus, dans son énoncé les pronoms subjectifs « Je », « Tu », « You », font bloque contre le « Il », (He) qui fait référence à Kamau, un membre du Kiama, par ailleurs un prétendant de Nyambura : « Kamau wanted to marry me. I refused ». (*RB*, 136).

Dans la relation « Je-Tu », le « Je » définit et pose le « Tu » de Waiyaki et fait surgir une vérité : « I love you », plaçant Joshua dans une fonction de non-personne, une position d'absence linguistique dans l'énoncé de Nyambura. En plus, l'emploi du mode aoriste (le passé simple) est une conséquence directe du présent axial exprimé dans le mode impératif. Se pose alors une relation, une antériorité des faits conjugués au passé par rapport aux injonctions de Nyambura articulées dans un temps présent. La relation de cause à effet est exprimée et place la sœur de Muthoni dans une position de juge. Elle donne son verdict: « The Teacher is not telling a lie ». (*RB*, 136). La fille se substitue au père pour dire le droit et du coup installe Joshua dans une colère féroce avec laquelle il s'exprime en déniant, au nom de sa foi chrétienne, la seule fille qui lui reste : « For me and my

house we will serve the Lord (…). You are not my daughter. Yet let me warn you (…) you will come to an untimely end. Go!» (*RB*, 136).

Nyambura se rebelle et enregistre une victoire sur l'éclaireur des colons dans Makuyu. Elle se libère de la domination en retournant le coup de l'humiliation à celui qui le perpétue au nom d'un système. De la même façon, les enfants dans *ICS*, font goûter au blanc une version amère de l'humiliation. Dans les deux événements, le « Tu » dénature sa relation avec le « Je » maître pour ainsi changer les réalités de son cadre d'expression.

Dans l'enchâssement de ces évènements, dans *ICS*, s'élabore une séquence évènementielle, qui tout en suscitant le rire, véhicule une valeur sémantique dont l'analyse pragmatique permet d'en dévoiler toute la portée factuelle et référentielle. « Gordon, Bess gran' child » (*ICS*, 20) est parti vendre son coq au marché. Il aperçoit un homme bien habillé qui se rend à son lieu de travail. Gordon l'approche pour lui proposer la vente de son coq. L'homme blanc décline son offre et le tourne en ridicule en ces termes : « Does you expect me to take a rooster to work ? » (*ICS*, 20). Gordon s'en prend à lui en tournoyant le coq autour de la tête du Blanc jusqu'à ce que ce dernier soit littéralement ointé par les déchets du coq. Ainsi, les enfants terribles de « Hunt's Road » (*ICS*, 20) surgissent pour chantonner railleusement, en encerclant le Blanc : « look, look what fowl cock do, look what fowl cok do to you » (*ICS*, 21).

Quand la police débarque pour intervenir en faveur de la victime, « the whole gang of the boys (…) Trumper, Boy Blue, Big Bam, Botsie, Knucker hand, Po King, Puss in Boots and Su The Toe » (*ICS*, 20-21) repondent ceci: « the gentleman mes his pants and had run home for shame » (*ICS*, 21).

Cette histoire narrée par la non-personne dans un temps du *ça-à-été* est un passage propre au gang. Elle relate, dans un style familier et dans un temps verbal, quoi que présent, des évènements comme s'ils étaient entrain de se dérouler sous les yeux de madame Foster. Ce procédé permet, au même moment, à l'énonciateur d'actualiser la trame de son histoire et de valoriser la portée sémantique des évènements racontés.

Les deux incidents se rapportent dans un temps présent, où se soulignent des actes expressifs, faisant foi d'exemples d'expressions psychologiques à travers lesquelles se lit le courage de s'affranchir, l'intelligence dans la revanche.

A vrai dire, c'est dans un contexte d'assujettissement que la bande de Trumper fait montre d'un comportement qui provoque un gargouillement chez les jeunes, mais inspire la peur et le mépris chez la vieille génération. D'ailleurs, Madame Foster va qualifier le gang de « « vagabond » (…) disrespectful vermins» (*ICS*, 21). Une considération qui porte à découvert la profondeur de la mentalité coloniale dont ni les intentions ni les décisions ne devraient être sujettes à caution. Les péjoratifs « vagabonds, vermits » utilisés par Madame Foster pour qualifier les garçons sonnent comme une auto-censure.

De plus, le « Je » de l'inspecteur, dans *ICS*, pose et rencontre le « Tu » (« You ») de l'auditeur (indigène) pour se faire un parent protecteur, propriétaire dans une relation de « dominant- dominé ». Une domination rendue davantage explicite par la proposition intemporelle exprimée dans l'énoncé ; « God save the king » (*ICS*, 38). Dans cette séquence énonciative, le **Ti** (temps de la proposition intemporelle) est égal à une durée illimitée ; le roi, étant le représentant de Dieu sur terre, se présente, dans son aspect institutionnel, comme une figure éternelle.

Cette stratégie de communication de l'inspecteur dans l'établissement scolaire diffère de loin de la manière de raisonnement du directeur de l'école de Siriana dans *RB*. Dans ce texte, l'exclusion des élèves appartenant à des familles dites athées crée un contexte factuel marqué par la présence éloquente du « Je » égocentrique de Livingston. Ce dernier, à l'image de Joshua devant Waiyaki, se départit de ceux à qui il fait porter le chapeau de la barbarie. Sa praxis argumentative, qui vise à obvier aux pratiques ancestrales, porte le sceau de la valeur modale (« cicumcision **has to** be rooted out » (*RB*, 56)) à travers lequel indique la forte probabilité de guerroyer contre les « ennemis » du Christianisme.

Si le discours de l'inspecteur, dans *ICS*, est encadré dans une « intelligence », où le statut du colonisateur est plus ou moins voilé dans les « amortisseurs » du diéctique « Nous », celui de Livingston, parcontre, est forgé par un « moi haïssable », qui déverse sa bile sur l'Autre, qu'il croit pourtant inhumain. Il le corrobore avec un usage d'un « Il » par lequel l'instance du discours renvoie à l'Autre qui se trouve en dehors de l'instance, d'où la barrière entre le « Je » parlant et le « Il » référé. Au moment où l'inspecteur se rapproche des colonisés pour mieux les dominer, Livingston, lui, les divise pour mieux régner. Ces approches différentes évoquent la politique dans son ensemble de la Grande Bretagne qui savait bien allier la « carotte et le bâton » dans le but de s'installer en terre africaine et d'imposer durablement un droit de domination aux indigènes.

Par ailleurs, dans *RB*, le foyer du Pasteur se déchire ; le père renie sa fille. Les paroles de Jésus : « Je suis venu mettre la division entre l'homme et son père, entre la fille et sa mère »[1] prennent forme et s'expriment, avec éloquence dans cette maison, noyau du Christianisme, rythmée par des contradictions inhérentes au sécularisme du pasteur, Joshua. De là, Ngugi souligne, à grands traits, les entorses

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*). Mathieu, 10 :34-36.

sociales provoquées par la politique coloniale, qui a poussé au loin la mise à mal de l'unité et de l'harmonie du continent africain.

La colonisation, il faut le dire, est une expression de force exercée par une puissance qui sous-tend l'occupation et l'administration d'un peuple par une nation étrangère. Cet exercice de pouvoir déployé par les Britanniques sur le peuple Kenyan a immolé le rêve de ce peuple sur l'autel d'une écharde assujettissante.

Dans la narration de la trame compositionnelle des évènements qui ont jalonné la damnation des populations kenyanes, Ngugi fait porter à son troisième roman la bandoulière d'un passé qui entre en jeu pour faire jour dans le processus de la reconstruction du visage authentique de l'histoire des Africains. Ainsi, pour se dire, l'écrivain kenyan fait appel à des outils narratifs qui, employés dans des contextes textuels différents, se chargent de valeurs pragmatiques.

Si l'enjeu de l'occupation coloniale a poussé le colon à faire figure de monstre dans la répression des habitants de Thabai dans *GW*, dans *ICS*, elle provoque une mise en crise du tissu fraternel entre les pauvres et la classe sociale dite aisée dans l'île de Barbade. Cependant, dans *ICW*, elle prend vite une autre tournure en frisant l'ironie du sort.

Walter, un colon américain vivant dans une colonie britannique en Afrique, est l'un des propriétaires terriens du village de Taveta. Néanmoins, l'éclatement de la grande guerre en Europe va plonger ses ramifications en terre africaine, en y installant une atmosphère de chaos et de tragédie. C'est dans une telle situation que W. Boyd tisse une toile d'interactions de personnages différents dans *ICW*, pour ainsi, à l'image de Ngugi dans *GW*, attribuer à la parole, au langage humain, un rôle à forte charge pragmatique.

A l'image de Boyd, Ngugi, dans son troisième roman, insiste plus sur la focalisation de Mumbi dans le chapitre IX, principalement à partir de la page 142 à la page 151. Une telle focalisation a créé une brèche dans la narration pour former une métagégèse, c'est-à-dire un récit second. Au fait, la rencontre entre le narrateur et Mumbi a fait de cette dernière un narrateur second et du narrateur un narrataire distancié du récit. Un phénomène linguistique de dédoublement narratoriel s'opère en la personne de Mumbi. Cela crée un dépaississement des écrans entre le narrateur et l'objet de la narration. Et Debout-Tournade d'éclaircir

> Le récit gigogne apparaît comme une commodité technique qui permet de placer un morceau prêt à l'emploi (…) la fréquence du procédé invite à voir plutôt une de ces modalités de la narration qui, en augmentant le nombre de relais, éloigne le narrateur du récit[1].

En racontant l'histoire de l'épisode du cantonnement du peuple de Thabai, Mumbi se fait porte parole du narrateur, lequel s'embusque derrière le « Je » de l'auteur du récit second :

> The trench was to surround the whole village. After you were taken away, beating was not isolated to one person here, another one there. Sodier and homeguards entered the trench and beat anybody who raised their back or slowed down in any way. They drove us into it, for, you see, there was a time limit. Women were allowed out two hours before sunset to go and look for food. Nobody else was allowed out: even school-children had to remain in the village. Within days, the two hours of freedom were reduced to one. And as the time neared, even one hour of freedom was taken away. We were prisoners in the village, and freedom was taken away. We were prisoners in the village, and the soldiers had built their camps all round to prevent any escape. We were without food. The cry of children was terrible to hear ». (*GW*, 143-144)

[1] C. Debout-Tournadre. *Glossaire des œuvres complètes*. Paris : Publication de la Sorbonne nouvelle Paris III, 1988, p.362.

Par l'usage de ce subjonctif personnel, Mumbi, à l'image de « G », qui est un personnage-narrateur, dans *ICS*, assume entièrement sa responsabilité dans sa fonction à la fois communicative et explicative. Son pouvoir étiologique et explicatif va pointiller la précision du détail dans les évènements narrés, et, de ce fait, éviter d'amalgamer en surface les contenus des attitudes directionnelles des différents actants qui sont en interaction dans ses énoncés.

Ce « Je » narrateur de Mumbi s'écarte de la dérobade du faux-fuyant pour épancher sa verve critique sur les « Homeguards » qui marquent de leur sceau les traitements humiliants infligés aux populations locales. Et de ce fait met en évidence la centralité des thématiques de la dépossession des indigènes de leurs terres et de leur exploitation dans le système colonial.

Geno-caractère du phénomène de la colonisation, la dépossession des terres a transformé les indépendances de beaucoup de pays en une nouvelle forme de colonisation. Libérées par M. Creighton, les riches territoires de l'île de Barbade font l'objet de supputation auprès des nouveaux maîtres, ceux de la bourgeoisie locale.

Au fait, tout le chapitre XIII porte sur des scènes d'expropriation de terres. Du « spot of land » (*ICS*,) du cordonnier au lopin de terre du couple Pa et Ma, en passant par la baraque de Foster, cette partie met en surface des interactions verbales entre des catégories sociales différentes. La mise en narration de ces échanges verbaux dévoile, en arrière plan, tout le rôle déterminant des diéctiques de personnes.

Contrairement à l'épisode relaté dans *GW* relatif au cantonnement des habitants de Thabai où le « Je », dans cette atmosphère tonitruante, fait irruption et crée une métagégèse, dans ce chapitre XIII dans *ICS*, le narrateur reste un

observateur omniprésent. Il est le miroir, le porte parole de George Lamming qui considère cet ouvrage comme une autobiographie. La personne du narrateur implique le point de vue de Lamming qui est, de ce fait, à la fois présent et absent dans le texte. Ce narrateur, tantôt hétérogégétique tantôt homogégétique, développe la vision de Lamming, son point de vue sur les différents thèmes élaborés dans l'ouvrage. Son ubiquité fait qu'il assiste à tous les événements et reste à l'écoute de nombreux « Je ».

Alors que le « Je » de Mumbi s'écarte de celui de Ngugi, dans *GW*, le héros-je dans *ICS* cherche l'altérité. Il est à la recherche de lui-même. A la différence de *GW*, *ICS* reste, une autofiction dont Gide identifie l'auteur de la sorte: « on est soi-même son propre personnage, on glisse dans les habits de la fiction pour mieux s'approcher du moi réel, c'est une façon de passer aux aveux à travers un masque qui nous ressemble »[1]. A lire André Gide, nous avançons l'idée selon laquelle ce narrateur observateur différent du narrateur intradiégétique, dans *GW*, va rapporter, à la page 234, une scène de communication entre le cordonnier et le nouveau acquéreur de son lopin de terre. L'affrontement verbal, entre ces deux acteurs, élague la personne du narrateur, qui se cantonne dans un rôle de rapporteur, laissant, plus où moins, le champ lexical au cordonnier et à l'homme (the man). Dans cette communication, un « Je » et un « Tu » s'affrontent ; chacun cherchant « à poser l'autre » pour l'écraser.

Du moment où le shoemaker, dans *ICS*, vitupère des insultes à l'endroit de l'homme (the man), tout en s'engageant pleinement dans une relation conflictuelle avec la présence de son Je-parlant au sein de l'axe nodal de ses énoncés, Walter dans *ICW*, bifurque, s'efface tout en se présentant. Son « Je » tire un rideau entre

[1] Ces propos de Gide ont été tenus à l'occasion d'un entretien intitulé « Avec Gide sur le pas de la porte » repris dans L*e Roman français contemporain*, M. Braudeau et *al*. Paris : ADPF, Juin, 2002, p.22.

lui et les autres pour se retirer de la liste de ceux qui doivent décamper et libérer leurs terres.

Le colon propriétaire est exproprié à son tour par un autre colon. La loi de la jungle s'actualise et s'applique contre ceux qui l'ont utilisée pour déposséder les peuples dominés de leurs terres. L'ironie du sort produit un effet de retour de bâtons que l'Américain ne pourra pas esquiver.

A la différence de Walter, le Shoemaker, dans *ICS*, se donne toute la peine pour rester maître de son destin. Dans sa fureur, le cordonnier qui déverse toute l'écume de sa colère sur son interlocuteur, dit moins qu'il ne pourrait le faire. Il fait une omission, une rétention d'informations que G. Genette qualifie de paralipse, laissant son auditeur hébété trouver la portée pragmatique des non-dits de telles omissions. Il vitupère ainsi:

> I've respect as when as I've got to have it, but for you, a two-colour shirt-smelling bastard like you, what you talking 'bout respect. And if you don't get off this blasted land before I count ten, if by the time I count ten you ain't off this spot o' land they'll hang me, the law I'll hang me (*ICS*, 234).

Le cordonnier passe sous silence une antériorité camouflée dans la proposition conditionnelle exprimée par le « if », dans « if by the time I count ten you ain't off this spot o' land they will hang me ». La possibilité de se faire pendre est postérieure à la possibilité pour le cordonnier de tuer son locuteur. En dissimulant cette information, il attise l'attention de la discussion et rend plus ferme ses intentions. Les injures proférées, les adjectifs dépréciatifs laissent voir le poids de la haine que le « Je » du cordonnier oppose à son interactant.

A l'opposé du cordonnier, qui refuse avec hargne de se faire déposséder, Walter subit le mal du revers de la médaille coloniale. Devant la faiblesse de sa marge de pouvoir et l'indulgence de Von Bishop, il se résigne, tout comme Pa devant le directeur d'école. Du « Je » « rebelle », il passe au « Je » résigné, tombant même dans une ironie mise en énallage, quand il répond à Von Bishop qui le dit être chanceux : « yes ; (…) I'm a lucky man » (*ICW*, 114).

Ce style ironique, qui porte le visage d'une galéjade suggère le « tiers-état [le lecteur] dans la quête de son « enclave du sens » »[1]. En effet, Walter réagit en surface dans cette poïétique pour s'assumer en acceptant son nouveau statut, cette nouvelle identité d'étranger sans terres et sans domicile fixe.

A l'image de Pa, qui s'est résigné à aller vivre dans une maison de retraite, Walter abdique devant les faits absolus pour tourner le dos à ses biens et à ses terres pour se réfugier à Nairobi.

Par ailleurs, dans *GW*, le « Je » narrateur, dans le chapitre IX, s'effiloche parfois pour se muer en « Nous » ou se met en énallage pour désaxer l'épicentre de l'énonciation. En effet, dans sa référence aux conditions d'existence qui leur sont imposées par le D.O, Mumbi fait bouger le « Je » parlant en « Ils », ensuite, en « Nous » pour ainsi rendre plurielle la situation de maltraitance des natifs. Elle raconte: « that night I slept in our unfinished room (…). We were prisoners. (…). We all thought the end of the world had come. » (*GW*, 142-144).

Néanmoins, la mise en énallage du référent spatial Israël, des diéctiques « They » et « I » de même que du passé simple « were » décalent leur valeur usuelle de leur valeur énonciative. En réalité, Israël, au delà de l'Etat Juif créé en

[1]Peter L.Berger &Thomas Lukmann. *La réalité comme construction sociale : théorie de la sociologie du savoir*. Paris: Arman Colin, 2006, p.28.

1948, fait référence à Thabai. Le diéctique pronom « they », dans « they were in Misri » (*GW*, 144), laisse sous-jacente l'image des villageois meurtris de Thabai, comparés aux Juifs esclaves en Egypte pharaonique. Il se crée une sorte de rapprochement entre la situation de la communauté de Moïse sous le fouet du pharaon et les habitants de Thabai à l'épreuve de la cravache du colon. Le subjectif « they » réfère à Mumbi et à ses compagnons, d'où l'emploi par Mumbi d'un « Nous » collectif.

De la même façon, dans *ICS*, à la page 239**,** le narrateur rapporteur nous décrit une autre fonction de communication où un « Je » interactant se mue en « Nous ». Miss Foster, qui tient à avertir l'acquéreur de sa maison, collectivise une valeur, une position, voire une identité socio-culturelle. Elle donne des informations détaillées sur le géno-caractère de la maison chez le citoyen de l'île de Barbade. Elle mentionne: « this land ain't the sort of land that can be for buy or sell,' (...). Twas always an' 'twill always be land for we people to live on » (*ICS*, 239). Ces propos de Miss Foster sonnent comme une vérité intemporelle, étayant l'imbrication naturelle entre le citoyen et la terre. Un refus sans ambages opposé aux projets néocoloniaux de la nouvelle bourgeoisie.

La praxis argumentative, développée par Mister Foster, prend son centre d'appui sur une valeur anecdotique qui achoppe sur l'exigence de justice à laquelle il tient beaucoup. Il précise:

> An' I'll tell you something you mayn't know, (…). Once a house a mine move off his spot. 'Twas a flood as we never ever before see, an' like a good captain. I won't leave it till they force me to. I stay on the roof and sail down the river with it, and some laugh and some cry. You can do what you please, but I tell you that to let you know what a house mean to some people in this corner of God's earth'. (*ICS*, 240).

En outre, si Karanja et Mumbi dans *GW* s'opposent sur l'idée de trahison et de fidélité à la nation, le cordonnier, Miss et Mr Foster, Pa et leurs interactants se tiraillent sur la question de la terre. Celle-ci prend la dimension équationnelle shakespearienne : « to be or not to be »[1] et que Mr Foster a bien voulu répondre en ces termes ; « It is a matter of can't be » (*ICS*, 239).

Dans la plupart des événements séquentiels portant sur la question de la délocalisation, le narrateur se place à la position *personae* (qui ne prend pas part à l'action narrée) pour contempler et rapporter les interactions d'un « Je » et d'un « Tu », disputant des droits de propriété. Là où, dans *GW*, le personnage-je reste narrateur, celui, dans *ICS*, joue le rôle « d'espion » en s'écartant très souvent des énonciations des personnages pour écouter, s'informer et rapporter indirectement.

Dans le chapitre I du livre II, à l'exemple du chapitre XII de *ICS*, le narrateur se fait observateur en se retirant des formes dialoguées entre un « Je » et un « Tu » à la fois locuteurs et allocutés.

A la différence du « Je » interactant dans le chapitre IX, de *GW*, et dans le chapitre XIII de *ICS*, celui, dans *ICW* (chapitre I partie II), n'a pas évolué vers un « Nous » collectif. La situation de Walter n'est pas un cas isolé dans Taveta, mais son refus de considérer la réalité en face reste un événement atypique. Son intention de se faire étranger bute sur la force du « Je » militaire qui, non seulement a de la présence, mais écrase également de par son autorité et son pouvoir. La verticalité d'une relation circoncrit le rapport « Je-Tu » dans un canal à sens unique, faisant de Walter un « Je » que le « Tu » pose pour le rencontrer et le dépasser.

[1] William Shakespear. *Hamlet*. London: Macmillan and Co, 1892, Acte III, Scene I, p.53.

Par ailleurs, torturé par une main de fer du colon, le « Je » de Mumbi chante en chœur avec les hommes et les femmes meurtris de Thabai pour s'identifier à la misère et à la souffrance de toute une communauté :

> One day we started singing (…)
> The children of Israel
> When they were in Misri
> Were made to work
> Harder than that done by cows and donkeys (…)
> 'When I remember Wambuku
> A woman who was beautiful so
> How she raised her eyes to heaven
> Tears from the heart freely flow
> Pray true
> Praise Him true
> For He is ever the same God.
> Who will forget the sun and the dust today
> And the trench I dug with blood!
> When they pushed me into the trench,
> Tears from my heart freely flowed' (*GW*, 144).

De la même façon, le « Je » du Shoemaker (le cordonnier) et de Foster dans *ICS* se fondent dans un « Nous » identique pour renforcer le rempart contre l'avidité d'une catégorie de bourgeois non moins égotistes que le colonisateur. La position du « Je », dans le discours de Walter, mérite d'attirer notre attention. Quoique replié sur lui-même, dans le premier et une partie du deuxième livre, le personnage a fini par se dissoudre dans la masse combattant le mal qui lui a arraché toute raison d'existence.

En outre, dans *GW*, le passé simple établit un « pont temporel » entre le passé lointain de la Thora où Moïse devait libérer « le peuple opprimé de Dieu » des mains du Pharaon et la page tragique de l'histoire récente du Kenya à travers laquelle le colonisateur blanc s'est donné à gaieté de cœur à la néantisation des droits des Africains en terre africaine. Le présent simple « I remember » se pose comme une sorte de passerelle entre le passé simple (« a woman who was

beautiful ») (*GW*, 144) et le futur simple (« who will forget the sun and the dust today. ») (*GW*, 144).

De fait, l'imbrication du futur et l'indicateur temporel « today » dans « who will forget the sun and the dust today » produit une disjonction et donc un télescopage entre les deux indicateurs, qui suivent des systèmes de repérage différents. Cet entrelacement temporel, à visée pragmatique, somme toute, illustre bien une ombre d'un bassin sémantique en laquelle s'incarne tout un passé douloureux où leurs espoirs nés des scènes de résistance comme celle de Mugo dans le « trench » s'émoussent dans un vaste leurre qui laisse voir un décor étriqué d'images, lesquelles se montrent en épingle de cette manière :

> and the trench I dug with blood!
> When they pushed me into the trench,
> Tears from my heart flowed (*GW*, 144).

Dans sa fonction explicative, le « Je » du personnage narrateur, qui semble prendre à témoin son auditoire, sollicite un « Tu » « You » explétif, qui, dans le même temps, le place en position de communication. De ce dialogue, émerge davantage la relation conflictuelle entre Mumbi et Karanja, mais également une vérité encore difficile à vérifier par le « Je » communicant, lequel s'efface temporairement pour se raconter en racontant :

> "'Judas' escaped from my mouth. When she spoke, his voice seemed many miles away from where I stood" 'take this maize-flour and bread or else you will die. I did not betray Kihika', I did not. As for carrying a gun for the white man, well a time will come when you too will know that every man in the world is alone, and fights alone, to live." (*GW*, 146).

Aussitôt après ce passage dialogal, le « Je » narrateur reprend son élan d'énonciation. Il refait surface, alternant temps passé et présent de la page 146 à

la page 148, où il replonge dans une autre position de communication avec le même référent auquel son « Tu » interlocuteur renvoie (Karanja). Ce dernier ne justifie plus les raisons qui l'ont poussé à trahir sa communauté. Il porte désormais un accent sur son amour envers Mumbi. Nonobstant, les mélioratifs qu'il emploie emboutissent sur les expressions péjoratives de Mumbi, (« why don't you wear your mother's skirt and Mwengu ? When others went to fight, you remained behind to lick the feet of your white husbands » (*GW*, 148)), amplifiant davantage la distance qui sépare ces deux personnages. Mumbi confesse: « I thought he would beat me. This did prick him » (*GW*, 148). C'est seulement à partir de la page 155 que le narrateur reprend, d'une manière effective, la narration.

Chez Ngugi, Lamming et Boyd, le « Je » solitaire ne bénéficie d'aucune marge de tolérance, de pouvoir solide et durable. Il se voit condamné à s'unir à son altérité, son « Tu » alter-égo pour s'offrir une solution afin de sortir de la voie parsemée d'échardes, lesquelles se posent et empêchent le peuple de marcher vers sa liberté. La différence de race et d'ethnie ne saurait, semble-il dire, s'ériger en une source de discordes fatales à une cohésion, à une unité, seule « arme miracle » contre le mal qui les oppresse. Le « Nous » « l'emporte sur le « Je » et, c'est tout le sens de la loi »[1] que semblent défendre nos trois auteurs. N'est-ce pas Hannah Arendt qui soutient que: « ce n'est pas l'homme mais les hommes qui peuplent notre planète. La pluralité est la loi de la terre »[2].

Par ailleurs, dans une dynamique économique concurrentielle, l'économie des marchés reste gouvernée par la loi du plus fort. L'homme qui est à la quête sans fin de la fin de ses souffrances se dresse parfois comme un loup pour son prochain, escamotant la bonne ordonnance des valeurs prescrites par la morale, l'éthique et la déontologie. L'enrichissement à tout prix, l'accumulation de biens

[1] Alain Badiou. *L'Ethique.* Paris: *Hatier, 1993* p.20.
[2] Hannah Arendt. *Conditions de l'Homme moderne*. Paris : Calmann-Levy, 1998, pp. 308-309.

matériels et financiers tire souvent un rideau aveuglant sur l'esprit d'un tel homme d'affaire, d'un tel entrepreneur, d'un tel négociant, etc. Cette course effrénée vers le profit se termine, dans bien des cas, dans des situations tragiques qui ne manquent pas d'inspirer des penseurs comme William Boyd.

Dans son roman *Armadillo*, Boyd nous fait l'économie du sort d'un vieil homme qui, sous la pression insoutenable d'un expert en assurance, a préféré se donner la mort plutôt que de vivre sous le regard inquisitoire d'une main manipulatrice d'une entreprise, laquelle, tout en se collant l'image d'un ange gardien, demeure un couteau planté dans le dos des innocents. Ces derniers, ayant peur de tout perdre d'un seul coup, se font prendre dans les filets impitoyables de la malhonnêteté camouflée d'une compagnie d'assurance. Au fait, l'événement tragique relatif au suicide de Dupree est intervenu dans un contexte de rapports heurtés entre Dupree et l'entreprise GGH. Un tel contexte est germinatif d'une ambiance discursive qui imbrique des données sujettes à une analyse pragmatique.

Le contexte factuel qui a enregistré le suicide de Dupree est introduit par une indication diéctique dont la fonction dans l'énonciation fait d'elle un thème temporel[1] qui assigne à l'événement du suicide une position temporelle mentaliste (« in these times of ours ») aussi vague que le sont les circonstances de la mort du vieux Dupree.

Cependant, la précision apportée par le diéctique adverbial : « very early in the year » (*Armadillo*, 1) permet, de ce fait, de fixer l'événement et, ainsi, de démarrer la narration. Le narrateur se libère de sa praxis dubitative pour avancer dans son *inventio* argumentatif :

[1] Un thème temporel précise l'intervalle de temps dont on parle ou à l'intérieur duquel on considère l'être dont on parle.

> Lorimer Black started aghast at Mr Dupree, his mind at once clamorous with shocked alarm and curiously inert – the warning symptoms of a form of mental panic, he supposed. Mr Dupree had hanged himself from a thinly lagged water pipe that crossed the ceiling in the little anteroom behind reception. A small set of aluminium folding steps lay on its side beneath his slightly splayed feet (his tan shoes needed a good clean, Lorimer noticed). Mr Dupree was simultaneously the first dead person he had encountered in his first suicide and his first hanged man and Lorimer found this congruence of firsts deeply troubling (*Armadillo*, 1).

Ce premier indicateur temporel « in these times of ours » introductif, se range dans les adverbes temporels hynégocentriques. Il implique le narrateur dans une position intradiégétique qui se résout finalement à adopter l'élan d'un observateur neutre, en se départissant du point de repère par le diéctique allocentrique « very early in the year ». La donnée événementielle du suicide se racontre alors, comme l'est celui de Charis, dans *ICW*, par le « Il » qui emploie un temps du passé simple ; un temps par lequel il peint le caractère achevé de l'évènement décrit (le suicide).

Dans tous les cas, la vérification des causes du décès de Dupree, dans *Armadillo*, fait apparaître, plus loin, dans le chapitre XIV page 259, des interactions entre Lorimer, un présumé coupable, Mary vermont, sœur de Dupree (témoin à charge), et Rappaport, inspecteur chargé du dossier de Dupree. Rappaport crée une situation de dialogue (questions-réponses) entre lui et ses interlocuteurs. A travers cette interaction verbale, se note un usage régulier du plus que parfait (past perfect) :

Mary s'exprime: « I had been abroad »; « I had spoken to my brother »; « Then I had sent round »; « And elderly man whose life had been destroyed » (*Amadillo*, 259).

La valeur de ce temps verbal pose une antériorité des faits mentionnés dans l'énonciation qui le comporte, et informe, au même coup, sur la vie antérieure du

frère de Mary Vermont. De ce fait, il se dessine des pistes à suivre pour l'élucidation des raisons qui ont poussé Dupree à mettre fin à sa vie. Mary poursuit son argumentaire en convoquant le passé simple. Elle fait coïncider le temps de son énonciation au temps de l'événement tragique pour ainsi faire entendre une voix à la fois plaintive et accusatrice : « when I called the last time he kept saying « the lost adjuster is coming, the loss adjuster 's coming » (…). These people were tormenting and terrifying an emontionally disturbed elderly man » (*Armadillo*, 260).

Mary Vermont vitupère sa cible (Lorimer) en engageant sa responsabilité derrière la bannière du diéctique « Je », qui pose son auditeur « Tu » comme assassin du vieux Dupree. Elle accuse: « I believe that this man sitting her, Mr Lorimer Black, drove my brother to death » (*Armadillo*, 260). L'équivoque est levée. Vermont est formel. Lorimer est le bourreau de son frère.

Dans cette énonciation, surgissent trois dimensions temporelles : le temps de l'évènement (« his death »), le temps de l'énonciation (présent) et le temps passé de la référence (« this was »).

Se notent alors, dans l'énonciation, deux formes de débrayages : un débrayage temporel et actoriel. Ce présent simple par lequel est stimulé « le *ego-hic-et nunc* de l'énonciation » »[1] permet à l'allocateur de s'identifier à ses énoncés et, de ce fait, mettre à charge le présumé coupable.

L'emploi anaphorique du futur proche, dans le segment phrastique « the loss adjuster is coming », prend la valeur d'un présent particulier qui vise à compléter la « compétence sémantique » de l'énonciataire, c'est-à-dire de

[1] Joseph Courtés. *Du Lisible au visible*, *op.cit*., p.132.

l'inspecteur pour qu'il soit plus à même de mieux comprendre l'histoire » »[1]. En plus, le recours à la valeur ponctuelle du passé simple revêt un intérêt sémantique dans les phrases suivantes :

(1) « he [Dupree] was upset »;

(2) « he dreaded the visit of the lost adjuster »;

(3) « he kept talking about the loss adjuster » (*Armadillo*, 260).

En effet, le passé simple condense et intensifie les contenus événementiels de verbes d'action (to keep) et d'état (to be upset, to dread). Il établit, par conséquent, un rapport de cause à effet entre Lorimer et le suicide de Dupree, ce qui amène Mary à conclure: « I believe this man drove my brother to his death ». Lorimer est-il le vraiment assassin du vieux Dupree? Le point de départ de cette réponse est l'événement de l'acte accompli (le suicide). Sa destination, c'est d'être « une vérité éternelle »[2] qui sonne dans les rebuts moraux du « Même incapable de reconnaître cet Autre »[3].

Par cette affaire de suicide, Boyd porte en vue « la dialectique du Même et de l'Autre »[4] dans cette société anglaise du XXIe siècle où toutes les voies pour accéder au bonheur peuvent provoquer des cas d'injustices criards. En trouvant un point d'appui sur cet événement fictionnel, l'auteur se place au piédestal de la sagesse pour critiquer *to de go* cet égoïsme contemporain qui « barre le chemin d'une ouverture éthique à l'altérité »[5]. Ce suicide de Dupree que Mary considère comme une élimination physique, s'illustre sous d'autres formes d'assassinats dans *WC* et dans *SOA*.

[1] *Ibid*., p.133.
[2] Alain Badiou. *L'Ethique*, *op.cit*., p.73.
[3] *Ibid*., p.19.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.

L'ayant publié pour la première fois en 1960, Lamming, dans *SOA*, décrit, avec emphase, l'image-portrait d'un nouvel Etat indépendant, mais secoué par une crise identitaire et une pauvreté découlant d'une mal gouvernance endémique. La tonalité satirique de cet ouvrage passe par la mise à nue du dirigisme de la nouvelle élite dont les maladresses politiques vont se payer au prix du sang.

A l'image du Ruler, dans *WC*, qui était en totale conciliation avec un égoïsme et un égocentrisme d'une causticité monacale, le Vice-président, Raymond bute sur l'obstacle vindicatif qui lui arrache cruellement la vie. Cet événement n'a pas échappé à l'attention méticuleuse de la personne rapportant faits et contextes dans l'ouvrage ci-mentionné.

Le chaos que l'assassin a provoqué est asserti par des éléments linguistiques qui ont pris une portée pragmatique pour ainsi désigner des éléments extralinguistiques qui se chargent de sens particulier dans leur contexte de profération.

L'assassinat du Vice-président, dans *SOA*, est narré, à l'image de celui du Ruler dans *WC*, par « la non-personne », dans un temps passé. Toutefois, le recours au style direct à travers une structure *dialogale* introduite par un présent simple, par lequel est insérée, dans le passé de la narration, une dimension actualisant des faits narrés dans un temps passé, permet de rendre l'événement plus vivace.

Par ailleurs, la conversation entre Crim et Liza dans *SOA* inclut des interrogations de la part de Crim. Un questionnement qui, bien que portant sur un fait déjà accompli, se pose dans un présent dont le temps de l'énonciation correspond au **t0** (temps de l'événement). Ce même style narratif qu'est déjà noté sur la narration du fait portant sur le suicide de Dupree dans *Armadillo*, réactualise

l'assassinat du vice-président et fait grimper la tension chez les auditeurs de Liza qui rapporte la nouvelle comme suit :

Crim : « what happen ? What happen ? What happen? Crim shouted at her »

Liza: « Vice-president Raymond » (*SOA*, 263);

Crim: « what happen 'bout Raymond? » (*SOA*, 263);

Liza: « they find him dead (…) the police find him dead » (*SOA*, 263).

L'emploi de ce temps, qui n'est ni passé ni futur (présent), recentre l'événement de l'assassinat pour en faire une actualité brûlante.

Contrairement à Mary, dans *Armadillo*, qui utilise le pronom « Je » dans ces propos : « I believe » pour désigner Lorimer comme étant l'assassin de son père, Liza, dans *SOA*, emploie « le pronom de la distance »[1] « Il » pour désigner le Vice-président. Elle effectue ainsi un effacement actorial du « Je » à travers cet énoncé : « they find him dead, the police find him dead » (*SOA*, 263).

L'emploi anaphorique du mot police (il répète le substantif « they ») permet à Liza de se départir du fait évoqué (l'assassinat). Le pronom « Il », qu'elle emploie pour désigner la personne de Raymond, la cantonne dans une position d'une « journaliste » qui reste équidistante de l'information qu'elle rapporte, et par laquelle elle mentionne une absence. En commentant l'utilisation du pronom « Il » dans les énoncés, Catherine Kerbat-Orecchioni informe que: « dire « Il » en parlant de quelqu'un, c'est l'absenter, le mortifier, en faire quelque chose d'un peu mort »[2]. C'est à partir de ce point que des similitudes se notent entre les énonciations de Liza, dans *SOA*, et celles de Mary dans *Armadillo*. Les deux énonciateurs emploient le « Il » comme *désignatem* de personnes assassinées.

[1] Catherine Kerbat-Orecchioni. *Enonciation*, *op*.cit., p.73.

[2] *Ibid*., p.75.

L'usage répétitif de l'énonciatif « they kill him, the police find him dead » (*SOA*, 263-264) illustre le désemparement de la communauté de la « Reserve Forest». L'usage du « Il » distant n'a pas favorisé l'apparition d'une affectivité de la part de cette communauté victime des instructions politiques par lesquelles « la réparation des avantages sociaux »[1] est faite dans un sens favorisant plus les privilégiés politiques que la base de l'échelle sociale.

Ainsi dans *SOA*, l'absence d'une « conception publique de la justice »[2] a semé les germes d'une violence révolutionnaire, alors que dans *Armadillo*, on pourra se demander si le suicide de Dupree n'est pas lié au non respect de cette assertion de John Rawls qui affirme : « chaque personne possède une inviolabilité fondée sur la justice qui ne peut, même au nom du bien-être de l'ensemble de la société, être transgressée »[3].

Par ailleurs, « le totalitarisme n'est pas une déviation contingente de l'ordre politique, mais sa mesure permanente »[4]. Dans *WC*, l'ordre politique est plus que menacé. Il est en fait paralysé dans une position uniaxe faisant du président et de ses collaborateurs *l'alpha* et *l'oméga* du pouvoir de l'Etat dont les richesses économiques et les avantages politiques font l'objet d'une gestion exercée à travers la philosophie de « l'entre-nous »[5], excluant toute idée de transparence et d'équité. Cette opacité de la gestion des affaires de l'Etat d'Aburira aura une résonance lisible dans la narration de certains événements.

Le coup d'Etat dont le Ruler est victime est un des éléments saillants dans l'événementialité du *WC*. Il est intervenu dans un contexte de crise politique, crise de confiance entre les acteurs du gouvernement de l'Etat d'Aburira. En effet, c'est

[1] John Rawls. *La Théorie de la justice*. Paris: Editions Seuil, 1987, p.39.
[2] *Ibid*., p.31.
[3] *Ibid*.
[4] Pierre Hayat. *Emmanuel Levinas*, *Ethique et société*. Paris: Editions Kimé, 1995, p.43.
[5] *Ibid*., p.40.

dans un tel contexte que l'événement du coup d'Etat se fait décrire par une non-personne, un « Il » narrateur.

L'épisode qui couvre la destitution du Ruler (pp 752-754) est entièrement désembrayé. Les pronoms diéctiques du couple « Je-Tu », les embrayeurs temporels et spatiaux n'y sont pas utilisés. Un écart structural et sémantique se crée alors entre cet événement dans *WC* et le suicide du vieux Dupree dans *Armadillo*, où l'embrayage de l'épisode (utilisation du présent, des diéctiques temporels et spatiaux) a permis aux énoncés de prendre « pour point de repère *l'événement énonciatif* (…), dont ils sont le produit »[1]. Cela apporte des détails informationnels qui font, sans doute, progresser la narration émaillée de « paroles propres »[2]. Cette « parole propre » n'existe pas dans le discours de la non-personne relatif au coup d'Etat dans *WC*. Là encore la liberté d'expression est barricadée dans les canaux de la répression dictatoriale.

L'effacement du couple « Je-Tu » narratoriel et des diéctiques indiciels, font disparaître la subjectivité du langage dans cet épisode. La situation de communication reste écartée du contexte extralinguistique, donnant raison à Pierre Hayat qui soutient en ces termes : « dans une société totalitaire, toute parole est à l'avance située et récupérée par l'ordre politique. Le discours politique se referme sur lui-même, disqualifiant par avance la libre parole »[3].

A l'opposé de cette société postcoloniale localisable en terre africaine, celle des Anglais du XXIe siècle, dans *Armadillo* porte la voix d'une autre réalité, celle de la dialectique entre l'éthique et le matérialisme. Si le peuple d'Aburira est

[1] Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op.cit*., p.85.
[2] Pierre Hayat, *Emmanuel Levinas*, *Ethique et société*, *op.cit*., p.43. [Possibilité pour chacun de parler pour soi, et ainsi d'être « personnellement présent » dans sa parole »].
[3] *Ibid*., p.44.

«dépossédé du sens de la parole et de ses actes »[1], celui dans *Armadillo* porte haut la tonalité des préoccupations scripto personnelles par lesquelles le citoyen anglais est « asservi aux désirs cruels de sa propre puissance »[2]. D'où le discours de personne à personne qui détermine les conditions des interlocuteurs dont la liberté de mouvements et de parole penche très souvent en faveur du plus fort.

Dans *WC* le monopole de la parole est gouvernemental. Les enjeux politiques et les intérêts personnels font que « tout jugement personnel est par avance « jugé » par les institutions, les circonstances ou les conditions objectives d'existence »[3]. Cela justifie l'effacement actorial et la présence totale de la troisième personne où sont dissous les embrayeurs référentiels des acteurs du coup d'Etat. Le style direct noté chez les interactants, qui discutent du suicide de Dupree dans *Armadillo* disparaît dans l'épisode du coup d'Etat, dans *WC*, que même la télévision nationale a intentionnellement manqué de diffuser. Le « Je » que Austin considère comme un code universel du langage n'est pas approprié dans ce contexte de crise politique. L'utilisation anaphorique du passé simple met en relief, comme nous le voyons, dans *SOA*, avec la narration de l'assassinat du Vice-président, un état accompli de faits.

Cela étant, il convient de dire, dans ce pays d'Aburira post indépendance que le despotisme impose une vision à une échelle collective de la loi qui ne stipule pas « ce qui est, mais ce qu'impose l'existence des autres »[4]. La violence légitime de l'Etat censure, entre mesure, le droit à la « parole propre » qui, selon Hayat, est « la manifestation du sujet comme puissance de rupture et comme ouverture à un sens de l'imprévisible »[5]. Le coup d'Etat évince un dictateur et en installe un autre qui

[1] *Ibid*., p. 44.
[2] Alain Badiou. *L'Ethique*, *op.cit*., p.53.
[3] Pierre Hayat. *Emmanuel Levinas*, *Ethique et société*, *op.cit*., p.44.
[4] Alain Badiou. *L'Ethique*, *op.cit.,* p.20.
[5] Pierre Hayat. *Emmanuel Levinas*, *Ethique et société*, *op.cit*., p.45.

perpétuera la politique de la terreur à partir du « emperial palace » (*WC*, 754), où Tajirika « addressed the nation and pronounced the end of Baby D » (*WC*, 754).

En outre, dans *Armadillo*, l'embrayage des énoncés des interlocuteurs s'enracine dans la marge indicielle du degré de liberté d'opinion et d'une certaine exigence de justice dans la société occidentale. Cependant, l'acte de suicide n'est pas sans rappel à l'aspect grincheux de cette même société dans laquelle la cupidité « organise l'absence de l'autre dans la pensée effective »[1] des privilégiés détenteurs de pouvoirs financiers. Cela rapproche, à bien des égards, l'Occident de ses pays dits insoucieux des droits humains et de l'éthique, et de la morale humaine.

II-2-1-2 Le langage illocutoire de la force dialectique du bien et du mal

Défini dans le *Dictionnaire Universel* comme étant « ce qui est conforme au devoir moral, ce qui est juste, honnête, louable »[2] le bien s'oppose au mal qui est « contraire aux règles que la morale impose »[3]. Ayant sur ses épaules la lourde charge d'éclairer et de guider sa communauté sur le sentier de la paix et de l'unité, Waiyaki s'emploie à colmater la fissure sociale qui se dessine et se précise entre Kameno et Makuyu. Il se place dans la lignée de Sisyphe pour tuer dans l'œuf toute velléité pouvant aggraver la logique de démembrement de la communauté de ses ancêtres. Il met en dynamique une méthode sysiphienne du bon voisinage pour ainsi vivre au rythme de l'urgence de la nécessité pacifique. De fil en aiguille, il se retrousse les manches pour rapprocher le fils du père, le séculier du moderne, le Dieu de Jésus de celui de Mugo wa kibiro. Une attention similaire sur le quotidien de la société sera notée chez Pa et Ma dans *ICS*.

[1] Alain Badiou. *L'Ethique, op.cit*., p.19.
[2] *Dictionnaire Universel*, 4ème édition, p.137.
[3] *Ibid*., p.728.

Icônes de l'histoire socio-politique du village de Creighton, Pa et Ma demeurent des personnages qui se donnent le temps de faire halte sur certaines issues que confronte leur communauté afin d'en déterminer les tenants et les aboutissants. La création de *Penny bank* et de *Friendly Society* par Mr Slime (leur compatriote) et son achat des terres de l'île, laisse Ma perplexe au moment où Pa affiche un optimisme de lendemains meilleurs pour tout le village. Chacun cherche à convaincre l'autre. Le couple Pa et Ma s'engage dans une bataille d'idées à travers laquelle ils élaborent des arguments illocutoires autour de la question du bien et du « world evil » (*ICS*, 77).

Chantre de la dignité humaine, Waiyaki, dans *RB*, se porte volontiers, au risque de se faire condamner par certains membres de sa communauté, à transporter Mutoni, profondément alitée à la suite de son excision, à l'hôpital. A vrai dire, ne pouvant plus supporter la douleur de la fille « rebelle », Waiyaki, en s'adressant à la tante de Nyambura, émet un souhait, voire une demande, qui prend la forme d'un ordre voilé dans la valeur suggestive du modal « should » : « Mutoni should go to hospital » (*RB*, 50). Un tel acte de langage vient s'ajuster à la situation de réticence de la vieille dame d'amener Muthoni aux soins pour ainsi favoriser une ouverture de la tante vers la médecine du Blanc.

La valeur assertive de l'énoncé « Muthoni should go to the hospital » révèle en Waiyaki un sentiment de compassion pour la fille excisée. Il est le messie, le sauveur de brebis perdues du village. Sa conviction et sa croyance composent la vérité dans le contenu propositionnel de son énoncé qui, en fait, est une description faite à la suite d'un constat. Le narrateur explicite:

> As days went by, Muthoni became worse. Waiyaki, who was a frequent visitor, grew more troubled. Muthoni wasting away so fast (…) he was now convinced that the herbs which the aunt gave to Muthoni would not cure her. He consulted Nyambura and she agreed with him. The two then approached the aunt and Waiyaki gathered

> enough courage to say Muthoni should go the hospital (…) Siriana Mission hospital (*RB*, 50).

L'acte assertif symbolisé par Searle comme suit: ⊢ ↓ **B**(**p**)[1] va, d'abord, provoquer une perplexité chez le locuté de Waiyaki. Elle brise sa coquille de silence et répond par un énoncé interrogatif : « who will take her ?» (*RB*, 50-51). Dans cette communauté traditionnelle le Blanc, avec tout ce qu'il détient comme savoir faire est déconsidéré, devenant, pour les autres un élément de turpitude, pouvant attirer et attiser la colère et les supplices du dieu Murungu. Avec une telle conception des choses, la tante de Nyambura n'envisage ni de transporter Muthoni à l'hôpital du blanc, ni imaginer de voir quelqu'un de la tribu se porter volontaire pour le faire. Elle vacille entre les forces coutumières et l'urgence d'une nécessité *ad hoc*. Elle est désarmée devant le destin malheureux de sa petite fille. Elle exprime une question à travers laquelle elle pose implicitement le décorum de la pensée et des valeurs traditionnelles de sa communauté. Toujours, on découvre un autre acte interrogatif : « where ? » (*RB*, 51), dont le but illocutionnaire porte le visage d'une valeur directive. A travers ces interrogations la vieille dame cherche des réponses, des voies de sortie en sollicitant le point de vue de Waiyaki qui, au quotidien, porte le cœur d'un messie.

L'engagement du fils de Chege d'amener Muthoni à l'hôpital de Siriana fait surface. Il le fait savoir par un acte illocutoire à valeur promissive: « if there is nobody to take her, I shall » (*RB*, 50). Cet énoncé performatif atteint un degré de félicité à la suite d'un suppôt argumentatif imbriqué dans l'énoncé: « I can get some helpers and know the way. It is long but we can go» (*RB*, 50). La conjonction « but » (« mais ») dans la phrase « it is long but we can go » unifie et désunit en même temps deux propositions principales. Elle introduit une idée positive qui vient déconstruire la négative dans la première principale, pouvant se

[1] François Armengaud. *La pragmatique du discours littéraire*, *op.cit*., p86. [« ⊢ est le signe frégéen pour l'assertion, ↓ est le signe forgé par Searl pour exprimer l'orientation de l'ajustement des mots au monde, **B (**de *B*elief) est là pour la croyance, et p pour le contenu propositionnel. **»]**

dresser comme un obstacle à la réalisation du souhait de Waiyaki. Il est clair que la conjonction rapproche le vœu de la difficulté tout en tenant l'un à l'écart de l'autre. Elle pose un trait d'union sémantique entre les effets de présence et d'idéalisation que véhiculent les deux segments indépendants de l'énoncé.

L'engagement est ainsi pris. La tante de Muthoni se fait entendre à travers un énoncé à « force illocutoire »[1] directive : « come tommorow » (*RB*, 50), qui est l'acte langagier par lequel elle appose un avis favorable à la demande de Waiyaki. L'ordre exprimé place la vieille dame dans une position de supériorité et fait de son interlocuteur un sujet obéissant. Ce rapport hiérarchique va constituer la condition de félicité et par conséquent la réussite de l'acte de discours de la tante. La valeur jussive de l'ordre se rattache à « sa réalité linguistique » pour ainsi transformer le comportement de Waiyaki.

Toutefois, l'énoncé directif, qui comporte une force perspectiviste – « tomorrow » – prend l'allure d'une permission donnée. Une telle situation adoucit la valeur illocutoire de l'ordre pour le rapprocher de la suggestion de la prière, une sorte d'imploration toujours disposée à faire porter aux actions le visage du bien.

Waiyaki s'empresse avec Muthoni à l'hôpital de Siriana. Il franchit le rubicon de l'interdit et viole les tabous et les normes de sa communauté au nom d'un humanisme. Le monde est alors ajusté aux mots du locuteur. Waiyaki, l'allocuté, s'exécute et traduit en acte ce qui est exprimé dans l'ordre de la tante de Muthoni. Ainsi, s'opère un mouvement d'esprit, une ouverture du *Self* vers *the* O*ther* au détriment des croyances traditionnelles. Une confiance similaire va se lire, dans *ICS*, chez Pa qui prête à Mr Slime les intentions d'un rassembleur.

[1] François Armengaud. *La Pragmatique du discours littéraire*, *op.cit*., p.87.

Ayant élevé Mr Slime au rang de sauveur, Pa noue aux fils de la confiance sur Slime ceux de l'espoir de voir se bâtir un Etat nouveau avec un développement ancré dans les racines de la justice et de la paix sociale dans Creighton. Ainsi, « dans le bruissement [de leurs] échanges verbaux »[1], Pa, à l'exemple de Waiyaki, qui se prononce sur l'état de Muthoni, formule un assertif qui peint son opinion constative sur la personne de Mr Slime, auquel il fait porter « les valeurs positives »[2] qu'implique le nom de Moïse. Il affirme, avec conviction : « Mr Slime is another Moses come to save his people, 'cause I know him before he born an' after, runnin' 'bout here in his shirt tail » (*ICS*, 78). Si Waiyaki essaye de déconstruire les écueils dérogatifs collés à l'image de la fille excisée du pasteur, Pa semble s'engager dans une logique de dynamitage des clichés d'incertitudes dont peuvent souffrir les inventions de Mr Slime. L'usage du connecteur « parce que » (« 'cause I know him ») introduit une subordonnée enchâssée, et véhicule une information, « établissant un lien de causalité (…) posé par le locuteur »[3]. Elle apporte une justification de la position optimiste de Pa quant à la capacité de Mr Slime à se faire l'apôtre de la cause des masses misérables.

Par ailleurs, comme un berger, la canne à la main, surveillant son troupeau, Waiyaki se précipite chez le pasteur Joshua, où les frères et sœurs en Jésus Christ « seated on the ground » (*RB*, 132) pour rendre grâce au Dieu de Moïse. Son objectif est de l'avertir d'une attaque du Kiama contre les fidèles de son église : « he must warn Joshua, violence must not break out among the people » (*RB*, 131). Ainsi, il s'adresse au groupe des fidèles par un performatif behavoriste[4] à caractère semi-descriptif : « I'm sorry for interrupting your meeting » (*RB*, 132). Le point illocutionnaire de cet acte de langage consiste à exprimer un état psychologique marqué par une valeur de sincérité du locuteur sur la menace du Kiama sur les

[1]*Ibid*., p.16.
[2]Patrick Chareaudau. *Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.25.
[3]Dominique Maigueneau. *Pragmatique du discours littéraire*, *op.cit*., p.71.
[4]Un performatif behavioriste est, selon Austin dans son livre *How to do Things with Words* à la page 89, un performatif qui souligne des réactions à un comportement mais également des comportements exprimés envers d'autres personnes.

Chrétiens de Makuyu. Ses excuses prennent la forme performative d'un expressif[1] (**E** ø (**P**) (**S**/**H** + propriété)[2]. Un expressif qui aiguise une certaine curiosité chez les disciples de Joshua à travers la dimension informative inclusive dans l'acte langagier indiqué par la conjonction de coordination « mais » (« but »), renforcée par le style elliptique. « I….but ….. but….I think you are in danger » (*RB*, 132). « Who ? » (*RB*, 132) est la réaction d'un auditoire qui désemparé, demande à en être informé davantage. Mais le chef de l'église de Makuyu ne va pas se laisser faire.

Pour stopper net cet homme venu jouer aux anges protecteurs, il rappelle à Waiyaki qu'il ne peut, sous aucun prétexte, exercer un pouvoir décisionnel et d'influence sur la communauté Chrétienne : « do not tell us what we can do ». (*RB*, 133). Ce performatif verditif implicite[3] (il y a pas un expressif, un verbe verditif introducteur) illustre vivement l'ironie impitoyable que subit le sort de Waiyaki en sa qualité de rassembleur, s'efforçant à tout prix à faire conquérir à l'union sacrée des cœurs un droit de cité dans les villages de Makuyu et de Kameno. Sa déception s'amplifie avec un renchérissement argumentatif : « this is all lies ». Ainsi, à l'image de Sisyphe, les bonnes intentions de Waiyaki tombent dans un brûloir haineux d'un homme qui fait disparaître dans l'horreur de la rivalité tout élan de rapprochement pacifique entre sa communauté et les autres.

A l'opposé de Waiyaki, qui fait face tout seul à ses interlocuteurs, lesquels, visiblement, ont du mal à accepter sa volonté d'agir en altruiste, Mr Slime

[1]*Ibid*., p88. [« Avec les expressifs le point illocutionnaire consiste à exprimer l'état psychologique spécifié dans la condition de sincérité à propos d'un état de choses précisé dans le contenu propositionnel. »]

[2]*Ibid*., p.88-89. [« E indique le point illocutionnaire commun aux expressifs, ø est le symbole pour l'ensemble vide, indiquant ici qu'il n'y a pas d'ajustement entre monde et mots, (P) est une variable dont le parcours de valeurs est les différents états psychologiques correspondant à l'accomplissement des actes illocutionnaires de cette classe, S est le locuteur, H l'auditeur, et le contenu propositionnel attribue une propriété à l'un ou à l'autre. »]

[3]Un performatif implicite ou primaire est performatif ambiguë que seul le contexte permet de lever l'équivoque. Il n'est pas accompagné d'éléments introducteurs. Contrairement à un performatif explicite qui comporte une sorte de préfixe qui montre clairement la performativité et est suffisamment définis par les règles générales du langage.

bénéficie du soutien de Pa. D'ailleurs, ce dernier s'est fait avocat des nobles causes des projets du directeur de *Penny Bank*. Au fait, dans une perspective de « vendre » l'image de Mr Slime, Pa rame à contre courant des arguments de Ma. Il reste certain que l'ex directeur de l'école du village est venu rectifier les erreurs d'un régime colonial, en répondant aux appels de la mémoire d'un peuple meurtri. Dans ce nouveau chapitre, qui s'ouvre dans l'histoire de Creighton, les plaidoiries de Pa décorent les intentions de Mr Slime d'aspirations idylliques et les auréolent d'un parfum d'espoir immodéré. Au scepticisme de sa femme sur les buts sociaux des réalisations du directeur, il répondra par un « si » prépositionnel : « If Mr Slime, Creighton an' all the Creighton from time past can own it, the ain't no reason why we must not. » (*ICS*, 87). Leur obtention d'un lopin de terre est alors subordonnée à la possibilité de voir Slime s'en procurer. Pa mesure son indépendance, la liberté de ses concitoyens à celle du propriétaire de *Friendly Society*. Sa trame argumentative affleure la ligne d'une logique de magnificence du pouvoir des natifs incarné par Mr Slime. Si ce dernier suscite un grand espoir chez Pa, Waiyaki provoque, de par ses initiatives, des inquiétudes chez ses concitoyens.

Le rapprochement de Waiyaki avec les filles du pasteur Joshua « the enemy of [his] people » (*RB*, 143) a suscité une grande crainte chez les habitants de Kameno. Ils redoutent de voir « the man who was to bring hope in salvation to a troubled people » (*RB*, 141-142), se départir de son sermon en se défaisant de sa mission salvatrice et de son devoir de respecter les us et coutumes de son village.

Une rencontre entre le Kiama et Wayaiki est convoquée sur la rive du fleuve Honia. Le peuple de Kameno est venu en masse pour être témoin d'une vérité qui doit surgir entre Waiyaki et le Kiama qui accuse le premier de traitrise, alors que le fils de Chege, le Teacher adoré de Kameno, traite le camp de Kabonyi de fossoyeurs extrémistes. De ce face-à-face, se tisse un tissu conversationnel à partir duquel se soulignent des actes de langage à force illocutoire.

Dans l'optique de réussir un discours rassembleur, Waiyaki commence par évoquer « his struggle in the service of his people especially in the now ending year » (*RB*, 146), avant de s'attaquer à son adversaire du jour, Kabonyi. Ce dernier montre une réticence à toute idée d'ouverture et d'unification avec la communauté de Joshua. Waiyaki s'interroge comme suit:

(**1**) « what does Kabonyi want ?» (*RB*, 148);

(**2**) « who first followed the Whites and embraced the new faith ? » (*RB*, 148);

(**3**) « who betrayed the tribe when Makuyu and Kameno and the other ridges could have risen in arms against the white man? » (*RB*, 148).

Dans le premier énoncé, le fils de Chege fait recours à un style marqué par le morphème du point interrogatif qui le fait prendre une charge illocutoire, visant à recueillir des informations chez l'auditoire. Les éléments constitutifs de l'énoncé décrivent un monde. Mais ce monde est le réel auquel s'ajustent les composantes de sa réponse. Sa question n'est pas ignorée par le locuteur Kabonyi. Son acte interrogatif porte alors la valeur d'un expressif par lequel il déplore le comportement trivial et belliqueux de son adversaire.

Les actes de langage (**2**) et (**3**), tout en partageant la même dynamique d'ajustement avec les mêmes états psychologiques, restent sans morphèmes interrogatifs et sans inversions de sujets et de verbes. Le pronom « who » et la ponctuation demeurent les seules marques formelles qui les affectent leurs aspects interrogatifs. En effet, ces interrogations ont pour but illocutoire de rappeler à l'auditoire le passé de son interlocuteur qui est subordonné à une situation de trahison des croyances des ancêtres de Kameno. Ces énoncés, dans le contexte où ils sont produits, n'impliquent pas forcément des réponses de la part de l'auditoire. Ils informent plus qu'ils n'interrogent. Ce rafraîchissement de mémoire que Waiyaki fait cadeau au public et à Kabonyi va l'auréoler d'une image purificatrice, d'une unanimité de pensées positives. Se faisant davantage lié corps et âme à son

auditoire, Waiyaki reprend un autre épisode de l'histoire mythologique de ses origines avant de glisser une ceinture d'idées autour des thématiques sur « Education, Unity [and] political freedom » (*RB*, 143).

Etant conscient que « le mythe est un récit qui rend compte des origines et qui est susceptible de les réactualiser »[1], Waiyaki revivifie les images de la Première Cause de son ethnie. Il fait appel à une nominalisation tautologique du dieu de la montagne qu'il identifie comme un axiome d'existence[2] et d'identification.

Par les noms « Murungu » et « Creator » Waiyaki ne vise pas uniquement à nommer, mais à exprimer un sens, à signifier une origine, une identité commune aux habitants des deux villages ennemis. Son rappel expressionniste est porté par les lignes de force qui sous-tendent le rôle premier que Gikonyo et Mumbi ont joué dans la multiplication de l'ethnie. Il étaye son argument avec une précision révélée à travers une expression référentielle complète qu'est la suivante : « Gikonyo and Mumbi father and mother of the tribe » (*RB*, 148). Cette tribu où jadis « people stood together in the hour of need, giving one another the warmth of their contact, the strengh of their blood » (*RB*, 148), se trouve maintenant plongée dans le visage horrible de la balkanization. Dans son élan sysiphien d'inviter les deux parties à enterrer la hache de guerre par la volonté de vivre selon les vertus de l'union et de la concorde, Waiyaki « preach reconciliation » (*RB*, 110).

[1]Alain Meyer. *La Condition humaine d'André Malraux.* Paris : Gallimard, 1991, p.125.

[2][Axiome d'existence, John.R.Searle le définit dans *Les Actes de langage* comme étant tout ce à quoi on réfère. Il précise qu'exister doit être compris en référence au temps. On peutse référer à ce qui existe, à ce qui existera ou à ce qui existe maintenant. Avec cet axiome, toujours selon Searle, P122 dans Les a*ctes de langage*, on a la possibilité de référer à ce qui existe dans le monde de la fiction y compris aux choses et événements réels qu'incorpore la fiction.]

Alors que Waiyaki emploie un style interrogatif, renforcé par des axiomes, pour consolider une vérité historique, Pa fait recours à un discours émaillé de non-dits et de négations linguistiques afin de convaincre Ma de la pertinence des choix de Mr Slime.

Au moment où Ma fait preuve de méfiance et de raison gardée sur la personne de Slime, Pa se laisse entendre d'un acte de discours informatif qui renvoie à des sous-entendus, des non-dits. Quand il répond aux dispositions de méfiance de Ma : « It ain't matter, Ma, it r'ally ain't matter » (*ICS*, 89), il exprime un contenu énonciatif qui annule toute raison à vouloir s'écarter du sentier tracé par leur dirigeant politique. Par ailleurs, son assertion le laisse dire, entre autre, que tout ce qu'il y a d'important, c'est ce que dit et fait Mr Slime au nom de son peuple. Il appelle ainsi à une union sacrée derrière leur mentor politique pour l'émergence du village tout entier. Son énoncé fait mine, c'est-à-dire d'écrit son état psychologique qui ne laisse pas planer le doute quand à la *vericonditionnalité* de son contenu. Il joue la carte de l'insistance, en s'appuyant sur l'adverbe « really » et sur une formule redondante d'une négation linguistique : « It ain't really matter » (*ICS*, 89), donnant raison à Philipe. Hamon selon qui, l'hypertrophie des procédés anaphoriques et de la redondance vise à assurer la cohésion et la désambigüisation de l'information véhiculée[1]. Dans cet élan, le vieil homme fait remonter en surface « une intentionnalité subjective à tendance particularisante »[2], pour ainsi réaliser un effet de « mise en présence »[3] des faciès rassurant des méthodes de gestion et d'entreprenariat de Mr Slime.

L'intention primaire (celle qui est réellement visée différente de l'intention seconde qui est mentionnée dans l'énoncé) est de faire surgir devant Ma une signification qui peint une réalité politique parfaite dont Slime serait l'auteur. Il

[1] Philippe Hamon. *Un Discours construit*. Paris : PUF, 1980, p.123.
[2]Jean-Claude Margolin. « Une Philosophie et des Philosophes du langage » in *Etudes Françaises*, vol.6 n°4, 1970, pp. 457-468.
[3] Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.227.

sous-entend un bouquet d'information d'arrière-plan, visant à inciter le coénonciateur à se laisser emporter à gaieté de cœur par le vent du changement qui souffle dans Creighton. A l'image de Waiyaki, Pa fait recours à des assertifs descriptifs pour arrondir les angles des points de vue sur la nouvelle direction qu'a pris son village.

L'assertif suggestif adressé à Waiyaki, dans *RB*, « show us the way» (*RB*, 97), suivi de l'acte promissif[1]: « we will follow » (*RB*, 97), va dans la même direction illocutoire que cet assertif formulé par Pa : « I say to myself 'twins Moses all over again» (*ICS*, 78). Par l'évocation du nom propre de Moïse, Pa exprime : « *l'intention d'identifier de façon unique et propre* »[2]. (la mise en italique est de l'auteur) la mission de guide de Slime qui s'apparente à celle de Waiyaki et, à un degré moindre, à celle du prophète Moïse. Slime bénéficie d'une présomption d'altruisme et de crédibilité de la part de Pa ; et Waiyaki d'une image d'un berger salvateur auprès des habitants de Kameno.

Si les causes pour lesquelles Waiyaki et Pa débattent restent différentes, la visée de leurs forces illocutoires demeure la même. Tous les deux, à leurs façons, s'emploient à convaincre leur auditoire. Dans ce contexte de colonisation, alors que les peuples de Makuyu et de Kameno sont confrontés à un problème d'unité et d'entente, celui de Creighton se heurte à l'équation de l'égoïsme et de la naïveté.

Dans *RB*, Waiyaki n'hésite pas à employer un performatif dont la charge sémantique prend le poids d'une menace. Il avertit: « we must fight together in one political movement, or else we perish and the white man will always be on our back. » (*RB*, 149). Il confond les deux villages dans le pronom « We » pour ainsi

[1] Le « promissif » est un acte de langage qui permet au locuteur de parier, de garantir, de promettre, de convenir de, de contracter, de se lier, de donner sa parole, etc. C'est acte langagier à travers lequel l'énonciateur se met dans l'obligation morale d'adopter un comportement particulier. Il est en effet attendu à réaliser une intention exprimée. Dans cet acte de langage le monde s'ajuste au mot.

[2] Patrick Chareaudeau, *La grammaire du Sens et de l'expression*, *op.cit*., p.21.

marquer le destin commun d'un peuple qui n'aurait pas dû se diviser. En effet, la non effectivité de la première proposition engagerait l'exécution de la menace exprimée dans la deuxième. Il affirme, de ce fait, un constat qui devrait laisser le choix à son auditoire dont il cherche à conquérir l'adhésion dans un projet d'union et de fraternité avec la communauté de Kameno. Il donne une suite logique à cette menace par un acte de parole interrogatif restrictif qui a comme but illocutionnaire un oui ou un non comme réponse : « can a house divided against itself stand ?» (*RB*, 149).

Waiyaki continue son « mouvement argumentatif »[1] pour aboutir à des conclusions positives introduites par le connecteur « then » dans l'énoncé : « then we must stand together. We must end the ancient rivalry » (*RB*, 149). Ces deux énoncés comportent un aspect connotatif (l'acte connotatif renvoie à l'aspect intersubjectif), suggérant un comportement singulier de la part de l'auditoire pour panser la plaie de la division, de la désunion. Puisque « le sens d'un mot est une orientation dans le discours »[2], la répétition du modal « must » dans les deux énoncés : « we must stand together » (*RB*, 149) ; « we must end the ancient rivalry » (*RB*, 149) oriente la réaction du destinataire dans un devoir agissant vers une adhésion à la suggestion, à l'appel du locuteur « who was to bring hope in salvation to troubled people » (*RB*, 141-142). Le locuteur se met ainsi dans une position d'accord ou d'approbation par rapport à son propre point de vue[3].

L'utilisation du diéctique collectif « Nous » transparaît également dans *ICS*. Cependant, si Waiyaki l'utilise pour briser les barrières ethniques et religieuses entre Chrétiens et traditionalistes, le directeur d'école l'emploie pour rendre collective une injustice sociale.

[1]Dominique Magueneau. *Pramatique pour le discours littéraire*, *op.cit*., p. 56.
[2]Anibal Alves. « Discours argumentatif et valeurs sociales », exposé au séminaire de recherche des étudiants de 'post-graduation' dans le cadre du programme Erasmus à l'université Catholique de Louvain, le 25-04-2008, p.9.
[3] *Ibid*., p.11 [Cette position fait partir des trois positions du locuteur selon Alves par rapport à l'énonciateur.]

En effet, avec la complicité du « old landlord, [and] the head teacher » (*ICS*, 250), un collègue à Mr Slime s'octroie le titre foncier du lopin de terre qui abrite la maison de Pa. Et pour l'annoncer, le maître d'école emploie un assertif déclaratif qui prend pour prédicat un « Nous » par lequel il atténue sa responsabilité dans la confiscation du terrain de Pa. En annonçant : « we arranged to send you away (…) to the alms house » (*ICS*, 250) le maître d'école met le vieil homme dans une position de crédulité et d'acceptation de la valeur assertive déclarée dans l'énoncé. Le statut politique de Slime et du Landlord dénote un facteur institutionnel, lequel affecte un aspect de véracité au contenu de l'acte de parole émis par l'interlocuteur de Pa. Ce dernier se désarme devant l'inconditionnalité des faits et illustre son impuissance à travers un énoncé interrogatif qui en réalité affiche plutôt une résignation. Au fait, quand Pa s'interroge : « somebody buy my spot too ? » (*ICS*, 250), il exprime un état psychologique de déception, une position pitoyable d'un modèle de bon citoyen qui se fait dépouiller par un système qui défavorise les pauvres. Sa réaction interrogative porte alors un caractère assertif qui renvoie à un message d'injustice au maître d'école.

Par ailleurs, dans *RB*, Waiyaki continue son argumentation. Néanmoins, il sera vite contrecarré par son adversaire Kabonyi qui fait recours à un acte assertif descriptif introduit par un modal du pouvoir : « I can prove » (*RB*, 150). L'élément appositif « beyond any doubts » (*RB*, 150), donne une « force » prescriptive au modal d'opinion et du coup renforce le contenu supposé vrai de l'énoncé : « I can prove to you, beyond any doubts, that he is a Joshua's man in spite of his oath » (*RB*, 150).

Comme s'il prêchait dans le désert, l'énoncé de Waiyaki tombe dans l'oreille d'une foule dubitative. Elle réagit par un acte de parole qui sous-entend plus qu'elle n'informe. « Prove ! prove ! » (*RB*, 250), est la réponse laconique de la foule qui a du mal à accepter l'idée que Waiyaki « is marrying [Joshua's] daughter

» (*RB*, 150). Cette réponse déclarative, à valeur impérative, porte une charge illocutoire explicite et prescriptive : Kabonyi est vivement invité à fournir les preuves des accusations qu'il porte sur Waiyaki. Cet énoncé est donc un performatif de type expressif, mettant en surface l'état psychologique de la foule à l'endroit de Kabonyi et de leur guide Waiyaki. Son contenu sémantique, par lequel il s'identifie, imbrique sa marque prescriptive qui inclue en même temps leur but illocutoire qui sera atteint grâce à la réussite qu'a connu l'énoncé. En effet, Kabonyi qui ne veut pas « affaiblir l'autorité de sa parole »[1] s'exécute et présente Nyambura à la foule avant de défier son adversaire du jour en ces termes : « let him deny her » (*RB*, 150). Cet acte de parole à visée directive va clouer au pilori Waiyaki.

Kabonyi, qui était sur le point d'être mis en déroute, prend le contrôle de «l'autorité énonciative »[2] de l'activité langagière. Il met en mal Waiyaki avec son peuple. Ce dernier se précipite dans une mise en garde exprimée dans un acte de discours performatif exclamatif[3] à vitesse impérative avec une force illocutoire implicite. Au fait, à l'énoncé : « the oath ! the oath ! », il serait possible d'adjoindre l'élément préfixé qui rendrait explicite la valeur illocutoire de la sommation. On devrait alors avoir « mind the oath ! mind the oath ! ».

Nonobstant, leurs formes énonciatives ont un aspect expressif[4] qui souligne la sincérité de la foule dans son attachement aux valeurs traditionnelles et donc à la ligne de démarcation entre « l'impureté » de la communauté chrétienne et « la pureté » des cultes et pratiques ancestrales.

---

[1] Dominique Maigueneau. « Le Sermon : contraintes génériques et positionnelles » in *Langue et société*, n°130, décembre 2009, p.43.
[2] *Ibid*.
[3] Un acte de langage performatif exclamatif dont les valeurs illocutoires peuvent être très variées. Il peut être exprimé à l'aide d'un mode impératif ou déclaratif. Sa nature exclamative est très souvent soulignée par sa ponctuation.
[4] Dominique Maigueneau. *Pragmatique pour le Discours littéraire*, *op.cit*., p.85.

Ne pouvant pas rejeter Nyambura au nom de son amour et de ses principes, Waiyaki tombe en disgrâce et se retrouve condamné par le Kiama. A l'image de Sisyphe, le héros de Kameno récolte la tempête de l'ironie de sa volonté à enrayer la fissure du mal dans sa communauté. Son combat pour la paix et l'union des cœurs dans la diversité religieuse lui coûtera une place dans le monde de la purgation.

A l'exemple de Kobonyi, qui fait usage de directifs et d'assertifs pour contrecarrer Waiyaki dans son argumentation, Ma emploie, pour sa part, des performatifs expositionnels adoubés d'actes de discours verditifs[1] et assertifs pour s'opposer aux idées de Pa.

Devant l'optimisme de son mari, Ma affiche une réserve qu'elle exprime dans un performatif assertif à valeur négative. Elle signale: « I ain't pay no min' to what you say » (*ICS*, 79). Elle refuse de croire aux intentions que son mari prête au propriétaire de la *Friendly Society*. Des intentions qui voudraient que Slime fasse des habitants du village les seuls et uniques propriétaires des terres de Creighton. Elle reste convaincue que Creighton ne se laissera pas dessaisir de son titre de landlord. Pour convaincre son co-locuteur, elle exprime son idée dans un performatif expositionnel[2] introduit par l'expositif « on my word » qui peut aussi signifier « je sais que », « je suis convaincu que », « je crois que », etc. Ainsi, cet expositif fait de l'énoncé de Ma un verdictif qui peint, sans ambages, le côté irréaliste des attentes de Pa. Elle éclaircit ce point de vue par cet élément: « on my word, ol' as you think Mr Creighton is, he won't have it; he ain't goin' to sit back an' let Mr Slime chase him off the village like a lappy dog. » (*ICS*, 79).

[1] Il s'agit d'un acte de langage à travers lequel un locuteur rend un verdict.
[2] Il s'agit, selon Austin, dans son ouvrage, *How to do Things with Words*, à la page 85, d'un performatifs sous forme affirmatives rendu explicite par un verbe introducteur qui indique la nature de l'affirmation dans la conversation.

Ma continue son argumentation en essayant de faire comprendre à Pa que Mr Creighton peut avoir un autre acquéreur différent de monsieur Slime et que les terres de l'île peuvent ne pas tomber dans les mains de l'ex directeur d'école. Elle s'exprime dans un acte de discours performatif explicite et contractuel[1] où elle formule un pari annoncé par l'expositif « I'll bet ». Elle parie:

> I'll bet my life, Pa, a sittin' here, he'll sel it. An' it won't be Slime he sel lit to, not 'cause he can't buy it but 'cause o' the enmity. He'll sell the village, Pa, an' twill be fightin' an' quarrelin' from them till thy kingdom come, take it from me (*ICS*, 79).

A travers ce pari, Ma tente d'ajuster le « monde » à ses mots. Elle met en surface un état psychologique qui s'illustre dans un scepticisme profond. Elle attire l'attention de Pa sur le strict minimum qu'ils devraient juste aspirer à se contenter. Elle formule un directif: « I say let's have a good roof an' make my heart happy » (*ICS*, 79) pour ainsi aider Pa à arrêter de rêvasser d'un monde féerique. Par ce performatif, elle affiche une volonté d'ouvrir les yeux de son colocuteur sur la politique partisane des autorités de Creighton. Ma va conclure par une mise en garde, un acte d'un langage informatif, par lequel elle signale un acte d'engagement à refuser toutes les formes d'initiatives allant dans le sens de leur déposséder de leur vieille baraque et de leur lopin de terre. Elle exprime sa détermination comm suit: « be careful, (…). I'd tell any man, Mr Slime or else, who think 'bout doing such a thing, to watch his steps » (*ICS*, 79). La femme de Pa défie toute personne qui serait tentée d'ignorer leur droit de propriété sur cette surface de terre où elle a écrit avec Pa tout un chapitre de vie.

Néanmoins, à l'exemple du Teacher, dans *RB*, Pa va se heurter aux écueils d'un sort à caractère fortement ironique. En effet, l'emploi de l'adverbe « too » (aussi), dans l'énoncé « somebody buy my spot too » (*ICS*, 250), informe au

[1] Un performatif introduit par le verbe parier par exemple.

lecteur sur le fait que Pa était au courant du dépouillement des pauvres de leurs terres par les plus nantis, et qu'il n'est qu'une victime parmi d'autres. Il élabore un argument basé sur un rappel émaillé par un effet de « mise en présence » articulé par un effet de typification »[1] à travers le démonstratif « this » dans l'énoncé, comme nous le lisons dans cette phrase : « this ol'house ain't got no age » (*ICS*, 251). Le démonstratif met en exergue le lieu d'habitat de Pa pour le rendre visible dans son état de décadence qui, paradoxalement, comporte une valeur de notoriété. La suite de l'énoncé du vieil homme : « an' my dear Ma – God rest her in her grave – always say to me that if there be one thing on this God's earth I wasn't to do when she wus dead or alive wus to get rid o' the ol' house » (*ICS*, 251) affecte à l'adjectif démostratif « this » un « effet d'idéalisation »[2]. Elle permet, à cet égard, à Pa de se désolidariser de son interlocuteur et de le fixer « comme une réalité extérieure »[3] à la valeur historique et sympathique de la vieille baraque. Un effet de « mise à distance »[4] du maître de l'école s'observe à travers le souhait, la recommandation de Ma, qui, par ailleurs, constitue un acte de langage obligatif, lequel soumet Pa à un ordre prescriptif. Il doit partir pour

> The alms House. (…) the final stage of human degradation, the grave of those who brought dead had been allowed to go on living, and the point at which no noble human attribute could be claimed by the victim. (*ICS*, 253).

Dans cette perspective, il se lance dans une série de questions par lesquelles il exige des éclaircissements sur le problème des titres fonciers et de la banque de Mr Slime.

[1] Patrick Charaudeau. *Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.228.
[2] *Ibid*., p.229.
[3] *Ibid*., p.230.
[4] *Ibid*.

(1) « Why first of all did Mr Slime leave the teaching, an' how an' why he come to buy this land since there wus no love an' harmony 'twixt himself and Mr Creighton ? » (*ICS*, 255);

(2) « How many o' them put in this money? » (*ICS*, 255);

(3) « An' why the landlord go an' sell it (land) without tellin' us ? » (*ICS*, 256).

Ce corpus d'interrogations a pour but perlocutoire d'amener le maître d'école à fournir des réponses précises, pouvant aider Pa à comprendre le double jeu de Slime. L'homme dont il défendait les idées a fini par révéler sa démagogie. Tout le bien qu'il visait par la confiance qu'il portait et qu'il invitait à accorder à Slime s'est transformé en une vague destructrice de son être, de sa vie. Il condamne son mentor de l'avoir abandonné dans le concert des « stray dogs without an owner » (*ICS*, 256).

Au demeurant, l'aspect performatif des dialogues entre Pa et Ma, d'une part, et le directeur d'école, d'autre part, porte une dimension cognitive revêtue d'un aspect encyclopédique. Le narrateur sert, tour à tour, des assertifs, des déclaratifs, des promissifs et autres directifs pour mettre à la disposition du lecteur toutes les informations, les connaissances, les événements qui ont eu lieu dans l'île de Creighton et qui continuent d'influer étroitement sur le quotidien des concitoyens de Pa et de Ma. Le *liseur* est ainsi bien édifié sur les vérités d'une politique de néocolonisation, d'une société aux règles de justice et d'équité biaisées par une classe de compradors qui sacrifient l'intérêt général sur l'autel du bien être personnel.

L'interprétation génétique des interactions entre les locuteurs Waiyaki-Kabonyi, Ma-Pa, laisse apparaître des ressemblances et des dissemblances au plan thématique et pragmatique.

Par ailleurs, tombé dans les mains des colons britanniques en 1888, le Kenya fut l'un des pays africains où l'indépendance a été le fruit d'un « agir humain »[1] guidé par la force de l'épée et l'enflure héroïque d'un esprit épris de justice. Cette lutte pour la liberté trouve un porte-voix en la personne de l'écrivain Ngugi wa Thiong'o qui, dans la précision du détail fictionnel à travers *GW*, a cueilli des souvenirs du combat fratricide des Mau Mau contre l'occupant colonial. Cette situation de guerre a non seulement occasionné des brutalités aveugles mais également justifié des brûlots lancés par les deux camps contre, d'une part, la pensée dite idéaliste et saugrenue des natifs et, d'autre part, le système impérialiste du colon. Chaque camp, en visant à protéger ses intérêts, fait recours à une forme de communication qui porte les marques illocutoires du langage.

Kihika, l'un des héros de la résistance contre le colon, dans *GW*, joint la parole à ses actions. Dans sa logique de sensibiliser ses concitoyens de la nécessité de mettre au service de l'égalité les hommes et les femmes de main qui auront la gloire du devoir apathique de hisser très haut le drapeau de la liberté en terre kenyane, Kihika délie la langue, devant une foule immense regroupée dans une gare ferroviaire, pour refuser « les alibis faciles »[2] de la méthode gandhienne qui a acquis la liberté de son peuple au prix de sa souffrance et de son sang innocent. Kihika fait usage d'un acte performatif reposant sur la valeur d'un ordre par lequel il dévoile l'urgence et la nécessité de brider le désespoir, de faire prévaloir une volonté de puissance à travers laquelle ils délieront le peuple kenyan des chaînons de la servitude. Il profère: « we have to be ready to carry the cross » (*GW*, 95). Cet acte de langage révèle tout un ensemble de refus d'un ordre colonial asservissant.

Kihika pose, par ces propos, les premiers indices de la nécessité d'un engagement militaire qui prendrait les allures d'une guérilla. Le performatif directif sera renforcé par un autre directif implicite. Au fait, dans l'énoncé « I die

[1] Phillipe Corcuff. *Bourdieu autrement*. Paris : Textuel, 2003, p.35.
[2] François Chenet. T*emps* : *temps cosmique*, *temps* vécu. Paris : Armand Colin, 2000, p.173.

for you, you die for me » (*GW*, 95), on sous-entend un aspect impératif qui pourrait se traduire comme suit : « I musn't die for you, you musn't die for me ». Le message de Kihika est clair. Il a examiné la réalité politique de son pays avec un cœur curé d'égoïsme. Son engagement devient une vision. Son appel fait écho «hors du circuit de l'Empire »[1] de la servitude. L'acte de langage, ayant rempli les conditions de félicité, connaîtra une réception chez les auditeurs de Kihika qui sont positivement influencés par la teneur sémantique de ses propos belliqueux. Le narrateur vient encore nous informer: « the political talk ended, most of the young men impressed with Kihika's mind » (*GW*, 95). Sa parole performative s'avère être une force d'action sur l'auditeur, qu'il invite à remuer un fagot de la mémoire afin de rallumer le feu de l'histoire par lequel ils doivent s'éclaircir le présent. A ses yeux, l'oubli est péché, d'où la dimension fondamentale, de l'acte de mémoire[2]. Son verbe puissant est la mesure de son ambition qui consiste à conduire son peuple dans une entreprise de paix, de justice dont le fondement reposerait sur les dalles du sang des patriotes. Cette détermination, il le fera savoir à Mugo à travers un discours émaillé d'actes de paroles performatifs.

En effet, après avoir tué D.O Robson, (*GW*, 189), Kihika se rend chez Mugo pour le convaincre d'adhérer au mouvement révolutionnaire. Il s'adresse à lui dans des actes de langage pétris d'assertivité. Il argumente

(1) « we don't kill just anybody » (*GW*, 190);
(2) « we are not murderers » (*GW*, 190);
(3) « we are not hangmen » (*GW*, 190);
(4) « we only hit back » (*GW*, 191);
(5) « we must kill » (*GW*, 191).

[1]Félwine Sarr. *Dahij*. Paris : L'Arpenteur, 2009, p.102.
[2] Miccea Eliade. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963, pp.136-137.

Ces actes assertifs qui portent le message du refus et de la violence légitime montrent que leur émetteur « maîtrise son discours et qu'il en assume la responsabilité »[1].

A l'image de Walter qui, en terres coloniales, reçoit les contres coups de la violence des armes, les Mau Mau, dans un contexte de résistance, se font critiquer par ceux qui croient détenir l'exclusivité de la violence physique et langagière.

Et, puisque « dans la situation en face-à-face le langage possède une qualité inhérente de réciprocité »[2], les colons apportent une réplique verbale aux justifications de révolte de Kihika. Ils se font entendre par le Dr Albert School, qui, à l'image du chef militaire des résistants locaux, verse dans un discours à valeur constative. Il décrie: « *the Negro is a child, and with children, nothing can be done without the use of authority* » (*GW*, 55) (les italiques sont de l'auteur). Et Thompson de renchérir: « Mau Mau is evil: a movement which if not checked will mean complete destraction of all the values on which our civilization has thriven. » (*GW*, 55). De tels actes constatifs évoquent un contexte situationnel ou pragmatique à travers lequel les Blancs, imbus de la « charge affective [de leurs] valeurs »[3] civilisationnelles, regardent d'un œil négationniste l'humanité des guerillos Mau Mau. Cette civilisation occidentale qui, à leurs yeux, exige « l'élimination d'une masse prodigieuse »[4], demeure pour Claude Lévi-Strauss « [l']ordure lancée au visage de l'humanité »[5].

L'emploi des évaluatifs classe les termes « *Child* » et « *Evil* » dans la rubrique des *heiti* (utilisation d'un mot pour un autre semblable à la métonymie),

[1]Jean-Claude Margolin. « Une Philosophie et des philosophes du langage » in *Etudes Françaises*, vol.6 n°4, 1970, pp. 157-468.
[2] Peter Berger & Thomas Luckman. *La Construction sociale de la réalité*. Paris : Armand Colin, 2006, p.93.
[3] Guy Rocher. *Introduction à la sociologie générale* : *l'action sociale*. Paris : Editions HMH, 1968, p.76.
[4] Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, *op.cit*., p.36.
[5] *Ibid*.

renvoyant respectivement à Negro et à Mau Mau. Etant donné que « l'acte de communication est (…) une transformation du locuteur »[1], ces éléments constatifs du discours font de leurs énonciateurs des détracteurs manifestes de l'espoir d'une liberté qui, somme toute faite, s'affermit en projet pour se réaliser sous l'emblème du courage et de la détermination.

Néanmoins, à travers l'acte langagier de Kihika, « we must kill », se dégage une force de nuisance en perspective, une « phénomélogie du lendemain »[2], où s'articulent les sentiments d'un présent aux réalités troublantes et harassantes. En mettant l'accent sur l'obligation de « tuer » l'ennemi, Kihika se soumet, lui-même, à une telle obligation et fait la prescription aux autres comme Mugo. Son énoncé *obligatif* trouve ses explications principales dans le système colonial dont le fonctionnement monotone va dicter la conduite prévenante et révoltée des populations de Thabai et de Reung'ei. En donnant à Mugo toutes ces précisions assertives et verdictives, Kihika déconstruit une image négative des Mau Mau. Une image que le colon a construite à grand-peine pour ainsi peindre le visage d'une réalité dominée par des motivations pragmatiques[3]. Les énoncés négatifs (**1**), (**2**), et (**3**) illustrent bien son implication dans le mouvement où sa responsabilité est exprimée dans le sujet collectif « We » qui se met en relation avec l'autre comme référent inversé. La négation de ces énoncés isole le locuteur des traîtres que General R, Kihika et les autres combattants Mau Mau, regardent comme de « pauvres gibiers pris aux pièges »[4] d'un système qui a fini par les transformer en de « tendres et impuissantes victimes »[5].

[1] Leo Apostel. Il est cité par François Armagaud in *La Pragmatique*. Paris : PUF, 1985, p.98.
[2] François Chenet. *Temps* : *temps cosmique*, *temps* vécu, *op.cit*., p.173.
[3]Motivations pragmatiques : [« construction sociale de la réalité, le groupe d'intentions appartenant directement aux actions présentes ou futures et partagées avec autrui d'une manière allant de soi. »] p.95.
[4] Claude Lévi-Strauss. *Tristes tropiques*, *op. cit*., p.40.
[5] *Ibid*., pp. 40-41.

Dans ces conditions, le prestige social de la liberté collective est mis en jeu. L'envie et l'espoir de vaincre devient le radeau par lequel ils s'embarquent dans une logique d'une guerre libératrice. A travers le directif « we must kill », Kihika émet implicitement une invitation à Mugo à joindre la forêt pour y mener le combat libérateur, afin d'y revenir nanti d'un pouvoir qui s'exprimerait dans les vertus de la démocratie et de la justice. Convaincu que « a few shall die that the many shall live » (*GW*, 191), Kihika fait recours à « la violence rédemptrice » pour enrayer le mal colonial. Il semble ainsi partager le point de vue de Lévi-Strauss selon qui :

> Le seul moyen de forcer le sort serait de se risquer sur ses franges périlleuses où les normes sociales cessent d'avoir un sens en même temps que s'évanouissent les garanties et les exigences du groupe : aller jusqu'aux frontières du territoire policé, jusqu'aux limites de la résistance philosophique ou de la souffrance physique et morale. Car c'est sur cette bordure instable qu'on s'expose soit à tomber de l'autre coté pour ne plus revenir, soit au contraire à capter, dans l'immense océan des forces inexploitées qui entourent une humanité bien réglée, une provision personnelle de puissance grâce à quoi un ordre social autrement immuable sera révoqué en faveur du risque-tout[1].

Dans la logique de permettre à son mouvement de prendre nombre, Kihika déculpabilise ses membres et affiche le besoin nécessaire de faire recours à la violence des armes pour réaliser le bien de tous ses compatriotes. De cette cronogenétique[2], où l'optatif: « we only hit back », s'empêtre avec le mode allocutif[3], surgit un programme, un objectif qui porte l'ombre d'une promesse exprimée comme suit : « they [the colonizers] shall feel the poised arrow in the veins » (*GW*, 191).

[1] *Ibid*., p.39.

[2] Jean-Claude Margelin. « Une philosophie et des philosophes du langage », *op.cit*., p.7. [le mode verbal qui exprime une date d'accomplissement de la cronogenèse]

[3] C'est un mode qui correspond à une autre visée (par exemple l'injonction, le juissif, le prohibitif)

En faisant cette promesse, Kihika prend un engagement vis-à-vis de lui-même et de son village, donnant ainsi raison à Chenet qui stipule que : « la promesse implique le devoir de la tenir et l'interdiction de la trahir (…), elle est faite en rapport à un temps déterminer, mais futur plus ou moins proche »[1]. Kihika se voit condamner dans un devoir moral d'agir dans un sens subversif. Il affiche une volonté manifeste d'ajuster le monde aux mots ; c'est-à-dire ici faire tomber le régime colonial. Ainsi, ne donne t-il pas raison à Chenet qui asserte que :

> La promesse tend à réaliser l'équation entre l'être empirique que nous sommes et l'être qui serait l'expression d'un acte originaire où nous aurions à répondre de nous-mêmes, parce que nous sommes effectivement donnés à nous-mêmes[2].

En opérant cet acte de discours, le sujet parlant (Kihika) cesse d'être un actant individuel. Il fait, du coup, de Mugo, un juge de sa parole et de son être. Il se porte et fait porter au mouvement Mau Mau garant devant le récalcitrant Mugo d'un certain avenir de l'homme blanc. Il s'impose une obligation d'agir en conformité du rêve de ses concitoyens. Son statut de chef de la guérilla fait que Mugo ne peut pas douter de la sincérité de ses propos. Il panique et cherche des alibis pour ne pas soumettre sa vie en proie au fusil du colon.

En fait, face à ces engagements illocutionnaires, les colonisateurs font porter à la violence des Mau Mau un visage sauvage pour ainsi flétrir la candeur de son esprit sacrificiel. Ils adoptent une position aux relents racistes, visant à mortifier le rêve d'une conscience collective pesamment ancrée dans un désir de liberté. Cette violence de l'homme exercée sur son semblable trouve également une page d'expression dans *ICW*.

[1] François Chenet. *Temps* : *temps cosmique*, *temps* vécu, *op.cit*., p.175.
[2] *Ibid*.

De la même manière dans *GW*, le feu de la guerre, dans *ICW*, exprime le message de l'anéantissement et de la tuerie. A l'exemple de Kihika, Bilderberck, dans *ICW*, s'exprime à travers des actes performatifs directifs. Cependant, si leur but illocutoire reste l'obtention de l'obéissance de leurs ordres, et la réalisation de leurs souhaits, la finalité de leurs efforts demeure différente. Alors que Kihika se bat et incite au combat au nom de la liberté, les armes de Wilbderberck et de ses frères d'arme bredouillent le langage d'une soif d'une victoire hégémonique, d'une volonté de domination.

Dans le champ du conflit, Gleeson, Gabriel et Wilbderberck noient leur colère, déception et souffrance dans des actes de langage à teneur vulgaire. Ils insultent à *hue et à dia*, laissant comprendre des états psychologiques effarouchés :

(1) « Bloody native beehives » (*ICW*, 170) (Gleeson en parlant des abeilles qui les attaquent) ;

(2) « The swine » (*ICW*, 172); « the cowardly swine » (*ICW*, 172) (Gleeson en parlant de ses frères d'arme) ;

(3) « Tooking niggers » (*ICW*, 175) « they bloody shoot us » (*ICW*, 175) (Gleeson en parlant des tireurs embusqués);

(4) « They got Jerries in every bloody house » (*ICW*, 173); « but draft monkeys keep shootin' at us » (*ICW*, 174); « Jerry niggers » (*ICW*, 174). Gabriel qui informe le caporal Hindi de la situation qui prévoit dans leur zone.

Puisque les registres des langues « se forment naturellement sur les besoins des hommes »[1], celui de Bilderberck, en plus de son aspect insultant, s'enrichit d'énoncés à visée directive. Il se note, en ce moment, une similarité langagière entre Kihika et Bilderberck. Les deux guerriers font usage de directifs pour atteindre leurs objectifs perlocutionnaires. Cependant, si le discours de Kihika entre dans le paradigme dialectique de l'étranger et de l'autochtone, du local et de

[1] Robert Dumas. *Textes et documents sur le pouvoir*. Paris : Dubin Imprimeur, 1994, p.34.

l'allogène, celui de Bilderberck fait écho dans un but hégémonique discursif et spatial sur les intérêts d'un autre acteur colonial.

En sa qualité de chef de troupes, le frère d'arme de Gabriel et de Gleeson ne traite pas ses subalternes avec une main morte. Il réprime avec véhémence tout comportement pouvant entrainer la déroute de son contingent. A un soldat qui a manqué d'exécuter l'ordre de prendre position pour faire face à l'ennemi, Billderberck n'a pas hésité à le tuer. A ce propos, le narrateur rapporte:

> The bullet hit the sipoy in front of his left ear. The man's head jerked sharply to one side and he slumped back as if in a deep swoon. There was a delicate spattering sound as bits of expressed brain hit the leaves of the bushes behind the man. Immediately the otrher sipoys rushed up the track with cries of fear, Wilderbeck running behind them waving his revolver and shouting. (…) Bilderberck seemed quite unmoved by his summory execution. He told Gabriel it was his third that day (*ICW*, 177).

Kihika dira: « we must kill ». Et Bilderberck de s'écrier: « just the man!» (*ICW*, 176). Son champ lexical est celui d'un soldat qui souligne l'intérêt de la hiérarchie militaire. Il s'exprime le plus souvent à travers des directifs dont en voici quelques exemples :

1 « Cobb! » « Bildelbberck shouted » (*ICW*, 176);

2 « Tell them to get up » (*ICW*, 176);

3 « Tell them to take up firing positions up the road» (*ICW*, 176);

4 « Get up! » (*ICW*, 176);

5 « Get up, you filthy coward! » (*ICW*, 177).

6 « I warn you, I am ordering you (…) to get you feet and take up a firing position at the end of the road » (*ICW*, 177).

Dans les actes discursifs (**2)** et (**3)** le point illocutionnaire porte en greffe une certaine dimension descriptive, renseignant en détail l'allocuté sur les attentes du

locuteur. Ils restent, à tout le moins, des actes performatifs qui se rattachent *ipso facto* au reste du discours et informent davantage sur le contexte discursif. Dans les énoncés (**4**) et (**5)**, à l'exemple de l'énoncé (**5**), dans *GW*, se note une plus grande « intensité d'investissement ou d'engagement manifesté dans la présentation du point illocutionnaire »[1]. En effet, les ordres du soldat cette fois, ne sont pas relayés par un tiers. Bildelberck est en interaction directe avec son auditeur qui devient automatiquement un « Tu » obéissant face à son « Je » autoritaire. Sa responsabilité dépasse le souci des humeurs et/ou le degré de fatigue de ses soldats. A l'image de Kihika, il est dans un devoir solitaire d'être exigeant à l'égard de tous ses frères d'armes. La fermeté est alors d'un ton guerrier qui n'admet pas, sous aucun prétexte, le fait de se soustraire d'un ordre en cette période de guerre. Par conséquent, dans les deux camps (celui des Mau Mau dans *GW* et celui des colons britanniques dans *ICW*) le mal n'est pas rattaché à l'idée de tuer l'ennemi, mais plus et mieux au fait de faillir à un devoir de tuer, de vaincre et de faire vaincre.

Même si les préoccupations de Kihika et de Bildelberck ne sont pas les mêmes, leurs manières de communiquer avec leurs frères allocutés demeurent, à bien des égards, identiques. Les directifs et les assertifs restent les moyens de communication favorisés pour réaliser à la fois des buts illocutoires et perlocutoires.

Porteuse de conséquences tragiques, la guerre est parfois considérée comme une expression violente de la nature humaine. De ce fait, chez beaucoup de penseurs, comme William Boyd, elle fait l'objet d'une analyse articulée dans un monde romanesque où se développe le sentiment de la haine. Celui-ci peut se lire à travers le visage impitoyable de certains personnages. Ces derniers s'expriment avec une force illocutionnaire à résonance tragique.

[1] François Armengaud. *La Pragmatique*, *op.cit*., p. 84.

En effet, Si Ngugi fait l'apologie de la « violence rédemptrice » à travers des énoncés illocutionnaires de personnages comme Kihika, Boyd s'adonne, pour sa part, à une critique sévère de la guerre. Il introduit sa plume dans la hantise des atrocités exercées en terre africaine pendant la Grande Guerre pour ainsi pointer du doigt un égoïsme inhérent à la condition humaine.

Né dans une famille militaire, Félix porte en lui l'étoffe d'un socialiste qui se prend d'affection dans l'humilité et l'égalité des hommes. A l'annonce de la guerre entre les Allemands et les Anglais, il se met dans tous ses états et finit par se retrouver dans un angle de rejet d'un conflit qu'il juge insensé. Alors que les colons condamnent la violence des Mau Mau, dans *GW*, Felix lui se prononce contre celle exercée par les Occidentaux en terre africaine. Il fait usage d'un corpus d'assertifs à portée négative que nous citons comme suit :

1- « I have never heard such a rot » (*ICW*, 57);

2- « there's not going to be any war » (*ICW*, 58);

3- « I have no intention of becoming a soldier (…) never; not ever » (*ICW*, 81).

La performativité de ces énoncés repose sur leurs données pragmatiques, lesquelles laissent croire à une sincérité sans équivoque de Félix. L'emploi répétitif de la négation, découlant des adverbes « never » et « ever », qui peut se traduire par « jamais au grand jamais » dans l'énoncé (**3**), montre toute l'opposition de Felix à la guerre. Notons aussi qu'il rejette aussi l'idée du conflit de peur de voir son rêve d'aller à l'université d'Oxford se briser. Son appétence pour le bonheur : « this is the most wonderful time to be alive » (*ICW*, 57), et son attachement aux idéaux de la paix font de lui un pacifiste qui s'isole moralement des autres membres de sa famille. Sa position par rapport à la guerre se rapproche alors de celle de Mugo dans *GW*. Tous les deux opposent en amont un « non » sans appel à toute possibilité de s'engager dans un conflit militaire. A l'exemple de Felix, qui utilise des assertifs négatifs pour souligner son opposition au conflit militaire, Mugo s'exprime à travers des actes de langage dont la force et le but

illocutionnaire marquent la négation et donc le refus. Les personnages partagent le même style et les mêmes buts illocutionnaires. En effet, à l'invitation de Kihika à la guerre, Mugo répond par la négative :

(1) « I have never taken the oath » (*GW*, 192);

(2) « I am not his sister » (*GW*, 194);

(3) « I have not harmed to anybody…» (*GW*, 104).

Mugo, de par ces énoncés, se replie sur lui même pour se départir de la cause commune de ses concitoyens. De cet exposé de motifs, s'ensuit une volonté : « I must not die » (*GW*, 197). Face à la violence et à la mort, Mugo, à l'image de Felix dans *ICW*, oppose un refus qui est son seul gage d'une tranquillité et d'une sécurité personnelle durable. Ces négations fortes témoignent de la violence de son monde intérieur et extérieur. Son intimité est bafouée et sa quiétude entamée. Il pose un regard sur ce qui peut le lier à sa « société » et se rend compte qu'il est un « nobody » (*GW*, 65) qui vit sans liens familiaux. Il fait alors cette précision à travers laquelle il se délie de toute obligation morale envers Kihika et envers sa communauté: (**2**), « I am not his sister », (**1**) « I have never taken the oath » L'adverbe de temps « never », à l'exemple de Felix, sur lequel Mugo appuie sa négation dans l'énoncé (**1**), mesure son degré d'isolement dans le temps et dans l'espace. Il informe dans le détail sur sa position sur la question de la résistance des Mau Mau.

L'acte discursif (**3**) « I have not harmed anybody» qui forme avec l'affirmation qui suit le même ségma sémantique témoigne de *facto* de son rejet global de l'ordre à un appel à la violence « libératrice ». Son anti-conformisme à une certaine morale et à certaines règles de sa communauté lui colle l'image d'un homme a-social qui ne fait aucun compromis aux noms des convenances de l'ordre communautaire.

Dans la même veine d'idées, qui correspond à l'exposé de motifs dans ces actes de parole, Felix, tout comme Mugo, se recroqueville sur ses principes pour observer une différence sans gène envers une guerre qu'il ne croit pas être juste et nécessaire. A travers les actes de langage « I have no intention » (*ICW*, 81), « I must not die » (*GW*, 197), tous les deux (Felix et Mugo) informent sur leurs états psychologiques, qui bien observés, mettent en vue deux personnages qui émettent un signal allant dans le sens de l'anticonformisme. Ils se rebellent contre les dispositifs psycho-sociaux de leurs sociétés et mettent en surface une fermeté d'âme qui, du moins, justifie la dimension négative de leurs arguments.

L'on voit, à travers ces actes de discours, une critique musclée du conflit, de la violence. Il se lit alors une démystification, un dépouillement total de l'engagement militaire au nom d'une cause étatique de tous ses honneurs, ses parures de gloire et d'héroïsme. Mugo préfère son « little samba and crops» (*GW*, 194) aux chansons héroïques que l'histoire devra retenir de cette lutte pour la libération du Kenya. Quant à Felix, il reste convaincu, à un moment donné, qu'aller mourir au champ du combat au nom de la raison d'Etat se donne à voir comme une absurdité. Il engage sa responsabilité et dédicace son temps, son énergie dans ce qu'il considère comme étant la grandeur de l'altruisme : le socialisme.

Cette position s'apparente, à bien des égards, dans *ICW*, à celle de Walter, l'Américain, qui, tout au début de la guerre, s'est confiné dans une logique de rejet. Personnalité responsable dans le dispositif militaire et administratif de Taveta, Wheech-Browning se charge de la mission de sommer tous les citoyens britanniques d'évacuer la zone qui est sous menace d'attaques militaires de la part des soldats allemands. Walter étant un voisin américain, il se fait le devoir de l'informer et de le persuader de quitter son champ et sa décortiqueuse pour aller sauver sa femme et ses enfants à Nairobi. Ne pouvant pas imaginer sa vie en

dehors de Taveta, Walter prend à rebours les attentes de Wheech-Browning. Il l'oppose un niet catégorique par ces propos: « there's going to be no evacuation here. I've got my sisal harvest to process. What am'i going to do with no decorticator » (*ICW*, 108). Wheech-Browning le met devant sa propre responsabilité en l'invitant à méditer sur le sort de ceux qui sont tombés entre les mains des Allemands. A l'exemple du cordonnier dans *ICS* qui fait recours à des paralipses[1] pour laisser l'homme (the man) deviner ses intentions réelles à son égard, Wheech-Browning emploie le même style, par lequel il miroite à Walter les possibles conséquences de son refus d'abandonner ses biens et de s'enfuir à Nairobi. Wheech-Browning se fait narrateur de « stories » pour supplanter le « non » catégorique du « Je » de walter. Il laisse entendre:

> There are stories going round. When they (the Germans) attacked the line at Tsavo – yes, already – it seemed they caught one of the Indian station managers " he blanched." Cut off his … you know. Horribly mutilated, by all accounts. They're savages. He paused. Look, it'll only be for a few months at the most. They say there are troops coming from India. Once they are here, they'll tie everything up in no time. But just at the moment we're a bit stretched (*ICW*, 109).

Les pauses intermittentes (« he blanched », « he paused »), en plus de l'ellipse par laquelle il insinue une information non proférée laissent Walter étriqué dans le doute, ce qui le pousse à atténuer son refus. Il répondra à Wheech-Browning: « I'll give it a thought (…) let me think it over » (*ICW*, 109). Du temps, Walter n'en aura pas assez, puisque VonBishop, un soldat allemand, va débarquer cette fois avec des ordres émanant des autorités militaires. Il ordonne à l'Américain de décamper et demande à ce que ses cultures de café soient détruites.

[1] www.udenap.org/dico/p.htm [Figure de rhétorique, appelée aussi prétérition, par laquelle on fixe l'attention sur une chose, en feignant de ne pas vouloir le faire] 11-11-2012 (03h06mn).

Walter se désolidarise des Britanniques, faisant entendre qu'il n'est ni de près ni de loin concerné par cette guerre et par conséquent, par les mesures de sécurité brandies par Wheech-Browning. Il se refugie derrière un masque de neutralité et manifeste une désapprobation aux injonctions de ce dernier. Cette position de neutralité se manifeste par son désengagement de toute idée de guerre. Il refuse de s'identifier et de se sentir impliquer dans un conflit qui n'est pas le sien.

A l'exemple de Mugo dans *GW* et de Felix, Walter laisse parler son penchant pacifiste. Les actes de parole auxquels il fait recours pour indiquer son refus à s'engager dans une guerre restent identiques à ceux employés par Mugo et Felix. Comme ses derniers, il émet une proposition négative à travers laquelle il éloigne son « Je » de tout lien avec les Anglais. Il clarifie son appartenance identitaire dans cette précision: « look here (…) war on Germans it's got nothing to do with me. I'm an American. Neutral. I have got no quarrel with the Germans » (*ICW*, 108).

La mise en relief de l'adjectif « neutral », isolé dans une situation syntaxique sans verbe et sans objet, dégage les effluves d'une antipathie, d'un éraflement qui rend difforme le « pacte » de partenariat et « d'amitié » entre l'Américain et l'Anglais.

Cependant, devant le danger qu'inspire la présence des Allemands, Walter va finir par se retirer de Taveta. Et le fait de laisser à Von Bishop et à ses hommes le contrôle de ce dont il a le souci (la maison, les récoltes, la décortiqueuse), pour se retrouver dans une situation vulnérable, le livre à la peur et au désarroi. A ce niveau, la guerre est, à ses yeux, vécue comme un mal hyperbolique, qui s'abat sur son existence à travers la ruine de son trésor colonial.

En tout état de cause, quand les hommes de Von Bishop commencent à exercer leur puissance destructrice sur la décortiqueuse, l'Américain se perd dans des performatifs explicites et implicites :

(**1**) « Hey! stop it » (*ICW*, 113);

(**2**) « Burn the crops if you must, but leave this (the decorticator) alone » (*ICW*, 113);

(**3**) « Nobody touches that machine » (*ICW*, 113).

Il oublie, qu'au nom de la guerre, qu'il n'est plus dépositaire de moyens de production et qu'il a perdu le *valoir* sur beaucoup de ses droits.

Son acte de langage **(3)** « Burn the crop but leave this alone » est un directif de surface qui prend empreinte dans une prière ardente d'un homme dont la puissance financière dépourvue maintenant de pouvoir s'abolit lui-même dans une imploration déguisée par un sursaut d'orgueil, lequel voile mal l'état de détresse et de résignation dont il souffre.

Cependant, son « hostilité » verbale va donner à ses « directifs » la force illocutionnaire par laquelle il va atteindre « la finalité de l'acte »[1]. Il ajuste le contexte à ses mots et obtient de Von Bishop la satisfaction de ses souhaits. Ce dernier, pour présenter des excuses de surface, fait recours à des expressifs qui étalent une justification de leur violence : « I *am* sorry about all this » (*ICW*, 113) ; « I'*m* sorry » (*ICW*, 114) ; « Orders, I'm afraid » (*ICW*, 114) ; et pour couronner le tout, il oriente son point illocutionnaire dans un contenu propositionnel à valeur commissive. Il promet: « don't worry, Smith, I won't try too hard in your case. After all we are almost next door neighbours » (*ICW*, 112). VonBishop s'engage dans « une action future »[2], qui consistera à ménager les biens de Walter malgré le contexte de guerre qui les oppose. Néanmoins, cette promesse ne connaîtra pas

[1] François Armagau. *La Pragmatique du texte littaire*, *op.cit*., p. 82.
[2] *Ibid*., p.88. [C'est le fait d'obtenir que l'allocataire fasse quelque chose dans le cadre d'un ordre.]

une félicité ; du simple fait que plutard, quand Walter reviendra sur ses pas qui l'avaient amené à Nairobi, il ne trouvera que désolation : récoltes et semailles brulées, décortiqueuse emportée, une maison dans un piteux état. Le vent de la violence a soufflé dans Taveta. L'ennemi a révélé l'inanité de son vrai visage. La guerre s'impose et ajuste le monde des colons à ses lois.

De Mugo à Walter, en passant par Felix, Ngugi et Boyd font faire à leurs personnages l'usage d'un langage illocutoire à portée négative. Le rejet de l'engagement militaire prend la forme d'un égoïsme exprimé d'une manière patente et univoque. Une attitude décriée par les deux auteurs qui restent convaincus, d'une part, que la liberté d'un peuple opprimé doit être l'œuvre d'un projet collectif, et, d'autre part, que le bonheur individuel ne peut que se réaliser dans l'entreprenariat d'un altruisme consolidé. Ainsi, ne vont-ils pas, par les itinéraires empruntés par ces personnages tantôt cités, faire montre d'une certaine autorité judiciaire qui étale en vue une certaine justice poétique?

En fait, à l'image de Mugo qui a fait défection du combat du peuple pour ironiquement finir sa course aux côtés des Mau Mau, Felix, hanté par une conscience coupable a voulu se révéler dans des œuvres héroïques auprès de son frère Gabriel dans le champ de combat. Il s'enrôle dans l'armée anglaise et débarque en Afrique dans le but de faire corps avec l'esprit de la guerre et la mener à bonne fin aux côtés de Gabriel pour ainsi se faire une bonne conscience après ses aventures amoureuses avec Charis, la femme de son frère. Mais Felix va retrouver son frère décapité par l'ennemi. Son angoisse se transforme en désespoir. Il s'exclame tristement à travers un expressif : « poor Gab » (*ICW*, 369), avant de nourrir une vengeance féroce au nom de la mémoire de son frangin.

Walter, dans *ICW*, qui s'est retrouvé dépouillé de tous ses biens, a jugé nécessaire de poursuivre son coupable (Von Bishop), dans les champs de combat

pour assumer, dans le défi, cette vengeance qu'est la sienne. Réticents de prendre part à la guerre en ses débuts, tous les deux se retrouvent ironiquement en plein pied dans un conflit qui va bouleverser à jamais leur vie.

De la même façon, Mugo, dans *GW*, dans sa quête du « Bien utile »[1], va laisser s'exprimer sa « volonté diabolique »[2] pour se débarrasser de Kihika. Le sort va le déposer dans la prison du colon, où son endurance aux supplices lui collera l'image d'un faux héros.

Dans leur présentation des atrocités de la guerre et de ses raisons, Ngugi et Boyd posent la question du Mal et du Bien. Entre les urgences de la nécessité et le devoir du respect aux droits fondamentaux de l'être, surgit l'équation du « Bien utile » face au « Bien moral »[3]. Le dilemme et la résolution seront alors à la base des positions des uns et des autres par rapport à la thématique de la violence. Les débats s'agitent, les interactions verbales s'établissent et se déterminent, faisant de l'aspect pragmatique du langage un porteur de la présence d'informations de natures différentes et à visées multiples.

Par ailleurs, « Tout homme recherche le bonheur dans sa vie. **La liberté de faire ce qui lui plait, c'est le pouvoir d'imposer la réalisation de son bonheur contre tout, contre tous »**[4] **(**la mise en gras est de l'auteur**)**. Cette position de C. Bergorre-Bret et *al* démontre l'attachement de l'homme à son mieux être. Dans *WC*, le Ruler fait de sa « liberté du bon plaisir »[5] le moteur de son régime despotique. En effet, lui qui s'enferme dans un jeu de ravissements et de rêves

[1] Cyrille-Bret et *al*. *100 fiches pour aborder la philosophie*. Paris : Bréal, 1998, p.105. [« (Le Bien utile se définit comme ce qui procure de l'agreement ou du plaisir, et dont l'obtention relève de la prudence, sans être nécessairement bonne moralement) »]
[2] [Selon Kant, 'volonté qui choisirait en toute circonstance l'opposé diamétral du devoir]
[3] Cyrille Bergorre-Bret et *al*. *100 fiches pour aborder la philosophie*, *op.cit*., p. 104. [« Le Bien moral ce qui relève de la conscience morale, parfois contre toute utilité, et contre notre bien-être].
[4] *Ibid*., p.105.
[5] *Ibid*., p.106.

parfois hyperboliques, demeure résolument le maître tout-puissant du temps et de l'espace dans l'Etat d'Aburira. Le bien et le mal sont à l'appréciation de son libre arbitre. Il se donne les lois et ne se laisse pas définir par des règles de morale quelconque. Son vouloir, ses caprices restent la seule loi qui vaille pour tout le peuple d'Aburira.

Si le Ruler, dans *WC*, est à la tête d'un empire politique avec le droit absolu sur son peuple, Sir Simon, dans *Armadillo*, reste le chef d'une entreprise où il règne en maître incontestable. Tous les deux bénéficient d'une obéissance inconditionnelle de la part de ceux qu'ils dirigent. Les titres par lesquels on les identifie informent sur la nature de leur pouvoir. Par l'identificateur nominal « Ruler », le chef de l'Etat d'Aburira fait dire et fait faire à ses populations un acte d'allégeance de soumission. Il est le guide, le chef suprême qui s'arroge des attributs à consonances et résonances divines.

Du coup, l'appeler par ce nom revient à exécuter un acte par lequel on fait figure d'un sujet, d'un citoyen dépourvu de tout pouvoir, de tout droit pouvant le laisser aspirer à une marge de liberté et de justice. D'une manière analogue, le titre de Sir, qui accompagne le prénom de Simon, fait de lui un patron dont l'identification fait de ses employés des agents soumis à ses volontés. Il est le maître du jeu dans GGH et reste le détenteur de tous les pouvoirs. A l'image du Ruler, ce personnage est craint et respecté ; ses injonctions obéies à la lettre.

Faiseur de roi, dans cette société anglaise du XXIe siècle, l'argent fait régner en maître un directeur d'entreprise qui fait de ses agents des instruments à manipuler, des pions à déplacer au gré des enjeux financiers pour se faire une fortune.

En vérité, la quête du bien-être social a fait de Sir Simon un auteur de nombreuses déconvenues qui portent le visage d'un mal qu'il croit nécessaire. En effet, « mus par une brulante envie de vivre les joies de la possession »[1], d'autres acteurs se rient de la morale en foulant au pied les principes de l'honnêteté et de la justice dans leurs interactions avec les autres.

Sir Simon Sherriffmuir, qui appartient à la classe sociale des riches privilégiés, fait des relations sociales une toile d'araignée qu'il se doit bien tisser pour en faire un parapluie contre les décomptes socio-professionnels qui peuvent mettre en mal la marche de ses affaires et donc son statut d'un « richer man (…) (who)'s happy » (*Armadillo*, 346). Ses investissements dans le domaine des Assurances ne visent qu'à assurer ses propres intérêts. Il n'est, loin sans faut, aucunement animé par un esprit d'un bon samaritain. A la tête d'une grande maison d'assurance, Forteresse Sure, Sir Simon déploie des astuces dans le fonctionnement de la compagnie, en collaboration avec Dirk Van Meer, Hogg et leurs employés, pour spolier ses clients et se retrouver avec un avoir financier qui lui sert d'appui dans son éternelle quête du bonheur. Le mal causé aux autres est du coup le moyen par lequel il atteint ses objectifs. Ses gains très souvent illicites purifient à ses yeux, ses méthodes d'enrichissement malsaines aussi longtemps qu'elles fonctionnent.

Des événements malheureux, comme l'incendie de Fedora Palace, dont sa compagnie d'Assurance a en charge la construction, lui font amasser des fortunes considérables, faisant de la fraude (manipulation des chiffres) un lance-flammes par lequel il consume l'espoir et s'empare des fortunes des victimes. Et, toute personne qui se met sur son chemin, qui mène à la richesse et au bonheur, s'expose aux sanctions péremptoires, allant de la mise à pied au licenciement. Le mal ne

[1] Samb Bathi. Thèse d'Etat, *op.cit*., p.25.

s'exprime pas par le fait de commettre l'injustice, mais plutôt se rattache au fait de rater l'occasion de la commettre au nom de l'enrichissement illicite.

Le Ruler domine un champ politique et gouverne un pays, en faisant de ses trésors publics ses deniers privés. Simon dirige une entreprise, en faisant du malheur de ses clients une source d'enrichissement. Une partie du tiers-monde est alors, en ce XXIe siècle paralysée par une folie dictatoriale, au moment où certains Etats, en Occident, se laissent encore consumer par le démon de l'individualisme et de l'égoïsme. Ngugi et Boyd décrivent deux mondes à situations géographiques différentes, mais dont les réalités socio-politiques sont plus où moins identiques. Le Ruler et Sir Simon partagent le goût du pouvoir et de l'avoir, laissant voir que : « all of them from top to bottom are restless, dissatisfied, envious sick at heart. All of them suffer from cancer and leprosy in the soul »[1].

Néanmoins, le Ruler n'aura pas d'emprise sur tous ses « sujets ». Epris de valeurs de justice, les membres du mouvement rebelle pour l'émergence d'une démocratie véritable, dans l'Etat d'Aburira, installent, à l'image des Mau Mau dans *GW*, un quartier général dans la forêt pour en faire un « espace de construction d'une vision partagée au futur »[2] de leur nation. La frange féminine de ce mouvement va s'illustrer dans bien des occasions à travers lesquelles elle cherchera à éliminer l'écart entre ce qui est et ce qui doit être dans l'arène politique de leur pays. Elle nie et combat tous les clichés érigés contre le respect des droits du citoyen lambda en général et de la femme en particulier. Elle définit des stratégies et surprend de par ses réactions hébétantes, jetant le trouble dans l'esprit du Ruler et de ses collaborateurs. A la base de ces succès, une communication dont il importe d'en déterminer la dimension pragmatique.

[1] Henry Miller. *The Colossus of Massouri*. Paris: N.D.P.P. 75, 1941, p.127.
[2] Dario Chi et *al*. *Les Défis de l'Afrique*. Paris: Dalloz, 2001, p.73.

A l'image du Ruler, le Vice-président Raymond dans *SOA* fait de son pays une propriété privée où seules ses volontés délimitent la liberté de son peuple. Il est le seul détenteur du quotient du pouvoir politique dans son île. Toutefois, s'il a trouvé licence d'obtenir le conformisme de la grande majorité de son peuple, c'est sans compter avec le sursaut nationaliste et patriotique d'un médecin, Baako qui, comme le médecin Che Guevara, va se soustraire de l'élan auto-centré du vice-président et de ses compagnons pour donner voix à la raison et à l'action révolutionnaire.

En fait, dans *WC*, Machokali, qui est en charge de la réalisation du projet « Marching to heaven » fait son panégyrique devant le Ruler et les représentants de la Banque Mondiale. Dans le but de convaincre ces derniers, il fait emploi d'un argument persuasif de la rhétorique et de la pragmatique. Ses actes de discours portent la marque illocutionnaire, faisant de lui le porte voix du Ruler. Il élabore ses idées dans des assertifs et des promissifs:

Assertif :

(1) « the Aburiran masses are ready to forgo clothes, houses, education, medicine, and even food in order to meet any and every condition the bank may impose on the fund it releases for Marching to Heaven » (*WC*, 248);

Promissifs:

(2) « upward ever, downward never, that is our slogan » (*WC*, 248);

(3) « we will not rest until we get to heaven gate » (*WC*, 248);

(4) «we swear by the children of children of the children of our children to the end of the world – yes we swear even by the generation that may be born after the end of the world – that we shall pay back every cent of the principle along with interest on interests ad infinitum » (*WC*, 248).

Etant donné que « la classe des illocutions assertives comprend les affirmations, les assertions, les descriptions, les caractérisations, les identifications,

les explications et beaucoup d'autres encore »[1], l'énoncé (**1**), à caractère descriptif, révèle une présupposition psychologique d'un vouloir ardent, d'une folie de grandeur qui habite le Ruler et ses compagnons. Il a pour but perlocutoire d'amener le bailleur de fonds à placer sa confiance aux dirigeants et aux populations d'Aburira, en octroyant le financement de « Marching to Heaven ». Le contexte pragmatique ne permet pas à l'allocuté (le bailleur) de vérifier la véracité du sens sacrificiel que la nation d'Aburira est dite être prête à consentir. D'où la force perlocutionnaire de l'acte assertif. Le peuple est dit préférer la réalisation du projet du Ruler à sa propre vie. Les vœux du chef de l'Etat à ses yeux, n'ont pas de prix.

L'énumération nominative des fondamentaux comme l'éducation, la santé, la nourriture que ce peuple est dit pouvoir renoncer pour l'advenir heureux et divin du Ruler : « the Ruler would be at one with God » (*WC*, 249), décrit une réalité socio-politique qui soustrait le citoyen de toute image d'insubordination ou de défection aux bons vouloirs du chef.

On assiste de plus en plus à un maquillage intentionnel des écœurements et frustrations du peuple. Sa force persuasive est renforcée par le performatif implicite[2] par réduction « upward ever, downward never » qui peut être compris suivant une acception de nature sémantique, soulignant un engagement de tout un peuple à défier la désaffection, le désamour du chef et l'échec politico-social dans le temps et dans l'espace. La valeur promissive est rendue visible par les adverbes « ever » et « never », lesquels compensent l'absence de l'affixe performatif et du coup spécifient le but illocutionnaire de l'acte promissif.

[1] John. R. Searl. Il est cité par D. Eluerd in *La Pragmatique linguistique*. Paris : Fernand Nathan, 1985, p.163.

[2] Les performatifs implicites sont des énoncés contenus dans des slogans, des affiches ou dans des affirmations péremptoires. Ils sont souvent marqués par l'absence de verbes introducteurs.

L'allocataire est ainsi mieux informé de la responsabilité du peuple qui, à y croire, se développe dans une philosophie de vainqueur, de champion atemporel. Par là, se lit alors un pouvoir d'un Etat qui s'oriente éternellement vers un « effort d'être, (…) contre le moindre-être et le non-être en aiguisant la différence qui le soustrait »[1]. Cet optimisme est élargi par l'énoncé promissif (**3**) « I will not rest until I get to heaven gate », à travers lequel est effectuée une mise en œuvre d'une union sacrée entre le peuple, l'Etat et son avenir. Une voie est tracée dans le futur : celle d'une nation confirmée dans son principe de challenger qui réalise toujours ses rêves.

Le quatrième acte promissif, à la différence de l'acte (**2**) et (**3**), demeure explicite grâce à l'affixe du verbe « to swear » conjugué à la première personne du pluriel. D'ailleurs, Austin en parlant des actes promissifs, les définit comme suit :

> Je veux dire qu'ils commencent tous par ou contiennent une expression très significative et très claire, telle que «je parie », «Je promets », « je lègue », expression employée aussi très communément pour nommer l'acte même que j'accomplis en formulant l'énonciation (par exemple parier, promettre, léguer), etc[2].

En effet, dans ce performatif promissif, la valeur du pronom personnel « Nous » (« We ») va du « Je » multiple et hyperbolique à la représentation d'une collectivité »[3] qui se ramène à la singularité exclusive du tout-puissant Ruler. Ce diéctique pronom donne à l'acte une possibilité de félicité au grand bonheur de la coopération Nord-Sud. En sa qualité d'homme de confiance du Ruler et de directeur du projet « Marching to Heaven », Machokali s'évertue, de par ce promissif, d'ajuster, par la description et donc la précision du détail, le monde aux mots. En d'autres termes, il fait répondre aux attentes du bailleur de fonds en

[1] France Farago. *Le Christianisme*, *le Judaïsme*, *L'Islam et la pensée occidentale*. Paris : Armand Cilin, 1999, p. 33.
[2] John. L. Austin. *Quand dire c'est faire*, *op. cit.,* p.62. p.177.
[3]Danielle Baudelier. *Se dire et se taire : l'Ecriture d'une saison en enfer d'Arthur Rimbo*. Paris *: Langages*, 1988, p.9.

termes d'engagement d'acquittement sans conditions aux créances, à la volonté sans appel de l'Etat d'Aburira à honorer ses dettes à l'endroit de ses créanciers. Il se conforme aux souhaits du chef et les traduits en actes par le verbe « to swear »: « *quand dire c'est faire* ».

Le promissif « yes we swear even by the generations that may be born after the end of the world » est apposé dans l'acte total effectué dont il reste à la fois isolé et rattaché par des tirets. Comme but illocutionnaire, il renvoie à l'engagement et à la responsabilité de Machokali, du Ruler et de toute la nation d'Aburira à œuvrer pour la félicité de ses propos. Il s'ajoute à la partie descriptive qui enrichit le commentaire, spécifiant la force illocutionnaire du promissif performatif global. Recanati souligne d'ailleurs l'importance du commentaire dans l'acte performatif en ces termes :

> Le commentaire, en effet, sert à faire reconnaître à l'auditeur la nature de l'acte illocutionnaire que le locuteur entend accomplir par son énonciation, et comme accomplir un acte illocutionnaire c'est, entre autres choses, faire reconnaître à l'auditeur l'acte dont il s'agit, dans le cas présent, est accompli par l'énonciation conjointe de l'énoncé et de son commentaire plutôt que par l'énonciation du premier à l'exclusion du second: l'énonciation du commentaire n'est pas un deuxième acte de parole s'ajoutant à celui que l'énoncé commenté sert à accomplir, mais un aspect de ce dernier[1].

Machokali engage l'avenir et rattache ce présent du citoyen né ou non encore né à un futur antérieur. Il condamne le « We» à dominer les aléas pouvant compromettre les relations de son Etat et de ses bailleurs de fonds. Et Chenet de rappeler que : « le sens de la promesse en tant que mémoire du futur est celui d'une

[1] François. Recanati. *Les Enoncés performatifs. Contribution à la pragmatique*. Paris : Editions de Minuit, 1981, p.49.

élevation dans l'ordre du temps : elle nous fait passer de la durée quotidienne à une durée plus haute »[1].

Au demeurant, le discours de Machokali sur le projet « Toward Heaven » reste dominé par des actes performatifs à valeur promissive et à force illocutionnaire perlocutoire. Convaincu du bien que la réalisation d'un tel projet peut procurer au Ruler et à tout le pays d'Aburira, le mari de Vinjinia, par la promesse, « enchaîne ce qui est incertaine »[2] et d'emblée offre à l'allocuté une réponse rassurante à toutes ses interrogations, connues ou inconnues. Ainsi, quelque soit leur nature, les promissifs demeurent l'expression d'un rêve dont la réalité est crue être une source de bien pour le chef et son peuple.

Dans *WC*, le Ruler se fait entourer de ministres-disciples qui portent sa voix devant ses partenaires. Qu'on se garde de trouver en eux des patriotes qui dédicacent leur vie au service de la nation. Loin sans faut. Ils vivent et travaillent pour le Ruler. Alors que dans *Armadillo*, les collaborateurs de Sir Simon et de Hogg, quoique soumis aux exigences de leurs ordres, ne sont pas des collaborateurs à toute épreuve. Là où Tajirika défend avec toute son âme les intérêts de celui qu'il voit comme son totem phallique, Lorimer s'évertue à tirer son épingle du jeu qui l'associe avec Simon et à Hogg. Devant ses clients, dans l'objectif de les amener à obtempérer, il emploie un style langagier un peu éloigné de celui de Machokali devant les bailleurs de fonds. Machokali s'appuie sur des promissifs pour solliciter la générosité des Occidentaux, tandis que Lorimer s'exprime avec des explétifs, des directifs, des expressifs et des assertifs pour déposséder ses clients de leurs droits et de leurs biens.

[1] François Chenet. *Temps* : *temps cosmique*, *temps vécu*, *op.cit*., p.175.
[2] *Ibid*.

A Rintoul qui se soucie du sort qui leur sera réservé après l'incendie de GGH, Lorimer montre une conscience insoucieuse et condamne Rintoul et ses collègues qu'il accuse d'être à l'origine de l'incendie. A leurs arguments, il rétorque ceci: « this is what happens when you set fire to expensive buildings, I'm afraid » (*Armadillo*, 171). Le syntagme « I am afraid », tout en permettant à Lorimer de se dissocier des mesures impitoyables que sa compagnie compte prendre pour statuer sur le cas de GGH, reste un explétif à travers lequel il marque sa distance envers Rintoul et ses collègues. Son énoncé est composé d'une action causale (« when you set fire on expensive buildings ») et une conséquence introduite par le démonstratif « this » à valeur diéctique[1]. Le premier segment de l'énoncé apparaît alors comme une « consequencia immediata »[2]. Les dégâts causés par l'incendie sont alors rendus visibles et mis dans le compte des ouvriers de GGH. Rintoul est atterré. Il est à court d'arguments. Il se libère dans un discours à la fois injurieux et menaçant: « you are going to fucking pay for this Black. One way or another you – you mate – are going to suffer for what you've done. I'm going to – » (*Armadillo*, 171-172).

Toujours, le dernier énoncé « I'm going to » non achevé sous-tend un non-dit, une « illusion du sens »[3] qui met en évidence un effet apeurant. Le commentaire mis en apposition « – you mate – » tue le pouvoir d'autorité de Lorimer et annule la verticalité de ses relations avec son interlocuteur. Un clash d'intérêts fait jour. Un rapport d'hostilité s'installe entre le client et l'expert en assurance. Ce dernier, qui refuse de se laisser marcher sur les pieds, rétorque :

> One more threat, one more violent word and we will persecute you in the courts (…) GGH reponse to any public verbal menace, always to be couched in the first person plural. You cannot threaten us in this

[1]Patrik Charaudeau, *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.227. [Il désigne « ce qui est physiquement présent dans l'environnement spatio-temporel des interlocuteurs.]
[2] Emmanuel Kant, *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion, 1987, p.309.
[3] *Ibid*. [Selon Kant une illusion du sens signifie le fait de « tenir pour quelque chose immédiatement saisi pour une conclusion. »]

> way. We know everything about you, Mr Rintoul, and have you any idea how many lawyers we have working for us? If you so much as lay a finger on us, so much as threaten us once more, we will set them to work on you. You will be truly finished then, truly washed up. The law will get you, Mr Rintoul, not me, the law (*Armadillo*, 172).

Dans cette énonciation, qui a pour but illocutoire de décourager et de freiner Rintoul dans son élan revanchard, se note une « diversité de langages »[1] dont les « unités compositionnelles »[2] sont des expressifs. C'est le cas, entre autres, de « one more threat, one more violent word and we will prosecute you in the court. If so much …the law » (*Armadillo*, 172), Nous avons également un assertif à valeur expressive (menace): « GGH reponse to any public verbal menace » (*Armadillo*, 172). Il n'en demeure pas moins utile de mentionner le poids des assertifs à valeur directive : « you cannot threaten us in this way. We know everything about you Mr Rintoul » (*Armadillo*, 172). L' énoncé interrogatif, à visée informative: « have you any idea how many lawyers we have working for us ?» (*Armadillo*, 172), n'est pas laissé en rade.

Le syntagme « our law » est une mise en apposition à travers laquelle Lorimer Black laisse croire à son interlocuteur qu'il agirait en parfaite légalité et sa condamnation ne serait que l'expression de la loi garant des droits et libertés des citoyens dans sa société. Chemin faisant, Lorimer affecte leur environnement discursif, en produisant « un nouvel état de fait »[3]. Les données de la querelle rétablissent la verticalité dans leur rapport. Le lecteur est informé par ces termes:

> Lorimer saw tears in Rintoul's eyes, tears of frustration and impotence (…). Rintoul turned and walked away, one shoulder oddly hunched, as if he had a crick neck. (…). Lorimer (…) had crossed through Rintoul's world for a moment, the world of dog eat dog or, rather, of big dog eating smaller dog, and shared in his terms of reference,

[1] Mikhaïl Bakhtine. *Esthétique et theories du roman*. Paris: Gallimard, 1978, p.88.
[2] *Ibid*., p.89.
[3] Michel Dufour. *Argumenter* : *cours logique informelle*. Paris: Armand Colin, 2008, p.48.

> spoken a language of unfairness and injustice that Rintoul understood all too well. (*Armadillo*, 172-173).

Cette querelle entre Rintoul et Lorimer est l'un des éléments d'injustice les plus accentués dans *Armadillo*. Cet événement illustre au grand jour la loi de la jungle. Autant souligner que celle-ci porte le masque de la légalité en vertu duquel les plus forts dominent et sacrifient les plus faibles dans cette société anglaise du XXIe siècle. Ainsi, nous pouvons conclure, avec Badiou, que l'homme est

> Un massacreur systématique (qui) poursuit dans les fourmilles géantes qu'il a édifiées des intérêts de suivi et de satisfaction, ni plus, ni moins estimables que ceux des taupes ou des cicindèles. Il est montré, le plus retors des animaux aux désirs cruels de sa propre puissance[1].

Si Tajirika tend la main et s'exprime dans une voie promissive, Lorimer, lui, tend la sienne et argumente dans une logique directive. L'un mendie au nom d'un projet présidentiel hyperbolique, l'autre extorque au nom de ses intérêts scrito-personnels. A travers eux, Ngugi et Boyd fustigent la cupidité et l'égoïsme dans les champs politiques et sociaux.

Si le régime despotique du Ruler a érigé « le *logos* (discours), *l'épitumia* (réflexion) et *l'ergon* (action) en sommet d'un triangle vertueux »[2] pour mieux contrôler et réduire à l'impuissance ses adversaires, c'est sans compter avec le mouvement marxiste révolutionnaire dont les membres cheminent de concert pour ainsi agir afin de « changer l'état des choses et rendre possible ce qui est souhaitable »[3] pour leur pays. Et c'est aux femmes de ce mouvement de pousser les limites de l'action légitime pour revendiquer des libertés. A leurs yeux, les projets du Président ne peuvent, en aucune manière, procurer un bien-être aux populations

[1] Alain Badiou. *L'Ethique*, *op.cit*., pp.52-53.
[2] Dario Chi et *al*. *Les Défis de l'Afrique*, *op.cit*., p. 75.
[3] *Ibid*., p.74.

d'Aburira. Leur combat est celui du changement et elles refusent de passer la main devant les écueils périlleux du système politique d'un parti-Etat.

Alors que le Ruler et beaucoup de ses ministres ont le cœur en fête en ce jour d'accueil des représentants de la Banque Mondiale, les femmes qui étaient supposées danser à ses honneurs et à ceux de ses hôtes, s'arrêtent net devant la tribune officielle pour s'adresser au chef de l'Etat. Leur message est exprimé dans un acte performatif directif : « set Rachael free !» (*WC*, 250). L'indicible s'est produit. L'homme le plus puissant d'Aburira reçoit un ordre de la part de la gent féminine. Son honneur est foulé au pied ; sa fierté atteinte ; la sacralité de son trône affectée par une volonté de puissance perceptible de la part des femmes. En effet, l'absence d'un verbe préfixé dans l'acte directif met à grands traits la fermeté des locuteurs. Les femmes se mettent dans une position de supériorité et font preuve d'une grande intransigeance : le Ruler doit libérer, sans condition aucune, la première dame du pays qu'il a emprisonnée arbitrairement. Un vent nouveau souffle dans Aburira pour y déposer les germes d'une révolution.

Le cahier de charge des femmes est fourni. Elles soulignent un autre point à satisfaire : l'abandon du projet « Marching toward Heaven », qu'elles qualifient à travers un performatif à caractère expressif. Elles s'expriment de la sorte: « MARCHING TO HEAVEN IS A PILE OF SHIT! MARCHING TO HEAVEN IS A MOUTAIN OF SHIT! » (*WC*, 250). Cet énoncé expressif à gradation ascendante (A PILE OF SHIT ! A MOUNTAIN OF SHIT !) porte la marque de la majuscule, édifiant davantage sur le degré de frustration des femmes sur le mode de gouvernance d'une manière générale du Ruler. Son aspect descriptif l'affecte une valeur d'un commentaire à visage comique et humiliant. Le point d'exclamation (**!**), à la fin de chaque phrase, informe bien sur l'état psychologique des locuteurs au moment même de la profération de l'acte. C'est de gaieté de cœur

qu'elles insultent et ridiculisent le Ruler et son projet avant de se fondre dans le grand public.

A la différence des femmes dans, *WC*, qui font usage d'actes de langage expressifs et directifs dans leurs énonciations, le médecin Baako, dans *SOA*, s'appuie principalement sur des conjonctions et disjonctions pour faire entendre sa voix dissidente. Cependant, Si Baako et les femmes sont différents dans leurs styles de communication, les objectifs pour lesquels ils se battent restent analogiques.

A l'exemple de ces femmes, qui se sont embrigadées dans un mouvement politique, visant la destitution du régime dictatorial du Ruler, le médecin Baako, s'engage dans une logique de conquête du pouvoir politique dans *SOA*. Selon lui, le régime du vice-président est le mal qu'il faut couper à sa racine pour libérer San Cristobal. Dans son intention de convaincre Chiki, un célèbre artiste, à partager son idée, le docteur développe ses propos comme suit :

> My point is this (…) if the government is rotten, then every activity under its authority will be polluted too. And I don't mean parties. It makes no difference whether they are to the right or left if the actual way of governing is rotten (*SOA*, 324).

Le point de vue de Baako est épousé dans un mode conditionnel inscrit dans la valeur d'un acte locutif, lequel est configuré par la marque explicite du verbe «my point is » (« je pense que »). Le relateur standard particularise la relation gouvernant et gouverné. Pour cette raison, l'accomplissement de la présupposition « if the government is rotten » supposerait l'avènement de la conséquence « everthing under his authority will be polluted ». Il y a lieu de noter « un glissement de conditions »[1], qui donne un rythme persuasif à l'énonciation. Dans

[1] Patrick charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.536.

WC, les femmes s'adressent au Ruler avec passion pour l'obliger à libérer Rachel et à renoncer à son projet. Dans *SOA*, le médecin fait parler la raison pour atteindre son but.

A cette réaction, de Chiki, qui laisse apparaître un esprit perplexe : « things change and they remain the same » (*SOA*, 324), Baako renchérit son argumentation:

> Because we do not try to choose their destiny. (…). Leaves blossom and die and blossom again, but the tree remains, because it cannot choose to be other than that tree. But if politics is the art of the possible, then your work should be an attempt to show the individual situation illuminated by all the possibilities which keep pushing it always towards a destiny, a destiny which remains open. But you close it, Chiki if you get bogged down by how things change and yet remain the same (*SOA*, 324).

Baako ouvre son « cadre du raisonnement »[1] par « un mode d'enchaînement »[2], faisant usage de la conjonction « because » (parce que). Une conjonction grâce à laquelle, Baako fait la peinture causale et conséquentielle de l'absence de changement politique et économique dans son pays. Cette conjonction souligne une explication de l'assertion de départ « things change and they remain the same ».

Baako se décrit et décrit son peuple, au moyen du diéctique de personne « Nous », dans un élan de nonchalance, et de peur devant la nécessité de s'embrigader dans un mouvement révolutionnaire. Il s'appuie sur la conjonction « parce que » pour expliquer un fait déjà connu (…) en établissant « un lien de causalité »[3]. Il déplore: « we do not try to change their destiny» (*SOA*, 324). Le

[1] *Ibid*., p.789.
[2] *Ibid*.
[3] Dominique Maingueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op.cit*., p.71.

médecin condamne l'attitude fataliste de son peuple qu'il compare d'ailleurs à celle d'un arbre qui poursuit un cycle rotatif qui le ramène toujours au point de départ: « leaves blossom and die blossom again, but the tree remains, because it cannot choose other than to remain a tree » (*SOA*, 324).

Alors que les femmes, dans *WC*, s'expriment par des injures pour opposer leur point de vue à celles de Tajirika et du Ruler, Baako, pour étayer son argument contre la position de ses concitoyens, fait recours à un « mais » réfutatif[1]. Son ambition est de proposer, en lieu et place, l'action politique, qu'il considère comme « the art of the possible ». Ces possibles, Chiki les barricade dans un immobilisme. Pourtant, son statut d'artiste donne à penser qu'il est plus à même de sensibiliser et d'inciter le peuple à la révolte de par son influence populaire.

Baako pense que le destin a tendu une main de salut à Chiki, mais ce dernier ne sait pas la saisir. Et c'est par un « mais » argumentatif à valeur restrictive enchâssé dans une causalité conditionnelle où le relateur « if » (si) joue un rôle singularisant le permettant de manifester son opposition aux idées de son interlocuteur. La combinaison du « mais » restrictif et du relenteur « si » dans un seul énoncé témoigne de la volonté du médecin d'argumenter dans une direction opposée à celle de Chiki. Baako, à l'image des femmes rebelles, dans *WC*, fait preuve d'un soldat, d'un médecin, qui résolument, se porte le devoir de vacciner son peuple contre la pathologie de la mal gouvernance, du clientélisme politique et de l'injustice sociale.

Cette injustice sociale est le mal que les femmes continuent de combattre. Invitées lors d'une autre cérémonie inaugurale de « two important offices » (*WC*, 108-109), les compagnons de Nyawira frappent à nouveau sur la partie sensible du

[1] [Un « mais » refutatif : il oppose la mise en scène dans un mouvement énonciatif unique d'une sorte de dialogue qui associe négation et rectification.]

régime dictatorial. Elles formulent et articulent des chansons qui, au delà de leurs rythmes et sonorités, expriment des contenus performatifs. Selon qu'il est écrit :

> When I came here to sing praise to the visitor
> I did not know that it was to a house at war
> I do not sing in houses at war
> my song might become cacophony
> and my voice gets lost in my throat
> for though you see me dancing
> I have a husband and a child to look after
> I would not want the child to lose his father
> for a house is father, mother, and child (*WC*, 309).

Elles émettent un acte directif implicite qui a pour but illocutionnaire d'amener Sikioku, qui assure l'intérim du Président de la République absent du territoire national, à libérer le mari de Vinjinia. L'idée principale de la chanson s'articule alors autour d'un refus : celui qui consiste à cautionner l'emprisonnent arbitraire de Tajirika. Les verbes « to sing » « to have » « to want », dans les énoncés « I do not sing in houses at war », « I have a husband and a child to look after », « I would want the child to lose his father », sont des verbes « parenthétiques »[1] indiquant des non-dits qui font appel à l'intelligence de l'allocataire pour déchiffrer le code d'accès et pénétrer le sens. Le contexte particulier fait que les actions de ces verbes expriment un désaccord total des femmes sur la justice à deux vitesses dans leur pays. En plus, du fait qu'ils décrivent des aspects psychologiques, ils font de leurs locuteurs des avocats chevronnés pour la cause féminine.

Les énoncés de cette chanson expriment un cri de cœur, une aspiration forte à la liberté. Chacune des femmes, par les actes performatifs, constitutifs de leur chanson, demeure subversive contre le régime et les pratiques judiciaires du Ruler. Cependant, leur double statut de femme et de citoyenne lambda fait que leur

[1]Un verbe parenthétique est un verbe qui peut avoir un double emploi (un emploi descriptif et pragmatique). Il est conjugué à la première personne du singulier au présent de l'indicatif.

requête dispose d'une marge insignifiante pour connaître la félicité. Au pays du chef, seul le chef a toujours raison.

La réaction de Sikioku d'amener Vinjinia à la cellule de Tajirika pour qu'elle constate de vue que son mari est vivant n'a pas calmé les femmes. Elles articulent une autre chanson pour laisser entendre ceci :

Sikioku you were given big ears so that you could hear thing
From afar
And you, Kaniuru, a big nose so that you could smell things
From afar
Listen, then, to what we the people of this land say
We desire peace, unity, and progress
A good leader is the one who can bring about the three
I will sing what I sang for the one who was there before
I will sing the same song for the one who will come after
When I fought against the colonialists
I thought that freedom would mean a cow to nourish me
With milk
Yesterday I had nothing to eat
Today is the same
Who has ears to hear the people? (*WC*, 310) (La mise en italique est de l'auteur).

Dans cette chanson, le nombre du locuteur se déplace du « Je » singulier (dans la première chanson) au nous pluriel : « we desire peace, unity and progress » avant de revenir au « Je » multiple, incarnant la voix de tout un peuple. Alors la chanson passe de l'état descriptif à l'état perfomatif. Avec l'anaphorisation du ségma « I will sing» se pose une certaine constance du locuteur dans l'engagement de la résistance contre tout régime despotique. La valeur pragmatique de la chanson se trouve dans sa nature assertive d'un besoin collectif : « we desir peace, unity and security». Les énoncés : « yesterday I had nothing to eat. Today is the same» sont des constatifs à travers lesquels le passé colonial caractérisé par la misère et la servitude est lié par le nombril aux temps présent dans l'Etat d'Aburira. D'où le désespoir de cause qui pousse à une interrogation, laquelle vise

plus à expliquer un fait qu'à en demander. Elle porte sur une information, une réalité du déjà vu que le locuteur cherche à communiquer à l'autre. Le désarroi est de mise et le peuple ne sait plus à quel dirigeant se vouer.

Ainsi Ngugi pose la question cruciale du leadership dans les Etats africains, où le pouvoir est souvent confisqué par une famille, une ethnie ou un groupuscule d'individus au détriment des masses laborieuses.

Contrairement aux collègues de Vinjinia, dans *WC*, qui emploient des verbes parenthétiques pour coder leur message, et le « Je » multiple, qui renvoie à la collectivité de la responsabilité, Baako fait régulièrement usage du diéctique personnel « Je » singularisant et parfois de la « représentation d'une collectivité vague « on » »[1] pour ainsi s'écarter de toute image hyperbolique d'un juge dévoué aveuglement à un idéal, en parlant des droits fondamentaux de son peuple.

En fait, au point de vue de Chiki, qui fait de lui un citoyen non satisfait de la marge de liberté que lui offrent les responsables politiques de son pays : « I am not satisfied with what political freedom has done here» (*SOA*, 324), Baako lui répond :

> Not satisfied ? (…), I am positively scared man. The freedom to make your own law is absolutely necessary before you can move on, but the moment you embrace it as a goal which you have achieve, you're finished. And that's what those men in Federal Drive have done. Their innocence and their ambition don't let them see what's under their very nose. (*SOA*, 324-325)

Baako s'interroge et fixe l'attention de son interlocuteur avant de proférer un assertif à valeur positive : « I am positively scared ». L'enjeu de la communication est réel : discréditer la classe politique, aux yeux de Chiki et encourager ce dernier

[1] Danielle Baudelier. *Se dire et se taire : l'Ecriture d'une saison en enfer d'Arthur Rimba*, *op.cit*., p.10.

à s'engager dans une logique de révolte. Il insiste sur la nécessité de la mise en place d'une constitution par le peuple et pour le peuple.

En parlant de loi, il emploie un style neutre, enrôlé dans la valeur du pronom impersonnel « On », exprimé en anglais par le terme « you » : « the freedom to make your own law is absolutely necessary before you can move on, but the moment you embrace it as a goal which you have to achieve, you're finished » (*SOA*, 54). Ainsi, il se dresse en porte-à-faux avec les hommes politiques qui souvent se mettent au-dessus de la règle en se disant : « que nos désirs fassent nos uniques lois »[1]. Cette neutralité que Baako affiche en parlant de la loi est le « point aveugle de la loi, duquel celle-ci profère sa vérité »[2]. Il continue ses critiques qu'il développe dans un « discours d'invective qui conjugue dénégation et défi »[3]. Il fait part à Chiki de l'urgence de libérer le peuple de San Cristobal « des renoncements forcés »[4]. Pour ce faire, Baako emploie une négation à constation directive: « we musn't postpone the time, or the next generation will have to start by first wiping the muck we've left behind out of their eyes » (*SOA*, 326). L'élément disjonctif « or » (ou) « pose un choix, une alternative, un rapport d'exclusion »[5] entre les deux parties constitutives de l'énoncé. Le disjonctif « or » se met en facteur et demeure l'élément constitutif commun aux deux assertions. Dans ce cas précis, une éventualité est supposée. La dimension conséquentielle d'une procrastination est soulignée : le sacrifice d'une génération sous l'autel d'un silence coupable.

Pour Baako, le peuple est amorphe devant le régime scélérat du Vice-président « because they are not sure what would happen if they made a move. They know that bottles and stones and knives can't cope with the republic's

[1] Italo Calvino. « Philosophie et littérature », article publié en 1967 dans le supplément *littéraire* du *Times*, trad. Franç. In *La Machine Littéraire*, Seuil, 1984, p.37
[2]Pierre Macherey. *A quoi pense la littérature ?* Paris : PUF, 1990, p. 131.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.506.

weapons » (*SOA*, 325). Les populations de San Cristobal ont besoin d'un guide pour mener à bien une révolution. Et l'apport de Chiki, en tant qu'artiste, est un réquisit fondamental pour enclencher un processus de décolonisation mentale, d'une remise en question des ascèses et autres formes de soumission nouées au fil du pouvoir politique. Sa foi inébranlable en la liberté de son peuple l'amène à construire un discours prophétique à identité promissive. Il exprime sa vision:

> One day they (the populations) will give way to the opposite of fear. (…) and the result of their madness will last a long time. (…), you can bribe people with more wages overnight. But freedom or no freedom, if that crowd ever give way and go berserk, you can't clean up the result of that madness overnight. That's what those complacent imbeciles in Whitehall don't seem or care to understand about their African problem. That madness will linger, freedom or no freedom, like the memory of slavery in San Cristobal (*SOA*, 325).

A l'image des femmes dans *WC*, Baako laisse libre cours à une verve patriotique à travers laquelle il porte en surface un écheveau de constructions énonciatives, décrivant d'une part, le visage scélérat du régime politique et d'autre part, l'appel aux hommes à poigne à faire étroitement corps avec l'idée de se démarquer des formes usuelles de l'ordre politico-social et faire tomber une dictature. Sa stratégie communicationnelle diffère de celle des femmes dans *WC* qui est singulièrement marquée par un grand accent sur les directifs, les expressifs et les assertifs.

Par ailleurs, le mariage, qui est, par nature, l'expression de volonté de deux individus à vivre dans la communion peut être une source de bien-être benoît. Néanmoins, soumis à l'usure du temps, il peut, par la présence insistante de vertigos de la part des partenaires, subir des démangeaisons morales, pouvant altérer ses fondements et donc laisser croître, en lieu et place de la communion avec autrui, le mal qui éteint le halo de paix, d'estime et d'amour d'un couple ; où

l'image de la femme est parfois écornée soit par le phénomène de la violence ou par d'autres formes d'injustices conjugales dont elle peut être victime.

Circonscrite et analysée dans le « marché linguistique »[1], la vie de couple renferme des condiments sémantiques qu'il convient de disséquer pour en dégager la substance sémiotique.

En fait, la relation de vassal à maître[2] qui caractérise la relation entre le mari et sa femme dans le foyer conjugal fait l'objet de combat chez les compagnons de Nyawira dans *WC*. La maltraitance dont Vinjinia est victime dans sa vie de couple a amené les femmes révolutionnaires à enlever son mari pour le traduire « before a people's court » (*WC*, 435). La finalité de leur action est d'infliger une leçon du « Bien [qui] est aussi principe de moralité »[3]. Dans sa défense, Tajirika produit un argumentaire qui prend racine dans une logique performative. Aux adjonctions des femmes, il oppose des refus catégoriques. A leurs interrogations et affirmations, il rétorque par des directifs et même des assertifs à portée négative. Aux femmes, il dira :

(1) « I refuse to recognize your authority » (*WC*, 435);

(2) « get off my back » (*WC*, 435);

(3) « listen to me. There is no power on earth that can tell me how to run my home. » (*WC*, 435);

(4) « I don't need to be lectured. My wife is not our wife; she is mine » (*WC*, 435);

(5) « Listen. Tradition is on my side ; it is the man who wears the pants in the house » (*WC*,435);

(6) « Listen to me; (…) Vinjinia and I are one of the happiest couples in the world. I don't believe in domestic violence » (*WC*, 436).

[1] Pierre Bourdieu. *Raisons pratiques sur la théorie de l'action.* Paris : Editions Seuil, 1994, p.98.
[2] Raymond Aron. *Paix et guerre entre les nations*. Paris : Calmemn-Levy, 1984, p.162.
[3] France Farago. *La Volonté*. Paris : Armand Colin, 2002, p. 22.

Accablée par les accusations de ses preneurs d'otage, la victime fait recours à des expressions préfixées dans la plupart de ses actes de langage. Ainsi dans les énoncés (**3**), (**4**), (**5**), et (**6**) il attire l'attention de ses interlocuteurs par les préfixes « Listen », « Listen to me », « I don't need to be lectured ». Tajirika éprouve une angoisse devant ses « bourreaux » qui l'accablent de récriminations. Il veut être un mari tout puissant qui réfute « la limitation du cumul des mandats conjugaux »[1]. Pour ainsi dire, il fait du commentaire dans ses actes de discours un moyen qui justifie la fin de convaincre et de retrouver la liberté sans sanction préalable. Il précise: « she is mine», « it is the man who wears the pants in the house» «I don't believe in domestic violence». Ces précisions du détail qui portent la définition des assertifs, font faire à Tajirika un mea-culpa. Il se dédit et se confesse pour assouvir la soif de vérité de ses interlocuteurs.

Mais, il semble bien que ces actes de discours reflètent « l'inépuisable peine causée par l'expression verbale de la réalité »[2] conjugale dans le foyer de Tajirika. Ses dédits et dénis ne seront pas couronnés de félicité, car le témoin à charge, en l'occurrence sa femme Vinjinia, va prendre le contre pied de ses assertions. Sa révélation est fracassante et déterminante:

> I' am sorry, (…). I have lied to you and lied to myself while lying for my husband. This man (Tajirika) rains fists on me whenever it suits his temper. If he has a disgracement with others in his workplace or in a bar, he takes it out on me. The heart of my husband is as hard as a concreter floor » (*WC*, 437).

En réalité, en affirmant que les blessures que porte son visage sont dues à une chute sur la dalle bétonnière : « I fell on the cememt floor » (*WC*, 437), Vinjinia fait un faux témoignage avant d'y revenir par l'expression d'un performatif qui exprime le regret, en l'occurrence : « I am sorry ». L'usage du

[1]Yves Michaud (Dir.). *La Société et les relations sociales*. Paris : Odiles Jacob, 2002, p.133.
[2] Daniel Bandelier. *Se dire et se taire : l'Ecriture d'une saison en enfer d'Arthur Rimbo*. Paris: Langages, *op.cit*., p.54.

démonstratif « this », dans « this man », identifie et isole Tajirika dans une position de coupable. Elle lui fait porter le point d'un délit dont il doit en assumer les conséquences. Grâce à son témoignage assertif, Tajirika ne pourra plus être relâché au bénéfice du doute. La sentence doit tomber. Les yeux fixés sur lui, « the judge fixed her eyes on Tajirika » (*WC*, 439), la juge prononce enfin le verdict: « you are sentenced to receive as many blows as you rained on your wife » (*WC*, 439). Dans cet acte, la juge dit et fait une chose en même temps. En d'autres termes, en prononçant la sentence, elle crée un « avant » et « un après », en changeant l'environnement psycho-social du coupable. D'où la performativité du verdict.

Vient alors une autre condamnation par sursis. Nous lisons: « if you appear before us again, you will not leave here with your penis dangling between your legs » (*WC*, 439). Dans cet énoncé le relateur « si » implique une dimension prépositionnelle à visée explicative. L'action de sanctionner est exprimée dans ce que nous convenons identifier comme une hypothèse H1 (if i ...) et dont la réalisation aurait pour conséquence C2 (you will not leave here with your penis dangling). H1 ⟷ C2 s'articule autour d'un rapport implicatif et inclusif, permettant au juge de garder la main sur l'auteur du mal.

A cet effet, les femmes d'Aburira font montre d'une *boulèsis* (volonté) sans faille pour restaurer à la femme toute sa dignité humaine. Elles visent à la libérer des chaînons de la soumission esclavagiste pour la doter de la *noûs praktikos* afin qu'elle puisse faire régner le Bien sur le Mal.

Comme dans *WC* où la femme se rebelle pour débrider la femme du chaînon assujettissant de la violence conjugale dans *Armadillo*, elle s'indigne devant le phénomène de l'infidélité. Torquil, un ami à Lorimer, a trahi sa femme Irina, en faisant l'amour avec une jeune fille, Binnie. Ne pouvant pas tolérer une telle

atteinte à la morale, Binnie exclut Torquil du foyer conjugal et demande le divorce. Déboussolé, son mari se précipite chez Lorimer pour s'expliquer et demander une aide.

Dans un style indirect, Torquil rapporte les propos de Binnie. A la question de Lorimer: « how things go (…) after Saturday night? » (*Armadillo*, 194), Torquil répond par un acte élocutif[1] à portée implicite: « nightmare » (*Armadillo*, 194).

En proférant cet acte Torquil s'efface plus ou moins des cadres énonciatifs, en évitant d'impliquer son interlocuteur. Il tente d'impersonaliser l'acte de langage pour ainsi se déculpabiliser. Il se présente comme une victime à travers l'action décrite : « nightmare ». Et, étant donné que son interlocuteur ne réagit pas, Torquil continue son argumentation. Il met l'accent sur le descriptif et le narratif des réactions de Bennie la nuit précédente :

(**1**) « She became very quite » (*Armadillo*, 194);

(**2**) « She calmed down, icy, cold, not like herself at all of drauwn in on herself. » (*Armadillo*, 194);

(**3**) « I apologized of course, but she refused to speak to me» (*Armadillo*, 194), dont le but illocutionnaire, c'est-à-dire la finalité c'est informer et d'expliquer le seul ami en qui il peut compter pour trouver des solutions à des problèmes. Son discours est un « type de texte »[2]. En effet, l'emploi de son mode descriptif prend appui sur des qualificatifs qui exposent le faire « culpabilisant» de Binnie. (« She became colder, icy, she refused to speak »). Ainsi, Torquil met en marche une procédure discursive qui renforce la mise en fonction de son récit accusateur.

[1] Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p. 575. [Un acte élocutif : situe son propos par rapport à lui-même, dans son acte d'énonciation. Il révèle sa propre position quant à ce qu'il dit.]

[2] *Ibid*., p. 655. [« Le type de texte tire sa finalité de *l'enjeu communicatif* mise en place par la situation. »]

Alors que Tajirika emploie des assertifs préfixés pour se défendre, Torquil fait recours à un élocutif et à un mode descriptif pour se justifier et faire comprendre sa faute. En effet, la suite de son énonciation s'articule davantage sur des constatifs qui n'évoquent sa présence que pour le présenter comme la victime expiatoire. Torquil est juge et partie. Il raconte : « this morning she went to a lawyer –while I was getting the sack. Then she chucked me out. Said I could go and live with Irina. She wants a divorce » (*Armadillo*, 194). Nous remarquons donc que, Torquil est « témoin d'un « savoir » »[1] d'une information qui jette le trouble dans sa vie de couple : sa femme exige le divorce.

Au moment où les femmes, dans *WC*, visent à équilibrer la balance conjugale qui s'était trop penchée en faveur de Tajirika, Bennie dans *Armadillo* dénoue ses relations avec Torquil. On note alors que « l'inflation des attentes »[2] maritales, semble être plus forte chez Irina que chez Vinjinia. La société dans laquelle évolue la première offre plus de marge de liberté à la femme que celle de Vinjinia, où la tradition impose un modèle de vie privée. Et, c'est ce modèle que les femmes cherchent à remettre en question, à régulariser pour faire du rapport homme-femme « un nouveau mode relationnel qui s'ouvre (…) à la liberté d'expression de soi »[3].

En outre, de la même manière que Torquil se déculpabilise par l'emploi de constatifs, Tajirika se prend pour une victime innocente qui adore sa femme. Il s'appuie sur des actes assertifs étayant, d'une part, son autorité indiscutable que la tradition lui concède sur sa femme, et d'autre part, son amour absolu pour cette dernière contre qui il ne saurait et ne pourrait lever la main.

[1] *Ibid*., p.600.
[2] Yves Michaud. *La Société et les relations sociales*, *op.cit*., p.133.
[3] *Ibid*., pp.135-135.

Contrairement à Vinjinia et à ses défenseurs, qui optent pour une présence continuelle de la femme dans son foyer conjugal, après la sanction du mari, Binnie exige le départ de Torquil de la maison. Ce dernier se retrouve dans une situation d'isolement. Tous ses parents et amis la soutiennent dans sa décision. Il se confesse à Lorimer: « they've all rather sided with Binnie, say I'm a disgrace. I'm a bit of pariah, to tell the truth. Shunned all round." (*Armadillo*, 195). Dans cet énoncé se note une iconicité diagrammatique qui informe dans le détail l'état psychologique dans lequel se trouve Torquil. Il est marqué par une gradation ascendante d'un état de désarroi mesuré par les qualificatifs « disgrace », « pariah » et « shunned all around ».

L'accent informatif de son message s'est posé sur l'émetteur, « sa fonction émotive »[1] et sur la structure du message [d'où sa] jonction poétique »[2]. La sensibilité prend le pas sur l'exercice de la raison dans « l'enfer des autres ». Sa conscience coupable le torture : il présente une sorte de bilan psychologique. Le tableau est sombre. Son discours prend alors la forme d'un *lamento*. Il cherche à se dessaisir de sa « conscience de faute »[3]. Une personne expiatoire, un bouc émissaire est à chercher. Il en trouve en la personne de Lorimer. Il jette le blame sur son ami qu'il considère comme étant la source du mal qui affecte sa vie au prix de son bonheur conjugal. Pour ce faire, Torquil change la nature et le contenu de ses actes discursifs. Des actes élocutifs à travers lesquels il jouait la carte de la neutralité, il passe aux actes allocutifs[4], grâce auxquels il « implique l'interlocuteur dans son acte d'énonciation »[5]. Il s'adresse à Lorimer comme suit: « you understand, you were sort of involved. (…) you'd met Irina. And she was meant to

[1]Janie Beaudichon. *La Communication* : *processus*, *formes et applications*. Paris : Armacolin, 1999, p.69
[2] *Ibid*.
[3] Nathalie Sarthou-Lajus. *La Culpabilité*. Paris : Armand Colin, 2002, p.56.
[4] Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.574. [Un acte allocutif est un acte dans lequel « le locuteur *implique l'interlocuteur* dans son acte d'énonciation et lui *impose* le contenu de son propos ».]
[5]*Ibid.*

be your girlfriend. (…). I don't think, Lorimer. That's my trouble in life, I don't think ahead » (*Armadillo*, 195).

Tajirika s'adresse à ses interlocuteurs en les interdisant de s'interférer dans sa vie maritale. Il s'agit, pour Torquil, de faire de Lorimer un acteur central dans la crise que traverse son ménage.

L'emploi et la redondance du diéctique personnel « You » (« you understand, you were ») et du pronom possessif « your » (« your girlfriend ») identifient Lorimer comme référent du mal, l'auteur de la brouille entre Torquil et Binnie. Il glisse dans son message informatif une autre fonction dite « fonction conative »[1]. Torquil refuse d'assumer la paternité de son acte[2] et attribue la responsabilité morale de sa faute à son ami. Ainsi, ne donne t-il pas raison à Nathalie Sarthou-Lajus, selon qui « la responsabilité morale se fond (…) sur la présence d'un autre qui affecte le sujet comme il ne saurait le faire par lui-même »[3]. Ses imputations, contrairement à celles de Tajirika, provoquent un effet psychologique chez son auditeur, lequel est finalement frappé par une « peur spirituelle »[4] grâce à laquelle, tout en se défendant de ne pas être l'incarnation du mal qui gangrène la tranquillité de son ami, il accepte de lui venir en aide en l'hébergeant pendant quelques jours. Il lance: « well, all right, but just for a night or two » (*Armadillo*, 195).

Des disparités et des similarités apparaissent dans le traitement de la femme mariée dans *WC* et dans *Armadillo*. Le refus de Tajirika (sa résistance) met en

[1] Janine Beaudichon. *La Communication* : *processus*, *formes et applications*, *op.cit*., p.69. [« La fonction conative: quand le message informatif est centré sur le récepteur »
[2] Nathalie Sarthou-Lajus. *La Culpabilité*, *op.cit*., p.62.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.64. [« La peur de type spirituelle suppose certes de se « *laisser affecter* » par le malheur d'autrui, mais elle relève ensuite d'une attitude qui est notre œuvre et exige un effort de l'imagination et du cœur pour venir en aide à autrui »], contrairement à la peur « pathologique » qui [« est une affection, qui s'empare du sujet et lui ôte toute capacité d'agir, de combattre le danger et de résister au mal. »]

surface une conception traditionnelle de la relation mari-femme dans les sociétés africaines où les normes sociétales confèrent à l'homme une certaine suprématie, un droit patriarcal qui fait de l'homme le chef suprême de la famille.

Par ailleurs, Vinjinia et Binnie reçoivent toutes les deux un soutien indéfectible de la part de leurs amis et/ou des parents de leurs amis. Cela atteste l'évolution de la place de la femme dans des continents comme celui de l'Afrique, où l'image du sexe féminin a longtemps été caractérisée par la soumission, la non reconnaissance de ses droits et de ses pouvoirs. La punition de Tajirika est un signal fort de la réhabilitation du statut de cette femme africaine dans son foyer conjugal. Un statut qui se rapproche davantage de celui de la femme occidentale qui jouit de tous ses droits juridiques et de sa liberté de décider de son sort matrimonial. L'éducation et la formation occidentale tendent à libérer la femme africaine de sa « peur pathologique » et de son silence asservissant.

II-2-3-3 Charme et passion : la valeur perlocutoire de l'amour

« Amour ! Pourquoi fais-tu l'état heureux de tous les êtres et le malheur de l'homme ? »[1]. Ce questionnement de Brunaustein fait débat dans le cercle de certains penseurs qui parfois, dans leurs productions littéraires, décrivent l'amour comme une « influence des passions dans la vie de l'homme et parfois ils le considèrent comme étant un sentiment qui « s'adresse à l'âme et à elle seule, au mépris des droits du corps »[2].

Dans *RB*, dans son but perlocutoire de conscientiser ses lecteurs, Ngugi dégomme une page de l'histoire du Kenya pour ainsi mettre à dessein le visage de la colonisation dans tous ses aspects. Dans la variété de ses thématiques, il souligne

[1] Jean-François Bruaustein. *Rousseau* : *discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Editions Fernand Nathan, 1981, p.134.
[2]Jean Louis Lecercle. *L'Amour*. Paris : Bordas, 1991, p.17.

avec singularité la question de l'amour dans un contexte où l'appartenance religieuse (Christianisme ou Animisme) reste le vecteur, par lequel les couples se forment.

Waiyaki (un traditionnaliste) se lance à la conquête du cœur de la fille du pasteur Joshua. Il fait figure d'un bon orateur dont les énoncés ne sont pas sans force perlocutoire. Et puisque « tout énoncé compte comme un acte dans la mesure où il cherche à influencer où affecter un interlocuteur »[1], les propos de Waiyaki se donnent la verve de sublimer ses sentiments dans un langage perlocutoire. En effet, c'est auprès des vagues du fleuve, qui est un espace « doublement signifié, doublement sémantique »[2], que le Teacher déploie la force d'une praxis argumentative au bout de laquelle on trouve une image et un symbole rendus sensibles par cet acte de langage : « Nyambura I love you » (*RB*, 106). Ces propos poétiques et expressifs vont porter le pathétique dans une valeur perlocutoire. En effet, Nyambura en reste bouche bée, Eros s'émeut et le reste est larmes et silence. Le narrateur nous fait lire ce chaos émotionnel comme suit:

> It was really a whisper. Nyambura saw the light in his eyes and for a second she was afraid; she could not believe her ears. But it was good tha he loved her. She wanted to fall into his arms, still she feared. And now she felt a painful sorrow come into her heart as if from nowhere. A tear dropped down her left cheek. She did nottry to hold it back and a second fell down the right cheek. Waiyaki pressed her hand and she returned the pressure so that he felt he would die. In a blind moment of passion he took her into his arms and pressed her close to his breast while tears from her eyes fell on to his shoulder. Nyambura did not resist but allowed herself to be held by him, the only man who could save her from her misery. Neither spoke. They were one. Waiyaki thought his quest was over (*RB*, 106-107).

Il apparaît nettement alors que l'acte de langage de Waiyaki est soumis à un dynamisme créateur qui dispose les mots (le prénom Nyambura est mis en

[1] Michel Dufour. *Argumenter*, *op.cit*., p. 48.
[2] Henri Mitterrand. *Le Discours du roman*. Paris: Ecritures, 1980, p.189.

apposition), selon le thème directeur, le sentiment dominant. Le bonheur de la fille du pasteur à entendre ces paroles courtoises et angéliques est immense. Sa joie « vaut la profonde éternité »[1]. Nyambura est portée toute entière vers Waiyaki. Elle se laisse dans ses bras et du coup offre un « spectacle de mainte métamorphose émaillée »[2].

De cette situation, Waiyaki profite pour pousser davantage le rubicon religieux qui les sépare. Il formule une interrogation, et s'assume dans son expression. Nyambura, il demande : « will you marry me ? » (*RB*, 107). Le silence éloquent de la fille du pasteur le désaxe et l'inquiète jusqu'à ce qu'il fasse les mains et les pieds, psalmodiant une prière d'un désespéré. Le narrateur nous rapporte son acte expressif de cette manière : « « tell me, oh tell me » implored Waiyaki ; hope and fear mixing together. There was another silence » (*RB*, 107). En effet, la réaction de Nyambura va sonner comme un glas. Une différenciation dans les idées et les positions fait surface. Elle répond avec fermeté : « no » (*RB*, 107). Waiyaki échoue dans son second but perlocutoire. Sa demande est rejetée. Il cherche la cause dans les sentiments de son interlocuteur : « why ? Don't you love me ?» (*RB*, 107). Nyambura lève un coin du voile sur sa position et s'explique dans un assertif : « I do, I do » (*RB*, 107), avant de renchérir : « but can't you see we cannot marry ? Can't you? (…). Father will not allow it. I cannot disobey him. He knows that we have met before through rumours » (*RB*, 107). L'église dresse une ligne de démarcation qui porte la haine occidentale entre les deux amoureux. Waiyaki s'incline dans une angoisse pour se retrouver dans « la sphère du refus, de l'isolement de la défiance, la sphère du « non » »[3]. Cet échec perlocutoire trouvera son écho dans *GW* où Karanja, à l'image de Waiyaki, mène un combat sentimental pour lequel il étale toute une stratégie de communication.

[1] Friedrich Nietzsch. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris : Gallimard, 1975, p.306.
[2]Pierre de Ronsard. *Les Amours*. Paris : Flammarion, 1981, p.14.
[3] Jean Maisonneuve. *Les Sentiments*. Paris : P.U.F, 1959, p.30.

Amoureux de Mumbi, Karanja déploie au quotidien des efforts soutenus pour réussir un effet perlocutoire : se faire apprécier et aimer par la coqueluche de Thabai. La conquête de l'amour de cette fille, il en fait une vie et la met au dessus des intérêts de sa nation. A l'image de Waiyaki, il va combiner la force du verbe et celle de l'action vertueuse pour réaliser son rêve. Ses rencontres avec Mumbi sont toujours des occasions à saisir pour faire de ses interactions verbales une unité compositionnelle « des luttes, des victoires, des blessures, des dominations, des servitudes »[1].

Alors que Mumbi rentre de son travail, Karanja l'intercepte et s'adresse à elle par cet acte interrogatif : « Mumbi, why do you hate me so ?» (*GW*, 148). La conversation est établie, mais « se heurte à des obstacles psychologiques difficiles à franchir : le récepteur met en jeu sa personnalité »[2]. Si Waiyaki achoppe sur l'obstacle religieux dans son but perlocutoire, Karanja, lui, fait face à la haine de Mumbi, une haine qui trouve sa raison d'être dans le choix politique du *homeguard*. Ce dernier égrene un chapelet d'actions verbales émaillées d'une passion pathétique. Mumbi nous raconte: « he [Karanja] went on and broke into words of passion » (*GW*, 148). Karanja fait de ses sentiments une demande qui permet de s'offrir dans la plénitude débordante de la personne aimée. Ainsi, nous assistons à un « amour en face : l'amour narcissique de soi dans l'autre, la demande d'être aimé »[3]. Karanja « abdique sa propre personnalité »[4] en tant que *homeguard* et s'évertue à susciter l'empathie[5] chez son interlocuteur, qui nous rapporte ses propos exprimés comme suit: « he loved me and he only wanted me, that he had saved himself from detention and forest for me » (*GW*, 148). Un sentiment est dévoilé et semble pouvoir exister aussi longtemps que durera sa plénitude. Karanja tourne le dos à tout ce qui n'a pas trait à l'objet de sa quête. Ces

[1] Michel Foucault. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971, p.10.
[2] Francis Vanoye. *Expression, Communication*. Paris : Armand colin, 1990, p. 150.
[3] Camille Dumoulie. *Le Désir*. Paris : Armand Colin, 1999, p.156.
[4] Francis Vanoye. *Expression, Communication*, *op.cit*., p.151.
[5] *Ibid*. [L'empathie : « cette attitude de compréhension lucide, cette attention à autrui et à ce qu'il cherche à exprimer. L'empathie exclut la critique comme l'approbation affective »]

révélations laisseront indifférente la femme de Gikonyo. Leurs effets perlocutoires s'avèrent nuls et sans conséquence sur Mumbi qui, d'ailleurs, se confesse de la sorte:

> Strange, isn't it how we give many motives to our actions to fit an occasion. (…) now I despised him. He really appeared contemptible in his khaki uniform, and a big rifle slung on his shoulder, and talking of love in the middle of the road. I even manage to laugh a little. (…). The words did not touch me. I wanted to heurt him, to strike a blow for Kihika and Gikonyo and everybody. (*GW*, 148).

A l'exemple de Waiyaki, qui cherche les raisons des échecs de ses expressifs dans des actes interrogatifs, Karanja fait emploi d'actes interrogatifs pour trouver le mobile du refus catégorique de Mumbi à ses propositions. Cependant, son échec dans sa visée perlocutoire « did not stop the flow of words from his mouth » (*GW*, 148). Karanja semble ignorer la maxime selon laquelle « l'amour se réalise ou se lasse »[1] pour confirmer Malraux dans cette position : « un corps conquis avait d'avance (…) plus de goût qu'un corps livré – plus de goût que tout autre corps»[2]. Il fait comprendre à Mumbi que: « [her] faithfulness was vain. The gorvernment forces were beating the Freedom Fighters » (*GW*, 149). Nonobstant, puisque ses arguments ne sont pas persuasifs, il change de méthode et de moyens communicatifs.

Eprouvée par la famine qui décime la population de Thabai et de Reung'ei, Mumbi trouve impossible de rejeter le don de maïs de la part de Karanja : « take the maize-flour and bread, or else you will die » (*GW*, 146). Ce dernier expose une intention d'agir par devoir. La maxime de son action, a priori, « repose sur des principes moraux et sur la représentation du devoir »[3]. Son acte hautement vertueux porte une signification qui vise à valoir une dévotion d'un amour pour

[1] Jean Louis Lecercle. *L'Amour*, *op.cit*., p.118.
[2] André Malreau. *Condition humaine*, *op.cit*., p.124.
[3] Pierrette Bonet. *Kant* : *Fondements de métaphysique des moeurs*. Paris : Nathan, 1989, p.36.

lequel il a trahi sa communauté. Son geste de « générosité » porte ses fruits. Mumbi est émue. Elle le signifie de cette façon: « I would still have taken the food. I am sure I would though his words made it easier for me. When I went inside, I felt ashamed, even in the midst of my hunger and I could not tell Wangari where I got the food » (*GW*, 146).

De la même façon, dans *ICW*, se note un amour passion qui mobilise des actants dans une logique argumentative qui fait de l'effet perlocutoire le moyen et la fin de toute construction énonciative.

Alors que Gabriel est au front pour faire face à l'ennemi, Charis, sa femme et Felix, son frère restent à Londres où ils se livrent à une vie adultèrine. Ce comportement libertaire trouve un écho dans l'expression langagier des deux partenaires. Au fait, le désir de l'interdit semble être l'aiguillon de leur sexualité pour échapper à la solitude et à l'angoisse quotidienne. Les deux amants trouvent refuge dans le plaisir, lequel se consumera plus tard dans la dialectique du couple *Eros –Thanatos* (Amour – Mort).

A l'image de Waiyaki et de Karanja, Félix combine sa force perlocutoire du geste au but illocutionnaire de la parole pour réaliser un « affect actif »[1] c'est-à-dire « un contenu qualificatif qui correspond à la réalisation effective de soi-même »[2]. Après avoir averti Felix par ces propos : « I should resist you » (*ICW*, 247), Charis fait montre d'une volonté de combattre ses pulsions. Elle cherche à résister aux provocations sensuelles de Felix « [who] seized her hand and pressed his slips to her palm. » (*ICW*, 251). Ce dernier, d'une manière obstinée, cherche à se donner du plaisir, soit par des attouchements ou par l'acte sexuel. Charis observe, tant bien que mal, un certain degré d'éthique quand elle retire sa main des

[1] Robert Misrahi. *Qu'est-ce que la liberté ?* Paris : Armand Collin, 1998, p.53.
[2] *Ibid*.

lèvres de Felix : « she rebuked jokingly, pulling her hand away » (*IWC*, 251), en se justifiant ainsi : « someone might see. Now stop it » (*ICW*, 251). Mais, Felix est animé par une détermination inflexible, qui accompagne et nourrit son aventure et son désir insatiable. Il reste motiver à réaliser son but. Mais sa belle sœur ne lui facilite pas la tâche.

A l'exemple de Mumbi, Charis dresse un rideau d'actes illocutoires entre elle et Felix pour échapper à la force dominatrice masculine. Ainsi, elle fait usage d'un directif pour dire à son beau frère : « you must stop. You musn't do that » (*ICW*, 252). Malgré ces injonctions, à l'image de Karanja, qui fait sourde oreille aux récriminations de Mumbi, Felix trouve la force de se défendre pour donner à son comportement le sens que Charis elle-même refuse. Il s'abstient de se blâmer et développe son argument autour d'un « mais » exclusif à travers lequel il neutralise toute différence entre lui et Gabriel. Il argumente ainsi: « I know (…) I should. But it doesn't seem to make any difference. Somehow, because it's Gabriel, it seems to make it all right. (…). Does that make any sense?» (*ICW*, 252).

Par ces propos, Charis met en vue un doute cartésien. Elle sort de sa passivité et hausse le ton pour faire table rase de son union illicite avec Felix et ainsi reconstruire les bases d'une relation plus saine, une relation éclairée par la lumière de la vérité et de la fraternité. Elle renforce ses assertifs par un acte interrogatif qui renferme un non-dit, faisant motion de légalité de leur amour-passion. Ses ordres, elle les fait entendre de cette manière : « but you must stop. Don't you see ? You have got to » (*ICW*, 252). Si Mumbi tourne en dérision Karanja pour exprimer son refus à ses offres charnelles, Charis, elle, met en surface une autorité singulière qu'elle exprime dans un langage assertif pour freiner les ardeurs érotiques de son beau frère.

Cependant, sa position et ses motivations de rester éloigner de Felix, n'auront qu'un effet momentané contre sa propre solitude. Cet état psychologique étouffé passagèrement va faire surface pour, de ce fait, accentuer le désespoir de la femme mariée. Le narrateur nous rapporte ses complaintes comme suit :

> Charis suffered some remorse. But she still couldn't understand how it had all come about. The facts were irrefutable: she and Felix were having a love affair. Everything would be all right, she told herself, if it could be maintained at this level of kissing and hand-holding. She knew that many women – respectable married women like herself – indulged in this sort of thing. It was no more than a flirtation, a pastime, nothing serious. If only Gabriel, she told herself in moments of irritation or when her conscience bothered her unduly, had acted more like a husband. If only she'd had more of a married life before the war claimed him, she was sure she would never have yielded. It was hardly her fault, after all. What could anyone expect: married for a week, then a year of separation? And who knew how long that would last? It was like giving a child a bag of sweets, watching her open the bag and then snatching it away. She couldn't be blamed for wondering what they would have tasted like (*ICW*, 253).

Par ailleurs, à l'image de Karanja, Waiyaki, dans *RB*, fait montre d'un visage altruiste à des fins spécifiques. Ayant échoué dans sa praxis argumentative, il met en marche de hautes vertus humaines dans ce terrain de « combat » qu'est l'amour. Il prolonge son raisonnement par le geste, en allant avertir le père de Nyambura d'un danger de mort. Il convainc par son altruisme et son humilité. Nyambura se décide. Elle quitte son domicile et s'enfuit avec Waiyaki. A la suggestion de ce dernier de l'amener à rejoindre ses parents : « please Nyambura. Go back to your father » (*RB*, 137), elle répondra par des assertifs sans équivoque : « oh. Teacher. I have always loved you. I'll go where you go. Don't leave me now » (*RB*, 137). Ainsi, leur amour s'exprime dans un firmament au centre duquel brille une passion, dont l'ardeur et la frénésie rompent les barrières spirituelles et temporelles.

Ces arguments de Nyambura, combinés aux gestes altruistes de Waiyaki, ont fait sauter le mur de la différence qui les oppose. Le but perlocutoire est atteint. De ce fait, leur amour transcende « the river between », et dément les principes d'une politique coloniale, laquelle s'appuie sur des dogmes altérés et un extrémisme aveugle pour faire de la religion un élément de discorde, un outil de division. Le succès d'une telle stratégie va servir d'exemple dans *GW*.

Karanja, qui semble dire avec Michel Foucault que « le discours est l'ordre des lois (…) qu'une place lui a été faite, qui l'honore, mais le désarme ; et que s'il lui arrive d'avoir quelque pouvoir, c'est bien de nous, et de nous seulement qu'il le tient »[1], va joindre à ses actions humanitaires l'effet perlocutoire de la bonne nouvelle. Mumbi qui s'est faite étioler par la souffrance d'attendre un mari jeté en prison par le colon, s'est rétrécie, à la manière d'une peau de chagrin, en ayant écho de l'information qui fait état de la libération de Gikonyo. A la nouvelle: « your husband is coming back » (*GW*, 150), elle réagit ainsi : « something that caused pain rippled in me, as if I had been paralyzed all over and blood and life was now entering into me » (*GW*, 150). Cette confusion de Mumbi s'éclaircit à la lumière de cette description détaillée: « « please Karanja, don't play with me » I stammered, my voice was broken. My heart was full of fear and hope. I would have done anything to know the truth » (*GW*, 150).

La « bonne conscience » que Karanja met sans cesse en surface va faire croître la teneur perlocutoire de ses dires et de ses faires. Il avance vers Mumbi, encore récalcitrante à prendre comme vraie la bonne nouvelle, pour lui donner la liste des détenus libérés : « he came to where I was standing and showed me a long sheet of paper with the goverment stamps. Ther was a list of names of those on their way back to the village. Gikonyo's name was there » (*GW*, 150). Mumbi perd

[1] Michel Foucault. *L'Ordre du discours*, *op.cit*., p. 9.

le contrôle et observe « une expérience de sortie de soi »[1]. Le manteau d'amitié que Karanja a mis en avant est renforcé par la dimension « vertueuse » de son action. Tous ces faits et dires combinés finissent par persuader Mumbi et la contraindre « par nécessité à accorder foi aux paroles dites et consentement aux actions accomplies »[2]. Ainsi Mumbi « traine dans la boue l'amour conjugal »[3]. Elle rapporte :

> I remember being full of submissive gratitude. That I laugh – even welcome Karanja's cold lips on my face. I was in a strange world, and it was like if I was mad. (…) I let Karanja make love to me (…). When I woke and realized fully what happened, I became cold, the whole body. Karanja tried to say nice things to me, but I could see he was laughing triumph. I took one of his shoes and I threw it at him. I ran out, and I could not cry. Although a few minute before, I had been so happy, now I only felt sour inside (*GW*, 150-151).

Alors l'indignation de Mumbi s'accentue du fait qu'elle s'est laissée surprendre par la plénitude de ses émotions. Elle se rend compte, après son forfait, de l'étendue de sa faute, qui s'est cheminée dans son cœur, puis dans son corps pour s'implanter, comme une épine, dans sa conscience, qui l'amène, en quelque sorte, à exorciser le mal par ce geste : « I took one of his shoes and I threw it at him. I ran out and I could not cry » (*GW*, 151).

Karanja a réalisé son but. Ses actes de langage illocutoires et perlocutoires ont connu une félicité. Il jouit fiévreusement de sa victoire qu'il souligne bien par son air satisfait : « I could see he [Karanja] was laughing at me with triumph » (*GW*, 151). Il compromet la liberté et la dignité de sa partenaire en l'humiliant par un rapport sexuel illégal et illégitime. Le même acte illégitime va précipiter, dans *ICW*, l'image de la femme dans l'abîme de la honte, puis dans la tragédie de la mort.

---

[1]Jean-louis Vieillard-Baron. *La Philosophie française*. Paris: Armand Colin, 2000, p.97.
[2]Robert Dumat. *Le Pouvoir*. Paris: Editions Marketing, 1994, p.32.
[3] Platon. *Le Banquet*. Paris : Nathan, 1983, p.101.

En effet, sous la force expressive de Felix, Charis se laisse emporter par le gain du bonheur et Gabriel se trouve effacé de sa mémoire: « out of her mind as she and Felix stole moments for kisses and caresses and enjoyed the complicity of being lovers, while the world sighed its approbation and happily surveyed them in its ignorance » (*ICW*, 254). Pour se rassurer du consentement de Charis, Felix se donne, dans les apparances, une conscience coupable: « I feel this awful – I feel I'm (…) *wrong*. That I'm disgusting and corrupt » (*ICW*, 258). Un aveu de culpabilité que contredit la mise à caractères minimums et italiques du mot « wrong ». Felix veut savoir ce que ressent maintenant Charis. La réponse de cette dernière ne se fera pas attendre. Elle fait cette précision:

> Dear Felix, Gabriel is not here ; that's the difference. He's away. He doesn't know what's happening. He never will. We will never hurt him. He is not a part of our world. It's only because he's away that our own world came into existence, that we created our world. (…). Don't worry any more » (*ICW*, 258).

Alors Felix est comblé. Il s'exclame. Ses aspirations sont reconnues. Son désir est partagé. Son but illocutoire est réalisé. Il jubile par un assertif à valeur expressive: « thank you » (*ICW*, 258) qu'il accompagne par un acte de volupté que le narrateur nous décrit de la sorte : « he learnt foward and kissed her gently on the lips » (*IWC*, 258). Contrairement à Mumbi, qui s'est fait surprendre dans sa chair par Karanja, c'est avec consentement que Charis a consommé le péché de la chair avec Felix dont l'éloquence persuasive lui permet de substituer l'interdit, le blâmable à un charme, un désir dont la satisfaction ne saurait se rire de la morale.

De ces actes de langage, émane une force de contrainte, qui plie Charis à céder aux volontés du plaisir sexuel. Comme une drogue qui enivre, ses actes discursifs ensorcelent la femme de son frère qui, pour se libérer des filets d'une relation amoureuse immorale, a fini par se donner la mort.

Ainsi Ngugi illustre, de fort belle manière, les conséquences sociales et morales de la colonisation ; au moment où Boyd souligne l'emprisonnement de l'homme à échouer dans sa quête du bonheur si celle-ci est basée sur un égoïsme ignare.

« Les hommes ont compris les prestiges de la parole puisqu'elle leur permettait d'instaurer la vérité et en même temps elle leur donnait le pouvoir de mentir »[1]. Cette assertion de Robert Dumas souligne bien la force illocutoire et perlocutoire du langage humain. Dans *Armadillo*, le thème de l'amour traverse la trame du roman et met en relief des personnages comme Lorimer et Flavia. L'analyse des interactions entre ces derniers permet d'appréhender la vertu du langage.

Etant donné que « l'origine de toute douleur provient de la soif des passions et des plaisirs des sens »[2], Lorimer nourrit une grande appétence pour un « plaisir sexuel seul voulu par la nature » [3] dans ses relations qu'il souhaite amoureuses avec Maliverno. Et puisque l'acte de parole « a la force de mettre un terme à la peur, d'apaiser la douleur, de produire la liesse, et d'inciter à la pitié »[4], Lorimer élabore et profère des actes de langage qui éveillent la passion et la pitié. Maliverno est la cible dont il veut obtenir l'adhésion dans une relation amoureuse. Elle est alors « un point de décision »[5] dont les états d'âme déterminent la nature du lexique employé par Lorimer. Ce dernier aime d'un amour illicite et se donne les moyens pour arriver à ses fins.

[1] Robert Dumat. *Le Pouvoir*, *op.cit*., p.31..
[2] Simmarano et E. Vergnon, *Le Bonheur : première reflexion*, *op.cit*., p. 25.
[3] *Ibid*., p17.
[4] Gorgias. « Eloge d'Hélène » in *Les Sophistes*, traduction J.P Dumant, 1969, P.UF, p.32.
[5] Roger Fisher et *al*. *Sur les traces de Machiavel* : *comment gérer les conflits*. Manille : Regional service center, 1996, p.117.

Lorimer donne un R.V à Maliverno dans le Café Gréco, un espace où, dans les pays occidentaux, les questions de l'amour y peuvent être traitées sans beaucoup de gène. En effet, elle qui ne sait pas encore pour quelle raison elle est invitée au Café, pose ces questions « what's this all about, Lorimer Black ? » (*Armadillo*, 177), « what exactly is going on here ? » (*Amadillo*, 177). Lorimer réagit par une énonciation où se soulignent des événements successifs dans le temps et dans l'espace. Il les relate en les affectant une force assertive, par laquelle se note tout l'intérêt qu'il porte à son interlocuteur. Il raconte:

(1) « I saw you one day in a taxi and I thought you looked beautiful » (*Armadillo*, 177);

(2) « A few days later I saw you in that commercial. I thought, « this is Fate » » (*Armadillo*, 177);

(3) « And when you came into the Alcazar that lunchtime I knew I had to meet you » (*Armadillo*, 177).

Flavia Maliverno qui ne semble pas être trop surprise par de telles révélations, laisse entrevoir « an ironic laugh » (*Armadillo*, 177), avant de lancer une mise en garde : « I'm a married woman, me, (…) and I've got to bum a ciggie off someone » (*Armadillo*, 178). L'assertion ne fait pas l'ombre d'un doute. Elle se veut beaucoup plus claire par ces propos : « so, you're out of luck Lorimer Black » (*Armadillo*, 178). Alors que Charis emploie le mode directif pour stopper et décliner les propositions de Félix dans *ICW*, Flavia Maliverno dans *Armadillo* préfère se cacher derrière des assertifs pour dire « non » à son prétendant. Ce dernier, aveuglé par ses sentiments, rétorque par une négation à valeur assertive : « I notice you didn't describe yourself as a « happy» married woman » (*Amadillo*, 178). Maliverno est prise en partie. Elle a l'impression d'avoir sa vie maritale mise à nue devant les yeux de l'homme qui se dit être amoureux d'elle. Elle admet la vérité qu'implique la négation de Lorimer. Elle dira ceci : « I would have thought so (…) I take it » (*Armadillo*, 178). Elle se fait découvrir et commence à fléchir ses barrières. Elle lit sur le visage de son interlocuteur l'expression d'un désir charnel.

Elle laisse entendre: « Mmm (…) I suppose you'd like to kiss me » (*Armadillo*, 179).

Flavia est impressionnée par le charme de Lorimer, qui fait montre d'une attitude galante envers elle. Il se laisse voir une gentillesse surprenante, qui va déclencher chez Flavia l'envie d'embrasser son interlocuteur. Par la seule arme du verbe, Lorimer suscite des incitations enthousiastes grâce auxquelles Flavia se libère pour faire montre d'un bel esprit et d'une gaieté de cœur. Elle est charmée et transportée par la force persuasive des assertifs qui ne laissent pas l'ombre d'un doute, quant à l'amour et le désir de Lorimer de sa personne. Lorimer confirme son désir épicurien par un assertif à valeur expressive. « Yes. More than anything » (*Armadillo*, 179), est sa réponse à Maliverno.

Si Lorimer a fait de son bonheur charnel une quête sans fin, Kamiti, lui, regarde l'amour comme un tremplin pour se découvrir dans l'autre, et s'ouvrir à la béatitude qu'offre l'engagement dans son combat pour la liberté. Victimes d'une désillusion et d'un désœuvrement accentués, Kamiti et Nyawira exhument la hache de guerre pour la retourner contre un dirigeant, un système néocolonial appuyé sur la hantise de puissance, qui consiste à se faire cercle de tous les leviers susceptibles de lui donner un contrôle total et permanent du pouvoir. Cette position politique fera d'eux des citoyens en cavale pour échapper aux hommes du Ruler. Ils trouvent un refuge dans la forêt où ils vont faire de leur amour un prolongement de l'action révolutionnaire.

A Kamiti qui est parti vivre avec les animaux dans la prairie d'Aburira, Nyawira se joindra pour « the honey of life » (*WC*, 203). Après avoir dormi « the sleep of babies» (*WC*, 203), Nyawira démarre sa journée par une plaidoirie. Elle s'interroge:

> Look at our Aburira today. How many households have a granary? None, because they have nothing to store. I am straying from my point? I suppose what is bothering me is the image of a hermit competing with animals for honey and wild berries (*WC*, 204).

En effet, le point central de leurs échanges conversationnels épouse toujours des questions politiques. Ils ne sont pas aveuglés par le plaisir charnel.

Nyawira domine le dialogue. Elle argumente, pose des questions et donne des réponses. Contrairement à Flavia et à Charis, dans *ICW*, qui laissent beaucoup de « temps d'antenne » à leurs amants, Nyawira ouvre le dialogue par « une attaque de phrase »[1] : « I have come to break the silence » (*WC*, 203). Leur relation amoureuse diffère de celle de Lorimer et de Flavia dans *Armadillo*. Leur union est celle de deux combattants. Alors que Maliverno emploie des actes assertifs pour faire entendre un refus aux incitations de Lorimer, Nyawira fait usage des mêmes actes de langage pour donner une suite favorable aux souhaits de Kamiti. Elle porte les relents de leur engagement pour la libération des masses opprimées et la reconquête de la dignité perdue des populations d'Aburira ; une dignité confisquée par toutes les figures d'un destin malencontreux. « Locked in each others's arms as if they would never part » (*WC*, 206), ils partagent un destin scellé par le combat qui les place « en face de la mort »[2].

Alors que Lorimer fait usage d'actes de langage directifs pour défendre ses élans enclins vers le désir de la chair, Kamiti se détourne d'un simple compagnonnage concubin pour exprimer un vœu d'une vie conjugale légale. Il introduit sa demande par un syntagme d'attaque « now I don't want this moment to pass me by» (*WC*, 724), à travers lequel il atténue l'effet psychologique du contenu de sa requête, laquelle est exprimée ainsi : « don't you [Nyawira] think it is time we built a new home ?» (*WC*, 724). Là où Lorimer fait usage de directif pour

[1] François Rullier-Theuret. *Le Dialogue dans le roman*. Paris : Hachette, 2001, p.93.
[2] André Malraux. *La Condition humaine*, *op.cit*., p. 200.

solliciter une union charnelle, Kamiti emploie un acte interrogatif à visée expressive pour demander la main de Nyawira. L'emploi métaphorique du lexique « home » emporte son interlocuteur dans une fausse compréhension de la question, obligeant Kamiti de la reformuler et d'éclairer ses propos sous la lumière de deux énoncés assertifs à valeur explétive :

(1) « I am not talking about a building » (*WC*, 724);

(2) « I am talking about tying the knot » (*WC*, 724);

L'énoncé (**2**) déconstruit la valeur négative de l'énoncé (**1**) et plonge Nyawira (qui a maintenant compris) dans un élan comparatiste avant de donner une réponse à Kamiti:

> Do you know that in all the time that Kaniuru and I were friends and even lived together, I never once dreamed of having his children? But with you I dream about it every day, often trying to imagine how our children would look or whether they would have more of your features or mine. The dreams are still with me, even now as we sit here. In a way we are already married. Is there a knot more complete than the free union of souls? The rest is ceremony to bless the union, and we can do that whenever time and circumstances allow. Right now there is work to do to clear the rot and pollution that fell over the land, and clean the atmosphere (*WC*, 724-725).

Les deux amants s'adressent par des actes interrogatifs pour aborder la question de l'amour.

Par ailleurs, dans le chapitre IX dans *Armadillo*, le narrateur fait brèche dans les pensées intimes de Lorimer pour révéler ceci :

> He barely slept that night. (…). He analysed its conflictings currents without much success, making little headway in interpreting its shifting moods, and nuances – moments of hostility and compliance, (…), glances of curiosity and difference. What did it add up to? And

> that offer of a kiss, what did it imply? Was she serious or was it bravado, an act of seduction or a cruel form of taunting? He laid his bed listening to the growing quiet of the night, always approaching silence but never quite achieving it » (*Armadillo*, 187-188).

Et pour lever l'équivoque que provoquent ces interrogations, Lorimer se rend au lieu de travail de Maliverno, mais il n'est pas cordialement reçu. Des assertifs au chapitre XV, Maliverno passe aux directifs. Elle fait un rappel: « Lorimer, I told you to stay away from me » (*Armadillo*, 282). Son interlocuteur change également de style langagier et exige un temps d'écoute chez son interactant verbal: « no. You have to hear me out » (*Armadillo*, 282). Et puisque Maliverno menace de faire intervenir la sécurité, Lorimer révèle la nouvelle relative au décès de son père pour ainsi calmer les hostilités et susciter le pathos chez son interlocutrice, qui réagit ainsi : « look, I'm sorry (…) I'm sorry » (*Amadillo*, 282). La tension retombe et Lorimer en profite pour introduire une demande : « I want to see you again » (*Armadillo*, 282). Cet acte expressif, illustre en détail l'entêtement de Lorimer qui se trouve maintenant livré « aux jouissances du corps et aux plaisirs de la chair »[1]. Mais Flavia se retire dans la politesse d'une formule de refus, en disant : « for Christ's sake, I'm a married woman » (*Armadillo*, 282). Quoique malheureuse dans sa vie conjugale, et Lorimer le lui rappelle : « but you are not happy, I know you're not » (*Armadillo*, 282), Maliverno accroche son refus sur la morale maritale. Elle ordonne à Lorimer: « go away Lorimer (…) it's finished. It's too difficult, too dangerous » (*Armadillo*, 283).

Cependant, les sentiments de Lorimer sont plaqués sur Maliverno « comme un masque ou une seconde peau »[2]. Il refuse de renoncer, et décide de continuer sa conquête d'un amour illicite. Cela va le coûter une altercation avec Gilbert, le mari de Flavia Maliverno.

[1] Camille Dumoulié. *Le Désir*, *op.cit*., p.134.
[2] *Ibid*.

Comme « le désir est par essence jaloux »[1], Lorimer cherche à éloigner Flavia de son propre mari. Il fait un « rapprochement sémantique »[2] entre « l'animalité » et la personne de Gilbert qu'il identifie ainsi : « animal» (*Armadillo*, 312). Par ses paroles méprisantes et injurieuses, Lorimer rabaisse volontairement le mari de Flavia. Il se place alors dans une position supérieure et se décrit indirectement comme le *gentleman* épris de galanteries. La main de Gilbert est celle de « la volonté du maître »[3] dénudée de toute courtoisie. Flavia confirme: « he [Gilbert] he's incredibly fit and strong. Sometimes he gets me in these grips. Shakes me about, twists my arms » (*Armadillo*, 312).

Lorimer peaufine son image auprès de Flavia, en trainant celle de Gilbert dans un tableau d'incivilités. Il se montre protecteur en offrant les clés de sa maison de campagne à Maliverno afin qu'elle puisse y trouver refuge en cas de besoin : « take them ; please if you ever need a place to be safe, to get away from him where he can't find you. You can go go there » (*Armadillo*, 313). L'intérêt porté par Lorimer à la sécurité de Flavia semble être une voie d'accès à l'estime et à son amour.

> L'argumentation trouve sa place dans une perspective pragmatique dans la mesure où l'un de ses enjeux est d'affecter les croyances, les opinions où même les actions d'un interlocuteur. En bref, il s'agit de produire sur lui des effets par des moyens discursifs[4].

Cet argument de Michel Dufour trouve une illustration dans le verbatif de Lorimer. Ce dernier compresse son rêve dans un acte performatif expressif dont le but perlocutoire est sentimental. Il dévoile savamment la nudité et la crudité de son amour qu'il renforce avec des formes préfixées d'une puissance insistante et

[1] *Ibid*., 149.
[2] Patrick Bacry. *Les Figures de styles*. Paris : Belin, 1992, p.70.
[3] Pierre Brunel & Jean- Marc Moura. *Le Commentaire de littérature générale et comparée*. Paris : Arman Colin, 1998, p.191.
[4] Michel Dufour. *Argumentation*, *op.cit*., p.48.

passionnelle. Il asserte: « you do know, you must be aware, that I'm passionately in love with you. I' ll never take no for an answer » (*Armadillo*, 315). Flavia est *l'éroménos* (objet désiré) et Lorimer *l'ératès* (celui qui désire)[1] qui se donne corps et âme à un amour impossible. Ses gestes de bonne conscience, ses efforts dans des idées altruistes et protectrices ne plieront pas Flavia. Cette dernière devant l'immoralité d'une activité adultère à laquelle l'expose Lorimer, préfère vivre dans la lisière d'une vie conjugale. Alors, à défaut de convaincre Flavia, Lorimer va se contenter de « la sublimation onirique d'une rencontre merveilleuse »[2].

Se note alors un « douloureux divorce entre la parole et la réalité »[3], d'où l'échec perlocutoire de Lorimer. Au demeurant, ni Maliverno, ni Gilbert ne sont heureux dans la quête de ce qu'ils croient indispensables pour faire le bonheur d'une vie qui ne vaut que dans l'expression de la plénitude, de la réponse triomphale de la jouissance du désir et de la béatitude.

Contrairement aux unions de Lorimer et de Flavia, de Charis et de Felix, de Karanja et Mumbi, qui ne visent que la satisfaction du désir charnel, celle entre Kamiti et Nyawira va briser une solitude des deux héros pour « sublimer, dépasser la chair »[4]. Alors que Lorimer poursuit Flavia dans les bars, les rues et son lieu de travail, pour conquérir le cœur de la femme de Gilbert, Nyawira, qui avait quitté Kamiti dans la prairie, revient vers ce dernier dans la forêt pour échapper à l'expression de la brutalité d'un Ruler, qui s'est octroyé un pouvoir aux allures monarchiques taillées à la mesure de ses volontés et de ses ambitions idéologiques. Leur solitude, devant le danger de mort, s'estompe et s'efface dans leur communion charnelle. C'est dans une plénitude que les deux amants comblés, reçoivent de l'amour, la force de rester debout devant une organisation socio-

[1]Jacques Lacan. Il est cité par Camille Dumoulié in *Le Désir*, *op.cit*., p.156.
[2]Serge Chaumier. *La Déliaison amoureuse* : *de la fusion romantique au désir d'indépendance*. Paris : Armand Colin, 1999, p.21.
[3] Marc Augenot et *al*. *Théorie littéraire*. Paris : P.U.F., 1989, p.219.
[4] Henri-Dumazeau. *Profil d'une œuvre*, *la condition humaine*. Paris : Hatier, 1970, p.62.

politique où « un seul, sans loi et règle, entraine tout par sa volonté et par ses caprices »[1].

Nyawira accepte la proposition de mariage de Kamiti, et tâche de faire le panégyrique de son mouvement révolutionnaire à son compagnon. Elle tient à l'informer, cependant, de ceci: « you don't have to take a political stance to please me » (*WC*, 725). Nyawira dresse une frontière entre la vie privée et l'engagement politico-militaire. Pour mieux rassurer son partenaire, elle exprime un promissif grâce auquel elle s'engage à vivre aux côtés de Kamiti quelque soit la différence de leurs opinions dans la sphère politique. Elle clarifie: « Even if we continu the way we live, God willing, we shall have that home of our dream » (*WC*, 725).

L'anaphorisation du pronom « We » dans (« we continu »), (« we now live »), (« we shall have a home »), fait de la relation du locuteur et de l'allocuté une alchimie, une symbiose à laquelle Kamiti voudra bien donner une autre dimension. Il prend cette décision: « I now agree with you that the task of healing the land cannot be done by one person or by any number of people when each is acting on his own » (*WC*, 725). Il reçoit, de ce fait, une leçon sur l'histoire et les objectifs du mouvement. Une leçon, qui aura tout l'effet perlocutoire sur sa personne. Et, finalement, le voilà qui s'engage: « most politicians want to master people. But your people want to master themselves before they can master others. I want to work with you. I am now asking: can I join hands with the others? » (*WC*, 726). Il émet le souhait de retourner avec Nyawira, cette fois, pour rester « at the nose of the ennemi » (*WC*, 726). Leur relation d'amour démistifie le voile hideux et apeurant de la mort pour en faire une occasion de salut : « we cannot leave the fate of the nation to the man-eater » (*WC*, 726).

[1] Montesquieu. *L'Esprit des lois, Tome II*. Paris : Fammarion, 1979, p.78.

C'est dans la fraternité de la révolution que la communion de leurs sentiments a octroyé à Kamiti une planche, un fusil de salut dans le mouvement rebelle. Tous les deux diront avec Baudelaire :

> Usant à l'envie de [nos] chaleurs dernières
> Nos deux cœurs seront deux vastes flambeaux,
> Qui réfléchiront leurs doubles lumières
> Dans nos deux esprits, ces miroirs fumeux[1].

La finalité de la quête de Lorimer, de Karanja et de Felix reste consomptive dans la consommation du bonheur sexuel, celle de Kamiti et de Nyawira se fixe le but de la liberté et de l'égalité des deux sexes.

A la différence des couples précédemment cités, la relation homme-femme qui unit Kamiti et Nyawira est dénudée de toute volonté de domination et de réjouissance d'un accès à un objet de plaisir. Elle est plutôt une complémentarité entre les conjoints, une complicité dans l'action, la décision qui vise leur liberté, la liberté de leur peuple. Cela fera dire à Denis de Rougemont que : « l'amour lui-même, qui m'a créé sujet, tend à discerner dans autrui le sujet qui pourra lui répondre »[2]. Leur relation est un moyen par lequel chacun d'entre eux « retrouve l'Autre et par-là les autres »[3].

A l'opposé de Charis et de Felix, de Lorimer et de Flavia, l'amour entre les deux personnages, dans *WC*, met en relief les vertus humaines : l'amitié et la communion pour le meilleur et pour le pire. Leur complémentarité les fortifie dans le combat, dans l'affrontement du destin. Ils sont pourvus alors d'une arme contre la solitude et la peur de la mort. Une telle réalité s'éclaircit sur le fond d'une telle affirmation : « le fond de la joie d'amour, lorsqu'elle existe : [c'est] nous sentir

[1] Charles Baudelaire. *Les Fleures du mal*. Paris : Hachette, 1992, p.155.
[2] Denis Rougement. *Les Mythes de l'amour*. Paris : Albin-Michel, 1996, p.247.
[3] Jean Louis Lecercle. *L'Amour*, *op.cit*., p.212.

justifiés d'exister»[1]. Le retour de tous les deux à la zone de danger laisse voir que leur amour a fini par parler plus haut que le sexe. Ils s'ennoblissent ainsi dans leur sens du sacrifice et leur élan d'altruisme. A ce propos André Marissel n'a-t-il pas fait comprendre un point de vue, selon lequel : « admettre que les sexes doivent (…) se compléter, la quête du plaisir n'excluant pas la tendresse, c'est privilégier la vie, non prolonger et aggraver une lutte »[2].

II-2. Dimension pragmatique des lois du discours, de la rhétorique et de la poétique

II-2-2-1 Les maximes conversationnelles dans l'expression du ouï-dire et de la confession

« Les maximes, comme toutes les pratiques communicatives, se déroulent selon certains schémas préétablis, et obéissent à certaines règles de procédure »[3]. Ainsi, les règles et les maximes de la conversation jouent un rôle important dans l'organisation des émissions de messages entre deux ou plusieurs interlocuteurs. Comptées au nombre de quatre par Paul Grice[4], les maximes de la conversation interviennent dans la régulation de la coopération verbale.

Selon Grice, ces maximes forment un ensemble de lois que les animateurs d'un échange discursif ont le devoir de respecter pour une réussite de leur communication. Le respect de ces lois ou maximes ne découle pas d'un accord explicite. Il est sous-tendu par une adhésion tacite et dont la violation altérerait le

[1] Jean Paul Sartre. *L'Etre et le néant*. Paris : Gallimard, 1943, p.430.

[2] André Marissel. *La Pensée créatrice d'André Malraux*. Toulouse : Privat, 1979, p.72.

[3] Cathérine Kerbat-Orechioni. *Les Interactions verbales: approches interactionnelles et structures de conversation*. Paris : Arman Colin, 1998, p.155.

[4] Paul Grice (1913-1988), est un philosophe américain qui a enseigné à l'Université d'Oxford de 1938 à 1967 et à l'Université de Californie à Berkeley de 1968 à1986. Grice est l'un des penseurs qui ont marqué profondément la philosophie du langage. Il est l'auteur d'une approche du langage à partir de laquelle il souligne les attitudes langagières des interlocuteurs dans la production et l'établissement de la signification.

principe de la coopération. En effet, ce principe est le noyau de toute conversation réussie. La communication est donc un acte de coopération.

Du principe de la coopération, sont nées les autres maximes que sont : les maximes de la quantité[1], de la qualité[2], de la pertinence ou de la relation[3], et celle de la manière[4]. Selon Grice, la mise en pratique de ces lois dans un échange discursif n'est pas arbitraire. Elle constitue la quintescence d'une rationalité coopérative[5].

Les participants étant « soumis à un système de droit et de devoir »[6] dans leurs interactions verbales, commettent parfois, pour une raison ou pour une autre, des « délits conversationnels »[7], en transgressant les logiques des maximes qui régissent leurs échanges verbaux. Leur analyse dans ce travail nécessite une approche scientifique ouverte, laquelle prendra en compte les éléments non linguistiques afin de mieux cerner la place de la loi, de la maxime dans le discours et dans le comportement social des personnages de notre corpus.

Dans *RB* certains personnages sont immergés, qui dans l'aventure, qui dans une logique de révolution. Waiyaki, l'héritier du flambeau de la tradition de Kameno, se dévoue au service d'une cause aventureuse, en cherchant à réunifier deux communautés profondément divisées. En effet, dans cette perspective de liquider un dossier si épineux, le fils de Chege s'engage dans une odyssée à travers

[1]A travers cette maxime, l'énonciateur doit donner toutes les informations nécessaires pour renseigner d'une manière complète et exacte son interlocuteur. Cependant, un trop-plein d'informations non nécessaires violerait la maxime et compromettrait la réussite de la communication.
[2]Dans cette maxime de la qualité, le locuteur est demandé à avancer la vérité des faits. Il ne doit pas proférer des informations dont il ne pourrait justifier la véracité ou la fausseté.
[3]Pour cette maxime, le locuteur est invité à être à propos. Il doit rester pertinent du début à la fin de sa communication.
[4]A travers cette maxime, le locuteur doit être clair dans ces propos. Il doit éviter toute ambiguté. Il doit être bref et méthodique.
[5]Paul Grice. Cité par Huisman Denis et *al* in *Dictionnaire de philosophie*. Paris : PUF, 1993, pp.1201-1202.
[6]*Ibid*., p.159.
[7]*Ibid*., p.157.

laquelle il se heurte à l'obstacle dangereux de l'incompréhension et du repli sur soi. C'est dans un tel contexte que Kinuthia apparaît comme le soutien tout trouvé pour Waiyaki dans la réalisation de cette entreprise aussi noble que dangereuse.

L'amitié entre les deux hommes dégage un parfum de sincérité. Une sincérité au nom de laquelle Kinuthia va se permettre à travers « an air of secrecy » (*RB*, 111) un tête- à-tête avec son ami pou tirer au clair des rumeurs sur la vie privée de son ami. Une discussion s'ouvre, un dialogue s'établit entre les deux amis. Cependant, si la franchise de leur relation est sans équivoque, la nature rocambolesque des rumeurs amène Kinuthia à briser dès l'entame de ses propos, la loi de la qualité. Il porte des gants et élabore des « énoncés de bienséance » : « I would like to talk with you (…), please do not laugh so ; (…) I think it is serious. (…). What I heard. Is it true? » (*RB*, 111).

Ces actes précédant le but principal de l'intervention de Kinuthia, quoique constituant « un délit conversationnel » du point de vue pragmatique, demeurent une marque de communication standard dans le catalogue oratoire de bien d'ethnies africaines. En effet, la nature du sujet conversationnel détermine la méthode d'entame des locuteurs. Plus la question à aborder est sérieuse plus des énoncés interrogatifs, des formules d'attaques sont nécessaires. D'ailleurs, Waiyaki, qui n'a jamais vu son ami s'adresser à lui de cette manière, se confesse : « you have never warned me before whenever you want to speak with me » (*RB*, 111).

La gravité de la rumeur impose un *verbillage* avant l'élaboration de son *épos*[1] relatif à ce qui fait l'objet de son déplacement chez son ami. Ainsi entre t-il dans le sujet:

> You have become one of Joshua's followers. (…) perhaps it's a joke.You know, for example, how our people like remours. A few have been talking here and there . Well, it is said that you have been seen in Joshua's church many times. (…). It is said that some months ago you went to Siriana and you had a long talk with the white men there. You want to sell the people» (*RB*, 111).

Kinuthia étale tous les aspects de la rumeur sur la conversion de Waiyaki au Christianisme. Il s'interroge sur la bonne foi de son ami quant à sa conviction à se conformer aux souhaits et aux attentes de son peuple. Il l'interroge sur un autre point: « is it true that you are intending to marry Joshua's daughter? » (*RB*, 112), avant d'attirer l'attention de son ami sur ces points:

> Be careful, Waiyaki. You know the people look up to you. You are the symbol of the tribe, born again with all its purity. They adore you. They worship you. You do not know about the new oarth. You have been to busy. But they are taking the new oath in your name. In the name of the Teacher and the purity of the tribe. And remember Kabonyi hates you. He would kill you if he could. And he is the one who is doing all this. Why? The Kiama has power. And your name is in it, giving it even greater power. Your name will be your ruin. Be careful (*RB*, 112).

Kinuthia fait alors incursion, au nom de l'amitié, dans le terroir ou la face positive[2] de Waiyaki pour l'avertir en l'informant exhaustivement de la rumeur qui est devenue « la trace parlante de son existence »[3] dans Kameno. Ainsi Kinuthia révèle une menace du terroir positif de son ami et d'emblée met en danger sa face positive (sa réaction aux rumeurs risque d'être mal vue ou comprise par Waiyaki).

[1] Robert Misrahi. *Qui est l'autre*, *op.cit*., p.1.
[2]Dominique Maigueneau. *Pragmatique pour le discours littéraire*, *op.cit*., p.11.
[3] Robert Misrahi, *Qui est l'autre*, *op.cit*., p.92.

Mais le contrat de sincérité qui fonde leur amitié légitimise l'exhaustivité du détail dans son rapport.

Cependant, puisqu'il a la peur de se faire voir dans une position de traitre de sa communauté, Waiyaki s'enferme dans une idéalisation de son cliché identitaire. Il fait une rétention d'information, et de ce fait, enfreint la maxime de la qualité et de la quantité dans sa conversation avec Kinuthia. Aux assertions de son ami: « you have become one of Jushua's followers .You have been seen in Josha's church many times » (*RB*, 111), Waiyaki répond respectivement « me? Who says so? » (*RB*, 111), « What is wrong in going there? » (*RB*, 111). Le fils de Chege répond aux inquiétudes de son interlocuteur par des interrogations. Il laisse planer le doute, en refusant d'infirmer ou de confirmer catégoriquement la rumeur sur sa conversion à la religion du Blanc. Quant à celle relative à sa liaison amoureuse avec la fille du pasteur, Waiyaki fait savoir à son ami ceci: « it is all right. She would not marry me » (*RB*, 112). Kinuthia établit un dialogue avec Waiyaki que voici:

Kinuthia: « there are young men there. I know them. They are loyal to Kabonyi. And they are sworn to keep the tribe pure and punish betrayal …» (*RB* , 112);
Waiyaki: « I tell you, she would not marry me » (*RB*, 112);
Kinuthia: « so it is true? » (*RB*, 112);
Kinuthia: « that you will marry her » (*RB*, 112);
Waiyaki: « listen, Kinuthia. I tell you. She would not accept me » (*RB*, 112).

A toutes les questions de Kinuthia, Waiyaki donne une réponse anaphorique: « she would not marry me ». Le pourquoi d'une telle réponse n'est pas élucidé. Waiyaki en fait abstraction. Il bafoue le principe de la coopération en refusant de livrer l'information attendue. Il ne s'engage pas totalement dans « le but ou la

direction acceptée de l'échange parlé »[1]. De ce fait, Kinuthia échoue de déceler la « grâce cachée de son énoncé »[2] anaphorique.

La qualité informative des réponses de Waiyaki n'aide en rien Kinuthia à sortir de son incertitude. Sa communication avec son ami échoue, car n'aboutissant pas à une intercompréhension et à la clarification des rumeurs sur la personne de Waiyaki. L'amour, Waiyaki en fait encore un thème tabou du fait de sa différence confessionnelle avec Nyambura. Ngugi frappe alors du sceau de l'ironie, la mission « civilisatrice » de la colonisation qui, au lieu d'unir les populations locales, les désunie jusque dans leurs sentiments d'amour.

Par ailleurs, dans *ICS*, à travers les « manœuvres communicationnelles »[3] opérées dans le récit R, le narrateur offre le spectacle d'une « old woman who got drunk every Sunday » (*ICS*, 197). Elle crie, à qui veut l'entendre, que ses concitoyens villageois sont des « cowards drunken ol'bitchs » (*ICS*, 197).

La vieille dame ivre crée dans les rues de Creighton une situation communicationnelle dans laquelle vont finalement intervenir « Bob's father » (*ICS*, 197), Miss Foster et quelques autres voisins. En effet, elle est rentrée de la ville avec des informations sur la révolte des jeunes indigènes contre l'exploitation et l'injustice sociale. Contrairement à Kinuthia qui est venu rapporter une rumeur d'une possible révolte du Kiama contre l'église de Joshua, la vieille dame, elle, souligne avec beaucoup d'émotion une information vérifiée d'une révolte en cours. Elle se donne la latitude de tailler ses informations sous la coupole de la coopération et de l'exhaustivité. Cependant, elle se fait entendre à travers un style étoffé de sous-entendus, par lesquels elle insulte savamment ses voisins villageois.

[1]Nathalie Garric & Frederic Calas. *Introduction à la pragmatique*. Paris : Hachette Superieur, 2000, p.94.
[2] *Ibid*.
[3] Marie-Anne Paveau & George-Elias sarfati. *Les Grandes théories de la linguistique* : *de la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris : Armand Colin, 2003, P.217.

A Mr Foster qui est venu l'aider à se tenir debout, elle dira : « I jus'from the city (…) while you a big stinkin' nigger man wrap up in yuh blasted bed I been in the city » (*ICS*, 197). La profération de cet acte de parole, en dépit de sa dimension insultante explicite (« big stinking nigger »), (« blasted bed »), sous-tend que la vieille dame, malgré son âge et le fait qu'elle soit femme, s'est rendue en ville et s'est fait témoin d'un combat de patriotes mâté dans le sang. Elle compare son déterminisme à la passivité de ses voisins restés au village dans une position attentiste ; se contentant de rumeurs pour savoir exactement ce qui se passe en ville.

« The old woman », à la différence de Kinuthia, ne s'est pas fait attendre dans son but communicationnel. En passant directement à l'objet de ses propos, elle exprime une valeur qualitative et sincère de son « événement énonciatif »[1]. Alors la maxime : « qui est ivre parle sans gène » se vérifie et permet d'emblée à Lamming, à l'exemple de Ngugi, d'élaborer « un trope communicationnel »[2] pour ainsi décrier cette situation dans Creighton, où « la modalité du nécessaire n'implique pas celle du possible »[3].

Si Waiyaki a enfreint la loi de la coopération pour ainsi faire échouer sa communication avec Kinuthia dans l'éclaircissement de la rumeur, the old woman, quoique remontée contre ses voisins, collabore dans le dialogue et informe, d'une manière exhaustive, Miss Foster et ses autres interlocuteurs. A la question anaphorique de Miss Foster: « what happen to you » (*ICS*, 197), la vieille dame répondra: « the heart break, break, break, 'cause my boy dead » (*ICS*, 198). Elle continue et donne des précisions sur les conditions de la mort de son fils: « dead (…) dead as a door nail » (*ICS*, 198). Et quand « one of the women asked » (*ICS*,

[1] Dominique Maigueno. *L'Elément de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Arman colin, 2007, p.2.
[2] François Rullier-Theuret. *Le Dialogue dans le roman*, *op.cit*., p.59. [« Le personnage parle pour deux récepteurs : un qu'il connaît, l'autre dont il est censé ignorer ».]
[3] Parret, cité par Cathérine Kerbat-Orechioni in *L'Enonciatio*. Paris : Armand Colin, 1999, p.233.

198): « how he dead? » (*ICS*, 198), la vieille dame précise immédiatement: « with a bullet » (*ICS*, 198). Là où Waiyaki fait entendre une réponse anaphorique aux interrogations de Kinuthia sur la fille du pasteur, l'interactant de Miss Foster lève l'ambiguïté sur les circonstances du décès de son garçon. Cela nous amène à constater que si l'amour impossible est tabou dans *RB*, le tragique, déjà éloquent, se fait écho dans *ICS*. D'ailleurs, La vieille dame va informer, dans la précision, à Mr Foster, qui s'interroge: « who shoot him? » (*ICS*, 198). Elle raconte: « they shoot 'im (…), they shoot 'im like he was a bird. (…). The police (…). Some say it was the white inspector, an' other wus the ordinary police, but he dead » (*ICS*, 198). Et, pour mieux satisfaire la curiosité de Mr Foster qui se demande : « where wus he ? » (*ICS*, 198), la vieille dame laisse entendre ceci: « in the tree (…). When the law declare they all run here, there an' everywhere, an' they got 'im. My poor Po fall dawn like a bird » (*ICS*, 198).

Ainsi, quantité et qualité consolident les « aspects du raisonnement relatif à la vérité »[1]. Sa communication, qui a réuni « les conditions d'efficacité »[2], aboutit à une conséquence persuasive. Les sujets intervenant dans l'échange conversationnel sont bien informés et sont maintenant persuadés de la véracité d'un mouvement d'humeur chez les jeunes en ville. La rumeur est dissipée. La communication a connu un succès. Leur « logique conversationnelle »[3] repose alors sur une belle coopération qui a du mal, par ailleurs, à s'instaurer dans les échanges entre Waiyaki et Kinuthia. Les faits se confessent dans *ICS* pour se faire ombres dans *RB*. La lumière de la révolution jaillit de la communication entre les villageois et « « the old woman ». Une fenêtre d'une possibilité de combat pour la liberté s'ouvre à Creighton. Les rumeurs se dissipent, et la bonne information est relayée à temps. Nonobstant, n'ayant pas encore nourrit une conscience

[1] Marie-Anne Paveau & George-Elias Safarti, *Les Grandes théories de la linguistique : de la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris : Armand Colin, 2003, p. 219
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*

entièrement mûre pour une révolution éclairée, les villageois essuient l'espoir dans une mentalité d'inertie et d'inactivité.

Alors que la rumeur qui s'est avérée dans *RB* a motivé une réaction altruiste de la part de Waiyaki, l'information véhiculée par la vieille dame dans *ICS* a plongé les villageois de Creighton dans une conscience de peur et, donc, dans un élan inoffensif. Toutefois, la réussite de la communication a entrainé inaction et peur dans *ICS*.

En fait, toujours dans le but d'informer son ami et par delà s'informer des intentions réelles de son collègue, Kinuthia, pour une deuxième fois, « burst into Waiyaki's hut » (*RB*, 130), pour se faire encore porte parole d'une autre rumeur qu'il veut détailler à travers une conversation dont il piétinera à nouveau la loi de la qualité. Il rapporte:

> They are spreading rumours that you are no longer a teacher (…) it is being whispered. You know how news spreads: Kamau told me the Kiama removed you from your job. You were in league with the white man (*RB*, 130).

La rumeur confirmée par Kinuthia est vraie, mais ce dont parle la rumeur reste à vérifier. Il informe quantitativement son ami de « la signification non naturelle »[1] de ce que nous convenons d'appeler les « énoncés orphelins » matérialisés par « le marqueur de polyphonie « on » »[2].

A travers les segments : « they are spreading rumour that », « it is being whispered that », Kinuthia peine à souligner une source fiable, un auteur identifiable du discours rapporté. La coopération conversationnelle dont son

[1] Nathalie Garric & Frederic Calas. *Introduction à la pragmatique*. Paris : Hachette Superieur, 2007, p.95.
[2] *Ibid*., p.114

interlocuteur fait montre va l'amener à abandonner le discours polyphonique pour rétablir un cas de dialogisme[1]. Il abandonne la voix qui disait « le discours des autres »[2] pour se faire l'auteur de propos ambigüs. Ainsi parle t-il dans le doute: « I think something is happening tonight » (*RB*, 131), « I don't know but the young men might do something bad » (*RB*, 131). Kinuthia nourrit, à travers ces énoncés « un projet sémantique et pragmatique »[3] qui est dévié dans le sens d'une impossibilité d'élucidation. Il suppose, il implique des dires et des faits pour communiquer un secret décapsulé par un auteur collectif, mais identifiable « d'un déjà dit ».

La forme de non-personne articulée par le morphème « on » sous-tend une généralité dans les formes de communication dans la société traditionnelle de Kameno. Elle dénote une cacophonie communicationnelle qui est le relent d'une société biaisée dans ses repères culturels. Ngugi expose une communauté déboussolée et crée, par voix de conséquence, une « double destination des paroles des personnages »[4]. Les rumeurs, telles qu'elles sont discutées et rapportées par Kinuthia, s'adressent à un destinataire autre que Waiyaki : le lecteur. Ainsi se crée une « double énonciation »[5]. La mise en récit de la rumeur est alors un « trope communicationnel »[6], à travers lequel se lit un « faire vrai » et [un] faire savoir »[7] d'une société qui se retrouve face à elle-même pour se méconnaître dans ce quelle raconte et dit entreprendre au nom de sa propre survie. C'est le début d'une colonisation, le commencement d'une aliénation, la naissance d'un dialogue de sourds entre concitoyens en terre africaine.

---

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p.115
[3] *Ibid*., p.94.
[4] François Rullier-Theuret. *Le Dialogue dans le roman*, *op.cit*., p.58.
[5] Selon François Rullier-Theuret dans la double énonciation « le personnage allocataire est le *récepteur direct* et le lecteur est un *récepteur additionnel* dont la présence dans le circuit de la communication échappe à la conscience de ceux dont on rapporte les paroles, mais qui est la cible réelle et ultime de toutes les phrases du texte et de toutes les informations que charrient les différents discours » (p.59)
[6] François Rullier-Theuret. *Le Dialogue dans le roman*, *op.cit*., p.59.
[7] *Ibid*., p.60.

Si dans *RB* et *ICS* la rumeur se fait campée dans une actualité déterrant la hache d'hostilités, dans *SOA* elle s'exprime dans une possible mise en silence d'un présumé coupable d'un assassinat. Powell, un jeune de la Forest Reserve, est dit avoir tué le Vice-président de San Cristobal et donc arrêté ou tué par les forces de l'ordre. Une telle rumeur alimente des conversations dans le village de Gort. Ainsi Crim qui était parti à ses traces rapporte aux villageois les vains résultats de ses recherches. Selon qu'il est écrit:

> He not anywhere (…) I been Half Way Tree, Gonavieve Bay, Saragasso, petionville, Church Row, everywhere within reasonable walkin'. Wherever there's band livin' I been, an' he ain't nowhere (*SOA*, 299)

Crim fait l'économie de son parcours, en énumérant tous les lieux où il a eu à chercher Powell. L'exhaustivité de la liste informe au clair les villageois de ses efforts sans résultats. Crim continue son énumération pour aboutir à cette conclusion : « is only one place left, (…). Is a chance they got him in Jamestown goal » (*SOA*, 299). Ainsi disant, il altère la qualité de ses informations et du coup renforce l'atmosphère de la rumeur et ébranle les femmes du quartier. Si Waiyaki est dit entretenir des relations amoureuses avec la fille du Chrétien Joshua, Powell est cru être l'assassin emprisonné du Vice-président de San Cristobal. Chacun des deux est cru être un auteur d'une faute trouvée impardonnable. Waiyaki court le risque d'être jugé par le Kiama, Powell celui d'être capturé puis torturé à mort par la justice de son pays. La disparition du dernier inquiète à plus d'un titre.

D'ailleurs, « Liza's mother » (*SOA*, 299) s'attriste et profère des interrogations comme si l'emprisonnement de Powell était déjà confirmé. Elle s'écrit: « w'at they hold him for? » (*SOA*, 299), « But what Powell do? » (*SOA*, 299). Une conversation est née. Et Crim s'emporte, « Crim shouted » (*SOA*, 299), et répond violemment aux interrogations de la mère de Liza : « Nobody ain't do

nothing, (…) but it don't make no difference » (*SOA*, 299). Entre les femmes et Crim, s'installe une bonne coopération conversationnelle. Ce qui permet à ce dernier de laisser deviner des sous-entendus dans ses propos. Quand il dit : « nobody ain't do nothing », il sous-tend que ni Powell ni aucun résident de la réserve n'est coupable du meurtre du Vice-président. Mais, quand il renchérit : « but it don't make no difference », il informe indirectement que la justice de son pays se rend sur deux balances aux poids différents. Que c'est une justice biaisée qui reconnait les coupables non pas par leurs crimes commis, mais, plutôt, par leurs statuts sociaux.

Contrairement à Kinuthia dans *RB* et à la vieille dame dans *ICS*, Crim emploie des énoncés renfermant des *implicatures* portant un message implicite d'une critique acerbe contre le système judiciaire du nouveau Etat de San Cristobal.

Ainsi, par le moyen de la rumeur, Lamming construit un « hypertexte »[1] à travers lequel il décrit l'appareil judiciaire de San Cristobal. Il exhume l'inéquité dans un système de justice qui ne s'est pas encore départi de sa toge coloniale, faisant survivre le principe des « deux poids, deux mesures ».

Dans *RB* et *ICS* la rumeur sert d'un point d'appui pour Ngugi et Lamming dans leur dénonciation de conséquences sociales du système colonial. Cependant, dans *SOA*, elle porte haut la voix de l'auteur dans son combat contre une recolonisation du système judiciaire.

Si dans *RB* la rumeur fait l'objet d'un intérêt communicationnel, dans *ICS* c'est la confession qui alimente la conversation d'une bande d'amis. Suivis par un

[1] Phillippe Cabin et *al*, *op.cit*., p.201. [Un hypertexte : « le sens final de la communication constitué de l'ensemble des commentaires portés sur cette communication »]

narrateur intradiégétique tout au long du roman, les amis de Boy Blue se font rapporter leurs échanges verbaux à travers lesquels ils débattent des thématiques informatives sur la situation d'asservissement des habitants de Creighton.

Sévèrement battu par son maître d'école qui l'accuse de ceci: « grinning like jakasses when respectable people are around » (*ICS*, 42), le jeune écolier se confesse à ses amis d'être une victime expiatoire. Il révèle: « It wusn't true. It was Boy Blue » (*ICS*, 44). Alors que Kinuthia expose une rumeur sur les possibles hostilités du Kiama à l'égard de Waiyaki et Joshua dans *RB*, l'écolier confesse les raisons qui l'ont motivé à subir le sort d'une brutalité aveugle d'un maître d'école, lequel punit non pas pour protéger sa communauté, comme c'est le cas avec le Kiama dans *RB*, mais pour honorer la notabilité des personnalités coloniales. Une différence de mentalité et de réactions dans un même contexte d'asservissement et de domination.

Cependant, les écoliers amis de la victime vont arguer dans un sens tout autre. Ils se confessent ce dont ils seraient capables de faire s'ils étaient victimes de la bastonnade sauvage dont leur ami a fait les frais. Ils sont d'accord que la victime doit porter sa sévère punition à la connaissance de son père. Ils s'emploient tous à convaincre leur camarade d'informer et de solliciter les services de son père pour corriger l'instituteur.

Le First boy: « for god sake don' think so. I wus saying to myself all the time what and what I would do with him afterwards if 'twus me » (*ICS*, 44). Et le Fourth Boy de répondre: « I would tell my father. That's what I would do, tell my father. 'tis only a father who could sort a deal with him » (*ICS*, 44), et le Third Boy de poser cette question à la victime: « would you tell your father how he beat you? » (ICS, 44). Mais à l'image de Waiyaki avec Kinuthia dans *RB*, la victime dans *ICS* refuse de se conformer à la maxime de la coopération dans la conversation

avec ses amis. Sa réponse anaphorique aux invitations de ses camarades : « I don't know, I don't know » (*ICS*, 44) laisse ses interlocuteurs à leur fin, prolongeant la discussion dans une sphère de comparaison entre les rôles du père et de la mère dans la société de Creighton.

Comme Waiyaki qui refuse à Kinuthia la précision du détail, en bafouant la loi de la quantité dans son énoncé, la victime de l'instituteur dans *ICS*, oppose une réponse laconique aux suggestions de ses camarades. Si Kinuthia rapporte d'une manière exhaustive des rumeurs à son ami pour le protéger du Kiama, les amis de l'écolier suggèrent à ce dernier de rapporter non une rumeur mais un fait réel pour se protéger d'une méchanceté gratuite d'un maître autochtone complexé devant le colonisateur.

Dans *RB*, c'est un fait privé qui est rendu public par la voix de la rumeur ; alors que dans *ICS*, c'est un événement public qui est frappé par le sceau du secret. Tous les deux événements sont discutés dans un cadre dialogique où la loi de la quantité s'articule avec celle de la coopération non respectée. Ce qui affecte la valeur de la qualité dans les deux conversations. Des conversations dans lesquelles se lit, d'une part, dans *RB*, une communauté désarticulée dans son harmonie sociale, et d'autre part, dans *ICS*, une déflagration d'une société où les adultes souffrent plus du complexe d'infériorité devant le colonisateur que les enfants qui, quoique jeunes d'esprit, restent conscients de la nécessité de résister à toute exaction portant le masque d'une domination aux relents coloniaux. Ce qui laisse croire à un espoir de révolution né et qui grandit avec une génération.

A travers les lois de la conversation, Ngugi aborde les thématiques variées à travers des moyens de communication comme la rumeur. Il articule le déchirement des communautés indigènes, lesquelles sous l'influence des idées et des valeurs coloniales, se fragilisent et s'embrasent dans une violence destructrice. Quant à

Lamming, il reste regardant sur cette société, à l'image de celle dans *A Walk in the Night*[1], qui est consciente des causes de son dénuement et assujettissement, mais qui a du mal à trouver le chemin, la solution idoine pour s'en débarrasser. Le syndrome de la peur et de la procrastination de l'action révolutionnaire les laissent l'épine sous le pied. Ce qui rend nulle leur volonté de liberté et attise leur désespoir.

La guerre contre le phénomène colonial a bien excité « les troubles et les tempêtes »[2] dans la société de Thabai. Hérauts de la logique de domination de l'homme par l'homme, les Mau Mau cèdent aux appétits de la liberté pour prêter la main contre le mal colonial qui a fini par semer « les dents du dragon sur une terre écorchée et brulée par le souffle du monstre [blanc] »[3]. C'est dans ce contexte que certains citoyens se sont dessaisis « du droit naturel de se défendre »[4] pour acquérir quelques degrés d'excellence particulière aux yeux du colon. Parmi eux, figure Mugo, un faux héros qui s'est incommodé dans une position de traître en collaborant avec le colonisateur pour l'arrestation de Kihika. Mais cet acte de trahison est méconnu par le peuple de Reung'ei qui voue un respect et une admiration sans mesure à Mugo, l'homme qu'ils croient être le « Souverain sauveur » de leur communauté. Toutefois, hanté par une conscience coupable, Mugo va finir par se confesser à la sœur de sa victime.

Déléguée par la population de Thabai, Mumbi se rend chez Mugo pour le convaincre de faire un discours le jour de la fête de l'indépendance : « the women of Thabai and Reung'ei are sent to me to you. They want you at the meeting tomorow » (*GW*, 183). Mumbi va faire du langage un usage conatif[5] marqué par l'emploi des modaux comme « must »: « you must – all these people are waiting

[1] Alex La Guma. *A Walk in the Night*. Evanston: North Western University Press, 1968.
[2] Thomas Hobbes. *Le Citoyen ou les fondements de la politique*. Paris : Flammarion ; 1982, p.142.
[3] Claude Lévis-Strauss. *Tristes tropiques*, *op.cit*., p.141.
[4] Thomas Hobbes. *Le Citoyen, ou les fondements de la politique*, *op.cit*., p.144.
[5] Il s'agit d'un usage du langage qui vise à modifier les comportements du destinataire.

for you. People want you » (*GW*, 183), et « will » dans « you will, Mugo, you will» (*GW*, 183).

Néanmoins, Mugo s'enferme dans un refus catégorique qu'il fait saisir par une négation anaphorique : « I cannot, (…) no, no (…). But-but- I cannot (…). No » (*GW*, 183). La conversation atteint un degré de stérilité tel que Mumbi se trouve obligée de mettre à jour une page incontinente du passé récent des Mau Mau dans les camps de concentration : « It was hard. They beat you in the camps. We heard about it » (*GW*, 184). Ce flash introspectif témoigne d'un « archi-état d'âme »[1] chez Mumbi qui a, de ce fait, obtenu de son interlocuteur le principe de la coopération. Ainsi, à la question de Mumbi : « what happened [in the camp] (*GW*, 184) », Mugo fait une contribution quantitative et qualitative :

> Nothing except that I saw men crawl on the ground, you know, like cripples because their hands and feet were chained with iron. (…). Once bottlenecks were hammered into people's backsides, and the men whimpered like caged animals. That last was at Rira. (…). When I was young, I saw the Whiteman, I did not know who he was or where he came from. Now I know that a Mzungu is not a man –always remember that – he is a devil. (…). I saw a man whose manhood was broken with pincers. He came out of the screening office and fell down and he cried: to know I will never touch my wife again, oh God, can I ever look at her in the eyes after this? For me I only looked into an abyss and deep inside I only saw a darkness I could not penetrate (*GW*, 184).

Néanmoins, cette volonté manifeste d'exhaustivité dans l'information n'a pas pour autant décadré le fil conducteur de l'idée principale de l'énonciation; d'où son respect de la maxime de relation. Les larmes versées par Mumbi à la suite de l'intervention de son locuteur : « tears formed on Mumbi's face. She desired to reach out, to right the wrong, to heal the wounded » (*GW*, 184) sont le signal de la clarté des propos et donc du respect de la maxime de manière.

[1] Catherine Kerbat-Orechioni. *L'Enociation*, *op.cit*., p.153.

Toutefois, cette coopération ne va pas durer tout au long de la conversation. Mumbi s'entête à ce que Mugo accepte « [to] speak to the living. Tell them about those whom the war maimed, left naked and scared: the orphans, widows » (*GW*, 184-185). Son interlocuteur brise le principe de la coopération et s'enlise dans un énoncé qui, quoique véridique (maxime qualité), s'éloigne du principe de la maxime de manière. La brutalité de la profération de l'énoncé surprend Mumbi et l'éloigne de sa compréhension. A la confession du « sujet discoureur »[1]: « I wanted to live my life. I never wanted to be involved in anything. Then he came into my life, here, a night like this and pulled me into the stream. So I killed him » (*GW*, 185), Mumbi répondra: « who? What are you talking about » (*GW*, 185). L'information donnée par le sujet parlant est scellée dans un « vouloir dire » [2] que Mumbi ne peut deviner. La suite de la conversation est illustrative:

> Mugo: « Ha ! ha ! ha ! (…) who mudered your brother? »;
> Mumbi: «Kihika? »;
> Mugo: « yes »;
> Mumbi: « the whiteman »;
> Mugo: « no! I strangled him. I strangled him » (*GW*, 185).

Un dialogue de sourds fait surface entre Mumbi et Mugo. Ce dernier a commis un « délit conversationnel » et la conséquence se fait sentir quand Mumbi fait usage d'un performatif assertif qui affecte une valeur de mensonge au propos de Mugo : « it is not true – wake up, Mugo – Kihika was hanged » (*GW*, 185). Bien que tous les deux disent la vérité, ils ne se comprennent sur rien. Leur « comportement verbal »[3] souffre du non respect du principe de la coopération, des maximes de la relation et de manière. Mugo se fait le portrait d'un coupable et Mumbi s'engage à le convaincre de son innocence jusqu'à en donner une preuve qu'elle articule ainsi : « listen and stop shaking so – I saw his body hanged from a tree » (*GW*, 185). Mugo cherche une voie de délivrance et la trouve dans des actes

[1] *Ibid*., p.100.
[2] *Ibid*., p.95.
[3] Annik Weil-Barais et *al*. *L'Homme cognitif*. Paris : PUF, 1993, p.22.

assertifs : « I did it ! I did it ! ha ! ha ! ha ! that is what you wanted to know. And I'll do it again – to you – tonight » (*GW*,185). La coopération est torpillée. L'assentiment de Mumbi est emporté. Elle essaie de trouver le « pouvoir des mots »[1] dans son appel au secours, mais les « mots du pouvoir »[2] de Mugo l'hypnotisent et annihilent sa force de réaction. Le narrateur rapporte: « she (Mumbi) tried to cry out for help, but no voice would leave her throat » (*GW*, 185).

Mugo persiste dans son élan et avance une justification avant de rendre effectif son acte. Il se confesse à travers un usage dialectique du langage :

> Imagine all your life cannot sleep – so many fingers touching your flesh – eyes always watching you – in dark places – in corners – in the streets – in the fields – sleeping, working, no rest – ah! Those eyes – cannot you for a minute, one minute, leave a man alone – I mean – let a man eat, drink, work – (*GW*, 185).

En disant cela, Mugo crée une confession qui se situe à deux niveaux. Au niveau explicite, il évoque une situation de faits caractérisant son quotidien. C'est « la signification linguistique »[3] de ses énoncés. Il renseigne Mumbi sur une situation qu'il n'apprécie guerre : l'impact psychologique du regard de l'autre sur sa personne. En outre, sa culpabilité le rend nu devant ses concitoyens. Sa conscience le place devant ses intentions réelles, les motifs de ses apparences héroïques. Cet aspect est le « sens du message »[4]. Ces propos se conjuguent dans une maxime de quantité, détaillant sur les causes du poids de sa mélancolie. Un écho d'un sous-entendu raisonne alors dans son discours : c'est le niveau implicite. Il est humilié au quotidien par le regard positif que sa communauté pose sur lui. L'image flatteuse d'un héros altruiste que Mumbi associe à sa personne met en combustion sa conscience coupable qui fait de lui une victime d'une actualisation permanente

[1] Cyrille Bégorre et *al*. *100 fiches pour aborder la philosophie*, *op.cit*., p.180.
[2] *Ibid*., p.180.
[3] Edmond Marc & Dominique Picard. *Relation et communication interpersonnelles*. Paris : Dunod, 2008, p.68.
[4] *Ibid*.

d'un mauvais souvenir. Ainsi, une honnêteté et une sincérité sans commune mesure, se notent dans ses énoncés. D'où la dimension qualitative de son énonciation.

Mieux, il se présente à son peuple le jour de la fête de l'indépendance, pas pour discourir dans le sens d'une dignité retrouvée, d'une gloire méritée, mais pour rayer l'image du non-vrai, la peur de regarder en face une réalité trop grave. Il se donne « une langue, qui est, à dire le vrai »[1]. Il sollicite un usage référentiel du nom Judas pour élucider tous les propos de son message. Il demeure exhaustif et clair dans la confession de son crime, qui quoique inacceptable, demeure compréhensible ; d'où sa pertinence et sa véracité. Il fait cet aveu:

> You asked for Judas, (…) you asked for the man who led Kihika to the tree. That man stands before you now. Kihika came to me by night. He put his life into my hands, and I sold it to the Whiteman. And this thing has eaten into me my life all these years. (…) now you know. (*GW*, 223)

Le crime est avoué. Mugo, qui faisait l'objet de la « soumission de la volonté de tous »[2], est l'homme qui a fait tuer le chef des Mau Mau. Il s'observe chez l'auditoire, une tension grave, une déception qui emporte les allocutés dans une sorte de « réalités figurées »[3]. Le silence s'entend et devient éloquent. Ce qui nous amène à constater : « a scenario of passage and shif of position »[4]. Mugo réapparaît comme « a liar – a hyena in sheep's clothing » (*GW*, 223).

Ngugi fait de Mugo un prototype des faux-héros, qui ont bénéficié de l'attention du peuple Kenya, et de la largesse de leur nation au seuil de l'ère post coloniale. Il fait admettre à ce personnage les vérités d'une conscience rongée par

[1]Thomas Hobbe. *Le Citoyen ou les fondements de la politique*, *op.cit*., p.143.
[2] *Ibid*., p.144.
[3] Maurice Blanchot. *L'Espace littéraire*, *op.cit*., p.175.
[4] Anthony C. Alessandrini. *Frantz fanon, Critical perspectives*. London: Authorney, 1999, p.137.

le mal du regret et de la honte. Il l'oblige à sortir de son terreau pour crier à *hue* et à *dia*, et avec lucidité et exhaustivité, le mal qu'il incarne. Chemin faisant, Ngugi s'emploie à débarrasser sa jeune nation du ver, qui peut bien compromettre les promesses du fruit d'une indépendance acquise dans la douleur du sacrifice suprême.

Alors que Mugo trahit la cause commune de ses concitoyens au nom de raisons égocentriques, Liesl se départit du plan de son armée et vend la mèche à un ennemi. En effet, ce dernier est un prisonnier de guerre interné à « Nanda hospital » en zone allemande pour des raisons de blessures. Le long séjour du blessé de guerre finit par favoriser une familiarité, voire une amitié, entre le soldat britannique et la femme du commandant allemand. Une confiance se tisse et fait disparaître le bémol de la haine et de la méfiance entre Liesl et Gabriel.

Accusé d'espionnage pour le compte de l'armée britannique par Von Bishop et ses hommes, Gabriel se fait fouiller ses affaires. Ses notes personnelles, « his dossier » (*ICW*, 239), sont exhumées. Il doit subir un interrogatoire pour s'expliquer sur ses vraies activités à l'hôpital militaire de Nanda. Von Bishop entame l'interrogation par un acte interrogatif : « are these [papers] yours ? » (*ICW*, 339). Gabriel, à l'image de Mugo au début de sa conversation avec Mumbi, observe le principe de la coopération et se meut dans le sens voulu du contexte conversationnel. Il répond par la positive : « yes » (*ICW*, 339). Cette réponse laconique n'éclaire pas entièrement « la nature des faits »[1] visés par les prises de notes. Sa réaction répond aux exigences de la maxime de qualité, mais échoue à satisfaire les besoins de la maxime de quantité.

[1] Marie-Odile Géraud et *al*. *Les Notions clés de l'ethnologie* : *analyse des textes*. Paris : Armand Colin, 2000, p.132.

Contrairement à Mugo qui informe au-delà des attentes de son interlocuteur, Gabriel se contente d'un « oui » comme réponse et laisse Von Bishop à ses fins. L'interrogation continue et Von Bishop se veut un peu plus clair. Il fait recours à une « rhétorique judiciaire »[1], qui trouve écho dans ces énoncés : « Herr Deeg has informed me that you are under parole. These acts of espionage constitute a breach of your parole. Your words as an officer. What do you have to say to that ? » (*ICW*, 339). A cet argument, Gabriel « said nothing » (*ICW*, 339).

La coopération est rompue. Mugo se perd dans des aveux de crime. Quant à Gabriel, il se couvre de la paille épaisse du silence protecteur. Mugo est hanté par une conscience coupable. Il n'a plus peur de rien. Contrairement au frère de Felix, qui tient encore à la vie, et pour cette raison, exprime une peur de se mettre en danger de mort. Son silence est un « délit conversationnel » qui en dit long sur sa culpabilité. Il se fera timide devant Von Lettow, qui articule une autre question : « what do you know about das drinesische geschaft ? » (*ICW*, 339). « Nothing » (*ICW*, 339), est encore la réponse de Gabriel. Il outrepasse la maxime de la qualité et profère un mensonge dont la visée illocutionnaire est de se protéger contre les possibles conséquences drastiques de son inculpation.

Si Mugo s'empresse de dire la vérité et toute la vérité à Mumbi pour en assumer toutes les conséquences, Gabriel, lui, emploie un verbatif mensonger pour sauver sa vie. Mais, il se rend compte, très vite, que la voix du mensonge ne mènera pas au salut. Il change de tactique et revient à de meilleurs sentiments : «be honest where you can : It was a rule of interrogation that he'd learnt somewhere » (*ICW*, 339). Il réanime la coopération et du coup redynamise l'échange verbal. Il déconstruit sa première réponse à la question de Rutke pour admettre ce fait: « I've heard the name (…) but I've no idea what it is » (*ICW*, 339).

[1] Robert Galissou et *al*. *Lire du texte au sens*, *op.cit*., p.152. [Une rhétorique judiciare est « un argument qui porte sur des faits passés et qui est employé pour accuser, ou pour se défendre d'une accusation. »]

La manière (clarté), la qualité (vérité), l'exhaustivité (quantité), de tels propos convainquent Rutke et Von Bishop « who looked at each other » (*ICW*, 339). On assiste ainsi à un « begin-end »[1] de l'interrogation. Bishop s'exprime dans un performatif, qui tout en prenant les empreintes d'un expressif, demeure une expression ironique, laquelle donne voix à un directif : « I'm afraid you will have to stay locked up a while longer » (*ICW*, 339). Le verdict est tombé. Gabriel est informé de son sort.

Von Bishop et ses collègues ont décidé de le transférer dans le « Portuguese East » (*ICW*, 341). L'information est tenue secrète, mais une cinquième colonne s'infiltre dans l'hôpital de Nanda et livre le secret à l'ennemi. Liesl, la femme de Von, trahit l'instance militaire et vole au secours de Gabriel. Ainsi, elle se confesse: « listen, Gabriel. I've got news. They're going to take you with them » (*ICW*, 341). Et Gabriel « [who] felt a thump of fear in his chest » (*ICW*, 341) s'empresse dans une série d'actes interrogatifs: « Who? Where? » (*ICW*, 341). Liesl fait preuve d'une grande coopération et se précise dans le détail de son information. La maxime de qualité et de quantité sont respectées dans ses dires. Elle répond: « Our troops. They are crossing the Rovuma into Portuguese East » (*ICW*, 341). Gabriel, qui n'est pas encore satisfait de l'exhaustivité des informations, pousse les frontières de sa curiosité et approfondit l'échange verbal par une autre question: « oh, my God. When? » (*ICW*, 341). Son interlocutrice, qui ne veut pas altérer le principe de la coopération, tente de se surpasser. A la question « when? », elle répond: « I don't know. Tomorow. The next day » (*ICW*, 341). A partir de ce moment, elle dit ce dont elle n'est pas sûre et viole la maxime de la pertinence. Elle exprime un doute et enfreint la loi de la qualité. Elle brise entièrement toutes les lois de la conversation pour atteindre un seul but : motiver l'ennemi à prendre la fuite avant que cela ne soit trop tard.

[1] Dominique Galland. *Le Langage C* : *pratique et environnement*. Paris: Dunod, 1989, p.65.

Elle admet avoir ignoré l'heure où Gabriel doit être transféré, mais elle détient l'information sur la cause. Elle révèle : « they say you know some secret » (*ICW*, 341). « Le déploiement de la parole »[1] confessée renforce le bouleversement de Gabriel, donnant raison à Heidegger qui postule que la parole quand « elle nous atteigne, nous tombe dessus, nous renverse et nous rend autre »[2]. Il fait appel à l'aide de Liesl : « you've got to help me, Liesl. (…) I v'e got to get away. They musn't take me » (*ICW*, 341).

Si Mugo assume « la souffrance de ses remords intérieurs »[3] pour marcher vers la plateforme et exposer son indice de culpabilité, Gabriel, lui, prend le chemin inverse. Il veut s'enfuir non seulement pour retrouver sa liberté perdue, mais également pour donner des informations à l'armée britannique. Il dira : « I've got to escape » (*ICW*, 342). Liesl accepte de l'aider: « of course (…) bring everything tomorrow night, can you? » (*ICW*, 342). Ainsi, il s'enfuira avant d'être capturé à nouveau, puis décapité par les hommes de Von Bishop.

A travers la trahison de Liesl, Boyd féminise l'humanité en pleine guerre. Par la même occasion il expose le visage de l'homme dont la nuture déborde sur le sens du discours. L'homme qui cherche à conquérir le bonheur par les armes tombe dans le piège de l'effet boomerang. « Celui qui règne par l'épée périra par l'épée ». Le bonheur est un idéal corrompu et rendu impossible, semble-t-il dire, par le mal inné chez l'individu.

Quant à Ngugi, il pose une lumière sur l'image de ce « héros » victime d'une enfance douloureuse et d'un système politique défaillant. Il décrit Mugo, à travers ses confessions, comme « une existence marquée du sceau du déchirement intime

[1] Martin Heidegger. *Acheminement vers la parole*. Paris: Gallimard, 1976, p.143.
[2] *Ibid*.
[3] France Farago, *Comprendre Kierkegaard*. Paris: Armand Colin, 2005, p.15.

et de la contradiction »[1]. D'où le poids de la justice poétique. En s'évertuant à faire capturer le chef des Mau Mau pour retrouver son isolement et donc son propre bonheur, Mugo finit par se retrouver dans une « scission intérieure qui lui inflige la conscience réfléchie de soi-même »[2], c'est-à-dire, la conscience d'un homme habité par le lien dialectique du « sauveur » et du « bourreau ». Il cherche et retrouve le viatique de la rédemption dans une confession qui épousera toutes les formes des lois du discours.

A la différence de Mugo, Liesl ne fait sentir ni remord ni angoisse dans ses propos confessionnels. Elle trahit le combat de son armée sans se laisser ronger par une quelconque conscience coupable. Elle reste convaincue d'avoir agi dans le sens du bien. Et cela se fait lire dans le « bilan informatif »[3] de ses actes de parole qui laissent la trace du doute et du « non-vrai ». Ils sont sous-tendus par le mobile de convaincre, d'amener son interlocuteur à répondre inchoativement à la solution de la fuite exigée par le nouveau contexte. Seulement, son intention, ses efforts humains seront anéantis par la fin tragique que le sort a voulu réserver à Gabriel.

Mugo confesse la vérité de son crime et finit dans les mains de la justice révolutionnaire, laquelle nettoie Reung'ei de ses traîtres, alors que le secret militaire « vendu » par Liesl s'est retourné contre Gabriel qui s'est retrouvé dans une justice militaire, laquelle ne cherche pas « to sweep a house », mais cherche à verser le sang d'un ennemi pour triompher d'une guerre qui trouve son fondement dans la nature violente de l'être humain.

Indépendant et souverain, l'Etat d'Aburira est dirigé par des hommes politiques qui se font du poil dans la gestion irrationnelle de ses ressources. Tajirika, le gouverneur de la banque centrale, établit une politique d'extorsion de

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*.
[3] Robert Galisson et *al*. *Lire du texte au sens*, *op.cit*., p.122.

ressources financières pour réaliser son rêve d'être riche et de vivre à l'abri du besoin. Mais, il va en nourrir un autre qui consistera à se débarrasser de sa peau noire qu'il aurait souhaitée toute blanche. Il tombe malade d'une maladie que nous convenons d'appeler la maladie des « ifs ». Bouche bée, le regard fixé dans une seule direction, Tadjirika se gratte la peau au quotidien sans pour autant dire à personne les raisons d'une telle motivation et d'un tel état. Le narrateur le présente ainsi:

> Tajirika did not seem to care (…). In fact, he did not seem to take in any of his surroundings. He just stared into space, completely silent, his hands cupping his chin. His stillness was now and then interrupted by a seize of "ifs" (*WC*, 172).

Inquiète et dépassée par la bizarrerie de la maladie de son mari, Vinjinia l'amène chez le guérisseur Kamiti. Ce dernier sollicite les services du miroir dans sa cabane pour traiter son patient avec qui il croit devoir entretenir un « dialogue psychanalytique ». La séance hypnotique s'ouvre par un directif formulé par le guérisseur: « vomit the words, the goods and the bads ! » ((*WC*, 178). Mais, le patient, Tajirika, fait fi, malgré lui, de la maxime de quantité, proférant juste une préposition. Au directif de son guérisseur, il répondra : « if …» (*WC*, 179). Puisque son patient est insaisissable, Kamiti fait usage d'adverbes pour répliquer aux occurrences de Tajirika et, de ce fait, l'amener à faire une confession, à la fois, de qualité et de quantité. Cela se note dans l'échange verbal suivant:

Tajirika : « if… . » ;

Kamiti : « now » ;

Kamiti : « More »;

Tajirika : « Skin… »;

Kamiti: « keep going »;

Tajirika: « where not …»;

Kamiti: « Good, good »;

Tajirika: «Black » (*WC*, 178-179).

Un nœud se desserre, une fenêtre s'ouvre dans le monde inconnu du directeur de la banque centrale d'Aburira. Une information est obtenue, mais elle n'est pas encore complète. Tajirika s'essouffle et prend une pause devant les miroirs du Shaman. Le narrateur illustre:

> Tajirika paused as if to take breath before climbing another mountain. From inside the mirror came the same commanding voice. Complete the thought. The good and the bad. Complete the thought! (*WC*, 179).

La maladie du directeur prend racine dans un rêve impossible. Il semble vouloir refuser de vivre avec une couleur d'une peau dont il ne veut pas subir ses implications socio-identitaires. Sous l'effet hypnotique du miroir, il continue sa confession, Kamiti jouant toujours son rôle de facilitateur.
Tajirika : « If only…»;
Tajirika : « My skin …»;
Kamiti: «Yes! »;
Tajirika: « My skin….»;
Kamiti : « don't stop »;
Tajirika: « were …white…like… a white man's … skin …» (*WC*, 179).
Ainsi, l'information atteint un niveau qualitatif et quantitatif satisfaisant. Le mal est identifié devant les miroirs du guérisseur qui le confirme comme suit : « there ! you have voiced the treacherous thought ! » (*WC*, 179).

Dans cette communication, Ngugi, par le jeu des maximes conversationnelles, nous amène à découvrir un personnage politique et pas des moindres au pays du Ruler. Il le présente comme un « renégat d'identité », un colonisé mental qui ne rêve que de s'affirmer dans les valeurs identitaires du Blanc. Ses efforts, qui visent une acquisition d'une autre couleur de peau, doivent passer par un affrontement à la limite illucide, de son identité individuelle et collective dans Aburira. Il est riche, mais veut donner un autre visage à sa personne, qui serait conforme à un

signe d'une haute vie. Et l'irréalisabilité d'un tel rêve, l'enferme dans un mutisme qui voile mal un déni et un dédit de soi, un aveu de complexe d'infériorité. Le directeur est convaincu que sa réussite politique et sociale ne doit pas être portée par la couleur du « deuil », reminiscent les pages d'une histoire d'asservissement. Il rêve d'un « masque blanc » pour mieux ressembler à son statut social et politique.

Son aveu « if only my skin were white like a white man's skin » (*WC*, 179), cadre bien avec les exigences de la maxime de la modalité (il est clair dans ses propos), mais enfreint les valeurs de la maxime de la pertinence (son souhait est irréalisable et à la limite absurde). Sa profération sous-tend une *implicature conversationnelle* qui laisse comprendre que Tajirika regrette profondément le fait de porter une peau de couleur noire. Il demeure convaincu qu'un homme riche doit être blanc. Néanmoins, la force perlocutoire de son assertion prépositionnelle reste nulle, son rêve ne connaîtra pas une félicité.

En outre, John Kaniuru est un élément important dans le dispositif politico-administratif du Ruler. A l'exemple de Tajirika, il souffre d'une maladie mystérieuse et se rend chez le guérisseur Kamiti. Ce dernier l'accueille avec son miroir et l'incite à confesser les motifs de son déplacement. Kamiti assigne un but illocutoire à sa communication avec son patient quand il profère une phrase interrogative : « is your heart being held captive by somebody ? » (*WC*, 355). A cet énoncé, Kaniuru fait preuve de coopération et donne plus d'informations qu'il en est nécessaire. Sa disposition à coopérer avec son guérisseur l'amène à mettre en avant le but de la maxime de manière. Il se veut clair, aucune zone d'ombre dans ses propos. Il répond de cette manière: « you mean the woman who works at the bank ? (…) Jane Kanyori will never capture my heart. She is not bad, but she is not my type and class » (*WC*, 356). Il ira même jusqu'à révéler au guérisseur que:

« there is one who captured my heart long ago. She is special » (*WC*, 356). Kaniuru ne fait pas usage d'implicatures ou d'actes de langage indirect.

Ce comportement tire sa première importance dans le fait que Kaniuru reste conscient que « there was clearly no need to deny what the wizard already knew» (*WC*, 356). Sa croyance superstitieuse, l'amène à attribuer au guérisseur un pouvoir d'omniprésence et d'omniscience. Il se lit alors, l'aspect congénital de la dimension mystique des croyances traditionnelles dans le quotidien des Africains. Kamiti qui a une bonne connaissance sociologique de sa société, passe pour un démiurge. Il est cru sur parole et obéi sur ordre.

En outre, sa conversation avec Kaniuru prend une autre dimension quand ce dernier confesse qu'il n'est pas venu dans sa cabane pour résoudre ses problèmes d'amour, mais plutôt pour trouver remède à ses inquiétudes relatives à sa fortune.

Ainsi, au Shaman de l'interpeller comme suit: « say, what ill wind blows you to my shrine? » (*WC*, 356). Un « toit langagier »[1] soutenu par des piliers des maximes conversationnelles abrite leur échange verbal. Le patient commence par une révélation. Il réagit par un assertif qui ne laisse pas planer le doute : « mine is not an ill wind (…). Mine is the healthy breeze of property (…) you know how people are driven by envy » (*WC*, 356). Kaniuru a peur. Son sentiment d'insécurité s'exprime bruyamment à travers ces actes langagiers qui offrent le détail de la quantité conversationnelle :

> You have read my mind Wizard of the Crow. So I want a magic potion, a magic spell in peace. (…) Wizard of the Crow, there is a saying that he who eats alone dies alone, but there are some delicacies that a person should eat alone, even at the risk of dying alone » (*WC*, 356).

[1] Michel Serres, *Le Tiers-Instruit*. Paris: Editions François Bourin, 1991, p.82. [Un toit langagier renvoie à la nature du registre de langue dans lequel est menée une conversation, un discours, etc.]

Kaniuru confesse son vœu de protéger sa fortune mal acquise et d'en être le seul bénéficiaire. Surgit ainsi en lui, la conscience d'une morale égoïste.

Toutefois, le guérisseur demeure perplexe et émet des réserves quant aux raisons avancées par le patient. Il s'interroge et interroge Kaniuru s'il ne souffre pas de la maladie des « ifs ». Ce dernier hésite avant d'avouer:

> To tell the truth, talking about my illlness is a little embarassing. The situation is like this. Sometimes when I think too much about my new wealth, words get stuck in my throat, Wizard of the crow, and when I try to force them out, out pops "if" (*WC*, 357).

La formule d'attaque d'une telle confession, « to tell the truth », informe plus sur la sincérité de Kaniuru. Son aveu porte alors la marque de la maxime de qualité et de manière. Il avoue le motif premier de sa présence chez le guérisseur. Il est cet « homme malade de lui-même »[1]. Il souffre d'une pathologie dont les causes sont plutôt internes qu'externes. Son organe buccal est devenu un espace où s'opère un théâtre d'actions conflictuelles entre son Moi et son larynx. L'inexistence de lois morales entraine son attachement farouche aux choses et au bonheur matériel. L'absence de manque le fait souffrir l'angoisse d'un rêve absurde. Il porte une charge psychologique qui provoque son « écrasement et (…) déchirement »[2].

Puisque le mal est connu, le génie l'administre une potion à réciter et non à boire. Il s'adresse à lui par un acte injonctif noté comme suit ; « say after me : *remove from me the enemy of life, the days of thieves and robbers are numbered* » (*WC*, 359) (la mise en italique est de l'auteur).

[1] Friedrich Nietzsch. *La Généalogie de la Morale* 2ème dissertation, *op.cit*., p.16.
[2] Nathalie Sarthou-Lajus. *La Culpabilité*, *op.cit*., p.140.

Maintenant, il devient possible de comprendre, par voie de conséquence, que le sentiment d'insécurité est vécu sous « le mode de la faute, du reproche »[1] à autrui. Le contenu du rêve de Kaniuru, de son souhait, est la source de son angoisse et de sa névrose. Il est pris entre le désir effréné d'accumulation de bien et l'instinct de défense, de protection contre le regard malveillant du « tiers exclu »[2].

Au demeurant, sa communication avec le shaman, Kamiti repose sur une belle coopération, à partir de laquelle se note parfois « un conflit entre les sens et la raison »[3] chez les hommes politiques au pays du Ruler.

Dans *WC*, les personnages politiques sont assujettis à leur volonté explicite de vivre le bonheur de la peau blanche. Ils s'enferment dans « un univers de déclarations [d]'autodescriptives » [4] idéales. Le bonheur n'a pas de prix et ils se donnent les moyens et la morale pour « être les témoins attendris »[5] d'une vie comblée. La même « folie de vouloir »[6] sera notée chez certains personnages dans *Armaillo*, notamment chez Torquil.

Ayant perdu son emploi, le mari de Binnie va se laisser aller dans « une réaction primaire »[7], avant de « rentrer de plein-pied dans le territoire de la communication souhaitée, souhaitable »[8]. A l'image de Tajirika et de Kaniuru avec avec le shaman, Kamiti dans *WC*, Torquil fait une confession à son ami à qui il accorde confiance afin de se faire tirer d'affaire par ce dernier.

---

[1] *Ibid*., p.141.
[2] Michel Serres. *Le Tiers-Instruit*, *op.cit*., p.82.
[3] Nathalie Sarthou-Lajus. *La Culpabilité*, *op.cit*., p.114.
[4] Carl R. Roger. *Le Développement de la Personne*. Paris Dunod, 1998, p.70.
[5] Bernard Ananes. *La Communication efficace*. Paris : Dunod, 2002, p.109.
[6] Jean-Cassien Billier. *Le Pouvo*ir. Paris : Armand Colin, 2000, p.80.
[7] Bernard Ananes. *La Communication efficace*, *op.cit.*, p.109. [Une réaction primaire est une réaction émotionnelle, instinctive, peut consciente, incontrôlée, automatique ou encore conditionnée.]
[8] *Ibid*., p.110.

Au fait, contrairement à Tajirika, qui perpétuellement se met en porte-à-faux de la maxime de quantité pour exprimer le vouloir dire de son rêve, Torquil se dévoile dans une logique explicite d'aveux d'une motivation, d'un programme, d'une activité illégale et secrète. Son « fortune-making agenda » (*Armadillo*, 235) consistera « [to] sell drug – ecstasy, heroin, crack » (*Armadillo*, 236).

A l'exemple de Kaniuru, qui explique dans les moindres détails les raisons de sa visite chez Kamiti, Torquil justifie sans réserve, les motifs de son choix. Il s'exprime ainsi: « I don't care anymore, I'm at the end of my tether. Society is forcing me into this. It is society's fault, and Binnie's, not mine » (*Armadillo*, 236). Ainsi, le jeune chômeur combine les effets de toutes les maximes (quantité, qualité, relative et manière) pour se faire le portrait d'un coupable innocent. Il met les pensées de sa conscience en circulation et laisse entendre un assertif sur lequel il prend force pour souligner la faiblesse de sa marge de manœuvre. Il avoue: « I know it's immoral, but I don't think there's any choice » (*Armadillo*, 236). Alors que le directeur de la banque, dans *WC*, se cache un rêve derrière des « ifs », Torquil expose un pilotage à vue d'un quotidien difficile, d'un programme d'activités hors loi. Il informe qualitativement et quantitativement son interlocuteur, s'éloignant de l'attitude de Tajirika devant son allocuté. Ce dernier, détourne des deniers publics et se retrouve dans l'incapacité d'avouer son nouveau rêve. Quant à Torquil, il se retrouve dans une situation de dénuement et trouve le verbe pour avouer ses mauvaises intentions qui consistent à verser dans l'illégalité pour survivre à travers le mal. Une différence sociétale se souligne. Alors que le jeune Kaniuru est malade à cause de sa fortune, le jeune Torquil souffre d'une situation de manque, de dénuement. Kaniuru appauvrit sa société et porte le blâme de l'envie sur ses épaules. Torquil lui s'est fait exploiter par la sienne qu'il condamne et l'affecte l'illégalité de ce qu'il regarde comme son futur métier. Ainsi le politique africain est appréhensif avec ses biens mal acquis et le citoyen lambda anglais est handicapé par les dûres réalités d'une société capitaliste.

Dans les deux sociétés, « les volontés particulières ne sont plus absorbées dans la volonté collective, mais se font face en toute indépendance »[1]. A travers leurs aveux bien développés, les deux auteurs exposent à grands traits, qui d'un pays engloutis par le phénomène de la corruption, qui d'une société gangrénée par la volonté de puissance et le rêve du bonheur.

En outre, à l'exemple du génie-guérisseur dans ses « séances conversationnelles » avec ses patients, Lorimer fait preuve d'une grande coopération dans ses échanges verbaux avec son ami Torquil. L'aspect relatif et modal des maximes employées par Torquil le convainc et l'amène à trouver, à l'exemple de Kamiti pour ses patients, le remède à sa « maladie », la solution à ses problèmes. En lieu et place des herbes et des formules incantatoires du guérisseur dans *WC*, Lorimer « [who] suddenly saw the answer with absolute clarity » (*Armadillo*, 236), propose à son ami « a well paid job, cash, that would solve [his] immediate financial problems, but that involved an eighteen-to twenty hour day » (*Armadillo*, 236). Le mal confessé est conjuré; preuve d'une conversation réussie.

Ngugi, à travers la maladie de Tajirika, envoie un message éloquent à son lecteur. Il évoque de manière exhaustive le syndrome qui provoque une déficience psychologique dans la classe dirigeante d'Aburira. La représentation qu'elle s'est faite de la couleur blanche et de la fortune est une « valeur d'attente »[2] qu'elle ne pourra porter. Du coup, en voulant faire de leur signifiant (richesse) un tremplin pour accéder à un signifié c'est-à-dire à « une représentation de soi »[3], les hommes hommes politiques se font le portrait de responsables tombés dans le jeu de la singerie. Les vérités qu'ils ont avouées au génie guérisseur constituent « la source et l'embouchure »[4] de leur seul motif de se maintenir aux affaires. Ils veulent le

[1] Pierre Yves Casset. *Le Lien social*. Paris : Armand Colin, 2007, p.18.
[2] Pierre Benedetto. *Introduction à la psychologie*. Paris : Hachette, 2000, p.66.
[3] *Ibid*.
[4] François Chenet. *Temps* : *cosmique*, *temps* vécu, *op.cit*., p.214.

pouvoir et la richesse et rêvent de s'éterniser dans un corps qui porterait la couleur de la race du colon.

Au demeurant, le respect des maximes des interactions verbales a permis de voir comment dans les sociétés du 21e siècle « l'expression anarchique des intérêts particuliers »[1] transforme l'homme en un conquistador du bonheur par des moyens légaux et ou illégaux. Ngugi crée ses personnages et leur fait proférer des maximes à partir desquelles se dégage une senteur marxiste. Les riches y sont ridiculisés. Leur cupidité n'y a d'égard qu'à l'absurdité de leur rêve. Ils se font dépouiller par le pauvre qui prend le risque de s'aventurer dans « *Un Etrange destin de Wangrin* »[2]. Quant à Boyd, il laisse la trace d'une critique contre la nature dans les énonciations des personnages comme Torquil et Lorimer. Il exhume, à travers leurs énoncés, l'idée du mal inné chez l'homme, une créature qui ne peut s'empêcher de faire agir le mal par la force de sa nature afin de réaliser un agenda singulier. Les deux auteurs se complètent dans leur dynamique de dénonciation d'injustices sociales. L'un s'attaque à un système politique, et l'autre à l'homme et par conséquent à la société des humains.

II-2-2-2 Pragmatique-Rhétorique discursive : l'articulation « du pouvoir impuissant »

Personnifiée par la déesse Polymnie (celle qui dit de nombreux hymnes »), la rhétorique est une discipline qui a vu le jour dans la Grèce antique vers 465 avant JC. Elle est un art de convaincre et de persuader par le seul moyen du langage. Elle sera plus tard propagée au Ve siècle par des professeurs « sans frontière » sophistes qui s'étaient assigné le devoir d'enseigner à qui y trouvait intérêt l'art du logos, c'est-à-dire de l'utilisation du pouvoir du langage.

[1] Pierre Yves. *Le Lien social*, *op.cit*., p.18.
[2] Hampaté Ba. *Un Etrange destin de Wagrin*. Paris : Poche, 1999.

Cependant, ils seront sévèrement critiqués dans leur orientation par des philosophes comme Platon et Aristote. Le premier, critique l'approche philosophique et rhétorique, pensant que le but final de la rhétorique est de souligner et de faire triompher la vérité. Il ne s'agissait plus de persuader par les formes du langage, mais de convaincre par une interaction « *ad hominatio* » (une relation verbale directe et personnelle). Il soulignera l'importance de la rhétorique sophistique[1], de « la rhétorique de droit » ou « rhétorique philosophique » qu'il appellera « psychagogie »[2]. Quant au dernier, il perçevra la rhétorique comme « un moyen de persuasion, un moyen d'argumenter, à l'aide de notions communes et d'éléments de preuves rationnelles, afin de faire admettre des idées à un auditoire »[3]. Il distinguera trois genres rhétoriques qui sont :

1- Le délibératif (qui a pour fin le « bien ») ;

2- Le judiciaire (qui a pour finalité le juste) ;

3- Le démonstratif ou l'épididique (qui vise le beau ou la valeur).

Ainsi la rhétorique fait un chemin dans l'espace du discours. Et au Moyen Age elle fut intégrée dans les « arts libéraux (qui assuraient à leurs disciples une formation professionnelle à long terme). Elle fut l'objet d'un prisme dans les domaines comme la magistrature et les études ecclésiastiques.

Nonobstant, elle restera depuis peu utilisée jusqu'à la période de la Renaissance. Une période pendant laquelle elle se ressuscitera aux côtés de la poésie.

Au XVIIIe, XIXe siècles, la rhétorique fut une brèche dans la pensée philosophique de certains penseurs comme Emmanuel Kant et Jean-Jacques

[1] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011). [Rhétorique de la logographie = écriture, discours sous-tendu par l'illusion, la vraisemblance.]
[2] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011).
[3] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011).

Rousseau. Elle s'articulait principalement autour du logos tout en restant largement intéressée aux domaines du pathos et de l'esthétique rhétorique (le locuteur fait montre de ses idées propres et de ses profondes émotions).

Au milieu du XXe siècle, dans les années 1960, du structuralisme et de la sémiotique, naissait la poétique contemporaine. Etant donné que la stylistique ne répondait pas encore aux attentes de la linguistique dans sa quête de structure, Roman Jakobson élaborera une nouvelle dimension sur la métaphore et la métonymie en 1958. Plus tard, en 1964 Roland Barthes soulignait déjà l'aspect structural de la rhétorique, en mettant en surface les tropes ou figures d'écart. Il défendait l'idée selon laquelle : « la rhétorique n'est plus l'art de persuader, mais simplement de plaire. »[1]. Entre les années 1960-1970 Tzvetan Todorov, Gérard Genette (à travers son article « La Rhétorique restreinte »), et Roland Barthes perpétuent l'idée de Jacobson. Mais, c'est avec le groupe Mμ (Mu) à Liège dans les années 1970 que la rhétorique sera « couplée » à une discipline linguistique qu'est la sémiotique. Avec leur sémiotique visuelle, le langage, d'une manière générale, porte une valeur figurative. Avec la néo-rhétorique de l'argumentation et la néo-rhétorique des figures, Jean-Marie Khinkenberg souligne leurs similarités, par lesquelles les sémioticiens du groupe Mμ étudièrent l'évolution du sens dans un groupe social donné.

La dimension rhétorique pragmatique va surtout se préciser avec « les penseurs de « l'école d'Oxford ». Auscombre et Oswald Ducroit s'étaient employés à connecter acte de langage et énonciation. Claude Hagege, quant à lui stipulait que la rhétorique est l'ancêtre de la pragmatique actuelle héritée de Pierce et de Searl. La rhétorique et la pragmatique se retrouvent alors dans leur but ultime qui consiste à souligner le sens, la signification « dans la matière du discours ».

[1] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011).

Cela étant, nous nous proposons de souligner ce lien génital entre rhétorique et pragmatique dans le discours « du pouvoir impossible » à travers les ouvrages de notre corpus.

L'articulation du pouvoir impossible trouve sa résonance dans *RB* à travers l'attitude rebelle de Muthoni qui, au soir de l'épreuve de la circoncision, se donne en spectacle dans le cercle de danse, où « she danced, sang, describing love, telling of relationships between a woman and a man ; scenes and words of love-making » (*RB*, 42). Elle a quitté Makuyu pour venir trouver l'expression du pouvoir d'agir en conformité de sa coutume à Kameno. Elle y trouve Waiyaki qui, sidéré par sa présence, l'isole de la foule pour l'interroger sur les raisons de sa motivation.

Alors que Waiyaki s'alarme, Muthoni s'explique pour persuader, convaincre son interlocuteur de la pertinence de sa « rébellion ». Leur communication intègre du coup des aspects spatiaux, religieux et culturels.

Se notent ainsi les trois genres de la rhétorique précédemment cités. Waiyaki se cantonne dans les genres judiciaires et épididiques. Il ouvre leur conversation par un acte d'accusation : « you are a rebel » (*RB*, 43), laissant voir une jeune fille qui fait vœu de morale existentielle. A ses énoncés interrogatifs : « why did you do it Muthoni?, (…) I mean – eh-eh-running – going away from your father » (*RB*, 43), Muthoni oppose d'abord un silence commenté par « un participant » qu'est le narrateur extragégétique. Ce dernier précise: « she did not answer at once. There was silence between them. They could not see each other in the darkness but they felt each other's presence by their breathing » (*RB*, 43). Cette absence de parole semble signifier « un trop à dire et par là un impossible à formuler. »[1]. Elle finira par réagir pour laisser entendre : « no one will understand

[1] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011).

» (*RB*, 43). Elle est catégorique. Elle comprend que « entre ce qui se montre et ce qui se dit, entre ce qui se dit et ce qui se comprend, une distance psychique se délimite »[1]. Elle s'engage à verbaliser ses sentiments identitaires profonds: « I say I am a Christian and my father and mother have followed the new faith. I have not run away from that. But I also want to be initiated into the ways of the tribe » (*RB*, 43).

Muthoni évoque le passé de ses parents et l'adjoint au respect des valeurs identitaires de sa communauté. Une charge émotive se lit ainsi dans ses propos à travers lesquels elle verbalise un sentiment d'angoisse et de révolte : « how can I remain as I am now ? I know my father would not let me and so I came » (*RB*, 43). Ses paroles recouvrent une réalité psychique que le narrateur nous rapporte comme suit: « her voice seemed to change. Yet she was speaking in the same tone » (*RB*, 43). Muthoni continue son argumentation pour mieux justifier sa décision et convaincre le fils de Chege. Elle maintient la répétition de ses lamentations, de ses plaintes :

> I wanted to be a woman. Father and mother are circumcised. But why are they stopping me, why do they deny this? How could I be outside the tribe, when all girls born with me at the same time have left me? (*RB*, 44).

Ces actes de langage interrogatifs laissent lire une charge affective de la fille à ses racines. « L'anté position de la circonstance »[2] de rejet de la tradition, de la part du père, a déterminé une inversion de la relation père-fille et, donc du pouvoir parental. Muthoni reprend le pouvoir de soumission qu'elle avait conféré à son père pour maintenant l'exercer selon son propre vouloir, qu'elle exprime librement comme suit : « I want to be a woman made beautiful in the tribe, a husband for my bed ; children to play around the hearth » (*RB*, 44). Elle pose un état d'une

[1] fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (12 juillet 2011).
[2] *Dictionnaire Poetique et rhétorique*, *op.cit*., p.577.

conscience « d'un monde possible », lequel sous-tend son action rebelle. Elle procède par énumération qui laisse lire une isotopie d'une lumière projetée par la tradition (« made beatiful in the tribe »). La certitude du souhait introduit par le verbe de souhait (« to want »), (« I want to »), attise la tension de l'urgence constative présente (la nécessité de se faire exciser et le rêve ardent d'un certain nombre de réalisations, de visées de l'énonciateur à partir du temps énonciatif (présent)). Son style énumératif n'est pas une simple juxtaposition. Il renvoie à une « cohésion-cohérence énonciative globale »[1], par laquelle se peint une homogénéité entre le locuteur, ses croyances et son rêve. Et cela ne va pas sans conséquence sur l'allocuté dont l'état psychologique nous est relaté par le narrateur comme suit :

> Muthoni's words seemed to be opening a new world to Waiyaki. Yet he could see it clearly. He was being carried by her voice as it vibrated (…) it was a dream in which he was being carried, forgetting himself and the place where he stood (*RB*, 44).

Muthoni semble atteindre son but. Le pouvoir de son discours (le logos) met en surface son ethos (ses vertus) pour susciter chez Waiyaki une réaction émotive. Elle réussit une imbrication harmonisée entre l'image de sa propre personne en tant que chrétienne et le legs traditionnel de sa communauté. Son argumentation porte les marques des *« saisies affectives »*[2] (le ressenti des objets culturels) et souligne de fait, l'implication de la « signification sociale »[3] des valeurs culturelles dans l'activité discursive.

Dans *RB* l'emploi du verbe « vouloir » exprime un projet d'une action qui modifiera l'état du sujet parlant. Il porte un « sens narratif immédiat »[4], (c'est-à-dire qui raconte quelque chose). L'emploi de l'adjectif « beautiful » perd son

[1] Jean Michel Adam. *Langue et littérature*, *op.cit*., P.173.
[2] Alain Coianiz. *Langage*, *culture*, *identité* : *questions de point de vue*. Paris : L'Harmattan, 2005, p.67.
[3] *Ibid*.
[4] Claude Bremont. *Logique du récit*, *op.cit*., p.112.

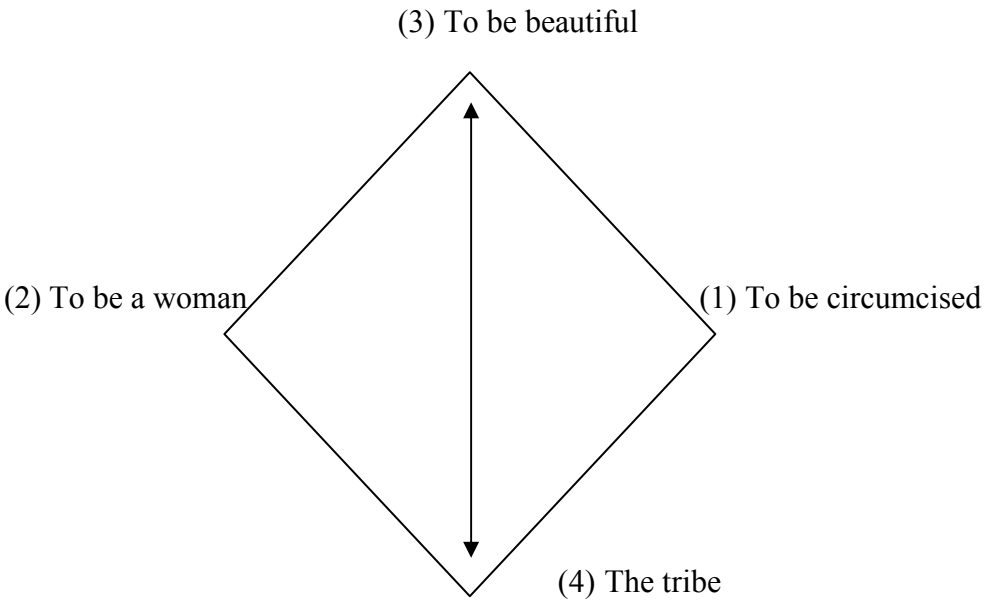
statisme de fonction syntaxique pour se mouvoir dans une fonction narrative à travers les propositions « made beautiful in the tribe », « made beautiful in the manner of the tribe ». Il marque ici un point d'arrivée (statique) d'un processus dont le déclenchement fait date dans l'histoire de Kameno et de Makuyu. En s'exposant librement à l'action « en puissance » portée par le verbe « make », Muthoni indique des « états initiaux et terminaux »[1] de son corps qu'elle veut bien belle à la manière de sa tribu. L'adjectif annonce une « modalité du « pouvoir advenir » »[2] sous la force du verbe « to make » et de ce fait, laisse à l'allocuté entrevoir la logique d'un changement dans un contexte particulier de guéguerre entre deux religions de nature différente.

La beauté de sa tribu devient son seul « combat pour le droit d'exister »[3]. Le verbe et l'adjectif s'épaulent mutuellement pour donner corps à un changement. Dans son leimotiv « I want to be a woman beautiful in the tribe » se note une Hendiadyn[4] qui joue un rôle d'insistance. En effet, le fragment: « I wanted to be a woman » qui signifie « I want to be circumcised » a la même signification que son fragment complétif « beautiful in the manner of the tribe ». Ce qui suppose que prononcer les phrases:

1- « I want to be a woman » (*RB*, 44);

2- « I want to be beautiful in the manner of the tribe » (*RB*, 44); revient à dire: « I want to be circumcised ». D'où, le schéma suivant:

[1] *Ibid*., p.113.
[2] *Ibid*.
[3]Francis Berthelot. *Le Corps du héros* : *pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997, p.91.
[4] Michel Théron. *Réussir le Commentaire stylistique*. Paris : PUF, 19… p.74. [Il s'agit d'une figure de style qui consiste littéralement à dire une chose au moyen de deux.]



Muthoni conclut par l'idée directrice de son argumentation qu'elle rabâche dans cet énoncé : « Father and Mother are circumcised. (…). How could I be outside the tribe ? » (*RB*, 44). Ainsi disant, elle met en vue la faiblesse du langage humain qui ne peut l'aider à exprimer pleinement tout ce qu'elle a dans le cœur. Elle réafirme: « yes – I want to be a woman made beautiful in the manner of the tribe » (*RB*, 44). Ces propos font écho dans la conscience de l'allocataire qui est surpris jusqu'à l'étonnement paralysant. Le narrateur rapporte:

> Waiyaki remained where he was standing, feeling slightly dizzy and numb. Gradually he woke from his numbness. He was troubled. (…) that night a feeling that he lacked something that he yearned from something beyond him, came in low waves of sadness that would not let him sleep (*RB*, 44).

Le pouvoir des mots de Muthoni annihile le genre judiciaire de Waiyaki. Elle se met dans ses habits de femme libre de son corps et de ses mouvements. De cette liberté, elle tombera en disgrâce pour se retrouver rejetée par les deux communautés qui font recours au même genre judiciaire pour l'isoler comme une « intouchable », incarnant le mal absolu. Muthoni va mourir comme une

« intouchable » qui, après s'être libérée du diktat de son père, s'est retrouvée piégée dans une liberté qui lui a conféré l'« ailleurs » d'un pouvoir.

Makuyu devient un espace du dehors où la conscience réprimée retrouve sa marge de liberté dans l'action et dans la communication. Le village du dieu de la montagne est alors le Canaan, la Nouvelle Israël de la fille chrétienne. Se comprend ainsi, l'emploi du substantif « tribe », qui se déchiffre comme le pour-soi d'une âme culturelle, l'en-soi d'une identité collective, qui transcende les clivages sociaux et les barrières religieuses érigées en forteresse entre les deux villages pour présenter une seule réalité : la beauté de « l'enracinement et de l'ouverture ». Ce qui peut justifier ce grand vouloir de Muthoni de s'exprimer dans ce qu'elle a de très profond : sa culture.

Parallèlement à Muthoni qui a posé un regard qui dit non à l'écornement de sa liberté d'agir à sa guise, les dockers du port de Creighton envoient un signal fort à leur patron, en observant un mouvement de grève dont l'objectif final demeure une augmentation de salaire. Muthoni se rebelle contre les dogmes d'une religion au nom d'une identité socio-culturelle. Les dockers font entendre leur grogne au nom d'un statut socio-professionnel. La différence dans les préoccupations peut s'expliquer par le fait que Muthoni se confronte à une réalité naissante entrainée par l'introduction d'un nouveau système politique, alors que les dockers font face et depuis longtemps à une domination coloniale qui les a enlisés dans un dénouement profond.

Ayant porté à la tête de leur mouvement d'humeur l'ex directeur d'école, certains dockers qui s'impatientent des résultats des pourparlers entre les deux partenaires, se regroupent devant le lieu de négociation, engageant une discussion où chacun cherche à se faire persuasif à travers une communication instrumentale.

Pour mieux se rassurer des intentions de Mr Slime, Bob's father et Mr Foster mènent une petite enquête de moralité. Alors que Waiyaki fait subir à Muthoni un entretien pour découvrir le mobile de sa présence à Kameno, les dockers interrogent « the Little boy » sur la vie antérieure de leur dirigeant syndicaliste. Ils veulent des informations fiables pour être certains que Mr Slime mérite bien leur entière confiance. Mr Foster démarre ainsi son réquisitoire:

Mr Foster : « what class he used to teach ? »;

Little Boy: « Class 5 (…). He was a good teacher »;

Mr Foster; « why he left the teaching? »;

Little Boy: « I don't know (…). None of we know" (…) we don't know (…) except that it was he want to start a friendly society. »;

Mr Foster: « is you a member of the society? »;

Little Boy: « me and all me brothers »;

Mr Foster: « you sure he wus a good teacher »;

Little Boy: « Sure, Sure, Sure »;

The Overseer's brother: « Good, (…) thank you ».

Dans ce dialogue, Little boy affecte, à l'exemple de Muthoni, « la valeur de la vérité »[1] à ses affirmations pour satisfaire la curiosité de ses interlocuteurs.

Alors que la fille du pasteur a recours au style de la répétition du mot « beautiful » dans ses « énoncés projectifs »[2], le Little boy, lui, emploie dans son « univers de discours »[3], une épizeuxe (quand le mot est répété par juxtaposition), articulée à travers le mot « Sure ». Une ressemblance dans le style argumentatif se note entre Muthoni et Little Boy. Tous les deux emploient la répétition dans leur communication pour réussir un effet acquiesçant. Ce style basé sur la réduplication

[1] Christian Baylon & Xavier Mignot. *Initiation à la Sémantique du langage*. Paris : Armand Colin, 2005, p.39.

[2] Au sens de R. Martin, ils évoquent un futur dont ils favorisent la réalisation.

[3] *Ibid*., p.40.

reste un *modus*[1], grâce auquel se dégage une certaine force du *dictum*[2], d'où « l'efficacité du dire »[3] des « personnes de l'interlocution »[4] (qui participent à un dialogue). Cela se vérifie chez The overseer's brother, lequel s'empresse à remercier leur informant : « good (…) thank you »).

Contrairement à Waiyaki, dans *RB*, les interlocuteurs du Little Boy, dans *ICS*, ne font pas usage d'un genre interrogatif dont la visée illocutoire reste une connaissance précise de la personne qui porte leur voix devant le maître blanc.

Mr Foster et ses collègues nourrissent l'espoir de retrouver leur statut d'hommes ayant droit à un devoir d'exister au terme de leur révolte, et Muthoni se fait le rêve sans ambages de rétablir ce lien ombilical avec ce qui fait de la fille Gikuyu, la fille de Makuyu des profondeurs, une femme « pure » dont la beauté culturelle la fera apparaître dans « la source de [la] lumière et de la vie »[5]. Si l'aspect culturel porte l'accent des préoccupations de Waiyaki et de Muthoni dans leur « univers de discours », dans *ICS* Mr Foster et ses collègues font porter à leur communication un visage social qui transcende les paramètres idéologiques et/ou religieux.

Les interlocuteurs de Little Boy prennent leur mal en patience alors que Mr Slime et Creighton restent enfermés pour discuter de la plateforme revendicative des dockers. Mr Foster fait savoir à ses collègues ceci: « I not going back till the chief say go » (*ICS*, 96). Si Muthoni refuse de retourner sur ses pas à Makuyu, Mr Foster exprime sa volonté de ne pas quitter les lieux de négociation aussi

[1]Christian Baylon & Xavier Mignot. *Initiation à la Sémantique du langage*, *op.cit*., p. P40. [Un mot latin qui veut dire la manière dans laquelle est exprimé le dit.]
[2] Mot latin signifiant « le dit ».
[3] *Ibid*., p.39.
[4] Anne Marie Habla. *Petit manuel de stylistique : formes et genres*, *op.cit*., p.19.
[5] Alioune Badara Diané. *Senghor* : *porteur de paroles*. Dakar : Presse Universitaire de Dakar, 2010, p.101.

longtemps que son chef y restera. Tous les deux (Muthoni et Mr Foster) font intervenir leur « Je-sujet »[1] dans une thématique de révolte. Muthoni emploie un verbe de mouvement (« so I came to Kameno ») dans un énoncé affirmatif (positif)) pour faire comprendre la dimension effrontée de sa décision. Elle fait emploi d'une structure phrastique positive pour exprimer une négation. Alors que Mr Foster fait usage d'une négation verbale « I not going back » pour exprimer une idée négative, c'est-à-dire son immobilisme. Son aveu est clair. Son « je-sujet » s'élabore et s'émancipe dans la « franche du principe »[2] du refus. Du futur phrastique[3] : « not going back », s'exprime un refus manifeste, qui s'apparente au vouloir intime de Muthoni qui s'articule dans un déterminisme sans faille.

Par ailleurs, le statut communicationnel de Muthoni – elle parle au nom du « myself = mon soi » – est différent de celui de Little Boy, qui parle d'autrui (Mr Slime). Tous les deux partagent les mêmes ambitions communicationnelles. Ils cherchent à convaincre leur auditoire du bien fondé de leurs idées défendues. Quant aux autres dockers de Creighton, dans *ICS*, leur révolte se lit dans un langage rhétorique où domine, à l'exemple du style langagier de Muthoni, l'aspect de la communication instrumentale. Ils se donnent des conseils, s'encouragent et se persuadent mutuellement. Ils privilégient le genre délibératif et posent un accent sur le *logos* et *l'ethos* dans leurs propos, lesquels constituent des questionnements à visée morale sur l'événement pratique des négociations sur l'augmentation des salaires des ouvriers du port.

Bob's father et son collègue vont s'inscrire dans le même élan de détermination. Bob's father se donne à lire dans ces propos : « norme ». Les deux vieillards sont déterminés. Ils mobilisent les moyens de leur fin et s'expriment dans un style négatif à forte charge sémantique. Ce qui ne laissera pas indifférent the

[1] Jean Louis Boissieu & Anne Marie Garagron. *Commentaire stylistique*. Paris : Sedes, 1997, p.55.
[2] *Ibid*.
[3] Jean Michel Adam. *Langue et littérature*, *op.cit*., p.173.

Shoemaker qui s'exprimera dans un énoncé constatif : « I like you so (…) tis the only way you'll improve your condition. » (*ICS*, 96). Il est convaincu de la pertinence de la position de ses deux collègues. L'emploi du pronom indéfini « on » (you), lequel signifie étymologiquement l'homme, affecte un aspect global des conditions d'émergence d'une conscience d'exister dans la liberté. En d'autres termes, le Shoemaker, à travers son style cacheté de neutralité, souligne l'impératif de l'action engagée pour la libération de l'Homme.

Le Overseer lui préfère employer, à l'image de Waiyaki dans *RB*, un genre délibératif. Il conseille : « stick together is what I say » (*ICS*, 96). Il prend la direction de l'unité pour soutenir l'idée de la nécessité pour l'Homme de « mener l'humaine vie conformément à sa naturelle condition »[1]. Ainsi, la position de chacun porte un effet perlocutoire sur les autres. Les locuteurs et locutaires que sont Bob's father, The Overseer, Little Boy et Mr Foster, s'influencent mutuellement dans leur position engagée pour la restauration d'une justice sociale. Quoique différents dans leurs styles argumentatifs, leur engagement est comparable à celui de Muthoni, qui se donne en vue dans un esprit de combat mené au nom du *ékon* dans la cité des ancêtres.

Le combat de Dokers, de même que celui de Muthoni, est centré sur la réalisation d'un mouvement inverse afin « d'instaurer un nouvel entendement de l'ordre social. »[2]. Si le référent extérieur des objectifs de Muthoni demeure dans sa communication l'expression de la beauté de sa tribu dans son corps, celui des dockers se retrouve dans le refus de la présence « du rien »[3] sur le chapitre social du quotidien des acteurs du port d'une manière générale. Cette différence référentielle de surface peut aussi s'expliquer par les préoccupations différentes des auteurs que sont Ngugi et Lamming. Alors que le premier s'intéresse à la

[1] P.Villey &V-L Saulnier. *Les Essais : Edition Critique*. Paris : PUF, 1965, p.77.

[2] Michel Beaujour. *Miroirs d'encre* : *Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980, p.227.

[3] *Ibid*., p.228

reconstruction de l'histoire du continent en commençant par cette Afrique au printemps colonial, où l'Africain tente, malgré tout, de préserver dans « son être, à être soi »[1], le deuxième, lui, ouvre la page sur la domination anglaise en Barbade où le peuple s'illustrer dans un « *nisus* (un mouvement avec effort vers le tout), afin de se donner la marge d'un devoir d'exister dans une société de liberté et de justice.

Dans l'univers communicationnel des personnages délocution dans *RB* et *ICS* se souligne un point commun dans l'aspect rhétorico-pragmatique de leurs énoncés. Muthoni et les dockers cherchent à se libérer d'une domination, des idées reçues qui sous-tendent une légitimation d'une distance culturelle et l'asservissement des autochtones. Et l'emploi de leur deixis de communication sociale reste conforme aux buts visés. Ils parlent de « diverses manières pour convaincre et chercher l'accord »[2].

Par ailleurs, privés de leur liberté de mouvements par un système colonial, les habitants de Thabai et de Reung'ei trouvent dans un des discours de Mugo des «parole[s] en situation »[3] porteuses d'un thème et d'un rhème articulés dans une charge bien émotive.

Mugo ouvre son discours par des « outils de localisation »[4] qui lui permettent de nommer et de délimiter les espaces où s'expriment les faits qu'il relate. La route (« they took us to the road » (*GW*, 65)), les carrières (« and to the quarries ») (*GW*, 65), sonnent comme des référents contextuels où se déroulent des événements douloureux, des scènes de torture. L'emploi du substantif « criminal » dans « they called us criminal » (*GW*, 65), articule la jonction voulue par le colon

[1] France Farago. *La Volonté*, *op.cit*., p.85.
[2]George Bataille. *La Littérature et le mal*. Paris: Gallimard, 1975, p.149.
[3]Christian Baylon & Xavier Mignot. *Initiation à la Sémantique du* langage, *op.cit*., p.187.
[4] Mary-Annick et *al*. *La Deixis*. Paris: PUF, 1992, p.570.

entre l'autochtone et le mal. Il prend la valeur du rhème qualifiant l'identité collée aux membres de la communauté locale. Présupposant « une activité sélective dans l'organisation stratégique de l'énoncé »[1]. Apparaît en surface « le profond abîme qu'est l'homme pour lui-même »[2].

Par l'emploi des expressions quantifiées[3], comme « anything » dans (« those who had done anything »), (« we had stolen anything or killed anyone »), Mugo exprime, dans ce contexte précis, l'usage de la violence, « la négation excéptive »[4], par laquelle est confirmé le caractère injuste de la brutalité physique dont Mugo et ses compagnons sont victimes. L'usage de l'adverbe restrictif « only » dans « we only asked for the thing that belonged to us » (*GW*, 65) circoncit l'action, grâce à laquelle le peuple de Thabai exige leur droit à la propriété terrienne. Une action dont l'expression et la légitimité seront renforcées par la précision référentielle effectuée par la fixation temporelle « from time of agu and agu » (*GW*, 65). Il se lit ainsi, ce que nous convenons d'appeler un mouvement « from right to wrong ».

Cette évocation du passé donne aux faits mentionnés « leur sens adéquat en les faisant porter une valeur émotive[5]. Le passé est ressuscité pour servir une cause, qui est celle d'établir un lien congénital entre asservissement, paupérisation et injustice coloniale.

Dans un contexte plus ou moins similaire de répression et de domination, Walter, à l'image des colons britanniques dans *GW*, dépeint les soldats allemands comme des bourreaux sans cœur. Dans sa fureur, à la suite de son expulsion, il fait usage du substantif « criminal » qu'il voudra bien, à l'exemple de Mugo, proférer

[1] *Ibid*., p.544.
[2] Marie Aude de Laugenhagen. *Les Enigmes du moi*. Paris : 2008, p.79.
[3] Mary-Annick et *al*. *La Deixis*, *op.cit*., p.620.
[4] Anne Marie habla. *Analyse Stylistique* : *forme et genre*, *op.cit.,* p.31.
[5] Marie Aude de Laugenhagen. *Les Enigmes du moi*, *op.cit.*, p.83.

dans le style de la répétition. Le narrateur nous rapporte: « criminal Walter said experimentally, more out of sense of duty than outrage. Felt the same. « Criminal » he repeated more fiercely » (*ICW*, 116).

Si le substantif « criminal » assure la jonction entre « le bon sauvage et le mal » dans *GW*, il est l'ombre portée par colon dans *ICW*. Il imbrique la même valeur rhématique que dans *GW*, mais, cette fois si, il articule un portrait de celui-ci qui se dit être enclin aux « efforts réitérés de « l'esprit humain » vers un mieux »[1].

Ainsi, colonisé et colonisateur se retrouvent dans un seul ensemble identifié de façon commune ; d'où l'articulation suivante :
GW. CA (Civilisé A) = Criminal 1 (C1)
ICW. CB (Civilisé B) = Criminel 2 (C2)
CA $\notin$ CB mais,
CA + CB = C1 + C2 = l'ensemble hétérogène criminel
La supposée victime dans *GW* se retrouve au banc des accusés ; d'où la maxime de « l'arrosoir arrosé » dans des contextes politiques similaires dans un même espace géographique.

Contrairement à Mugo, qui est en face de son auditoire, Walter vocifère ses plaintes en s'éloignant de son interlocuteur. Ce qui entraine l'échec dans la visée perlocutoire de ses énoncés. En conséquence, là où Mugo réussit avec son genre judiciaire, Walter, avec le même choix rhétorique, échoue à affecter la sensibilité de son allocataire.

[1] Claude Liauzu. *L'Empire du mal contre Grand Satan* : *treize siècles de culture et guerre entre l'Islam et l'Occident. Paris* : Armand Colin, 2005, p.189.

Son discours se tisse et s'adresse à un « destinataire identifiable sans ambigüité »[1]. Un silence d'église s'installe et Mugo, par le truchement d'un argument **ad populum**[2] **(**la mise en gras est de l'auteur**)**, révèle des informations jusque là ignorées par le grand public. Il raconte: « day and night, they made us dig. We were stricken ill, we often slept with empty tomachs, and our clothes just rags and tatters so that the rain and the wind and the sun knew our nakedness » (*GW*, 65).

Le choix syntaxique de Mugo dans son discours de plainte « accuse la tonalité dysphorique »[3], dont l'écho sonne à travers les dûres sonorités des gutturales en (**K**): « we were stric**k**en ill, we (…) slept with empty stoma**ch**s, clothes were just rags (…) the rain and the sun knew our na**k**edness ». Mugo relate des faits, des événements dans un genre juridique. La bannière du mal est posée sur l'épaule du Blanc.

Il continue son « mouvement de l'acte de parole »[4] et rend visible la source de leur force qui les a permis de rester dignes dans la douleur. Il fait usage d'une subordination: « when we thought that one day we would return home to see the faces and hear the voices of our mother and our wives and our children, we became strong » (*GW*, 66). Le pronom personnel « We » est anaphorisé et inclu dans un style énumératif. Les épreuves de souffrance exprimées se présentent comme des faits subis par le sujet collectif « We ». « La profusion de qualificatifs »[5], (stricken ill, « empty », « rags », tatters » combinés au possessifs « our » rend plus présent et saisissable la dimension descriptive du discours. Les substantifs désignatifs d'un état comme « rags », « tatters », ont pour « pôle de référence »[6] l'humaine

[1] Christian Baylon & Xavier Mignot. *Initiation à la Sémantique du langage*, *op.cit*., p.195.
[2] Anne Mari Habla. *Petit manuel de stylistique : formes et genres*, *op.cit*., p.67.
[3] *Ibid*., p.31.
[4] Hamburger, cité par Sylvie Patron. *Le Narrateur* : *introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009, p.159.
[5] Patrick Charaudeau. *Grammaire du sens et de L'expression*, *op.cit*., p.204.
[6] *Ibid*.

condition du Mau Mau entre les mains du colon. Un effet de focalisation se produit, faisant du résistant kenyan un récepteur de douleur.

Les mêmes substantifs accompagnent aussi des « modalités déontiques »[1], toujours, dans *GW*. Le style énumératif entretient ainsi un lien complétif avec le possessif, produisant un «effet de gros plan »[2] sur la maltraitance des autochtones, la cruauté du colonisateur. Mugo continue son discours et fait état de leur situation psychologique. Il laisse entendre ceci:

> We only thought of home
> We longed for the day when we would see women laugh, or even see our children fight and cry.
> When we thought that one day we would return home to see the faces and hear the voices of our mothers and our wives and our children we became strong. Yes. We became strong even in days when the cause for which blood was split seemed – seemed (*GW*, 66).

Ainsi, Mugo de par ses énoncés portant un relent *ad hominem*, connote, l'espoir de cause qui ne s'est pas épuisé avec l'usure du temps, et grâce auquel, ils ont résisté aux supplices. Il remet ainsi en question la politique du Blanc et souligne le triomphe de leur stoïcisme sur le mal colonial. Toujours dans son argumentation *ad hominem*, il tue la distance physique qui séparait les Mau Mau des leurs. Il émet des jugements et amplifie ce qui les relient : l'amour. L'image projetée semble correspondre à la réalité. Et à Mugo de renforcer le degré pathétique de son discours en l'arrêtant dans une ellipse : « we became strong even in days when the cause for which blood was split seemed –seemed » (*GW*, 67). Son

[1]Georges-Elias Sarfati. *Eléments d'analyse du discours*. Paris : Nathan, 1997, p.26. [Les modalités déontiques recouvrent toutes les formes d'expressions qui régulent la relation du locuteur à autrui (permission, obligation, interdits à travers lesquelles le locuteur se diminue et ainsi crée un chleuasme), suscitant ainsi le pathos chez son auditoire ». On appelle cette démarche du nom barbare chleuasme = une formule qui doit en principe susciter miséricorde et sympathie pour un acte qui a créé la distance au départ. »]

[2]Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p.205.

style s'exprime dans un langage imbu de *pathos*, laissant Wariu confirmer: « those were words from no ordinary man » (*GW*, 66).

Mugo a décrit, il a informé et indirectement condamné un système «abhumaniste ». Son discours s'articule comme un tableau de peinture, exposant des référents de phénomènes de torture et de souffrance à un auditoire tenu en haleine par le récit sur la cruauté de l'homme blanc.

La dimension rhétorique de sa communication puise sa force du genre judiciaire et s'abreuve de la valeur descriptive pour ainsi s'articuler dans un canevas pathétique, ouvrant les yeux de l'auditoire sur le mal infligé et la souffrance subite. De ce fait, il provoque une sympathie et une adhésion à une union des cœurs sur ce qui fait leur force face à l'oppresseur. Et Ngugi, de magnifier ainsi « « la place décisive du choix dans la conscience et dans l'action »[1] libératrice.

Par ailleurs, sur son chemin à Nairobi, Walter va essuyer les tirs des hommes de Wheech-Browning. Ce dernier, parvient à éviter le pire avec ses troupes. Et pour convaincre Walter de la logique et de la pertinence de sa décision à se refugier hors de Taveta et de Voi, Wheech-Browning lui fait part de ceci :

> Unfortunately (…) my bearer (…). Got a round in the throat. I was standing right beside him. Fountain of blood – you wouldn't believe it. I was covered, head to tail – dripping. Of course the fellow had been carrying all my personal gear. I had to leave everything behind in the retreat; everyone was hotfooting it out of town, I can tell you. "(…) he pointed to his footwear – "this unorthodox regalia" (*ICW*, 118).

L'emploi de la figure hyperbolique « a fountain of blood », et de la gradation « I was covered head to tail », laissent apparaître, sur la scène de l'énonciation,

[1] Patrick Charaudeau. *La Grammaire du sens et de l'expression*, *op.cit*., p. 205.

l'image tragique du sang et de la mort. Le recours aux adverbes quantifiés « everything » (I had to leave everything behind in ther retreat »), « everyone », (« everyone was hotfooting it out of the town »), supprime l'idée d'une négation exceptive pour souligner une situation générale, un comportement collectif.

« La composante localisée »[1] de sa description a une fonction similaire à celle des outils de localisation employés par Mugo dans *GW*, et joue un effet d'influence sur l'Américain qui maintenant s'estime heureux d'avoir quitté Taveta sain et sauf. Le narrateur témoigne: « Walter was glad enough to have Wheech-Browning besides him as an escort (…) he reasoned, make sure the authorities care for them properly » (*GW*, 118-119). Wheech-Browning qui a la conscience « du devoir d'exister » fait comprendre à Walter les raisons de donner plus de valeurs à sa vie et à celles des siens qu'au bien matériel. Alors que le discours de Mugo fait immersion dans les effets du *pathos*, celui de Wheech-Browning fait souffler un effet de peur à travers les images de néantisation.

Au même titre que Mugo dans *GW*, Wheech-Browning, dans *ICW* , fait recours au passé qu'il transforme en « une visée d'action »[2]. Ainsi, il fait montre d'une habileté discursive, laquelle relève de la fonction pragmatique assortie d'un effet d'influence. Alors, l'exception d'une étincelle se fait lire chez Walter qui, au demeurant, revendique le statut d'un refugié, le droit d'un devoir d'exister : « I'm a refugee (…) I'm a victim of German war crimes » *ICW*, 119).

L'articulation des deux communications sociales sur la thématique du devoir d'exister donne à lire des mobiles et des motivations différents. Si Ngugi fait parler Mugo pour informer un auditoire de la cruauté du colon, Boyd, lui, ouvre le

[1] *Ibid*., p.666. [La composante localisée fait en sorte qu'un « être soit là », (c'est-à-dire quelque part à un moment donné). Elle suscite des procédés de *construction objective du monde* »].
[2] Jean Beaudichon. *La Communication* : *processus formes et applications*. Paris : Armand Colin, 1999, p.65.

chapitre d'une *unorthodoxie regalia* et montre, sous la lumière du genre judiciaire et de la description, un personnage qui, laissé à lui-même, dresse le bien matériel au dessus de la vie. En effet, d'une part, Ngugi se donne à lire dans une conscience africaine qui, entre le vent du changement et les « détritus » d'un système politique colonial, flotte dans le rêve d'une liberté absolue, d'autre part, Boyd fait le portrait robot d'une mentalité libérale. Il souligne la morale individualiste et égotiste de l'Homme qui compromet tout, jusqu'au prix de sa vie au nom de l'avoir et du bonheur.

Dans les différents ouvrages, l'impuissance du pouvoir du rêve s'articule dans les échecs des projets des personnages. Leur volonté s'exprime dans une pragmatique rhétorique qui s'écrit dans des contextes communicationnels à dimension argumentative.

II-2-2-3-La pragmatique de la poésie incantatoire : auprès des ombres, le salut

Présents en Afrique pour des raisons fondamentalement économiques, les colons occidentaux ajoutèrent à leur chapitre de domination et de dépossession, l'aliénation culturelle des peuples indigènes et le baptême du continent africain. Un continent qu'ils considéraient comme étant la « vieille citadelle de Satan »[1].

Du terme latin « *paganus* » qui signifie « paysan », le mot paganisme renvoie à cet homme « habitant la campagne » qui n'a pas encore reçu la lumière de la « bonne nouvelle », « de la bonne annonce ». Non loin du païen, le fétichiste est, aux yeux du colon, l'indigène qui fait allégeance aux « objets de culte supposés enfermés ou être associés à des pouvoirs ou à des êtres surnaturels »[2].

[1] Lucien Laverdière. *L'Africain et le missionnaire : l'image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française. Essai de sociologie littéraire.* Montréal : Editions Berllarmin, 1987, p.75.

[2] François Gresle et *al*. *Dictionnaire des sciences humaines* : *sociologie, psychologie sociale, anthropologie*. Paris : Nathan, 1990, p.123.

Ainsi le paganisme et le fétichisme demeurent sévèrement fustigés dans *RB* où un missionnaire et un pasteur indigène se donnent la main pour faire front commun contre la religion traditionnelle.

La prière est selon le petit Larousse un « ensemble de phrases, de formules souvent rituelles par lesquelles on s'adresse à Dieu, à une divinité ». Dans *RB*, Ngugi fait baigner son deuxième roman dans une ambiance cléricale où la conjoncture de l'histoire découle d'un paradoxe conceptuel ou encore d'une différence de vision de la chose divine. Le Chrétien africain, par la personne de Joshua, est amené à imprégner son vécu, à scander son existence en dehors des interdits et en conformité des recommandations bibliques, telles quelles sont comprises par le colon. Sa personnalité, son ego ainsi que sa morale en demeurent déterminés. L'âme noire s'exprime dans son émotion et se donne à lire dans une dévotion où le choc entre tradition et modernité se fait écho dans des prières et des louanges des hommes et des femmes d'église. D'où l'importance d'une analyse pragmatique de la poésie incantatoire dans *RB* et *ICS*.

Farouchement opposé aux rites ancestraux de la communauté de Kameno, Joshua fait de la question du christianisme un point nodal dans le quotidien des deux villages. Il tend ses bras au ciel « to sing praise » (*RB*, 32) et pour implorer :

> Oh, God, look at their preparation
> Oh, God, why don't you descend on this wicked generation and finish
> their evil way? Circumcision is coming.
> Fight by me, oh Lord
> Bring down fire and thunder
> Bring down the flood (*RB*, 32).

Joshua qui s'attribue une mission d'un guide pour sa communauté se présente comme un rêveur sacré qui, au nom de la pureté, implore son Dieu de plonger Kameno dans le cataclysme. Sa prière porte une tonalité dont le poids se

fait peser dans l'anaphore : « Oh, God, Oh God ». Cette figure d'insistance met en écran « le caractère *suspensif* »[1] de la prière du père de Nyambura. Suivront les événements souhaités, qui se chiffrent au nombre de trois : « finish their evil way », « bring down fire and thunder », « bring down the flood ». Emergent alors des images bibliques au souvenir du déluge, mais également de la destruction de Sodome et de Gomorrhe. Le terme évaluatif « evil » reste un *intensif* qui permet au pasteur de comparer les pratiques des païens à la lumière du Christ, son sauveur. Si dans la Bible Josué rappelle à toutes les tribus d'Israël que leurs « pères, Terach, père d'Abraham et père de Nachore, habitaient anciennement de l'autre côté du fleuve, et ils servaient d'autres dieux »[2], Joshua, lui, dans *RB*, rappelle à son seigneur que de l'autre côté de Makuyu vit une communauté qui embrasse une autre religion et adore un autre dieu. La rive du fleuve de la différence et de la haine s'élargit et sépare davantage les deux peuples.

Joshua fait de ces images bibliques des mots qui inspirent terreur et désastre. Sa prière vise à se réaliser dans le dérèglement et ensuite dans la disparition de la vie à Kameno. L'anaphorisation de l'exclamation « Oh God » et du directif « Bring down » s'interconnectent dans un excès de haine qui fait de la prière du pasteur « une folie du langage et un langage de la folie »[3]. Le pasteur du « small church » évoque les événements pour les transposer dans la réalité tangible du langage de la prière. Il invite, s'il n'intime pas l'ordre à son seigneur, de les réaliser à nouveau sur la postérité de Gikuyu et de Mumbi. Ainsi, sa prière devient un laboratoire du langage où le souhait prend la forme d'un message, d'une communication repensée et portée au point extrême d'alerte : « look at their preparation ».

[1]Groupe μ. *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Editions du Seuil, 1982, p.213.
[2] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*), Josué 24 :2
[3] Selom K. Gbanou. *Ecriture poétique de Gnoussia Analla*. Lomé : Les Nouvelles Editions Africaines, 1999, p.24.

Le pasteur communique avec Dieu et avec ses fidèles. Sa connection transcendentale avec son interlocuteur invisible l'amène à mettre en vue une confiance absolue aux mots, une fascination du verbe poussée au summum de l'intensité possible. Une suite anaphorique fait écho dans la disposition syntaxique. Il s'écrie ; « Oh God, Oh God ». Puisque « les mots groupés finissent par signifier quelque chose »[1], le style anaphorique « dévoile dans toute [sa] force »[2], d'une part le débit de la haine chrétienne sur la chose traditionnelle, et d'autre, part la proximité respectueuse et solennelle entre Joshua et son Dieu.

L'église de Kameno s'est fait territoire du verbe de la haine. Une haine par laquelle se reflète « un monde intérieur [et] cette vérité qui est en nous si nos yeux sont vraiment ouverts »[3].

Cette forme poétique de prière souligne bien « le ton de colère et d'indignation avec lequel [Joshua] peint les égarements de la vie »[4] à Kameno. Il tisse un lien entre le peuple de Noé et celui de Waiyaki qui est, selon lui, englouti dans les ombres du démon, les vices d'une âme capturée dans les pièges de la perdition.

La syntaxe du pasteur est conjuguée au lexique du cataclysme. Elle perpétue l'espoir d'une prière à exhausser, une confiance à nourrir au nom du sacrifice effectué par le « Fils de l'homme »[5] pour sauver l'humanité. Le silence de son allocuté [son Dieu] et celui de son « auditoire indirect » n'entame en rien cette confiance et résolution. Joshua, nourri aux sources du fleuve Jordan, dévoile le

---

[1] Alain Vaillantin. *La Poésie* : *Initiation aux méthodes d'analyses des textes poétiques*. Paris : Nathan, 1992, collection 128, p.95.
[2] Jean Cocteau. Cité par Alain Vaillantin. *La Poésie* : *Initiation aux méthodes d'analyses des textes poétiques*, *op.cit*., p.14.
[3] Paul Eluard. « Poésie de circonstance », cité par G. Belloc et C.L Debon in *Les chemins de la poésie française au XX siècle*. Paris Delagrave, 1972, p.232.
[4] Selom K. Gbanou. *Ecriture poétique de Gnoussia Analla*, *op.cit*., pp. 24-25.
[5] *La Sainte Bible* (*Nouveau testament*), Mathieu, chapitre 16 : 28.

contenu de son cœur pour le peuple de Kameno. D'où l'emploi du pouvoir cristaliseur du langage poétique.

Si la dimension poétique de la prière de Joshua porte les relents d'un cataclysme, le visage d'une haine viscérale, celle articulée par Ma, dans *ICS*, fait figure d'une invocation pour le salut de l'âme.

Du dialogue entre Pa et Ma, Lamming fait suivre une prière. Dans ce dialogue théâtralisé, une fibre pathétique s'y dégage pour déborder dans la prière lyrique que Ma fait répéter à Pa.

Dans les quatre premiers « vers », la ponctuation régulière par la virgule et le point virgule rythme la musicalité de l'incantation. Une similarité apparaît sur ce point qu'est la ponctuation entre la prière de Ma et celle de Joshua où la virgule joue un rôle de pause.

De la même façon que Joshua atteint le sommet de sa haine dans les deux derniers « vers » de sa prière, Ma touche la pointe du *pathos* de son invocation quand elle dit et fait dire à Pa : « should I die before I wake I pray the Lord my soul to take » (*ICS*, 90). L'absence de ponctuation correspond à une présence intensive d'une chaleur émotionnelle. Alors que Joshua exhorte son Dieu « to bring down the flood », Ma implore « the Lord [her] soul to take ». Une disparité d'images fait surface. Joshua évoque indirectement la genèse et souhaite que le sort du peuple de Noé frappe celui de Kameno. Quant à Ma, elle mentionne Luke et rappelle les derniers paroles de Jésus sur la croix : « father, into your hands I commit my spirit »[1]. Elle paraphrase Jésus ainsi: « I pray the Lord my soul to take». Un écart, une dissemblance dans les images et les événements bibliques

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*), Luke 23 : 46.

référés et / ou évoqués fait écran, laissant Joshua dans une posture vindicative et Ma dans la position sacrificielle d'une âme désespérée.

L'usage de la poésie incantatoire par les deux écrivains brise les frontières entre genres d'écritures et porte le roman dans une dimension de la parole totale. L'émotion de la vieille dame [Ma] se fait lire à partir des assonance en [**m**] « **m**eek and **m**ild », mais également à travers les allitérations en [**i**] dans « l**i**ttle child » « l**i**ttle bed I lie », contrairement à l'assonance en [**G**] et [K] dans « Oh **G**od loo**k** at their preparation (…) Oh **G**od (…) descend on this wic**k**ed generation » dans *RB* où Joshua invoque des supplices et se donne à lire dans une atmosphère de peur et de catastrophe.

Les incantations des deux personnages sont capsulées par des images bibliques éloquentes. Toutefois, leur interlocuteur fait entendre un silence total, faisant de la communication du pasteur, dans *RB*, et de Ma, dans *ICS*, un échange dialogique, c'est-à-dire un échange verbal, où « l'allocataire ne prend pas une part active dans l'échange verbal »[1].

Le Dieu interlocuteur du pasteur et de la vieille dame demeure dans la position d'un « présent non-loquent »[2] dans le face-à-face spirituel. Les fidèles de l'église de Joshua de même que le mari de Ma demeurent des « récepteurs additionnels » des prières du pasteur et de la vieille dame. Cela fait de leurs évocations des « accidents de communication »[3], des « tropes

[1] Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*. Paris : Nathan, 2000, p.35.
[2] *Ibid*.
[3]Méthode et problèmes : le monde traumatique (200 ») www.unige.ch/lettres/enseignement/.../mdinterr:htm (11 Août 2011 à 00h 56mn.)

communicationnels »[1] dans l'espace liturgique et dans la chambre à coucher des deux vieilles personnes.

Joshua et Ma sont des « proposants »[2] qui font face à un interlocuteur singulier, lequel détermine leur opinion et leur foi sur lesquelles « peut s'appuyer la parole qui vise à emporter l'adhésion »[3] de l'auditeur additionnel.

Le pasteur et la vieille dame visent, tous les deux, à influencer un acteur « virtuel » situé dans une *in absentia* physique et une *in presentia*[4] spirituelle. La présence de Dieu « passe par un imaginaire »[5] élaboré par les « proposants » en prières. Et cela fait de Dieu, pour parler comme Perelman, « une fiction verbale »[6] qui s'écarte de l'auditeur empirique et additionnel. Une dissemblance importante se note entre les allocateurs et les allocataires. Cela impose une transcendence dans les rapports qui se font lire dans les choix syntaxiques, poétiques et stylistiques. Ainsi des termes évaluatifs et appellatifs[7] comme : « gentle Jesus », « heavenly Father, The Lord » (*ICS*) « Oh God, Oh God, Oh lord » (*RB*) parsèment, et parfois d'une manière anaphorique, les communications incantatoires des deux fidèles chrétiens.

De la même façon que la prière de Joshua s'articule en trois mouvements, celle de Ma s'argumente au tour de trois exhortations que voici:

---

[1]Eric Eigenmann, Méthode et problèmes : le monde traumatique (200 ») www.unige.ch/lettres/enseignement/.../mdinterr:htm (11 Août 2011 à 00h 56mn).
[2]Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, *op.cit*., p.35.

[3] *Ibid*., p.36.
[4]*Ibid*., p.37.
[5] *Ibid.*
[6]Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, *op.cit*., p.37.
[7] *Ibid*., p.41.

(1) « look upon a little child »;

(2) « Heaven Father hear my cry »;

(3) « I pray the Lord my soul to take ».

Alors que le troisième mouvement de la dernière « strophe » de la prière dans *RB* s'essuie dans des images du cataclysme, celui de la prière de Ma s'éteint dans celles du sacrifice rédempteur et protecteur.

Dans les deux prières des deux personnages, se note une doxa bien partagée par la communauté de Makuyu et les fidèles de Creighton : le Dieu de Jésus est le seul vrai dieu qui peut nous protéger de la tentation et du mal.

Ngugi et Lamming, à travers ces prières, effectuent un syncrétisme des genres littéraires pour ainsi élever le roman au rang d'un genre hétérogène et complet. Ils concilient différentes sensations et différents aspects de formes pour dire le vrai dans l'histoire coloniale du Kenya et de la Barbade.

Par ailleurs, la mort de Jésus Christ sur la croix est dite avoir pour but « d'expier les péchés de l'Homme et ainsi accomplir la propitiation en sa faveur »[1]. Cette image du sacrifice suprême du « fils de l'Homme » est érigée en une valeur infinie que le colon s'est dit venu partager en terre africaine.

Dans *RB* Ngugi érige une église et y met en scène un pasteur qui s'en prend aux adeptes du dieu Murungu. La présence de Waiyaki dans l'église de Joshua crée un effet de surprise et incite « the congregation [to] burst into a hymn, almost spontaneously » (*RB*, 86) :

> Good news is this
> Which has come to this our place

[1] *La Sainte Bible* (*Nouveau Testament*), Exode 25 : 17-25.

It is the good news
Of Christ our savior (*RB*, 86)

Le bonheur de Joshua et de ses fidèles d'avoir enregistré la présence d'un « mécréant » se fait souligner à partir de l'allitération en [**i**], qui se note dans chaque « vers » de la louange. Une senteur d'un lyrisme triomphal se dégage des propos des fidèles. Leurs paroles sont divinisées et portées au sacrement du salut et de la béatitude (« good news is this. It is the news of Christ our saviour »). La présence physique du fils de Chege dans le « small church » précipite les coreligionnaires de Joshua à cadencer un hymne en la gloire de leur seigneur. La glorification raisonne dans des « mots d'amour [qui] sont des caresses fécondantes » par lesquelles ils se consolent de la grâce qu'ils veulent bien faire profiter aux autres comme Waiyaki.

Le fils de Chege, à l'image du jeune garçon dans *ICS*, prend la posture d'un présent non-loquent, d'un auditeur qui, tout en étant pas le récepteur de la louange, garantit, de par sa seule présence, son « efficacité discursive »[1].

Si la louange est formulée dans l'intention du Seigneur Jésus, elle est déclenchée et justifiée par la personne de Waiyaki, sa présence dans l'église. Il est alors un « auditeur spécifique »[2] qui inspire la nature du discours, de l'hymne qui lui est indirectement dédicacé.

Le contexte pragmatique fait de Waiyaki un « opposant » silencieux. La solennité qu'exigent les lieux, la confusion qu'implique sa propre présence dans « the small church » font de lui un spectateur dont l'image se donne à voir dans une situation médusée.

[1] Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, *op.cit*., p.36.
[2] Christopher W. Tindale. « L'Argumentation rhétorique et le problème de l'auditoire complexe » in *Argumentation et analyse du discours* (revue électronique du groupe DDARR), 2009, Numéro 2.

Ce qui se dit et s'entend dans les louanges des Chrétiens laisse Waiyaki percevoir une image positive de ses « proposants » indirects. Et comme cela est susceptible de « favoriser une entreprise de persuasion »[1], « Waiyaki stole out. He was glad to get away while they were singing » (*RB*, 86-87). Il se sauve du chemin du salut où l'invitent les fidèles de l'église. Ainsi assistons nous à une forme de communication où le seul présent-loquent s'adresse à deux récepteurs dont l'un invisible (Dieu), mais présent et l'autre visible mais absent-présent (Waiyaki). Un effet paradoxe se souligne et enrichit la syntaxe de la louange des fidèles, mais rend plus ou moins implicite la thématique du message délivré. Un message qui fait du salut une chose de l'âme.

Ce salut, tel qu'il était expliqué par le colon ne couvrait pas tous les aspects de l'acception qui lui a été donnée. D'ailleurs, Jean-Marc Ela donne des détails allant dans ce sens :

> Notre foi au Dieu de la révélation ne peut se vivre et se comprendre abstraitement d'une manière intemporelle. Elle se vit à travers la trame des événements qui font l'histoire ; elle est aux prises avec les tensions et les conflits de la société globale ; elle rencontre les questions décisives et les aspirations des hommes dont nous sommes solidaires (…). En définitive, c'est dans l'histoire elle-même qu'il convient de comprendre le sens de la révélation, à travers les situations et les expériences par lesquelles la Parole de Dieu se fait entendre[2].

Considéré comme étant la « délivrance apportée par le sacrifice du Christ »[3], le salut biblique encode un aspect politique et social jamais explicité aux « new converts » africains. Ela d'éclaircir :

---

[1] Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, *op.cit*., p.57

[2] Jean-Marc Ela. *Le Cri de l'homme africain* : *questions aux Chrétiens et aux églises d'Afrique*. Paris : l'harmattan, 1985, p.40.

[3] *Dictionnaire des religions*. Paris : Maxi-Livres, 2001, p.242.

> La notion de salut s'entremêle avec celle de libération et le « salut » ou la « libération » est exprimée à la fois au présent et au futur. Tout en étant objet d'espérance, il a une dimension présente. Car, « être sauvé », c'est déjà, maintenant, être libéré des forces d'aliénation qui asservissent l'homme[1].

Cette idée du salut est cachée et méconnue par Joshua et ses coreligionnaires. Ces derniers qui se contentent de la nourriture spirituelle quotidiennement servie par le clergé colonial, font abstinence de tout bien matériel pouvant impliquer un bonheur terrestre.

Au moment où le colon jette les jalons d'une domination totale au nom de ses intérêts économiques, l'indigène chrétien invoque son Seigneur Jésus de lui donner la force de « mépriser les joies de ce monde »[2]. Joshua se donne à lire comme suit:

> Brothers and sisters, I tell you today, come to Jesus. Stand by him. (…) remember life here on earth is one of trials, and of hardship. Satan will come to you at night in your own house, in your field, or even in church here, and he will whisper to you, calling you back to the old way (*RB*, 85).

C'est en pensant que Waiyaki a quitté ce « old way » que le pasteur et ses compagnons en Jésus Chris rendent grâce à Dieu, en chantonnant des « vers » bien lyriques. L'âme du bon-chrétien doit goûter de l'eau du baptême pour aspirer à la vie éternelle. Les Chrétiens de Makuyu se privent alors de tout droit à la liberté politique, à l'information et à la formation. En discutant avec son patron, Zacharie, un personnage dans l'ouvrage *Le Pauvre Christ de Bomba*, élucide cette idée en ces termes :

[1] Jean-Marc Ela. *Le Cri de l'homme africain* : *questions aux chrétiens et aux églises d'Afrique*. Paris : l'Harmattan, 1985, p.40.
[2] *Ibid*.

> Les premiers d'entre nous qui sont accourus à la religion, à votre religion, y sont venus comme une révélation ; c'est ça une révélation de votre secret, le secret de votre force, la force de vos avions (…). Au lieu de cela, vous vous êtes mis à leur parler de Dieu, de l'âme, de la vie éternelle, etc[1].

De la même façon que Joshua et ses compagnons chantonnent une louange en la gloire de Dieu, le Preacher et ses frères et sœurs en Jésus dans *ICS* s'emportent dans une invocation articulée dans un lyrisme pathétique. Ils fredonnent ceci:

> Into my heart,
> Into my heart,
> Come into my heart, Lord Jesus,
> Come in today
> Come in to stay
> Come into my heart, Lord Jesus (*ICS*, 182).

A travers ces paroles, les fidèles se mettent en contact direct avec leur seigneur qu'ils ne voient pas pour autant. Ainsi donnent-t-ils raison au poète qui déclame :

> Et par le pouvoir d'un mot
> Je recommence ma vie
> Je suis né pour te connaître
> Pour te nommer
> LIBERTE[2].

Dans leur dithyrambe, le pasteur s'emporte comme s'il en voulait venir à un réveil de pouvoirs d'un langage caché et méconnu que Paul Eluard nomme LIBERTE. Au fait, l'emploi emphatique de l'appellatif « Lord Jésus » au troisième et sixième vers conjugué au lexique de l'espoir « come in today », « come in to

[1] Mongo Beti. *Le Pauvre Christ de bomba*. Paris : Présence africaine, 1976, [1956], p.46.
[2] Paul Eluard. « Poésie et Vérité » in *Poèmes pour tous*. Paris : Editions françaises réunies, 1969, p.84.

stay », rend hyperbolique la confiance soutenue et dynamique des fidèles de l'église du Preacher envers leur Dieu.

« Le plaisir du texte »[1] demeure perceptible à travers les allitérations en [**i**] qui émettent une musique qui laisse retentir un écho d'une gaieté de cœur, d'un espoir de compter parmi eux un « new convert ».

Une ressemblance dans le style et dans l'objectif de la glorification apparaît entre la louange des fidèles du « small church » dans *RB* et ceux de l'église du Preacher dans *ICS*. Les deux communautés font recours à une allitération en [**i**] qui raisonnent dans des « mots d'amour [lesquels] sont des caresses fécondantes »[2] qui visent à consoler Waiyaki et le jeune garçon.

Le verbe de mouvement « to come » prend, dans les deux ouvrages, une position de pivot dans les deux textes et fait du mouvement de l'extérieur vers l'intérieur un acte pragmatique à conséquences perlocutoires visibles :

> « Good news is this » (*RB*)
> « Which has come to this place » (*RB*)
> « Into my heart » (*ICS*)
> « Into my heart » (*ICS*)
> « Comme into my heart, Lord Jesus » (*ICS*).

Alors que l'église de Kameno célèbre la venue de l'Autre [the Other] dans son espace, celle du Preacher invite le Seigneur à se déplacer vers le pêcheur pour s'installer dans son cœur et le sauver de l'égarement.

[1] Roland Barthes. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
[2] Textes présentés par Robert D.Valette. *Le poète et son ombre.* Paris : Seghers, 1963, p.180.

Dans *ICS* la promesse d'un avenir, d'un lendemain terrestre heureux, d'une vie éternelle dans l'au-delà se dessine. La combinaison de l'anaphorisation du segment « into my heart » et du représentant textuel « come into my heart » illustre la joie des fidèles. Une allégresse qui prend la forme « du corps de la lettre »[1] de l'invocation articulée pour le salut de l'âme du jeune garçon.

L'amour du pasteur et des fidèles transparaît dans ce style d'insistance (qu'ils partagent avec leurs frères et sœurs en Jésus dans *RB*). Une valeur expressive de la musicalité du texte confère aux mots un pouvoir performatif. Cela place les fidèles, à l'exemple de Joshua et compagnie, dans la position d'un présent-loquent et le jeune garçon, à l'image de Waiyaki, dans une posture d'un présent non-loquent.

Cependant, si Waiyaki est un auditeur « isolé » dont la présence provoque un « accident communicationnel » (les fidèles ne s'adressent pas directement à lui alors qu'il est la visée illocutoire), le jeune garçon lui reste, en dépit de son silence discursif, un acteur intégré directement dans la communication. D'ailleurs, l'emploi du possessif « my » dans le texte transforme les fidèles – maintenant y compris le garçon – à la fois en un allocateur et « auditoire homogène »[2]. Ils partagent la doxa sur la foi chrétienne et implore ensemble leur Seigneur de faire mouvement vers Ses enfants.

Un écart s'opère dans les visées illocutionnaires des deux textes. En effet, l'église de Joshua s'adresse indirectement à Waiyaki et au seigneur Jésus. Elle fait mention d'une présence et en appelle au regard et à la grâce du Seigneur. Alors que celle du Preacher parle directement à son Seigneur et au nouveau converti.

[1]Maistre Geoffroytory de Bourges. Cité par Alioune Badara Diané in « Eluard, la femme et les mots » in *La revue du groupe d'études linguistiques et littéraires*, n° 2, p.11.
[2] Ruth Amossy. *L'Argumentation dans le discours : discours politique, littérature d'idées, fiction*, *op.cit*., p. 44.

Néanmoins, une similarité se dessine dans la conception de la conversion. Enfermés dans une vision réductrice de la Bible, les chrétiens de Makuyu et de Creighton ignorent leurs besoins corporels et s'attellent aveuglement et d'une manière persistante à la satisfaction des exigences métaphysiques. J-M Ela précise :

> Dans la satisfaction coloniale qui a marqué le christianisme d'importation, la mission semble avoir subi une déformation systèmatique. Globalement, le message chrétien a été coupé de ses prolongements politiques, ce qui lui donnent son sens humain et concret. (…). Dans les missions, la privatisation du Christianisme a atteint un niveau absolu. De cette manière, les peuples colonisés n'ont jamais eu dans leur histoire une vision du christianisme complet (sic). Dépourvue de sensibilité historique et critique propre à mettre en valeur la pointe du message du salut dans un contexte déterminé de la domination coloniale, l'église a tenu l'Africain à coups de tabous et de sanctions au lieu de le lancer dans l'aventure historique de la libération, là où, précisément, se révèle le Dieu vivant[1].

Ngugi et Lamming soulignent le comportement ignorant des Africains et des insulaires de la Barbade. Ces indigènes faisaient des dires du colon des paroles d'évangiles. Dans les deux ouvrages, ils embrassent la foi des missionnaires sans pour autant réussir une bonne compréhension des écrits bibliques. Un théologien Camerounais explique :

> Les gens n'ignoraient pas moins tout des principes qu'on leur demandait de respecter. On obéissait sans comprendre. On se faisait vacciner parce que cela était une obligation, mais sans savoir pourquoi[2].

[1]Jean-Marc Ela. *Le Cri de l'homme africain* : *questions aux chrétiens et aux églises d'Afrique*, *op.cit*., 1985, p.40.
[2] Jean-Marc Ela. *Ma foi d'africain*. Paris : Karthala, 1985, p.97.

Cela amène Benjamin Nkoe d'affirmer que la foi des indigènes chrétiens en Afrique pendant la colonisation était plutôt une foi par « procuration »[1] et non par « conviction »[2].

Au demeurant, Joshua et le Preacher disent la puissance du miracle divin dans les mots qu'ils emploient dans leurs prières et louanges. En faisant porter aux mots un visage miraculeux, ils se donnent à voir en train de retrouver la brebis qui n'aurait jamais dû se perdre. Ainsi, Dieu et l'auditeur additionnel et/ou « isolé » se confondent avec le pouvoir verbal de la formulation lyrique, poétique de la prière, et de la glorification.

[1] Benjamin Nkoe. *De La procuration à la conviction* : *cent ans d'évangélisation au Cameroun*. Yaoundé : Edition Sopecam, coll « idées », 1991, p.84.
[2] *Ibid*.

PARTIE 3 : ASPECTS SEMIOTIQUES DES MODES NARRATIFS

CHAPITRE I : SUPERFICIALITE ET PROFONDEUR DES STRUCTURES NARRATIVES

III-1-1 De la transformation à la jonction

III-1-1-1 De « l'effet récit » à la structuration algorithmique du récit second

Le texte romanesque est une construction de sens qui peut prendre la dynamique d'une spirale qui s'articule dans un temps et dans un espace bien définis. Dans *RB*, l'école apparaît comme un espace définitoire de valeurs et de programmes politiques. Les objectifs qui lui sont assignés donnent du socle aux discours des acteurs dont les interactions verbales sont *narrativisées* dans une dynamique sémiotique à travers laquelle se donnent à lire les « effets récit »[1] et les structures algorithmiques des transformations[2] à portée socio-politique. Défini par Anne Hénault comme étant la « prévisibilité du dénouement »[3], « « l'effet « récit » » se tisse dans des successions algorithmiques où se développe un réseau d'inversions de contenus sémantiques.

Siriana Mission School est un milieu où les valeurs traditionnelles des indigènes sont incinérées pour laisser croître une identité occidentale chez la jeune génération de Kameno, de Makuyu, de Kiambu et de Murango. La formation qu'elle offre nourrit une ambition chez le père de Waiyaki qui suit un processus algorithmique dans sa démarche qui a pour but ultime de sauver le peuple et la tradition de Kameno de la déperdition et de l'acculturation. Ce vœu fait surface et s'articule en radicelles syntaxiques et sémantiques dont le bouquet ultime se noue

[1] Anne Hénault définit, dans *Narratologie sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, « l'effet-récit » comme étant une « suite narrative » qui illustre un processus d'un ensemble d'actions, d'événements qui impliquent un résultat, une conséquence plus ou moins prévisible. Quant à J.M. Adam qui a effectué un commentaire sur les travaux de Labov et de Waletzky, il définit « l'effet-récit » comme étant un enchainement, une jonction causale d'événements dont les conséquences entrainent des transformations.

[2] *Ibid*., p.28 [Selon Anne Hénault, « la principale caractéristique de l'algorithme est d'ordonner à rebours ses diverses composantes, en partant de la fin visée : la succession de ses phases est réglée selon un principe qui les subordonne les unes aux autres par des présuppositions en chaine ».

[3] Anne Hénault. *Narratologie sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*. Paris : PUF, 1983, p.16.

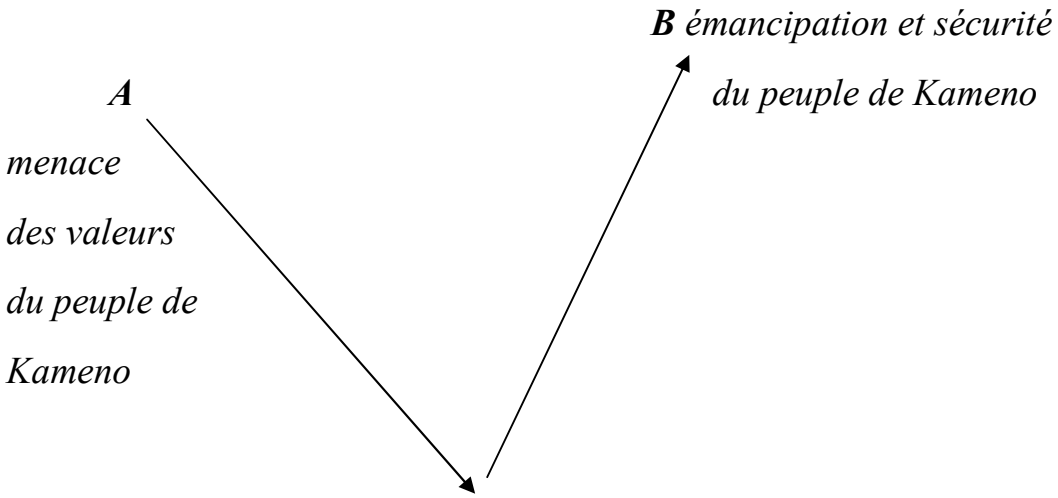
dans l'espace scolaire du missionnaire, Livingstone. En effet, le « point d'appui »[1] du « pro-jet »[2] de Chege prend forme dans cette visée : « I tell you again, learn all the wisdom of the white man. And keep on remembering, salvation shall come from the hill. A man must rise and save the people in their hour of need. » (*RB*, 21). Si Chege assigne cette mission à Waiyaki, c'est parce qu'il est devenu un homme (**1**):

> His penis had shrunk in size (…). His eyes never moved. He was actually seeing nothing. The knife produced a thin sharp pain as it cut through the flesh. The surgeon had done his work. Blood trickled freely on to the ground, sinking into the soil. Henceforth a religious bond linked Waiyaki to the earth, as if his blood was an offering. Around him women were shouting and praising him. The son of Chege had proved himself. Such praises were lavished only on the brave. (*RB*, 45).

Ayant atteint l'âge de la maturité, Waiyaki doit porter le destin de son peuple sur les épaules : (**2**) « he was of the tribe » (*RB*, 46). Pour se faire, il doit acquérir les armes nécessaires pour son combat : (**3**) « learn all the wisdom and the secrets of the white man. But do not follow his vices. Be true to your people and the ancient rites » (*RB*, 20). Ces armes, il doit les trouver à Siriana Mission School chez le Blanc, l'ennemi de son peuple : (**4**) « when the time came, Waiyaki vanished from the hills without the knowledge of any but his father. He went to Siriana.» (*RB*, 21).

L'expression du rêve de Chege *relogifie*[3] le récit dans une dynamique d'une certaine prédictibilité en mettant en vue les perspectives du combat de Waiyaki. Ainsi, son récit suit un enchaînement allant d'une situation **A** à une situation **B** en passant par un point pivot **non-A** de transformation. D'où l'articulation suivante :

[1] *Ibid*., p.29.
[2] *Ibid*.
[3] Anne Hénault. *Narratologie sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.30.



Le point de départ **A** aboutit à un point d'arrivée **non-A** qui correspond à une zone de micro-transformations intermédiaires ; puis du point **non-A** au point d'aboutissement terminal (**B**) se trouve être l'expression inversée de la situation initiale des différentes transformations qui s'interposent entre **A** et **non-A**. La réalisation de **B** est une partie du dénouement de la mission de Waiyaki, lequel doit continuellement faire usage des résultats des opérations négatrices de l'aliénation de son peuple. Pour assouvir la soif de liberté de ses concitoyens, le fils de Chege s'en va à Siriana Mission où il va subir des transformations qui l'amèneront, une fois exclu de l'école avec des habitants de Kameno, à créer le *Harambee School* pour former et conscientiser une nouvelle génération sur les valeurs positives des connaissances du colon et sur la nécessité de sauvegarder les liens communautaires qui les unifient.

Ainsi, ces opérations encodent le message cinétique (le récit) et lui font porter le visage de « l'enracinement et de l'ouverture » dans l'espace scolaire. *Marishoni School* et *Siriana Mission* portent un sens syntaxique qui pose « des suites algorithmiques des opérations »[1], les marquant comme des espaces entretenant une « relation d'opposition de nature disjonctive »[2]. Alors que *Siriana*

[1] *Ibid*., p.33.
[2] *Ibid*.

Mission School vise l'aliénation et l'assimilation des indigènes, *Marishoni* opte pour le réveil des consciences afin de protéger la population locale des dérives de la civilisation occidentale. Ainsi, le discours de Chege prend une allure a-chronique en partant du principal à l'accessoire, de l'idée générale à la subordonnée.

De la Même façon dans *ICS*, l'espace scolaire demeure témoin de faits et de discours dont le noyau se fait lire dans la résonance d'une chanson martelée comme suit :

> God save our gracious king
> Long live our noble king
> God save the king (*ICS*, 38).

Ces propos des enfants de chœur soulignent « l'importance et la valeur explicative de certaines images ou représentations »[1] du roi, de la reine et de son empire. Si *Siriana Mission* et *Marioshoni school* sont des réceptacles des idées de l'argument principal de Chege, l'école coloniale dans *ICS* reste le lien à partir duquel se noue l'idée directrice d'une suite algorithmique dont les tiges sémantiques constitutives peuvent être classées selon un certain ordre a-chronique.

Si les écoliers sont cantonnés dans le devoir de chanter la gloire du roi d'Angleterre (**1**), c'est parce qu'il est considéré comme étant l'autorité suprême sur terre : (**2**) « we're all subjets and partakers in the great design, the British Empire » (*ICS*, 38). Par voie de conséquence, son empire a le devoir de garantir la paix et la stabilité dans le monde : (**3**) « the British Empire, you must remember, has always worked for the peace of the world. This was the job assigned to it by God » (*ICS*, 38). Et sous cet angle, le personnel du système colonial considère l'île de la Barbade comme une partie intégrante de la Grande Bretagne: (**4**) « Barbados is truly little England » (*ICS*, 39). Cette idée de l'unité est évoquée pour masquer le

[1] Laurent Carraz. *Lausane* 9. Suisse : Editions Antipodes, 2000, p.80.

visage de la colonisation qui vient contredire toute la teneur du discours de l'inspecteur, lequel, en réalité, parle au nom d'un système d'assujettissement que voilent mal les bourses d'études octroyées aux écoliers : (**5**) « they had won exhibition scholarships » (*ICS*, 42) et les sommes d'argent distribuées : « every Empire Day we give pennies to children. It's the gift of the queen » (*ICS*, 42).

D'ailleurs, c'est justement lors de la cérémonie officielle de la distribution de ces sommes d'argent que l'ami de « G » est accusé d'avoir manqué à son devoir sacré de rester correct et calme devant la présence de l'autorité coloniale. Le châtiment corporel qu'il va subir constituera une macro-transformation dans le récit articulé dans cet espace scolaire. Ce qui portera à ce même espace un « tout de signification » à partir duquel se pourra lire une certaine verticalité d'une mentalité instaurée chez les membres la classe sociale dite intellectuelle dans l'île de « G ».

Si les recommandations de Chege dans *RB* donnent à percevoir un engagement de Waiyaki dans la quête du secret du blanc dans son établissement, le chœur des écoliers laisse entrevoir une image de soumission totale de l'indigénat. Une soumission que les suites (**4**) et (**5**) illustrent bien dans la chaîne algorithmique. Une narrativité architecturale se construit sur des paradigmes sémiotiques, laissant apparaître un édifice colonial qui a fait bon fond dans la conscience du colonisé.

Dans les deux ouvrages, l'espace scolaire constitue un point projecteur des possibles, des micros et des macro-transformations de récits seconds. La suite algorithmique des deux récits seconds des deux ouvrages fait de l'espace scolaire un point de départ et un point d'arrivée de leur construction. De la forêt à l'école, du blâme scolaire au châtiment corporel, se présente un parcours narratif

enregistrant des contenus « modulés, déformés et/ ou inversés »[1]. Et comme « tout récit repose aussi sur une transformation sémantique »[2], les seconds récits dans les deux ouvrages articulent leurs « niveaux » de signification »[3] dans une logique a-chronique, laissant le lecteur dans une situation de suspens et de curiosité.

Si Chege profère, dans *RB*, une idée directrice d'une suite algorithmique, traçant le chemin de la conquête de Waiyaki en pleine forêt, dans *GW* c'est dans une place publique que s'offre le spectacle d'une image narrative qui affecte au récit minimal sur la disparition tragique de Kihika un début d'un ordre a-chronique dont le commencement prend forme dans l'établissement scolaire du village de Mahiga. En effet, à la fin du chapitre II, le narrateur raconte une histoire en commençant par sa fin. Il dira:

> Kihika was hanged in public, one Sunday at Rung'ei Market, not far from where he had once stood calling for blood to rain on and water the tree of freedom. A combined force of homeguards and police whipped and drove people from Thabai and other ridges to see the body of the rebel dangling on the tree, and learn (*GW*, 17).

Si Kihika est assassiné, c'est parce qu'il a été un chef rebelle: (**1**): « Kihika was caught at the edge of Kinenie Forest and later hanged on a tree. » (*GW*, 143). Il a été chef parce qu'il s'était engagé dans le mouvement Mau Mau : (**2**) « soon after the end of the war (…) he attended political meetings and discovered the movement. He had found a new vision » (*GW*, 87). Il était engagé car il voulait combattre l'injustice et le mensonge colonial : (**3**) « the Bible does not talk about circumcision of women ». (*GW*, 86). Ce mensonge, il l'a bien trouvé et entendu à Mahiga school alors qu'il était encore enfant : (**4**) «Teacher Muniu talked of circumcision of women and called it a heathen custom » (*GW*, 85):

[1]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.86.
[2] *Ibid*.
[3]*Ibid*., p.89.

> Teacher Muniu: As Christians we are forbidden to carry on such practices »;
> Kihika: « Excuse me, sir! »;
> Teacher Muniu: « yes, Kihika »;
> Kihika: « that is not true, sir » » (*GW*, 85-86).

En suivant les embranchements de cet algorithme, on atterrit encore dans un espace scolaire pour trouver les causes premières, le point de départ d'un récit minimal dont les micro et macro-transformations contribuent significativement à l'élaboration narrative du récit global. Si la mort de Kihika met en surface une « opposition privative »[1], sa réaction effrontée voire rebelle à Mahiga School déclenche une série d'oppositions d'une structure narrative de surface d'une forme élémentaire[2] de la narrativité du récit R.

Similairement dans *RB* et dans *ICS*, l'école dans *GW* demeure un espace de macro- transformations. La macro-transformation relative à la liberté nocturne, et aux vociférations de Kihika sur la question de la circoncision, a fait basculé ce second récit dans une « opposition contradictoire »[3], où l'enseigné prend le contre-pied de l'enseignant, provoquant une « activité linguistique »[4], laquelle porte des résultats narratifs algorithmiques. En effet, la position prise par les deux acteurs (l'élève et l'enseignant) donne à lire des *proprioceptifs* opposés dans la perception et la signification de la circoncision au pays Gikuyu.

A Mohiga school, Muniu soutient fermement que la circoncision est une pratique païenne formellement interdite par la Bible. A ces propos, l'élève Kihika réagit d'une manière spontanée à travers un acte illocutoire expressif. « It is not true, sir » (*GW*, 86), est sa réponse aux affirmations de son maître Muniu. Cette assertion va bouleverser l'environnement relationnel du maître et de ses élèves,

[1]Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, *op.cit*., p.71.
[2] [La forme élémentaire renvoie au récit minimal.]

[3]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.51. [« Une opposition contradictoire peut prendre une valeur générique, c'est-à-dire entraîner un changement de niveau hiérarchique. »]
[4] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, *op.cit*., p.51.

pour ainsi faire faillir une « opposition courante : **performance** *vs* **changement** »[1]. (La mise en gras est de l'auteur). La stabilité du mensonge religieux est heurtée et modifiée sur « le plan du contenu »[2] politique et religieux. Ce changement va même faire passer le second récit d'une opposition courante à « une opposition catégorielle »[3].

Kihika se dresse en sentinelle de la vérité et se donne la morale de « ramener les mots dans leur pays d'origine »[4], en les faisant sortir « du château enchanté où ils semblent tirer leur pouvoir magique »[5] (c'est-à-dire leur donner leur vrai sens). Il renverse les hiérarchies et entreprend une entreprise de démolition positive, à travers laquelle l'édifice du mensonge sera écrasé. Ainsi, il pose « le fondement du langage sur lequel »[6] prend appui cette vérité (en parlant de l'interdiction de la circoncision par la Bible): « It is just white people who say so » (*GW*, 86). De ce fait, le frimas de la crédulité et de l'ignorance qui rendait le regard imprécis et la compréhension biblique mauvaise, se dissipe.

Ainsi se précise une prévisibilité d'un dénouement de « ce récit minimal »[7]. Le rapport de l'antérieur prédispose le récit minimal dans un postérieur aux conséquences irréversibles. Se note ainsi un parcours narratif qui ne passe pas d'une transformation à une autre, mais d'un état à un autre. Kihika passe du statut d'élève à celui d'enfant paysan et plus tard à celui d'un chef de rebelles. D'où le schéma illustratif suivant :

---

[1] *Ibid*., p.69.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p.71. [« Une opposition catégorielle est une opposition entre /vrai / faux / ; /légal / illégal/ ; n'admettant pas de moyens terme ».]

[4] Laurent Carraz. *Wittgenstein et la déconstruction, op*., *cit*., p.79.
[5] *Ibid*.
[6] *Ibid*. p.80.
[7] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours : de l'énoncé à l'énonciation*, *op.cit*., p.72. [Le récit minimal : « le passage d'un état à un autre ».]

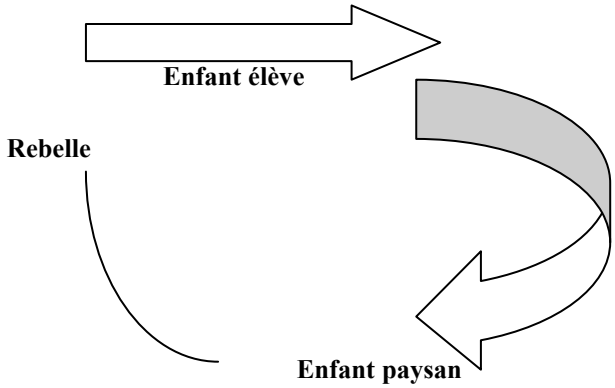


Schéma du mouvement d'états

Contrairement à l'algorithme de transformation du mini récit dans *ICS*, celle dans *GW* met en évidence des oppositions où des points de vue s'affrontent dans des oppositions évolutives. De l'espace scolaire à celui du marché, les micro-transformations algorithmiques s'enchevêtrent dans une logique à rebrousse-poil, en articulant la thématique de la violence rédemptrice.

Alors que l'algorithme de l'addition des transformations à l'école coloniale dans *ICS* interconnecte des réactions successives, portant à dessein « une logique positionnelle et une logique des forces »[1] entre colons et colonisés, celle dans *GW* assure une linéarité d'une volonté de révolte et de révolution. Ainsi, Ngugi et Lamming font de « l'effet récit » des transformations algorithmiques des moyens narratifs de leurs messages fictionnels.

Dans *Armadillo*, l'histoire du jeune Lorimer demeure la pierre angulaire du récit global. Sa conversion dans le monde du business reste une transformation importante dans le récit second relatif à son cursus scolaire. A l'image de Kihika

[1] Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.158) [« Une logique positionnelle : elle définit les actants uniquement à partir d'une position de référence, à partir desquels ils peuvent être situés (premier, second, troisième) et se déplacer. La logique des force = une logique transformationnelle. Elle définit les actants uniquement à partir de leur participation à une transformation entre deux états et de leur engagement en vue de cette transformation. »]

qui a quitté l'école du Blanc pour aller rédiger un chapitre de suites d'actions militaires dans la forêt d'Aberdares, Lorimer abandonne sa formation scolaire pour se convertir dans le monde des sociétés d'assurance. Cependant, la trame narrative du roman *Armadillo* ne suit pas les faits par ordre chronologique.

Le roman s'ouvre par les activités de Lorimer en tant qu'expert en assurance, renversant a-chroniquement les suites d'évènements qui ont amené le jeune garçon à connaître une telle macro-transformation sociale. En effet, en affirmant dans le deuxième chapitre : « I'm a loss adjuster » (*Armadillo*, 27), Lorimer commence par la fin de son histoire pour plus loin dans l'ouvrage, révéler l'histoire des motifs principaux qui ont engendré les micro et macro-transformations dans sa vie.

Si Lorimer est un expert en assurance, c'est parce qu'il avait quitté l'école. Son abandon de l'établissement est dû à un événement humiliant qui trouve ses causes dans une consommation d'une drogue LSG. De la même façon que Kihika quitte l'école pour une activité tout à fait différente des études, Lorimer tourne le dos à l'école pour l'exercice d'un métier. Ainsi, il semble avoir compris qu'il faut quitter « la glace glissante »[1] de la logique de l'école pour « retourner au sol raboteux sur lequel il peut marcher »[2] sans difficulté. Se forme « l'opposition de l'idéal et de la vie empirique »[3] dans cette transformation de la vie de Lorimer. Son rêve qui était suspendu comme une grue ou une dague au dessus de la mêlée sociale retombe dans la boue collante des réalités de sa société. Sa claire vision des fondements de cette réalité lui permet très vite de construire un « château enchanté »[4], où sa vie lui apparaît plus intéressante et plus joyeuse.

[1] Laurant Carraz. *Wittgenstein et la déconstruction*, *op.cit*., p.82.
[2] *Ibid*.
[3] Véronique Fabbriet et Jean-louis vieillard. *L'Esthétique de Hegel*. Paris : l'Harmattan, 1997, p.163.
[4] Emprunté à Laurent Carraz. *Wittgenstein et la déconstruction*, *op.cit*., p. 83.

Par ailleurs, en couvrant Lorimer d'une scène d'ignominie, les camarades d'école du jeune garçon se présentent comme des éléments d'une logique transformationnelle, laquelle fera de Lorimer un homme tout autre dans la ville de Londres. La profondeur de la honte et de la gène qu'a subies Lorimer, laisse entrevoir une certaine prévisibilité du dénouement. Seul l'abandon de l'école pouvait lui permettre de se sauver la face.

En conclusion, si Ngugi fait usage de suites a-chroniques pour étayer les débuts et la fin d'un héros de guerre, Boyd construit un algorithme d'une série de faits pour tracer le chemin cahoteux, le destin troublé d'un jeune garçon forgé par une civilisation « caractérisée par le mot « progrès » »[1]. La suite des actions de Kihika l'a poussé de l'espace vie (école) à l'espace mort (arbre). Quant à Lorimer, il s'éloigne d'un espace d'humiliation à celui du profit. De la même façon que Ngugi, dans *GW*, Boyd, dans *Armadillo*, fait de l'espace scolaire et de la technique algorithmique des éléments d'usage dans son articulation de certaines micro-transformations dans son récit second relatif à la vie scolaire de Lorimer. Les ressemblances notées dans les mouvements des personnages précédemment cités donnent à lire, d'une part, des influences d'un système politique qui prend en otage les principes d'une religion à des fins machiavéliques, et d'autre part, la force du mal qui habite l'homme et qui le tourne, souvent, à son corps défendant, vers un destin malencontreux.

III-1-1-2- Syntaxe narrative et analyse discursive de l'appropriation

Définie comme étant un fait d'un « bref récit d'un fait curieux, parfois historique, révélateur d'un détail signifiant »[2], l'anecdote est une forme de communication qui peut parfois friser l'humour dans sa manière de se faire

[1] Laurent Carraz. *Wittgenstein et la déconstruction*, *op.cit*., p.80.
[2] *Dictionnaire Universel*. Paris : Editions Hachette, 4e édition, 2002.

raconter. Dans *GW*, l'auteur fait emploi de ce moyen de communication pour souligner des étapes cruciales dans le processus de colonisation du Kenya.

Jeté en prison pour cause de rébellion, Gatu, dans un style pédagogique, raconte à ses codétenus la façon dont la terre kenyane a été usurpée de ses détenteurs authentiques. Il commence par la présentation de son espace représentationnel avant de préciser la présence d'une étrangère qui effectue dans « la manifestation linguistique »[1] des déplacements progressifs, lesquels se notent comme suit : « one day I was surprised to get an unspected visitor » (*GW*, 108), «if you sell me your valley I will let you… once » (*GW*, 108), «before I could say anything more she called in her soldiers » (*GW*,108).

La portée sémantique du mini-récit trouve son essence dans le rapport dialectique /ruse/ *vs* /sincérité/. L'isotopie /ruse/ se *l'éxicalise* dans des verbes d'état comme « lay » dans « I lay there on the grass » (*GW*, 108). L'articulation des vœux de l'envahisseur va exercer une force transformatrice chez Gatu qui va observer une certaine passivité émaillée d'une naïveté innocente : il s'ouvre vers l'inconnu en acceptant sa proposition à travers laquelle il croit pouvoir se mettre en jonction avec l'objet de valeur plaisir sexuel : « I like it where I am » (*GW*, 108). Alors, l'isotopie de la ruse disjoint Gatu de ses terres et implique d'emblée une isotopie de domination.

Du rapport Gatu – étrangère (la reine d'Angleterre) sont nées deux isotopies qui s'articulent dans un énoncé jonctif qui a finalement fait du premier un sujet-d'état en jonction de l'objet de valeur négative (perte, dépossession des terres) qu'Anne Herault note (O_{V1}^{-})[2]. La réussite du plan rusé de la reine entraîne une

[1] Anne Hénault. *Narratologie, sémiotique général : les enjeux de la sémiotique.* Paris *:* PUF, 1983, p.99.
[2] *Ibid*. $(\mathbf{O_{V1}^{-}})$ est l'articulation employée par A Hérault pour identifier un Objet qui a une valeur négative. $(\boldsymbol{O_{V1}^{+}})$ fait référence à un objet de valeur positive. Les termes **F** et **S1** sont également empruntés à Anne

profonde angoisse chez Gatu. D'où l'articulation de l'équation transformationnelle suivante :

$S_1 \cup O^+_{V\,1} \longrightarrow S_1 \cap O^+_{V1}$

(Gatu)

De plus, le rôle joué par la reine porte la marque du faire transformateur *l'éxicalisé* dans le terme « sell » (*GW*, 108). D'où la lecture sémiotique suivante :

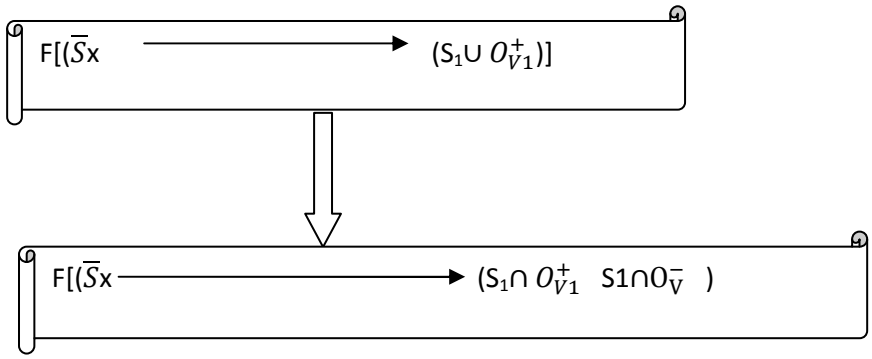


$_{Sx}$ = arguments de la reine[1]
S_1 = Gatu
O^+_{v1} = terres

Les connaissances ou les intentions non avouées de la reine ont induit Gatu en erreur et conféré à la reine « la domination « du royaume des idées » » et le met dans un état jonctif. Elle sort victorieuse de l'épreuve principale et devient en tant que anti-sujet ($\overline{S}_x$) le détenteur de la valeur euphorique de l'objet convoité. D'où l'illustration schématique suivante :

Hénault dans le même ouvrage. **F** renvoie à un énoncé de faire, **S1** à un sujet (le sujet peut être un sujet de faire ou un sujet d'état). L'énoncé d'état conjonctif est noté **S** ∪ **O** et l'énoncé d'état disjonctif est noté **S** ∩ **O**.

[1] Terme emprunté à Anne Hénault dans son ouvrage précédemment cité. Il s'agit d'un terme qui peut renvoyer à un actant de faire. Le terme $\overline{\boldsymbol{S}}$**x** est également emprunté de la même source à la page 151. « Il se lit Anti-sujet X ». Comme sa lecture l'indique $\overline{\mathbf{S}}$**x** est un actant qui s'oppose aux programmes et aux objectif de l'actant **Sx**



« La force intentionnelle »[1] de la reine se trouve renforcée par la force et la présence discursive des éléments armés qui l'accompagnent. Elle suspend la réalisation de l'acte de jonction chez Gatu: « before I could even say anything more (…) he called in her soldiers who bound my hands and feet and drew me out of the valley » (*GW*, 108). L'actant locatif (« the valley ») change de sujet-destinataire et la narration s'y retrouve *axiologisée*[2]. Un pôle euphorique fait face à un pôle dysphorique. La reine s'approprie la vallée où « the sun shone daily. And the rain also fell and fruit trees sprung from the earth. » (*GW*, 108), alors que Gatu se retrouve dans « a dark cell in prison » (*GW*, 108). Le déploiement des interactions change les positions et les identités des acteurs.

Le vouloir faire de Gatu se heurte au mandement, c'est-à-dire au devoir-faire de la reine qui le fixe comme un moyen et non une fin. Bien qu'étant tous les deux des « actants narratifs de l'histoire »[3], Gatu perd sa *compétence* et se retrouve dans « un mode potentialisé »[4]. Il adhère malgré lui au plan de l'envahisseur. La reine reste un actant non modalisé (**M0**)[5] au début de l'interaction, mais va vite progresser par le biais de l'observation et de la performance pour devenir un

[1] Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.175.
[2] Terme employé par Anne Hénault in *Narratologie, sémiotique générale : enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.166.
[3] Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.170.
[4] *Ibid*, p.179.
[5] *Ibid*., p.142. [C'est un corps qui prend position, il est donc susceptible seulement de réagir aux tensions sensibles et affectives, qui traversent son champ de présence. »]

« actant trimodalisé (**M_3**) »[1]. Elle remporte toutes les épreuves et boucle le parcours discursif dans des « calculs narratifs »[2], installant un avant et un après. De cette manière, la catégorisation d'un /**avant** / ≠ d'un /**après**/, dresse une image représentative d'un déni de liberté que Gatu exprime à ses codétenus en ces termes : « I have just come from there, and that's why, gentlemen, I am back with you here in case you are surprised. » (*GW*, 108).

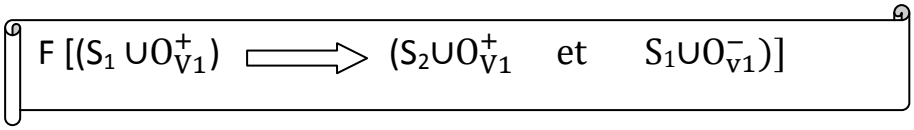
A travers ce récit analytique, Ngugi retrace, d'une manière ironique mais illustrative, les différentes étapes du processus de dépossession des indigènes de leur objet de valeur (la terre). Il souligne des interactions dans des axiologies et des isotopies textuelles d'un programme discursif dont la lecture met en surface les stratégies, les objectifs et les fonctions des différents acteurs et actants dans ce récit second.

A l'exemple de *GW*, la thématique de la dépossession de la terre constitue dans *ICW*, un point nodal dans le récit global. En effet, si l'actant locatif est une vallée qui est « big, green and rich » (*GW*, 108) dans *GW*, dans *ICW*, il prend la superficie de tout un continent.

L'Afrique y est envahie et mise sous domination coloniale. Ce qui laisse lire au tableau des rapports indigènes-colonisateurs, contrairement dans *GW*, une relation isotopique /force/ *vs* /faiblesse/. La force militaire qui a épaulé la reine et qui a spolié Gatu de ses terres dans *GW* a également fait la différence dans *ICW*. Elle a permis à la communauté anglaise et allemande de porter une camisole de force pour ainsi imposer un mode intense de domination aux populations locales de Taveta. Ainsi, des cultures bouleversées, des habitudes bousculées, des

[1] *Ibid*, p.182. [Il combine tous les types de modalités : au pouvoir, s'ajoutera un savoir et un vouloir pour un actant autonome, ou un savoir et devoir pour un actant hétéronome » pp.182-183. »]
[2] Anne Henault. *Narratologie, sémiotique générale : enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p. 165.

stratifications sociétales désorganisées, se forment de nouvelles réalités où l'envahisseur devient mettre du jeu et se fait lire à travers cet énoncé : « there is talk (…) of banning native shambas and villages from a five-mile-wide strip the entire length of the line. It's such a good farmland and so close to the railway » (*ICW*, 34). Cet énoncé implique une « logique des forces »[1] qui illustre une orientation discursive où les transformations positionnelles se font écrire sous cette forme :



O_v^- = asservissement
O_v^+ = terre
S_1 = indigènes
S_2 = colonisateur

A l'image de Gatu, les indigènes dans *ICW* effectuent un déplacement actantiel marqué par leur disjonction avec l'objet de valeur positive. Cette « transformation narrative »[2] redéfinit la nature des interactions entre colonisateur et colonisé. Deux axiologies se dégagent. Le pôle euphorique s'oppose au pôle dysphorique. Une similarité positionnelle et componentielle se souligne entre la situation de Gatu et celle des indigènes africains, de la reine et des occidentaux dans *GW* et *ICW*.

Cependant, si Saleh et ses compatriotes se font prendre dans un mode potentialisé, à l'exemple de Gatu, les colonisateurs eux ne sont pas passés par la position d'un actant non modalisé comme l'a été la reine dans la vallée de Gatu. Il s'est *bimodalisé* ensuite *trimodalisé* pour ainsi faire de l'indigénat une absence éloquente dans l'humiliation. Le narrateur illustre cela à travers le comportement de Walter envers ses « boys » qui l'aident à acheminer ses semences de café :

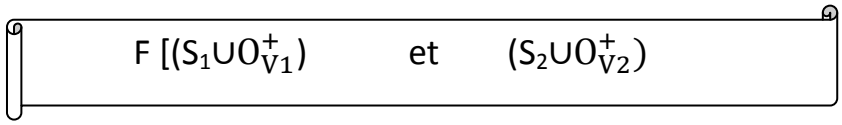
[1]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.158.
[2]*Ibid*., p.150.

> Walter laughed to himself. He had landed three powerful kicks on Saleh's behind when the men had turned up two hours after the train's arrival. He was also forcing them all to walk beside the ox-team as further punishment (*ICW*, 38-39).

Par le biais de l'humour, Boyd inscrit un rapport dialectique où l'action du plus fort se veut transformationnelle. Boyd et Ngugi dévoilent des « schémas organisateurs »[1] d'un système politique dont les utilisateurs ont fait de leur *compétence* et de la *performance* des qualités sémiotiques pour disjoindre des objets de valeurs négatives et se joindre aux objets de valeurs positives. Dans les deux ouvrages, les épreuves principales étant remportées par les sujets de faire, font des sujets d'état des victimes du parcours discursif où la sanction les condamne dans l'image dégradante d'un sujet humilié.

Nouvellement nommé directeur du grand projet de l'Etat d'Aburira, Tajirika met en place certaines dispositions pour encaisser, à son profit, les énormes sommes d'argent versées par les hommes d'affaires qui pensent pouvoir tirer des avantages du nouveau statut du directeur de « Marching to Heaven ». Tajirika crée une ambiance de confiance et produit des discours articulés dans des schémas discursifs canoniques (schéma qui organise les étapes logiques de l'action), où l'action de recevoir demeure sous-tendue par des « combinaisons prévisibles par déduction »[2]. Tajirika s'exprime et se fait narrer ses interactions dans ce que nous soulignons comme étant des « détentes narratives » (propos qui baissent la tension observable dans le schéma tensif). Un parcours narratif met en valeur et en jeu deux objets de valeurs que sont la faveur et l'argent. D'où l'articulation sémiotique suivante :

[1] *Ibid*., p.197.
[2] *Ibid*., p.82.



S1 = Tajirika
O v_1^+= argent
O_{V2}^+ = faveur
S2 = les hommes d'affaire qui ont besoin des faveurs politiques de Tajirika

Dans cette relation, les transactions semblent suivre une logique. Cependant, étant donné que Tajirika voile ses mauvaises intentions par la toile de la malhonnêteté, le **sujet 2** va se disjoindre de $\mathbf{O_{V1}^+}$ sans pour autant bénéficier de l'objet de valeur positive détenu par le premier (Tajirika). En outre, le grand absent dans cette interaction est le citoyen ordinaire qui ne bénéficie d'aucune attention. Il perd sa présence et « sa qualité de présence »[1] dans le schéma narratif des mouvements que suscite la promotion de Tajirika.

Par ailleurs, dépossession et extorsion marquent également le parcours narratif de la carrière de Lorimer dans *Armadillo*. En s'engageant dans une profession « *velleitaire* »[2], il met en valeur l'intensité et l'étendue des modalités du vouloir et du devoir. Son vouloir qui s'exprime dans un faire-faire ou dans un ne-pas-faire-faire se caractérise par une logique de présupposition à travers laquelle les résultats de « l'action présupposent l'acte qui l'a produit, qui lui-même présuppose les moyens et compétences qui l'ont rendu possible »[3]. Ses actes de langage sont rationalisés dans des discours où les faits évoqués, c'est-à-dire les dommages que doit couvrir l'entreprise GGH, sont nettoyés de la responsabilité et de la charge de la dite entreprise. Les actions et les arguments de l'expert en assurance obéissent à un programme « doté d'un but, d'enjeux, de moyens, de

[1] *Ibid*., p.126.
[2] Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.187.
[3] *Ibid*., p.193.

rôles et d'un parcours »[1]. La corruption et l'extorsion sont les buts finalisés dans le parcours discursif des mouvements de Lorimer.

A l'exemple de Tajirika, Lorimer mène en bateau ses clients et profite indûment de leurs richesses sans pour autant se donner l'image d'un partenaire malveillant. La narration de ses programmes suit une *logique tensive*, c'est-à-dire la force imposée aux sujets faibles de la chaîne d'interaction. Ce qui implique une rationalité de l'advenir[2] qui fait corps dans l'émergence « des affects, et du devenir des tensions »[3] que soulèvent la démagogie et l'injustice du discours du refus légal de Lorimer et de son entreprise à honorer leurs engagements.

L'univers de l'assureur et de l'assuré se particularise par des événements qui adviennent et qui affectent « celui devant qui, pour qui ou en qui il[s] advien[ent] »[4]. Alors que Tajirika fait de son nouveau statut une finalité, Lorimer, lui, prend son métier comme un moyen et non une fin. Tous les deux s'activent dans des systèmes catégoriels de valeurs où la dominante prend racine dans la mauvaise foi. Les deux personnages font de l'argent un objet de valeur positive, un actant transformationnel dont la force porte une valeur générique (qui bouscule les hiérarchies).

Un dérèglement intentionnel se pointe entre la « saisie et la visée »[5]. Chacun prend l'autre pour source et non pour cible. De ce fait, l'intentionnalité de la visée du directeur et l'étendue de la saisie des hommes d'affaires prennent des horizons différents dans le champ positionnel où se déploient leurs interactions et leurs transactions. Tajirika prend les attentes de ceux qui le soudoient comme une

[1] *Ibid*.
[2] *Ibid*., p.194.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid.*, p.134.

« visée virtuelle »[1] et fait de leur argent une saisie, un signe de son nouveau pouvoir. Il exclame son bonheur de cette façon : « *this manna from heaven* » (*WC*, 103). (La mise en italique est de l'auteur).

Son point de vue reste ainsi « *électif* ou même *exclusif* »[2]. Il se concentre sur l'aspect représentatif de son pouvoir et porte l'intensité de son avidité sur un point de vue cumulatif. Il dira:

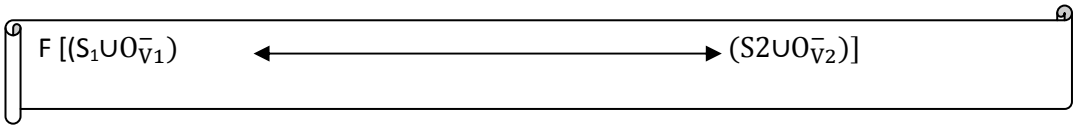
> This morning Minister Machokali announced that he has recommended and the Ruler himself agreed that I should become the first chairman of the Marching to Heaven Building Committee. Do you know what that means? (…) those people you see in those cars all know the meaning and financial implications of that position. Every one of them wants to introduce himself to me – *make my acquaintance* is the phrase they will all use. (*WC*, 103).

Tajirika extorque et étale des prédicats qui expriment « *l'état* ou *l'acte* »[3] énonciatif dont la lecture laisse comprendre des non-dits et donne à lire une volonté de s'enrichir sur le dos des autres.

Comparativement à Tajirika dans *WC*, Lorimer dans *Armadillo* fait usage, dans son quotidien professionnel, d'un discours dont la narration des événements font noter des « prédicats d'action et d'état »[4] chez les responsables de GGH et ses clients. Des rôles modaux différents que joue l'objet dans le champ positionnel du discours de l'expert en assurance fait lire des points de vue parfois insultants sur sa personne. Il est le « big dog eating smaller dog » (*Armadillo*, 173).

[1] *Ibid*, p.135.
[2] Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.135.
[3] *Ibid*., p.50.
[4] *Ibid.*, p.149.

En dominant les interactions pour se donner un visage d'un homme égoïste et injuste, Lorimer se voit « exposé à l'affront de l'évaluation offensante »[1]. Ce qui arrête la narration dans une épreuve principale où la compétence de l'employé de Hogg le maintient dans le respect de la maxime de modalité grâce à laquelle il évite de transgresser la règle du « soyez bref » »[2]. Aux provocations des clients, il répond laconiquement : « I' m afraid » (*Armadillo*, 171). Ainsi, il plonge le récit dans une dimension contrastive où un écart se creuse entre lui et les victimes plaignantes. Son discours se radicalise et se réduit au schéma de la position de son entreprise. Son être réagit à la tension et aux menaces qu'il subit: « One more threat, one more violent word and we will prosecute you in the court » (*Armadillo*, 172). Par cet énoncé Lorimer donne une image palpable à son état affectif et exprime «le pivot passionnel »[3] qu'il *'éxicalise* à ses interlocuteurs de cette manière : « you'll be truly finished then, truely washed up. The law will get you, Mr Rintoul, not me, the law. Our law » (*Armadillo*, 172). Ainsi apparaît ce que nous convenons d'appeler un « dos-à-dos narratif » dans le récit du parcours discursif de l'extorsion. Ce qui peut se lire sous cette formule où



S_1 = Lorimer
O^-_{v1}= insultes des clients
S2= clients
O^-_{v2}= auto-remboursement

Un « schéma de tension »[4] s'articule et enferme les deux instances du discours dans un champ positionnel où se mettent en lecture « plusieurs couches de significations »[5].

[1]Jacques Bres. *Narrativité*, *op.cit*., p.175.
[2] *Ibid*.
[3]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*,*op.cit*., p.137. [C'est le moment même de la transformation passionnelle.]
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*

Ngugi et Boyd ont fait de la carrière de Tajirika et de Lorimer des parcours en jonction avec le bonheur, la réussite sociale que seul, à leurs yeux, l'actant argent peut faciliter à atteindre. Les deux auteurs font de la narration de leurs programmes des parcours sémiotiques où tout en remportant les *épreuves glorifiantes*, certains personnages restent sous la menace de l'œil malveillant de l'autre où des facteurs exogènes malencontreux sous-tendent leur orientation passionnelle. Ce qui revient à déduire que l'imagination du scénario du bonheur de la richesse bâtie sur le dos des autres ne peut que produire une « plénitude oppressante »[1] à travers laquelle la « seule manière de donner (…) du sens à l'action, c'est fuir »[2] ou se dérober dans un faux-fuyant.

III-1-1-1-3- De la modalisation véridictoire aux programmations du récit cognitif

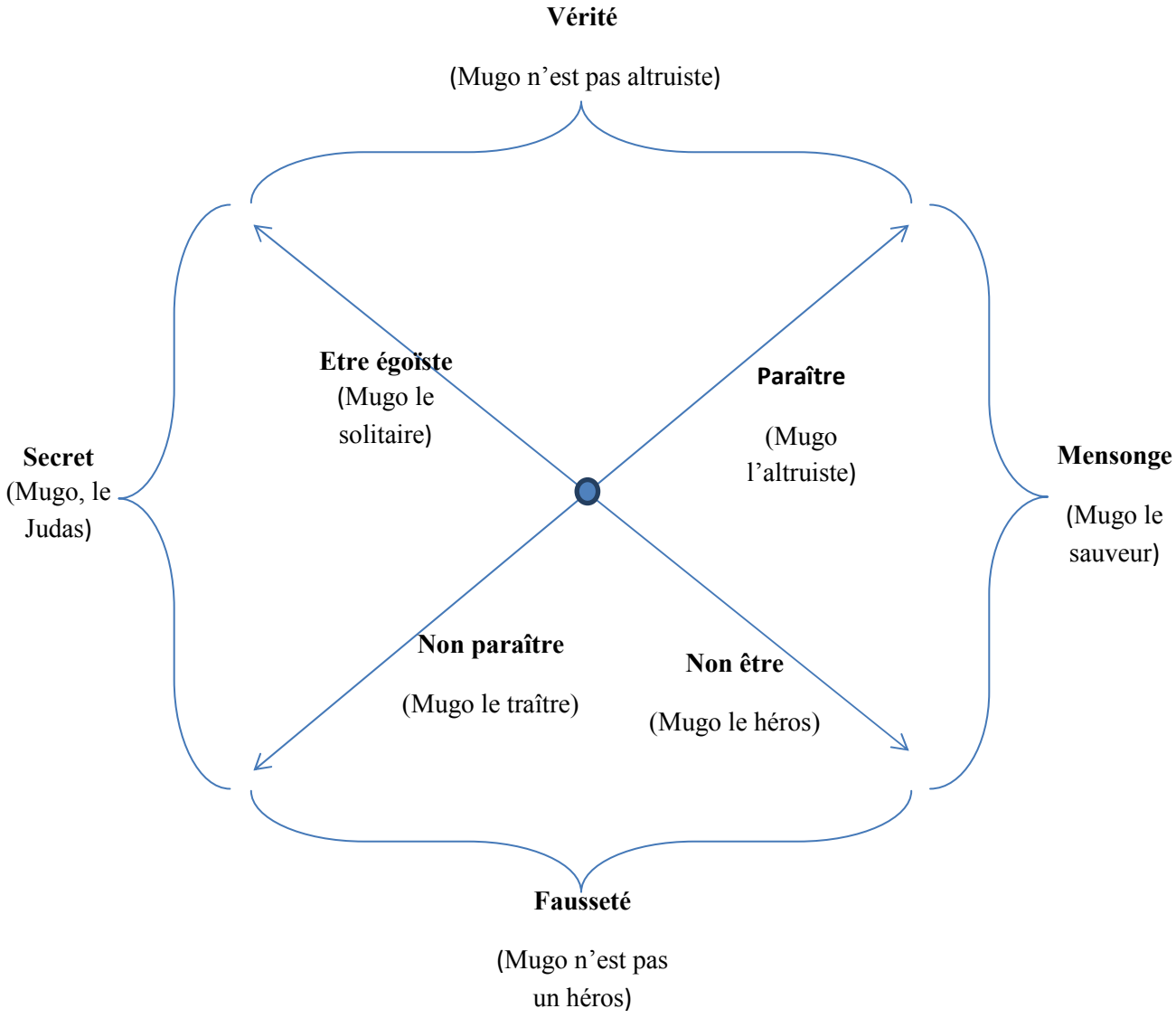
Si la communication est un « lieu de création d'actions »[3] visibles et ou audibles, celle effectuée dans le texte littéraire peut bien prendre des formes différentes dont l'articulation syntaxique peut convenablement laisser comprendre des significations non dévoilées dans la structure textuelle. En effet dans l'articulation des interactions des personnages des sujets de faire (**S1**) peuvent agir sur un autre sujet second (**S2**) pour ainsi modifier son état. Ainsi s'opposent leurs énoncés à travers lesquels se définissent « deux instances d'énonciateur et d'énonciataire »[4]. Une telle distinction fait surgir des catégories voire des axes de contraires (axes de vérité)[5] et des axes de subcontraires (axes de fausseté)[6] avec des des deixis que sont la deixis positive (secret)[7] et la deixis négative (mensonge)[1].

[1] *Ibid*., p. 128.
[2] *Ibid*.
[3]Beatrice Bonfils et *al*. *Jaques Salomé et la méthode : espérer vivre le mieux être*. Bruxelles : Editions de Boeck SA, 2008, p.96.
[4] A.J Greimas. *Du Sens II* : *Essais sémiotiques*, *op.cit*., p.71.
[5] *Ibid*., p.72.
[6] *Ibid*.
[7] *Ibid*.

Ainsi, dans l'analyse des discours narratifs dans ce point, il sera question d'emprunter ces théories de la modalisation véridictoire pour mettre en évidence les structures narratives de certains axes thématiques.

Dans la composition actantielle de certains ouvrages de notre corpus, se notent des actions dont la *directionalité* contraste avec les apparences. Ainsi, dans *GW*, les séquences du récit minimal relatif à la résistance des Mau Mau dressent le portait d'un « héros » dont le parcours comporte un intérêt narratif qui, regardé sous l'angle de la « modalisation véridictoire »[2], peut permettre de tirer le rideau assombrissant de la fausseté et laisser jaillir la lumière de la vérité sur les réelles motivations des actions dudit héros. En effet, la fougue et le courage visible de Mugo à s'opposer aux dires et faires des colons, à protéger des femmes et à refuser catégoriquement de confesser son serment n'est qu'un paraître qui contrarie un non paraître. « La distribution du savoir »[3] étant faite d'une manière déséquilibrée, Mugo demeure le seul détenteur du mobile de ses actions. De ce fait, se note un niveau discursif de la narration du récit où le « surhomme » de Thabai se singularise pour ainsi se faire une image d'un héros national. L'aspect cognitif du récit contredit alors sa nature pragmatique[4]. La circulation de la bonne information reste bloquée dans la boîte secrète de Mugo dont l'être va finalement s'entrecroiser avec son non-être. Ce graphique reste illustratif :

[1] *Ibid*. [les termes que nous avons empruntés de Greimas sont des dénominations sémiotiques qui n'ont pas un rapport sémantique direct avec les concepts ontologiques desquels ils pourraient être rapportés.]
[2] Anne Hénault. *Narratologie, sémiotique général : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.61.
[3] *Ibid*., p.63. [« La distribution du savoir sert à « incarner » les divers acteurs, à les individualiser et à les situer les uns par rapport aux autres. »]
[4] *Ibid*. [Il s'agit de la nature « qui met en scène les événements concrets du récit. »]



Une différence se note entre le savoir du « héros », Mugo et celui des autres acteurs de la narration qui ne disposent que des informations du paraître et du non-être. D'où les jeux énonciatifs entre le narrateur, Mugo et ses concitoyens. Tantôt Mugo se prend pour un second Moïse qui mérite honneur et bonheur :

> I am important. I must not die. To keep myself alive, healthy, strong – to wait for my mission in life –is a duty to myself, to men and women of tomorrow. If Moses had died in the reeds, who would ever have known that he was destined to be a great man ? (*GW*, 197).

Tantôt il se met dans le manteau d'une victime expiatoire: « I must spend my life in prison because of the folly of one man ! » (*GW*, 194). Parfois il n'hésite même

pas à se vouloir être revanchard et même brutal : « suddenly Mugo wanted to hurt her (Mumbi) intensely. He revelled in this mad desire to humiliate her, to make her grovel in the dust » (*GW*, 139). Tous ces choix d'actions jouent un rôle important dans le parcours narratif d'ensemble. En effet, les oscillations de Mugo intensifient la curiosité du lecteur, lequel se retrouve partagé entre les différents « étages de la narration »[1] algorithmique.

Dans ces récits seconds, Mugo étale une existence où, « il se fait une foule de gestes superflus, [où] il y-a guerre de situations nettes ; rien ne se passe aussi simplement, ni aussi complètement. Les scènes empiètent les unes sur les autres »[2]. Cependant, étant donné que « la réalité est redondante »[3], Mugo se heurte à sa conscience coupable qui cherche obstinément à « percer l'enveloppe résistante des faits à l'intérieur desquels la vérité est logée, comme une noix dans sa coquille »[4]. Ainsi, le pragmatique, c'est-à-dire *l'événementialité*, perd de plus en plus en teneur et en importance auprès de Mugo, le Moïse de la maison de Thabai, au profit du cognitif qui, selon Anne Hénault, joue « un rôle régulier et donc prévisible dans les récits ordinaires »[5].

Par ailleurs, à l'instar de Mugo, Walter dans *ICW* se présente avec un visage d'un soldat engagé dans une action collective. Il laisse lire un paraître qui semble trouver sa base dans une certaine solidarité. Il ensevelit son être dans un paraître héroïque, en portant un fusil pour défendre le drapeau d'un autre pays. A l'exemple de Mugo, ses motivations sont inconnues par ses frères d'armes. Le non-être fait corps avec le paraître pour passer le manteau de la fausseté sur celui de la vérité. Walter se résout à faire face à une situation de contraintes sous-tendue par un esprit de vengeance. Il s'impose un faire-faire et s'auto-sanctionne pour atteindre sa cible

[1] Anne Hénault. *Narratologie, sémiotique général : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.62.
[2] Henri Bergson. *La Pensée et le mouvant*. Paris: PUF, 1969, p.240.
[3] *Ibid*, p.240.
[4] *Ibid*., p.246.
[5] Anne Hénault. *Narratologie générale* : *les enjeux de la sémiotique, op.cit*., p.64.

et remporter l'épreuve principale. La force de l'être-de-l'être guide son vouloir du faire-être, et illustre les propos de Florence Passy qui soutient que la fonction pivot de l'engagement est une : « fonction spécifique qui est d'influencer par le processus de définition et de redéfinition des références de l'acteur »[1].

Si le secret de Mugo était de se débarrasser de Kihika, celui de Walter consiste à se venger du soldat allemand qui l'a rendu pauvre. Alors que Mugo cherche à se joindre à l'objet de valeur liberté, Walter lui s'intéresse à l'objet de valeur vengeance. Dans des contextes similaires de guerre, les deux personnages suivent des parcours narratifs aux pivots différents[2].

Toutefois, si le champ de la sanction l'emporte sur celui du pragmatisme dans le parcours de Mugo, chez Walter *l'événementialité* demeure sans épilogue, couronnant la performance du soldat avec succès. Le masque de Mugo, c'est-à-dire le paraître, tombe et laisse apparaître sa vraie nature. Quant à Walter, le sien se maintient et consolide le voile de la fausseté qui inhibe la vérité méconnue des autres soldats. Walter reste le seul gardien du sceau de ses motifs qui l'ont poussé à porter sur les épaules un fusil de guerre.

Au demeurant, Mugo fait l'économie de son acte de trahison. Il rend compte à la justice révolutionnaire pour se soumettre à l'appréciation de cette dernière qui doit cognitivement statuer sur la nature de la sanction sur l'action accomplie par leur « héros ». Le champ pragmatique fait face au champ de la sanction. La performance que nous qualifions de négative met le faire-être (le forfait accompli) sous le pouvoir de l'être-de-l'être (la sanction). Mugo a osé « se dire et être entendu »[3]. La précondition de la sanction est définie. Alors les responsables de la

[1]Florence Passy. *L'Action Altruiste*. Genève : Librairie Droz S.A, 1998, p.67.
[2] [Un pivot narratif c'est « un événement cognitif qui peut avoir la valeur d'un dénouement ».]
[3] Beatrice Bonfils et *al*. *Jaques Salomé et la méthode espère : vivre le mieux-être*, *op.cit*., p.96.

justice pour le peuple et par le peuple s'emparent de « [l']'intérêt de connaissance émancipateur »[1] pour s'affranchir du paraître que s'offrait jusque là l'être de l'assassin du héros Kihika. De cette voix, ils parlent le langage du droit pénal, rendant à Mugo ce qui est à Mugo et au peuple ce qui est au peuple.

Quant à Boyd, il présente avec ironie un personnage qui sauve le paraître d'un soldat au service d'une nation en guerre. Il illustre *l'insoutenable légèreté* du paraître et de ce fait souligne avec emphase la nature profonde de l'homme qui n'a de cesse à convoiter le bonheur au prix du sang et de la vie.

A l'image de Mugo, Slime, dans *ICS*, est pris pour un héros par certains de ses concitoyens. Les séquences du récit R portant sur ses agissements allant dans le sens de rendre les terres de Creighton aux peuples indigènes suivent un schéma narratif dans lequel, la relation narrative primordiale[2] entraîne des transformations et des programmations qui, quoique déterminant dans la structure narrative, peuvent s'adosser sur des investissements sémantiques, escamotant le vrai pour le faux, et l'être pour le paraître.

Alors que Mugo passe pour un homme de sacrifice, Slime se présente pour un protecteur, un garant des intérêts politiques et économiques des villageois de Creighton. La terre devient un objet de quête et Slime un sujet destinateur et les villageois un destinataire. Cette structure relationnelle narrative (qui n'existe pas dans les récits seconds dans l'acte de trahison de Mugo dans *GW*) renforce la position narrative du sujet acquéreur et fait que « « sa densité d'être » s'accroît

[1] *Ibid*., p.108.
[2] Anne Hénault. *Narratologie générale : : les enjeux de la sémiotique, op.cit*, p.46.[Il s'agit du « rapport sujet-objet. »]

avec la progression de l'action » »[1] qu'il veut bien altruiste dans son objectif final.

Slime occupe alors « le pôle positif d'une catégorie oppositive »[2] entre lui et le maître des terres, le colon blanc qui, à d'autres égards, est le sujet **A** détenant l'objet de valeur convoité. Contrairement à Mugo qui est à la fois destinateur et auto-destinataire de l'objet de quête, Slime s'attribue en amont de son combat, la position d'un destinateur qui ne cherche qu'à mettre les villageois en jonction de leurs biens terriens. Nonobstant, si Mugo et Kihika ont pour objet de quête une valeur abstraite, Slime, lui, s'en tient à un élément concret définitionnel d'une identité socio-culturelle. Ses négociations avec Creighton aboutissent et le dernier (le sujet **A**) se dépouille de l'objet de valeur **O** (les terres) et du coup fait de l'anti-sujet **B** (Mr Slime) un bénéficiaire.

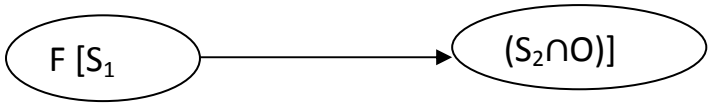
Une fois en jonction avec l'objet recherché, Slime transgresse les règles sociales de l'éthique et outre passe les limites de son pouvoir politique pour ensuite replonger sa communauté dans la position d'un destinataire spolié. Sa vision des classes sociales au sens marxien, c'est-à-dire « un groupe mobilisé en vue d'objectifs communs et en particulier contre une autre classe »[3] s'en trouve biaisée.

A l'image de Mugo qui entre en possession avec l'objet de quête pour rester le seul bénéficiaire, le seul détenteur, Slime change de vision et met en marche un plan par lequel il s'approprie des terres pour en profiter et en faire bénéficier, pas à qui de droit, mais à qui le revient. Ses mandataires demeurent pantois et s'abreuvent dans une confusion du « « je-ne-sais quoi » où « la réalité n'apparaît plus comme finie ni comme infinie, mais simplement comme indéfinie. Elle coule

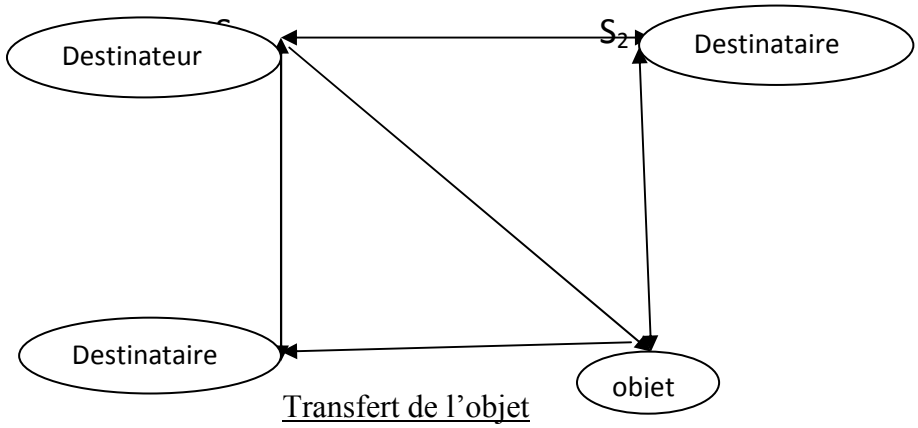
[1] *Ibid*., p.48.
[2] *Ibid*., p.50
[3] Pierre Boudu. *Raisons pratiques sur la théorie de l'action*, *op.cit*., p.26.

sans qu'ils puissent dire si c'est dans une direction unique, ni même si c'est toujours et partout la même rivière qui coule »[1]. Le pavé est jeté dans la marre et la cohésion sociale, la confiance et les attentes des indigènes de Creighton vont s'en trouver pendillées. Des écarts différentiels articulent désormais la relation entre «le *definien* – le sujet acteur détenteur du pouvoir transformationnel (Slime) – et le *definiendum* qui subit le pouvoir du sujet de faire (les villageois).

La différence de ces deux opinions va constituer un « véritable langage »[2] pour faire un écho narratif dans la structure textuelle. D'un énoncé de faire, on atterrit à un énoncé d'état qui se lira sémiotiquement comme suit :



Une catégorie narrative d'un faire-être marque « la mise en situation topologico-associative d'un sujet et d'un objet, et par ailleurs, le mécanisme de la mutation de cette situation qui n'est autre que sa négation »[3]. Ainsi, les intentions du directeur Slime se mettent à nues et laissent apparaître le vrai visage de l'homme dont la *véricondition*nalité se note dans le carré sémiotique grâce auquel on peut lire ceci :



Transfert de l'objet

[1] Henri Bergson. *La Pensée et le mouvant*, *op.cit*., p.241.
[2] Pierre Bourdieu. *Raisons Pratiques sur la théorie de l'action*, *op. cit*., p. 24.
[3] Anne Hénault. *Narratologie générale : les enjeux de la sémiotique, op.cit*, p.52.

Une absence de relation d'échange équitable entre destinateur-destinataire s'édifie et tire à découvert un tableau sombre des faits et programmes de Slime. Les villageois qui étaient censés être les destinataires de droit des terres se sont retrouvés dans une position de « cible », d'anti-sujet pour le directeur Slime.

Ngugi et Lamming font tisser à Mugo et à Slime des similarités. Mugo s'auto-destine son objet en se repliant sur lui-même devant toute ouverture vers l'autre, et Slime dont le sens du nom renvoie à la bave de l'escargot, va baver d'envie d'un statut social exceptionnel dans son village. En effet, après libération et octroi des terres de l'île par le colon, Slime tombe dans la tentation de l'accaparement et inscrit le mouvement narratif avec une implacable rigueur qui fait voir que « le malheur des uns fait le bonheur des autres »[1]. Leurs mouvements et projets portent le vecteur d'une *directionalité* où seul le retour de fortune peut marquer le dénuement de leurs histoires.

Le parcours narratif des deux personnages suit des étapes similaires qui, soumises aux relations contrastives du tableau sémiotique, donne sensiblement les mêmes résultats. Chacun d'eux porte sciemment ou inconsciemment le manteau du paraître qui finit par s'user et à disparaître sous le feu et l'entêtement des faits, « ce qui est, est « seul réel » »[2].

« Raconter, c'est parcourir en ordre, par la parole, une suite d'actions accomplies par un ou plusieurs sujets »[3]. Ces propos de Michel Meyer se vérifient dans *WC* où un des parcours de Kamiti se fait narrer dans une suite logique de

[1]*Ibid*., p. 41.
[2]Edgar Morin. *La Méthode : la nature de la nature*, *op.cit*., p.52.
[3] Michel Meyer. *De l'insolence*, *essai sur la morale et la politique*. Paris : Bernard Grasset, 1995, p.70.

faits, et d'événements à travers lesquels le *eîpein-erein* (dire, parler) s'accouple pour donner naissance à un « déroulement canonique [d'un récit] figuratif »[1].

La transformation de Kamiti en un génie guérisseur implique une hiérarchisation de syntagmes identifiés par les sémioticiens sous le nom «d'épreuves ». En effet, la brutalité et la course poursuite de Kamiti et du policier A.G va constituer le premier élément de la chaîne syntagmatique (épreuve qualifiante, épreuve principale et épreuve glorifiante), c'est-à-dire *l'épreuve qualifiante*[2] à travers laquelle Kamiti acquiert une certaine *compétence* pour effectuer un saut transformationnel. Ainsi, il donne raison à Florence Passy, selon qui « les individus créent et recréent au fil de leurs interactions sociales une structure de sens qui leur permet de définir des préférences concrètes en vue de s'engager, et avec une certaine intensité dans un mouvement social »[3]. Un changement statutaire s'opère dans « l'univers sémantique »[4] de la chaîne syntagmatique où on passe d'énoncés d'états à des énoncés de faire. Le mendiant se transforme en génie guérisseur et le policier en disciple du génie, c'est-à-dire du mendiant. Kamiti se donne un paraître et une *compétence* pour affronter *l'épreuve principale*[5] qui consiste à disjoindre la valeur fortune de ses opposants. Il se transforme en destinateur-judicateur qui inflige une certaine « sanction » au sujet-destinataire. Un « syncrétisme actoriel »[6] (le même acteur assure deux rôles syntaxiques) s'observe en lui. Il prend figure d'un sujet de faire et réussit à faire croire à A-G qu'il est pourvu de pouvoirs mystiques. Mysticité et justice sociale deviennent les éléments de valeurs transférables que convoitent le sujet de faire et le sujet d'état.

---

[1]Anne Hénault. *Narratologie générale : les enjeux de la sémiotique, op.cit* p.68.
[2] *Ibid*. [« l'objet à obtenir par le Sujet n'est autre que la *compétence* présupposée par sa *performance* future. »]
[3]Florence Passy. *L'Action altruiste*, *op.cit*., p.67.
[4]J. courtes. *Analyse sémiotique du discours*, *op.cit*., p.98.
[5] Anne Hénault. *Narratologie, sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.78. [« Elle est celle où le héros arrache à l'anti-sujet l'objet dont la valeur orientait toute son action (constituant son « idéologie »), à partir de la situation initiale du récit. »]
[6] *Ibid*., p.99.

Kamiti multiplie ses actions et se montre comme un acteur central dans le quotidien d'Aburira. Il actualise et adapte ses services mystiques aux besoins de ses patients. Le Génie guérisseur reste alors le sujet qui remporte les *épreuves décisives* ou *principales* et finit par se faire un nom. Ses *compétences* font que même de hautes autorités de l'Etat subissent ses « sanctions » en lui transférant de grosses sommes d'argent avec lesquelles il soutient les pauvres de son pays. Ainsi, il remporte « *l'épreuve gorifiante* »[1] et devient le destinataire des félicitations de la part de Nyawira et de tous ses patients.

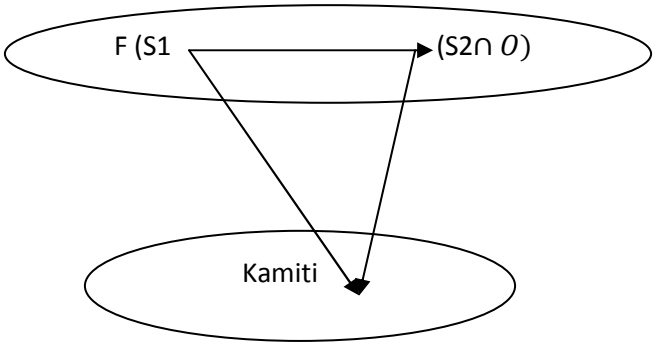
Dans le schéma canonique de son parcours, Kamiti demeure un manipulateur qui détermine la relation factive (la relation du faire-faire) qui le lie avec les acteurs de la scène politique dans l'Etat d'Aburira. De ce fait, « les deux faces complémentaires »[2] du sujet de faire définissent sa *compétence*, laquelle porte une nature sémantique et une dimension modale.

La *compétence* sémantique de Kamiti prend le visage d'un réflexe sociologique et psychologique. Ayant bien compris le mal qui sévit dans la classe politique de son pays, il concocte un contenu psychothérapique qu'il standardise pour l'ensemble de ses patients venant de la sphère politique. Il se met dans des dispositions psychologiques pour gagner d'avance les épreuves *principales* ou *décisives* qu'il aura à « disputer » avec d'autres acteurs.

En plus, Kamiti doit à sa *compétence* modale l'existence en lui d'un vouloir, d'un devoir, d'un pouvoir et d'un savoir. La combinaison de son /vouloir faire/ à son sentiment de / devoir faire/ va constituer sa *compétence* modale qui lui facilite

[1] *Ibid*., p.78. [Elle a pour objet la reconnaissance collective de l'acte accompli. » Elle est aussi appelée *épreuve principale*.]
[2] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours*, *op.cit*., p.103.

les réalisations de ses / faire être/. Il *syncrétise* la modalisation *réalisante* (performance), la modalisation *factive* (le faire-faire) et la modalisation *véridictoire* (sanction) pour être un sujet donneur et un sujet receveur. Il soutient la communication participative (il donne sans rien perdre) et articule son interaction comme suit :



Ngugi, à partir du schéma relatif à la vie de Kamiti, articule tout un univers de relations où chacun tire l'avantage de son côté. La fissure sociale qu'a entraînée le pouvoir politique dans cette société installe une relation de force mais aussi de ruse entre les habitants d'Aburira chez qui, d'une manière ou d'une autre, chacun est et reste l'anti-sujet d'un autre.

Contrairement à Kamiti qui cherche la jonction de l'objet O pour en faire profiter aux autres, Lorimer, lui, le convoite pour le disjoindre des autres et en demeurer le seul destinataire. Il rêve du bonheur et de l'argent. Pour réaliser ses projets, il se met au service de GGH et met en marche une « obéissance active »[1] aux instructions de son supérieur Hogg. Ce dernier l'affecte un pouvoir d'un « devoir faire »[2] qui va déterminer sa *compétence* et plus tard ses *performances*. Sa mission est de défendre les intérêts de la compagnie d'assurance GGH auprès des

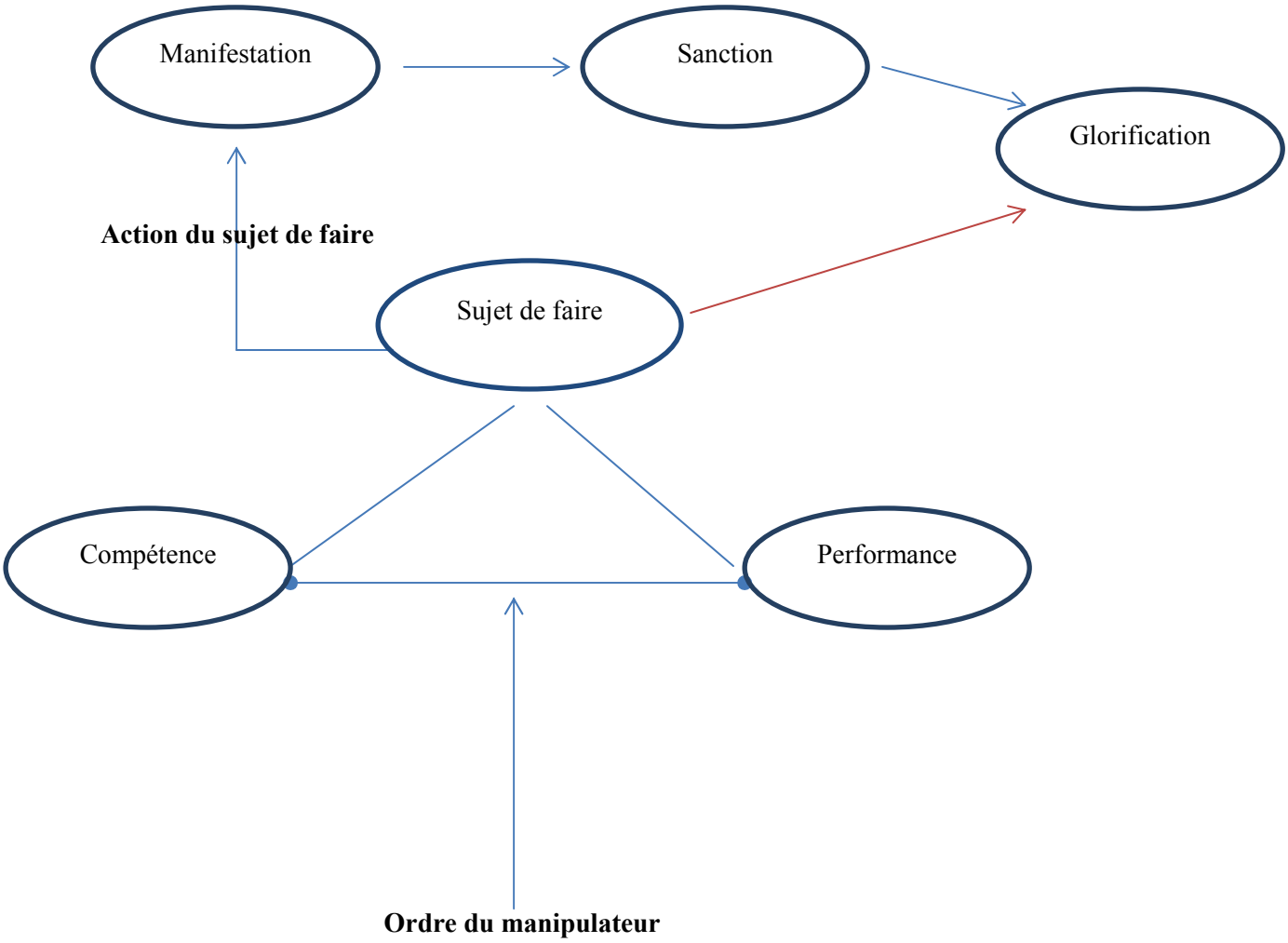
[1] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours*, *op.cit*., p.125.
[2] *Ibid*.

clients plaignants. Lorimer emprunte alors une carrière, un parcours qui fera de lui un sujet destinateur dans une structure canonique dite polémique[1].

Contrairement à Kamiti qui est en interaction avec des sujets « passifs », Lorimer fait face à des acteurs qui animent avec lui une « relation de **confrontation »**[2] (la mise en gras est de l'auteur), un rapport de force. Alors que les clients de Kamiti se présentent comme des sujets consentant à ses projets ou objectifs connus, ceux de Lorimer se dressent en anti-sujets pour opposer un « ne pas vouloir »[3] au « vouloir faire »[4] du premier. Les deux camps évoluent et meuvent dans deux directions différentes, faisant de la narration de leurs mouvements et positions un schéma de deux pôles à sens dialectique.

En réussissant à faire échapper son entreprise à payer les dommages de l'incendie de l'hôtel Harlequin et à indemniser les commerçants des cantines inondées, Lorimer remporte l'épreuve *principale* et met en jonction la valeur, l'actant argent, avec son entreprise. En retour, son supérieur hiérarchique le félicite et lui concède le satisfecit de l'épreuve *glorifiante*. Par voie de conséquence, Lorimer entre en jonction avec un objet convoité : celui qui lui ouvre les portes du bonheur. En effet, il reçoit des bonus et se paye le luxe d'une villa de campagne hors prix. Un tel parcours peut être schématisé comme suit :

[1] *Ibid*., p.124.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p.125.
[4] *Ibid*.



De la manipulation à la glorification, Lorimer met son être dans une logique de domination. Il configure et articule des arguments qui mettent en déroute la force réplicative du sujet antagonique. L'aboutissement de son parcours tisse des similitudes avec l'étape finale du combat de Kamiti. Tous les deux sont sortis victorieux de l'épreuve *glorifiante*. Tous les deux font de leurs clients des moyens et des fins. Cependant, si Lorimer appauvrit ses partenaires pour se faire riche, Kamiti lui profite de leur *avoir* pour équilibrer le partage des deniers publics. Son « devoir faire » s'oppose au « vouloir faire » de Lorimer. Ce dernier, de par son faire, peint la société dont les seules réalités qui donnent sens à la narration d'une vie, portent une résonance centriste et égotiste.

III-1-2 Une arithmétique narrative des composantes de la logique déontique

III-1-2-1 L'articulation sémiotique du « paradoxe de Chisholm »

Rangé dans la logique déontique qui elle même est identifiée du Grec *deon*, *deontos* (devoir, ce qui convient) comme étant la formalisation des « rapports qui existent entre les quatre alternatives d'une loi : l'obligation, l'interdiction, la permission et le facultatif.»[1], le « paradoxe de Chisholm » se définit dans la contradiction qui consiste à avoir l'obligation de faire ce qui est interdit. Il brise les frontières des normes et, de ce fait, déplace les limites et écorne les images établies dans un tel ou tel domaine jugé sensible, sacré, intime, secret, etc.

Dans *RB*, certains récits seconds nourrissent des pôles d'opinions d'une grande contrariété. En effet, le dilemme de Waiyaki devant une Muthoni agonisant et pour qui il urge de trouver un district où elle peut trouver des soins, et l'interdit coutumier qui défend tout contact avec un corps dit souillé ou maudit des dieux de sa communauté pour être converti au Christianisme, le renvoie dans un phénomène de pensée qui s'articule dans une axiomatique dans la macro-structure narrative.

En fait, le dilemme de Waiyaki est narré dans une logique déontique à travers laquelle se souligne le « paradoxe de Chisholm ». Il est partagé entre l'interdit de franchir l'étape supérieure de la *tensivité* tolérée de peur d'enfreindre de trop les règles coutumières et l'obligation banale d'assister une personne en danger. Alors son corpus phrastique se compose ainsi dans un ensemble « **P** »

P → (a) «Muhoni should go to hospital»;
→ (b) «Muthoni should go to the Mission Hospital»;
→ © «I tshall take her»;
→ (d) «We can go».

[1] www.htt:// fr.wikipedia.org/wiki/**Logique_déontique** - 09-03-12 (15h22mn).

L'énonciation de Waiyaki laisse émerger un message qui en implique un autre: les valeurs traditionnelles ne font pas bon ménage avec la chose du Blanc. Un face à face entre prohibition et violation prend forme. Waiyaki propose un mandement (« Muthoni shoul go to hospital ») qui sera accepté par la grand-mère de la fille alitée. D'où l'articulation équipotentielle : mandement de la tradition = acceptation de sa violation ; ce qui implique un établissement d'un contrat. L'établissement du contrat va naturellement intégrer un élément à valeur négative que nous nommons $\bar{\mathbf{A}}$[1], lequel va liquider un manque sous-tendu par une absence de dialogue Modernité-Tradition, Christianisme-Tradition. Cela affecte une valeur de vérité aux injonctions de Waiyaki qui font de la vie de la fille excisée un objet de valeur positive. Cela donne à lire une équation sémiotique qui s'articule comme suit :

Si S1(Muthoni) $\cup O^{+}_{V1}$ (la vie) alors (a∪b) ∩ (c∩d) sont ⊤ (vraies)

Donc si **A** renvoie au respect des traditions et Ā à leur violation et **non-C** à la conséquence, la narration laisse lire une équation d'un rapport basé sur le « paradoxe de Chisholm »:

$$A \; vs \; \bar{A} \Longrightarrow \frac{A}{non-C} \; vs \; \frac{\bar{A}}{non-C}$$

d'où l'urgence pour Waiyaki de se dessaisir des obligations des interdits pour faire primer la vie sur la morale. Ainsi on assiste à un renversement de positions. Un mouvement narratif s'effectue et le récit passe du palier stagnant de l'interdit à un niveau supérieur de l'obligation. La morale prend le dessus sur la règle et fait de la guérison de la fille un objet de valeur positive. La coutume est alors mise sous tutelle de l'urgence d'une obligation, laquelle accomplit, bouleverse des paradigmes d'une philosophie d'idée reçues et ou arrêtées.

[1] Une lettre empruntée à Anne Hénault dans *Narratologie générale : les enjeux de la sémiotique, op.cit*., p.24 [**Ā** est une catégorie sémique empruntée à Anne Hénault. Elle se lit A barre. Elle porte une valeur négative contrairement à **A** qui porte une valeur positive.]

La mise en texte de ce « paradoxe de Chisholm » peint un « micro-univers linguistique »[1] frappé par un élan actantiel de rupture, de discontinuité. Du face-à-face binaire (interdit-obligation) résulte un engagement individuel qui se schématise dans un rapport de *tension* entre le sujet (Waiyaki) et l'objet convoité (la guérison de Muthoni). La narration se divise à ce niveau pour laisser apparaître deux « contrepoids »[2] qui s'affrontent pour une « mise à distance de ce qui est et de ce doit être »[3]. Ainsi, se met en surface des incohérences et des insuffisances, lesquelles impliquent la faille et la rupture qui, somme toute, coûtera la vie à la fille du pasteur. D'où son effacement physique et syntaxique, et par conséquent, l'échec du sujet dans son *épreuve principale*. La mort tranche pour faucher le récit dans une tonalité de résignation : « the only question which people had asked was « 'why did she do it… ? Why ? Why?' And even for Waiyaki the question remained 'why?'» (*RB*, 53).

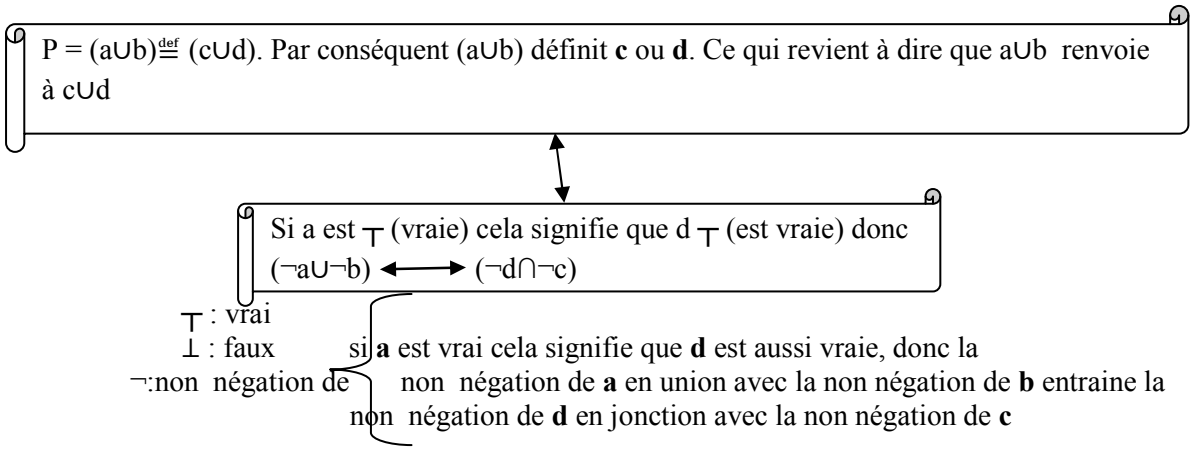
De la même façon que Waiyaki, dans *RB*, va à l'encontre de ses lois coutumières pour sauver une vie, Belinda dans *SOA*, expose sa vie pour sauver un avenir, un espoir, une vie d'un être humain qui lui est cher : son fils.

Reste que, en dictant en partie la conduite des individus, la morale est un ensemble de règles de conduite concernant les actions permises ou défendues et qui de par leur « inconditionnalité » restent universellement valables. Cette morale qui va jusqu'à organiser la vie privée des individus, sera violée dans *SOA* par Belinda.

[1] Anne Hénault. *Narratologie, sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.140.
[2] *Ibid*., p.143.
[3] *Ibid*.

Ecrasée par le poids d'une paupérisation déshumanisante, Belinda se voit obligée d'aller à l'encontre d'un interdit de la morale. Elle embrasse le métier de la prostitution et se donne à observer dans un « paradoxe de Chisholm ». Le récit s'arrête sur son histoire et souligne ses motifs par un corpus **P** qui traduit des implications sémantiques.

Soit **P** → (a) «The book what bother me»;
→ (b) «I can't spoil his chance all' cause of book»;
→ © «I got them tonight» ;
→ (d) «I don't know what all the new freedom mean».



Cela renvoie à la valeur de vérité assertée dans ces énoncés de **P** qui sont des vecteurs qui pointent la direction de la gouvernance de San Cristobal par la nouvelle classe politique; laquelle, en effet, avance un discours épointé sur la question de la demande sociale. Et Belinda qui est une « fraction [du] corps social »[1] défavorisé, trouve une alternative dans l'obligation de violer l'interdit morale. Ainsi, espère t-elle trouver une solution à la « fréquence d'écart entre les attentes [du peuple] et les observations »[2] des politiques. Le récit R s'arrête sur son

[1]Jean Marie Klinkenberg. *Précis de sémiotique générale*. Pretoria : De boeck & Larcier S.A, 1996, p.284.
[2]Jaques Lautrey et *al*. *Les Connaissances naïves*. Paris : Armand Colin, 2008, p.71.

existence factuelle et note une « manifestation du degré conçu »[1] des énoncés dans leur contexte, d'où leur dimension in *proesentia*. Néanmoins, dans son énoncé (**d**) qui constitue une implication des autres énoncés, son degré conçu n'est pas directement manifesté dans le contexte d'énonciation. Le bouquet énonciatif est ainsi constitué de signifiants multiples mais interconnectés dans leurs valeurs sémantiques.

La réussite du fils de la prostituée devient un objet de valeur positive (O^{+}_{v1}) de même que la somme d'argent qu'elle doit amasser (O^{+}_{v2}). A cette fin, les valeurs morales qui sous-tendent l'interdit se conçoivent comme une valeur négative (O^{-}_{v}), car s'opposant à la seule solution à la quelle Belinda peut recourir. Alors le récit second sur la prostituée se tisse dans une imbrication narrative où on peut lire les articulations suivantes :

F [(S (Belinda) $\cap O^{-}_{V1}$ (morale)] $\Longrightarrow$ (S$\cup O^{+}_{V1}$et O^{+}_{V2}) ce qui explique que si (S$\cup O^{+}_{V1}$ et O^{+}_{V2}) alors (**a**$\cap$**b** = $\perp$) . Si **a** est $\top$, il ya alors jonction entre **a** et **d** car **non-d** ne peut pas être satisfaite.

Le parcours narratif se fait dominer par la quête de l'objet de valeur positive O^{+}_{v1}, d'où un retournement de situation. La morale qui de par sa nature porte une valeur positive se *négativise* dans l'espace du Moon Glow. Elle y prend sa force de canalisation et d'encadrement au profit d'un vouloir, gouvernant de l'extérieur l'action de la femme de joie.

Le paradoxe y devient un non-paradoxe et la vérité se révèle sans ambiguïté. L'interdit moral faisant coïncider la vérité factuelle avec une articulation de paradoxe déontique.

[1] Jean-Marie Klinkenberg. *Précis de sémiotique générale*, *op.cit*., p.429.

Un argument caractériel sur le social post indépendance se dessine à vue. Une relation d'implication unit, par le biais du paradoxe, le noyau de l'interdit hautement moral et l'obligation salvatrice. Le récit effectue un mouvement de logique où la *consécution* et la *conséquence* gouvernent l'action dans la syntaxe narrative d'un second récit. « L'espace narratif »[1] se voit s'enrichir ainsi de « fonctions-catalyses [ou] complétives »[2] et de la même se pose un parallélisme entre la *consécution* de la fonction catalyse du « fragment de récit »[3] et l'aspect *conséquence* de la thématique-dégradation des mœurs. D'où toute la portée du message que Lamming livre à travers l'articulation narrative du « paradoxe de Chisholm ».

Si dans *RB* et *SOA*, Waiyaki et Belinda sont contraints de violer les dispositifs d'une loi coutumière et morale, dans *GW* les combattants de la liberté mettent en marche une violence active. Aux politiques d'extorsion, d'humiliation et d'asservissement du colon, ils opposent la force de la vérité de l'épée du peuple assoiffé de liberté et de justice sociale. Au nom des lois régissant la colonie et la vie des colonisés, les « maîtres » blancs tirent de la fonction juridique de leur système politique le droit et la force d'assujettir le guerrier Kikuyu.

Cependant, ce dernier, conscient de la dimension immanente du besoin de liberté chez son peuple, se fera le devoir immanquable de transgresser les lois du système astreignant. D'où une résistance illégale mais légitime, car accréditée par la volonté du peuple souverain. Autant dire que le droit naturel à la conservation de soi, tel qu'il est formulé par J. Loke, légitimise toute révolte militaire ou pacifique

[1]Roland Barthes. *L'Aventure sémiotique*. Paris : Seuil, 1985, p.180.
[I]*Ibid*., p.180 [« Les unités du récit R n'ont pas toutes la même importance. Le récit est composé de fonctions charnières (c'est des fonctions appelées premières ou fonctions cardinales (noyaux)) et des fonctions catalyses qui remplissent les espaces qui séparent les fonctions charnières »]
[3]*Ibid*., p.180.

contre un système, un régime tyrannique qui ferait usage des pouvoirs institutionnels contre les intérêts d'un peuple. En violant le droit naturel à la vie et à la propriété que les indigènes possèdent « par nature », le colon fait de la violence combattante des Mau Mau une obligation raisonnée et non une anarchie.

Dans *GW*, Ngugi fait du discours des Mau Mau des séquences dont la technique de narration laisse noter des éléments sémiotiques articulés dans une logique de paradoxe. Motivé par le besoin de lever l'ambiguïté sur le sens de leur engagement, Kihika argumente :

(**a**) « we have to be ready to carry the cross »;

(**b**) « I die for you, you die for me, we become a sacrifice for one another »;

© « I'm Christ. Everybody who take the Oath of unity to change things in Kenya is a Christ »;

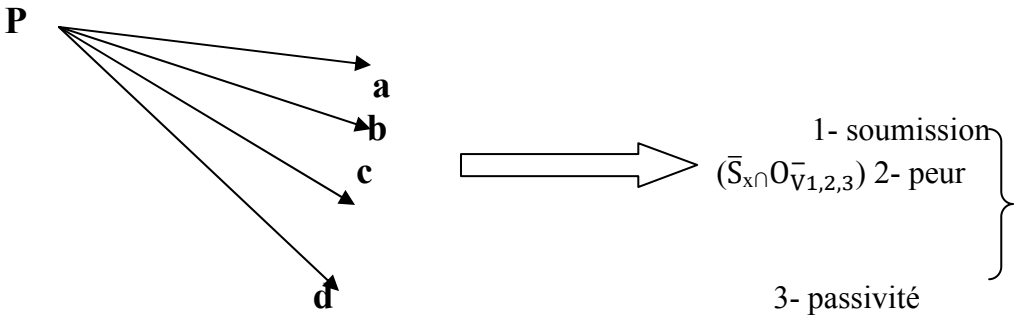
(**d**) « All those who take up the cross of liberating Kenya are the true Christ for us Kenya people » (*GW*, 95).

Ces propos de Kihika visent à faire de ses compatriotes des sujets de faire. Ils définissent un cadre ambiant où surgissent trois actants dont le manipulateur-locuteur, la *compétence* (sensibilisation) et le héros (manipulé). A côté du destinateur **D1**[1], le colon qui se fait exécuter ses volontés, apparaît un anti-destinateur $\overline{\boldsymbol{D}}_{\mathbf{1}}$[2] qui se dresse comme une axiologie à partir de laquelle infuse un nouveau son de cloche, une nouvelle vision *l'exicalisée* par les termes « to be ready », « to carry the cross », « die for you », « I'm Christ », « take the Oath ». $\overline{\boldsymbol{D}}_{\mathbf{1}}$ se substitue à $\mathbf{D}_{\mathbf{1}}$ pour emmener ses concitoyens à désobéir aux lois sur les interdits coloniaux, à défaire le colonisateur du haut de son pouvoir racial. « La passivité »,

[1] Terme emprunté à Anne Hénault, *Narratologie, sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*, *op.cit*., p.158.
[2] *Ibid*.

« la peur » « l'obéissance civile », sont les objets de valeur qui ont reçu un investissement sémantique négatif desquels ce sujet $\mathbf{S_1}$ (concitoyen) doit se disjoindre. Ce qui fait inclure à l'arbre phrastique une valeur de vérité. En effet la somme de **a** et de **b** ($\sum^1$ **a** et **b**) renvoie à la vérité de (**d**) qui se trouve être la conclusion d'un cri de cœur, l'objectif visé dans la politique de Kihika. La « relation de subordination contractuelle à la sphère du Destinateur ($\mathbf{D_1}$) »[2] se trouve menacée. Une discontinuité discursive émerge et se fait lire dans la volonté du refus et le sens du sacrifice suprême au nom de la valeur positive O^{+}_{V1} (liberté). D'où le fragment syntaxique hautement imagé du Christ sur la croix : « I'm a Christ ». L'argumentation de Kihika s'endosse sur deux axiomes : celui de la domination asservissante et celui de la nécessité du sacrifice à travers la révolte. Ainsi, dans son discours, les deux communautés sont renvoyées dans un rigoureux face-à-face de l'obligation et de l'interdit, de la légalité et de l'illégalité, du vouloir faire et du non-devoir-faire. Sous ce rapport, la communauté du colon $\{pouvoir|ordre\} \longrightarrow \{\mathbf{D_1} \neq \overline{\mathbf{D}}_\mathbf{1}\}$ (Révolté, sacrifice) qui renvoie à la «communauté indigène avec Kihika comme destinateur. Alors. $\overline{\mathbf{D}}_\mathbf{1} \longrightarrow \overline{\mathbf{S}}_{\mathbf{x(l'anti\text{-}sujet)}}$ $(\mathbf{S_x} \cap \mathbf{O^{+}_{V1}}(\text{liberté})$

Le sujet d'état se met dans la posture d'un sujet de faire, voire d'un anti-sujet pour opérer une rupture dans son quotidien. Ce qui explique l'importance sinon la valeur de vérité des corpus phrastiques de Kihika



[1] Ce signe mathématique signifie : la somme de
[2] *Ibid*., p.159.

En outre, General R va thématiser « en expression »[1] le « paradoxe de Chisholm » quand il justifie les séries d'assassinats sur leurs « frères » kenyans :

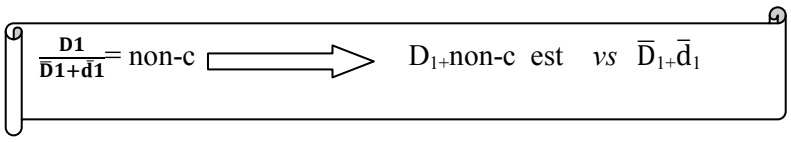
«-You ask why we killed and spit blood»;

«-the white man went into car. He lived in a big house. His children went to school»;

«-Who tilled the soil on which grew coffee, tea pyrethrum, and sisal? Who dug the roads and paid the taxes? The white man lived on our land. He ate what we grew and cooked. That is why we went to the forest » (*GW*, 221). General R prend le relais de Kihika dans la communication et devient un $\bar{\mathbf{d}}_1$ (un anti-destinateur délégué), un sujet de faire qui souligne un axe important dans le recours à la violence par les Mau Mau. Se met en exergue « un événement axiologique »[2] à travers lequel l'obligation (le vrai) s'oppose à la trahison (le faux). On assiste alors à une cérémonie *d'aleitheia* (le dévoilement de la vérité) qui fait de (**b**), (**c**), et (**e**) des éléments justificatifs de (**d**) et (**e**). Partant de ce fait, (**a**), (**b**), et (**c**) sous-tendent la « fonction « persécution » »[3] opposée à la «fonction délivrance »[4]. Ces deux fonctions font de la somme de (**d**) et (**e**) des énoncés vrais ($\sum$ d et e$\rightarrow\top$). Ainsi a+b+c $\cong$ d+c[5].

Entre la séquence d'aliénation lexicalisée par (**a**, **b**, **c**) et la séquence de la révolte articulée par (**d** et **e**) se déplace la fonction négative du traître de la cause des Mau Mau que nous nommons (**non-C**). Cette fonction **non-C** s'oppose à la transformation positive de la situation du $\bar{\mathbf{D}}_1$et $\bar{\mathbf{d}}_1$. Elle devient un objet de valeur positive entre les mains du colon que les combattants de la liberté cherchent à liquider à tout prix dans des *épreuves principales*. Ainsi

[1] *Ibid*., p.160.
[2] *Ibid*., p.166.
[3] A.J.Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p.198.
[4] *Ibid.*
[5] $\cong$ est un signe mathématique qui signifie approximativement égal à.



Le récit se développe alors dans une allure binaire opposant les forces légales et celles dites du mal. Epreuves *principales* et couronnement (glorifications) rythment les séquences du récit sur l'axiologie de la résistance des soldats Mau Mau dans *GW*. Le récit gagne en scènes et se divise, à ce niveau de son message, en deux séquences fondamentales que sont la séquence initiale et la séquence finale sous une forme positive et négative :

Séquence initiale **séquence finale**

$D_1+S_x \longrightarrow \bar{D}_1+\bar{d}_{1+}\bar{S}_x$

Alors (D_1+ non-c $\cong$ ($\bar{D}_{1\,+}\bar{d}_{1+}\bar{S}_x$)

Ce qui nous amène à lire ce ci : l'imbrication de **D_1** et **non-c** ne fait pas du système colonial une entreprise légitime. En plus, elle dévoile une volonté articulée des indigènes et de leurs dirigeants dans une violence légitime qui laisse la marque du « paradoxe de Chisholm » dans cette partie du récit R.

Ngugi divise son message et fait émerger deux forces qui s'affrontent à mort dans la forêt d'Aberdares. L'une cherchant à se joindre de l'objet de valeur positive, l'autre à se joindre de l'objet de valeur négative. D'où la mise à dessein du « ressort dramatique du récit »[1] qui se souligne dans les « obligations nommées devoirs ou obligations »[2] au nom desquels l'opprimé verse le sang de la délivrance. Subséquemment, différentes fonctions s'affichent et s'écartent dans les discours narratifs des anti-destinateurs, créant « intrigue, suspens, ressort et (…) tension dramatique »[3] dans le récit R.

[1]A.J Greimas. *Sémiotique structurale*, *op.cit*., p.206.
[2] Pierre Hadot. *Qu'est ce que l'Ethique* ? Paris : Armand Colin, 1993, p.153.
[3]A.J Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p.206.

La violation de l'interdit s'exprime ainsi comme une *épreuve principale* dont l'étape *glorifiante* fait des énoncés du $\bar{\mathbf{D}}_1$ et du $\bar{\mathbf{d}}_1$ des *sémes* positifs, portant la valeur de la vérité. Alors la narration de la résistance contre l'occupation coloniale dans *GW* va suivre le parcours du « ressort de quête » (…) qui mène l'intrigue »[1] dans un « écartement fonctionnel »[2] des éléments constitutifs et oppositionnels.

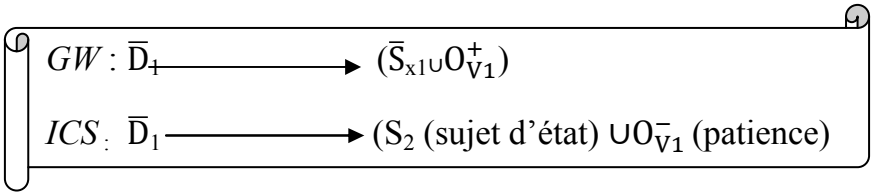
Ngugi dévoile une vérité factuelle relative à la résistance coloniale à travers les activités discursives d'un anti-destinateur $\bar{\mathbf{D}}_1$ et un anti-destinateur délégué $\bar{\mathbf{d}}_1$. Le système de la manipulation et de l'opposition frontale fait de la narration un champ compositionnel qui s'amplifie dans un réseau d'interactions paradoxales. D'où les revirements, les tentions et les surprises qui le parcourent pour ainsi laisser le lecteur dans un état d'instabilité émotionnelle. Se dégage, conséquemment, tout l'intérêt romanesque qu'affiche l'ouvrage *GW*.

A l'exemple des concitoyens de Kihika qui répondent favorablement aux appels de l'homme fort des Mau Mau, ces ouvriers dans *ICS* passent de leur position de sujet d'état à celle de sujet de faire. Ils se font usage de la violence contre les intérêts du Blanc dans la ville pour se mettre en jonction avec l'objet de valeur positive : la justice sociale.

De la même manière que Kihika et General R apparaissent en anti-destinateurs dans *GW*, les travailleurs de la compagnie maritime du colon dans *ICS* se rebellent pour s'octroyer la voie d'un anti-sujet de faire $\bar{\mathbf{S}}_x$. Ils s'introduisent dans la surface protégée des affaires du colon pour dire le droit de la justice

[1] *Ibid*., p.207.
[2] *Ibid*.

sociale. En conséquence, Mr Slime, à l'image de Kihika, se voit transférer le pouvoir d'un anti-destinateur qui porte la voix plaignante de ses collègues ouvriers de la compagnie maritime. Cependant, contrairement à Kihika qui manipule ses concitoyens pour les transformer en anti-sujets de faire, faisant recours à la puissance du feu pour remporter la gloire de l'épreuve *principale*, Mr Slime lui tente de maintenir les ouvriers dans leurs états de sujet d'état devant prendre leur mal en patience. D'où un schéma narratif différent dans les champs de la protestation dans *GW* et *ICS*.



A l'opposé de ce qui précède dans *GW* où les habitants de Thabai se font manipulés par un anti-destinateur $\bar{\mathbf{D}}_1$ assisté par un anti-destinateur délégué $\bar{\mathbf{d}}_1$, les ouvriers dans *ICS* vont d'abord s'auto-manipuler pour se dessaisir du colon, dans une épreuve *principale* au nom de leur droit à un bien-être social. Le face-à-face narratif entre Mau Mau et colons dans *GW* trouve son pareil dans l'expression de force d'une confrontation violente entre ouvriers locaux et policiers blancs dans *ICS*. En outre, les objets de valeur convoités dans *GW* et *ICS* restent quasiment identiques (domination, liberté, bien être social).

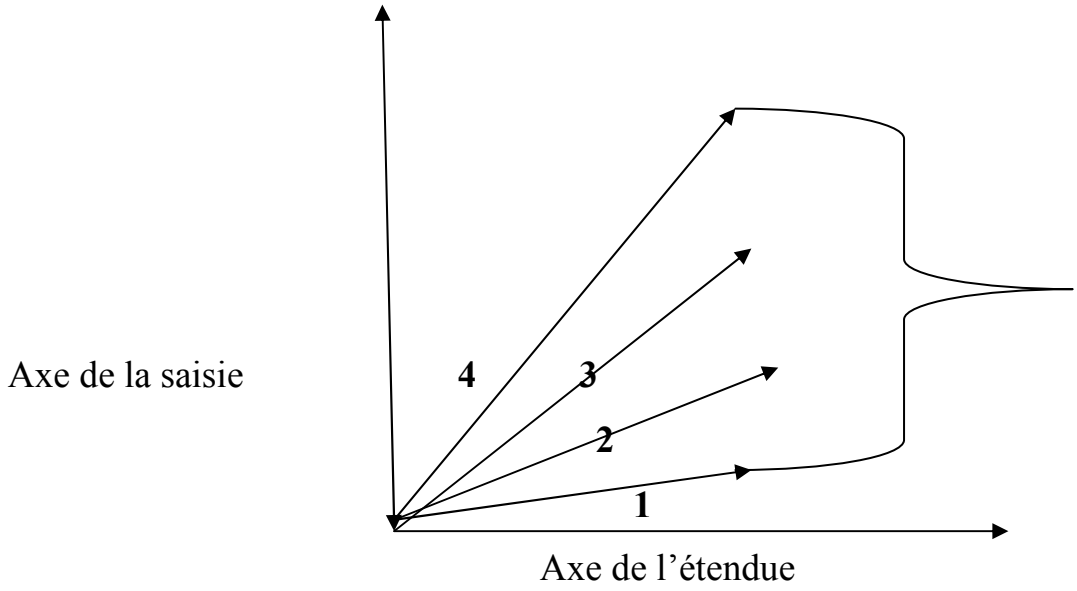
Les ouvriers se donnent à lire dans une transgression du silence pour rendre visible le signe de la réalité d'une vie hachée de manques et de privations. Pour mener à bien leur combat, ils vont finir par faire de Slime leur porte parole devant l'autorité coloniale. En conséquence, Slime se pose comme un anti-destinateur des détenteurs de production pour se faire considerer comme suit : (**1**) « Slime is another Moses (…). Moses all over again » (*ICS*, 78), (**2**) « Mr. Slime is a sort of way » (*ICS*, 78), (**3**) «everybody having the right respect for him » (*ICS*, 78), (**4**) «he speak how he is going to make us owners o' this land », (*ICS*, 78).

Dans ces productions énonciatives se tissent dans une logique descriptive et critique, faisant de Slime une force *ligative* qui doit tirer Creighton vers le salut. Il partage ainsi avec Kihika le même statut narratif. Il porte le devoir de transformer le « discours en acte »[1] pour réduire les écarts différentiels en termes de niveaux de vie entre les indigènes et la communauté blanche. Ainsi, se dessine dans ses propos deux axes : un axe *d'intensité* et un axe *d'extensité*[2].

En effet dans l'énoncé (**2**), (**3**) et (**4**) se note une grammaire du comment articulée par la nature des propositions qui rendent visible la force de l'espoir, la passion dans l'action révolutionnaire en cours, la vérité dans l'engagement.

A l'exemple de Kihika et de General R, Mr Slime bénéficie de la *compétence* de ses collègues pour croiser le fer avec son adversaire. Les énoncés (**1**), (**2**) et (**3**) définissent un « domaine intéroceptif (le plan du contenu) et un domaine extéroceptif (le plan de l'expression) »[3] . Plus la saisie (c'est-à-dire le contenu) est intense, plus l'étendue (c'est-à-dire l'expressivité, la forme) est importante. D'où l'articulation schématique suivante :

[1]A.J. Greimas, et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil, 1992, p.44.
[2]Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.72.
[3]*Ibid*., p.72.



Les deux axes à partir desquels se développe la valeur sémantique des énoncés définissent une corrélation entre leur *intensité* et leur *extensité*. Au fait, « plus la visée est intense plus la saisie est étendue »[1]. Le discours sur Slime prend une allure ascendante. La relation entre ouvriers et détenteurs des moyens de production est heurtée. L'interdit est bravé par les premiers. Une similitude narrative se note dans *GW* et *ICS*. En effet, une rupture thématique s'opère dans *ICS* avec la mise en dessein du refus de l'indigène, faisant de la somme des énoncés (**a**) et (**b**) un argument épousant la valeur de la vérité. Si

$\sum$**a** et **b** $\Longrightarrow \top$**d** dans *GW* } *la somme de* **a** *et de* **b** *renvoie à la vérité de* **d**

Σ **1** et **2** $\Longrightarrow \perp$**e** dans *ICS* } *la somme de* **1** *et de* **2** *renvoie à la fausseté de* **e**

D'où la légitimité de la violence et du refus face aux lois répréhensives du système colonial.

Lamming, dans *ICS* à l'exemple de Ngugi dans *GW*, fait de la révolte populaire un élément narratif à partir duquel il *textualise* une imbrication actantielle, faisant de l'exploitation, mais également de la soif de liberté et de l'épanouissement social, des objets de valeurs dont la convoitise laisse voir la

[1]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., pp.73-74.

nature déshumanisante du système colonial dans la Barbade des Caraïbes. La figure de Slime comme Anti-Destinateur $\overline{D}_1$ du Destinateur D_1 implique un parcours narratif dont *l'intensité* et *l'extensité* se lient dans un format énonciatif qui souligne à vue un paradoxe qui satisfait l'esprit de justice et d'égalité dans la trame discursive du roman.

III-1-2-2 Aspects sémiotiques du « paradoxe du héros »

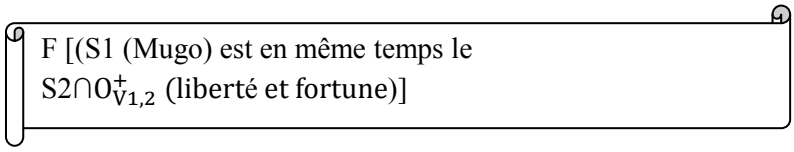
Dans bien des textes de la littérature africaine, des personnages, hommes et femmes sortent de l'ordinaire pour, avec de fortes personnalités, porter le flambeau d'une cause noble, altruiste et parfois au prix de leur vie. Nonobstant, ne sont pas héros tous ceux qui se couvrent d'un manteau héroïque.

Dans *GW*, le personnage Mugo se permet de supporter les coups d'un système policier et politique aux mesures désobligeantes. La « distribution des fonctions du récit »[1] sur la résistance des Mau Mau confère à Mugo un rôle défini par un destin têtu et paradoxal. Emprisonné pour avoir contrevenu à la loi coloniale, Mugo suit un parcours narratif qui va côtoyer un modèle de transformation transitive[2]. Son vouloir intense de s'isoler des préoccupations de sa communauté va le mettre paradoxalement en jonction du mal indésiré. De ce fait, il connaîtra une transformation réflexive[3]. La liberté souhaitée, de même que le prix de la tête de Kihika, demeurent des objets de valeur positive et l'invitation de Kihika un objet de valeur négative. D'où cette combinaison sémiotique : Mugo est à la fois le sujet **S1** et le sujet **S2**. **O** est l'objet des valeurs liberté et fortune.

[1] A.J Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p.198.

[2] (Transformation transitive : le sujet de faire et le sujet d'état correspondent à des acteurs différents).

[3] [Le sujet de faire est en même temps le sujet d'état.]

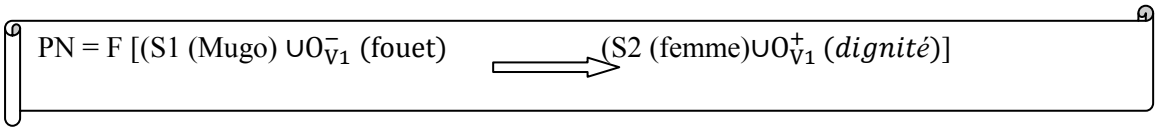


Ce qui donne à lire cette transformation transitive : F [(**S1** (Mugo) est en même temps le **S2**∩$O^{+}_{V1,2}$ (liberté et fortune)]

Néanmoins, Mugo ne parviendra pas à se joindre aux objets de valeur **1** et **2**. Déporté à la prison de Rira, il ouvre un nouveau chapitre dans lequel il laisse l'image héroïque d'un homme de bienfaisance. Il refuse de confesser. Il sauve une femme en ceinte des fouets d'un *homeguard*. Cet événement énoncé comme suit :

> Somewhere, a woman started the song of the trench, at one time the village anthem. Others took up the thread, the words he told the soldier pierced my heart like a spear; you will not beat the woman, he said.You will not beat a pregnant woman, he told the soldier. And he jumped into the trench (*GW*, 179).

Cela va constituer un programme narratif. L'énoncé de faire : « And he jumped into the trench.» et l'énoncé d'état : « a pregnant woman » mettent en vue une relation de programme d'acquisition[1] et de privation. Mugo encaisse la douleur des fouets et du coup arrache du homeguard une certaine dignité d'homme qu'il attribue à la femme humiliée et brutalisée. D'où cette lecture narrative :

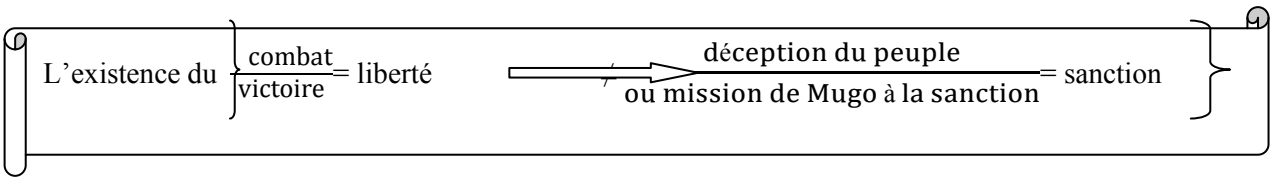


Nonobstant, les codétenus de Mugo, vont élever ce dernier au rang de héros. Il devient le nouveau Moïse en tant que sujet de faire et se voit attribuer en même temps l'objet de valeur positive (dignité). D'où son acquisition réfléchie. Ainsi,

[1] Acquisition transitive ou d'attribution : quand un sujet acquiert un objet pour un autre sujet.

assistons-nous à un syncrétisme du sujet opérateur (Mugo) et du *bénéfacteur* (le sujet d'état). Les deux actants se partagent finalement l'objet de valeur positive et de ce fait opèrent un modèle de transformation conjonctive. Par voie de conséquence, sans le vouloir, Mugo s'attribue la marque du héros, d'un symbole d'espoir et de fierté durant tout son séjour en prison et même après sa libération.

Sa vie va se clôturer dans un scénario de désillusion. La découverte de la vérité qu'il confesse ainsi : « you asked for Judas ? (…) you asked for the man who led Kihika to the tree, here. That man stands before you, now. » (*GW*, 223), laisse émerger la forme négative **Ā** du contrat de confiance et d'estime entre Mugo et sa communauté. Ce qui nous amène à faire la lecture narrative suivante :

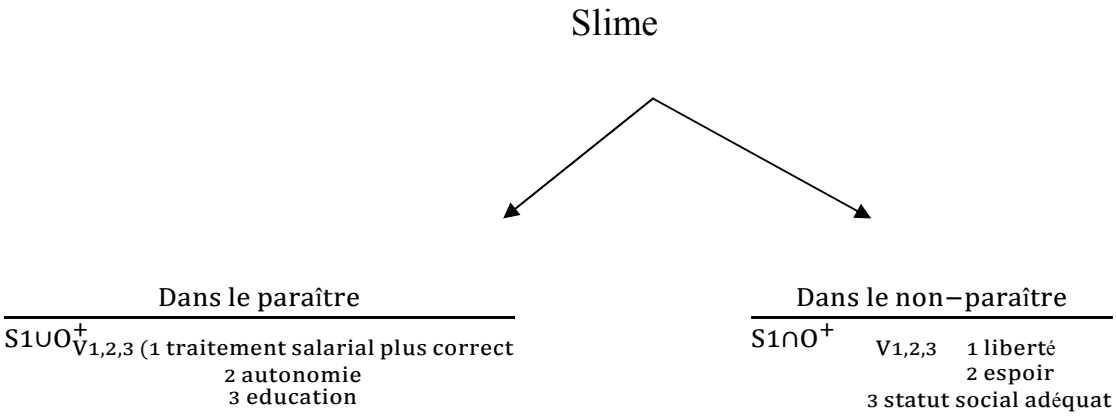


Ngugi ainsi dramatise la vie de Mugo dans un parcours narratif où la succession des transformations va mener au dévoilement du vrai visage du « héros ». De programme en programme, il déconstruit les faits et gestes instinctifs d'un homme aux idées saugrenues et décousues, mais couvertes d'un manteau de bonnes intentions. Mugo plonge ainsi la vie du traître embusqué dans un vase narratif où la seule possibilité qui s'offre à lui reste l'anéantissement. Les programmes transitifs, réfléchis et conjonctifs, ne trouvent pas leur justification dans une volonté ferme d'agir et de participer à la révolution en marche. Mugo est un sujet de faire par intuition.

Les transformations narratives qui s'opèrent à travers son action ne sont qu'une série de conjonctions et de disjonctions successives guidées plus par des états d'âme que par une raison politique, un esprit sacrificiel d'un homme pour un peuple. Il porte le manteau d'un personnage dévoyé des objets de valeur pour

lesquels les Mau Mau se battent. La gloire d'une nation libre et le salut des populations locales constituent de loin des enjeux affectifs dans sa vie de tous les jours. Et par un jeu de transformations, Ngugi ironise sur son statut « d'héros ». En effet, même si ses actions prennent la forme *pathémique* dans un contexte de répression, elles ne se justifient pas par un devoir ou un vouloir faire engagé. Néanmoins, leur nature pathétique peut amener les *bénéfacteurs* et même le lecteur à les considérer positivement.

De la même manière que Ngugi suit le parcours de Mugo en mettant en exergue les actifs de ses faires et de ses transformations, Lamming fait de la vie de Slime un parcours narratif jonché de conjonctions et de disjonctions. En effet, certains axiomes de son parcours *narrativisent* sa mission en tant qu'un « new Moses », mais demeurent absents de la chaîne discursive, faisant des résultats des négociations de Slime des conséquences aux causes pas tout à fait visibles. Une présence concomitante du vrai et du faux s'invite dans les manifestations de la logique conjonctive-disjonctive qui donne voie à un paraître et un non-paraître du programme de Slime, d'où une narration modale du paradoxe de ses actions que nous lisons ainsi :



Tout en cherchant à « libérer » sa communauté des chaînons asservissantes, Slime mûrit sournoisement un projet parallèle qui consiste à refuser la négation de son être pour réaliser le rêve commun de ses concitoyens. Dans son non –paraitre,

il se met en disjonction des valeurs positives telles que l'espoir, la liberté et le bien être de son peuple.

Contrairement à Mugo qui agit dans le bon sens sans savoir pourquoi, Slime donne sciemment l'impression de s'investir pour la cause commune tout en dissimulant ses véritables intentions. A l'exemple de Mugo, il réussit au départ une acquisition réfléchie dans le programme narratif de ses négociations avec le colon, partageant de surface, les inquiétudes et les préoccupations des habitants de Creighton. Il se donne à lire dans une transformation transitives, s'évertuant de toute cause pour un *bénéfacteur* aux attentes énormes. Slime partage avec Mugo cette image d'un sujet de faire, travaillant pour une acquisition transitive. Un concitoyen à lui s'émeut à exalter sa fierté sur lui en ces termes :

> Look the way the people take to him. There ain't one as not pay him the right an' proper respect for what he go an' do for them. (…). He was their chief an' for always, an' when the time come for them to put a man like themself to rule, 'twill be he, an' no one else. (*ICS*, 78-9).

Cependant, à l'image de Mugo, Slime va passer outre pour opérer un autre programme narratif aux transformations réflexives. L'ex directeur de l'école fait de ses objectifs inavoués les seules équations à résoudre pour son Moi. Son horizon est éclairé par sa sensibilité, son amour à satisfaire un besoin égoïste. Il parle au nom de sa communauté, mais négocie pour sa singularité. Son égocentrisme nie l'intérêt général et se contemple dans un élan de faux-fuyant et changeant. Sa particularité s'observe dans la réalisation de son propre Moi. Ainsi, il réservera l'épreuve de souffrance à son peuple pour se mettre en conjonction avec les résultats positifs de ses négociations avec le « maître » blanc. Slime se disjoint de son paraître pour finalement observer une fuite de cette personnalité à lui qui a bien voulu le faire incarner l'image du patriote et de l'altruiste auprès des siens.

La similarité entre les deux « héros » (Mugo et Slime) se souligne à vue. Tous les deux se mettent en jonction des objets de valeurs singulièrement positives pour connaître des transformations réflexives. Dans *ICS*, l'ego de Slime le place dans un rapport extérieur avec les attentes de ses compatriotes. Il se dérobe de la morale, de l'éthique et manque de « devenir l'homme du genre humain »[1].

A l'image du parcours du « héros », Mugo dans *GW*, celui de Slime, focalisé dans les négociations avec les colons, occupe une séquence relativement longue dans le récit R. les deux parcours des deux personnages relatent une axiologie vérité/fausseté, d'où la mise à trait de l'isotopie de la traîtrise à l'aube des indépendances dans des pays africains et caribéens.

Slime embarque sa communauté dans la désillusion d'un ailleurs « sans relation avec l'ici du récit R »[2] à l'opposé de Mugo qui cherche à se déconnecter de « l'ici » textuel pour se refuser dans un « ailleurs » personnel. Cependant, les parcours des deux personnages se recoupent dans leurs acquisitions transformationnelles et les motifs de leurs programmes narratifs.

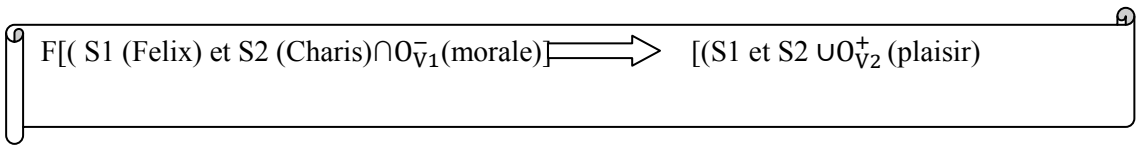
Dans *ICS* « l'investissement axiologique »[3] que Lamming opère sur l'isotopie de la trahison couvre les besoins d'un portrait robot, d'un égocentrisme en marche. « La fonction médiation »[4] du héros enlève le voile sur le faux héros qui a voulu se donner l'image d'un inconditionnel du peuple. Lamming souligne le parcours de Slime par des jonctions et des disjonctions pour ainsi exhumer le visage parlant d'un faux prophète au lendemain de l'indépendance de la Barbade. Il démasque et met à nue les contrecoups d'un jeu malhonnête d'un soi-disant

[1]Soren Kierkegaard. « Foi morale et existence » in www.philosophie.ac-versailles.fr (25 décembre 2011 à 20h 05mn)
[2]A.J Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p.199.
[3] *Ibid*., p.159.
[4] *Ibid*., p.199.

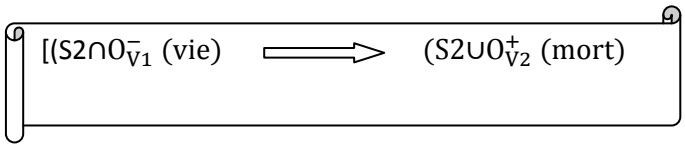
libérateur. Quant à Ngugi dans *GW*, il s'appuie sur la même méthodologie narrative pour peindre le sacrifice tragique du faux héros, mais rédempteur pour le peuple kenyan.

A la différence de Mugo et de Slime dans *GW* et *ICS*, qui se sont fait porter le chapeau du « héros », Felix, dans *ICW*, va emprunter un parcours qui, *narrativisé*, prend le circuit d'un paradoxe de conjonction et de disjonction. Son parcours qui se définit dans des glissements, des sauts émotionnels et passionnels successifs, fait du récit R une toile d'araignée axiologique où se lisent un faire aux conséquences tragiques et un devoir aux risques énormes.

Au fait, les relations charnelles entre Felix et Charis à la suite du départ de Gabriel en Afrique, ont amené le beau frère et sa belle sœur à modaliser positivement leurs besoins sexuels. Tous les deux vont se disjoindrent de la morale pour légitimer, par la modalisation de leur vouloir, leurs rapports sexuels. Ils observent une conduite d'une passion mise au vouloir d'une jonction de l'objet de valeur plaisir. Ainsi, s'articule figurativement leur mouvement *jonctionnel*



Les deux personnages enfreignent les règles morales pour assouvir les besoins d'un vouloir-faire au détriment du devoir-être. Leur conduite déviante va faire de leurs relations un champ d'exercices hors piste. Ce qui résultera au déraillement fatal de Charis qui va se mettre en jonction avec la mort pour se disjoindre de l'objet de valeur négative (la trahison de la morale conjugale) et derechef se mettre en jonction avec la valeur positive de la dignité. Ce qui donne à lire la formule suivante :



Charis se fait un sujet de faire et un sujet d'état pour observer une transformation réflexive. Ce qui va bouleverser la vie de Felix qui cherchera à se mettre en jonction d'une acquisition transitive et réflexive. Il se fait recruter dans l'armée de son pays et s'en va retrouver son frère en guerre contre les Allemand en Afrique. Ainsi, Felix tente de se faire un opérateur de faire et par conséquent, partager avec Gabriel l'honneur d'avoir tout donner pour le peuple souverain.

A l'exemple de Mugo qui a bénéficié de l'acquisition réfléchie, en protégeant la femme enceinte des coups de fouets du *homeguard*, Felix cherche une issue glorieuse pour se faire une bonne conscience et aussi rentrer au bercail avec les honneurs d'un héros.

A l'inverse de Slime qui joue double jeu, Félix fait montre d'une grande honnêteté dans sa relation factive avec ses frères d'armes dans le champ de bataille. Il fait de son engagement une « conversion (…) pour un mouvement en acte comme allant de soi »[1]. Il s'ajoute systématiquement à la figure de la guerre pour ne pas s'en tirer analytiquement. En effet, la mort de son frère au combat, l'emmène à poursuivre son assassin pour accomplir un faire transformateur. Il veut venger Gabriel et opérer par la même occasion, une acquisition transitive. En réagissant ainsi, il s'écarte de Slime et de Mugo dont les acquisitions transitives ne sont que de surface.

Felix fait le brave et dogmatise, de par son vouloir, une certaine morale pour soulager sa conscience. Toutefois, la sincérité dans son élan à faire montre de

[1]Florence Passy. *L'Action altruiste*, *op. cit*., p.11.

bravoure ne l'aidera pas pour autant à atteindre ses objectifs. Il ne combattra pas aux côtés de son frère et ne réussira pas à venger sa mort.

Les mouvements narratifs de son parcours sont ponctués par des transformations conjonctives dont les valeurs restent nulles. Sur ce, il ne s'éloignera pas de Mugo dont les conjonctions et les disjonctions résulteront sur une vérité anéantissante. A la différence de Slime, Felix ne se dédit pas dans ses engagements. Néanmoins, contrairement à Mugo et à Slime, il ne bénéficiera pas d'une manière momentanée de l'image du « héros-sauveur ».

Si Ngugi et Lamming ont exposé Mugo et Slime dans des postures paradoxales pour mettre en évidence la fausse note dans la marche de leurs peuples vers l'indépendance, Boyd lui trace le parcours de Felix dans une logique de transformations qui vont le tirer dans une privation réflexive[1] involontaire. La quête de la jonction avec l'objet honneur se révèle être une entreprise impossible pour Felix. De conjonction en disjonction, ses espoirs, ses activités de plaisir tombent dans l'ordinaire et butent sur l'obstacle des échecs cinglants, faisant vite retomber le soufflet du bonheur.

III-1-2-3 Narration sémiotique du « paradoxe du silence »

Définit dans le dictionnaire Universel comme étant « le fait de se taire, de s'abstenir de parler », le silence est une thématique qui peut bien porter un aspect paradoxal dans le texte littéraire.

[1]Privation réfléchie : le sujet de faire se prive lui-même – sujet-d'état – de l'objet.

Dans *ICS*, silence et isolement s'invitent dans la famille Creighton où le narrateur s'attarde pour ainsi, grâce aux moyens de la description, faire une présentation structurale de la sémantique du silence.

Présente dans les terres de Creighton pendant longtemps, Mrs Creighton souffre d'une solitude blanchotienne ; une solitude qui prend la forme « d'une qualité interne »[1]. La femme du propriétaire terrien s'écarte du bas peuple et se confine dans un silence intrigant. Le narrateur fait de son éloignement et de son écartement les seuls points qu'elle partage avec les indigènes.

Même en compagnie de son mari, le couple Creighton se contemple dans une solitude, une sorte d'exil, un simulacre de présence qui condamne les deux personnages dans une présence-absence. Et le narrateur d'informer : « the landlord remained with Mrs Creighton in the house on the hill. They led a quiet life (…). The villagers thought they must have been very lonely » (*ICS*, 130). Le contexte pragmatique dans lequel sont formulés les énoncés « joue le rôle de filtre pour désambiguïser la polyvalence »[2] que peuvent prendre les lexèmes comme « quiet » et « lonely ». L'adverbe « lonely » dépeint une réalité physique qui, au delà de Mrs Creighton, évoque le paradoxe de la communauté coloniale, laquelle se rapproche des indigènes pour mieux s'éloigner deux. Dans l'énonciation où se note une absence d'un mouvement transformationnel ; le silence s'impose aux sujets d'états et défavorise un parcours interactif. Cette représentation séquentielle d'un état et non d'un état de faire, fait du silence le seul actant qui s'exprime dans une jonction réflexive avec la famille Creighton.

[1] Wang Lunyne. *Approche sémiotique de Maurice Blanchot*. Paris : L'Harmattant, 1990, p.143.
[2]Clement Legaré. « Figural et figurative dans l'Epître aux Colossieurs » in *Laval théologique et philosophique*, vol 48, n°1, 1992, p.43.

A l'opposé du silence de Matilda dans *ICW* qui est un silence voulu, celui de Mrs Creighton semble être une pathologie, un processus achevé « d'auto-intoxication »[1] d'un complexe de supériorité. Son silence maladif laisse les habitants du village penser que son comportement « had got into the blood » (*ICS*, 130). Sa solitude se parle dans le silence et laisse la marge au narrateur qui devient, dans cette séquence du récit premier, « le recteur absolu du jeu textuel de la narration »[2].

Alors le silence se fait porte parole et se donne à lire dans un procédé descriptif. Il forme une isotopie qui se meut dans une direction sémantique et référentielle d'un mal de vivre. L'insolence de l'aisance sociale dans laquelle vie Mrs Creighton demeure conclusive d'un malaise psychologique et d'une amertume sociale. Le narrateur explique : « Mrs Creighton was sick. It was astonishing the way white people took their illnes. They sat on the roof looking in the same direction for hours. » (*ICS*, 230).

L'isolement prend une logique d'opposition sociale qui se matérialise dans leur caractérisation d'un comportement redondant inscrit dans une routine maussade. Le narrateur informe: « It was as though the village were a disease which they couldn't be rid of » (*ICS*, 230).

Des passages narratifs sur le quotidien des Creighton surgissent des segments textuels qui font porter à la structure narrative la charge sémantique du silence. Ce silence du récit va se donner comme une voix informative. Elle institue sa propre codification et se donne un statut référentiel d'un malaise social. Ainsi, le

[1] *Ibid*., p.26.
[2] *Annales littéraires de l'université de France-comté*, série « l'linguistique et sémiotique ». Paris : PUF, p.40.

discours descriptif « se pose et se définit »[1] comme un moyen qui a pour finalité la mise en jonction du silence avec une réalité socio-politique. Le corpus[2] descriptif de Mrs Creighton et de son « activité » rend explétive les isotopies du silence et de l'isolement.

En fait, les manipulations discursives de ces isotopies établissent un lien hypotaxique[3] entre la partie descriptive et la totalité du récit. La description du silence apparaît comme un trait signifiant dans « les fondements du fonctionnement du discours »[4]. Imbriqué dans une praxis descriptive, le silence se fait texte et se lit à travers la voix anonyme d'un narrateur.

En outre, Mrs Creighton se fond et se confond dans un espace isolé pour ainsi rester un personnage-paysage qui dit long sur la « condition existentielle » de la communauté blanche à Creighton. Un lien nombrileux se tisse ainsi entre les colons et leur espace physique qui « est père et fils du personnage qui l'expose »[5]. L'isotopie du silence aide à confesser alors une faille dans la société du système colonial. La femme de Creighton apparaît, par conséquent, comme une unité signifiante, informant au détail près, mais d'une manière indirecte, voire énigmatique sur l'univers extratextuel et, de ce fait, demeure une « expression d'un vécu par la médiation de l'écriture »[6].

L'isotopie du silence est *pragmatisée* dans *ICS*. Elle s'interprète comme un élément normatif de l'appareil narratif et de la configuration sémantique du récit.

[1]Jaques Dubois. « Texte metatexte » in *Littérature*, n°12, décembre, 1973, p.5.
[2] A. J. *Greimas*. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p142. [Le corpus se définit comme étant « un ensemble constitué en vue de la description d'un modèle linguistique. »]
[3]*Ibid*., p. 143. [Un lien hypotaxique est « un lien allant de la partie du corps à la totalité du discours.]
[4] *Ibid*.
[5]Edourd Glissant. *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1975,1997, p.169.
[6]Claude Duchet. *L'Etude socio-critique*. Paris : Nathan, 1979, p.217.

Son faire et son dire non audible sont consignés pour ainsi constituer un axe nodal dans la sémantique globale du récit premier.

De la même façon que le silence occupe une séquence descriptive pour se faire voix dans la trame du roman *ICS*, il se focalise dans *ICW* à travers un autre personnage féminin. Au fait, une analyse syntaxique du prénom Matilda d'origine italienne, qui signifie étymologiquement « puissance », « combat », laisse voir un personnage au caractère tout à fait affirmé dans un mélange de circonspections, de discrétion et, à une certaine mesure, de froideur. De par cet appellatif, l'auteur fait déjà assumer à la femme de Walter une fonction particulière dans le foyer de l'Américain. L'emploi du signifiant nominatif de ce personnage féminin établit un lien logique avec une image sociale qui ne va pas sans mettre en surface la force disjonctive du caractère de Matilda avec les attentes de Walter.

Matilda se « désocialise » de son mari et presque de toute sa famille pour se configurer dans un micro-univers à connotation solitaire. Son appellatif devient ainsi un « code intra-textuel »[1] par lequel se décode la force coercitive du silence chez elle. « Les aspects pathologiques de l'activité linguistique »[2] dans le micro-univers de Matilda font du narrateur dans *ICW*, à l'exemple de celui dans *ICS*, un informateur qui est obligé de faire recours à la description pour informer le lecteur du détail narrataire.

Matilda observe une attitude démarcative du quotidien de son mari, de ses préoccupations mercantiles pour se retrouver dans un monde personnel où elle donne voix à une isotopie qui porte en elle les éléments sémiques du bonheur de la solitude. Cette solitude et ce silence, que le narrateur souligne à grands traits chez

[1]Patrick Imber. « Sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet de R le Hennen et P. Perron » in *Lettres québécoise : revue de l'actualité littéraire*, n°21, 1987, p.59.
[2]A.J.Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p.135.

le personnage féminin, expose en même temps les idylles auxquelles Matilda s'agrippe pour donner sens à son vécu quotidien à travers la lecture. Ce qui va sans provoquer une crise de nerfs chez Walter qui se voit plonger, par ce silence imperturbable, dans une confusion déroutante. Juste pour une question à sa femme, il s'écrie : « butter. It's finished? (…). Would you see what the boy wants » (*ICW*, 111).

Contrairement à Mrs Creighton qui est inactive dans son monde solitaire, Matilda lit beaucoup en se mettant en conjonction continue avec le silence éloquent du livre. Ce passage reste évocateur: « Matilda, to Walter's annoyance, was ignoring the boy. She was reading a book, a cup of tea pressed to her check. She seemed to be growing more oblivious to the demands of her family » (*ICW*, 111). Les syntagmes « was reading », « growing oblivious » renvoient à une absence d'un programme narratif. En d'autres termes, il ya pas de changement d'état dans un micro-univers. Elle demeure un agent de son acte de lecture. D'où une similarité remarquable entre les parcours descriptifs des univers de Matilda et de Mrs Creighton. Le silence qui caractérise leur vouloir-être les épargne des conséquences de tout parcours narratif. Elles demeurent les seuls sujets de faire qui opèrent des transformations réflexives.

De plus, dans « l'espace narratif du portrait »[1] de Matilda raisonne un silence que rien ne perturbe de l'extérieur. Même quand elle voyage, à défaut de pouvoir s'adonner à sa lecture silencieuse, elle se laisse emporter dans une admiration discrète du paysage. Ce passage reste illustratif « she seemed as unperturbed as always, gazing out over the thorny scrub, which shimmered and vibrated in the haze, at the distant hills and mountain ranges, fanning herself with her book » (*ICW*, 117). De ce fait, la topique du portrait demeure manifestement le silence qui

[1] Patrick Imber. « Sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet de R. Le Hennen & P. Perron », *op.cit*., p.59.

tisse un lien paradigmatique avec un bonheur intimement individuel. Le mouvement diétique s'en retrouve affecter et à bien des égards appauvrit, puisque l'univers personnel de la femme de Walter est difficile d'accès. L'objet du silence définit son existence et rend singulier une impossibilité de transformation actantielle. Les modalités de faire activées par Walter, qui exerce à lui seul les instances de parole, ne déparent pas pour autant l'isotopie du silence. Une axiologie parole *vs* silence exhume la praxis dialectique résignation *vs* entêtement. Se cristallise un apport antagonique qui finira par souligner à vue une programmation narrative qui prend racine dans le « paradoxe du silence ».

Matilda dissout son identité dans la polyphonie du monde romanesque auquel elle appartient de fait ; se départissant ainsi de l'univers monophonique et unithématique de Walter. Ce dernier, devant l'attitude de sa femme, fait usage du dépréciatif « placid » pour qualifier Matilda. Le narrrateur rapporte : « Walter savoured the cruel irony anyway but with two valuable loads of sisals insted of his placid wife » (*ICW*, 116).

De la même manière que le narrateur dans *ICS* emploie des qualificatifs pour peindre à nue le monde aphone des Creighton, Walter qui est un narrateur-personnage momentané dans *ICW* fait usage d'un *léxeme* adjectival pour faire lire la nature de sa femme qu'il considère comme une prisonnière du silence.

Les rêves, les émotions des Matilda portent le poids d'un silence, faisant de sa pensée *holistique* une curiosité romanesque, un signe visible, et audible. En effet, chez Matilda et Mrs Creighton, le verbe se fait silence pour signifier et ajouter du corps textuel dans les deux ouvrages une parution *somatique* (image), suscitant une pensée réflexive (une pensée basée sur l'image et le mot).

Le mot s'absente pour se faire lire dans des images qui toutes muettes, restent éloquentes. Ainsi, dans *ICW*, un signe mental se lit chez Matilda dans un vouloir privé, laissant Jean Delacour affirmer que : « les faits mentaux ne sont pas des épiphénomènes. Ils ont un pouvoir causal sur la réalité, ils n'existent que si certains combinaisons d'événements physico-chimiques sont réalisés »[1].

Les faits mentaux ne sont pas épiphénomènes. Ils ont un pouvoir causal sur la réalité physico-chimique. Néanmoins, ils dépendent de cette réalité, ils n'existent que si certaines combinaisons d'événements physico-chimiques sont réalisées[2]. La géographie de la pensée de Matilda trouve ses bornes dans le signe du silence qui assure une fonction démonstrative d'une manière d'être et une fonction illustrative d'une forme de bonheur, un vouloir être. Cette dualité fonctionnelle sert de moyen narratif pour Boyd qui peint l'emprise de la quête du bonheur dans toutes ses formes sur les personnages de *ICW*. Il fait de Matilda un objet d'un signe, et le silence son interprétant. Un lexique qualificatif se charge alors dans la description du signe signifiant, laissant surgir la thématique du gain éternellement insuffisant du bien être, du bonheur quotidiennement recherché par non seulement Matilda, mais également par tous les autres personnages dans *ICW*.

Une vie de silence se rattache à un combat pour la vie heureuse. Et puisque les mots existent dans le silence et le silence dans les mots, le paradoxe de l'ormeta se donne comme une méthode narrative à valeur sémiotique dont l'emploi permet de souligner le sens des idées non articulées, des images ordinaires dans l'univers romanesque de *ICS* et *ICW*.

Dans les deux récits le discours disparaît pour laisser la seule isotopie du silence passer l'information sur l'écart social et l'isolement. La description atteint

[1] Jean Delacour. *Conséquences et cerveau*. Paris: Debok, 2001, p.24.
[2] *Ibid*.

cet objectif que Greimas définit en ces termes : « toute manifestation étant complexe, la description cherche à éliminer l'une de ses dimensions pour ne laisser subsister que l'isotopie simple »[1]. « La manifestation négative »[2] des préoccupations et des états d'âme des deux personnages est disloquée et rendue visible par un lexique qui, tout en se muant dans un milieu textuel ambiant, demeure exhaustive quant aux référents sémantiques qu'il évoque.

CHAPITRE II- LE TEMPS SEMIOTIQUE

III-2-1 Temporalité et narration

III-2-1-1 Sémiotique temporelle de l'identité narrative

Du latin *tempus* et du Grec *temnein* (couper), le mot temps fait référence à une division de la chose temps en des éléments bornés, non bornés et finis. Les trois grands axes qui composent sa flèche (la flèche du temps, image à travers laquelle est représentée la division du temps) sont le passé, le présent et le futur. Le passé renvoie à un événement, un réel dans un espace antérieur au présent), le futur (renvoie à un «événement postérieur au temps présent), le présent souligne la spatialité d'un réel situé entre le passé et le futur).

Ainsi, mesurer le temps dans la production littéraire revient à mesurer, à analyser un déploiement, un mouvement quelconque. Il n'ya pas de temps sans mouvement. Et tout mouvement se mesure dans le temps. De ce fait, dans ce point, il conviendra de mettre en relief l'identité-*idem*[3], de l'identité *ipsé*[1] et de l'identité narrative[2] du pasteur.

[1]A.J. Greimas. *Sémantique structurale*, *op.cit*., p. 139.
[2] *Ibid*. (c'est une manifestation fortement camouflée)
[3] John Michel. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narratives aux sciences sociales » in *Revue européenne de sciences* sociales, tome 41, n°125, 2003, p. 126. [C'est « l'ensemble des dispositions acquises par lesquelles on reconnaît une personne, un individu ou un groupe comme étant le même au point de parler justement de *traits* de caractère composés à la fois des habitudes, des identifications à des normes, à des personnes, à des héros… »]

Fortement inspiré par les écrits bibliques, Ngugi wa Thiong'o, dans son deuxième roman, dresse le portrait d'un pasteur d'église qu'il affecte d'une identité mouvante. Joshua, le chef de l'église de Makuyu, se donne à lire dans un discours qui se tisse autour d'une racine identitaire dont la valeur temporelle reste indicative d'une différence de statuts. Dans ses confessions, « une dialectique *configurative* » apparaît dans ses énoncés, laissant voir une concordance et une discordance sémantique[3].

Ses prières, ses réactions rangées dans la flèche du temps participent à la mise en intrigue ou à la structuration du « *Muthos* aristotélicien »[4]. Malgré le caractère textuel discontinu de sa focalisation, la temporalisation de ses interventions font de son élan énonciatif une « source de discordance en tant qu'il surgit, et une source de concordance, en ce qu'il fait avancer l'histoire »[5].

Ces fluctuations temporelles informent sur le passé du personnage, expliquent sa position présente et donne une dynamique *perspectiviste*, participant ainsi à l'enrichissement du récit principal. Et John Michel de dire à ce propos : «sans événements, sans péripéties, sans surprises, l'histoire perdrait toute dynamique temporelle et rendrait à la limite superflue la nécessité de dénouer,

---

[1] *Ibid*., p.126. [l'identité-*ipsé* est définie en termes éthiques comme « *maintien de soi* par la parole à autrui : « la tenue de la promesse paraît bien constituer un défi au temps, un déni du changement.»]

[2] Paul Ricœur. *Soi-même comme autre*. Paris : Seuil, 1990, coll « l'ordre philosophique », p.149. [L'identité narrative représente « la troisième composante de l'identité personnelle, laquelle se définit comme la capacité de la personne de mettre en récit de manière concordante les « événements de son existence. »]

[3] Paul Ricœur. *Soi-même comme autre*, *op.cit*., p.168 [Par concordance il faut entendre le principe d'ordre que Aristote appelle « agencement de faits », permettant de rendre intelligible l'histoire racontée. Par discordance il faut comprendre « les renversements de fortune qui font de l'intrigue une transformation réglée depuis une situation initiale jusqu'à une situation terminale. »]

[4]John Michel. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narratives aux sciences sociales », *op.cit*., p.127. [Muthos : c'est l'art d'opérer la médiation « entre l'histoire prise comme un tout et les multiples événements qui viennent mettre en péril l'identité de l'intrigue. »]

[5] Paul Ricoeur. *Soi-meme comme autre*, *op.cit*., p.169.

d'achever le récit »[1]. La voix discordante de Joshua dans le projet réunificateur de Waiyaki dépasse les bornes du temps présent et s'ouvre vers l'infini. Cela fait de lui un personnage identifié et identifiable. Ce qui donne raison à J.Michel quand il dit :

> Si le personnage n'était que *concordance*, il deviendrait à la limite une sorte de substance intemporelle et rien ne pourrait finalement lui arriver. S'il n'était en revanche, qu'une suite d'événements contingents, il manquerait un principe d'intelligibilité pour le reconnaître et l'identifier[2].

Sa prégnance contre la tradition le laisse faire de la foi en Jésus et du salut les seules alternatives de demain.

Il se fait sujet d'énonciation théorique (la personne du sujet énonciateur n'entre pas en considération) quand il évoque son passé dans la zone d'ombre du péché et de celui de sa femme « God (…) it was not my fault », « I could not do otherwise », « she dit it while she was in Egypt » (*RB*, 31) ». Il se dessaisit de la responsabilité sur ses œuvres passées. Sa présence dans ces énoncés évocateurs d'une page de son passé se dissipe dans un auto-acquittement. Ainsi, Joshua met à dessein une opposition entre un avant-plan et un « maintenant ». Il s'appuie sur le présent pour opposer deux identités différentes dans le temps et dans l'espace. Le temps du récit historique s'oppose à celui du discours, lequel coïncide avec un présent d'actualité ou d'énonciation. Et puisque « à telle marque temporelle (…) est associé un grand nombres de « valeurs » »[3], le présent indicatif ici employé met en surface des faits qui sous-tendent une valeur déterminante des valeurs qualificatives d'une nouvelle identité. Le signe temporel se réfère à un nouveau statut : il est sauvé. Ainsi, récusons-nous la thèse de St-Augustin selon qui le temps

[1]John Michel. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narratives aux sciences sociales », *op.cit*., p.127.
[2] *Ibid*., p.128.
[3] Jacques Moescher. *Langage et pertinence: référence temporelle*, *anaphores*, *connecteurs*. Paris : PUF, 1994, p.37.

est inexistant puisque « le passé n'est plus, le futur n'est pas et le présent ne demeure pas »[1].

En effet, les énoncés du pasteur s'assignent une des valeurs référentielles du passé et du présent, dénotant une *véri-conditionnalité* qui se lie aux contenus prépositionnels des temps cités.

Les spécifications temporelles qui se lisent à travers ces fragments narratifs : « he had escaped Hell. He felt a knew creature, (*RB*, 30), établissent un lien sémantique et pragmatique entre la signification de ces expressions et « l'instant qui est visé dans la phrase »[2]. Ainsi, un « instant » au sens aristotélicien, s'introduit dans la vie du pasteur et sépare un antérieur d'un postérieur ; d'où un changement d'identité qui fera d'ailleurs dire à Hervé Barreau, en parlant du rôle de l'instant, que : « l'essence de l'instant c'est d'être toujours autre »[3].

Entre les extrémités des deux entités, se trouvent la variante temps qui, de fait, conjugue au passé le citoyen mécréant et souligne au présent la foi du pasteur Joshua pour projeter son salut dans la maison du Père[4]. Alors la fin de l'antériorité donne naissance à une postériorité qui voit Joshua séjourner « in a new Jerusalem ». Le mouvement effectué distancie des entités temporelles et met en exergue « l'instant », lequel se calcule et se mesure dans une identité, un mouvement d'usage qui donne au temps présent le pouvoir de l'emporter sur le passé et la force de déterminer le futur. Aristote illustre cette fonction narrativo-temporelle du temps en ces termes :

[1] Saint Augustin. « Le Temps », www. cours-de-philosophie.fr › *Ressources* › *Extraits d'oeuvres* (28 -07-2012 à 14h 10mn).
[2]Jacques Moeschler. « Aspects pragmatiques de la référence temporelle : indétermination, ordre temporel et inférence » in *Langage*, n°112, 1993, p.40.
[3] Hervé Barreau. « L'instant et le temps selon Aristote » in *Revue philosophique de couvain*. Troisième série, tome 66, n°90, 1968, p.214.
[4] *La Sainte Bible* (*Nouveau testament*), Jean chapitre 2, verset16.

> L'antérieur et le postérieur sont présentés comme spécifiant les instants (…). En tant que l'antérieur et le postérieur sont nombrables, on a l'instant (…) ; enfin : le temps est nombre non en tant que nombre nombrant, mais comme nombre nombré. Et celui-ci se produit, antérieur et postérieur, toujours autre, car les instants sont différents[1].

Jérusalem inclut un autre point de référence (le paradis), dénotant un événement et un statut. (Ceux qui y seront connaîtront la vie éternelle le jour du jugement dernier). L'espace se meut et se fusionne avec le temps pour signifier un événement, un statut identitaire qui va couronner un vécu. Une inclusion temporelle se souligne alors entre le présent et le futur. Ce qui fait de Joshua un personnage aux actions « aspectuelles » et non ponctuelles. Il se lit dans la foi chrétienne et avance avec le temps, n'ayant à l'esprit que le point de l'événement **E** (jugement dernier) et le point de référence spatial **R** (New Jérusalem). Le temps (le présent) devient un signe d'une vie vouée à un but, un espoir, un vouloir de lendemains meilleurs.

La discontinuité de l'être dans le paraître est mise en jonction avec une continuité d'un être, cette fois tout autre, par un « accident du temps »[2] (l'instant est un accident du temps) qui visualise les limites (débuts et fins) d'un changement social. Joshua vit dans une postérité dont les seules bornes restent le présent et le futur. Ainsi, derrière le temps, se cache un mouvement, un changement et donc une identité d'un pasteur qui ne vit que pour le salut.

A travers l'intervalle de l'instant, Ngugi, dans *RB*, fusionne les phénomènes du temps pour extirper une identité narrative. « Le mobile et celui du mouvement ainsi que le nombre du mobile et celui du mouvement »[3] s'articulent

[1] Aristote cité par Herve Barreau in « L'instant et le temps selon Aristote », *op.cit*., p.214.
[2] *Ibid*.
[3] Hervé Barreau. « L'instant et le temps selon Aristote », *op.cit*., p.215.

comme des valeurs temporelles qui signifient l'être et le devenir du personnage pasteur.

De la même façon que Joshua observe un mouvement confessionnel, le révérend Jackson effectue un saut temporel accompagné d'un changement de culte. Le même instant-frontière noté dans le mouvement de Joshua sera noté dans celui du Révérend. Dans la mise en scène discursive de ses propos, Jackson se fait noter dans la flèche temporelle à partir d'un antérieur où on peut lire ceci :

> Vanity of vanities, (…). All was vanity. For my heart harboured anger, pride, jealousy, theft and adulterous thoughts. My company was with drunkards and adulterers. I walked in the darkness and waded through the mud of sins. I had not seen Jesus. I had not found the light. (*GW*, 84).

L'emploi du passé simple véhicule la même valeur narrative que celle exprimée dans *RB*. Il présente une succession de situations tensives et révolues. Une identité est morte et enterrée. De ses cendres, naîtra un personnage différent, un révérend avec qui Dieu a parlé en ces termes : « follow me » (*GW*, 84). Ce présent de la narration met en exergue un événement passé et attire l'attention du narrateur sur la rupture, le changement confessionnel dans la « mémoire événementielle »[1].

A l'exemple de Joshua, Jackson se libère de sa foi animiste pour prêter serment, sur une nouvelle lumière divine, une autre foi en un autre Dieu. Il tourne une page et porte les habits d'un pasteur qui croit désormais en cette philosophie : « my home is Heaven : here on earth I am a pilgrim » (*GW*, 84).

Ce présent d'énonciation vient renforcer une renaissance, un nouveau point de départ qui fera dire au narrateur : « he was now a Christian soldier, marching as

[1] Jaques Bres. *Narrativité*, *op.cit*., p.124.

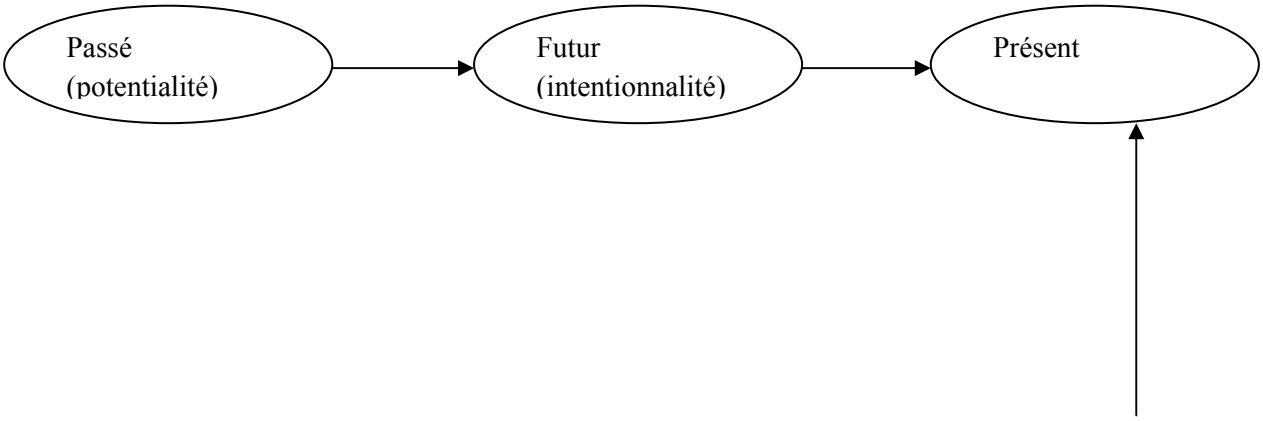
to war, politics was dirty, wordly wealth a sin » (*GW*, 84). Le révérend devient un sujet temporel qui se lit dans une conscience libérée d'un passé aveuglant. Son identité se forge dans un contexte mouvant et en constante mutation pour s'écrire dans les pages d'un présent à travers lequel il se regarde pour « se connaître, [se] reconnaître et [pour] être reconnu »[1].

Ngugi souligne une axiologie basée sur la recherche de soi, mais aussi sur la révolte d'un en-soi sur un corps rituel, d'idées et de pratiques pour embrasser une nouvelle foi. Ce saut confessionnel met en surface une marque temporelle dépositaire de son antérieur et de son postérieur. Ainsi, l'identité devient, sous la plume de cet écrivain kenyan, « essentiellement un sentiment d'être par lequel l'individu éprouve qu'il est un Moi différent des autres »[2]. Le temps y est convoqué comme un témoin à charge et à décharge, laissant voir les fluctuations identitaires d'un homme en mouvements confessionnels.

Par ailleurs, dans *RB* les connecteurs propositionnels restent vérifiés et vérifiables au moment même de l'énonciation. Ainsi, le dit correspond à l'être et au paraître. La réalité est temporalisée dans des conditions de vérités énonciatives. Joshua raconte des événements passés et, de ce fait, se reconfigure, laissant John Michel dire que : « l'histoire d'une vie ne cesse pas d'être figurée par toutes les histoires qu'un sujet raconte sur lui-même »[3]. Cette configuration faisant de la vie elle-même un tissu de l a vie de Joshua, laquelle couve les trois stations de la flèche temporelle (passé, présent, futur). Elle faisant du futur un ailleurs pour son âme. Sa vie porte le signe d'une totalité singulière dédiée à une quête dont le couronnement est espéré dans un avenir. L'espace du futur se thématise et dévoile un rêve qui justifie une mission, un comportement, une foi, une pratique renforcée

[1] Max Frisch et *al*. *Lecture de l'identité narrative*. Paris : Orizons, 2009, p.12.
[2] Eduard Marc-Lipiansky et *al*. « Introduction à la problématique de l'identité » in *Stratégies identitaires*. Paris : PUF, 1990, p.23.
[3]John Michel. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narrative aux sciences sociales », *op.cit*., p.22.

et appointée au quotidien. « L'instant décisionnel que véhicule le présent »[1] expose Joshua comme un homme libre déchargé du poids conséquent de la perdition. Sa connaissance de la « potentialité » (passé) aiguise ses appétits dans « l'intentionnalité (l'avenir) et détermine son action au présent. De ce fait, dans un tel « processus de détermination, le présent vient à la fin »[2] pour ainsi se lire sur la flèche du temps.

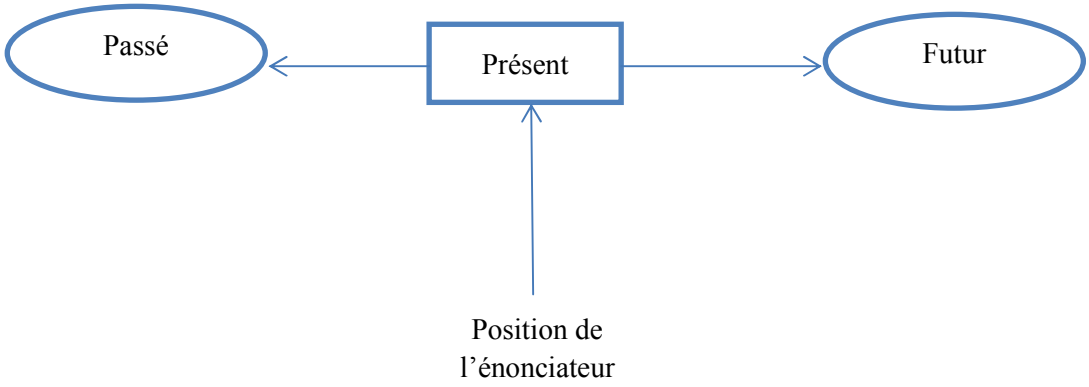


Ce mouvement confessionnel de Joshua donne forme à un changement d'identité. Un lien causal et conséquent s'établit entre le passé et l'avenir, expliquant ainsi « l'acte présent comme ultime liberté »[3]. Une telle attitude sera expliquée par ce penseur qui soutient que :

> C'est dans un choix maîtrisé que l'acte déclencheur d'histoire s'effectue au présent (…) et cette gestion révèle la capacité d'un individu à interagir avec le monde et à réagir dans un acte volontaire lié à la connaissance d'un devenir possible celui de la maîtrise d'une histoire personnelle inaugurée par l'identité narrative[4].

[1] Texte publié par l'INRP « Identité narrative et rapport au temps » in *Ponte Pascal*, n°103, p.1.
[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*.

Ce présent narratif s'articule dans un bornage d'un point **A** à plus l'infini. Cependant, le passage biblique inséré vient casser le rythme de la narration. Le présent de l'indicatif « those who refuse him are the children of darkness » (*RB*, 29), « se superpose à celui de l'énonciation »[1] pour créer un « embrayage «énonciatif temporel partiel » »[2]. Ainsi, s'articule figurativement cet embrayage :



Au fait, l'intertextualité se « naturalise » sémantiquement dans le récit, mais les crochets temporels s'ouvrent vers un futur caractérisé par une situation éternelle, un mouvement perpétuel et infini. D'où une postériorité par rapport au présent de l'énoncé. Elle se lit alors comme une conséquence d'un fait antérieur exprimé dans l'énoncé « those who refuse him ». Une logique temporelle se dégage et instaure une loi, une vérité biblique qui va secouer Joshua : « and shook his whole body. Shook him to the very roots of his being» (*RB*, 29).

Joshua qui est de temps à autre focalisé, prend la place du narrateur et effectue des débrayages énoncifs où présent, passé et futur s'entrelacent et se temporalisent pour tracer un mouvement de concomitance *vs* non concomitance, antériorité *vs* postériorité. Il dira :

1- « these sons and daughters of the evil one will go to hell » (*RB*, 29);

2- « God you know it was not my fault. I could not do otherwise » (*RB*, 31);

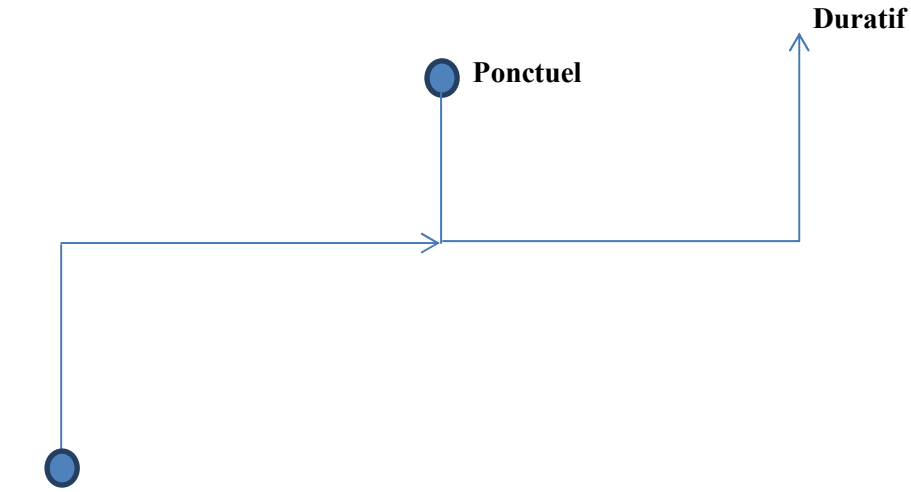
[1] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du désir, op.cit*., p.259.
[2] *Ibid*., p.259.

3- « O God why don't you descend on this wicked generation and finish their evil ways » (*RB*, 32).

De la même manière que Joshua se donne à lire dans un « instant-frontière » d'un passé et d'un présent, le Preacher dans *ICS* comprend du salut un saut identitaire qui mesure un temps précis.

Les discours du Preacher se développent dans un présent de l'indicatif ponctué de temps à autre par un prétérit. En effet, pour convaincre les non-Chrétiens dans son village, le Preacher précise d'abord que : « we have false gods, only one God, the God who sent His sons and Saviour Jesus Christ to the world to die for our sins » (*ICS*, 163). Dans cet énoncé, le Pasteur assemble le temps de l'énonciation et celui de l'histoire, de l'événement (**TE**) pour tisser un lien logique entre Passé et Présent. Cela étant, il définit une identité que son collègue Joshua, dans *RB*, atteindra uniquement à la suite d'un mouvement spirituel. Dans l'énoncé du Preacher, se dessine une antériorité et une postériorité à travers lesquelles le ponctuel (le ponctuel correspond à l'inchoatif s'il est situé au début du processus) donne naissance à un duratif (une foi). Dans ce processus, le ponctuel ouvre une page historique portant ainsi la valeur « inchoative »[1]. Ce qui s'articule comme suit :

[1] Joseph Courtes. *Analyse Sémiotique*, *op.cit*., p.266.



$$\frac{Ponctuel}{duratif} = \frac{passé\ simple}{présent\ simple}$$

Le présent se donne comme une *aspétualisation*, une continuité dans une identité éclairée par la foi du salut éternel. L'action ponctuelle conjuguée au passé pour ensuite être mise en assemblage dans un segment du présent de l'indicatif, garde la forme linguistique du passé et laisse passer l'incise de « l'instant » qui souligne un faire changeant et sépare une fin et un point de départ. Et c'est dans ce présent de salut que le pasteur appelle au petit garçon. Il l'exhorte de le joindre en ces termes : « those who carry the candles have never seen the light. They are the disciples of the Evil one. And it's this you can be spared from if you stay tonight, see the light and be born again, a living soul a new man in Christ » (*ICS*, 163).

Dans cette invitation, l'instance de l'énonciation est partiellement projetée cette fois en comparaison de « l'instance réelle de l'énonciation »[1] dans un futur proche frappé par une conditionnalité exprimée comme suit : « you can be spared from if you stay tonight » (*ICS*, 163). D'où la dimension prophétique du présent simple qui met en surface un destin, une destination et donc un statut identitaire. Par cette valeur temporelle, l'énonciateur (The Preacher) manipule le petit garçon à travers un « faire croire »[2] qui fait du salut une valeur communautaire exclusive aux convertis, aux frères et sœurs en Jésus Christ. Le pasteur fait épouser au temps présent de l'indicatif une dimension cognitive qui fait de l'énonciataire une cible,

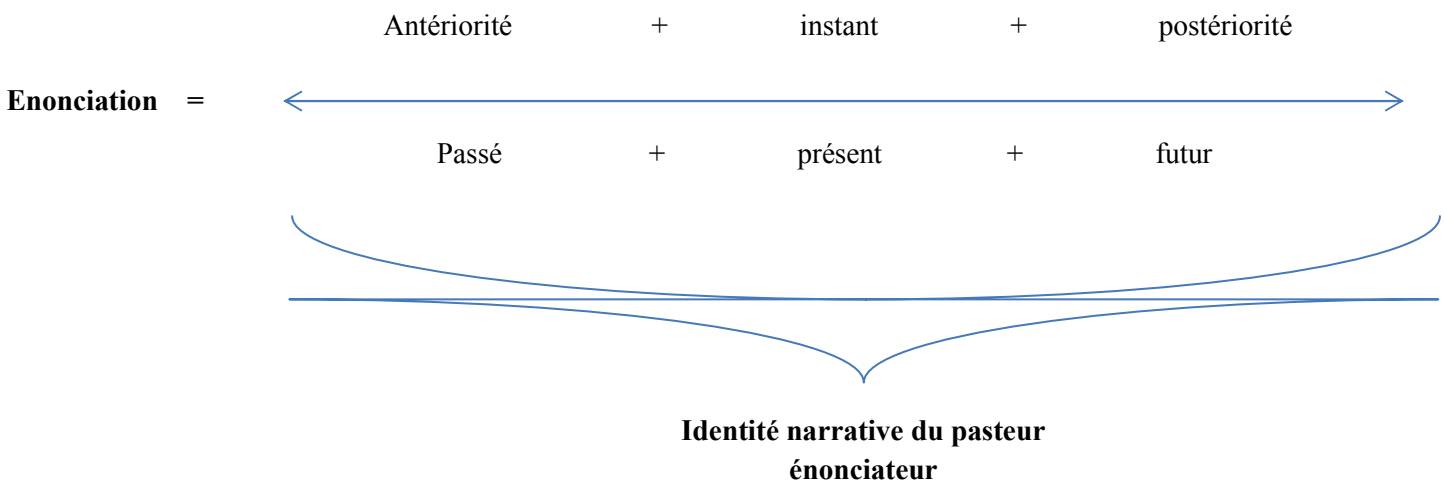
[1] Joseph Courtes. *Analyse sémiotique du discours*, *op.cit*., p.263.
[2] *Ibid*., p.263.

un être différent à convaincre et donc à mettre en mouvement spirituel. Il prie : « Good Lord be merciful (…). Spare the innocent from the guiles of Lucifer and show them the way » (*ICS*, 162).

A l'image du pasteur Joshua qui fait coïncider le temps de l'énonciation (**ti**) et le temps de l'énoncé (**te**) pour faire passer son cahier de charge à son Dieu, le Preacher utilise la forme verbale au présent pour situer temporellement l'acte d'énonciation proprement dit par rapport au processus lexicalisé par le verbe « to see » dans le segment (« see the light » (*ICS*, 163). L'instant de l'énonciation du Preacher se transforme en un foyer de « syncrétisme de je-ici maintenant »[1]. Une action visant une « transformation de type catégoriel »[2] est déroulée. Le présent de l'indicatif se structure à la fois comme un « temps raconté et un temps racontant »[3], décrivant ainsi non seulement un vouloir du pasteur, mais également une identité. Une dialectique entre l'accompli (le Pasteur est sauvé) et l'inaccompli (le petit garçon est encore dans les ténèbres) fait surface et se lit au présent. Ce qui fait dire à Jacques Bres que : « si le récit façonne une identité dynamique du sujet c'est qu'il est un modèle de mise en ascendance du temps dont se construit le sujet »[4].

Au demeurant, Lamming fait articuler le discours du Preacher dans des régimes temporels à visées différentes. Le recours aux *flash back* donne au récit une fonction temporelle qui va se lire dans une « *conservation-tranmission du passé sous une forme adéquate* »[5]. Le syncrétisme entre les temps du passé et du présent reflète une identité et un vouloir qui justifient l'existence de l'énonciateur. Derrière le temps, se cache un personnage, une croyance, une mission et un rêve. Soit le schéma suivant :

[1] *Ibid*., p.264.
[2] *Ibid*., p.265.
[3] Jacques Bres. *La Narrativité*, *op.cit*., p.145.
[4] *Ibid*., p.144.
[5] *Ibid*., p.130.



Les identités des pasteurs dans *GW* et *ICS* traversent la flèche du temps pour exprimer une continuité après la discontinuité que provoque la mort ; un phénomène que Ngugi et Lamming voudront bien élucider sous un angle à la fois culturel et cultuel.

III-2-1-2 Sémiotique de la temporalité existentielle

Dans son entreprise qui consiste à recoller les pages de la vraie histoire du Kenya, l'écrivain Ngugi fait du thème de la mort un vecteur temporel à partir duquel il mesure la vie des hommes qui se sont posés sur les épaules, au nom de la liberté de leur peuple, le fardeau mortel de la résistance anticoloniale. Dans *GW*, Ngugi repasse des pages de l'histoire de son pays et souligne au passage des figures emblématiques de guerriers Mau Mau qui ont fait l'histoire du refus et marqué le temps d'un vouloir libérateur. Ce qui donnera à la narration de sa trame romanesque un aspect temporel dont la dimension existentielle fera, dans ce point, l'objet d'une analyse sémiotique.

« Les morts ne sont pas morts », cette assertion du poète sénégalais, David Diop, trouve ses résonances dans *GW* où la vie après la mort se thématise et s'articule dans une structure narrative particularisée par les mouvements continu/discontinu. En effet, sur le plan axiologique, se note une permutation pour ce qui est des héros dans *GW* entre le haut invisible, espace du *Ngoma*, et le bas visible où se notent les effets positifs de l'absence physique des héros. Se met alors en évidence l'impossibilité de tuer le rêve d'un peuple épris de justice et de liberté. Le caractère immortel d'ubiquité affecté à ces héros précise le message de Ngugi qui peint la révolution comme une nécessité, une expression d'une volonté populaire incontenable et immortelle. Leurs actions se rangent dans un passé-présent et restent des signes, des symboles qui ont « une valeur en soi[1].

Le faire révolutionnaire est alors atemporel, là où l'être assujetti demeure mortel. Entre le devoir et le vouloir de ses compatriotes, Waiyaki fait preuve de dépassement et « dépose » sa vie sous la lame du gibet colonial pour ainsi répondre à l'appel sacrificiel d'un destin commun. Il affronte les colons et verse son sang innocent pour, de cette manière, arroser la matrice patriotique d'une révolte révolutionnaire. Il meurt héroïquement et propage sa cire libératrice dans le cœur et l'esprit des hommes et des femmes de Thabai et de Rung'ei.

La graine de sa vie tombe de l'arbre de l'engagement pour pousser dans la volonté du peuple à se dessaisir du fardeau oppressant de l'asservissement. Son esprit se sauve de la peur de la mort pour s'échapper dans un « nous » collectif qui se conjuguera dans un « agir » libérateur. Waiyaki meurt de son engagement individuel pour le retrouver dans un projet collectif. Ainsi, il fait connaître à son être une continuité, un destin éternel. De ce fait, l'événement de la mort prend la

[1] Louri Lotman & Boris Ouspenski. *Sémiotique de la culture russe*, *op.cit*., p.149.

marque temporelle d'un phénomène transitionnel qui met en relief une continuité sémiotique. Elle apparaît comme une constante à partir de laquelle le héros transcende *la flèche du temps* pour épouser l'immortalité. De la réalité empirique de la mort, découle une acception sémiotique du temps qui ne s'arrête que pour continuer. Ce qui fait de l'existence du héros un « stop and go » narratif. Sa mort se lit en effet comme un phénomène intermédiaire d'un espace fusionnel de départ et d'un autre infini et spirituel d'arrivée. La vie du héros-personnage prend la valeur d'une réalité circonstancielle ponctuée par une relation discontinue/ continue. Se note alors un structuralisme d'une certaine pensée sociale d'une société au visage acéphale, où la mort entretient un lien nombrileux avec le temps qui se trouve être selon Jules Lagneau la : « marque de mon impuissance, l'étendue de ma puissance »[1].

Puisqu'il n'ya pas temps sans mouvement[2], Waiyaki, par le biais de la mort, effectue un mouvement hors de lui-même pour atteindre un postérieur dans l'éternité du *Ngoma*, lequel laisse les Kikuyu dire que « tous les êtres vivants possèdent leur esprit ancestral (*Ngoma*) qui est visible sous la forme de l'ombre (*Kururu*)[3]. Ainsi, l'existence de Waiyaki demeure comme un signe qui s'incarne dans « la ligne du temps [où] une continuité ontologique » se précise et prend forme dans le monde de l'immortalité[4]. Son existence ne sera pas une « proie du temps »[5], puisque qu'elle va se départir d'un en-deça fini pour un au-delà infini. Ainsi étant, le héros existe et continue à subsister sur *la flèche du temps* pour, de ce fait, guider la mémoire collective sur le sentier de la résistance aussi bien dans le passé, dans le présent que dans le futur. Son être se note comme le signe d'un temps standardisé dans la continuité.

[1] Jules Lagneau. Il est cité par Miche Adam in « Espace et temps chez les Kikuyu du Kenya » in *L'Homme*, 1997, n°142, vol 37, p.37.
[2] *Ibid* .
[3] *Ibid*., p.37.
[4] Etienne Klein. *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*. Paris : Editions Flammarion, 2007, p.69.
[5] François Chenet. *Le Temps : temps cosmique, temps vécu*, *op.cit*., p.146.

Ce destin, Harry Thuku le partagera avec Waiyaki. En effet, combattant de la première heure, il va briser *le bâton de la mort* qui érige l'obéissance en dogme et la peur en tradition dans le Thabai colonial. C'est en s'offrant aux baïonnettes du colon, qu'il délivre ce message : « let my people go, let my people go » (*GW*, 12). En réalité, Harry a rêvé d'un « Canaa's shore » (*GW*, 12) et il a osé y porter son peuple au prix de sa vie, laissant en vie une philosophie, une vérité d'une âme dépouillée de tout élan égotiste.

Singulière de par sa nature tragique, la narration de la mort de Harry Thuku et de Waiyaki épouse la forme linguistique du prétérit, mais s'actualise pour prendre la « forme d'un sens actuel dans l'acte narratif »[1]. Le narrateur rapporte : « Waiyaki's blood contained within it a seed, a grain, which gave birth to a movement whose main strength therafter sprang from a bond with the soil » (*GW*, 12). « L'image de l'homme qui se sacrifie »[2] est exhumée des pages de l'histoire pour servir d'explications à un contexte présent qui se trouve être une ramification d'un passé de combat. Alors dans le « temps du raconter » [3] se greffe le « temps du raconté »[4], faisant du fragment de ce passé »[5] une référence temporelle d'une dialectique continue/discontinue. En effet, le sacrifice suprême de Waiyaki a libéré son esprit combatif dans la conscience de son peuple lequel finira par retrouver le goût de la mort rédemptrice « pour libérer tous les silences emprisonnés quelque part »[6].

[1] Jacques Bres. *La narrativité*, *op.cit*., p.124.
[2] Balkan Naci Islimyeli. « Une approche sémiotique de la peinture moderne turque : la mort et le sacrifice mis en œuvre » in *Synergie Turquie*, n°2, 2009, p.28.
[3] Jacques Bres. *Narrativité*, *op.cit*., p.124.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.
[6] S.L Tansi. *La Vie et demie*. Paris : Seuil, 1979, p.100.

De par son sacrifice et de celui de Waiyaki, se lira une expression d'une générosité de héros que porte la narration d'une cause virile à travers laquelle il vise un triomphe dans un combat périlleux. La gloire libératrice de héros qui sous-tend leur sacrifice, les érige au rang de hérauts immortels. Leur abnégation, leur sens profond du sacrifice suprême va gommer pour toujours la honte et la dénégation de soi dans la conscience du citoyen kenyan. Leur esprit s'est fait corps dans le paraître quotidien de leur peuple pour qui ils se sont dressés contre « people's discontent with taxation, forced labour on white settler's land, and with soldiers settlement scheme which after the first big war left many black people without homes or land around Tigoni and other places » (*GW*, 12). La véracité de leur sacrifice résiste alors aux effets corrosifs du temps pour faire écho dans le monde des vivants. Morts, ils continuent à accompagner leurs compatriotes dans leur quête douloureuse de la liberté.

Leur sacrifice est lumière, leur absence une présence, leur silence, une éloquence, leur inertie, un mouvement dans le sentier qui mène aux retrouvailles de la dignité perdue, de la liberté confisquée, de l'humanité bafouée. De la tombe des martyrs qu'ils sont, se dresse un arbre de vie qui déconstruit le néant dans lequel la sépulture a enfermé leur corps. Ils sont ressuscités par leur « passé actualisable »[1] et anoblis dans leur vie après la mort. Alors le temps de leur existence se lit sous le signe de « la double vie [du] geno et du pheno »[2]. Leur existence transcende le temps mais reste connectée à la « mémoire informationnelle »[3] de leur peuple.

[1] François Chenet. *Le Temps* : *Temps cosmique, temps vécu*, *op.cit*., p.146.
[2] Edgar Morin, *La Méthode : la vie de la vie*, *op.cit*., p.113) [geno en Grec = origine, naissance, pheno en Grec = le paraître.]
[3] *Ibid*.

« L'idée générative régénérative »[1] structure le message de Ngugi et donne au récit une valeur de leçon faisant foi dans « la rétro-projection générative »[2] (retour au passé et projection vers l'avenir). Leur vie se développe comme un signe d'un temps social fixé dans le vouloir « de la liberté absolue, de l'éternité »[3]. Elle porte les marques des actes-signes (qui correspondent aux précédents actualisés dans le monde du *Dassein* » et des endo-et exo-signes en vertu de quoi, ils échappent au temps biologique et culturel »[4] pour se faire sentir dans le signe a-temporel. Le récit de leur transcendance donne au roman tout entier le ton d'un livre d'honneur qui enregistre la mémoire infaillible et transcendante du héros. N'est ce pas Adam de dire, en parlant de la société kenyane, que : « chaque individu, en effet, c'est pour une part, l'actualisation d'une instance empruntée à l'ancestralité dans laquelle il finit lui-même par se fondre à sa mort »[5]. Ils se fondent dans ce temps « [qui] est continu [et qui] ne passe pas deux fois par le même instant »[6]. Ils se définissent comme en fin dans le *statum esse* (l'être stable de l'éternité divine). Leur existence a nié le temps chronique pour s'inscrire dans une éternité. Alors ils atteignent la nature du *motus esse* (un être en mouvement) et font porter à leur être « une sémiotique du continu »[7].

Ce qui fait du récit un fragment fictionnel de l'histoire du Kenya. Et Gérard Genette de préciser cette relation entre texte et histoire comme suit : « la principale détermination temporelle de l'instance narrative est évidemment sa position relative par rapport à l'histoire »[8].

---

[1] *Ibid*., p.114.
[2] *Ibid*., p.117.
[3] Cyrille Bergorres-Bret et *al*. 1*00 fiches pour aborder la philosophie*, *op.cit*., p.254.
[4]François Chenet. *Le Temps* : *Temps cosmique, temps vécu*, *op.cit*., p.146.
[5] Jules Lagneau. Il est cité par Miche Adam in « Espace et temps chez les Kikuyu du Kenya », *op.cit*., p.37.
[6]Etienne Klein. *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*, *op.cit*., p.67.
[7]Michel Costantini et Ivan Darrauly Harris. *Sémiotique, Phénoménologie, discours*. Paris : Demandstream, 2003, p.5.
[8] Gérard. Genette. *Figure III*. Paris : Seuil, 1972, p.228.

Des similitudes socio-culturelles se dégagent entre la société kenyane et celle de la Barbade. Leur conception sur le phénomène de la mort est sous-tendue par l'idée de la transcendance. En outre, sur le plan structural les deux auteurs font du dit phénomène un outil narratif par lequel ils affectent au temps romanesque la modalité du continu. Entre l'accompli et l'inaccompli, ils placent un « instant » narratif qui souligne un mouvement différentiel d'un état premier à un état second.

Dans *SOA*, la question de la transcendance se fusionne avec une culture spirituelle pour donner forme à une croyance forte à travers laquelle la valeur de la vérité devient une affaire de culte, d'un être et d'un non-être. De ce voyage du sujet, naîtra une signification spatiale et temporelle.

Le but final du *Dassein* devient donc la transcendance après la mort : vivre pour mourir et mourir pour vivre. La négation d'une vie et l'affirmation d'une mort se croisent dans les limites temporelles du continu et du discontinu. Le même se divise pour se définir dans un axe temporel, allant du néant à l'être, de l'être à la mort, et de la mort à la vie transcendantale.

La mort apparaît non pas comme un saut dans le vide, mais un mouvement vers l'infini spirituel, l'éternité existentielle. Dans cet espace, l'individu s'affranchit de la discontinuité pour subir l'expérience de la plénitude. Un autre *Dassein* dans un autre monde est reconfiguré, faisant ainsi du monde des esprits un monde où règne la loi de la transcendance. Cela permet aux sujets d'effectuer des mouvements allers-retours à travers lesquels le temps se singularise dans une vie qui porte le visage de la continuité. La chose temps s'articule alors comme un « trans-signe ou signe en transcendance »[1] en connexion directe avec la vie antérieure du sujet. De cette connexion, se dégagent des « endo-et exosignes qui

[1] Ero Tarasti. *Fondement de la sémiotique existentielle*. Paris: l'Harmattan, 2009, p.29.

épousent la dialectique présence/ absence »[1]. D'ailleurs, la vive excitation de la femme danseuse sonne comme un indice d'une présence invisible mais dont les manifestations forment la valeur tangible fondue dans une culture, dans une croyance.

Et puisque « chaque société, chaque culture forge sa propre conception de la transcendance en fonction de la situation spatiale, temporelle et actorielle qui lui est spécifique »[2], celle de San Cristobal fait de la mort un signe autonome qui plonge le sujet dans une transcendance, laquelle, dans un dérèglement psychologique, vient prendre corps chez des danseurs et du coup participe à la communication physique et verbale entre les esprits et les humains. Se note alors « un transfert de signes, un transit, un déplacement d'un *Dassein* vers un autre »[3].

Les expressions physiques de la présence-absence des esprits à partir d'un « voyage transcendantal des signes vers l'altérité [avant] leur retour vers l'Identité »[4] font que le sujet demeure un sujet de faire après son passage de l'instant mort qui est un instant de changement. Ils atteignent un statut immuable pour ne plus subir de changements. Leur existence porte un sens dans le temps mais surtout avec le temps. Les personnages incarnent un reflet « d'états antérieurs »[5] et le sujet de faire s'actualise dans des états postérieurs.

La vie des héros dans *GW* et les « morts » dans *SOA* a dépassé « le degré zéro de la sémiotique »[6]. L'existence prend alors un signe social et fait de la mort

[1] *Ibid*.

[2] *Ibid*.
[3] *Ibid*., p.34.
[4] *Ibid*., p.35.
[5]Louri Lotman & Boris Ouspenski (traduit du Russe et annoté par François Hoest). *Sémiotique de la culture russe.* Lausanne *:* l'Age d'homme, 1990, p.146.
[6] *Ibid*., p.148.

un événement symptomatique d'une continuité temporelle et spirituelle. Leur être subit une transformation et non une rupture ni temporelle ni fonctionnelle. Ce flambeau de résistance bien articulé dans sa dimension temporelle sera repris et porté de plus belle manière par une génération de « Beautiful Ones »[1].

Dans *GW*, Kihika qui se trouve être le chef des rebelles Mau Mau déclame le chant guerrier dans la forêt d'Aberdarese pour en découdre avec la domination anglaise. Une domination qui s'exprime bruyamment dans les effarements des indigènes déshumanisés. Faisant de la liberté un miroir pour son peuple, Kihika s'observe dans un état sacrificiel et justifie son entreprise comme suit :

> We have to be ready to carry the cross. I die for you, you die for me, we become a sacrifice for one another. (…). I am Christ. Everybody who takes the oath of Unity to change things in Kenya is a Christ. Christ than is not one person. All those who take up the cross of liberating Kenya are the true Christ for us Kenyan people (*GW*, 95).

A l'image du Christ, Kihika fait de sa vie un corps suspendu sur une croix rédemptrice pour connaître une mort libératrice, et par conséquent une vie éternelle. Sa mort altruiste n'a d'objet que d'établir une union sacrée entre les affres d'une disjonction et le bonheur d'une jonction salvatrice.

Assassiné par les colons, le corps de Kihika sera suspendu sur un arbre de la place publique pour démoraliser les combattants Mau Mau. Cependant, ces derniers vont se connecter davantage à l'esprit et à la mémoire de leur chef pour réaliser son rêve. Kihika est présent en eux. Il les irradie de par la lumière de ses idées et l'ardeur de son engagement. Ainsi mort, ainsi vivant ! Kihika demeure éternel.

[1] Ayi Kwei Aramah. *The Beatiful Ones Are Not Yet Born*. Accra: Heinemann, 1989.

La mort se lit comme une dislocation, un effondrement de l'union entre l'essence et le pour-soi. Le sujet connaît une transcendance, c'est-à-dire « du temps et du non-temps ». Une dynamique processuelle se développe dans la narration de l'être-non être ; une narration qui s'appuie sur un bilan factuel du sujet. La valeur de ses actes déjà effectuée s'actualise dans la conscience collective de ses concitoyens qui l'adoubent et se laissent éclairés par sa vision. La vie du défunt est remodelée et réintégrée dans le cadre communicationnel. Le fait passé et le transcendantal font du *Dassein* du personnage un signe temporel qui signale une continuité naît d'une discontinuité. Ainsi, ce qui est passé est repassé puis configuré dans un esprit temporel transcendant.

Ces héros de la résistance anticoloniale vont faire de leur vie des parcours narratifs où leur pouvoir de faire va changer à jamais l'état de leurs compatriotes. En faisant sienne la violence légitime, ils se dessaisissent de l'objet de valeur négative pour entrer et faire entrer leur peuple en jonction avec l'objet de valeur positive. Ils font de leurs concitoyens des sujets seconds et des anti-destinateurs délégués.

III-2-2-1- *Aspéctualisation* des signes temporels

III-2-2-2-1Narrativité sémiotique du « noir » de la nuit

Symbole des ténèbres, la nuit est une expression d'un langage astrologique qui dit l'absence, peint de noir le monde diurne et nocturne, faisant de ce moment du soleil à minuit un intervalle temporel qui enregistre l'indicible et l'ineffable.

A l'image des couleurs des panneaux de signalisation, le noir de la nuit dénote un signe qui revêt une lecture sémiotique. La nuit est un temps axiologique qui, dans certains de nos textes littéraires, détermine « la conduite des actions qui

infléchissent le cours des structures narratives ou qui se manifestent sous forme passionnelle »[1].

Dans *RB*, le temps de la nuit se fait référent aux activités intimes et libidinales. C'est l'instant où le silence sur les sujets tabous est brisé et l'interdit violé. Dans la société Gikuyu, la nuit est un moment privilégié pour organiser la danse de l'excision : « tonight was the verve of the initiation day, it would see the biggest of all dances » (*RB*, 40). Avec la complicité du noir, la nuit libère les hommes et les femmes du poids de la morale et des règles ethnico-éthiques. Des palabres sur la sexualité, des actes d'amour sous les pieds des arbres se dessinent comme le décor nocturne dans Kameno en cette période de faste. Le narrateur informe:

> The dance was being held at an open air place in Kameno. Whistles, horns, broken tins and anything else that was handy were taken and beaten to the rhythm of the song and dance. Everybody went into a frenzy of excitement. Old and young, women and children, all were losing themselves in the magic motion of the dance. Men shrieked and shouted and jumped into the air as they went round in the circle. For them, this was the moment. This was the time. Women, stripped to the waist, with their thin breasts flapping on their chests, went round and round the big fire, swinging their hips and contorting their bodies in all sorts of provocative ways, but always keeping the rhythm (*RB*, 41).

Dans cette danse de la nuit, les acteurs se diversifient dans leurs activités et dans leurs objectifs. Le caractère typique de l'événement (circoncision) les amène à mesurer sa rareté par leur soif aux violations des interdits. Et dans ce noir qu'est celui du soleil de minuit, les personnages qui étaient des sujets d'états en plein jour au regard de la morale, des us et coutumes, se transforment en de véritables sujets de faire. Ils opèrent des changements psychologiques et moraux, faisant de l'objet

[1] Jacques Fontanille. « Les Régimes temporels dans les illusion perdues ou l'emploi du temps selon Balzak » in *NAS*, n°95-96, Limoge, Pulim, 2004, p.2.

interdit une valeur à acquérir. Ainsi le sexe et la danse obscène se singularisent dans l'intérêt et l'attention que leur portent les acteurs de la nuit de la danse.

Muthoni, qui est une fille d'un pasteur, va se donner en spectacle dans une danse érotique que le narrateur nous d'écrit comme suit : « she danced, sang describing love, telling of relationships between a woman and a man ; scenes and words of love-making » (*RB*, 42). Ces événements fusionnels donnent un contenu social à la nuit, faisant d'elle un moment narratif dans *RB*, où « un cadre d'action, tantôt à remplir d'êtres et de choses, tantôt structurant. Tantôt, la nuit est une synecdoque de praxis, tantôt elle est une métaphore. Et l'on voit bien des basculements qui s'opèrent l'un dans l'autre »[1].

Le temps du jour s'oppose à celui de la nuit qui marque une fin et un commencement. Elle peint ses acteurs d'une identité particulière de compétence singulière et fait de leur relations actantielles un plateau *du donner et du recevoir*. Des événements inattendus sacrificiels ou programmés[2] font passer les uns et les autres dans des états de faire à des états d'états et vice versa. Ce qui laisse Trépos dire que : « la nuit s'impose comme une donnée naturelle avec laquelle l'action humaine doit composer : certaines activités s'interrompent, d'autres commencent, d'autres encore se poursuivent sous une autre qualification »[3]. Ainsi, dans le récit de *RB*, elle rythme et ritualise des aspects sociaux d'une culture autochtone. Les personnages se révoltent contre leur quotidien moral pour échapper au contrôle des normes sociales, laissant Trépos avancer qu'il « y'a du culturel dans la nuit, c'est parce qu'il faut la domestiquer et l'amener au port du sommeil, pour stigmatiser/ emblématiser tout ce qui s'en détache »[4].

[1]Jean-Yves Trepos. « La Nuit entre métaphore et synecdoque (présentation) » in *La Portique* : *Revue de philosophie et de sciences humaines*, n°9, 2002, p.1.
[2]*Ibid*.
[3]*Ibid*.
[4]*Ibid*., p.2.

La nuit s'oppose au jour et fait de son noir une couverture, un signe qui signale une absence pour se dresser comme un espace figuratif, ayant un sens conceptuel. Elle renvoie à un mouvement vers l'interdit, à l'exécution de choses inconcevables, au nom de la morale du jour.

Si le jour se met « du coté de l'ordre »[1], la nuit, elle, fonctionne sans barrières temporelles. Tout est permis à toutes les heures de la nuit. L'effraction morale prend pour allié son noir et fait de l'interdit une valeur en proie pour les actants nocturnes. Les réjouissances corporelles, dans « les points chauds de plaisirs conquis »[2], animent les personnages et laissent voir « une insubordination séditieuse »[3] de la chose moralement mal vue. Le blâmable y devient un actant à valeur positive. Le récit s'arrête dans le noir de la nuit, et subit un renforcement sémantique par le biais des transformations actantielles. Le lecteur y est mieux informé et il découvre les visages cachés de certains acteurs et de certains aspects culturels du temps social. « La pensée-nuit »[4] y prend forme et donne à voir un vouloir faire nocturne et un savoir faire diurne. La trame du roman *RB* y exprime une sensibilité romantique et affecte à cette temporalité un pouvoir auquel rien ne s'oppose.

Le destinataire de la danse érotique (le public), entre en communication sensuelle avec le destinateur et, de ce fait, « cesse d'être sujet pour se transformer en objet conjoint avec le destinateur »[5]. La nuit de la danse s'articule comme une disjonction spatio-temporelle (le changement de séquence se fait dans un changement d'espace et/ou de temps), à travers laquelle la danseuse « envahi[e] de

[1] *Ibid*., p.3.
[2] *Ibid*., p.4.
[3] *Ibid*.
[4] *Ibid*., p.5.
[5] Algirdas Julien Greimas. *Maupassant*, *la sémiotique du texte*, *exercices pratiques*. Paris : Editions Seuil, 1975, p.130.

joie »[1] s'anime dans une hystérie totale. Ce qui donne à la nuit, contrairement au jour dans cette société Gikuyu, un visage euphorique, assurant la fonction de destinateur de liberté et de jouissance sans gène ni limite. Elle symbolise la passion, l'érotisme et la sexualité acceptée au mépris de la morale.

Puisque « l'ensemble des gestes et des mouvements du corps humain peuvent sans aucun doute être interprétés comme un système de signes »[2], la danse de Muthoni parle « le langage kinétique *délibéré* »[3] (elle se libère de son éducation religieuse et s'adapte au contexte du milieu ambiant). Le mouvement de ses hanches se charge d'un érotisme qui met à nue ses états psychologiques, et « affecto-rationnels, dictés par des idées et des sentiments »[4]. Ce gestuaire corporel, se range dans « la gesticulation *comme* demonstrative qui fonctionne (…) comme un code non verbal de compter ou de remplacer le code verbal »[5]. Le corps humain est alors utilisé comme un moyen d'expression et de communication dans l'obscurité : moment de la liberté corporelle. Le narrateur décrit : « they were free. Age and youth had become reconciled for this one night » (*RB*, 41). Dans sa nature de « communication artistique »[6], la danse nocturne, dans *RB*, raisonne dan dan une « pas chorégraphique », qui fait foi dans un lexique descriptif: « stripped to the waists », « breats flapping », « swinging hips », « contorting their bodies », ces parties du corps, citées nommément, couvrent une sensualité des « leviers et [des] articulations du corps »[7] pour ainsi porter en vue l'image de la nudité dans

[1] Heidi Toelle. « Les Destinateurs cosmogoniques dans la nuit couchemar de Maupassant » in *Nouveaux actes sémiotiques* [en ligne], NAS, 20009, n°112, disponible sur http://revue.unilim.fr/nas/document.php?id=286 » (consulté le 05-02-2012)
[2] Vera Proca-Ciortea at Anca Girirchescu, « Quelques aspects théoriques de l'Analyse de la danse populaire » in *Langages*, volume 3, numéro10, 1968, p.87.
[3] *Ibid*., p87.
[4] *Ibid*., p. 87..
[5] *Ibid*, p87.
[6] *Ibid*, p88.
[7] *Ibid.*

cette nuit de liberté d'expression physique. Elle demeure des « éléments expressifs capables de transmettre un message »[1] érotique.

La nuit de la danse se danse dans une logique de signes dont la charge culturelle se déchiffre dans le temps social nocturne. Elle sonne comme un sujet **S1** qui agit sur le sujet **S2** (danseurs) pour ainsi le faire subir une transformation transitive. Le phénomène da la danse nocturne s'articule alors comme un programme narratif où les sujets **S1** et **S2** fusionnent dans une symbiose d'acquisition réfléchie (l'opérateur, le sujet de faire), est en syncrétisme avec le *bénéfacteur* (le sujet d'état).

Dans son objectif qui consiste à dire le bon droit du passé civilisationnel de son peuple, Ngugi, sur son chapitre d'histoire dans *RB*, peint la nuit de la danse à travers laquelle il met en scène l'âme émotionnelle du Noir. Il fait lire son message culturel par les signes de la danse et la signifiance du noir de la nuit de l'excision. Le temps prend une valeur sociale et se lit dans le noir de la nuit de la liberté. Une liberté que Muthoni préfère à la nature contraignante du dogmatisme chrétien. Elle danse le pas libre et dévoile son corps dans l'obscurité de l'indéterminisme.

Elle enterre son être assujetti par une culture étrangère pour ressusciter, dans la nuit, son essence libre et plein de pouvoirs. En dansant avec elle au milieu de la foule, Waiyaki se fait rapporter son étonnement comme suit « And she seemed to hold him still. Not with hands. Not with anything visible. It was something inside her. What was it? He could not divine what it was » (*RB*, 43). Le récit danse avec Muthoni et suit le rythme et la direction sémantique de ses signes corporels. La nuit demeure un instant de transformations physiques et psychologiques,

[1] *Ibid*.

s'opposant ainsi au jour où les normes sociales donnent de la vigueur à la pudeur et à la morale.

Si la nuit de la danse, dans *RB*, se signale comme un noir couvrant l'image sensuelle, le destinateur d'une permission transformationnelle, dans *SOA*, elle se veut divine. En fait foi cette phrase du narrateur qui précise que:

> The girl seemed startled by the fury of the woman's dance around the bamboo pole. The *tonelle* was an ordinary meeting place, a clean perimeter of earth partitioned by the night. The pole rose from the centre of the yard, climbing through seven feet of shaven joints, dry as bone, to make a funnel through the celing: this was the stair down which the invisible gods would soon descend. A thick white line of maize marked a circle round the pole, leaving an area of ground untouched by the women who danced around it. No one could trepass within the circle until the gods had arrived (*SOA*, 22).

Cette description d'activités nocturnes souligne un rapport d'ordre similaire entre le contenant (la nuit) et le contenu (les esprits des ancêtres). La teneur qu'inspire le noir de la nuit reste asymétrique à la peur que provoque la présence des dieux. Fola reprochera à Charlot : « I wonder why you brought me here ? » (*SOA*, 22).

Contrairement au jour où l'activité humaine s'exécute dans un cadre ordinaire, la nuit efface le jour pour dicter son noir mystérieux aux pratiques des habitants de San Cristobal. Elle est, de ce fait, à l'exemple de la nuit dans *RB*, un destinateur transformationnel. Elle donne à ses actants une couverture impénétrable sous laquelle l'appel des esprits peut se faire sans difficulté majeure. Ainsi, elle se peint comme « un délégué du destinateur de la /Mort/ tout en se faisant passer pour le destinataire de la /Vie/ »[1].

[1]Heidi Toelle. « Les Destinateurs cosmogoniques dans la nuit cauchemar de Maupassant », *op.cit*., p.2.

Ce qui sont morts et qui n'ont pas encore cette lumière salutaire de la vie éternelle, doivent revenir dans cette nuit de la danse pour posséder des prêtres, lesquels laisseront les esprits des défunts parler à leur peuple, en confessant leurs péchés dans leur vie antérieure. Le narrateur raconte :

> Charlot was cautious. He tried to smother her meaning by drawing attention to the traditional purpose of the ceremony. When the dancing came to an end, the god would enter their chosen priest with a power that gave him full command over the dead. Two souls, whose habitation after life had been the sea, would return to make confession of their past talk to the living through their priest, their journey from this purgatory of ocean into some other kingdom of space. It was a necessary stage towards their eternity (*SOA*, 22).

La quête de l'éternité vient se développer dans l'obscurité de la nuit, faisant de la vie des âmes en purgation le signe d'un « refus de la mort »[1].

Alors que la nuit cache les mouvements érotiques dans *RB*, dans *SOA*, elle couvre les esprits venus confesser leurs crimes en tant qu'êtres humains. Ce qui entraîne une transformation de la nuit euphorique, dans *RB*, en une nuit phorique dans *SOA*. Leurs crimes « noirs comme la mort » sont phagocytés par le noir de la nuit purificatrice, qui, de ce fait, demeure un sujet de faire, lequel s'empresse du passé malheureux des esprits des défunts pour les libérer des chaînons de l'enfer. De la nuit, émerge une lumière de salut.

A l'image du statut narratif de la nuit dans *RB*, celui dans *SOA*, se souligne dans une disjonction spatio-temporelle qui fait du *tonnel* un lieu de renaissance, un espace de réincarnation et donc de salut. Si le noir de la nuit s'étale comme une

[1] Jacqueline Leiner. *Aimé Césaire*, *le terreau primordial*. Tubigen : Narr, 1993, p.103.

couverture sociale et cultuelle dans *RB* et *SOA*, le rouge du feu s'illumine pour porter à vue un signe alarmant et dysphorique.

III-2-2-2 L'Immédiat sémiotique du « rouge » du feu

« Lieu et instrument des métaphores »[1], le feu est un actant perceptible qui implique un contenu intelligible dans les œuvres de Ngugi, de Lamming et de Boyd. Vivant dans une civilisation où le matérialisme prend le dessus sur la morale. Le quotidien, dans cette société anglaise, est un quotidien du « chacun pour soi ». La pratique narrative suit le mouvement de la société et souligne une logique temporelle qui s'articule dans la force transformationnelle du feu.

Dans *Armadillo*, des récits seconds infusent des rôles actantiel qui s'entrecroisent pour définir une zone de questionnement. En exposant le pouvoir de l'avoir, les responsables de GGH définissent leurs rapports avec l'Autre : la clientèle. Ce rapport qui abuse du droit de justice et d'équité va, au mieux, se rendre perceptible dans le phénomène de l'incendie de l'hôtel Gale Harlequin. Le rouge du feu se signale comme pour ainsi mettre en exergue un message sous-tendu par les intérêts monolithiques des uns et des autres. A y regarder de plus près, le feu, à travers le phénomène de l'incendie, sert de pivot à la modalisation de la *cohérence*[2] qui existe entre l'homme et l'argent.

« Le déploiement sémio-narratif »[3] de la puissance du feu prend une dimension *holistique*, qui s'exprime dans un degré d'immédiateté sémiotique. Ce

[1]Michel Ballabriga. *Sémiotique du surréalisme* : *André Breton ou la cohérence*. Paris : Presse universitaire du Mirail, 1995, p.72.
[2]Claude Zilberberg. « Contribution à la sémiotique de l'espace » in *Nouveau acte Sémiotique*. Limoge : Presse universitaire, 2008/ adresse électronique : http//revues.unilim.fr/nas/document.php ?id=2696= [Cohérence : le fait d'être lié par une connexion relativement intime à un autre objet.]
[3]Jacques Fontanille. *Sémiotique du discours*, *op.cit*., p.67.

qui, dans *Armadillo*, suscite l'argument de la fonction spécifique du feu, lequel se configure dans « le champ de sa variance »[1] temporelle.

Le feu se fait une figure temporelle de par sa vitesse et qui, tout en disant le temps, dit le changement[2]. De son action dévastatrice (l'hôtel Harlequin est entièrement détruit par les flammes), se distinguent deux traits figuratifs temporels que sont : « l'incidence » et la « décadence », qui sont, tous les deux, nécessaires pour définir « la figure du présent »[3]. L'immédiateté du faire du feu se manifeste dans le changement. Du paraître physique de l'hôtel, on passe à sa disparition. Ce qui « affecte donc les deux traits figuratifs qui composent tout 'moment' ou 'instant', le trait incident et le trait décadent »[4]. La force destinatrice s'exprime dans l'immédiat du présent et modalise la vitesse et l'exhaustivité de l'action du feu, qui, par ailleurs, s'exprime dans un régime de « l'instant syncopé »[5] et s'oppose à celui « du temps en projet »[6]. Son action s'exprime dans le deuxième temps (présent) et ses conséquences se notent d'une manière spontanée.

Dans son rapport avec le présent, le feu destructeur de l'hôtel Harlequin prend le visage de l'imprévoyance. Alors, à travers lui, « l'instant et le présent [demeurent] les seules formes temporelles valorisées »[7]. En revanche, sa relation avec le futur n'est pas pour autant neutralisée. Notons que c'est en vertu de sa nature destructrice qu'un lien lisible se forme entre l'axe modal de la cupidité humaine et sa valeur destructrice. Ce feu se trouve être le réfèrent du citoyen fortement affecté par la pathologie du gain illicite. La valeur de l'éthique et de la

[1]Jean Peytrard. *Sémiotique différentielle : de Proust à Perec, syntagme 5*. Paris : PUF, 2001, p.33.
[2] Marie Carcasonne et Laurence Servel. « Dire le temps, dire le changement » in *Temporalité sociale et marché*, n°10, 2009, p.1.
[3]Jacques Fontanille. « Les régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzac » in *Nas*, n°95-96. limoge : pulin, 2004, p.1.
[4] *Ibid*., p10.
[5] *Ibid*., p.4. [L'instant syncopé : c'est l'unité temporelle minimale de ce régime.]
[6]Jacques Fontanille, « Les régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzac », *op.cit*., p.4.
[7] *Ibid*

justice prend feu dans le frottement des paradoxes de l'Assurance *a-bhumaniste*. Le modèle dominant de pensée dans cette société londonienne du XXIe siècle s'exprime dans le paradoxe du mensonge dont l'articulation se donne à lire dans l'appellatif même de l'entreprise de Hogg : « Assurance for Sure ».

L'immédiat de l'action du feu provoque des régimes temporels qui en plus de *l'instant syncopé*, se formulent à travers le refus définitif et l'acharnement. Ce qui met en surface des « configurations de compétence distance »[1]. Pour l'entreprise – symbole de la toute puissance – et le client – qui s'exprime dans la force du droit – est né un face-à-face tendu. De ce face-à-face se soulignent des évaluations phoriques et dysphoriques de la part des plaignants et des dirigeants de GGH.

Si dans le *Dictionnaire Universel*, l'immédiat se définit comme ce qui se présente « sans intermédiaire » sans « entre » sans « délais » ni « distance », cela va de soi que le feu, dans la nature spontanée de son action, entretient, dans *Armadillo*, un rapport direct avec son objet (l'hôtel Gale Harlequin). La succession, sans transition, de deux états différents de l'hôtel, définit à juste titre, la nature de l'immédiat dans les ravages du feu, qui se valorise dans l'aspect définitionnel du rouge, couleur qui renvoie « au sang, à l'enfer et à luxure »[2]. D'un état d'être, l'hôtel se réduit à un état de non-être. Cette succession simultanée, fait entrer le feu de l'incendie dans un renvoi temporel qui se réalise dans l'action du feu. Fontanille précise que : « l'immédiat se définit, du point de vue temporel, comme l'absence de délais entre deux états, il faut alors supposer que cette figure ne pouvait advenir que dans un régime temporel réglé par un principe de succession »[3]. Dans *Armadillo*, Boyd laisse une marge à un incendie pour faire de

[1] *Ibid*.
[2] (*Signification du rouge* www.code-couleur.com/signification/rouge.html- 10-02-12.)
[3] Jacques Fontanille. « Les régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzac », *op.cit*.,p.54.

l'immédiat un masque quasi invisible de la relation entre deux états, où on lire le passage du temps de l'existant à l'inexistant. Ce temps va presque s'annuler pour mettre en scène une série de renvois, par lesquels sera dévisagé l'identité sans scrupule des acteurs de la compagnie d'Assurance.

Au regard de tout, Boyd, dans *Armadillo*, fait du feu un sujet second dont les conséquences de l'action sont exploitées par un sujet premier. Son action se mesure dans les limites de l'immédiat sémiotique, renvoyant à une série de successions d'états à intervalles temporels quasi nuls. Cette absence de transition se veut référent à un comportement spontané des sujets de faire qui font des états postérieurs à l'action du feu leur propre « épiphanie héroïque »[1].

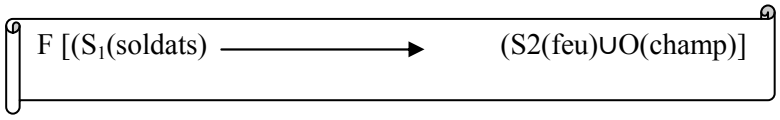
Dans *ICW*, l'interprétation temporelle du feu s'inscrit, en droite ligne, dans le sillon de l'immédiateté. Son articulation temporelle se développe au delà de la fonction décorative et explicative de la description pour assurer « la cohérence sémantique[2]. Dans *ICW*, le champ de Walter est incendié par les soldats allemands qui ne le considèrent pas comme un « espace neutre »[3]. Le champ de l'Américain apparaît comme un terrain où « des hommes se déplace et [des] événements se produisent »[4] pour ainsi construire une « signification du texte à tous ses niveaux »[5].

La temporalité qu'implique le feu destructeur sur les terres de Walter se lit dans l'indignation et l'effet surprise qu'a provoqué l'état des récoltes consumées chez l'Américain. Le feu de l'ennemi effectue un parcours dévastateur,

[1]Phillipe Sellier. *Le Mythe du héros*. Paris : Bordas, 1990, p.53.
[2] Licia Taverna. « L'Espace comme dispositif sémiotique dans la Mère sauvage de Maupassant » in *Synergie*s, n°5, 2008, p.153. [La cohérence sémantique est liée à la motivation des comportements et à l'enchaînement logique des événements et des actions.]
[3]*Ibid*., p.54.
[4] *Ibid*.
[5] *Ibid*.

transformant la nature de l'espace en jeu. Il affecte, par la même occasion, la stabilité psychologique de Walter. A l'exemple du feu ravageur dans *Armadillo*, celui dans *ICW*, porte un effet d'immédiateté qui souligne deux états en « opposition catégoriques »[1]. Cette différence figurative et axiologique est d'abord temporelle, puisqu'elle se crée dans « une brutale confrontation et d'immédiateté »[2] entre le sujet de faire factif (le feu) et l'objet (le champ). Et tout ce spectacle se déroule sous l'œil vigilant du destinateur-juridicateur[3] (les soldats allemands).

Ainsi, le feu occupe la position d'un sujet de faire de « second rang »[4], agissant sur un objet pour se décrire non pas comme une action causale, mais comme un sujet en situation (un sujet actif, un sujet d'investissement). Ce qui donne l'articulation narrative suivante :



Contrairement à l'actant feu, dans *Armadillo*, l'incendie provoqué dans *ICW*, est un sujet second qui a reçu un investissement intentionnellement juridicateur de la part du destinateur. D'où ce « défaut de synchronisation »[5] entre les Allemands et l'Américain. La néantisation des efforts de Walter, dans son champ, fait de l'action du feu une force destructrice, qui dans une dynamique processuelle, a déclenché un changement de cadre événementiel. Dans un immédiat sémiotique, Walter change d'identité sociale, ayant son statut de propriétaire terrien consumé dans le rouge des flammes incendiaires. Il va, de ce fait, se noyer dans un déploiement passionnel qui illustre bien sa situation de retournement.

---

[1] *Ibid*., p.5.
[2] *Ibid*.
[3] [Un destinateur-juridicateur est destinateur qui effectue une sanction sur un sujet.]
[4] A.J Greimas et Jacques Fontanille. *Sémiotiques des passions, des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 1991, p.55.
[5] Jacques Fontanille. « Les régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzac », *op.cit*, p.6.

Le feu prend une nature aspectuelle, en vertu de laquelle Boyd fait consumer un espoir pour étaler à vue une barbarie inhumaine. La vitesse du changement qu'il a provoqué fait opérer au récit un saut narratif. Le lecteur qui a perdu sa « programmation temporelle »[1] (il n'a pas eu le privilège d'observer par une description processuelle l'action du feu sur les cultures de l'Américain), découvre, avec Walter, les conséquences immédiates de l'action du feu. L'immédiateté demeure la propriété du feu qui se manifeste dans *ICW* comme un actant délégué, ayant pour référent le mal inné chez l'homme, un mal qui le condamne à une forme de vie où l'égocentrisme et la violence se font le creuset de son présent et de son avenir.

De la même manière que le feu engloutit dans ses flammes l'hôtel Harliquin dans *Armadillo* et les cultures de Walter dans *ICW*, dans *GW* il agira dans un sens destructeur. Dans son troisième roman, Ngugi ouvre la boîte de pandore de la colonisation du Kenya pour évoquer la résistance de son peuple contre le système colonial britannique. Ainsi, il souligne avec exhaustivité le caractère affreux de la violence des Mau Mau sur la frange de la population locale qui a trahit la résistance.

Le phénomène du feu ravageur est décrit dans une syncope antérieure et postérieure. Ce qui laisse entrevoir une absence d'ellipse de transition dans la destruction par les flammes de la maison du révérend Jackson. Incendiée par les rebelles Mau Mau qui accusent son propriétaire de trahison, la maison du pasteur se présente dans un état de fait : « his house and property were burnt to charcoal and ashes » (*GW*, 85). A l'image du feu sur l'hôtel Harlequin, dans *Armadillo*, et sur le champ de Walter, dans *ICW*, l'immédiat et l'éphémère, dans *GW*,

[1] *Ibid*., p.7.

déterminent l'instant syncopé de l'incendie du foyer de Jackson et font accomplir au récit une enjambée narrative temporelle. Un silence est passé sur le processus (les étapes successives) de la mise en cendre des biens du révérend. Une telle ellipse fait de la syncope postérieure du drame la seule information dérivée de la conséquence de l'action subséquente du feu.

A l'exemple de l'incendie déclenché sur le champ de Walter, dans *ICW*, celui effectué chez le pasteur est un sujet second effectuant des transformations transitives dans le régime temporel de l'immédiat. La syncope du feu actif rend possible la syncope de la situation de sans domicile fixe de la famille du pasteur : «they were left without a home !» (*GW*, 85). De ce fait, dans une disposition figurative, « le caractère éphémère du premier [le feu], se transforme en somme en caractère immédiat du suivant »[1] (« burnt to charcoal and ashes, left without home » (*GW*, 85)). La loi de la transformation découle de l'action du feu et « transforme la figure de l'immédiateté en régime temporel »[2], qui fait de la séquence de l'action incendiaire un instant subjectivement négatif, eu égard à la désynchronisation temporelle et positionnelle entre les Mau Mau et le révérend Jackson. L'action des Mau Mau est un contre programme qui fait de l'immédiateté une forme de guerre, par laquelle se modalisent les axes relatifs à la détermination et au sacrifice. L'unité temporelle de référence demeure l'instant qui s'exprime dans les bornes de l'immédiat et de l'éphémère.

Ce feu demeure un moyen, par lequel Ngugi agrée la nécessité du mal accompli sur un tiers pour un bien collectif. Par ses capacités de transformation et de destruction, le feu, par le phénomène de l'incendie, consume des informations du récit et laisse éloquent des ellipses qui, au regard de tout, font de la vitesse

[1] Jacques Fontanille. « Les régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzac », *op.cit*, p.11.
[2] *Ibid*.

l'unique mesure du « temps de l'immédiat »[1]. A la différence du feu, dans *ICW*, et de celui dans *Armadillo*, le feu dans *GW* se veut transformateur, mais aussi purificateur ; un élément essentiel sans lequel il est impossible de réaliser la liberté du peuple opprimé. Alors que les soldats allemands visent à anéantir, par la puissance du feu, des ennemis au nom du profit et de la gloire, les Mau Mau, dans *GW* visent à se réaliser, à travers l'usage du feu, dans une entreprise par le peuple et pour le peuple

[1] *Ibid*., p.12.

CONCLUSION

L'espace du roman engagé est un univers de papiers où des personnages se mettent en interactions pour construire un message qui peut porter une valeur sociale, politique, économique, historique et ou culturelle. Dans les ouvrages de notre corpus, l'étude sémiotique de l'univers romanesque a concouru à souligner les différentes facettes sémantiques des idées de Ngugi, de Lamming et de Boyd.

Dans *WC* et *SOA*, Ngugi et Lamming font recours à un niveau figuratif pour établir une relation sémantique entre l'espace, l'événement et l'acteur. L'espace aérien, dans *SOA*, s'oppose à l'univers terrestre, dans *WC*. Lamming y souligne l'aspect figuratif en activant un personnage en mouvement vers le bas avec un motif informationnel. Le haut se joint au bas pour former un angle d'une vérité thématique : de la mal gouvernance est née une injustice sociale, laquelle sous-tend des faits sociaux qui, quoiqu'inacceptables, restent compréhensibles. Cette thématique est articulée dans un niveau narratif qui donne au céleste et au terrestre un rapport d'écart et de transformation. De leur joncture, sont articulés des programmes narratifs à travers lesquels est défini un embrouillement politique dans l'Afrique et les Caraïbes indépendantes. Le *tonnelle*, dans *SOA*, et la cabane du guérisseur, dans *WC*, demeurent des espaces signifiants. Leurs structures figuratives partagent des similarités. Dans les deux univers, le mystérieux est mis en exergue pour déterminer la figuration des interactions sociales entre différents actants. Ils demeurent des endroits où le motif du bien-être physique et spirituel fait chant d'une thématique d'importance dans la trame des deux ouvrages.

Alors que la cabane de Kamiti, dans *WC*, fait figure d'un centre d'intérêt collectif, le *tonnelle* du hougan, dans *SOA*, prend la forme d'un univers où la vie est ressuscitée pour connaître un destin éternel. En effet, le foisonnement des programmes narratifs principaux et seconds, des programmes narratifs positifs et

négatifs, met en surface les rapports de conjonctions et de disjonction des personnages avec les objets de valeur convoités. Dans la cabane du guérisseur et le *tonnelle* du hougan, les modèles de relations actantielles mettent en vue le contraste de préoccupations et donc d'interactions dans l'espace de Kamiti, où ce dernier demeure un destinateur et un destinataire, entretenant une image d'un sujet réflexif avec ses patients. Tandis que, dans le *tonnelle* du hougan, l'articulation des programmes narratifs fait apparaître l'absence d'un objet de valeur **OB** pour le destinateur. A la différence de l'organisation des acteurs dans la cabane, où s'illustre un rapport d'échange d'objets de valeur, celle dans le *tonnelle*, souligne la verticalité d'une relation où le sujet **SB** reste et demeure le seul *bénéfactaire* de la rencontre **SA∪SB**. Ainsi s'articulent dans les deux univers deux identités : une identité politique et une autre culturelle.

L'étude figurative, narrative et thématique des deux espaces a permis d'isoler le sens profond de leur présence et la nature complexe des relations qui s'y nouent, de même que la profondeur de l'attachement de ces peuples africains et caribéens à leurs racines socio-culturelles.

Au demeurant, il convient de souligner que la mise en exergue de la narrativité et de la figurativité sémiotique dans nos textes littéraires, souligne le lien nombrileux entre l'élément spatial et son sens politique, social et culturel. Ngugi, Lamming et Boyd s'appuient sur des figures de l'espace pour évoquer, d'une manière engagée, des sujets d'ordre politique, économique et social.

Par ailleurs, l'église fait office d'un lieu de culte d'un espace de signes, de *représentamens* d'idées et de croyances. L'église de Makuyu, dans *RB*, et celle du pasteur John, dans *ICS*, partagent la symbolique du sacré. En leur sein s'animent des acteurs qui font de leur espace intérieur un autre temple de l'esprit où

s'illumine la lumière de la foi au Grand Architecte de l'univers. En Joshua et en John le pasteur, bouillonne la force d'une foi certaine qui se consolide autour du symbole de la croix.

En outre, le recours à la triade sémiotique, dans l'analyse de l'univers liturgique, a permis de voir en la croix une expression d'un langage universel. Elle fait figure d'un sinsigne qui porte la charge sémantique ligative à travers laquelle est renforcée le qualisigne (la foi) de la Priméité (Dieu le père). Dans les ouvrages *WC* et *ICS*, la croix garde la même charge ligative et se fait l'utilité d'une échelle spirituelle pour les fidèles. Dans l'espace sacré de l'église, où se notent un dehors et un dedans, un avant et un après, une atmosphère de bruit et de silence, la croix se dessine comme un symbole renvoyant à une porte de salut. Elle est l'écriture d'une vie, d'un sacrifice salutaire par lequel se manifeste la signature divine de la clémence et de l'amour du Seigneur des Hommes. Elle est « l'extension de la révélation spirituelle »[1], qui fait du dedans et de l'après de l'espace liturgique, un univers de dépassement et de rencontre avec soi-même et avec son maître créateur.

De plus, son analyse sémiotique a facilité la mise en trait du message de Ngugi et de Lamming, qui décrit les fidèles chrétiens, dans les deux sociétés, (africaine et caribéenne) comme de naïfs croyants crucifiés sur la croix de l'ignorance par le colonisateur. Ils poursuivent le chemin de la croix de Jésus en ayant le regard détourné des préoccupations politico-sociales de leurs peuples. D'où leur longue marche dans la nuit de l'asservissement et de la domination

A côté de la croix, figure le cierge, qui porte son image indicielle avec une valeur sémiotique d'un symbole christique. Elle transforme la matière en lumière et, du même coup, illumine spirituellement les croyants. De la verticalité de sa flamme, elle invite les adeptes à l'élévation et à la sublimation de leur essence.

[1] Fulcanelli. *Les Demeures philosophales*. Paris : Editions J.J. Pauvert, 1964, p. 347.

Dans l'espace des deux églises, la lumière des chandelles porte la marque de la sacralité. Elle donne au cierge le sens d'un signe indiciel qui reflète l'aspect sémantique de la vérité, par laquelle la communauté de Creighton et celle des « Soldats du Christ » sont sauvées du destin du mal. Ainsi, la chandelle « donne à l'humain la vérité de l'être et reflète dans l'ombre ce qui lui est contraire »[1]. Les fidèles s'éclairent de son feu et transforment leur corps, et leur esprit en lumière. S'opère en eux, une opération alchimique, où chair et esprit se conjuguent dans l'unité d'un éveil d'une conscience qui, désormais, reste éclairée sur le chemin du Dieu de l'univers. Les fidèles rayonnent de l'illumination de la connaissance pour éclairer à leur tour les chemins des autres, le chemin des brebis perdues. Ils marchent dans la vallée de la convenance et deviennent des « flammes vivantes ». Le cierge est alors ce symbole de la lumière, qui crée et fortifie une paix intérieure propre au recueillement. Il est cette force extérieure invoquée dans les prières des croyants chrétiens de Makuyu et de Creighton.

Les deux églises expriment éloquemment le qualisigne (foi des croyants) dont l'adhésion au sinsigne de la Secondéité de la triade demeure renforcée. C'est un univers où l'analyse des ligasignes de force inférieure laisse noter le renforcement de l'autorité du ligasigne supérieur.

Les symboles de la croix et des cierges font de l'église un univers de lumière et de transformation. Le croyant y entre avec un avant de pécheur et en sort avec un après d'un homme sauvé, un homme en communion avec le divin salvateur. Toutefois, cette mise en exergue de la foi de l'indigène chrétien, est une illustration de Ngugi et de Lamming qui décrivent les conséquences visibles du choc de deux

[1] H. Duchene et *al*. *L'Epreuve littéraire : l'humain et l'hinumain*. Paris : Bréal, 1997, p.159.

civilisations différentes en terre africaine et caribéenne avec la dislocation du tissu sociétal des natifs. Ils décrivent l'église comme étant un des moyens auxquels les colonisateurs ont fait recours pour anéantir les valeurs traditionnelles sur lesquelles reposaient l'unité et l'harmonie des indigènes, et de ce fait endormir les consciences des natifs sur la résistance contre leur entreprise coloniale.

Par ailleurs, dans l'espace ésotérique et politique, nous pouvons noter l'univers de la forêt dont la portée sémantique nous est soulignée par l'étude des épisodes et des séquences d'activités qui y sont déroulées. En effet, les différents épisodes articulés, dans *RB*, laissent apparaître une certaine hétérogénéité structurale du récit R. en enrichissant le Roman de motifs différents, elles mettent en même temps en relief le rôle du signe de l'univers de la forêt dans les transformations actantielles et les articulations du récit. Alors que la forêt fixe les personnages dans leurs interactions, les épisodes et les séquences assument la fonction informative. Cette fusion du signe de l'espace et du récit crée une articulation d'un message socio-littéraire. Ainsi, dans notre corpus, la forêt fait figure d'une construction de sens qui est véhiculée dans un récit épisodique.

Dans *RB*, *GW*, *WC* et *SOA*, la figure spatiale de la forêt se donne une voix pour signaler, à travers les mouvements des personnages, les réalités sociales, culturelles, et politico économiques que sous-tend l'univers du bois. Dans cet espace sibyllin, s'érige également le signe de l'arbre qui se fait affecter des fonctions diverses et variées dans les sociétés kenyane et caribéenne.

La figure de l'arbre, dans *RB*, est un signe de la continuité, d'une présence atemporelle, d'où son importance dans les pages de l'histoire du peuple de Kameno. A ce titre, il est l'arbre de l'immortalité, ce symbole végétal qui signifie la vie qui a triomphé des ténèbres de l'oubli et de l'absence. Il fait figure d'une

alliance entre la communauté de Kameno et le dieu « who-shines-in- holliness » (*RB*, 17) au dessus du village des traditions. Il est l'emblème de la beauté ancestrale, le signe signifiant d'une origine, de la naissance d'un témoin éternel. De par ses racines qui s'enfoncent dans le sol et ses branches qui s'élèvent vers le ciel, le Mugumo tree est le symbole d'unification entre le haut des lumières, siège de Murungu et le bas, domicile des hommes. A l'image de l'arbre Kien Mou en Chine, qui est dit être dressé au centre du monde avec neuf branches, touchant neuf cieux, le Mugumo est l'axe du monde des traditions à Kameno à partir duquel ont germé les neuf tribus du peuple kenyan. Autour d'elle tourne le canal cosmique où s'arrosent les germes de la vie, de l'existence. Il renvoie à un axe qui prend racine sur les pieds du dieu créateur.

Dans *RB*, Ngugi met en vue la fonction informative et identitaire de l'arbre pour ainsi mieux souligner son élan défenseur de l'existence d'une culture africaine. Dans son ouvrage, la culture kenyane se donne la grandeur d'avoir eu le sens de la mythologie, qui porte sur les cimes de l'arbre, la lumière éternelle de la civilisation nègre.

Du motif identitaire, l'arbre, dans *RB*, passe au motif de refus dans *ICS* où il fait office d'un signe investi d'un message psychologique et social. Du haut de l'arbre, se lit la dialectique de l'euphorie de l'amour et la dysphorie de la mort d'un personnage, dont le désarroi renvoie à l'instabilité politico-économique de la Barbade.

Dans *GW*, la figurativité de l'arbre va s'exprimer sur un autre aspect psychologique que sous-tend la propagande de la force brutale du colon blanc. L'invincibilité du colonisateur est rendue visible sur les cimes de la figure de l'arbre par la forte image de la tragédie de la mort.

A côté de la figure de l'arbre se dresse celle de la montagne dont l'analyse de la fonction sémantique permet de mettre en vue des modalités thymiques, qui nous donnent à lire, dans *GW*, la dimension divine du Mont Kenya dans le combat des Mau Mau contre la domination coloniale. Le signe de la montagne renvoie à une sorte d'élévation, de sainteté, qui établit un lien nombrileux entre le ciel et la terre, mais également entre les dieux et les hommes. Son sommet se hisse dans les hauteurs d'un espace bienheureux pour laisser l'existence à une divinité, dont le rôle sur la communauté des fidèles demeure central. De par sa géométrie, elle dénote une dimension conceptuelle de proportion et de rapport avec les éléments constitutifs de son environnement immédiat et de ses adorateurs. Autour d'elle, tourne un sens métaphysique de la vie et de la croyance. Elle demeure un espace d'où émane une force divine. Il s'agit d'un lieu d'interactions entre le visible et l'invisible.

Si la figure de la montagne remplit une fonction expressive et mathésique, dans *RB*, elle exprime , dans *GW*, la dualité euphorie/ dysphorie chez les Mau Mau qui parfois s'étonnent du silence et de l'inertie du conceptuel Ngai. Les deux figures, dans ces deux ouvrages, portent le poids sémantique qui informe sur la genèse d'un peuple, des arcanes d'une religion, qui se donne l'importance d'une foi, et l'expression euphorique sur le faire d'un dieu protecteur.

Toutefois, dans *ICS*, elle prend une valeur politique en accueillant le premier « temple » colonial à Creighton. Signe de pouvoir gouvernemental, la colline du village de Foster abrite une maison d'où proviennent les ordonnances du tout puissant colon blanc. Cette colline, surmontée d'une maison, reste la référence principale à partir de laquelle se définit une identité, la politique d'un régime et le destin collectif d'un peuple désabusé.

A la différence de la montagne dans *RB* et *GW*, la colline, dans *ICS*, ne dispose pas d'un objet évalué par les habitants de Creighton. Sa fonction thymique est phagocytée par la signifiance de la maison du propriétaire terrien qui la surmonte. Cependant, elle fait partager au propriétaire les mêmes fonctions politico-sociales du dieu Ngai et du Mont Kenya. D'où l'image forte du lien référentiel entre le colon blanc et la hauteur de la colline qui domine et surplombe la vie à Creighton.

Le signe de l'eau a jalonné l'histoire de la création et de la vie dans toutes les civilisations. Dans *RB* et *ICS*, elle demeure un symbole puissant et fortement évocateur de paramètres politico-sociaux. Dans *RB*, l'eau fait figure d'une symbolique complexe en se donnant à lire comme une source de paradoxe. Alors qu'elle reste un symbole de division, un moyen mis en œuvre par la religion et la politique pour semer la discorde chez les habitants de Makuyu et de Kameno, elle laisse couler le sens de la *figurativité* d'une source saine, où le garçon à circoncire doit se laver pour se purifier avant d'accéder à la lumière de la maturité et de la vérité du secret.

Dans *ICS*, elle est intégrée dans une chaîne d'événements pour ensuite être mise en relation directe avec l'homme colonisé. Elle fait figure d'une inhumanité pécheresse qui détruit l'humanité d'une communauté domptée par la force de l'épée assujettissante. A l'image des eaux du fleuve Styx dans la mythologie gréco-romaine, qui symbolisent le passage de la vie à la mort, celles des pluies sur Creighton arrachent la vie pour semer les germes du néant. Elles déchaînent leurs forces du mal sur les faubourgs de Creighton et s'octroient le droit d'inonder, et de détruire une existence, qui est déjà à ramasser sur les immondices d'un régime colonial. La figure de l'eau porte la marque de l'icône-métaphore du colon et de sa politique sur les Caraïbes colonisées.

Contrairement au signe de l'eau dans *RB* et *ICS*, dans *WC* l'eau s'est fait glace pour épouser la valeur du froid, de l'impassibilité, et donc de l'égoïsme. Ainsi étant, elle iconise le régime du Ruler qui trouve ses attributs dans la thématique de la mal gouvernance et du totalitarisme.

L'univers médical prend la marque de la modalisation épistique avec la prise de la conscience de certains acteurs, dans *ICS*, de la nécessité de se réconcilier avec leur passé douloureux. C'est un univers qui suscite des questions cognitives et offre aux actants des réponses épistiques. Des sociétés kenyanes à celles occidentales, en passant par les peuples des Caraïbes, l'espace médical dépasse les préoccupations de la maladie physique pour poser des référents suggestifs et/ ou allusifs à la vie socio-politique de ces peuples. Son articulation sémiotique a permis de lire le sens de l'univers du guérisseur comme un endroit de savoir faire et du croire-être.

Par ailleurs, l'univers carcéral enferme et renferme des actants, dont la valeur des composantes prend un statut sémiotique. En effet, les composantes figuratives, taxiques et fonctionnelles de cet univers portent quasiment les mêmes traits de fonction. Elles sont employées aussi bien dans *GW*, *SOA* que dans *WC* dans la politique de la répression de l'homme sur l'homme. L'univers carcéral joue un rôle d'un *faire transformateur* à l'échelle individuelle et collective dans les sociétés coloniales et indépendantes en Afrique et aux Caraïbes. Et Ngugi, Lamming et Boyd de signifier ainsi le mal du système politique d'une part, et l'inclination innée chez l'homme à vouloir dominer son prochain au nom des intérêts égotistes, d'autre part. Dans ces ouvrages, l'homme se fait prisonnier dans sa propre cupidité et unit la liberté à son semblable pour ainsi caractériser la dimension universelle de la valeur investie dans l'univers de la prison où se

construit une « manipulation discursive », qui vise à justifier le mal par un paraître-vrai.

Espace de mouvements et de motifs, la route est un signe spatial qui prend sens dans la direction et les intentions du voyageur qui l'emprunte. Puisque tout voyage commence par un départ, la route, dans notre corpus, trouve son expression dans un temps et dans un espace qui se *contextualisent* autour de la dialectique d'un « ici » et d'un « ailleurs ». Dans ce travail, la réflexion sur la figure spatiale de la route nous a permis d'aboutir à une conclusion qui nous fait dire que le voyage, quelle que soit la culture des peuples, la position géographique des pays, fait toujours le voyageur, lequel emprunte la route pour se perdre afin de mieux se retrouver.

Dans ce *vouloir individuel et général*, dans ce *vouloir faire* et *ce vouloir être*, se trouve un esprit de conquête qui met le voyageur dans une partance vers un « ailleurs » de lumières continuelles. Se mettent ainsi en surface, la thématique du bien être spirituel et corporel, pour laquelle le personnage effectue un mouvement de libération et de protection des angoisses d'un « ici », et des incertitudes d'un lendemain hypothéqué par les réalités du présent. Dans notre corpus, le voyage perd sa dimension poétique et déploie le signe de la route vers un « ailleurs » à partir duquel les personnages comme Waiyaki, Fola, Walter et Lorimer réalisent des œuvres, en se réalisant dans un plein *vouloir être*. Ainsi, ils mettent en marche la pensée et l'action sur un chemin, afin de venir à bout des racines de leur souffrance et de leur manque.

Dans la maison close s'exprime en maître le *primumovens* d'un système d'interactions entre l'homme et la femme. Lamming et Boyd explorent cet univers pour en ressortir avec le statut de la femme réifiée dans un contexte colonial et post

colonial en Afrique et dans les Caraïbes. L'analyse de ses interactions nous a permis de mettre en vue le destin de la femme, qui se trouve être enfermée dans *l'Eros* et le *Thanatos*. Les actants argent et plaisir sexuel, demeurent des objets et des acteurs, qui définissent les jonctions et les disjonctions des personnages féminins dans un présent assujetti d'un espace libidinal.

Cet espace est juxtaposé à celui du bar-café qui sert de couverture aux thématiques attraits à la politique, à la vengeance et à l'amour. Il demeure un univers bifacial où se déploient un « je » et un « Tu » en quête d'une conjonction de possibles, de rêves. Public, l'espace du bar reste paradoxalement discret pour le traitement des sujets importants aussi bien dans la sphère politique que privée. Sa fonction reste la même dans toutes les sociétés décrites dans notre corpus. Alors que Ngugi en fait une chambre d'enregistrement des agissements politiques, Boyd, lui, le décrit comme une tanière où se mettent en exergue l'amour et la haine. Cela laisse entrevoir une différence de préoccupations entre les sociétés africaines où la morale peut être ignorée du champ politique au nom de l'ascenseur social, et les sociétés occidentales qui se départissent de la moralité conjugale pour satisfaire, dans la liberté, les plaisirs du corps. Dans les deux sociétés, le bar est un espace social où se mesurent des facteurs sociaux sous-tendus par la présence et l'absence de la probité.

L'étude sémiotique de l'espace dans les œuvres de Ngugi, de Lamming et de Boyd nous a permis, à bien des égards, de mettre en surface non seulement les valeurs investies dans le signe, mais également sa signifiance et la nature des interactions sociales, politiques et économiques qui s'y effectuent. Les différentes théories sémiotiques appliquées, dans l'analyse de nos textes, nous amènent à une conclusion selon laquelle l'espace physique est aussi un espace de papier où s'écrivent des récits d'histoire, de politique, et de culture à travers lesquels se lit un

lien intrinsèque entre l'espace et le discours. D'où l'étude sémantique de ce dernier point dans notre deuxième partie.

Après une étude analytique sur l'espace dans la première partie, une attention particulière est dirigée vers l'utilisation du langage par des personnages dans cet espace. Analyser leurs interactions implique une prise en considération de leur contexte de profération, d'où leur dimension pragmatique.

Une étude discursive du contexte factuel, de même qu'une observation et une analyse du rapport « Je-Tu », dans des contextes pragmatiques, a permis de mettre en surface les raisons d'une horizontalité et d'une verticalité des rapports socio-professionnels des personnages qui, à des moments précis, se meuvent dans des espaces déterminés. L'analyse sémantique des déictiques temporels a permis de mettre en surface des informations sur des faits et des contextes de faits. Ils ont aidé à fixer des points de références situés dans des positions antérieures et postérieures des énonciations des personnages.

Dans *RB* et *ICS*, l'emploi des directifs et des assertifs détermine la force du « Je » sur le « Tu » allocuté, d'où la mise en exergue de la domination sociale du personnage colonial sur le sujet indigène. Dans *RB*, le contexte factuel est marqué par la présence d'un « Je » égocentrique qui est celui de Livingstone, alors que dans *ICS* le « Je » allocataire pose et rencontre le « Tu » allocuté pour apparaître sous le manteau d'un « Je » protecteur et paternaliste. Parfois le « Je » se meut en « Nous » dans *GW*, *ICS*, pour souligner un destin commun dans un contexte de colonisation.

Le « Je », dans une situation factuel, ne trouve aucune marge de tolérance chez Ngugi, Lamming et Boyd. Ils le condamnent à s'unir à son altérité, son « Tu »

alter ego pour trouver la voie du salut. Ils font rencontrer le « Je » et le « Tu » afin de les fusionner dans un « Nous » collectif pour ainsi chanter la force de l'unité dans la diversité et, de ce fait, faire triompher le Bien sur le Mal. En plus, la présence ou l'effacement des déictiques « Je-Tu » narratoriels de même que les déictiques indiciels aussi bien dans les ouvrages de Ngugi que dans ceux de Boyd, souligne ou efface la subjectivité du langage en intégrant ou en écartant la situation de communication du contexte extralinguistique. L'embrayage et le débrayage des énoncés des interlocuteurs trouvent leur explication dans la marge indicielle de liberté d'expression dans les sociétés africaines et occidentales.

Par ailleurs, l'étude de la dimension illocutoire dans la dialectique du Bien et du Mal a permis d'identifier l'aspect performatif du langage dialogal et la portée cognitive de l'aspect encyclopédique de la communication entre le Je-héros, le Je-narrateur et le Tu allocuté, aussi bien dans les œuvres de Lamming que dans ceux de Ngugi. A travers l'emploi intentionnel des déclaratifs, des promissifs et des directifs, la trame des ouvrages de notre corpus met à la disposition du lecteur toute une mosaïque d'informations et d'événements qui rythment le quotidien des acteurs.

En faisant de la guerre une thématique centrale dans certains de leurs ouvrages, Ngugi et Boyd posent, avec acuité, l'équation du Bien et du Mal. Face aux urgences de la nécessité et du devoir immanquable de ménager les droits fondamentaux de l'être humain, se met en surface l'épineuse question du Bien utile et du Mal nécessaire. Cet état équationnel de cette thématique va déterminer les positions et les actes des personnages de notre corpus. Ce qui donne au langage usité par les personnages une dimension fortement illocutoire.

Etant une thématique transversale, la question de l'amour constitue une préoccupation importante dans les différentes sociétés référentielles de notre corpus. En effet, en évoquant ce thème, Ngugi, et Boyd s'appuient sur la valeur perlocutoire du langage pour illustrer dans *RB*, *GW* et *ICW*, le lien direct entre le discours perlocutoire à résonnance amoureuse et les réalités socio-politiques édictées par le contexte colonial en terres africaines. En plus, dans *Armadillo* et *WC*, les personnages font de l'amour, d'une part, la satisfaction d'un désir corporel et d'autre part, une sublimation qui dépasse les plaisirs de la chair. Leur usage du langage perlocutoire souligne avec force les préoccupations, les motivations des uns et des autres selon un contexte et une visée déterminés. L'échec et ou/ la réussite des actes de langage dans les contextes communicationnels sous-tendus par la question de l'amour, souligne, à bien des égards, des thématiques subsidiaires relatives à la trahison. Ainsi, Ngugi et Boyd exhument, d'une part, les conséquences directes et collatérales de la politique coloniale, et, d'autre part, les implications de la quête sans limite de l'homme de son bien être.

Dans ce champ de l'étude conversationnelle, les maximes ou les lois de la conversation, nous ont paru d'une grande importance. Ainsi, nous avons considéré la rumeur comme un moyen de communication. Son analyse a permis l'identification et l'explication de l'emploi de règles conversationnelles comme la maxime de la quantité, la maxime de la qualité, celles de la pertinence et de la modalité.

Dans le combat contre le système colonial et néocolonial avec ses conséquences sociales, ces écrivains, précédemment cités, font l'économie de la « logique conversationnelle » des personnages en soulignant l'efficacité de la combinaison de la quantité et de la qualité des maximes employées. Dans *RB* et *ICS*, la qualité de l'interaction conversationnelle entre les acteurs, a mis en vue des informations qui mettent le récit dans un cadre d'actions (comme c'est le cas dans

RB), et un espace psychologique déterminé par la procrastination de l'action révolutionnaire. Cela a permis d'exhiber les raisons profondes du désespoir de cause qui s'est emparé des peuples africains et caribéens pendant et après l'ère de la colonisation. Le respect et la violation des maximes, dans le corpus, mettent à nu le caractère anarchique des intérêts des différentes communautés où l'homme s'exprime comme un conquistador du bonheur par tous les moyens possibles.

Ngugi donne une trace marxiste définitoire de l'élan de ses personnages parmi lesquels les riches subissent le contre-pouvoir du pauvre qui se fait défenseur de sa propre communauté. Quant à Boyd, il peint les énonciations de ses personnages comme Torquil et Lorimer dans *Armadillo* comme des discours d'énonciatifs de la nature humaine qu'il juge négative. Il souligne avec emphase l'idée du Mal inné chez l'homme dont le seul rêve est de se réaliser dans une entreprise singulière.

Les deux écrivains se complètent dans leur combat contre l'injustice sociale. Leur articulation thématique du pouvoir impuissant va porter une image poétique, dont l'expression dans la pragmatique laisse Ngugi, à travers des actants comme Mugo, informer sur le mobile et les motivations égotistes de l'homme dans un contexte d'une mobilisation collective pour une cause salvatrice. Et Boyd d'ouvrir un chapitre d'une critique sur l'individu qui n'a de cesse de faire primer le matérialisme sur la vie elle-même. Alors que Ngugi se donne l'ambition d'un rêve d'une liberté totale, Boyd fait le portrait d'une mentalité libérale et conquérante pour le gain et le bonheur personnel.

Du pouvoir impuissant, se dégage le salut chanté dans la poésie incantatoire qui donne à la prière, dans *RB*, les relents d'un cataclysme, l'expression d'une haine viscérale au moment où dans *ICS*, celle articulée par Ma

va dans le sens d'implorer le salut de l'âme. L'usage de la poésie incantatoire de Ngugi et de Lamming place le roman dans une position où il fait sienne la force de la parole totale. Se souligne ainsi la valeur expressive de la musicalité du texte littéraire enrôlé dans un discours performatif. Dans *RB* et *ICS*, Joshua et le pasteur John font de la prière et des louanges des moyens expressifs du miracle divin. Ils donnent aux mots un poids miraculeux et fusionnent l'actant loquent et non-loquent, l'auditeur additionnel et ou isolé dans l'expression de la glorification du Dieu Tout Puissant.

Cette deuxième partie de notre travail nous a permis d'éclairer la nature du langage humain dans la littérature, en mettant en vue beaucoup de ses aspects sémiotiques et pragmatiques. Elle nous a permis d'étudier l'individu dans son rapport direct avec son semblable, de souligner la variabilité des valeurs linguistico-pragmatiques de la communication de sociétés différentes. Le lien direct qui existe entre l'emploi de la parole et l'espace physique nous est également révélé. Ce qui nous ouvre une brèche pour une troisième partie, à travers laquelle nous avons démontré comment les mouvements communicationnels entre personnages d'âges, de cultures, et d'identités différents sont sémiotiquement narrés.

Etant la somme d'une succession de faits et d'événements, le récit comporte une phase de dénouement qui constitue en même temps le point final d'un tissu algorithmique, dont les inversions de contenus imbriquent le message littéraire dans un temps et un espace signifiants. L'espace scolaire s'impose comme un univers de micro et de macro transformations. Il constitue un espace d'articulation de parcours narratifs, faisant des messages politiques de Ngugi et de Lamming, dans *RB* et *ICS*, des vérités tangibles qui se lisent dans un ordre a-chronique. Ainsi, « l'effet récit » et les transformations algorithmiques demeurent dans les ouvrages des deux écrivains des moyens narratifs de leurs messages fictionnels.

Cependant, si Ngugi fait usage de suites algorithmiques pour mettre en exergue les débuts et la fin tragique d'un héros de guerre, dans *GW*, Boyd, dans *Armadillo*, construit un algorithme pour retracer la vie d'un homme forgé par une civilisation matérialiste. Alors que la trajectoire de Kihika le mène de l'école à la mort libératrice d'une existence d'humiliation, celle de Lorimer, dans *Armadillo*, l'éloigne de l'univers d'humiliation pour le rapprocher de celui de la vie et du profit. Les mouvements de ces deux personnages, dans des sociétés différentes, donnent à voir des systèmes politiques et sociaux qui prennent en otage des citoyens, lesquels suivent un chemin de vie que leur tracent les réalités quotidiennes, subsidiaires à l'égocentrisme d'un système économique et à l'injustice du système politique.

Par ailleurs, l'analyse de la syntaxe narrative et l'étude de la portée discursive de certains récits seconds relatifs à la thématique de la dépossession, a permis d'identifier les schémas qui ont organisé le système politique en terre africaine dans un contexte colonial où les acteurs se révèlent dans des compétences et des performances à visée sémiotique pour, de ce fait, se disjoindre du manque, ou de l'absence et subséquemment se joindre à des objets de valeurs positives. Dans *GW* et *ICW*, le sujet de faire remporte les épreuves principales pour faire du sujet d'état une victime durant tout le parcours discursif. La sanction qu'il subit lui fait porter le visage d'un sujet en disjonction des objets de valeur dignité et liberté.

En plus, dans *WC* et *Armadillo*, Ngugi et Boyd ont fait épouser à leurs programmes narratifs l'allure de parcours sémiotiques où ceux qui remportent les épreuves *glorifiantes* restent sous la menace des anti-sujets, lesquels cherchent, à tout prix, à se faire des sujets de faire en jonction des objets de valeurs (richesses, bonheur) convoités.

L'étude des modalisations véridictoires et l'analyse des programmations du récit cognitif dans notre corpus a participé à mieux éclore les intentions non articulées à teneur politique et/ ou sociale des personnages. En effet, dans des contextes similaires de guerre, Ngugi et Boyd, respectivement dans *GW* et *ICW*, ont fait suivre à Mugo et Walter des parcours narratifs aux pivots différents. Après sa trahison de la cause commune de son peuple, Mugo se livre à la justice de son pays. Une justice militaire qui s'offre une marge cognitive pour ainsi mieux apprécier la gravité du crime accompli par le sujet Mugo. Ainsi le faire-être fait face à l'être-de-l'être. Le masque du paraître disparaît pour laisser apparaître le vrai visage du faux héros qui s'est exprimé dans l'assassinat du guerrier Kihika.

Quant à Boyd, il nous présente, d'une manière ironique, le paraître d'un homme qui s'est fait soldat dans une armée étrangère, pas pour combattre au nom d'un idéal nationaliste, mais pour assouvir un désir de vengeance sur un tiers qu'il juge être l'auteur de son dénuement social. Similairement, Lamming dans *ICS*, fait suivre à Mr Slime un parcours identique à celui de Mugo, dans *GW*. Chacun des deux personnages porte, d'une manière consciente ou inconsciente, le manteau du paraître qui finit par s'user sous l'ardeur des faits tangibles dans le temps et dans l'espace d'actions.

En plus, dans *Armadillo*, Boyd fait noter, de la manipulation à la glorification, un parcours particulier sur le personnage de Lorimer. Ce dernier profère des discours qui anéantissent la force réplicative des idées des sujets antagoniques. La fin de son parcours partage des similitudes avec la fin du parcours de Kamiti, dans *WC*. Tous les deux personnages sont victorieux à la fin de leur épreuve principale. Si Lorimer appauvrit les clients de son entreprise pour se joindre à l'objet richesse, Kamiti, lui, appauvrit ses riches clients pour enrichir les pauvres. Ainsi, son devoir faire s'oppose au vouloir faire et être de Lorimer. D'où l'expression de deux sociétés dont l'une est confrontée à un problème de

partage des services et des biens de l'Etat, et l'autre à un problème de justice sociale.

Par ailleurs, dans *RB*, le devoir de sauver une vie va s'opposer aux lois des traditions de Kameno. Waiyaki prend la responsabilité d'aller à l'encontre de ses coutumes pour s'ouvrir à la médecine occidentale. Le récit s'affranchit de l'évidence de la normalité pour impliquer une tension qui découle d'une polémique, dont les causes principales prennent forme dans un choc de civilisations. Quant à Lamming, à travers le choix social de Belinda, dans *SOA*, il tisse un argument caractériel sur la gouvernance de San Cristobal. Il entraine le récit dans un mouvement de logique de consécution et de conséquence pour ainsi établir un lien direct entre la dégradation des mœurs à San Cristobal et la mal gouvernance de la Barbade au seuil des indépendances. Waiyaki et Belinda brisent les tabous de leurs sociétés pour replacer l'homme dans un univers dépourvu de dogmes coutumiers et moralistes.

En plus, Ngugi et Lamming ont fait du « paradoxe de Chisholm », un moyen d'écriture dans leur micro et macro univers linguistico-littéraire. Un univers où le face-à-face dialectique de l'interdit et de l'obligation laisse schématiser le rapport du personnage avec son sujet dans l'expression d'une *tension* certaine. Ngugi dépeint les deux forces qui s'affrontent dans la forêt d'Aberdares pour ainsi mieux souligner l'aspect dramatique du récit dans lequel le colonisateur remplit son « devoir de civiliser » et opprimer.

Le face-à-face frontal entre colons et rebelles Mau Mau, dans *GW*, trouve son écho dans *ICS* où ouvriers indigènes et policiers blancs s'affrontent dans les canevas de la logique de l'interdit et de l'obligation. Ngugi et Lamming, dans *GW* et *ICS*, font de la révolte populaire un moyen narratif grâce auquel ils *textualisent*

les relations de rupture entre **D1** et $\bar{D}_1$ pour souligner la dimension fortement politique du devoir et de l'obligation dans un contexte colonial aussi bien en Afrique que dans les Caraïbes.

L'articulation de ce « paradoxe de Chisholm » va faire émerger des hommes et des femmes qui vont connaître, à leur tour, le destin paradoxal du héros. A travers des programmes transitifs, réfléchis et conjonctifs, Ngugi fait du parcours de Mugo un mouvement de transformations qui va aboutir à la tombée du masque de la fausseté. Il ironise sur son identité de héros pour faire porter à ces actions une image *pathémique* avant de leur ôter la valeur d'un vouloir engagé. Ainsi, il actualise la thématique de l'individualisme et de la trahison qu'il souligne comme des mauvais germes à nettoyer du nouveau champ de l'indépendance.

De la même façon que Ngugi suit et décrit le parcours de Mugo en mettant en surface les actifs de ses faires et de ses transformations, Lamming fait du chemin de Slime un parcours narratif jonché de conjonctions et de disjonctions. A l'image de Mugo, Slime se met en jonction avec l'objet de valeur positive pour connaître une transformation réflexive. La mise en texte de la thématique de la trahison dans *ICS* a permis à Lamming, à l'exemple de Ngugi, d'exposer le visage d'un faux prophète au lendemain des indépendances de la Barbade, et, de ce fait, porter une critique constructive sur la continuité d'un système politique sous-tendu par l'égocentrisme et l'injustice sociale.

A la différence de Mugo et de Slime respectivement dans *GW* et *ICS*, qui se sont fait porter la bannière du « héros », Felix, dans *ICW*, va emprunter un parcours marqué par un rapport de conjonction et de disjonction. Boyd fait de son parcours, contrairement à Ngugi et Lamming avec Mugo et Slime, une suite de transformations qui finiront par le mettre dans un état de privation réflexive

involontaire. Il échoue dans sa quête de jonction avec l'objet de valeur honneur pour ainsi confirmer l'impossibilité de l'homme de se réaliser dans son entreprise du bonheur personnel.

Dans leurs ouvrages respectifs Ngugi et Lamming portent leurs critiques sur les dérives de leurs nations nouvellement indépendantes, quant à Boyd, il met l'accent de sa critique sur l'homme qui ne vise qu'à satisfaire un bien être individuel.

Le paradoxe du silence est articulé aussi bien dans *ICS* que dans *ICW* à travers un personnage féminin. Dans les deux récits seconds des deux ouvrages, le discours disparaît pour laisser la seule isotopie du silence passer l'information sur l'écart social et l'isolement de Matilda et de madame Creighton. Ces différentes isotopies sont narrées dans un temps sémiotique dont l'analyse nous a permis de mieux mesurer la signification du message des auteurs de notre corpus.

Ngugi, dans *RB*, fusionne les phénomènes du temps à travers l'intervalle de l'instant pour articuler une identité narrative. Les mouvements dans le temps et dans l'espace de Joshua s'expriment comme des valeurs temporelles qui signifient l'être et le devenir du pasteur. Son passé est détaché du présent à partir duquel il construit son salut, son avenir. De la même façon que Joshua observe un mouvement confessionnel, le révérend Jackson, dans *ICS*, effectue un saut temporel accompagné d'un changement de culte. A l'exemple de Joshua, il opère un syncrétisme temporel entre le passé et le présent pour justifier son identité religieuse et ainsi se projeter dans les possibles d'une vie future. Les deux pasteurs se font mesurer leurs parcours dans un temps qui ne laisse aucune marge possible à un engagement politique et social auprès de leurs populations désabusées par des systèmes politiques asservissants. Leur existence se décompose en trois temps et

fait jouer au présent un rôle important, qui est celui du soleil à midi où la lumière, au zénith, purifie l'âme pour le conduire dans un présent, dans une nouvelle vie prometteuse ; une vie d'un « ailleurs » aux moissons paradisiaques. Cependant, entre l'homme et ce temps des moissons, figure la frontière de la mort.

Dans les ouvrages de Ngugi et de Lamming, se soulignent des similitudes socio-culturelles entre la société kenyane et celle de la Barbade. La conception de la mort dans les deux pays est sous-tendue par l'idée de la transcendance. En outre, sur le plan structural les deux écrivains font dudit phénomène un moyen narratif par lequel ils affectent au temps romanesque, dans *GW* et *SOA*, la modalité du continu. Entre l'accompli et l'inaccompli, ils articulent un « instant » narratif qui souligne un mouvement différentiel d'un état premier à un état second à partir duquel le défunt découvre le monde de la transcendance. A travers la mort, Ngugi fait incarner à ses héros comme Waiyaki, Kihika et Harry Thuku l'image du patriote qui, en donnant sa vie pour la cause de son peuple, se met en jonction avec l'éternité de la vie spirituelle. Les raisons de leur engagement dépassent les bornes temporelles et s'inscrivent dans une dynamique a-temporelle. Quant à Lamming, il exalte le phénomène de la mort pour faire la peinture, non d'une réalité politique comme c'est le cas dans *GW*, mais d'une richesse culturelle où la mesure du temps spirituel se définit dans la transcendance.

Passage du soleil dans l'obscurité d'un noir de minuit, la nuit s'oppose au jour et fait de son noir un signe qui articule un sens à la fois figuratif et conceptuel. Dans *RB*, il renvoie à un mouvement temporel qui efface la présence des dogmes de la morale du jour pour ainsi libérer les habitants de Kameno de leur état de privations aux jeux sensuellement érotiques. S'exprime ainsi, chez les traditionalistes dudit village, une tension existentielle qui découle de la marge de liberté qui s'offre aux acteurs diurnes dans ce cercle de la danse qui se dessine comme une matrice où s'effectuent la gestation d'une liberté certaine, la fertilité

d'une civilisation et d'une culture où l'expression corporelle occupe une place importante.

Si la nuit de la danse, dans *RB*, se signale comme un noir couvrant l'image d'une permission transformationnelle, dans *SOA*, elle prend le visage d'un temps à résonnance divine. Son noir se veut une couverture mystique qui fait du *tonnelle* un espace de disjonction spatio-temporelle, un lieu de renaissance, un univers de réincarnation et de salut, à travers l'activité de la cérémonie vaudou où le mort « errant » est libéré des chaînons des ténèbres, des supplices pour rejoindre le monde libre des ancêtres. Ce monde où le présent est perpétuellement suspendu dans un temps appelé éternité.

Dans ce noir de la liberté, surgit le rouge d'un feu asservissant et iconoclaste. Dans les ouvrages de notre corpus, les trois auteurs en ont fait un actant perceptible qui implique, en plus du sens d'un symbole, celui d'une vitesse transformationnelle.

Dans *GW* et *ICW*, l'interprétation temporelle du feu se fait sous l'angle du sillon de l'immédiateté. Son articulation temporelle se développe au delà de la fonction décorative pour signifier un faire et un état de fait. Dans *GW*, l'action du feu va au-delà de la résultante du « chaud » et du « sec ». Elle renvoie à un essaim d'images qui symbolise la purification d'une nation handicapée dans son combat pour la liberté par un esprit de trahison. Dans *ICW*, il se fait ravageur et est décrit dans une syncope antérieure et postérieure. Boyd fait porter au feu une nature aspectuelle en vertu de laquelle l'espoir se consume dans les cendres de l'anéantissement pour étaler à vue une barbarie inhumaine exprimée au nom d'un vouloir de domination.

Cependant, à travers son action dévastatrice sur l'hôtel GGH dans *Armadillo*, se met en valeur l'instant dans le deuxième temps. Il établit un lien nodal entre sa capacité destructrice et la cupidité humaine qui caractérise cette société anglaise du XXIe siècle.

L'étude sémiotique de l'espace et l'analyse sémantique du discours littéraire, dans notre corpus, nous a permis d'établir un lien nombrileux entre l'espace, le discours et le temps de la narration du discours dans l'univers romanesque. Ce qui nous amène à dire qu'une œuvre littéraire est une nomenclature d'évènements fictifs dont le sens est à la fois spatial, temporel et discursif. En outre, l'application de la sémiotique aux productions littéraires nous a permis de lire le texte de la fiction comme un signe signifiant dans un tout politico-économique, historique et culturel.

BIBLIOGRAPHIE

I. CORPUS

1.1 Œuvres de Ngugi wa Thiong'o

- Ngugi wa Thiong'o. *The River Between*. London: Heinemann, 1967.
- _____. *A Gain of Wheat*. London: Heinemann, 1965.
- _____.*Wizard of the Crow*. London: Heinemann, 2006.

1.2. Œuvres de George Lamming

- LAMMING, George. *In the Castle of my Skin*. Michigan: University of Michigan Press, 1991.
- _____. *Season of Adventure*. Michigan: University of Michigan Press, 1999.

1.3. Œuvres de William Boyd

- BOYD, William. *An Ice-Cream War*, New York: Vintage Books, 1999.
- _____. *Armadillo*, London: Penguin Books, 1998.

II. AUTRES TEXTES DE NGUGI WA THIONG'O

II.1. Les Romans

- NGUGI, wa Thiong'o, *Weep Not, Child*. London: Heinemann, 1964.
- _____. *Petals of Blood*. London: Heinemann, 1977.
- _____.*Devil on the Cross*. London: Heinemann, 1982
- _____. *Matigari*. London: Heinemann, 1989.
- _____.*Wizard of the Crow*. London: Heinemann.2006

II.2. Les Essaies

- Ngugi, wa Thiong'o , *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture And Politics*. London: Heinemann, 1972.

- _____. *Detained: A Writer's Prison Diar*. London: Heinemann, 1981.
- _____.*Writers in Politics*. London: Heinemann, 1984.
- _____. *Decolonizing the Mind: the Politics of Language in African Literature*. Kenya: Heinemann, 1986.

III. AUTRES TEXTES DE GEORGE LAMMING

III.1 Les romans

- LAMMING, George. *The Emigrants*. London. Heinemann. 1954 _____.*Of Age and Innocence*. London. Unabridged edition. 1958
- _____. *The Pleasures of Exile*. Michigan. Michigan University Press. 1960
- _____. *Water with Berries.* London. Heinemann. 1971
- _____. *Natives of My Person*. Michigan, University of Michigan Press, 1972

IV-AUTRES TEXTES DE WILLIAM BOYD

IV.1 Les romans

- BOYD, William. *Fascination*. London. Penguin, 2005
- _____ _____.*Bamboo*. London. Pengui, 2008
- _____. *Any Human Heart*. London. Pengui, 2008
- _____. *Any The Destiny of Nathalie 'X'*. London. Pengui, 2008
- _____.*The Blue Afternoon*. London. 2009
- _____. *Brazzaville Beach*. London. Penguin, 2009.

- _____. *The New Confession*. London. Penguin, 2010.
- _____. *Star and Bars*. London. Penguin, 2010.
- _____. *Ordinary Thunderstoms*. London. Penguin, 2009.
- _____. *Restless*. New York. US edition. 2007.
- _____. *Nat Tate*. London. UK editions. 2011.
- _____. *The Dream Lover.* London. Uk edition, 2008.
- _____. *Waiting for Sunrise*. London. Penguin, 2009.

V.2. Nouvelles et pièces théâtrales

- _____. *School Ties.* London. Penguin.1985.
- _____. *On the Yankee Station*. London. Vintage International ed Edition, 2012.

VI. ETUDES CRITIQUES SUR NGUGI, LAMMING ET BOYD

VI.1 Etudes critiques sur Ngugi

VI.2. Ouvrages

- BEIR, Ulli. *Introduction to African Literature*. London: Longman, 1967.
- COOK , David & OKENIMKPE, Michael. *Ngugi wa Thiong'o*: *An Exploration of his Writings*. Nairobi: Heinemann, 1997 [1983].
- JANETSKE, Dorothee. *The Role of Women in the Novels of Ngugi wa Thiong'o*. (M.A. Thesis) Madison: University of Wisconsin, 1982.
- Moore, Gerald. *Twelve African Writers*. Blooming: Indiana University Press, 1980.
- M. PHIL REDDY, Indrasena K. *The Novels of Achebe and Ngugi: a Study in the Dialectic of Commitment*. New Delhi: Prestiges Books, 1994.
- REDDY, Indrasena. *The Novels of Achebe And Ngugi*. New Delhi: Prestige Books, 1994
- STEWART, Daniel. *Le Roman africain anglophone depuis 1965: d'Achebe à Soyinka*. Paris: l'Harmattan, 1998.

VI.3. Articles

- AWOONORE, Kofi. James Ngugi, Ferdinand Oyono and The Anti-colonial Novel," *The Breast of the Earth*. Enugu: NOK Publishers, 1975, 281-305.
- ELDERS, Derek. "Review of Ngugi's *A Grain of Wheat*" in Elder D. Jones, ed. *African literature Today*. London: Heinemann, 1968, n° 1.
- IKIDDEH, Ime. "Ngugi wa Thiong'o: The Novelist as Historian." *Critical Perspectives on Ngugi wa Thiong'o*, ed. Killam, G. D. Washington: Three Contents Press, 1984.
- JABBI, Bu-Buakei. « Conrad's Influence on Betrayal in *A Grain of Wheat*», *Research in African Literatures*", XI, 1 (Spring 1980), 50-83.
- MONKMAN, Laslie. « Kenya and the new Jerusalem in *A Grain of Wheat* », *African literature Today*, (1975), n°7.

- VII. ETUDES CRITIQUES SUR LAMMING

VII.1 Les Ouvrages

- DALLEO, Raphael. *Caribbean Literature and the Public Sphere: From the Plantation to the Postcolonial*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2011.
- FORBES, Curdella. *From Nation to Diaspora: Samuel Selvon, George Lamming And the Cultural Performance of Gender*. Kingston: University of West Indies Press, 2005.
- NAIR, Supriya. *Caliban's Curse: George Lamming and the Revisioning of History*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996.
- POUCHET, paquet Sandra. *The Novels of George Lamming*. Heinemann, 1983.

VII.2. Les articles

- DALLEO, Raphael. «Authority and the Occasion for Speaking in the Caribbean Literary Field: Martin Carter and George Lamming » in *Project Muse*, n°30, 2006.
- DILLON, BROWN, J. « Exile and Cunning: The Tactical Difficulties of George Lamming » in *Cotemporary Literature*, N°47, 2006.
- HARRELL, Elizabeth Nunez. « Lamming and Naipaul: Some Criteria for Evaluating the Third-World Novel » in *Contemporary Literature*, Vol. 19, N°1, 1978.
- JOYCE, Joyce Ann . « What we do and why we do what we do: A Diasporic Commingling of Richard Wright and George Lamming » in *Callaloo*, *n°*32., 2009.
- SAUNDERS, Patricia. «The Pleasures/Privileges of Exile: Re/covering Race and Sexuality in *The Pleasures of Exile* and *Water With Berries*. *Alien-Nation and Repatriation: Translating Identity in Anglophone Caribbean Literature* ». Lanham, MD: Lexington Books, 2007.

VIII. ETUDES CRITIQUES SUR BOYD

VIII.1. Articles et thèses

- Bathie Samb. Thèse d'Etat centré sur le thème : *le Savoir, L'Avoir Et le Pouvoir dans les œuvres de William Boyd*. Une thèse d'Etat soutenue à l'université Gaston Berger de St-louis en 2008.

- « L'Attente de l'aube, par William Boyd www.lexpress.fr/.../l-attente-de-l-aube-par-william-boyd (consultée le 01-07-2012 à 18h02mn)

IV. OUVRAGES, ARTICLES THEORIQUES ET/ OU METHODOLOGIQUES

IV .1. Ouvrages

- ADAM, Jean-Michel. *Langue et littérature : analyses pragmatiques et textuelles*. Paris : Hachette, 1991.
- ARNEHIM, R. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, 1976.
- AUGENOT, Marc et *al*. *Théorie littéraire*. Paris : P.U.F, 1989.
- AUROUX, Sylvain. *Encyclopedie philosophique universelle*, *les notions philosophiques, tome 2*. Paris : PUF, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *La Dialectique de la durée*. Paris : Quadrige, 2001.
- BACRY, Patrick. *Les Figures de styles*. Paris : Belin, 1992.
- BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard, 1978.
- BALANDIER Louis. *Le Récit*. Paris : Editions S.T.H, 1991.
- BALLABRIGA. Michel. *Sémiotique du surréalisme* : *André Breton ou la cohérence*. Paris : Presse universitaire de Mirail, 1995.
- BARAT, J-C. *Théorie des genres et communication*. Bordeaux-Talence : Maison des Sciences de l'Homme, 1978.
- BARTHES, Roland. *Mythologie*. Paris : Seuil, 1957.
- BARTHES, Roland. *Le Plaisir du texte*. Paris : Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *Poétique du récit*. Paris : Seuil, 1977.
- BARTHES, Roland. *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland. *Le Bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984.
- BARTHES, Roland. *Traveaux chosis: Sémiotique/Poetique*. Moscou: Progès, 1994.

- BAUMGARTEN, A. G. *Esthetique*, tr. fr. J.-Y. Pranchere, Paris : L'Herne, 1988
- BAYLON, Christian & Mignot Xavier. *Initiation à la Sémantique du* langage. Paris : Armand Colin, 2005.
- BENEDETTO, Pierre. *Introduction à la psychologie*. Paris : Hachette, 2000.
- BENJAMIN, W. *L'Œuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique* [trad. M. Patronnier de Gandillac]. Paris : Allia, 2003.
- BERGER, Daniel. *L'Explication de texte littéraire*. Paris : Nathan, 2000.
- BERGEZ, Daniel. *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*. Bordas, 1990.
- BERTHELOT, Francis. *Le Corps du héro*s : *pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*. Paris : Nathan, 1997.
- BERTRAND, D. *Précis de sémiotique littéraire*. Paris : Nathan, 2000.
- BERTRAND, D. *L'Espace et le sens. Germinal d'E. Zola.* Paris : Hadès-Benjamins, 1985.
- BERTRAND, D. *L'Espace et le temps*. Amsterdam : Hadès-Benjamins, 1985.
- BOISSIEU, J-L de & GARAGNON, A M. *Commentaires stylistiques*. Paris : SED ES, 1987.
- BOURNEUF, Réal & OUELLET, Rolland. *L'Univers du roman*. Paris : PUF, 1972.
- BORDAS, Eric et *al*. *L'Analyse littéraire*. Paris Armand Colin, 2006.
- BOUTAND, Jean-Jaques. *Sémiotique et communication du signe au sens*. Paris : l'Harmattan, 1998.
- BREMOND, Claude. *Logique du récit*. Paris : Seuil, 1973.
- CADIR, PANIER. *Le Temps de la lecture.* Paris : Cerf, 1993.

- CHINGAREVA-SLAVINE, Elena. *Sémiotique, linguistique et modélisation*. Paris : Lavoisier, 2003.
- COHEN, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris : Flammarion, 1966.
- COHEN, Jean. *Le Haut langage. Théorie de la poéticité*. Paris : Flammarion, 1979.
- COIRIER, Pierre et *al*. *Psycholinguistique textuelle : approche cognitive de la compréhension et de la production des textes*. Paris : Armand, 1996.
- COQUET, J.C. *Sémiotique. L'Ecole de Paris*. Paris : Hachette Université, 1982.
- COQUET, J.C. *Le Discours et son sujet 2. Pratique de la grammaire modale*. Paris : *Klicksieck*, 1985.
- COQUET, J.C. *La Quête du sens*. Paris: PUF, 1997.
- COSMOS, Pieterse & Donald, Munro eds. *Protest and Conflict in African Literature*. London: Heinemann, 1990.
- COURTES, J. *Sémiotique narrative et discursive*. Paris : Hachette Université, 1993.
- COURTES, J. *Analyse Sémiotique du discours*. Paris : Hachette Supérieur, 1995.
- COUSSY, Denise. *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Editions Karthala, 2000.
- DABLA, Sewanou. *Nouvelles écritures africaines*. Paris : l'Harmattan, 1986.
- DAMISCH, H. *Theorie du nuage*. Paris : Seuil, 1974.
- DELAS, Daniel, FILLIOLET, Jacques. *Linguistique et poétique*. Paris : Larousse, 1973.
- DELBECQUE, Nicole. *La Linguistique cognitive*, *Comprendre comment fonctionne le langage*. Bruxelles : Editions Duculot, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *Critique et clinique*. Paris : Les Editions de Minuit, 1993.

- DESSOUS, Gérard. *Introduction à la poétique : approche des théories de la littérature*. Paris : Nathan, 2000.
- DUCROT, Oswald. *Le Dire et le dit*. Paris : Les Editions de minuit, 1984.
- DUCROT, O. - TODOROV T. *Nouveau dictionnaire encyclopédique des Sciences du Langage*. Paris : Seuil 1995.
- DUMARSAIS, César Chesneau. *Traité des tropes*. Paris : Nouveau Commerce, 1977.
- ECO, U. *Philosophie du langage et sémiotique*. Paris : P.U.F., 1988.
- ECO, U. *Les Limites de l'interprétation*. Paris: Grasset, 1991.
- ECO, U. *La Production des signes*. Paris: Livre de Poche, 1992.
- ECO, U. *Interprétation et surinterprétation*. Paris : PUF, 1996.
- EDELINE, Francis et *al*. *Traite du signe visuel*. Paris : Seuil, 1992.
- FONTANILLE, Jacques. *Le Savoir partagé : sémiotique et théorie de la connaissance chez Marcel Proust*. Paris-Amsterdam : Hades-Benjamins, 1987.
- FONTANILLE, J. *Les Espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette, 1989
- FONTANILLE, J. *Sémiotique et Littérature. Essai de méthode*. Paris : PUF, 1998.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du discours*. Limoges : PULIM, 1999.
- FONTANILLE, Jacques. *Soma et Sema, figures du corps*. Paris : Maisonneuve & Larose, 2005.
- FONTANILLE, J. *Sémiotique du visible. Des mondes de lumière*. Paris : PUF, 1995.
- FONTANILLE, J. – ZILBERBERG, C. *Tension et signification*. Paris : Mardaga, 1998.
- FLOCH, Jean Marie. *Identités visuelles*. Paris : PUF, 1995.
- FLOCH, Jean Marie. *Sémiotique, marketing et communication. Sous les signes, les stratégies*. Paris : PUF, 1990.

- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit : pour une sémiotique plastique*. Paris : Editions Hades-Benjamins, 1985.
- FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours*. Paris : Flammarion, 1968.
- FOUCAULT, Pierre. *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966·
- FOUCAULT, Pierre. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- FRANK, I. *The Theory of Decorative Arts: An Anthology of European & American*
- *Writings, 17501940*. New Haven & London: Yale University Press, 2000.
- FREUD, S. : *L'Interprétation des rêves*. Paris : PUF, 1967.
- FROMILHAGUE, C. & SANCIER-CHATEAU, A. *Introduction à l'analyse stylistique*. Paris : Bordas, 1991.
- FRYE, N. *Anatomie de la critique*. Paris : Gallimard, 1957.
- FUCHS, Catherine. *La Linguistique cognitive*. Paris: Ophrys, 2004.
- GARRIC, Nathalie & Calas, Frederic. *Introduction à la* pragmatique. Paris : Hachette Supérieur, 2007.
- GARNER, P. *Les Arts decoratifs.* Paris: Bordas, 1978.
- GOMBRICH E, H. *The Sense of Order : A Study in the Psychology of Decorative Art*. London : Phaidon Press Limited, 1979.
- GENINASCA, J. *La Parole littéraire*. Paris : PUF, 1997.
- GENETTE, G. *Figures* III. Paris : Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard. *Figure II*. Paris: Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard. *Introduction à l'architexte*. Paris : Seuil, 1979.
- GENETTE, Gérard. *Théorie des genres*. Paris : Seuil, 1986.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GENETTE, Gérard. *Figure I*. Paris : Seuil, 1966.
- GENINASCA, J. *Les Chimères de Nerval.* Paris *:* La Baconnière, 1969.
- GENINASCA, J. *La Parole littéraire*. Paris: PUF, 1997.

- GIBBS, R. *The Poetics Of Mind*: *Figurative Thought*, *Language And Understanding*. New York : Cambridge University Press, 1994.
- GILSON, E. *Les Idées et les lettres*. Paris: Vrin, 1932.
- GOMBRICH E, H. *The Sense of Order*: *A Study in the Psychology of Decorative Ar*t, London: Presses de Cornel University, 1979.
- GUIRAUD, Pierre. *Essais de stylistique*. Paris : Klincksieck, 1969.
- HAMBURGER, Käte. *Logique des genres littéraires*. Paris : Seuil, 1986.
- GREIMAS, A.J & FONTANILLE, Jaques. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 1991.
- GREIMAS, A J & COURTES, J. *Sémiotique Raisonné de la théorie du langage*. Paris : Hachette, 1993.
- GREIMAS, A.J & FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions*. Paris : Seuil, 1992.
- GREIMAS, A.J et Fontanille, Jacques. *Sémiotiques des passions*, *des états de choses aux états d'âme*. Paris : Seuil, 1991.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *De L'Imperfection*. Perigueux : Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A.J. *De l'Imperfection*. Paris : Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A.J, COURTES, Joseph. *Sémiotique : Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, tome 1*. Paris : Hachette, 1979.
- GREIMAS, Julien, Algirdas. *Maupassant*, *la sémiotique du texte*, *exercices pratiques*. Paris: Editions Seuil, 1975.
- HAMON, Philippe. *Texte et idéologie*. Paris : PUF, 1984.
- HANKS D. H. *Un design americain : le streamline de 1930 à nos jours*. Paris : Flammarion, 2005.
- HEGEL, G. W. F. *Esthetique des arts plastiques*. Paris : Hermann, 1993.
- HEIDEGGER, Martin. *Etre et temps* (traduit par MARTINEAU, Emmanuel). Paris : Authentica, 1985.
- HENAULT, Anne & BAYART, D. *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris : PUF, 2004.
- HENAULT, A. *Questions de sémiotique*. Paris : PUF, 2002
- HENAULT, A. *Histoire de la Sémiotique*. Paris : PUF - Que sais-je ? - 1992.

- HENAULT, Anne. *Narratologie sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*. Paris : PUF, 1983.
- HENAULT, A. *Narratologie. Sémiotique générale. Les enjeux de la sémiotique 2*. Paris : PUF, 1983.
- HENAULT, A. *Les Enjeux de la sémiotique. Introduction à la sémiotique générale*. Paris: PUF, 1989.
- HOEK, Léo. *La Marque du titre. Dispositifs sémiotiques d'une pratique textuelle*. Paris : Mouton, 1981.
- ISER, W. *L'Acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*. Paris: Mardaga, 1985.
- IVERSEN, M. *Alois Riegl*: *Art History and Theory*. Cambridge: The Massachusetts Institute of Technology Press, 2003.
- JAKOBSON, Roman. *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, 1963.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de poétique*. Paris : Seuil, 1973.
- JAUSS H, R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- JUNG, Carl Gustav. *Métamorphoses de l'âme et de ses symboles*. Genève : Librairie de l'Université, Georg et Cie, 1967.
- KAPLAN, W. *Designing Modernity, the Arts of Reform and Persuasion 18851945*. London : Thames & Hudson, 1995.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La Connotation*. Paris : Presses Universitaires de Lyon, 1977.
- KIBEDI VERGA, A et *al*. *Théorie de la littérature*. Paris : Picard, 1981.
- KIBEDI-VARGA, A. *Rhétorique et littérature. Etudes de structures classiques*. Paris : Didier, 1970.
- HENAULT, Anne. *Narratologie sémiotique générale : les enjeux de la sémiotique*. Paris : PUF, 1983.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine. *L'Enonciation. De la subjectivité dans la langue,* Paris, Nathan, 1985.
- KIBEDI VERGA, A. et *al*. *Théorie de la littérature*. Paris : Picard, 1981.

- .KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Bruxelles : De Broeck & Larcier, 1996.
- KLOKELBERG, Jean. *Les Techniques du style* : *Vocabulaire*, *Figures de rhétorique, Syntaxe*, *rythme*. Paris: Nathan, 1994.
- KOLAWOLE, Modupe, E. Mary. *Womanism and African Conciousness*. Trento: African World Press, 1997.
- KRISTEVA, J. *Le Texte du roman*. Paris : La Haye, Mouton, 1970.
- KRISTEVA, Julia. *La Révolution du langage poétique*. Paris : Seuil, 1985.
- LACAN, Jacques. *Ecrits*. Paris : Seuil, 1966.
- LACAN, Jacques. *Le Moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris : Seuil, 1978.
- LALANDE, Andre. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris : PUF, 1926.
- LANDOWSKI, E. *La Société réfléchie*. Paris : Seuil, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris : Plon, 1968.
- LINTVELT, Jaap. *Essai de typologie narrative : le point de vue*. Paris : Corti, 1981.
- LOTMAN, Louri & Ouspenski. Boris. *Sémiotique de la culture russe.* (Traduit du Russe et annoté par François Hoest). *Lausanne : l'Age d'homme*, 1990.
- LOTMAN, I. *La Sémiosphère.* Limoges : PULIM, 1999.
- LUKÁCS, Georges. *La Théorie du roman*. Paris : Gonthier, 1975.
- PAVEAU, Anne Marie & ELIAS SAFARTI, George. *Les Grandes théories de la linguistique* : *de la grammaire comparée à la pragmatique*. Paris: Armand Colin, 2003.
- LUNYNE, Wang. *Approche sémiotique de Maurice Blancho*. Paris : L'Harmattant, 1990.
- MAINGUENEAU, D. *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris : Bordas, 1986.
- MARC, Alexandre. *De la Mythologie à la dialectique.* Paris : Presse d'Europe, 1970.

- MARTIN F. *Pour une théologie de la lettre*. Paris : Cerf, 1996.
- MERLEAU-PONTY, M. *L'Œil et l'esprit*. Paris : Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Paris : Cynara, 1989.
- MEYER, Michel. *La Rhétorique*. Paris : PUF, 2004.
- MILLY. Jean. *Poétique des textes*. Paris : Nathan, 1992.
- MOESCHER, Jacques. *Langage et pertinence: référence temporelle*, *anaphore*, *connecteurs*. Paris : PUF, 1994.
- MOREAU, F. *L'Image littéraire*. Paris : SEDES, 1982.
- MOSCOVICI, Serge. *Psychologie sociale*. Paris : Presse Universitaires de France, 1984.
- NDIAYE, Amadou Ablaye & Alpha Amadou Sy. *Esthétique négro-africaine de Kalidou kassé*. Dakar : Panafrika : Silex/Nouvelles du Sud, 2007.
- ODILE GERAUD, Marie et *al*. *Les Notions clés de l'ethnologie* : *analyse des textes*. Paris: Armand Colin, 2000.
- PARRET, H. *Semiotics and Pragmatics*. Amsterdam: Benjamins, 1983.
- PATRON, Sylvie. *Le Narrateur* : *introduction à la théorie narrative*. Paris : Armand Colin, 2009.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe*. Paris : Seuil, 1978.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Studies in logic*. Boston: Little, Brown & Co, 1983.
- PEYTRARD, Jean. *Sémiotique différentielle : de Proust à Perec, syntagme 5*. Paris : PUF, 2001.
- ORTIGUES E. *Le Discours et le Symbole*. Paris : Aubier 1962.
- OUELLET, Pierre. *Poétique du regard, littérature*, *perception, identité*. Limoges : PULIM, 2000.
- PARRET, H. *La Sémiotique. Tendances actuelles et perspectives*, *Encyclopédie Universelle de Philosophie*. Paris : PUF, 1989.

- PARRET, H. & RUPRECHT, H.g. *Exigences et perspectives de la sémiotique*, *Recueil d'hommages pour Algirdas-Julien Greimas*, 2 vol. Paris : Benjamins, 1985.
- PERRIN-NAFFAKH, A. M. *Stylistique. Pratique du commentaire*. Paris : PUF, 1989.
- POUILLON, Jean. *Temps et roman*. Paris : Gallimard, 1946.
- POULET, Georges. Entre *moi et moi, Essais critiques sur la conscience de soi*. Paris : Jose Corti, 1976.
- MILLY, Jean. *Poétique des textes*. Paris: Nathan, 1992.
- MOULIN, Brigitte. *La Ville et ses frontières: de la ségrégation sociale à l'éthnicisation des rapports sociaux*. Paris : Karthala, 2001.
- RACCAH, Pierre-Yves. *Signes*, *langues et cognition*. Paris : L'Harmattan, 2005.
- RAIMOND, Michel. *Le Roman* . Paris : Armand Colin, 2000.
- RASTIER, F. *Sémantique interprétative*. Paris : PUF, 1987.
- RASTIER, F. *Sens et Textualité*. Paris : Hachette, 1989.
- RASTIER, F. *Les Arts du texte*. Paris : PUF, 2001.
- RASTIER, François. *Sémantique et recherches cognitives*. Paris : PUF, 1991.
- RASTIER, F. *Textes et* Sens. Paris : Didier Erudition, 1996.
- RAWLS, John. *La Théorie de la justice*. Paris : Editions Seuil, 1987.
- RECANATI, F. *La Transparence de l'énonciation*. Paris : Seuil, 1979.
- REICHLER, C. *L'Interprétation des textes*. Paris : Ed. de Minuit, 1989.
- REBOUL, Olivier. *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*. Paris : PUF, 1991.
- REBOUL, A. & Moeschler, J. *Pragmatique du discours*. Paris Armand Colin, 1998.
- RECANATI, F. *Les Enoncés* performatifs : *Contribution à la pragmatique*. Paris, Ed. Minuit, 1981.

- RICHARD, J-P. *Poésie et profondeur*. Paris : Seuil, 1955.
- RICOEUR, Paul. *Le Conflit des interprétations*. Paris : Seuil, 1969.
- RICOEUR, Paul. *La Métaphore vive*. Paris : Seuil, 1975.
- RICOEUR, Paul. *Temps et récit*. Paris : Seuil, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Du Texte à l'action*. Paris : Seuil, 1986.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990.
- RICOEUR P. *Rhétorique*, *Poétique*, *Herméneutique*, *Lecture 2*. Paris : Seuil, 1999.
- RIFFATERRE, Michaël. *Essais de stylistique structurale*. Paris : Flammarion, 1971.
- RIFFATERRE, Michaël. *La Production du texte*. Paris : Seuil, 1979.
- REUTER, Yves. *Introduction à l'analyse du roman*. Paris : Bordas, 1991.
- RICARDOU, Jean. *Problèmes du nouveau roman*. Paris : Seuil, 1967.
- ROUGEMENT, Denis. *Les Mythes de l'amour*. Pari : Albin-Michel, 1996.
- ROUSSET, J. *Forme et signification*. Paris : J. Corti, 1962.
- ROUSSIAN, Nicolas & Bonardi Christian. *Les Représentations sociales : état des lieux et perspectives*. Sprimont : Marlaga, 2001.
- Suhamy, Henry. *Versification anglaise*. Paris: Edition Marketing S.A., 1999.
- ROUSSET, J. *L'Intérieur et l'Extérieur. Essai sur la poésie et le théâtre au XVIIe siècle*. Paris : Corti, 1968.
- RUTTLIER-THEMET, Françoise. *Le Dialogue dans le Roman*. Paris : Hachette, 2001.
- RUWET, Nicolas. *Langage*, *musique*, *poésie*. Paris : Seuil, 1972.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?* Paris : Seuil, 1988.
- SEARLE, J. R. *Sens et expression*. Paris : Minuit, 1982.
- SELLIER, Phillipe. *Le Mythe du héros*. Paris : Bordas, 1990.
- SPITZER, Léo. *Etudes de style*. Paris : Gallimard, 1970.
- STAROBINSKI, Jean. *Les mots sous les mots*. Paris : Gallimard, 1971.

- SUHAMY, H. *Les Figures de style*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1981.
- SULEIMAN, Susan. *Le Roman à thèse*. Paris : PUF, 1983.
- SZONDI, P. *L'Herméneutique littéraire*. Paris: Cerf, 1989.
- THERON, Michel. *Réussir le Commentaire stylistique*. Paris : PUF, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*. Paris : Seuil, 1965.
- TODOROV, Tzvetan. *Symbolisme et interprétation*. Paris : Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Les Genres du discours*. Paris : Seuil, 1978.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris : Seuil, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Poétique de la prose*. Paris : Seuil, 1970.
- TODOROV, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris : Larousse, 1967.
- TROUSSON, Raymond. *Thèmes et mythes. Questions de méthode*. Bruxelles : Université Libre de Bruxelles, 1981.
- TARASTI, Ero. *Fondement de la sémiotique existentielle*. Paris : l'Harmattan, 2009.
- VAILLANT, Alain. *La Poésie. Initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*. Paris : Nathan, coll. « 128 », 1992.
- VAN DEN HEUVEL. Pierre. *Parole-mot-silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris : Nimègue, 1984.
- WEINRICH, Harald. *Le Temps*. Paris : Seuil, 1973.
- WEISGERBER, Jean. *L'Espace romanesque*. Neuchâtel : L'Age d'Homme, 1978.
- WELLEK, R. & WARREN, A. *La Théorie littéraire*. Paris : Seuil, 1971.

IV.2. Les Articles

- ANSCOMBRE, J.C. & DUCROT, O. « L'Argumentation dans la Langue » in *Langage*, n°42, 1976.
- AUSTIN, J. L. « Cahiers de Raymond n0 4 », in *La philosophie analytique*. Paris : Ed. de Minui 1972.

- AT ANCA GIRIRCHESCU, Vera Proca-Ciortea. « Quelques aspects théoriques de l'Analyse de la danse populaire » in *Langages*, volume 3, numéro10, 1968.
- BARREAU, Hervé. « L'Instant et le temps selon Aristote » in *Revue philosophique de couvain*. Troisième série, tome 66, n°90, 1968.
- BARTHES, Roland. « Effet de réel » in *Persée* , vol 11, n°1, 1968.
- BERTRAND, D. *Narrativité et discursivité*, Actes Sémiotiques, IV, 59, 1984.
- BRUNEL, Pierre. « L'Absurde » in *Encyclopoedia Universalis*, Corpus I, France 1989
- CARCASONNE, Marie & Servel. Laurence, « Dire le temps, dire le changement » in *Temporalité sociale et marché*, n°10, 2009.
- CHAROLLES, M. «Cohésion, cohérence et pertinence du discours », *Travaux de linguistique* n° 29, 1995.
- CHAROLLES, M. & COIV1BETTE, B. « Contribution pour une histoire récente de l'analyse du discours *»*, *Langue Française*, n°, 121, 1999.
- CLAUDE, Margolin – Jean. « Une Philosophie et des Philosophes du langage » in *Etudes Françaises*, vol.6 n°4, 1970.
- CLEMENT, D.D. & NERLICH, B. « Champ, schéma, sujet: les contributions de Bühler de Barleit et de Benveniste à une linguistique du texte. », *Langue Française*, n°121, 1999.
- COQUET, J.C. « Linguistique et sémiologie » in *Actes Sémiotiques*, vol IX, n°88, 1987.
- COQUET, J.C. « Le Sujet énonçant » in *Actes Sémiotiques* vol I, n°3, 1979.
- DE LEONTIUM, Gorgias. « Eloge d'Hélène », in *Les Sophistes*, traduction J.P Dumant. Paris : PUF, n° 19, 1969.
- DERRIDA J. « La Différance», in *Tel Quel*, *Théorie d'ensemble*, Seuil, 1968
- DIANE, Alioune « Eluard, la femme et les mots » in *La Revue du groupe d'études l'linguistique et littéraires*, n° 2, 2003.

- DILLER, A.-M. & RECANATI, p. « La Pragmatique » in *Langue Française*, n°42, 1979.
- DUCROT, O. « Présupposés et sous-entendus » in *Langue Française*, n°4, 1969.
- DUBOIS, Jaques. « Texte metatexte » in *Littérature*, n°12, décembre, 1973.
- Glissant, Edourd. *L'Intention poétique*. Paris : Seuil, 1975,1997.
- ELUARD, Paul. « Poésie de circonstance », cité par G. Belloc et CL Debon-Tournadre in *Les Chemins de la poésie française au XX siècle*. Paris Delagrave, 1972.
- EVARARD « La Phrase au-delà du texte: décrire pour diviser ou diviser pour décrire : Linguistique textuelle et niveau de description» in *Travaux de linguistique*. Bruxelles : Duculot, 1997.
- FONTANILLE, Jacques. « Les Régimes temporels dans les illusions perdues ou l'emploi du temps selon Balzak » in *NAS*, n°95-96, Limoge, 2004.
- FORNEL, P. & L'HEUREUX-BOURON, P. « Quelques remarques sur le rituel et les actes de langage » in *Sémantikos* vol A, n°2, C.N.R.S.,1980.
- FORNEL, P. « Actes de langage et théorie du prototype l'exemple du compliment » in *Cahiers de Proxémique*, *n°* 12, Université de Monpellier, 1989.
- FRANCIS, J. « La Pragmatique» in *Encyclopaedia Universalis*, 2e Edition, 1984.
- GENINASCA, J. « Pour une sémiotique littéraire »in *Actes* sémiotiques, vol IX, n°83, 1987.
- GEORGES, W. « Tableau de la nature » in *Paradoxe sur l'art*. Lausanne : P. Cailler, 1960.

- GOCHET, P. « Performatif et force illocutionnaire » in Logique et Analyse, 1967.
- GUBSER, M. «Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality» in *Fin de siècle Vienna*, Wayne State University Press, 2006.
- GRICE, H.P. « Logique et conversation» in *Communications 30*, 1979.
- 1975.
- GRlCE, H.P. « Meaning » in Philosophica! review, 1957.
- HJELMSLEV, L. « Pour une sémantique structurale» in *Essais linguistiques*. Paris: Minuit, 1971.
- HERF, J. « Reactionary Modernism: Technology, Culture And Politics » in *Weimar And Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- HUFFMAN, Shawn. « La Fleur et le scarabée » in *Erudit* vol. 27, n°1, 1999.
- IMBER, Patrick, « Sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie de R le Hennen, Grandet et Perron, P » in *Lettres québécoise : revue de l'actualité littéraire*, n°21, 1987.
- ISLIMYELI, BN. « Une approche sémiotique de la peinture moderne turque : la mort et le sacrifice mis en œuvre » in *Synergie Turquie*, n°2, 2009.
- KERBRAT-ORECCHIONI, C. «Notes sur les concepts d'illocutoire et de« performatif) » in *Linguistique et sémiologie*, n°4, Lyon, 1977.
- KERBRAT-ORECCHlONI, C. Article « *Sémantique* » in *Encyclopaedia* Universalis, 1977.
- KIRPAL,Viney**.** « George Lamming's In The Castle Of My Skin: A Modern West Indian Novel » in *ARIEL: A Review of International English Literature,* 28:2**,** April 1997.

- KORKUT, Ece . « La Pragmatique et l'implicite » in *Synergie Turquie*, n°1, 2008.
- LAMBERT, Fernando. « Espace et narration : Théorie et pratique en» in *Etudes Littéraires*, Vol 30 n°42, 1998.
- LAGNEAU, Jules. « *Espace et temps chez les Kikuyu du Kenya* » in L'Homme, 1997, n°142, vol 37.
- LEGARE, Clement. « Figural et figurative dans l'Epître aux colossieurs » in *Laval théologique et philosophique*, vol 48, n°1, 1992.
- MARC LIPIANSKY, Eduard et *al*. « Introduction à la problématique de l'identité » in *Stratégies identitaires*. Paris : PUF, 1990.
- MAINGUENEAU, D. « Les Analyses du discours en France », *Revue Langages* n°117, Paris, Larousse, 1995.
- MICHEL, John. « Narrativité, narration, narratologie : du concept ricoeurien d'identité narratives aux sciences sociales » in *Revue européenne de sciences* sociales, tome 41, n°125, 2003.
- MOESCHLER, J. «Lexique et pragmatique. Les données du problème », Cahiers de Linguistique Française, Université de Genève, n°14, 1993.
- MOSES, Stéphane. « Emile Beveniste et la linguistique du dialogue », in *Revue de Métaphysique et de morale,* 2001/4 – n°32.
- NIANG, Mansour. « L'Espace du local au global dans la géopoétique de Léopol Sédar Senghor » in *Safara*, n° 10, 6 juin 2004 .
- PAGE, Philip. « Circularity in Toni Morison's Beloved » in *African American Review Indiana State University*, vol 26 n1, Spring 1992.
- PANIER, L. «Le Statut discursif des figures et l'énonciation» in *Sémiotique et bible*, n°70, 1993.
- PETITJEAN A. « Les Typologies textuelles » in *Pratiques*, n° 62, 1989.
- *Recherches anglaises et américaines*, 1974.

- RECANATI, F. « La Pensée d'Austin et son originalité par rapport à la philosophie analytique antérieure» in *Amselek, Théorie des actesde langage*. Paris : P.U.F., 1986.
- RICOEUR, p. « Les Implications de la théorie des actes de langage pour la théorie générale de l'éthique » in *Amselek*, *Théorie des actes de langage*. Paris, P.U.F., 1986.
- SCHOLES, E. « Les Modes de la fiction » in *Poétique*, n°32, 1977.
- TAVERNA, Licia. « L'Espace comme dispositif sémiotique dans la Mère sauvage de Maupassant » in *Synergie*s, n°5, 2008.
- TREPOS, Jean-Yves. « La Nuit entre métaphore et synecdoque (présentation) » in *La Portique* : *Revue de philosophie et de sciences humaines*, n°9, 2002
- VAN, ROSSUM-GUYON, Françoise. « Point de vue ou perspective narrative » in *Poétique*, n°4, 1970.
- VENDLER, Z. «Les Performatifs en perspective» in *Langage*, n°17,1970.
- VENDERVEKEN, D. « La Téorie des actes de discours et l'analyse de la conversation », Cahiers de Linguistique Française 13,Université de Genève, 1990.
- VITOUX, Pierre. « Le Jeu de la focalisation », in *Poétique*, n°51, 1982.

X. AUTRES OUVRAGES CONSULTES

- ADAFI, Jean Marie. *Silence on développe*. Paris: Nouvelles du Sud, 1992
- ADAM, Jean-Michel. *Le Récit*. Paris : PUF, Que sais-je ?, 1984
- ALESSANDRINI, C. *Frantz fanon, Critical perspectives*. London: Authorney, 1999.
- ANANES, Bernard. *La Communication efficace*. Paris : Dunod, 2002.
- ANNICK, Mary et *al*. *La Deixis*. Paris : PUF, 1992.

- ARENDT, H. *Conditions de l'Homme moderne*. Paris : Calmann-Levy, 1998.
- ARON. *Paix et guerre entre les nations*. Paris : Calmemn-Levy, 1984.
- AUDE, Marie de Laugenhagen. *Les Enigmes du moi*. Paris : 2008.
- BALDICK, Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms.* Oxford: Oxford University Press, 1990.
- BADIOU, Alain. *L'Etique.* Paris : Hatier, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *La Terre et les rêveries du repos*. Paris : Editions José Corti, 1948.
- B. DIANE, Alioune. *Senghor* : *porteur de paroles*. Dakar : Presse Universitaire de Dakar, 2010.
- BACHELARD, Gaston. *La Poétique de l'espace*. Paris : Quadrice / PUF, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *Epistémologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 1971.
- BACHTA, Abdelkader. *L'Espace et le temps chez Newton et chez Kant : Essai d'explication de l'idéalisme Kantien à partir de Newton*. Paris: l'Harmattan, 2002.
- Balustanky, M. Kathleen. *The Novels of Alex: The Representation of a political Conflict*. Boulder: Three Continent Press, 1989.
- BANDELIER, Daniel. *Se dire et se taire : l'écriture d'une saison en enfer d'Arthur Rimba*. Paris *: Langages*, 1994.
- BATAILLE, George. *La Littérature et le mal*. Paris : Gallimard, 1975.
- BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleures du mal*. Paris : Hachette, 1992.
- BEAUDICHON, Jean. *La Communication* : *processus formes et applications*. Paris : Armand Colin, 1999.

- BEAUJOUR, Michel. *Miroirs d'encre* : *Rhétorique de l'autoportrait*. Paris : Seuil, 1980.
- BERGER, Peter & LUCKMAN, Thomas. *La Construction sociale de la réalité*. Paris : Armand Colin, 2006.
- BERGSON, Henri. *La Pensée et le mouvant*. Paris : PUF, 1969.
- BERGORRE, Henri, BRET, C et *al*. *100 fiches pour aborder la philosophie*. Paris : Bréal, 1998.
- BERSANI, Leo. *Baudelaire et Freud*. Paris : Editions Seuils, 1981.
- BETTELHEIM, Bruno. *Les Blessures symboliques*. Paris : Gallimard, 1977.
- BEYALA, Calixthe. *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris : Ed. Stock, 1987.
- BILLIER, Jean-Cassieu & CAQUET, Emmanuel. *La Sensibilité*. Paris : Armand Colin, 1998.
- BONET, Pierrette. *Kant* : *Fondements de métaphysique des moeurses*. Paris : Nathan, 1989.
- BONFILS, Beatrice et *al*. *Jaques Salomé et la méthode : espérer vivre le mieux être*. Bruxelles : Editions de Boeck SA, 2008.
- BOSE, Yannick & Wahnich Sophie. *Les Voix de la révolution*. Paris : Documentation française, 1990.
- BOSSE, J. *Mythologie des arbres*. Paris : Plon, 1989.
- BOUCHET, Jérôme et *al*. *Psychologie sociale : l'individu et le groupe*. Tome I. Paris : Bréal, 1996.
- BOUHDIBA, Abdelwahab. *La Sexualité en islame*. Paris : PUF, 2004.
- BOURDIEU, Pièrre. *Raisons pratiques sur la théorie de l'action.* Paris : Editions Seuil, 1994.
- BRAMLY, Serge. *Terre Wakan/ Univers sacré des Indiens d'Amérique du* nord. Paris : Editions Robert Laffont, 1974.
- BRAUD, Philippe. *La Démocratie politique*. Paris : Edition du Seuil, 1997.

- BRAUD, Philippe. *Sociologie politique*. Paris : Librairie général de droit et jurisprudence, 1998.
- BRUAUSTEIN, Jean-François. *Rousseau* : *discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris : Editions Fernand Nathan, 1981.
- MICHAU, Yves. *La Société et les relations sociales*, Paris : Odiles Jacob, 2002.
- BREDAHL, A. Carl. *New Ground*. Carolina: the University of North Carolina Press, 1989.
- BROWN, David Maughan. *Land Freedom and Fiction: History and Ideology in Kenya*. Caledonia: Zed Books LTD, 1985.
- BROWN, Jeremy Murray. *Kenyatta*. New York: E-P. Dutton & Co., Inc, 1973.
- CARRAZ, Laurent. *Lausane 9*. Suisse : Editions Antipodes, 2000.
- CASSIEN BILLIER, Jean. *Le Pouvo*ir. Paris : Armand Colin, 2000.
- CHAUMIER, Serge. *La Déliaison amoureuse* : *de la fusion romantique au désir d'indépendance*. Paris : Armand Colin, 1999.
- CHEMAIN, Roger. *L'Imaginaire dans le roman africain*. Paris : L'harmattan, 1986.
- CHENET, François. T*emps* : *temps cosmique*, *temps* vécu. Paris : Armand Colin, 2000.
- CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris : Seghers et Jupiter, 4 tomes, 1974.
- CHI, Dario et *al*. *Les Défis de l'Afrique*. Paris : Dalloz, 2001.
- CHRISTINE ZIVIE-COCHE. Dunand. *Dieu et Hommes en Egypte*. Paris : Armand Colin, 2001.
- COIANIZ, Alain. *Langage*, *culture*, *identité* : *questions de point de vue*. Paris : L'Harmattan, 2005.

- CIORAN, Emil. *La Chute du temps*. Paris : Gallimard, 1964.
- COELHO, Paulo. *Le Pèlerin de compostelle*. Paris : Editions Anne Carrière, 1996.
- COHN, Dorrit. *La Transparence intérieure : modes de représentation de la vie psychique dans le roman*. Paris : Seuil, 1981.
- Collette , Maximin. *Littérature Caribéenne comparée*. Paris : Karthala, 1996.
- CORCUFF, Phillipe. *Bourdieu autrement*. Paris : Textuel, 2003.
- COUSSY, Denise. *La Littérature africaine moderne au sud du Sahara*. Paris : Editions Karthala, 1999.
- BRUNEL, Pierre & Marc Moura, Jean. *Le Commentaire de littérature générale et comparée*. Paris : Arman Colin, 1998.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le Récit spectaculaire, essais sur la mise en abyme*, Seuil, 1977.
- DCHET, Claude. *L'Etude socio-critique*. Paris : Nathan, 1979.
- DE BOIDDIEU, J-L & A-M. Garagron. *Commentaire stylistique*. Paris : Sedes, 1997.
- DELBECQUE, N. *Linguistique cognitive*. Bruxelles, Ed. de Boeck, 2002.
- DELACOUR, Jean. *Conséquences et cerveau*. Paris : Debok, 2001.
- *Dictionnaire Universel* 4eme édition. Paris : Hachette, 2002.
- DIANGNE, Mamoussé. *De la philosophie et des philosophes en Afriaue noire*. Paris : Editions Karthala, 2006.
- *Dictionnaire Universel*. Paris : Editions Hachette, 4e edition, 2002.
- DIEL, Paul. *La Divinité* : *le symbole et sa signification*. Paris : Presse Universitaire de France, 1971.
- DIOUF, Mamadou & Bosma, Ulbe. *Histoires et identités dans la caraïbe : trajectoire plurielles*. Paris : Karthala, 1977.

- DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil, 1972.
- DUBRESSOU, Alain et al. *Les Chemins de la démocratie*. Paris : Kartala, 1991.
- DUFOUR, Michel. *Argumenter* : *cours logique informelle*. Paris : Armand Colin, 2008.
- DUMAS, Robert. *Textes et documents sur le pouvoir*. Paris : Dubin Imprimeur, 1994.
- DUMAT, Robert. *Le Pouvoir*. Paris : Editions Marketing, 1994.
- DUMAZEAU, Henri. *Profil d'une œuvre*, *la condition humaine*. Paris : Hatier, 1970.
- DUMOULIE, Camille. *Le Désir*. Paris : Armand Colin, 1999.
- ECO, Umberto. *L'Œuvre ouverte*. Paris : Seuil, 1965.
- ELA, J-M. *Le Cri de l'homme africain* : *questions aux chrétiens et aux églises d'Afrique*. Paris : l'harmattan, 1985.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris : Gallimard, 1963.
- ELIAS SARFATI, Georges. *Eléments d'analyse du discours*. Paris : Nathan, 1997.
- ELUERD, D. *La Pragmatique linguistique*. Paris : Fernand Nathan, 1985.
- ETIENNE, Jean & Henri Mendras, *Les Grands thèmes de la sociologie par les grands sociologues*. Paris : Armand Collin, 1999.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Sémiotique du récit*. Bruxelles : Editions de Boeck Université, 2000.
- FABRIET, Véronique et VIEILLARD, Jean-louis. *L'Esthétique de Hegel*. Paris : l'Harmattan, 1997.
- FARAGO, France. *La Volonté*. Paris : Armand Colin, 2002.

- FARAGO, France. *Le Christianisme*, *le Judaïsme*, *L'Islam et la pensée occidentale*. Paris : Armand Cilin, 1999.
- FARAGO, France. *Comprendre Kierkegaard*. Paris : Armand Colin, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *L'Ordre du discours*. Paris : Gallimard, 1971.
- FOUQUE, Claude. *Histoire critique de la modernité*. Paris : L'Harmattan, 2007.
- JOUVE, Vincent. *L'Effet personnage dans le roman*. Paris : PUF, 1992.
- FRISCH, Max et *al*. *Lecture de l'identité narrative*. Paris : Horizons, 2009.
- FISHER, Roger et *al*. *Sur les traces de Machiavel* : *comment gérer les conflits*. Manille : Regional service center, 1996.
- FRORLICH, J.C. *Animisme*. Paris : Editions de l'Orante, 1964.
- GALLAND, D. *Le Langage C* : *pratique et environnement*. Paris : Dunod, 1989.
- GERAUD, Marie-Odile et *al*. *Les Notions clés de l'ethnologie : Analyses et textes*. Paris : Armand Collin, 2000.
- GIUSTO, Jean-Pierre. *Le Champ clos de l'écriture.* Paris : Presse Universitaires de Valenciennes, 1985.
- GUIOMAR, M. *Principe d'une esthétique de la mort*. Paris : Corti, 1967.
- GOYARD, Simo. *Nietzsche et la conversion métaphasique*. Paris : La Pensée Universelle, 1972.
- GRAVRAND, Henry. *La Civilisation sereer*. Dakar : Les Nouvelles Editions Africaines du Sénégal, 1990.
- GRESLE, François et *al*. *Dictionnaire des sciences humaines* : *sociologie, psychologie sociale, anthropologie*. Paris : Nathan, 1990.
- GUEYE, Papa. *Satire polémique au XVI° siècle : études de l'œuvre politique française de Louis Dorleans (1542-1629)*. Paris : SI, 1988.

- HALBA, Eve-Marie. *Petit manuel de stylistique*. Bruxelles : de boeck duculot, 2008.
- HAMBURGER, Kate. *Logique des genres littéraires*. Paris : Editions du Seuil, 1977
- HAMON, P. *Un Discours construit*. Paris : PUF, 1980.
- HAYAT, Pierre. *Emmanuel Levinas*, *Ethique et société*. Paris: Editions Kimé, 1995.
- HEIDEGGER, Martin. *Acheminement vers la parole*. Paris : Gallimard, 1976.
- HERZBERGER-FOFANA, Pierrette. *Littérature féminine francophone d'Afrique noire*. Paris : L'Harmattan, 1993.
- HOBBES, T. *Leviathan*. London: Pelican classics, 1968.
- HOBBES, T. *Le Citoyen ou les fondements de la politique*. Paris : Flammarion: 1982.
- HUANN, Adrien. *Le Roman féminin en Afrique de l'ouest*. Paris : L'Harmattan,
- 1999.
- HUSSON, Claudie. *Alain-Fournier et la naissance du récit.* Paris : Presse Universitaires de France, 1990.
- ILBONDO, Monique. *Le Mal de peau*. Ouagadougou : L'Auteur, 1992.
- JUNG, C.G. *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris : Folio, 1964.
- K. GBANOU, Selom. *Ecriture poétique de Gnoussia Analla*, Lomé : Les nouvelles Editions Africaine, 1999.
- KABOU, Axelle. *Et si L'Afrique refusait le développement ?* Paris : l'Harmattan, 1991.
- KAHN, FRANÇOIS, Jean. *Esquisse d'une philosophie du mensonge*. Paris : Flammarion, 1989.

- KANE, Baydallaye. *La Justice Répressive dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattant, 2006.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris : Flammarion, 1987.
- KANT, Emmanuel. *Essai sur les maladies de la tête : observation sur le sentiment du beau et du sublime*. Paris : Gf Flammarion, 1990.
- KERBAR ORECHENI, Cathérine. *Les Interactions verbales: approches interactionnelles et structures de conversation*. Paris : Arman Colin, 1998.
- KLEIN, Etienne. *Le Facteur Temps ne sonne jamais deux fois*. Paris : Editions Flammarion, 2007.
- LABEL, R. *Chantage de la beauté*, Paris : ed de Béance, 1995.
- LAUTREY, Jaques et *al*. *Les Connaissance naives*. Paris : Armand Colin, 2008.
- LAVERDIERE, Lucien. *L'Africain et le missionnaire : l'image du missionnaire dans la littérature africaine d'expression française. Essai de sociologie littéraire.* Montréal : Editions Berllarmin, 1987.
- LECOURT, Dominique. *Pour une critique de l'épistémologie.* Paris : François Maspero, 1972.
- LEINER, Jacqueline. *Aimé Césaire*, *le terreau primordial*. Tubigen : Narr, 1993.
- LEJEUNE, Philippe. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Editions du Seuil, 1980 .
- LIAUZU, Claude. *L'Empire du mal contre Grand Satan* : *treize siècles de culture et guerre entre l'Islam et l'Occident. Paris* : Armand Colin, 2005.
- LIBIS J. *L'Eau et la mort*. Paris : Dijon Cedex, 1996.
- LOPES, Henri. *Ma grand-mère bantoue et mes ancêtres les Gaulois*. Paris : Gallimard, 2003.
- LOUIS REY, Pierre. *Le Roman*. Paris : Hachette, 1992.
- MACHEREY, Pierre. *A quoi pense la littérature ?* Paris : PUF, 1990.

- MARC, Edmond & Picard, Dominique. *Relation et communication interpersonnelles*. Paris : Dunod, 2008.
- MAISONNEUVE, J. *Les Sentiments*. Paris : P.U.F, 1959.
- MALRAUX , André. *La Voie royale*. Paris : Grasset, 1930.
- MARISSEL, André. *La Pensée créatrice d'André Malraux*. Toulouse : Privat, 1979.
- MARTIN, Claire. *L'Epreuve de soi*. Paris : Armand Colin, 2008.
- MAURIAC, François. *Le Romancier et ses personnages*. Paris : Buchet/ Chastel, 1990.
- MAUROI, André. *Sept visages de l'amour*. Paris : La jeune Parque, 1972.
- MAYER, Jean, *Le Roman en Afrique noire francophone* cité par Mohamadou Kane in *Roman africain et traditions*. Dakar : NEA, 1982.
- MBOUKOU, J.P Makouta. *Spiritualité et culture dans la Presse romanesque et la poésie négro-africaine*. Abidjan : Editions Africaines, 1983.
- MEYER, Alain. *La Condition humaine d'André Malraux. Paris Gallimard*, 1991
- MEYER, Michel. *De l'Insolence*, *essai sur la morale et la politique*. Paris : Bernard Grasset, 1995
- MOESCHER, Jacques. « Aspects pragmatiques de la référence temporelle : indétermination, ordre temporel et inférence » in *Langage*, n°112, 1993.
- MORIN, Edgard. *La Méthode*, *la nature et de la nature*. Paris : Seuil, 1977
- MIRAUX, Jean-Philippe. *L'Autobiographie : écriture de soi et sincérité*. Paris : Coll. 128, 1998
- MISRAHI, Robert. *Qu'est-ce que la liberté ?* Paris : Armand Collin, 1998.
- MISRAHI, Robert. *Qui est l'autre*. Paris: Armand Colin, 1999.
- MITTERAND, Henri. *Le Discours du roman*. Paris : Ecritures, 1980.

- MONTESQUIEU, Charles Baron De Secondat. *L'Esprit des lois Tome II*. Paris : Fammarion, 1979.
- NIETCH, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Gallimard, 1975.
- NKOE, Benjamin. *De La procuration à la conviction* : *cent ans d'évangélisation au Cameroun*Groupe μ, *Rhétorique de la poésie : lecture linéaire, lecture tabulaire*. Paris : Editions du Seuil, 1982.
- PANIER L. *La Naissance du fils de Dieu. Lecture de Luc 1-2.* Paris *:* Cerf, 1991.
- PASSY, Florence. *L'Action Altruiste*. Genève : Librairie Droz S.A, 1998
- PLATON. *Le Banquet*. Paris : Nathan, 1983.
- RICOEUR, Paul. *Soi-même comme autre*. Paris : Seuil, 1990.
- ROCHER, Guy. *Introduction à la sociologie générale* : *l'action sociale*. Paris : Editions HMH, 1968.
- RONSARD, De Pierre. *Les Amours*. Paris : Flammarion, 1981R.
- ROGER, Carl. *Le Développement de la Personne*. Paris: Dunod, 1998.
- SUTHERLAND, Steward et *al*. *The World's Religion*. London: Routledge, 1988
- RAIGORODSKI D. *Publicité : suggestion et manipulation*. Samara : Bakhrakh, 2001.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Les Confessions.* Paris : Librairie Générale Française, 1972.
- RUSSE, Jacqueline, *Le Tragique créateur* : *qui a peur du nihilisme*. Paris : Armand Collin, 1998.
- SARTHOU-LAJUS, Nathalie. *La Culpabilité*. Paris : Armand Colin, 2002.
- SARTRES, Jean Paul. *L'Etre et le néant*. Paris: Gallimard, 1943.
- SARTRE, J.P & Saint Genet. *Comédien et Martyre*. Paris : Gallimard, 1975.

- SAUSSURE, F. *Cours de Linguistique générale*. Wiesbaden : Harrossowitz, 1968.
- SERRES, Michel. *Le Tiers-Instruit*. Paris: Editions François Bourin, 1991.
- SHAKESPEAR, Williams. *Hamlet*. London: Macmillan and Co, 1892.
- SIMMARANO, Patrick & E. Vergnon, *Le Bonheur : Premières réflexions*. Paris : Breal, 1997.
- STRAUSS, L'Evis. *Tristes tropiques*. Paris : Edition Pocket, 2001.
- T, LUKMAN, Berger. *La Réalité comme construction sociale : théorie de la sociologie du savoir*, francfort, 1971.
- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau, la transparence et l'obstacle*. Paris : Gallimard, 1971.
- STEOHANE, Roger. *Portrait d'un aventurier*. Paris: Grasset, 1965.
- *The Oxford English Dictionary*: 2nd Edition. London: O.U.P, 1989.
- TURNER, Frederic. *Beyond Geography: the western Spirit against the wilderness*. New Brunswick : Rutgers University Press, 1983.
- TOURAINE, Alain. *Critique de la modernité*. Paris : Fayard, 1992.
- TZITZIS, Stamatios. *Qu'est-ce que la personne ?* Paris ; Armand Collin, 1999.
- VANOYE, Francis. *Expression, Communication*. Paris : Armand colin, 1990.
- VILLEY, P. & Saumier, V-L. *Les Essaies : Edition Critique*. Paris : PUF, 1965.
- VIELLARD-BARON, Jean-louis. *La Philosophie française*, Paris: Armand Colin, 2000.
- WEIL-BARAIS, Annik et *al*. *L'Homme cognitif*. Paris : PUF, 1993.
- YVES CASSET, Pierre. *Le Lien social*. Paris : Armand Coli, 2007.
- ZERAFFA. Michel. *Roman et société*. Paris : PUF, 1971.

- ZIVIE-COCHE, Dunand Christine. *Dieu et Hommes en Egypte*. Paris : Armand Colin, 2001.

XI. WEBOGRAPHIE

XI.1. Articles électroniques cités

- CHIROL, Anouk. « Le Récit et ses limites dans l'œuvre d'Alberto Garcia Alex » in *Cahier de narratologie* [en ligne], n°16, 2009. Mis en ligne le 25 Mai 2009, consulté le 28 octobre 2011. URL : http://narratologie.revues.org/998
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole (2006). « La Sémiotique de Peirce », dans Louis Hébert (dir.), *Signo* [en ligne], Rimouski (Québec), http://www.signosemio.com/
- fr.wikipedia.org/wiki/histoire_de_la rhetorique (consulté 12 juillet 2011).
- Fr.wikipedia.org/wiki/charles_sanders_pierce (consulté 26/10/11).
- KIERKEGGAARD. « *Foi morale et existence* » in www.philosophie.ac-versailles.fr (consulté 25 décembre 2011 à 20h 05mn).
- « La bougie –une lumière », http://noelparminous.wordpress.com/. (consulté 21-11-2009).
- « *L'Église de Dieu restaurée* », http://www.thercg.org/fr/questions/p096-fr.html. (consulté 27/11/2009).
- HOFFMAN, Michel. « L'Histoire des bougies et leurs nombreuses utilisations », http://www.thercg.org/fr/questions/p096-fr.html. (consulté 27/11/2009).
- Socialist Worker 2025, 4 November 2006, « Ngugi wa Thiong'o interviewed on his new novel: *Wizard of theCrow*».www.socialistworker.co.uk/art.php?id=10062. (16/09/09).
- TOELLE, Heidi, « Les Destinateurs cosmogoniques dans la nuit cauchemar de Maupassant », in *Nouveaux actes sémiotiques* [en ligne], NAS, 20009, n°112, disponible sur http://revue.unilim.fr/nas/document.php?id=286 » (consulté le 05-02-2012)

- ZILBERBERG, Claude, « Contribution à la sémiotique de l'espace » in *Nouveau acte Sémiotique*. Limoge : Presse universitaire, 2008/ adresse électronique : http//revues.unilim.fr/nas/document.php ?id=2696= (consulté le 05-02-2012)
- www.unige.ch/lettres/enseignement/.../mdinterr:htm (11 Aout 2011 à 00h 56mn.)
- www.htt:// fr.wikipedia.org/wiki/**Logique_déontique** - 09-03-12 (15h22mn)
- www.socialistworker.co.uk/article.php?...id... 16/09/09
- www.unige.ch/lettres/enseignement/.../mdinterr:htm (11 Aout 2011 à 00h 56mn).

XI.2. Autres articles électroniques consultés et ou cités

- Ballades et escales en *littérature africaine* litteratureafricaine.unblog.fr/ (consultée le 01-07-2012 à 17h54mn)
- BISANGWA, Justin K. « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine » in :
- http://www.erudit.org/tce/2003/008549ar.pdf Article (téléchargé le 01-07-2012 à 17h 41mn.)
- DERAMAIX, Patrice. « L'Exil, l'épreuve et le défi » in :http://membremultimedia.fr/patderam/exil.html. (consulté le 05-01-2012à 17h43mn)
- TIJANOU-ALOU, Antoinette. Sarrarouna et ses intertextes : Identité, intertextualité et émergence littéraire» in : http://www.sudlangues.sn/sudlang@refer.sn (consulté le 05-03-2011 à 10h 36mn.)
- fr.wikipedia.org/wiki/Littérature_africaine (consulté le 01-07-2012 à 17h54mn)

- « L'Attente de l'aube, par William Boyd www.lexpress.fr/.../l-attente-de-l-aube-par-william-boyd (consultée le 01-07-2012 à 18h02mn)
- « Les étendues de la *littérature africaine* » in www.iteco.be/Les-etendues-de-la-litterature
- *William Boydwww.lepoint.fr › Débattre › Les Grands entretiens*(consultée le 01-07-2012 à 18h09mn).
- *Littérature comparée* - Wikipédia fr.wikipedia.org/wiki/Littérature_comparée
- (consulté le 05-06-2012 à 18h53mn)
- littératureafricaine.com/1.htm(consulté le 01-07-2012 à 17h54mn)
- www.**scirus.com**/ *Scirus* - for scientific information
- www.**erudit**.org/ -

INDEX DES AUTEURS CTES

A

A J Greimas 95
A. Carl Bredahl 76
A.J.Greimas 99, 133, 154, 177, 183, 189, 197, 198, 206, 468, 486
A.Kibédi Vergas et *al* 116, 117
Abdelkader Bachta 36
Abdelwahab Bouhdiba 198, 202, 205
Abraham A. Moles 35, 38
Adrien Huann 201
Alain Badiou 263, 267, 272, 273, 318
Alain Coianiz 393
Alain Dubressou et *al* 133
Alain Meyer 281
Alain Roger 89
Alain Touraine 200, 206
Alain Vaillantin 411
Albert Assaraf 45, 46, 49
Alex La Guma 87, 370
Alexandre Marc 25
algorithme 8, 425, 431, 433, 435, 543
Alioune Badara Diané 398, 421
Amadou Ablaye Ndiaye 78
André Malraux 176, 281, 349, 356, 581
André Malreau 339
André Marissel 356
André Maurois 196, 205
Anibal Alves 284
Anne Hénault 425, 426, 436, 437, 438, 447, 449, 451, 453, 455, 461, 462, 466
Anne Marie Habla. 398
Anne Reboul & Jacques Moeschler 230
Annik Weil-Barais et *al* 372
Anouk Chirol 248
Anthony C. Alessandrini 374
Axelle Kabou 21, 34
Ayi Kwei Aramah 142, 510

B

Bathie Samb 175, 193, 555
Baydallaye Kane 109
Beatrice Bonfils et *al* 446, 450
Benjamin Nkoe 423
Benoît Denis 1
Bernard Ananes 385

C

C. Debout-Tournadre 254
Calixthe Beyala 207
Camille Dumoulié 351, 353
Cathérine Kerbat-Orechioni 356, 362
Cecile Katting 94
Charles Baudelaire 355
Charles Morris 229
Chislain Couraice 4
Christian Baylon & Xavier Mignot 397, 398, 401, 404
Claire Martin 151
Claude Bremont 393
Claude Duchet 485
Claude Fouque 207
Claude Husson 204
Claude Lévi-Strauss 220, 293, 294
Claude Liauzu 403
Claude Zilberberg 519
Clement Legaré 483
Collette Maximin 123
Curdella Forbes 34, 37, 82, 86
Cyrille Bégorre et *al* 373
Cyrille-Bret et *al* 307

D

D.Raigorodski 79
Danielle Baudelier 313, 325
Dario Chi et *al* 310, 318
David Cook & Michael Okenimpke 128
Denis Rougement 355

Denise Coussy 174
Dominique Galland 377
Dominique Lecourt 24
Dominique Maigueneau 229, 277, 286, 359
Dorrit Cohn 207
Dunand Christine Zivie-Coche 26

E

Edgar Morin 454, 506
Edmond Marc & Dominique Picard 373
Edourd Glissant 485
Eduard Marc-Lipiansky et *al* 496
Emile Benveniste 220, 221, 222, 223, 225, 233
Emile Cioran 47, 53
Emile Zola 85
Emmanuel Kant 123, 316, 389
Eric Bordas et *al* 105, 106, 107, 113, 114, 115, 147
Ero Tarasti 508
Etienne Klein 504, 507
Eve-Marie Halba 68, 70, 97, 177

F

F. Niestzch 23
Félwine Sarr 292
Ferdinand de Saussure 12, 218, 219, 231, 233
Ferdinand Oyono 2, 184, 554
Fernando Lambert 76, 77, 85, 91
Flahault 243
Florence Passy 450, 455, 481
France Farago 313, 328, 378, 401
Francis Berthelot 394
Francis Vanoye 338
François Recanati 230
François Armengaud 236, 275, 276, 299
François Chenet 291, 294, 296, 315, 387, 504, 506, 507
François D'Eaubonne 74
François Gresle et *al* 408
François Mauriac 210

François Rabelais 119
François Rullier-Theuret 349, 362, 365
François. Recanati 314
François-Marie Arouet, dit Voltaire 61, 62, 67
FredericTurner 37
Friedrich Nietzsch 337, 384
Fulcanelli 529

G

Gaston Bachelard 68, 69, 71, 81, 92, 125, 145
Geneviève Bussac 135, 147
George Bataille 401
George Lamming 2, 9, 34, 37, 58, 82, 86, 121, 256, 551, 554, 555
Georges-Elias Sarfati 405
Gérard. Genette 507
Guy Rocher 293

H

H. Duchene et *al* 530
Hamburger, cité par Sylvie Patron. 404
Hampaté Ba 388
Hannah Arendt 263
Heidi Toelle 515, 517
Henri Mendras. 103
Henri Mitterrand 336
Henri-Dumazeau 353
Henry Gravrand 106
Henry Miller 310
Hervé Barreau 493, 494

I

Indrasena Reddy 71

J

J.C Froelich 101
Jacqueline Leiner 518
Jacqueline Russe 54, 83, 84, 90
Jacques Bres 445, 501, 505

Jacques Fontanille 430, 431, 433, 438, 440, 442, 444, 445, 472, 473, 512, 519, 520, 521, 523, 525
Jacques Moeschler 230, 493
Janie Beaudichon 333
Jaques Bosse 92
Jaques Chevrier 68
Jaques Dubois 484
Jaques Lautrey et *al* 463
Jean Beaudichon 407
Jean Claude Anscombre et Ducroit 230
Jean Cocteau 411
Jean Delacour 488, 489
Jean Etienne 103
Jean Libis 119, 132
Jean Louis Boissieu & Anne Marie Garagron 399
Jean Louis Lecercle 335, 339, 355
Jean Maisonneuve 337
Jean Mayer 188
Jean Michel Adam 233, 393, 399
Jean Milly 75, 85, 88
Jean Paul Sartre & Saint Genet 211
Jean Paul Sartre 126, 130, 356
Jean Peytrard 520
Jean Pière Makouta Mboukou 42
Jean Pierre Giusto 125, 156
Jean Starobinski 172
Jean Strarobinski 202
Jean. C. Dierkens 79
Jean-Cassien Billier 385
Jean-Cassieu Billier& Emmanuel Caquet 100
Jean-Claude Margolin 282, 293
Jean-François Bruaustein 335
Jean-François Kahn 241
Jean-Jacques Rousseau 135, 147, 172, 179, 181, 205, 390, 583
Jean-Jaques Boutand 99
Jean-louis Vieillard-Baron 344
Jean-Marc Ela 417, 418, 422
Jean-Marie Floch 99
Jean-Marie Klinkenberg 464

Jean-Philippe Miraux 203
Jean-Pierre Giusto 123
Jean-Pierre Makouta-Mboukou 180, 190
Jean-Yves Trepos 513
Jeremy Murray Brown 79
Jérôme Bouchet et *al* 130, 200
John Michel 490, 491, 496
John Rawls 270
John. L. Austin 232, 313
John. R. Searl 312
Joseph Courtes 12, 81, 119, 431, 432, 456, 457, 498, 499, 500
Jules Lagneau 504, 507

K

Kate Hamburger 137
Kerbrat-Orecchioni 232, 243

L

Laurent Carraz 428, 432, 434, 435
Leo Apostel 294
Leo Bersani 201, 204
Licia Taverna 522
Louis Baladier 186
Louis Balandier 131
Louri Lotman & Boris Ouspenski 503, 509
Lucien Laverdière 408
Ludwig Wittgenstein 233

M

M. Raymond 181
M.H Abrahams 54, 55, 56
Maistre Geoffroytory de Bourges 421
Mamadou Diouf & Ulbe Bosma 138
Mamoussé Diangne 94
Mansour Niang 36, 124, 126, 132
Marc Augenot et *al* 353
Marie Aude de Laugenhagen 402
Marie Carcasonne et Laurence Servel 520

Marie-Anne Paveau & George-Elias sarfati 361
Marie-Odile Geraud 114
Marie-Odile Géraud et *al* 375
Martin Heidegger 378
Mary-Annick et *al* 401, 402
Maurice Blanchot 159, 374, 483
Max Frisch et *al* 496
Micea Eliade 19, 23
Michel Ballabriga 519
Michel Beaujour 400
Michel Costantini et Ivan Darrauly Harris 507
Michel Dufour 317, 336, 352
Michel Foucault 338, 343
Michel Guiomar 132
Michel Raimond 128, 129
Michel Serres 383, 385
Michel Théron 394
Mikhaïl Bakhtine 317
Mongo Beti 419
Monique Ilbondo 206
Montesquieu 354

N

Nathalie Garric & Frederic Calas 361, 364
Nathalie Sarthou-Lajus 333, 334, 384, 385
Nicole Delbecque 234
Nicole Everaert-Desmedt 12, 13, 17, 32, 38, 39, 41, 71, 73, 74, 88, 89, 92

P

P.Villey &V-L Saulnier 400
Papa Guèye. 240
Parret 362
Patrick Bacry 352
Patrick Charaudeau 282, 289, 326, 331, 333, 404, 405, 406
Patrick Chareaudeau 283
Patrick Imber 486, 487
Patrik Charaudeau 316
Paul Diel 237

Paul Eluard 411, 419
Paul Grice 356, 357
Paul Ricœur 490, 491
Paul Zumthor 89
Paulo Coelho 147, 195
Peter L.Berger &Thomas Lukmann 258
Philip Page 37
Philippe Braud 133, 198
Philippe Hamon 282
Philippe Lejeune 134, 146
Phillipe Corcuff 291
Phillipe Sellier 522
Phillippe Cabin et *al* 367
Pierre Benedetto 387
Pierre Boudu 452
Pierre Bourdieu 328, 453
Pierre Brunel 175, 352
Pierre Coirier et *al* 209, 210, 211
Pierre Coirier, Daniel Galoanac'h et Jean-Michel Passerault 209
Pierre de Ronsard 337
Pierre Hadot 469
Pierre Hayat 270, 271, 272
Pierre Yves Casset 387
Pierre-Louis Rey 209
Pierrette Bonet 339
Pierrette Herzberger-Fofana 207
Platon 344, 389

R

R. Martin 397
Raymond Aron 328
Robert D.Valette 420
Robert Dumas 297, 346
Robert Galisson et *al* 379
Robert Lebel 90
Robert Misrahi 96, 101, 104, 340, 359
Roger Fisher et *al* 346
Roger Stéphane 175

Roland Barthes 74, 94, 98, 107, 390, 420, 465
Ruth Amossy 413, 414, 416, 417, 421

S

S.L Tansi 505
Saint Augustin 493
Samb Bathi 309
Sandra Pouchet Paquet 129
Selom K. Gbanou 410, 411
Selon Joseph Courtes 17
Serge Bramly 36
Serge Chaumier 353
Serge Moscovici 107, 199, 205
Simmarano 80
Simmarano et E. Vergnon 346
Simo Goyard-Farbe 23
Simone Goyard-Fabre 24
Soren Kierkegaard 479
Stamatios Tzitzis 110, 111
Stéphane Mosès 221, 223
Steward Sutherland 26

T

Thomas Hobbes 110, 113, 370

V

Vera Proca-Ciortea at Anca Girirchescu 515
Vergnon 80
Véronique Fabbriet et Jean-louis vieillard 434
Vincent Jouve 25, 209
Viney Kirpal 121

W

W. Georges 90
Wang Lunyne 483
William Boyd 2, 6, 115, 175, 193, 264, 299, 551, 555, 586
William Shakespear 260

Y

Yves Michaud..... 329, 332

INDEX DES NOTIONS

A

actes ... 6, 8, 35, 59, 87, 103, 133, 136, 137, 146, 148, 149, 154, 158, 209, 228, 229,
actes de langage 8, 229, 232, 236, 242, 243, 279, 280, 281, 292, 297, 300, 302, 320,
Afrique..... 2, 6, 8, 9, 21, 26, 33, 34, 35, 42, 46, 49, 58, 72, 84, 85, 91, 94, 109, 124,
arbre 7, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 322, 435, 467, 503, 506, 510, 531, 532,
  argumentatif 264, 275, 278, 284, 322, 397
arithmétique ..... i, 8, 199, 460, 608
articulation . 8, 14, 40, 69, 81, 88, 115, 221, 388, 391, 403, 407, 426, 435, 436, 437,

B

bar-café 7, 210, 211, 212, 214, 215, 216, 537
bonheur 6, 23, 25, 90, 98, 112, 120, 122, 123, 148, 149, 173, 174, 176, 191, 194,

C

cabane 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 194, 380, 383, 527, 606
Caraïbes 5, 8, 33, 474, 527, 534, 535, 537, 546
céleste 12, 15, 16, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 46, 527, 606
cognitif..... 31, 94, 133, 137, 139, 166, 169, 171, 177, 179, 190, 372, 446, 447, 449,
colline 111, 112, 113, 114, 115, 167, 190, 533, 534, 606
coloniale 2, 3, 5, 47, 48, 51, 58, 70, 96, 97, 100, 103, 105, 111, 114, 118, 126, 130,
combattants 3, 82, 96, 104, 160, 294, 349, 465, 468, 510
communication 134, 158, 367, 413
composante taxique 151
composante configurative 151, 152, 157
composante fonctionnelle 151, 152, 153, 155, 162
composantes ..... i, 8, 151, 152, 165, 206, 219, 220, 280, 425, 460, 535, 608
constatif 228, 234, 400
contemporaine 3, 390
contexte 7, 72, 111, 124, 160, 165, 175, 178, 219, 223, 226, 229, 231, 233, 234,
  continuité 93, 494, 500, 502, 503, 504, 508, 510, 511, 531, 546
corruption 4, 5, 90, 169, 387, 443
culture 9, 14, 25, 42, 83, 94, 115, 156, 176, 178, 187, 236, 393, 396, 403, 503, 508,

D

descriptif.....129, 147, 171, 277, 285, 312, 319, 323, 324, 331, 332, 484, 515
despotisme 4, 272
diéctiques.....7, 231, 237, 248, 255, 258, 271
discontinuité 20, 462, 467, 494, 502, 508, 511
discoursi, 2, 6, 7, 9, 12, 14, 17, 45, 50, 52, 59, 68, 69, 75, 81, 89, 93, 95, 102, 106, 119, 133, 134, 147, 149, 159, 177, 197, 202, 203, 204, 205, 210, 211, 219, 220,
discursifs.....8, 236, 246, 248, 298, 333, 345, 352, 441
disjonctions.....8, 13, 14, 167, 320, 476, 477, 479, 482, 537, 546
domination... 4, 5, 6, 42, 46, 70, 72, 84, 97, 111, 113, 160, 170, 174, 244, 250, 251,
dysphorique 80, 100, 101, 108, 110, 404, 438, 440, 519

E

égalité 2, 3, 67, 103, 291, 300, 355, 474
église7, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 237, 238, 242, 245, 246, 247, 277, 337, 361, 404, 409,
engagement1, 2, 3, 31, 98, 104, 106, 275, 276, 288, 291, 296, 299, 302, 306, 312, 314, 324, 348, 349, 354, 400, 429, 433, 450, 462, 466, 472, 481, 503, 510, 547,
énoncé13, 17, 119, 134, 161, 223, 224, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 238, 240, 245, 248, 249, 251, 269, 274, 275, 276, 280, 282, 284, 285, 286, 287, 288, 291,
énonciation17, 119, 202, 223, 225, 226, 230, 231, 233, 234, 236, 238, 245, 247, 248, 249, 258, 262, 264, 265, 266, 268, 313, 314, 317, 320, 331, 332, 333, 347,
espacei, 2, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 46, 47, 48, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62,
euphoriques 100, 103, 108

F

faire-savoir.....134, 155, 156, 157, 158, 159, 160
feu.. ii, iv, 61, 292, 297, 454, 471, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 530, 549, 608
fonctionnalité..... 7
forêt.. 7, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90,

G

gloire..... 3, 47, 56, 64, 67, 76, 96, 291, 302, 374, 416, 419, 428, 471, 477, 506, 526

H

histoire. 1, 3, 23, 34, 54, 57, 72, 73, 74, 75, 77, 79, 80, 83, 92, 94, 97, 98, 103, 106,

I

identités.....8, 22, 122, 138, 152, 185, 194, 438, 492, 502, 528, 542, 576
illocutoire..... 229, 237, 273, 275, 276, 279, 280, 283, 286, 297, 306, 317, 345, 346,
indépendance....4, 5, 24, 72, 100, 139, 171, 204, 272, 279, 291, 353, 370, 374, 375,
indice .....i, 7, 11, 34, 41, 55, 238, 378, 509, 606
interaction 7, 12, 31, 47, 87, 104, 116, 163, 202, 208, 209, 232, 233, 255, 265, 299,

J

jonction... i, 23, 28, 32, 45, 48, 51, 73, 80, 88, 92, 99, 135, 157, 164, 166, 167, 183,
jonctions 8, 32, 159, 167, 199, 479, 537

L

langagei, iii, 7, 52, 95, 97, 146, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 229, 230, 231, 233, 234, 235, 236, 237, 249, 253, 271, 272, 273, 274, 277, 278, 281, 282, 283,
légisigne.....40, 41, 44, 48, 59, 60, 62, 63, 64, 66
légitimité.....1, 97, 402, 473
libertéi, 2, 3, 5, 7, 18, 19, 23, 24, 63, 67, 76, 78, 82, 90, 96, 97, 101, 103, 104, 105, 122, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 165, 171, 173, 182, 185, 186, 198, 208, 215,
Ligasigne 44, 46
linguistiques.....6, 7, 9, 218, 219, 221, 223, 225, 230, 231, 234, 247, 268, 282, 357,
logique déontique .....i, 8, 460, 608

M

maison close 7, 196, 197, 198, 207, 208, 536
mal ... 2, 5, 6, 9, 21, 22, 32, 33, 37, 42, 50, 52, 55, 56, 59, 60, 68, 72, 78, 86, 87, 99,
malade.....27, 35, 186, 380, 384, 386
Mau Mau ... 3, 61, 66, 72, 75, 76, 80, 81, 96, 97, 100, 103, 104, 105, 110, 135, 154,
médicaux 7, 135, 140
modalisateurs.....237
modalisations.....8, 133, 137, 140, 544
modalités100, 101, 103, 105, 108, 174, 177, 180, 188, 206, 254, 405, 439, 442,
modes narratifs 8
montagne ... 7, 15, 19, 20, 23, 24, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109,
mort..... 5, 16, 17, 18, 19, 20, 24, 28, 34, 37, 42, 49, 85, 92, 95, 96, 97, 98, 99, 100,
motifs... 16, 17, 19, 26, 27, 29, 31, 38, 301, 302, 373, 382, 386, 434, 450, 463, 479,

N

narrative..... i, 8, 13, 14, 18, 20, 76, 86, 92, 127, 132, 167, 182, 187, 394, 404, 425,
narratologie.....6, 7, 69, 72, 75, 76, 248, 490, 491, 496, 571, 584
négatif.....18, 19, 24, 30, 99, 113, 200, 399, 467, 525
néocoloniale.....2
néocolonialisme.....4, 9, 124
népotisme.....5, 124
nuit..... 55, 56, 93, 240, 246, 331, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 529, 548,

P

paradigmatiques.....27, 219
paradoxes.....8, 521
performatif... 234, 235, 244, 275, 277, 278, 283, 286, 287, 288, 290, 291, 312, 313,
perlocutoire.. 229, 237, 290, 312, 315, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 343, 346, 352,
postcoloniale.....3, 8, 271
poubelle 15, 16, 17, 18, 21, 22, 24, 194
pouvoir-faire.....13, 134
pragmatiquei, 6, 8, 9, 31, 49, 94, 98, 220, 226, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 236, 250, 253, 257, 262, 264, 268, 275, 290, 293, 307, 310, 311, 312, 314, 323,
Priméité 39, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 51, 53, 54, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 227, 529
programmes 8, 9, 13, 17, 18, 19, 29, 31, 33, 190, 210, 216, 425, 437, 443, 446, 454,

Q

qualisigne.....40, 41, 43, 44, 45, 48, 53, 57, 62, 64, 66, 67, 69, 529, 530
quête .. 6, 12, 13, 14, 24, 29, 31, 32, 55, 90, 106, 111, 122, 123, 137, 146, 166, 168,

R

récit.. 8, 12, 13, 14, 16, 17, 25, 32, 38, 46, 47, 49, 50, 51, 53, 61, 66, 67, 68, 69, 71,
relationnelle.....27, 29, 72, 209, 451
révolutionnaire.....3

S

sacrifice.. 3, 53, 94, 95, 104, 153, 165, 171, 178, 326, 356, 375, 411, 415, 417, 451,
satisfaction.....46, 162, 305, 318, 345, 353, 422, 540
Secondéité 39, 40, 41, 43, 44, 47, 48, 51, 53, 57, 61, 66, 67, 227, 530
sémantique2, 7, 9, 14, 16, 17, 56, 81, 85, 89, 91, 101, 105, 109, 115, 116, 117, 132, 141, 150, 154, 166, 167, 222, 226, 229, 230, 231, 235, 237, 250, 251, 262, 266,

sémiotique2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13, 17, 39, 40, 41, 42, 45, 47, 50, 53, 54, 55, 59, 64, 65, 69, 70, 71, 74, 75, 76, 77, 81, 85, 91, 98, 99, 105, 119, 150, 151, 153, 163, 171, 186, 197, 219, 220, 222, 226, 229, 230, 328, 390, 425, 426, 431, 432,
signe12, 19, 32, 39, 40, 41, 45, 46, 48, 49, 50, 52, 55, 56, 60, 61, 64, 65, 68, 69, 70, 82, 90, 93, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 108, 110, 111, 113, 114, 116, 117, 119, 121, 123, 140, 141, 142, 151, 161, 164, 169, 176, 179, 181, 188,
signification. 7, 8, 13, 16, 25, 80, 102, 112, 116, 127, 151, 183, 219, 221, 222, 227,
sinsigne.....40, 41, 44, 48, 53, 57, 59, 60, 61, 62, 63, 529, 530
spirituel.....23, 47, 48, 57, 67, 68, 413, 499, 501, 504, 508, 527, 536, 548
stylistiques.....9, 414, 557
symbole..... 3, 24, 26, 34, 35, 41, 48, 49, 55, 69, 104, 106, 107, 113, 114, 130, 164,
syntaxe.....8, 28, 229, 411, 417, 465, 543
système2, 4, 5, 6, 7, 12, 22, 32, 42, 46, 61, 66, 71, 72, 74, 81, 84, 96, 115, 120, 122, 126, 129, 130, 139, 145, 150, 151, 155, 157, 160, 161, 170, 172, 178, 193,

T

temporels .... i, 8, 18, 29, 66, 123, 129, 225, 231, 237, 243, 265, 271, 498, 501, 511,
terrestres 46, 70, 174
Tierceité.....40, 41, 43, 48, 51, 53, 65, 227
tragédie 2, 15, 75, 100, 172, 176, 179, 230, 253, 344, 532
transformateur 137, 151, 154, 155, 156, 158, 159, 160, 164, 165, 193, 195, 215,
transformationnelles..... 8, 479
tyrannie.....4

U

univers2, 4, 5, 7, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 36, 39, 50, 53, 60, 63, 64, 71, 75, 76, 78, 81, 83, 87, 101, 104, 106, 123, 129, 131, 133, 135, 136, 137,

V

valeur4, 7, 12, 13, 31, 32, 42, 48, 55, 59, 64, 66, 78, 79, 82, 84, 89, 90, 91, 94, 103, 109, 110, 115, 123, 128, 148, 149, 150, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 161, 162,
vengeance.....5, 306, 307, 449, 450, 537, 544
verticalité.....19, 27, 35, 50, 63, 111, 132, 212, 260, 316, 317, 429, 528, 529, 538
victoire.....3, 72, 97, 104, 107, 111, 250, 297, 344
violences.....6
vouloir... iii, 25, 73, 77, 134, 154, 155, 156, 160, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172,

TABLE DES MATIERES

DEDICACE ii

REMERCIEMENTS iii

INTRODUCTION 1

PREMIERE PARTIE : L'ESPACE : UN SYSTEME DE SIGNES ET DE SIGNIFICATIONS 10

CHAPITRE I : AU COIN DES D/dIEUX ET DES DEMIURGES 11

I-1-1 **La divinisation de la représentation de l'indice identitaire 11**

I-1-1-1 Du terrestre au céleste 11

I-1-1-1-2 La cabane du sorcier et la *tonnelle* du Hougan 25

I-1-2 L'univers du Dieu chrétien 38

I-1-2-1 La plateforme d'une foi certaine 38

I-1-2-2 L'église : une épée contre l'ennemi **56**

I-1-2-3 Un espace ésotérique et politique 70

I-1-3-1 La forêt : un antre de vie et de rituel 70

I-1-3-2 L'arbre : un témoin des temps **91**

I-1-3-3 Au sommet de la montagne : un dieu, une mission 100

 La colline : l'expression d'un « complexe colonial » **110**

CHAPITRE II CRUAUTE ET DYNAMISME DANS L'ESPACE 115

I-2-1 Espace de Victimisation 115

I-2-1 Le silence des eaux 115

I-2-1-1 Les eaux coupables 115

I-2-1-2 L'espace médical **132**

I-2-1-2 L'univers carcéral 149

I-2-2-1 Les angles de la liberté d'expression **164**

I-2-2-1-1 L' « ici » et l' « ailleurs » : La route vers un horizon meilleur 164

I-2-2-2 La Maison Close 195

I-2-2-3 Le Bar-Café 208

DEUXIEME PARTIE : SEMANTIQUE INTERPRETATIVE ET PRAGMATIQUE DU DISCOURS ACTANTIEL..... 216
CHAPITRE I : DES TRAVAUX LINGUSTICO-PRAGMATIQUES..... 217
II-1-1 Des théoriciens sur la langue et le langage..... 217
I1-1-1-1 Le point de vue de Ferdinand de Saussure **..... 217**
II-1-1-2 Benveniste et le fonctionnement du discours**.....** 219
II-1-2 Des points de vue sur le pragmatisme 225
II-1-2-1 La logique sémiotique de Pierce **.....** 225
II-1-2-2 Austin avec son approche pragmatique**..... 227**
II-2-2-3 Un aperçu sur les actes de langage
CHAPITRE II : IDENTIFICATION ET SIGNIFICATION DES ACTES DE LANGAGE DANS LE DISCOURS ACTANTIEL 235
II-2-2 Contexte et performativité du langage..... **235**
II-2-2-1 La dimension pragmatique du couple « Je-Tu » dans des contextes situationnels et interactionnels**.....** 235
II-2-1-2 Le langage illocutoire de la force dialectique du bien et du mal **..... 272**
II-2-3-3 Charme et passion : la valeur perlocutoire de l'amour **.....** 334
II-2. Dimension pragmatique des lois du discours, de la rhétorique et de la poétique **355**
II-2-2-1 Les maximes conversationnelles dans l'expression du ouï-dire et de la confession**.....** 355
II-2-2-2 Pragmatique-Rhétorique discursive : l'articulation « du pouvoir impuissant » **.....** 387
II-2-2-3-La pragmatique de la poésie incantatoire : auprès des ombres, le salut ……. ….407
PARTIE 3 : ASPECTS SEMIOTIQUES DES MODES NARRATIFS..... 423
CHAPITRE I : SUPERFICIALITE ET PROFONDEUR DES STRUCTURES NARRATIVES 424
III-1-1 De la transformation à la jonction **424**
III-1-1-1 De « l'effet récit » à la structuration algorithmique du récit second424
III-1-1-2- Syntaxe narrative et analyse discursive de l'appropriation**.....** 434

III-1-1-1-3- De la modalisation véridictoire aux programmations du récit cognitif 445
III-1-2 Une arithmétique narrative des composantes de la logique déontique 459
III-1-2-1 L'articulation sémiotique du « paradoxe de Chisholm » 459
III-1-2-2 Aspects sémiotiques du « paradoxe du héros » 473
III-1-2-3 Narration sémiotique du « paradoxe du silence » **481**
CHAPITRE II- LE TEMPS SEMIOTIQUE 489
III-2-1 Temporalité et narration **489**
III-2-1-1 Sémiotique temporelle de l'identité narrative 489
III-2-1-2 Sémiotique de la temporalité existentielle 501
III-2-2-1- *Aspéctualisation* des signes temporels **510**
III-2-2-2-1Narrativité sémiotique du « noir » de la nuit 510
III-2-2-2 L'Immédiat sémiotique du « rouge » du feu 518
CONCLUSION 526
BIBLIOGRAPHIE 550
INDEX DES AUTEURS CTES 586

Résumé

Les sociétés africaines, caribéennes, et anglaises présentent, quoique partageant, d'une manière formelle, des caractéristiques, des profils divers en raisons des spécificités des milieux physiques dans lesquels elles se déploient. Ainsi, il a été important, dans ce travail, d'établir un lien nombrileux entre l'espace et le discours. En effet, l'analyse sémiotique de l'espace littéraire dans les œuvres de Ngugi wa Thiong'o, George Lamming et William Boyd a conduit à une conclusion qui prend valeur d'importance dans des événements et des réalités politico-sociales. Etudiée sous un angle sémiotique, la nomenclature de ces réalités fait sens dans des contextes et cotextes communicationnels à travers lesquels se lisent des aspects pragmatiques. Les toits langagiers et les contenus énonciatifs laissent observer des logiques positionnelles et transformationnelles, lesquelles épousent fondamentalement des aspects de la continuité et de la discontinuité. Et cela fait du message textuel un récit anthropologique relaté dans un univers interactionnel qui forme un *tout de signification*.

Mots-clés : espace, discours, sémiotiques, sémantique, narration, culture, société

Abstract

African, Caribbean, and English societies, in spite of the fact that they share common features, remain different in their profile on the grounds of the particularities of the physical spaces that witness their expressions and the specific goals they target within historical, cultural, political and economic data that form out their social stratification. In this way, it becomes important, as a main idea of this work, to put on surface the intrinsic link between space and discourse. A semiotic analysis of literary space in Ngugi wa Thiong'o's, George Lamming's and William Boyd's works has led to a concluding argument which highlights social and political realities. Read through a semiotic stand, the nomenclature of these events and realities root their meaning in communicating scenarios which portray pragmatic aspects. Levels of language and nature of messages help to observe some logic of positions and transformations that imply continuity and discontinuity dimensions. What affects to the literary message an anthropological account narrated into a framework of interactions that articulate a totalizing significance.

Key-words: space, discourse, semiotics, semantics, narration, culture, society