

Figures de style et idéologie dans la narration de Donato Ndongo-Bidyogo : le cas des récits : «El sueño» (1973) et «La travesía» (1977)

LÉON NADIYE CAMARA¹
camaeveema@yahoo.fr

Nous proposons, pour bien comprendre la problématique du présent travail, de commencer par un bref rappel historique des principales théories littéraires qui ont été créées depuis l'ère des premiers théoriciens jusqu'à nos jours. À l'intérieur de celles-ci, nous pourrions mieux situer le point focal de cette analyse : l'importance du style dans la narration ou plus exactement la fonction des figures de style dans un texte. Pour ce faire, nous nous appuyerons sur deux récits : «El sueño» (1973) («*Le rêve*») et «La travesía» (1977) («*La traversée*») de Donato Ndongo-Bidyogo, lequel auteur « est considéré comme le plus grand instigateur et le créateur le plus remarquable quant à la littérature écrite en Guinée Équatoriale, ainsi que l'un des écrivains africains les plus significatifs. (...) *Son Anthologie de la littérature guinéenne* » (1984) est considérée comme l'œuvre fondatrice de la littérature guinéenne rédigée en espagnol». ²

«(...) l'évolution historique des théories littéraires, partant de la plus ancienne («intention de l'auteur»), correspondant à l'historico-critique, à la plus contemporaine («déconstruction»)» (Bersot, 2008), fait apparaître un nombre impressionnant de théories qui ont vu le jour au cours de l'histoire. À la suite de Bersot, nous les regroupons en trois grands groupes : « La méthode rhétorique [qui] s'intéresse à l'argumentation du discours, la méthode sémiotique au sens des mots (signes) et la méthode narrative à la mise en récit. » (Ibidem)

Après l'art oratoire des premiers théoriciens, une nouvelle méthode voit le jour dans les années 60 : c'est la sémiotique. Ferdinand de Saussure, Umberto Eco et Vladimir Propp en sont les principaux auteurs. « La sémiotique (ou sémiologie) est, pour faire bref, la discipline qui étudie les signes et/ou la signification (processus de la production du sens) (Luis Hébert, 2015). Les travaux de Roland Barthes compléteront ceux déjà cités. A cet effet, Jean-Baptiste Fages écrit :

(...) pour Barthes, les apports structuraux ou sémiologiques avivent et élargissent la problématique littéraire, contribuent à renouveler les tâches de la critique, étoffent et rendent plus urgente une véritable science de la littérature, mais ne constituent pas (encore) une grille systématique de lecture des textes (1979 :92).

Autant il y a les adeptes de la sémiotique, autant il y a ceux qui doutent de cette nouvelle méthode. Déjà, en 1968, dans son livre : *Le structuralisme en procès*, Fages exposait bon nombre de critiques à l'endroit de cette nouvelle méthode. Anne Héroult est d'ailleurs très explicite à ce sujet. Selon elle : « Les visées scientifiques de la pensée sémiotique sont fort loin

¹ Professeur à l'ÉCOLE NORMALE SUPÉRIEURE D'ABIDJAN (ENS) (CÔTE D'IVOIRE) DÉPARTEMENT DE LANGUES, Camara est Docteur de 3^{ème} cycle, «Études Romanes : option Espagnol » de l'université de Montpellier III, (France), depuis 1984 et Docteur de l'Université de Cádiz, (Espagne), depuis 2015, option «Littérature hispano-africaine». À l'ENS, Il donne des cours de civilisation hispano-africaine et de la méthodologie de l'enseignement de l'Espagnol dans le secondaire. Il encadre des stagiaires et dirige aussi leurs travaux de recherche pour le mémoire de fin de cycle (Master 2 professionnel). Il intervient comme professeur vacataire dans les Universités publiques Houphouët Boigny de Cocody (Abidjan) et Alassane Ouattara de Bouaké donnant des cours de «Littérature Hispano-africaine». Il intervient aussi dans deux Universités Privées : L'Université de l'Atlantique (Institut de Communication et de Journalisme) et L'École Supérieure d'Interprétariat et de Journalisme. Ses recherches s'inscrivent dans le champ de la littérature et civilisation hispano-africaines. Il a été membre de jurys de soutenance de thèses doctorales, d'abord à Madrid (2015), puis à Granada (2011). Il a reçu beaucoup de formations postdoctorales, à Abidjan, Montpellier et Atlanta (EEUU). Il est auteur de plusieurs publications au nombre desquelles: «Regard sur les souffrances d'un peuple : La Guinée Équatoriale : de l'esclavage à la fin de la première République (1979), *Revue Ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, N° 26 juin 2015»; «El compromiso de Donato Ndongo-Bidyogo con la dignificación del africano *Convivencia Panamá*, 2015»; «La sexualité dans l'oeuvre romanesque de Donato Ndongo-Bidyogo» *Cahiers Internationaux du Symbolisme*, N° 143-144-145 (2016). Il achève actuellement un article sur l'apport des proverbes au texte africain».

² <http://www.casafrika.es/fr/detalle-who-is-who.jsp?ISSUEID=3&PROID=44707>

d'être partout reconnues et cette jeune science humaine, si science il y a, n'est pas encore dotée d'une « image de marque » au-dessus de tout soupçon ». (1979 :170). Elle cite d'abord le changement de mode qui ne se justifie pas forcément. « Là où tout récemment encore on « linguistiquait » ou « structuralisait » sans merci, on « sémiotise » » (Ibidem) à présent. Elle cite ensuite le « caractère un peu ésotérique du langage sémiotique (...) de bien grands mots pour nommer autrement des notions banales, un langage obscur et fumeux pour décourager et berner les tenants des idées claires et distinctes » (Idem, 171

On comprend dès lors pourquoi, de la sémiotique, on passe à une autre méthode : la narratologie. C'est dans les études littéraires des contes russes effectuées par Vladimir Propp, que l'on trouve les origines de la narratologie. Ces études se situent dans un courant appelé le « formalisme russe ». Comme écrit Bersot (2008) : « Tout comme la sémiologie, la narratologie s'est développée en France à la fin des années 1960 avec Tzvetan Todorov, puis Gérard Genette qui en posèrent les fondements, en combinant les récentes études sémiotiques aux acquis du structuralisme ».

Qu'est-ce que la narratologie ? Pour plus de clarté, empruntons à Guillemette et Lévesque les idées qui suivent : « La narratologie est une discipline qui étudie les mécanismes internes d'un récit, lui-même constitué d'une histoire narrée. (...) On tente ainsi de voir les relations possibles entre les éléments de la triade récit/histoire/narration ». (2006).

S'il est vrai que faire actuellement de la narratologie ou même de la sociocritique, c'est se mettre à la mode du jour, notre préoccupation n'étant pas de montrer quelle méthode est plus opératoire que l'autre, nous ne nous attarderons pas non plus sur cette dernière méthode.

Partant des rhétoriciens jusqu'aux structuralistes actuels, nous avons fait un bref rappel historique. Celui-ci nous a permis de voir les différentes méthodes appliquées à l'étude des textes, méthodes, qui, par moment, ont dépouillé l'auteur lui-même de son statut d'auteur parce que ne le considérant que, comme un simple scripteur sinon un simple assembleur d'éléments précontraints, ou même le dépouillant totalement de son récit, comme cela transparait dans les écrits d'Edmond Cros (1990).

En définitive, que représente une œuvre littéraire dans ces nouveaux concepts ? Elle qui est souvent, disséquée, émietlée, et analysée morceau après morceau. Certains critiques vont jusqu'à l'attribuer à chaque lecteur. Elle devient ainsi presque anonyme. Edmond Cros, rappelant les travaux de Paul Henri (1974), reconnaît que l'œuvre est, constituée de « préconstruit », « terme qui renvoie à une construction extérieure antérieure, indépendante par rapport à ce qui est « construit » par l'énoncé » (Cros, 1998 :43). Il ajoute plus loin :

Ce préconstruit interpelle l'individu en sujet mais celui-ci se crée l'illusion de l'autonomie en reprenant à son compte, en intégrant dans son discours cet « ailleurs », ce « toujours déjà là » qui l'interpelle ; autrement dit, c'est en s'identifiant avec cet « ailleurs » qu'il s'identifie à lui-même. C'est dans cette matière préconstruite que se constitue le sujet parlant (ibidem).

La question qui se dégage de tout ce dépouillement est finalement : Quelle place reste-t-il à l'auteur dans une telle conception ? La réponse la plus évidente serait : aucune place, sinon pas grand-chose. Ce sort réservé au texte et à son auteur dans ces nouvelles tendances, ne semble pas du goût de tout le monde. En effet, quand Blanchot écrit : « l'expérience de la littérature [actuelle] est l'épreuve de dispersion, elle est l'approche de ce qui échappe à l'unité, expérience de ce qui est sans entente, sans accord, sans droit, l'erreur, le dehors, l'insaisissable, l'irrégulier » (1978 :11), il semble exprimer le même sentiment que Pierre Bourdieu, lequel écrit : « Je n'ai jamais eu beaucoup de goût pour la « grande théorie », et lorsque je lis les travaux qui peuvent entrer dans cette catégorie, je ne puis m'empêcher d'éprouver une certaine irritation devant cette combinaison, typiquement scolaire, de fausses audaces et de vraies prudences » (1998 : 291).

Comme on l'a vu, à force de déposséder l'auteur de son œuvre, on a fini par créer chez beaucoup de critiques une certaine répulsion, un rejet de ces nouvelles méthodes d'analyse de textes, malgré le fait qu'elles soient scientifiquement rigoureuses. Mais, de nos jours, l'écrivain

semble retrouver petit à petit son statut d'«auteur» notamment dans la littérature africaine. Celle-ci étant :

(...) l'expression d'une époque dans sa réalité socioculturelle, ses engagements politico-idéologiques, ses aspirations théologico-spirituelles, tels que sentis ou consentis par les écrivains. La littérature se veut donc une inscription esthétique d'un peuple dans le temps officiel (celui qui définit son existence en en suggérant les critères et les modèles d'évaluation) ou, plus exactement, une (re)écriture stylisée de ce temps, c'est-à-dire de cette Histoire qui, de plus en plus, abuse de la confiance du peuple en ignorant qu'elle n'est que la linéarisation de son être-au-monde (Coudurier, 2012),

l'écrivain à un rôle primordial dans la société africaine. Il sert d'Intermédiaire sinon de courroie de transmission entre la civilisation occidentale, dont il est l'initié et le dépositaire d'une part, et d'autre part, la société traditionnelle africaine, dont il est aussi l'initié et le porte-parole.

La littérature africaine particulièrement, est née d'un besoin d'affirmation existentielle de l'âme noire. Imorou écrit :

Le mot le plus utilisé aujourd'hui pour désigner les artistes et intellectuels de la diaspora africaine est le terme globalisant de "griot". (...) Maryse Condé décrit le rôle de l'écrivain comme étant celui d'un "griot contemporain", (...) Que signifie ce terme de "griot" ? (...) Il incarne le pouvoir de la parole. [le] récit de la tradition orale est transmis de génération en génération par les griots, dont il explique et justifie le pouvoir et le savoir. Le griot est à la fois le narrateur du récit et un personnage clé de l'histoire (2009).

Ainsi, tel qu'un griot, «l'écrivain africain - écrit David K. Ngoran - est doté d'un savoir et d'un savoir-faire. Il généralement, et à juste titre posé comme unité de mesures de critères de canons de "la belle parole plaisante ou agréable au cœur et à l'oreille" (Kotchy, 2000)» (Ngoran, 2007)

Ce statut de l'écrivain comme « griot » nous emmène à nous interroger, comme l'a fait Pierre Monsard :

Comment les écrivains transmettent et expriment [t-ils] le dire africain dans leur texte narratif ? Il nous ait apparu nécessaire et important d'étudier et de dévoiler les méthodes et les techniques langagières utilisées dans le roman africain afin de saisir les problèmes pouvant se rattacher à un certain esthétisme littéraire (2007).

En effet, bien loin des nouvelles méthodes qui ont fini par déposséder l'auteur de son œuvre, la critique littéraire africaine actuelle «rend à César ce qui est à César et à Dieu ce qui est à Dieu»³. L'auteur africain est un conteur. Il travaille la forme de sa narration afin qu'elle exprime réellement les sentiments de ses personnages et au-delà, ses propres sentiments. Il ne raconte pas son histoire d'une manière neutre, mais de façon à émouvoir le lecteur. Comme nous l'avons dit, il est un véritable griot. L'analyse d'un texte africain doit donc nécessairement tenir compte de la manière selon laquelle l'histoire est racontée. Ainsi, au - delà du contenu, la forme est porteuse de signification. C'est ce que dit Monsard d'une manière plus explicite :

(...). La critique littéraire africaine et occidentale redécouvre de nouvelles propriétés du langage et de la littérature (...). Cette révolution consiste en la manifestation d'un intérêt pour « les formes » par opposition aux « contenus ». On découvre ainsi que certaines formes ne peuvent s'expliquer qu'en se référant à la tradition orale (...). Il y a dans cette nouvelle critique africaine un retour phénoménal au « langage », au texte redéfini comme l'objet de la science littéraire. (...) Comment comprendre et situer l'influence de l'oralité sur les écrivains et dans leur travail ? (ibidem).

L'œuvre d'art nègre exprime, par nature, une idée ou sentiment, image : un symbole.

L'image naît de la force de suggestion du signe employé : du signifiant. Car l'image, ici, n'est pas une image-équation, mais une image analogie, où le mot suggère beaucoup plus qu'il ne dit. Le tour de force est d'autant plus aisé que les langues africaines sont des langues concrètes, dont tous les mots, par leurs racines sont chargés de sens concret émotif. Au-delà du signifiant, il faut toujours voir le signifié (Senghor cit. par Adjafi, 1983 :20)

La littéraire africaine est finalement une communication faite avec le désir de transmettre cette émotion au lecteur, ou comme dirait Cressot «le désir d'impressionner le destinataire. (Elle emploie donc) un certain vocabulaire, un certain tour de phrase, une certaine

³ Évangile selon Saint Mathieu, (22/ 15-22)

articulation, qui, conjugués ou non, visent à provoquer cette adhésion » (Cressot, 1976 : 9). C'est cette même fonction communicative de l'œuvre qui se traduit dans la narration par l'emploi de certains mots et de certaines figures de style et de ce fait, toute l'implication de l'auteur dans son œuvre, qui est appelée par Maingueneau : «subjectivité énonciative» (2005 : v).

Pour comprendre le rôle de l'auteur-griot, nous avons choisi, de nous arrêter sur une quinzaine de figures de style employées par Ndongo-Bidyogo dans ses deux premiers récits courts : «El sueño» (1973) et «La travesía» (1977). La figure de style étant : « (...) une manière de s'exprimer qui donne au langage une expressivité ou une élégance particulière. Au sens restreint, c'est un emploi imagé des mots, les détournant de leur sens propre par analogie » (Yépri et al., 2009 : 8). Ces figures sont-elles réellement importantes pour la compréhension d'un texte ? Traduisent-elles l'oralité africaine ? Permettent-elles à l'auteur de mieux transmettre son message ? Telles sont quelques - unes des questions auxquelles nous tenterons de répondre. Mais avant de poursuivre, peut-être est-il bon de lever quelques équivoques. Peut-on affirmer que, par l'analyse des figures de style dans ces deux récits, nous faisons une étude stylistique de ceux-ci ? Nous appuyant sur Georges Moliné, nous répondons par la négative. Il écrit à cet effet :

L'objet de la stylistique n'est pas d'abord le style contrairement à ce qu'on pourrait spontanément penser ; même si, en revanche le style peut difficilement s'appréhender autrement que comme objet d'étude de la stylistique. L'objet majeur et éminent de la stylistique c'est le discours littéraire, la littérature. Plus exactement, c'est le caractère spécifique de littérarité du discours, de la praxis langagière telle qu'elle est concrètement développée, réalisée, à travers un régime bien particulier de fonctionnement du langage, la littérature (Moliné, 1993 : 1-2).

Si, étudier les figures de style n'est pas faire de la stylistique, cela remet en question l'entendement que l'on a couramment de cette notion. Les difficultés que nous avons dans la définition précise de la stylistique sont d'ailleurs partagées par Anne-Marie Perrin-Naffakh. Elle écrit:

Est-il besoin de recenser une fois de plus les difficultés, embûches et apories de l'aventure stylistique ? Sise inconfortablement à l'intersection des disciplines récentes à la cautionner, tiraillée entre ses théoriciens ou malmenée par les praticiens, la stylistique ne serait-elle qu'une gageure - projet aléatoire, sinon creuse illusion ? (Perrin-Naffakh, 1989 : 7).

Finalement, qu'est-ce que la stylistique ? Nous emprunterons à Perrin-Naffkah la définition qui suit. Pour elle, la stylistique c'est « la description linguistique du fonctionnement des textes littéraires » (ibidem).

La lecture des deux récits

Si l'étude des deux récits de Ndongo-Bidyogo que nous proposons à la suite, n'est pas, à proprement parler, une étude stylistique, qu'est-elle alors ? Elle est simplement une étude du style, ou mieux, de quelques figures de style. Pour bien la réaliser, Perrin-Naffkah nous conseille une attitude de vigilance à l'expression. Elle ajoute :

« Comment est-ce formulé ? S'il y a style, c'est là qu'il faut le débusquer, dans la manière singulière dont le texte manifeste un contenu de sens. En second lieu, il conseille de « s'informer, (...) des normes langagières et normes génériques. (...) Quel niveau d'élocution, quel registre, quelle batterie de figures » (Idem, 15).

Au cours de cette étude, nous aurons à l'esprit le principe qu'énonce Perrin-Naffkah en ces termes :

Si l'on pose que la qualité différentielle du fait de style tient à une déviance (par rapport à la norme, sur laquelle l'accord reste d'ailleurs à établir), la stylistique se fixera pour tâche de recenser ces écarts et d'en apprécier les effets sur l'appréhension du contenu : intensification, atténuation, embellissement, distorsion (Idem, 20).

Les orientations données par Perrin-Naffkah, bien que fort utiles, ne nous aident pas à résoudre toutes les difficultés que pose une telle analyse. La première, est sans aucun doute la compréhension de la notion d'écart par rapport à la norme. Ce qui est norme pour certains, ne l'est pas forcément pour d'autres. La notion reste donc très subjective, c'est-à-dire, très relative. Les conséquences de cette relativité étant que, ce qui est figure de style pour l'un, ne l'est pas forcément pour l'autre. La deuxième, est la répartition en grands groupes des figures de style. En effet, il est de coutume de les classer en figures d'analyse, de substitution, d'opposition, d'amplification, d'atténuation et de construction. Cette classification n'est-elle pas « typiquement scolaire », pour reprendre l'expression de Pierre Bourdieu (1998 :191) ? Qu'apporte-t-elle concrètement à la compréhension du texte ? Mais, contrairement aux autres, Marc Bonhomme propose une classification plus originale, voire même plus fonctionnelle, laquelle repose sur la réception des figures de style, c'est-à-dire : celle de leur fonctionnement dans la communication et dans le contexte des productions langagières. Il distingue, selon l'étude de André Horac (2015), trois types de réception : « l'inactivée » : lorsqu'un destinataire ne perçoit pas la figuralité d'un énoncé ; « l'empathique » : quand un destinataire remarque la nature figurale d'un segment discursif, sans s'interroger sur celle-ci au niveau théorique et « la rationalisée », au moment où un récepteur réfléchit sur la figuralité d'un énoncé, après l'avoir reconnue.

Quant à nous, à la manière du griot qui raconte son texte sans se soucier de la classification des figures de style qu'il emploie, ou à celle de l'auteur qui écrit sans se préoccuper des différents regroupements des figures qu'il insère dans son texte, nous avons voulu lire les textes d'une manière naturelle, sans rupture due à une quelconque classification. Autant Fontanille, parlant de l'ensemble des figures de style de la langue française, reconnaissait la presque impossibilité de les répertorier toutes et de les classer, en écrivant :

Quand on cherche à embrasser l'ensemble des figures de rhétorique, pour en rendre compte de manière cohérente, on se heurte à la disparité des inventaires légués par la tradition, et on aboutit en général à des typologies qui ajoutent à la confusion sans procurer une vue d'ensemble satisfaisante (Fontanille, 2003 :1),

autant nous nous montrerions prétentieux si nous affirmions pouvoir répertorier, classer et analyser toutes les figures de style contenues dans les deux textes de Ndongo-Bidyogo. Néanmoins, par commodité, nous nommerons chacune des figures avant d'en proposer une définition et surtout de voir son apport au texte.

Dans les récits, l'accumulation des éléments descriptifs donnent un aspect réaliste au texte. Cette accumulation est faite au moyen de l'emploi répété de la conjonction « y » comme on peut le voir dans les extraits qui suivent : « y con mis propias manos (...), y las mierdas (...) » (Ndongo-Bidyogo, 1977 : 199) (« et avec mes propres mains (...) et les merdes (...) »); « y él también sufría, y nos azotaba (...), y poder mitigar su propia angustia » (Ibidem) (« et lui aussi souffrait, et il nous fouettait (...), et pouvoir atténuer sa propre angoisse »); « ese hombre tendrá un padre y una madre, quizá una esposa y unos hijos, y habrá dejado en el pueblo un trozo de tierra » (Ibidem). (« cet homme a certainement un père et une mère, peut-être une épouse et des enfants, il a certainement laissé au village une portion de terre »). Nous parlerons ici de polysyndète. Musanji Ngalasso-Mwatha la définit en ces termes : « La polysyndète consiste en un usage répété de la conjonction de coordination "et" » (2008 :124). Éric Bordas montre, quant à lui, la fonction de celle-ci. Il écrit : « La polysyndète est un choix valorisation de l'énonciation, (...) une mise en relief » des conjoints. (...) Elle est exactement l'un de ces exemples qui réunissent étroitement la langue (réalité collective générale) et le style (phénomène individuel singulier) par la sollicitation d'une expressivité forte et remarquable » (Bordas, 2006). Ainsi, la polysyndète sert donc à renforcer l'idée qui est exprimée. L'accumulation augmente le dégoût ou la souffrance. L'emploi répété du négatif « ni » aboutit au même résultat, c'est-à-dire l'énumération sinon l'ajout d'éléments. « ni este barco negro, ni yo mismo, ni estas cadenas, ni las mujeres continuamente violadas (...), ni el hombre de la

esquina (...), ni los excrementos que debo recoger mañana, ni su olor que estoy sintiendo, ni » (Idem, 202). Cette énumération augmente en nous, lecteur, le dégoût et nous permet de mieux ressentir les sentiments du protagoniste.

Dans les deux récits, Ndongo-Bidyogo fait usage à plusieurs reprises des points de suspension. Cette technique appelée l'aposiopèse permet à l'auteur d'impliquer le lecteur à la construction du récit. En effet, le lecteur comble les vides laissés par celui-ci. Ajoutons, pour mieux comprendre le procédé, que l'aposiopèse vient toujours à la suite d'une énumération faite par l'auteur. Prenons quelques exemples : « (...) y que hablaría con el Napoleón ... » (Idem, 206) (« (...) et que je parlerais avec le Napoléon... »); « (...) de lo grande, de lo luminoso, de lo... » (Ibidem); « (...) de la grandeur, de la luminosité, de... »; « (...) pero con lo cual no puedes intercambiar la menor palabra... Esta, en fin, esta... No puedo soportar más » (Idem, 197) (« (...) mais avec lequel tu ne peux pas échanger la moindre parole »); « (...) y llegaré a las fértiles llanuras de... Guinea-Guinea... y diré al jefe» (Idem, 202) (« (...) et j'arriverai aux plaines fertiles de ... Guinée-Guinée... et je dirai au chef (...) »). Dans les exemples que nous venons de donner, l'aposiopèse a deux fonctions qu'il convient de différencier. Soit elle exprime l'angoisse du protagoniste qui n'arrive plus à parler, les mots lui restant dans « la gorge », le lecteur est invité alors à compatir ; soit elle exprime la forte excitation ou la grande l'émotion de celui-ci. Ici, le lecteur doit deviner ce qui manque et en être tout autant excité.

Par l'usage de l'anaphore rhétorique, c'est-à-dire la répétition d'un mot ou d'une expression en début de phrase, l'auteur donne plus de poids à ce qu'il dit ou attire l'attention du lecteur sur l'énumération qui est faite. « Más que las cadenas (...). Más que el futuro incierto. Más que la lejanía de mi mujer » (Idem, 197) (« (...) Plus que le futur incertain. Plus que l'éloignement de ma femme »); « Cesan las palabras del animal blanco. Cesa el murmullo de los cientos de bocas negras » (Idem, 198) (« cessent les paroles de cet animal blanc. Cesse le murmure de la centaine de bouches noires »); « (...) donde el canto de los pájaros nunca cesa, donde las flores son vistosas, donde las mujeres son hermosas » (Idem, 200) (« (...) où le chant des oiseaux ne s'arrête jamais, où les fleurs sont votantes, où les femmes sont belles »); « ¿Qué es nuestro poblado (...)? ¿Qué son las doce vacas (...)? ¿Qué eres tú sino mi perdición? » (Idem, 206) (« Qu'est-ce que c'est notre village (...)? Qu'est-ce que c'est douze vaches (...)? Qui es-tu sinon ma perte?»). La répétition d'un même terme en début de phrase, attire l'attention du lecteur et instaure un rythme dans le texte, lequel rythme fait penser tout naturellement au griot conteur, c'est-à-dire au style oral africain.

En commençant certaines phrases par le mot qui conclut la phrase qui précède, Ndongo-Bidyogo emploie la technique de l'anadiplose. Celle-ci lui permet non seulement d'attirer l'attention du lecteur sur l'élément redondant, mais aussi de créer un rythme sans sa narration comme le montrent les exemples qui suivent : « Todo eso ofrecieron al jefe Mbatua. Y el jefe Mbatua nos señaló » (Idem, 195) (« Ils offrirent tout cela au chef Mbatua. Et le chef Mbatua nous indiqua »). La répétition de « el jefe Mbatua » met en relief le chef nommé Mbatua et par conséquent, attire notre attention sur son rôle de « Judas », c'est-à-dire de traître. Quant à celle de « silencio » (« silence ») dans: « El silencio. Un silencio que ya temía antes de constatarlo » (Idem, 197), (« Le silene. Un silence que je craignais déjà avant même de le constater »), elle semble alourdir ce silence. Si, la répétition de « doce vacas » (« douze vaches ») dans: « Doce vacas. Doce vacas que han sido mi perdición » (Idem, 204), (« Douze vaches. Douze vaches qui ont été ma perte »), fonctionne comme un augmentatif, celle de « pueblo » (« village ») dans: « Ellos emigraron y ellos perdieron fe en el pueblo. Y el pueblo dejó de contar con ellos » (Ibidem) (« Ils émigrèrent et perdirent leur foi au village. Et le village cessa de compter sur eux »), accentue la séparation entre le village et ses enfants émigrés. Ainsi, par le renforcement, Ndongo-Bidyogo met en exergue l'élément renforcé et par conséquent, attire notre attention sur celui-ci et nous permet de mieux appréhender sa fonction dans le récit.

Certaines constructions permettent à l'auteur de réveiller le lecteur, tel l'oxymore, c'est-à-dire l'association de deux éléments sémantiquement incompatibles ou comme le dit Michèle Monte : « l'oxymore implique la coprésence dans un même syntagme ou un même énoncé de deux points de vue apparemment contradictoires sur une même attitude, un même objet du monde, un même événement » (Monte, 2008 : 38). Dans chacune des trois constructions qui suivent, deux éléments presque contraires sont mis ensemble : « tan negra como la luz del día » (Ndongo-Bidyogo, 1977 : 205) (« aussi noire que la lumière du jour ») ; « era como ir al cielo o al infierno » (Ibidem) (« c'était comme aller au ciel ou en enfer ») et « la luz de la luna fría » (Idem : 197) (« la lumière de la lune froide ») ; « negra » («noire») et « luz » (« lumière ») s'opposent autant que « cielo » (« ciel ») et « infierno » (« enfer »), « luz » (« lumière ») et « fría » (« froide »). Comme le rapporte Michèle Monte, l'association des éléments ci-avant cités crée « des processus interprétatifs par lesquels le récepteur va réduire l'absurdité apparente de l'énoncé pour aboutir à un sens satisfaisant pour lui » (Monte, 2008 :38). C'est ce travail auquel nous convie Ndongo-Bidyogo, celui de « réduire l'absurdité » dans les paires : negra/luz, cielo/infierno et luz/fría. Une fois de plus, il assigne à son lecteur un rôle actif, celui de participer à la construction du sens du texte et de devenir ainsi co-auteur.

Dans le récit de « La travesía », aux pages 195-196 et 201 (Ndongo-Bidyogo, 1977), l'auteur ouvre des parenthèses à deux reprises. Une première fois pour présenter la capture du protagoniste et une deuxième fois pour rappeler la révolte que les captifs avaient préparée mais qui a été découverte en dernière minute et s'est terminée par la mort de plusieurs d'entre eux. Dans les deux cas, en ouvrant la parenthèse, l'auteur fait une digression dans le récit. Il arrête le cours du récit, retourne dans le passé et rappelle des faits révolus. Cette technique est celle de la parembole. Si elle crée une rupture dans la lecture, rupture appelée ailleurs⁴ « bifurcations thématiques » ou encore analepse, elle a l'avantage d'apporter des informations supplémentaires qui facilitent la compréhension du texte.

Ndongo-Bidyogo utilise assez souvent l'interrogation dite interrogation rhétorique. À titre d'exemples nous citons quelques-unes de ces interrogations: « ¿Qué hice para merecer esta estancia aquí? ¿Fue tan grave el insulto que proferí contra el viejo Otunga? » (Idem, 197) (« Qu'ai-je fait pour mériter ce séjour ici ? Fut-elle aussi grave l'insulte que je proférai au vieux Otunga ? »); « ¿Qué les hemos hecho a estos hombres blancos? (Ibidem) (« Qu'avons-nous fait à ces hommes blancs ? »); « ¿Con quién hablar? ¿Cómo puedo escapar de esta continua oscuridad? » (Idem, 200) (« Avec qui parler? Comment puis-je échapper à cette obscurité permanente ? »); « ¿Por qué me lo quitaron todo? ¿Por qué me muero loco en medio del océano? ¿Qué significa esta travesía? » (Idem, 203) (« Pourquoi m'ont-ils tout enlevé? Pourquoi est-ce que je me meurs fou au milieu de l'océan ? »); « ¿Qué puede valer en esta vida más que una vaca? » (Idem, 204) (« Que peut valoir dans cette vie plus qu'une vache? »); Le protagoniste-narrateur n'attend pas de réponse à ses questions. En fait, il se parle à lui-même. Il se les pose à lui tout seul. Mais dans le processus de la lecture, le récepteur-lecteur a tendance à répondre aux questions comme si elles lui étaient adressées. Parmi les nombreuses fonctions qu'elle attribue à l'interrogation rhétorique dans son article : « Interrogation rhétorique et énonciation » (2011), Malinka Velinova reconnaît celle de traduire l'oralité et celle de susciter l'intérêt du public. Les interrogations que nous avons relevées dans les récits de Ndongo-Bidyogo en plus de traduire l'oralité africaine, attire l'attention du lecteur, provoque sa curiosité et suscite son intérêt. En définitive, le récepteur-lecteur répond de lui-même aux questions qui semblaient demeurer sans réponse et rentre ainsi dans un processus de reconstruction du texte qui lui est proposé. De son statut de simple lecteur, il passe à celui de co-auteur.

Une autre technique peut être observée dans les expressions « sonreírnos con la boca » (Idem, 195) (« nous sourire avec la bouche ») et « mirarnos con los ojos » (Ibidem) (« nous

⁴ Petit dictionnaire des mots rares et anciens de la langue française, observable sur <http://golfes-dombre.nuxit.net/mots-rares/a.html>, consulté le 05/01/2017.

regarder avec les yeux »). En effet, alors que « *sonreírnos* » et « *mirarnos* » se comprennent aisément, l'auteur ajoute « *con la boca* » et « *con los ojos* ». Ce redoublement de l'idée exprime-t-il une certaine ironie ? Ou est-ce une simple insistance ? Cette redondance vise à « donner à l'idée une énergie qu'elle n'aurait pas au même degré » (Huguette Guay, 1982). La trahison du chef est ainsi rendue plus visible. Le chef Mbatua en effet, content des dons qu'il a reçus, les caresse tout en regardant ceux qu'il vient de vendre lâchement et à moindre coût. Le traître est satisfait de son acte. Nous appellerons cette technique le pléonasma.

Les paroles adressées au chef Mbatua par le protagoniste qui s'imagine à nouveau libre, sont, on n'en doute pas, pleines d'ironie. Mbatua, rappelons - le, est celui-là même qui les a vendus pour peu de chose. Toutes les souffrances endurées durant la traversée, toutes ces humiliations et toutes ces morts sont dues à la trahison du chef Mbatua. Le seul vrai sentiment que ressent le protagoniste à l'égard de son chef, n'est qu'un sentiment de haine. Paradoxalement, les paroles qu'il s'imagine adresser à celui-ci, sont très respectueuses et très aimables. Quand il dit : « *amado jefe, te he traído unos regalos más hermosos que los de esos blancos de mierda, y te los doy porque eres un buen jefe, sabio conductor de tu pueblo hacia la eterna felicidad...* » (Idem, 202) (« chef bien aimé, je t'ai apporté des cadeaux plus beaux que ceux de ces blancs de merde, et je te les donne parce que tu es un bon chef, sage guide de ton peuple vers le bonheur éternel... ») et « *Jefe, gran y amado jefe, regreso de un largo viaje, esos son los esclavos que te traigo, he guerreado para conseguirte esclavos... !* » (Ibidem) (« Chef, grand et bien aimé chef, je reviens d'un long voyage, ceux-ci sont les esclaves que je t'apporte, j'ai combattu pour t'obtenir des esclaves...! »), il exprime tout le contraire de ce qu'il pense. Nous sommes donc en présence d'une antiphrase, autrement dit, d'un euphémisme. La définition donnée par Fabienne Bergman confirme nos affirmations. Elle écrit en effet: « L'antiphrase est une figure de style consistant à employer, par ironie ou par euphémisme, un mot, une locution ou une phrase dans un sens contraire à sa véritable signification » (1995). Il n'est pas inutile de rappeler que, quelques mois avant la livraison de ces villageois aux blancs esclavagistes, par le chef Mbatua, celui-ci avait déjà vendu « *la hermosa Oyana, hermana nuestra, hija de nuestro padre Ataba* » ? (Idem, 196) (« la belle Oyana, notre soeur, fille de notre père Ataba »). En quoi est-ce un bon chef ? En quoi conduit-il son peuple vers le bonheur éternel ? Le protagoniste dit ainsi le contraire de ce qu'il pense réellement. L'ironie du protagoniste-narrateur met plus en évidence la trahison du chef en créant un processus de focalisation de l'attention sur lui.

Quand Ndongo-Bidyogo emploie l'expression « *cientos de bocas negras* » (« cent bouches noires ») en lieu et place de « *cientos de negros* », (« cent nègres ») « *¡tú, izquierda!*, *¡tú, derecha!* » (Idem, 202) (« toi, gauche, toi, droite ») pour désigner le voisin de gauche et celui de droite, il utilise des noms communs pour désigner des personnes, ce qui nous permet d'affirmer que nous sommes en présence d'une double figure : une métonymie et une synecdoque particularisante. En plus d'être un raccourci discursif, ce trope permet de « chosifier » des êtres humains. Ces esclaves entassés dans la calle de ce bateau négrier n'ont plus de nom. Or comme écrit Díaz Narbona « *El número, además de identificar al individuo le otorga una esencia propia, insertándolo en la comunidad, al mismo tiempo que traduce sus características: fuerza física, actitud, gestos etc.* » (1989: 45). (« Le nom, en plus d'identifier l'individu lui donne une essence propre, l'insérant dans la communauté, en même temps qu'il traduit ses caractéristiques: force physique, attitude, gestes etc. ») On remarque que, dans les expressions « *el eternamente azotado* », (« l'éternellement fouetté ») « *el de la esquina* » (« celui du coin »), « *la mujer de arriba* » (« la femme d'en - haut »), l'être humain est désigné par le supplice qu'il subit. Il s'agit en effet de l'homme continuellement fouetté ou de la femme d'en-haut violée sans cesse. Cette manière de désigner revêt pour nous trois intérêts. Si elle crée une complicité entre le narrateur et le lecteur, elle dénonce aussi toute la cruauté des blancs négriers. On ne peut manquer d'ajouter que, en plus du mépris que dénonce la chosification, elle crée

aussi l'anonymat. Enchaînés et entassés dans la cale comme de la marchandise, sans nom, les esclaves nègres, chosifiés et devenus anonymes, meurent et sont jetés à la mer, sans aucune pensée regrettable.

Avec la phrase: « (...) fuimos mirados igual que yo había mirado días antes al carnero que sacrificué cuando el nacimiento de mi hijo primogénito » (Ndongo-Bidyogo, 1977: 195), (« Nous fumes regardés de la même manière que j'avais regardé quelques jours auparavant le bélier que j'avais sacrifié lors de la naissance de mon fils aîné »), nous croyons être en présence d'une asyndète. En effet, au lieu de : « cuando el nacimiento de mi hijo » (« quand la naissance de mon fils »), la construction habituelle voudrait: « cuando tuvo lugar el nacimiento de mi hijo » (« quand eut lieu la naissance de mon fils »). Mais, si certains refusent ici l'asyndète, ils reconnaîtront au moins que nous avons à faire à une ellipse, car comme écrit Fontanier: « L'ellipse consiste en la suppression de mots qui seraient nécessaires à la plénitude de la construction, mais que ceux qui sont exprimés font assez entendre pour qu'il reste ni obscurité ni incertitude » (*apud* Adert, 199: 92). Qu'apporte une telle construction à compréhension du texte ? Elle semble particulariser le style de l'auteur. Nous retrouvons la même construction elliptique dans les phrases nominales : « El silencio » (Ndongo-Bidyogo, 1977: 197) (« Le silence »); « Doce vacas » (Idem, 204) (« Douze vaches »); « Yo... » (Idem, 207) (« Moi... »). Si la dernière est apparemment une phrase inachevée puisque comportant des points de suspension, les deux premières quant à elles sont complètes. La construction elliptique permet de mettre en exergue l'élément exprimé. L'attention du récepteur se focalise sur ce seul élément exprimé. Nous dirons pour finir que, en plus de nous donner à lire une histoire avec un style très singulier, l'auteur suscite et capte l'attention du lecteur en la focalisant sur des éléments précis, évitant ainsi toute dispersion.

Si nous avons déjà souligné l'emploi redondant de la conjonction « Y », du négatif « ni » et de l'expression « más que » parlant de l'anaphore rhétorique, nous avons omis de parler de ce qu'elles introduisent. Que ce soit le « más que » employé trois fois en l'espace de deux lignes : « Más que las cadenas que me mantienen inmovilizado. Más que el futuro incierto. Más que la lejanía de mi mujer » (Idem, 197) (« Plus que les chaînes qui me maintiennent immobilisé. Plus que le futur incertain. Plus que l'éloignement de ma femme ») ou le « y » employé plusieurs fois aux pages 199 et 203 (Ndongo-Bidyogo, 1977), ou la négation « ni » employée 8 fois sur cinq lignes de texte à la page 202 (Ibidem), chacune de ces expressions, par son emploi répété, entraîne dans le texte beaucoup de détails descriptifs, ce qui nous emmène à dire que nous sommes en face de cas d'hypotypose. Cette figure, rapporte Marcel Viau, « consiste à narrer un fait de telle manière que l'action semble se dérouler et l'évènement se passer sous nos yeux » (1999 : 226) et citant Robrieux, il ajoute : « C'est pourquoi on la décrit comme une figure qui "regroupe l'ensemble varié des procédés qui rendent vivante une narration ou une description, le but étant de provoquer l'émotion, le rire par effet de réel" » (Idem, 226-227). C'est ce qui fait dire à Otabela : « Algunas escenas descritas por el protagonista recuerdan las más logradas novelas naturalistas del siglo XIX » (2010 : 34) (« Quelques scènes décrites par le protagoniste rappellent les romans les plus réussies du 19^{ème} siècle »). Ainsi, par cette accumulation des détails rendant le récit plus réaliste, le lecteur est invité à compatir à la douleur du protagoniste.

La phrase: « (...) y diré al jefe Mbatua, ¡hijo de la gran perra! No eso no se dice al jefe, y le diré entonces jefe, gran y amado jefe » (Ndongo-Bidyogo et Ngom, 2000: 202) (« (...) et je dirai au chef Mbatua, fils de la grande chienne! Non cela ne se dit pas au chef, et je lui dirai alors chef, grand et bien-aimé chef ») nous paraît être une prétérition. En effet, ce double jeu de langage, permet au narrateur de dire exactement ce qu'il fait semblant de ne pas dire. David Quint (2003 : 293) parle de dédoublement (du locuteur) à travers ce double jeu. Ce que l'on retient plus dans le cas du protagoniste, c'est le « ¡hijo de la gran perra ! ». Quint écrit encore : « Dans ce cas, la prétérition opère d'une manière opposée à sa fonction traditionnelle, celle de

servir à l'orateur qui n'est pas assez bien situé pour prononcer un jugement (Idem, 294). Le protagoniste connaît bien le chef Mbatua car c'est lui qui les a vendus. Ce qu'il mérite, c'est bien le « ¡hijo de la gran perra ! ». Le correctif qu'apporte le protagoniste n'est que ironique. La prétéition a permis de mettre plus en valeur l'aspect odieux du chef, lequel aspect, il feint de ne pas dire tout en le disant finalement.

Deux éléments retiennent notre attention dans la phrase : « ¿Qué significará ese continuo *sale noire viens ici !* que oigo cada vez más a menudo? » (Ndongo-Bidyogo et Ngom, 2000: 198) (« Que signifie ce continuel *sale noire viens ici !* que j'entends de plus en plus souvent ? »). Nous aurions certainement donné une meilleure réponse à la question « Comment aborder ce qui fait " ajout " dans la matérialité écrite ? », si nous avions mieux exploité le livre de Authier-Revuz, Jacqueline et Lala, Marie-Christine (éd.). *Figure d'ajout: phrase : texte, écriture*, (2002). Malheureusement certaines contraintes, telle que la longueur de notre article, nous empêchent de nous y arrêter plus longtemps. Nous nous contenterons d'une lecture juste mais moins approfondie.

Le premier élément particulier, c'est la présence du français à l'intérieur de la narration en espagnol. Le deuxième, c'est le sens même de la phrase. Nous appellerons cette insertion : un « emprunt ». Si Christiane Loubier définit l'emprunt linguistique comme : « Unité ou trait linguistique d'une langue qui est emprunté intégralement ou partiellement à une autre langue » (2011:10) et qu'il faut le considérer comme une réalité sociolinguistique, le terme emprunt désignant à la fois « le procédé, c'est-à-dire l'acte d'emprunter, et l'élément emprunté » (ibidem). Mathios relève l'une des fonctions de celui-ci: « L'emprunt linguistico-culturel permet de rendre ce qui a été pris grâce au maintien de la langue étrangère originale » (2006 : 69). Ndongo-Bidyogo emprunte au français. Il crée une « couleur locale », une ambiance particulière avec la transcription du français. Comme Mathios l'a dit, il rend au français ce qui est au français. Au lieu de traduire en espagnol, il a préféré maintenir la langue originelle, dénonçant ainsi implicitement l'origine sinon la nationalité de ces blancs négriers. Un deuxième c'est le sens même de la phrase. Celle-ci laisse voir le perpétuel supplice que subit l'esclave noire. En effet, tous les marins la violent constamment. L'adjectif « continuo » renforce ce calvaire parce que devenu continuel.

Si nous adoptons la définition que donne Pascal Boyer (2001 : 100) au terme « inférences », nous pouvons affirmer alors que la phrase de Ndongo-Bidyogo : « (...) caminaré sobre las aguas hasta llegaré a las fértiles tierras de Guinea » (1977: 202), nous fait penser à Jésus marchant sur les eaux. Il est écrit au 22^{ème} verset du chapitre 14 de l'Évangile selon Saint Mathieu : « Le soir venu, il était tout seul. La barque se trouvait déjà à plusieurs centaines de mètres de la terre. Elle était battue par les vagues, le vent étant contraire. Vers la fin de la nuit, il (Jésus) vint vers eux en marchant sur la mer ». Cette image de Jésus, sinon du protagoniste comparé à Jésus, est présente tout au long du texte. Le protagoniste est trahi et vendu par le chef Mbatua, tout comme Jésus qui a été trahi et vendu par Judas (Evangile selon Saint Mathieu, chapitre 26, verset 47). Le protagoniste est fouetté comme Jésus l'a été (Idem, Chapitre 27, verset 26), il est conduit vers la mort, silencieux comme Jésus qui fut conduit comme un agneau à l'abattoir (Jérémie, chapitre 11, verset 19). Et enfin le protagoniste meurt mais ressuscite tout comme Jésus qui ressuscite d'entre les morts (Evangile de Saint Jean, chapitre 20, verset 18).

La mort et la résurrection du protagoniste peuvent se lire dans les phrases : « La travesía se termina, veo ya la tierra, una hermosa tierra donde las flores, los caracoles y las ratas son hermosas. Donde todo es hermoso. Y la gente no es blanca, y no hay dolor, ni látigos, ni muerte. ¿Será la otra vida? » (Ndongo-Bidyogo et Ngom, 2000: 203) (« La traversée se termine, je vois déjà la terre, une belle terre où les fleurs, les escargots et les rats sont beaux. Où tout est beau. Et les gens ne sont pas blancs, et il n'y a pas de douleur, pas de coups de fouet, pas de mort »). Ce monde si idyllique, où il n'y a ni blanc, ni noir, où tout est beau, n'est-ce pas l'au-delà ? Le Paradis Céleste ? Mort innocemment, il ressuscite glorieusement comme Jésus. Nous venons

de montrer la forte ressemblance qu'il y a entre le protagoniste et Jésus, dans sa trahison/livraison, dans sa flagellation, dans sa marche sur l'eau et enfin dans sa mort/résurrection. En termes littéraires, nous parlerons de la présence d'un intertexte biblique au sein du texte de « La travesía ». Alain Sissao écrit : « C'est Julia Kristeva qui a énoncé la théorie de l'intertextualité. C'est le fait que des textes se trouvent en relation avec d'autres textes à l'intérieur d'un même texte » (2010 : 14).

Au risque d'allonger le présent travail, il nous paraît indispensable de relever quatre des fonctions attribuées à l'intertexte par Mihaela Mitu, car s'appliquant au récit que nous étudions. Elle cite, entre autres fonctions :

« (...) une fonction éthique (au sens rhétorique) : le renvoi intertextuel témoigne de la culture du narrateur, renforce son éthos⁵, c'est-à-dire sa crédibilité et autorise le « *sujet* » à parler. Les références intertextuelles contribuent à établir une communication entre narrateur / auteur et lecteur, car elles actualisent le savoir encyclopédique du lecteur faisant appel au « *thésaurus partagé* (...) » ; une fonction argumentative : la référence à un texte connu peut servir comme argument d'autorité et justifier ainsi un propos ou une attitude, (...) ; une fonction herméneutique : le renvoi à l'intertexte détermine un double décodage, le sens d'un passage intertextuel étant le produit de l'interaction du sens original et du sens contextuel et (...) ; une fonction ludique : tout intertexte appelle un jeu de décodage de la part du lecteur, invitant celui-ci à y participer et suscitant une connivence culturelle entre l'auteur et son public. Plus la réception est créatrice, plus le texte s'enrichit, devient porteur de sens nouveaux, s'actualise dans des époques différentes » (2004).

Ainsi, l'intertexte légitime le discours de l'auteur. En faisant de son personnage « un Jésus », l'auteur nous emmène à accepter son personnage, à reconnaître l'injustice qu'il vit et finalement à le défendre.

Contrairement au premier récit : « El sueño » (Ndongo-Bidyogo, 1973), le deuxième récit : « La travesía » (Ndongo-Bidyogo, 1977), débute avec une épigraphe. Quelle est-elle et en quoi est-elle importante ? Mais avant de parler de l'apport de l'épigraphe au texte que nous analysons, voyons avec Roubichou l'importance en général de celle-ci. Il écrit :

Envisager, dès l'abord, le rapport entre l'épigraphe du roman et le roman lui-même, c'est, d'une part respecter l'ordre de lecture (l'épigraphe, d'une certaine façon fait partie du "texte", et, d'autre part, en déterminant la nature de ce rapport, fixer le sens de l'épigraphe. Cette démarche vise à définir la cohérence sur laquelle va reposer une lecture (Roubichou, 1976 : 54).

Nous retenons que la lecture du roman doit commencer par celle de l'épigraphe, car cette dernière programme notre lecture. Dans son texte, Ndongo Bidyogo écrit comme épigraphe : « Es el pecado el que hace que el hombre tenga al hombre entre cadenas por toda su existencia. Y esto sucede por el juicio de Dios, en quien no cabe ninguna injusticia. San Agustín » (dans Ndongo-Bidyogo et Ngom, 2000 : 195) (« C'est le péché que fait que l'homme maintient l'homme entre les chaînes pour toute l'existence. Et cela arrive par le jugement de Dieu, en qui il n'y a point d'injustice »). Ainsi, selon Saint Augustin, c'est parce que nous avons péché que Dieu nous condamne à perpétuité aux chaînes. Le Noir aurait donc commis un péché qui lui fait mériter ces chaînes de l'esclavage, selon Saint Augustin. Quel péché aurait-il commis ? Badima nous en donne la réponse :

Le corps est condamné sans avoir agi, il est culpabilisé parce qu'il existe, il est condamné comme corps, son existence équivaut à la condamnation. Le nègre est condamné sans avoir agi, il est culpabilisé parce qu'il existe, il est damné comme Noir, son existence équivaut à sa condamnation (Badima : 1995 : 83).

⁵ L'éthos est défini, dans le respect de la tradition antique, comme la propriété de l'œuvre de se faire voir. La rhétorique antique entendait par **ethè** l'ensemble de traits qui caractérisent la personnalité que les orateurs montrent à travers leur façon de s'exprimer, Cf. D. Maingueneau, **Le Contexte de l'œuvre littéraire**, Ed, Dunod, p.143.

Nous sommes donc condamnés parce que nous sommes simplement Noirs et notre unique péché c'est d'être Noir. Díaz Narbona nous présente l'origine historique d'une telle croyance :

La arraigada creencia en la desigualdad, en la inferioridad de los seres descubiertos por los europeos, que la Iglesia favoreció y argumentó en el carácter idólatra de la maldita raza de Cam, se reforzó con las teorías científicas. Desde la aparición del tratado fisiognómico de François Bernier, en 1684, hasta los estudios de Gobineau (1853) sobre la desigualdad de las razas humanas, las barreras entre las civilizaciones se fueron acrecentando, partiendo de las diferencias culturales, aumentadas, en el siglo XVIII, por el concepto de las diferencias del medio climatológico ambiental, etc., para terminar en el siglo XIX, con las del orden biológico (Díaz Narbona, 2007 : 23).

Tout est dit dans ces mots. Pour les Européens, l'infériorité du Noir est prouvée tant scientifiquement que théologiquement, raison pour laquelle : « l'esclavage ne posait pas de problème moral aux français des XVI^e et XVII^e siècles. Les Anciens l'avaient accepté comme faisant partie de l'ordre naturel des choses au sein duquel l'inégalité entre les hommes résultait tout simplement de la loi du plus fort, du plus capable, du plus doué » (Cohen, 1980 : 73). Mais pouvons-nous penser un seul instant que Ndongo-Bidyogo, idéaliste par excellence, épris de liberté et de justice, pense qu'il est condamné parce qu'il est simplement noir ? Que ces ancêtres ont mérité l'esclavage parce que maudits par Dieu ? Nous pouvons affirmer, sans risque de nous tromper, qu'il faut faire une double lecture de l'épigraphe pour en déceler l'ironie sinon notre lecture du récit de « La travesía » manquerait de cohérence, pour reprendre l'expression de Roubichou. Nous venons d'évoquer un Ndongo-Bidyogo, idéaliste épris de liberté, peut-être est-il bon de s'arrêter ici pour voir quelle est l'idéologie de notre auteur.

L'idéologie de Donato Ndongo-Bidyogo à travers les deux récits

Pour bien comprendre l'expression de l'idéologie de Ndongo-Bidyogo à travers ses œuvres, il nous paraît nécessaire de rappeler en peu de mots les circonstances et les idéaux qui ont toujours orienté sa vie ? Venu en Espagne pour poursuivre ses études, il se retrouve finalement bloqué à l'extérieur de son pays à cause de la dictature instaurée par Macías Nguema. Après le renversement de Macías Nguema, le 3 octobre 1968, croyant à une réelle volonté de changement de la part des nouvelles autorités sous la conduite de Teodoro Obiang Nguema, il retourne au pays. Mais quatre ans plus tard, voyant sa vie menacée, il est obligé de s'enfuir. Et depuis lors, ne pouvant plus retourner dans son pays, il est obligé de vivre en exil. Son expérience personnelle et ses lectures ont forgé sans aucun doute ses croyances et sa vision du monde, en d'autres termes son idéologie. Dans son pays, l'origine de la souffrance des guinéoéquatoriens qui se traduit par la grande misère culturelle, morale, sociale et économique se trouve sans doute dans l'incompréhension qu'il y eut entre Macías Nguema, Bonifacio Ondo et Atanasio Ndongo et Bosio Dioco⁶ lors des premières élections présidentielles. Cette souffrance encore bien présente se doit maintenant à l'égoïsme des dirigeants actuels, lesquels font passer leurs intérêts personnels avant ceux du peuple. En effet, malgré l'immense manne pétrolière, la Guinée Équatoriale, selon le rapport du PNUD de juillet 2014, se classait à la 144^{ème} place sur 187

Pour Ndongo-Bidyogo, il n'est point besoin d'idéologie de gauche ou de droite pour permettre au peuple guinéoéquatorien de jouir, lui aussi, de la liberté, de la prospérité et du bonheur auxquels il a droit. Au-delà de la Guinée Équatoriale et de ses habitants, c'est l'ensemble des pays africains et leurs habitants qui sont concernés. Comme le dit Séwanou Dabla (1986-8) : « Les indépendances n'ont pas comblé l'espoir de plusieurs décennies, elles

⁶ Bonifacio Ondo Edu, Atanasio N'Dongo Miyone, Edmundo Bosio Divo et Francisco Macias Nguema furent les quatre candidats à l'élection présidentielle de la République de Guinée Équatoriale, le 22 septembre 1968.

ont provoqué la désillusion, le cynisme, la colère et le silence ». Et Tshiyembe Mwayila précise, en parlant des gouvernants après les indépendances :

« Les pouvoirs d'Etat sont concentrés dans les mains d'un homme, d'une institution ou d'un groupe (...). L'État postcolonial cultive le tribalisme, qui est une perversion du sentiment d'appartenir à une communauté et de son usage à des fins politiques. » (Mwayila, 1990 : 13).

Il ajoute plus loin :

« Dans l'esprit des gouvernants, le but suprême de l'État n'est ni le développement économique et social, ni même l'unité nationale. L'idéal est le maintien au pouvoir, lequel maintien est devenu l'enjeu national principal sinon exclusif » (Idem, 18).

Ndongo-Bidyogo, souffrant dans sa chair de tous ces maux d'Afrique, met toute son écriture au service de la bonne cause qu'il défend. Dans ses écrits, il poursuit ses idéaux de bonheur et de prospérité. Dans sa première production, « *El sueño* », il présente le rêve de ce jeune sénégalais qui, afin de réunir rapidement la somme d'argent nécessaire pour doter son épouse, émigre d'abord à Dakar, puis à Las Palmas et à Barcelone en situation irrégulière. Il se réveille juste au moment où la barque de fortune dans laquelle, ses compagnons et lui, tentent de traverser la frontière Espagne-France se renverse, jetant les passagers dans les eaux glacées hivernales. À travers ce récit, Ndongo-Bidyogo dénonce avant tout l'émigration clandestine, et par la même occasion, ses causes et ses conséquences. À cela, nous l'avons dit, il ajoute la critique de certaines traditions, en particulier celle de la dot. Concernant les traditions, la position de Ndongo-Bidyogo est assez claire :

Lo que yo siempre propongo, y se nota en mis obras, es una síntesis. Hay tradiciones africanas que en este momento ya no sirven para nada. Sin embargo, hay otras que debemos fomentar y conservar. Porque África tiene cosas que ofrecer al mundo. No solamente recibir. Recibir ayuda. (...) África tiene que llegar a esta síntesis entre tradición y modernidad y dejar los extremismos. De manera que, hay tradiciones que tenemos que olvidarlas, y hay otras tradiciones que tenemos que mantener y potenciar (Mischa, 2009)⁷.

Comme le montre Anson, la dot, a toujours existé depuis les temps bibliques (Anson, 1971: 63). Ce n'est donc pas une invention des noirs. À notre avis, ce que Ndongo-Bidyogo critique ce n'est pas la pratique elle-même de la dot mais plutôt la perversion de celle-ci, en ce sens qu'elle peut devenir une véritable vente. Dans la définition que donnent Testart, Govoroff et Lécivain de la dot, le terme « prix », semble inapproprié. Ils écrivent en effet :

Nous appellerons prix de la fiancée (ou compensation matrimoniale, en anglais bride price ou bridewealth) tout transfert 1) de biens relativement standardisés dont la nature et la quantité sont généralement déterminés par la coutume, 2) fournis normalement par le futur mari, 3) et destinés aux parents de l'épouse (2002 :166).

Parler de prix, fait penser à une simple marchandise que l'on vend ou achète. C'est aussi donner raison à ceux qui en ont fait un véritable commerce. C'est cette marchandisation de la femme à travers la dot que dénonce Saint Hervé M'Buy dans ses propos :

Pour épouser une femme de nos jours, il faut avoir les poches pleines. (...) L'argent de la dot qui établit le lien du mariage entre familles africaines est devenu un casse-tête pour les jeunes prétendants. Le coût de la dot a haussé le ton au point de devenir exorbitant et brade la valeur de ce geste symbolique. (...) Dénaturée au fil des âges, elle est finalement devenue un fond de commerce, un moyen de faire fortune ou d'apaiser la misère de certaines familles infortunées (2009).

C'est bien cette dénaturation, cette perversion de la coutume que critique Ndongo-Bidyogo.

Le thème principal de « *El sueño* » nous semble être l'émigration clandestine, thème qui est le sujet de son troisième roman : *El metro*. Ndongo-Bidyogo dénonce, à travers les causes premières de l'émigration, l'incapacité des gouvernants africains à créer les conditions idoines

⁷ Ce que j'ai toujours proposé et qui se note dans mes œuvres, c'est une synthèse. Il y a des traditions qui en ce moment ne servent plus à rien. Cependant, il y a d'autres que nous devons encourager et conserver. Parce que l'Afrique a des choses à offrir au monde. Non pas seulement recevoir. Recevoir de l'aide (...) l'Afrique doit arriver à cette synthèse entre tradition et modernité et abandonner les extrémismes. De sorte que, il y a des traditions que nous devons oublier, et il y a d'autres que nous devons maintenir et renforcer

pour que les africains connaissent eux aussi la prospérité et le bonheur afin qu'ils n'aient pas à risquer leur vie dans ces voyages clandestins ou qu'ils ne se fassent pas escroquer par des passeurs véreux. Au-delà des causes économiques de l'émigration, il y a aussi les causes politiques, comme dans son cas. Ici, les dirigeants doivent se dépasser, penser à l'intérêt du peuple, être plus démocrates afin que tout citoyen d'un pays puisse vivre dans celui-ci sans avoir à rester en exil. Ce sont toutes ces raisons qui font dire à Ndongo-Bidyogo que l'Africain n'émigre pas par simple plaisir ou par simple aventurisme. Quelque chose nous pousse à nous enfuir de nos pays.

Quant au deuxième récit, « La travesía », il aborde le thème douloureux de l'esclavage. Une lecture de cet écrit de María Ángeles Montoya nous permet de comprendre pourquoi Ndongo-Bidyogo, épris de liberté et désireux du bonheur des autres, ne pouvait rester indifférent devant l'un des plus grands fléaux dont a souffert l'Afrique.

La trata de negros, llevados de África a América por dinero, fue denigrante. Debido al modo de captura y a las condiciones de transporte, un gran número desaparecía antes de la partida o antes de llegar al nuevo mundo, donde eran destinados a los trabajos más penosos (...) Esta esclavitud perduró tres siglos. Y todavía permanecen sus secuelas (Montoya, 1994: 21).

Ndongo-Bidyogo nous amène à nous souvenir de cette période triste de l'Afrique et au-delà du souvenir, il nous invite à dire ensemble « Plus jamais ça ». Plus jamais d'esclavage sous n'importe quelle forme que ce soit afin que l'Afrique ne perde pas ses enfants. Pour ce faire, il faut tourner le dos à la division, à l'animosité, faire fi des ambitions personnelles afin de privilégier l'intérêt de la nation. Même si : « l'Afrique était pourtant le pays où l'esclavage était aussi le plus doux et le plus humain. En pays baoulé⁸, par exemple, l'esclave pouvait épouser la fille de l'homme qui l'avait acheté au marché. Il y avait des peulhs⁹ qui laissaient au captif le soin de gérer leurs biens, et celui-ci en disposait à sa guise » (Bâ, 1962 : 36), il faut bannir toute forme d'esclavage. Quand l'ancien président sénégalais, parlant de Macky Sall, actuel président du Sénégal déclare :

C'est un descendant d'esclaves (ndlr : Macky Sall). Les villageois l'ont sorti de là-bas. Il n'était pas sorcier, mais ses parents étaient anthropophages (pratique qui consiste à consommer de la chair humaine). Ses parents mangeaient des bébés et on les a chassés du village, a-t-il accusé. C'est progressivement qu'ils ont commencé à fréquenter les êtres humains normalement (Georges C., 2015),

on est simplement scandalisé et révolté, car en effet, de tels propos au XXI^{ème} siècle sont totalement inappropriés et une telle manière de penser est rétrograde et dangereuse. Quand on pense que celui qu'il traite d'esclave a été son premier ministre pendant des années, on comprend le retard économique, social, culturel et moral de certains États africains. Notre auteur Ndongo-Bidyogo lutte par ses écrits contre de telles situations. Et il nous invite au même combat cela afin que chacun vive libre et heureux. Est-il trop idéaliste ? Est-il trop rêveur ? Est-ce un autre « Don Quichotte » ?

Conclusion

Les pages qui précèdent nous auront permis certainement de voir l'importance des figures de style dans les deux récits de Ndongo-Bidyogo : « El sueño » (1973) et « La travesía » (1977). Pour montrer celle-ci, nous avons commencé par faire un historique des différentes méthodes d'analyse de textes. Ce bref rappel nous a amené à voir comment la stylistique, ou mieux l'étude des figures de style, a été abandonnée au profit de méthodes dites structuralistes et narratologiques. Mais la nouvelle critique, notamment africaine, en redécouvrant l'importance de l'auteur-griot dans le texte africain, pose de soi la fonction émotive de la narration. Paraphrasant Adebowale, (2004), nous dirons que dans les récits de Ndongo-Bidyogo, «le lecteur remarque également le souci de l'auteur de transmettre les valeurs

⁸ Les baoulés habitent le centre de la Côte d'Ivoire, ils appartiennent au grand groupe akan qui s'étend de la Côte d'Ivoire au Ghana.

⁹ Les peulhs, souvent pasteurs, sont essentiellement au Sénégal, au Mali et un peu au Burkina.

culturelles (...) à travers un style de narration qui s'apparente à celui d'un conteur traditionnel ». Celui-ci, voulant capter l'attention de son public, emploie au cours de sa narration certaines techniques au nombre desquelles l'usage des figures de style. Nous l'avons dit, celles-ci ont permis à l'auteur de provoquer les sentiments du lecteur. En impliquant ce dernier dans sa narration, en provoquant sa curiosité, et en suscitant son intérêt, l'auteur a convoqué le lecteur et fait de lui un complice. Le lecteur s'est approprié le texte au point de devenir lecteur-auteur, c'est-à-dire co-auteur. Nous dirons pour finir que, par l'emploi des figures de style, l'auteur a su rendre ses récits vivants. Il a su faire du lecteur son complice et provoquer ainsi son adhésion aux idées du texte et partant, à ses idéaux. Que peut-on retenir de plus de ce travail ? Au vu de ce qui précède, l'utilité de l'étude des figures de style, notamment pour les textes écrits par des auteurs africains, semble indispensable. Ainsi, à côté des nouvelles méthodes, l'étude des figures de style s'avère nécessaire pour la bonne compréhension des textes.

Références

- Adebowale, Mufutau Tinani (2004), « Ahmadou Kourouma, un conteur traditionnel sous la peau du romancier » dans SEMEN *Revue de sémio-linguistique des textes et des discours* 18/2004, disponible sur <https://semen.revues.org/1220>, consulté le 10/01/2017.
- Adert, Laurent (1996), *Les mots des autres. Flaubert, Sarraute, Pinget*, Paris: Presses Universitaires/Septentrion.
- Adjafi, Jean-Marie (1983), « Les maîtres de la parole », *Magazine littéraire*, 195.
- Amegbleame, Simon Agbeka (2008), « L'usage du style oral dans le roman de Félix Chouchoro » dans Musanji Ngalasso-Mwatha (eds) *Linguistique et poétique, l'énonciation littéraire francophone*, Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux (CELFA, Pessac), pp. 121 – 130.
- Ansón, Luis María (1971), *La negritud*, Madrid: Revista de Occidente.
- Authier-Revuz, Jacqueline et Lala, Marie-Christine (2002) (éd.). *Figure d'ajout: phrase : texte, écriture*. Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle,
- Badina, Jean-Godefroy (1995), *La philosophie négro-africaine*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Bersot, Jonathan (2008), « Les analyses littéraires : entre le texte et le lecteur », disponible sur http://www.interbible.org/interBible/decouverte/comprendre/2008/clb_080411.html, consulté le 09/01/2017.
- Bordas, Éric. « La polysyndète, fait de style « philosophique » dans « Louis Lambert » ? », *L'Année balzacienne*, vol. 7, no. 1, 2006, pp. 67-81.
- Bourdieu, Pierre (1998), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Editions du Seuil.
- Boyer, Pascal (2001), *Et l'homme créa les dieux. Comment expliquer la religion ?*, Paris: Robert Laffont.
- C. Georges (2015), « Abdoulaye Wade : Macky Sall est un descendant d'esclaves anthropophages », disponible sur <http://www.lanouvelletribune.info/international/afrique/22883-abdoulaye-wade-macky-sall-est-un-descendant-d-esclaves-anthropophages>, consulté le 09/01/2017.
- Cohen, William H. (1980) *Français et Africains. Les Noirs dans le regard des Blancs*, Paris: Gallimard. (1981).
- Coudurier, Perrine (2012), *La littérature africaine : Une littérature de force majeure ?* Texte introductif au colloque international « Jeunes chercheurs », du 2 au 4 mai 2013. Yaoundé, Cameroun, disponible sur http://www.fabula.org/actualites/colloque-jeunechercheurs_52734.php, consulté le 11/10/2017.
- Cressot, Marcel (1976). *Le style et ses techniques*. Paris : Presses Universitaires de France.

- Cros, Edmond (1990). *De l'engendrement des formes*. Montpellier : imprimerie de recherche, Université Paul Valérie.
- Cros, Edmond (1998), *Genèse socio-idéologique des formes*. Saint-Étienne : Éditions du CERS ; Collection « Études sociocritiques.
- Dabla, Séwanou (1986), *Nouvelles Écritures Africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris: L'Harmattan.
- Díaz Narbona, Inmaculada (1989), *Los cuentos de Birago Diop: entre la tradición africana y la escritura*, Cádiz: Servicio de publicaciones de la Universidad.
- Fages, Jean-Baptiste (1968), *Le structuralisme en procès*, Toulouse : Privat.
- Fages, Jean-Baptiste (1979), *Comprendre Roland Barthes*. Toulouse : Editeur Edouard Privat.
- Fontanille, Jacques (2003), « Rhétorique et manipulation des valeurs », dans Cl. Zilberberg (dir), *Valeurs, Topicos* Puebla (2003), disponible sur http://www.unilim.fr/pages_perso/jacques.fontanille/articles_pdf/semiotique%20generale/valeurs_rhetoriques.pdf, consulté le 05/01/2017.
- Guay, Huguette (1982), « Pléonasmie littéraire et pléonasmie vicieux » dans *L'actualité terminologique*, volume 15, numéro 1, 1982, disponible sur http://www.btb.termiplus.gc.ca/tpv2guides/guides/chroniq/index-fra.html?lang=fra&letr=indx_autr8hLNoSpw1N4c&page=9E7I-lyeJhmA.html, consulté le 05/01/2017.
- Hébert, Luis (2005), « Éléments de sémiotique », dans L. Hébert (dir.), *Signo, Rimouski, UQAR*, disponible sur <http://www.signosemio.com/elements-de-semiotique.asp>, consulté le 9/11/2016.
- Hénault, Anne (1979). *Les enjeux de la sémiotique*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Hendel, Mischa (2009), « Entrevista a Donato Ndongo-Bidyogo », disponible sur <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dZ4JPfti3xQJ:www.storiemigranti.org/spip.php%3Farticle969+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&gl=es>, consulté le 10/01/2017.
- Henry, Paul (1974), *De l'énoncé au discours : présuppositions et processus discursifs*, ronéo CNRS, EPHE.
- Horak, André « Marc BONHOMME, *Pragmatique des figures du discours* », *Questions de communication*, 28 | 2015, 330-331
- Imorou, Abdoulaye (2009). « Oralité, tradition, champ littéraire africain » in *Acta*, disponible sur <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:n6kASRNyW-8J:www.fabula.org/acta/document5221.php+&cd=1&hl=fr&ct=clnk&client=firefox-a>, consulté le 9/11/2016.
- Guillemette, Lucie et Lévesque, Cynthia (2006), « La narratologie », dans Louis Hébert (dir.), *Signo Rimouski (Québec)*, disponible sur <http://www.signosemio.com/genette/narratologie.asp>, consulté le 9/11/2016.
- Loubier, Christiane (2011), *De l'usage de l'emprunt linguistique*, Québec : Office québécois de la langue française
- Maingueneau, Dominique (2005), *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris : Armand Colin.
- M'Buy, Saint Hervé (2009), « Le coût excessif de la dot encourage le concubinage », disponible sur <http://www.congoforum.be/fr/congodetail.asp?subitem=19&id=167560&Congofiche=selected>, consulté le 9/11/2016.
- Mitu, Mihaela (2004), « Les fonctions de l'intertextualité dans la création tournérienne », disponible sur http://www.uab.ro/reviste_recunoscute/philologica/philologica_2004_tom2/15.doc, consulté le 12/06/2017.
- Moliné, Gorges (1993), *La stylistique*. Paris : Quadrige/PUF.

- Monsard, Pierre (2007), « De l'oralité localisée dans la littérature écrite africaine », disponible sur <http://briska.unblog.fr/2007/10/31/de-loralite-localisee-dans-la-litterature-ecrite-africaine-par-pierre-monsard/>, consulté le 9/11/2016.
- Monte, Michèle (2008), « Le jeu des points de vue dans l'oxymore : polémique ou reformulation ? », *Langue Française*, 160, pp. 37-53.
- Montoya, María Ángeles (1994), *Claves del racismo contemporáneo*, Madrid: Ediciones Libertarias/Prodhufl.
- Mwayila, Tshiyembe (1990), *L'État postcolonial facteur d'insécurité*, Paris: Présence Africaine.
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1973), « El sueño » dans Donato Ndongo-Bidyogo et Mbaré Ngom (eds.) *La literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid: Casa de África/Sial Ediciones.(2000).
- Ndongo-Bidyogo, Donato (1977), « La travesía » dans Donato Ndongo-Bidyogo et Mbaré Ngom (eds.) *La literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid : Casa de África/Sial Ediciones. (2000).
- Ndongo-Bidyogo, Donato et Ngom, Mbaré (éds.) (2000), *La literatura de Guinea Ecuatorial (Antología)*, Madrid : Casa de África/Sial Ediciones.
- Ngoran, K. David (2003), « Le griot, le chasseur et l'initié dans la société gbolale africaine » dans Musandji Ngalasso Mwata (coords) *Littératures, savoir et enseignement*, Bordeaux : Presses Universitaires, pp. 200-2009.
- Lévesque, Claude (1978), *L'étrangeté du texte. Essai sur Nietzsche, Freud, Blanchot et Derrida*. Mondadori (Italie), La Nueva Estampa, collection 10/18.
- Mathios, Bénédicte (2006), « Emprunts littéraires et linguistiques chez quelques poètes espagnols du siècle d'or » dans Marie Couton et al. (coords.) *Emprunt, Plagiat, réécriture aux XVe, XVIe, XVIIe siècles. Pour un nouvel éclairage sur les pratiques des lettres à la Renaissance*, Clermont-Ferrand: Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 53-69.
- Otabela, Joseph-Désiré (2010), *Literatura rebelde desde el exilio. Donato Ndongo-Bidyogo*, Madrid: Ediciones del Orto.
- Perrin-Naffakh, Anne-Marie (1989), *Stylistique pratique du commentaire*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Quint, David (2003), « Montaigne et Henri IV » dans Isabelle Cogitore et Francis Goyet (dir.) *L'Éloge du Prince. De l'Antiquité au temps des Lumières*, Grenoble: Ellug, pp. 251-301.
- Roubichou, Gérard (1976), *Lecture de « L'herbe » de Claude Simon*, Lausanne : Éditions L'Âge d'Homme.
- Sissao, Alain (2010), « Contacts des cultures et Littérature : approche de l'interculturalité dans la littérature négroafricaine » dans Maia Morel (éds.) *Parcours inter-culturels. Être et devenir*, Québec-Canada: Édition Paisaj, pp-11-18.
- Testart, Alain ; Govoroff, Nicolas et Lécrivain, Valérie (2002), « les prestations matrimoniales » L'HOMME 161/2002, pp. 165 – 196, disponible sur <https://lhomme.revues.org/146?file=1>, consulté le 09/01/2017.
- Velinova, Malinka (2011), « Interrogation rhétorique et énonciation en français médiéval », *Cahiers de praxématique* [En ligne], 56 | 2011, sur : <http://praxématique.revues.org/1567>, consulté le 05/01:2017.
- Viau, Marcel (1999), « Pour une parole efficace » dans Gilles Routhier (dir.) *Faire écho au verbe. Réinvestir dans l'homélie*, Montréal : Les Éditions Médiaspaul, pp. 209 -239.
- Yépri, léon ; Yeboué, Kouamé ; Ekra, Nguessan Alphonsine ; Yedagne, Agnéro Mathurin et Boidy, Akouba Claudine (2009), *Éléments de stylistique et de versification – Pour lire un texte littéraire*, Abidjan : Les Classiques ivoiriens.