

✉ ISSN: 3105-8485 (L) / 3105-8493 (P)

🌐 <https://perspectivesplurielles.net/>



Perspectives

PLURIELLES

— Revue scientifique —

ARTS, LETTRES ET LANGUES | SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES



— N°2 - Avril 2026 —

TOME I

Arts, Lettres et Langues

Éditeur :

UFR Communication et Société
Université Alassane Ouattara
(Côte d'Ivoire)

PERSPECTIVES PLURIELLES

Tome I
(Arts, Lettres et Langues)

N°2 — Avril 2026

ISSN : 3105-8485 (L) | 3105-8493 (P)

Adresse postale : BP v 18 Bouaké 01

Contact : +225 0757504341

<https://perspectivesplurielles.net/>
revueperspectivesplurielles@gmail.com

RÉFÉRENCEMENT ET INDEXATION



TOGETHER WE REACH THE GOAL

<https://sjifactor.com/passport.php?id=24999>



Scientific Journal Impact Factor

CERTIFICATE OF INDEXING (SJIF 2026)

This certificate is awarded to

Perspectives Plurielles
(ISSN: 3105-8485 (E) / 3105-8493 (P))

The Journal has been positively evaluated in the SJIF Journals Master List evaluation process
SJIF 2026 = 5.147

SJIF (A division of InnoSpace)



SJIFactor Project



<https://aurehal.archives-ouvertes.fr/journal/read/id/1529502>



<https://portal.issn.org/resource/ISSN-L/3105-8485>

ÉDITORIAL

Ce deuxième numéro de Perspectives Plurielles consacre la dynamique éditoriale amorcée en décembre 2025 et témoigne de la vitalité d'un projet scientifique pluridisciplinaire en pleine expansion. Riche d'un large ensemble de contributions originales, ce numéro réunit des travaux relevant aussi bien du champ des Arts, Lettres et Langues que de celui des Sciences Humaines et Sociales. L'ampleur du volume reçu, la diversité des laboratoires et institutions représentés, ainsi que la qualité soutenue des manuscrits retenus à l'issue d'une évaluation rigoureuse par les pairs, ont conduit le comité de rédaction à structurer la livraison en deux tomes — un choix qui reflète l'identité propre à chaque grand champ tout en préservant l'unité d'un projet résolument intégratif.

Le Tome I rassemble études littéraires et travaux en sciences du langage, mobilisant aussi bien des œuvres canoniques que les langues africaines dans une perspective comparative. Le Tome II déploie un large éventail de problématiques en géographie et aménagement du territoire, sociologie, anthropologie et criminologie, sciences de l'éducation, psychologie et communication, sciences politiques, droit, philosophie, histoire et fait religieux. La diversité des terrains étudiés — Côte d'Ivoire, Bénin, Burkina Faso, Sénégal, Mali, Niger, Tchad, Cameroun, Gabon, Togo, République démocratique du Congo et République du Congo — illustre la portée continentale de cette livraison. Plusieurs lignes de force s'y dégagent : résilience environnementale et sociale, inscription du numérique dans les pratiques quotidiennes, transformations urbaines, gouvernance des ressources naturelles, mémoire historique et recompositions identitaires.

Le comité de rédaction adresse sa profonde reconnaissance aux auteurs, aux évaluateurs et au comité scientifique, ainsi qu'à l'UFR Communication et Société de l'Université Alassane Ouattara, partenaire fidèle de cette aventure. Que ce numéro confirme Perspectives Plurielles comme un espace de référence où s'élaborent, en dialogue, des savoirs ouverts sur les sociétés contemporaines et leurs mutations.

Bonne lecture.

Le Comité de rédaction

COMITÉ DE RÉDACTION

Directeur de Publication :

M. Konan Thiery St Urbain YEBOUE, Maître de Conférences

Secrétariat de rédaction

Dr (MC) KANGA Kouakou Hermann Michel, Université Alassane Ouattara

Dr (MC) YOMAN N'goh Koffi Michael, Université Alassane Ouattara

Dr KOUAMÉ Koaténin, Université Alassane Ouattara

Dr KONAN Aya Suzanne, Université Alassane Ouattara

Dr AKABLAH Tchoumou Léopold, Université Alassane Ouattara

Dr Kouamé Alain SARAKA, Université Alassane Ouattara

Dr Kanhoun Baudelaire KOUAME, Université Alassane Ouattara

Dr Kouakou Camille GOLI, Université Alassane Ouattara

Comité Scientifique et de Lecture :

Prof. Lazare Marcelin POAME, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Prof. Doh Ludovic FIÉ, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Prof. Pierre KAMDEM, Université de Poitiers, France ;

Prof. Joseph P. ASSI-KAUDJHIS, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Prof. (Dir. Rech.) Kouadio Raphaël OURA, Université Alassane Ouattara-CRD, Côte d'Ivoire ;

Prof. Atta Jacob BRINDOUMI, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Prof. SOW Ndioro, Université Gaston Berger, Sénégal ;

Prof. Fabio VITI, Université Aix-Marseille, France ;

Prof. François LAMBOTTE, Université Catholique de Louvain, Belgique

Prof. Konan Arsène KANGA, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Prof. Kacou GOA, Université Félix Houphouët-Boigny, Côte d'Ivoire ;

Prof. Yao Jean-Aimé ASSUE, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

Prof. Eveno Emmanuel, Université Toulouse Jean-Jaurès, France ;

Prof. Kouakou Désiré M'BRAH, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

Prof. Göbel Christof, Universidad Autónoma Metropolitana de Mexico, Mexique ;

Dr (MC) Kouassi Ernest YAO, Université Jean Lorougnon Guédé de Daloa, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Jean Joël BAH, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Dhédé Paul Éric KOUAMÉ, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Yao Jean Julius KOFFI, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Adjoua Pamela N'GUESSAN, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Abiba DIARRASSOUBA, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Koffi Syntor KONAN, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Ehua Manzan Monique BEIRA, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire ;

Dr (MC) Konan Hubert KOUADIO, Université Alassane Ouattara, Côte d'Ivoire.

Sommaire

Études littéraires

Affoué Christine BROU

1. *Njeddo Dewal, Mère de la Calamité* : d'une fiction hétérogène à une narration intergénérationnelle, intertextuelle et interdiscursive1-19

SEKA Chiayé Marie-Pauline

2. *Rebelle* de Fatou Keïta : déconstruction des institutions patriarcales20-36

Eulalie Patricia ESSOMBA

3. Écofiction de l'anthropocène : une écriture de l'urgence dans le collectif des poètes africains Nos vers en vert.....37-50

Pierre Olivier EMOUCK

4. La relation dans le numérique du personnage âgé de l'urgence de *Confession pour un ordinateur* de Felicia Mihali.....51-63

Gomongo Nargawélé SILUE

5. Lecture de la poésie ivoirienne au prisme de la stylistique énonciative. Cas de *Mes poèmes confinés* de Assoa Pascal N'Guessan64-82

Biava Kodjo KLOUTSE et Bouraïma DARE

6. *Lord of the Flies* : l'appel de William Golding pour une société équitable83-94

Bernard DRABO et Jean Carmel SANOU

7. Oralité et littérature dans *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni : pour une approche ethnologique du roman africain francophone95-107

Simplice Noguès GODO

8. Les fondements paroliers de la révolte dans *L'État de siège* d'Albert Camus.....108-121

Mariame WANE LY et Abdoulaye NDIAYE

9. Thomas Paine: The journey of a founding father from the old world to the New World.....122-133

Sciences du langage et linguistique

Foba Antoine KAKOU et Michelle Nadia ESSOMEYO OBIANG

10. Terminologie et innovation lexicale en Fang : cas du mariage coutumier.....134-148

Ouépéri Marthe TAGNABOU

11. Stratégies phrastiques et persuasion dans les messages publicitaires des compagnies de téléphonie mobile au Burkina Faso.....149-162

Saliou MBAYE

12. Ambiguität im Wolof, im Deutschen und im Französischen. Eine sprachübergreifende Analyse.....163-178

Koffi Yeboua Vincent KOUASSI, Joel Koffi KOUAKOU et Célestine Marie Noëlle KPIN

13. Parties du corps humain et repérage spatial en agni bõna, langue kwa de Côte d'Ivoire.....179-190

NJEDDO DEWAL, MÈRE DE LA CALAMITÉ : D'UNE FICTION HÉTÉROGÈNE À UNE NARRATION INTERGÉNÉRIQUE, INTERTEXTUELLE ET INTERDISCURSIVE

NJEDDO DEWAL, MOTHER OF CALAMITY: FROM A HETEROGENEOUS FICTION TO AN INTERGENERIC, INTERTEXTUAL AND INTERDISCURSIVE NARRATION

Affoué Christine BROU

Docteur ès-lettres, Université Alassane Ouattara, Bouaké/Côte d'Ivoire – Département des lettres modernes

E-mail : ba_christ24@yahoo.fr

Résumé : *La fiction dans Njeddo Dewal, mère de la calamité se remarque par son exubérance et sa pluralité. Elle plonge le lecteur dans un monde magique de fantasmes et de merveilles, de même qu'elle est sous-tendue par l'enchevêtrement de genres, de textes et de discours d'horizons divers. Ce style multiforme et pluriel soulève la question de la spécificité et de l'esthétisme de l'écriture d'Hampâté Bâ dans ce conte enchanteur. L'objectif de cette étude est d'examiner cette stratégie de l'hétérogénéité fictionnelle et de l'imbrication en accordant une attention particulière au processus d'intergénéricité, d'intertextualité et d'interdiscursivité en vue de cerner le sens de cette écriture sybilline puis, déduire les effets produits par ce dynamisme dans la conception du conte négro-africain.*

Mots-clés : *Fiction, Hétérogène, Intergénérique, Intertextuel, Interdiscursif.*

Abstract: *Fiction in Njeddo Dewal, mère de la calamité is notable for its exuberance and plurality. It holds the reader spellbound into a magical world of fantasies and wonders, just as it is underpinned the entanglement of genres, texts and discourses from various origins. This multifaceted and plural style raises the question of the specificity and the aesthetic dimension of Hampâté Bâ writing in this captivating tale. The objective is clear: to examine this strategy of fictional heterogeneity and overlapping by laying a particular emphasis on the processes of intergenericity, intertextuality and interdiscursivity. This is done in order to grasp the meaning of this sibylline writing and then deduce the effects produced by this dynamism in the conception of the negro-african tale.*

Keywords: *Fiction, Heterogeneity, Intergeneric, Intertextual, Interdiscursive.*

Introduction

La fonction première du conte est de divertir. Dans cette perspective, l'imaginaire représente son premier critère d'identification. Ses éléments fondamentaux sont l'in vraisemblance, le merveilleux et le surnaturel. Le conte, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, d'Hampâté Bâ ne se dérobe pas à cette spécificité. Il présente un monde qui transcende le monde réel ; un monde dans lequel se meuvent des personnages féériques avec une trame dominée par le sensationnel et l'irrationnel, ainsi qu'envahie d'éléments hétéroclites. Celle-ci est également investie par une diversité de genres, de textes et de discours pour rendre compte d'une Afrique imaginative, fantastique, réaliste et véridique. L'essence première de ce conte africain est la mixité, c'est-à-dire qu'il est le résultat d'un métissage de divers ordres savamment orchestré qui soulève les préoccupations suivantes : comment la fiction débordante et multiple qui nourrit la trame de *Njeddo Dewal, mère de la calamité* se déploie-t-elle ? Comment, dans sa narration, la convocation et le phagocytage de substrats d'autres genres, textes et discours se réalisent-ils ? Quelles sont les implications formelles, esthétiques et idéologiques de cette technique narrative fantaisiste, plurielle et débridée ?

En partant de ces interrogations sur les techniques de narration complexes de ce conte et de ses significations qui fondent la problématique de cette étude, l'investigation s'inscrit dans le champ des méthodes d'analyses comme celle de la narratologie qui analysera les composantes et les mécanismes du récit pour en faire ressortir sa spécificité. Cette méthode sera renforcée par les théories littéraires telles l'intertextualité pour examiner la nature artistique du conte qui abonde toujours en références culturelles qui se rattachent de façon directe ou non à d'autres œuvres, ou à d'autres genres et l'interdiscursivité pour étudier les rapports que ce texte oral entretient avec tous types de discours.

S'appuyant sur cette méthode et ces théories littéraires, notre démarche adopte un plan binaire. Celui-ci examinera la fiction hétérogène, l'imbrication des genres, des textes et des discours dans la trame de *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, ainsi que les enjeux qui en découlent.

I. Njeddo Dewal, mère de la calamité, un récit féérique et hétéroclite

Le conte est un récit qui privilégie l'imaginaire. À cet effet, il inclut l'irréel dans son champ d'action pour transcender le réel et offrir à l'auditoire une histoire merveilleuse, spectaculaire et captivante. Cette histoire s'appuie sur un monde mystérieux qui allie le merveilleux, le fantastique et la démesure : une mixité de composants du surnaturel dont il importe d'examiner la portée dans ce conte d'Hampâté Bâ.

1.1. L'univers merveilleux dans la narration de Njeddo Dewal, mère de la calamité

Le conte est un genre oral doté de plusieurs fonctions dont la première est de divertir. Alors, pour remplir cette fonction, le conteur crée un univers imaginaire dans lequel il y convoque un monde grouillant d'êtres et de faits étranges, insolites ou insaisissables pour charmer et distraire comme le démontre Hampâté Bâ dans ce conte en utilisant le merveilleux comme le substrat de son récit. En effet, le merveilleux se définit comme étant « L'acceptation de nouvelles lois de la nature qui rendent le phénomène surnaturel possible et normal ». (T. Todorov, 1970 : 46) Autrement dit,

Il y a merveilleux lorsque le lecteur, confronté, à un phénomène surnaturel, l'accepte tel quel, sans chercher à le justifier ou à le condamner (...) Et la raison n'est jamais mise en difficulté, elle n'est la proie d'aucun doute. Le merveilleux s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte, ni détruire la cohérence. (J. Monard M. Rech, 1974 : 7-8)

Le merveilleux dans ce conte d'Hampâté Bâ se construit autour des trois principaux personnages que sont Njeddo Dewal, Bâ-Wam n'dé, et Bâgoumawel. Les espaces dans lesquels ils évoluent sont tout aussi enchanteurs.

Njeddo Dewal, la première antagoniste est issue d'un composé de chat noir, de bouc puant et d'oiseau noir brûlé, pétri, placé dans la carapace de tortue puis, transformé en un œuf qu'un caïman à la peau dure a couvé et qu'à la fin Guéno a fait éclore, d'où il en est sorti une fille. Cette naissance insolite caractérise Njeddo qui est ainsi d'une étrangeté déconcertante. C'est « une fille courtaude, vilaine à voir, aux oreilles mal formées » (A. H. Bâ, 1994 : 30) Son apparence monstrueuse converge avec l'aura maléfique qu'elle dégage : « Quand elle se grattait, des abeilles sortaient de son corps. Si elle respirait face à un arbre, il se desséchait. Si elle criait sur une montagne, la montagne s'écroulait, se brisait et devenait farine et terre ». (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 32) Elle est aussi dotée de pouvoirs magiques. Ainsi, elle connaît « toutes les incantations propres à commander aux esprits du mal des quatre éléments et des six points de l'espace » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 30), elle « [opère] des sortilèges, lesquels [répandent] leurs néfastes effets sur tout le pays de Heli et Yoyo » (p. 32), tout comme, elle commande « les bêtes les plus méchantes de la terre » qui, dès qu'ils entendent les sons du tambour se lancent à la poursuite de Siré et Bâ-Wam n'dé (p. 74). Par ailleurs, Njeddo Dewal est capable de prendre toutes les formes et de se métamorphoser à volonté, telle sa transformation en une inondation lors de son ultime combat contre Bâgoumawel. (p. 189)

Quant à Bâ-Wam n'dé, le premier adversaire de la sorcière, il est détenteur de pouvoirs magiques et communique avec un crâne parleur. (p. 97) Il communique également avec les animaux (p. 49) et les esprits. (p. 99) En outre, la description de sa fuite avec Siré pour échapper à la sorcière est empreinte de merveilleux.

Siré arracha deux poils de ses aisselles, un à gauche et un à droite, il noua et souffla dessus. Les deux poils se métamorphosèrent en un boa long de quatorze coudée et gros comme un tronc de baobab [Bâ-Wam n'dé] enfourcha l'énorme boa et le piqua des talons, comme l'aurait fait un cavalier de ses éperons. Aussitôt, le reptile géant prit les airs comme un oiseau. (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 71-72)

Ce merveilleux définit de même la naissance du troisième personnage : Bâgoumawel.

Accouche-moi tout de suite, afin que je puisse voler au secours de mes oncles. Fais-le vite, car plus tard tout sera gâté ! Ô bébé miraculeux ! s'écria Wâm' ndé. Un enfant dans le ventre de sa mère qui sait dire « Maman, accouche-moi » est certainement capable de s'accoucher lui-même ! » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 109)

Dès lors, le merveilleux guide toutes ses actions ; une fois né, il prend lui-même son premier bain, se lève et marche. « Avant même d'avoir rejoint ses oncles, il avait déjà atteint la taille d'un garçonnet de sept ans » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 109). Pour les accompagner et les protéger du danger, il se transforme en divers objets tels le grand chapeau de paille des Peuls, le turban et le boubou. (p. 108-114) Dans l'ancre de la sorcière, il use de la ruse pour l'empêcher de vider ses oncles de leur sang pour se nourrir. Et, pour s'échapper de la cité ensorcelée, « Bâgoumawel se transforma en une pirogue volante, embarqua ses oncles et s'envola avec eux pour Heli et Yoyo » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 142) non sans avoir lancé un sortilège à Njeddo Dewal pour l'empêcher de les poursuivre. Cet enfant à la fois terrible et décepteur est aussi capable de lancer des sorts, de faire des incantations et de parler aux esprits quand il est nécessaire pour affronter la sorcière.

En somme, le merveilleux domine ce conte d'Hampâté Bâ. Il s'imbrique de même avec la démesure. En effet, selon Lacore la démesure appelée l'hybris (ou l'hubris) dans la Grèce antique désigne le comportement dicté par « [l']orgueil et refusant ou outrepassant les limites que doit respecter l'être humain [...] La démesure, c'est aussi l'excès ». (M. Lacore : 2004 : 47) C'est ce qui est exagéré, gigantesque ou surdimensionné. La démesure est alors perceptible à travers la respiration de la sorcière qui dessèche les arbres ou le reptile qui vole comme un oiseau ou encore l'enfant qui parle dans le ventre de sa mère, s'accouche lui-même et prend lui-même son premier bain.

Le merveilleux sous-tendu par la démesure permet à chacun des trois principaux personnages d'user de pouvoirs magiques soit pour répandre le mal, soit pour le combattre. En d'autres termes, le merveilleux soutient les actions de l'anti-héros Njeddo Dewal, dans ses ambitions de tout détruire et celles des héros Bâ-Wam n'dé et Bâgoumawel, dans leur quête d'instaurer le bien afin que règnent l'amour, la paix et le bonheur dans le pays de Heli et Yoyo. C'est dire que sans cette dose de magie, la trame du récit n'aurait pas abouti. Le merveilleux est donc la matrice de la narration, l'essence qui lui donne un but et un sens. Il suscite l'émerveillement chez le lecteur en l'immergeant dans un monde imaginaire où le héros affronte le méchant

pour en sortir victorieux. De façon implicite, sous le couvert du merveilleux, le narrateur flagelle les vices et défauts tout en transmettant au lecteur des enseignements moraux.

Les éléments du fantastique participent aussi au dynamisme de ce conte d'Hampâté Bâ. À cet effet, il importe d'identifier ses occurrences et son mode de fonctionnement.

1.2. Njeddo Dewal, mère de la calamité, ou la glorification du fantastique

Selon le théoricien Roger Caillois « Tout le fantastique est rupture de l'ordre reconnu, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne, provoquant une sensation de menace ou de peur ». (R. Caillois, 1965 : 7) Monard et Rech explicitent la notion du fantastique en disant qu'elle

manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable, dans le monde réel ; il rompt donc le monde de la raison, de la cohérence établie. [...] Surgissant brutalement dans le réel, [le fantastique] crée un désarroi, une terreur, une panique même, accrus par des interrogations du lecteur. (J. Monard et M. Rech, 1974 : 9)

Dans le conte d'Hampâté Bâ, le fantastique rime avec les actions du personnage de Njeddo Dewal. Le narrateur le présente comme un être monstrueux capable d'atrocités inouïes et insupportables. De fait, Njeddo tue les jeunes hommes en aspirant leur sang (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 39) et, prenant ses filles pour les oncles de Bâgoumâwel « elle [les] égorgea avec une férocité sans nom qui emplissait son cœur d'un plaisir ineffable » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 141)

La mort de Njeddo, tout aussi atroce que celle donnée aux jeunes et à ses filles, relève de l'épouvante. Elle suscite angoisse et répulsion.

C'était une Njeddo devenue aveugle et muette. Affolée, courant de tous côtés (...). Pour finir, trébuchante, elle alla s'affaler sur la pointe aiguë d'une souche de bois aussi dure que du métal trempé, et s'y empala. Son ventre fut déchiré et tout l'intérieur de son corps-intestins, foie, pancréas, poumons, cœur- se répandit sur le sol. Ainsi périt l'incarnation du mal, Njeddo Dewal, Mère de la calamité. (A. H. Bâ, *op.cit.*, P. 192-193)

Cette fin atroce et sinistre témoigne du châtement réservé aux acteurs du mal. Il met en évidence la victoire du bien sur le mal. L'on remarque de même que le fantastique est soutenu par la démesure. Leur entremêlement se lit dans l'immense plaisir qu'éprouve la sorcière à sucer le sang des jeunes hommes et à les égorger et aussi dans la façon dont tout l'intérieur de son corps se répand sur le sol. Cette imbrication permet au narrateur-conteur de plonger le lecteur-auditeur dans un univers fantaisiste et enchanté, puis de présenter les choses bien au-delà de ce qu'elles sont, non pas pour tromper, mais pour dévoiler la vérité même : la critique voilée des maux qui minent les sociétés africaines modernes et la valorisation des valeurs morales et sociales. L'irrationnel et le surnaturel qui se dégagent du fantastique sont de nature à troubler la psyché du lecteur. Ils heurtent sa raison tout en le projetant

dans la terreur, dans l'inexplicable mais aussi et surtout, à participer à sa distraction, à sa déraison et à son voyage hors du réel.

Le fantastique subvertit alors le réel. Il supprime les frontières entre le réel et l'irréel, entre le visible et l'invisible pour susciter chez le lecteur une réflexion profonde sur la nature parfois sauvage de l'Homme afin d'éveiller sa conscience sur les valeurs qui pourraient forger sa personnalité tout en attestant de la créativité de l'auteur qui matérialise ses fantasmes et sa vision du monde.

En définitive, l'examen de ce conte africain démontre que dans un seul et même conte s'entremêlent de façon harmonieuse le merveilleux, le fantastique et la démesure. De même, l'on observe que certains événements relèvent à la fois du merveilleux et du démesuré ou du fantastique et du démesuré donnant ainsi lieu à un récit fictif. C'est alors, une fiction hétéroclite et invraisemblable qui au lieu de désorganiser le texte et le rendre incohérent, l'enrichit et le façonne pour donner naissance à un récit attrayant et instructeur. Cette mixité, autant elle offre des possibilités d'évasion au lecteur autant elle témoigne de la vision de l'auteur-narrateur qui est celle de valoriser la culture africaine pour offrir aux jeunes générations des principes de vie et des voix de résolution des problèmes tant individuels que communautaires.

D'ailleurs, pour renforcer l'hybridité fictionnelle qui a cours dans ce conte, Hampâté Bâ adjoint une hétérogénéité de genres, de textes et de discours pour donner vie à une narration ouverte et absorbante qu'il est loisible d'en analyser le fonctionnement et les implications.

II. Le conte d'Hampâté Bâ ; une narration entre l'intergénéricité, l'intertextualité et l'interdiscursivité

Le conte africain est un art littéraire complexe et vivant dont la narration nécessite des arguments, des commentaires, des réflexions, des techniques de persuasion à la hauteur des attentes populaires. À cet effet, le conteur doit s'armer de beaucoup d'imagination et de créativité. Il se présente alors comme un artiste qui a recours aux proverbes, dictons, mythes, chansons, poésies, épopées, légendes, expressions et autres rhétoriques de l'oralité ainsi qu'à d'autres textes littéraires afin de rendre ses récits mémorables et plaisants pour sa communauté. Ce décloisonnement générique, textuel et discursif mérite un examen afin de cerner les différents modes d'insertion et d'en déduire les significations.

2.1. Njeddo Dewal, mère de la calamité, un récit intergénéric

L'intergénéricité, désignée architextualité par Gérard Genette dans son ouvrage intitulé *Palimpseste*, est l'un des cinq types de la transtextualité. Il précise qu'elle « détermine le statut générique du texte ». (G. Genette, 1982 : 17) En d'autres termes, selon Genette, l'intergénéricité est la coprésence de caractéristiques de

plusieurs genres dans une seule et même œuvre ; démontrant ainsi que la frontière générique entre les catégories littéraires est poreuse.

Le conte africain étant un art total qui regroupe tous les arts au sens propre du terme : le théâtre, la danse, la poésie, la musique, l'épopée, la chanson, etc., s'inscrit dans cette conception architextuelle. Pour ce faire, il n'est pas surprenant de voir un locuteur passer du conte à un autre genre sans que l'on se heurte à une quelconque frontière. Ces interférences génériques dans la structure du conte, sont l'objet de la présente réflexion. Celle-ci consistera à identifier les différents genres qui s'incrument allègrement et se fondent dans l'univers du récit oral en général et en particulier dans ce conte d'Hampâté Bâ et à en analyser la portée. Cependant, l'analyse ne s'étendra pas à tous les genres présents dans ce conte-corpus. L'on choisit d'analyser le mythe et la poésie pour un besoin de concision et aussi, parce qu'ils influent sur le sens que l'on veut donner au sujet (la mixité générique) et impactent le déroulement et la signification de la trame du conte hampâtéen.

2.1.1. Les manifestations du mythe dans Njeddo Dewal, mère de la calamité

Le mythe est un récit qui

raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». Autrement dit, le mythe raconte comment, grâce aux exploits des Êtres Surnaturels, une réalité est venue à l'existence, que ce soit la réalité totale, le cosmos, ou seulement un fragment : une île, une espèce végétale, un comportement humain, une institution. (E. Mircea, 1963 : 16-17)

Pierre N'da ajoute qu'il est « une explication avancée par la société elle-même sur l'origine ou le sens des choses : c'est un récit en rapport avec les êtres surnaturels, les forces cosmiques ». (P. N'da, 1984 : 15) En d'autres termes, le mythe est un récit sacré, génésiaque qui explique l'origine ou l'état des êtres ou des choses, du monde ou de certains rites. Le conte étant le reflet des valeurs et croyances des peuples, sa dimension mythique relève de l'évidence d'autant plus que le mythe est relatif aux croyances et aux initiations.

Ainsi, dès l'entame, le narrateur y fait recours pour relater la généalogie mythique de Njeddo Dewal. (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 16) Ce récit relève « du temps primordial ». Il est renforcé par un autre récit qui décrit le « temps fabuleux des commencements » : le pays mythique de Heli et Yoyo. (p. 22). Ces deux mythes cosmogoniques sont essentiels pour la compréhension des événements qui ponctuent le récit en ce sens que le premier narre la création du monde (p. 16) et l'origine du maléfice de Njeddo Dewal :

Comme on le voit, c'est à partir de « Fourche de la route », la même succédant à « Chacun pour soi », que les voies du Bien et du Mal se précisèrent. Le Viel Homme devint l'incarnation du Bien. « La Petite Vieille chenué » devint l'incarnation du Mal. Njeddo Dewal est une incarnation légendaire peule de Dewel-Nayewel, « La Petite Vieille chenué ». (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 18)

Ce mythe raconte en effet, comment le mal incarné par Njeddo a fait son apparition dans le monde. Quant au second mythe, il relate les événements qui ont fait naître le mal au pays de Heli et Yoyo, la source de leurs souffrances et de la destruction du pays. Le récit raconte qu'au commencement, le pays de Heli et Yoyo était paradisiaque, que tout y vivait en symbiose, dans l'abondance et le bonheur (p. 22-26). Toutefois, les habitants y ont instauré l'arrogance, l'orgueil, le gaspillage et la perte. Par conséquent, Guéno, ayant eu assez de toutes ces mauvaises actions, a décidé « que le malheur recouvrirait les peuls pervers, il entreprit de créer l'être qui serait l'agent de ce malheur [...] Njeddo Dewal, instrument maléfique de la colère de Guéno » ; (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 28-33) C'est dire que la mauvaise conduite des peuls a occasionné des conséquences désastreuses sur tout le pays de Heli et Yoyo. Des conséquences sur lesquelles reposent toute la trame et le dénouement du conte.

Ce mythe explique comment et pourquoi le mal a pris le dessus sur le bien. Il explique l'origine de la cohabitation du bien et du mal tout en invitant implicitement l'Homme à bannir les actions néfastes de sa vie et à cultiver des valeurs qui assurent le bonheur et l'épanouissement de la communauté. Pour y arriver, l'Homme doit impérativement mener le combat contre le mal.

En somme, ces deux mythes sont le soubassement de ce conte. Toute la trame se tisse autour d'eux à travers une lutte permanente entre le bien et le mal. Le récit démontre que la bataille entre les deux entités a connu des moments de défaites et de succès avec son lot de joies et de douleurs. Pour matérialiser les sentiments profonds des protagonistes, l'auteur-narrateur s'appuie sur divers types de textes poétiques dont l'analyse de leur occurrence et de leur portée mettra en lumière les spécificités et le sens de son style.

2.1.2. L'immixtion de l'écriture poétique dans l'écriture prosaïque d'Hampâté Bâ

La stratégie narrative de ce conte d'Hampâté Bâ présente une structure qui fusionne harmonieusement avec le discours poétique. Ce phénomène de transition entre le récit et le poème donne naissance à un texte hybride qu'Yves Tardié désigne sous le vocable de « récit poétique ». Selon lui, « Le récit poétique en prose est la forme du récit qui emprunte au poème ses moyens d'action et ses effets » (J.Y. Tardié, 1994 : 7-8). Dès lors, l'on se propose d'étudier l'insertion de la poésie dans la narration de ce conte hampâtéen au sens où l'entend Yves Tardié, c'est-à-dire les considérer comme des « récits poétiques ».

De prime abord, il faut entendre par textes poétiques, tout texte versifié se présentant sous la forme de poèmes, de prières, de chants, d'incantations, de paroles rythmées ou de paroles de pleurs interférant dans le tissu narratif de ce conte à l'étude. L'accent sera mis sur les plus pertinents qui sont les poèmes, les invocations, les incantations, les imprécations, les chants et les pleurs qui rompent le fil narratif au plan scriptural et au plan significatif pour témoigner de la mue du

langage prosaïque de ce conteur africain en langage poétique et aussi, appréhender les différentes motivations ainsi que la portée d'une telle hybridité textuelle et générique.

Ainsi, le récit de *Njeddo Dewal, mère de la calamité* commence par la description du pays béni des peuls. Ce pays est présenté comme un pays d'abondance et de bonheur. Toutefois, le narrateur dépeint l'attitude de ses populations qui s'adonnent au gaspillage et à la perte.

Guéno, le dieu créateur mécontent de toutes les mauvaises actions, « entreprit de créer l'être qui serait l'agent de ce malheur » (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 29) ; l'on assiste de ce fait, à la création et à la naissance de Njeddo Dewal, l'être maléfique qui punira les peuls. Cette création est décrite dans un récit qui épouse la structure d'un poème comme cet extrait l'atteste :

Guéno prit un chat noir, (...)
Il prit un bouc puant au pelage de jais,
puis un oiseau d'un noir profond.
Il les brûla au moyen d'un rayon vert,
mit leurs cendres dans une outre jaune,
les pétrit dans une eau incolore. (...)
puis il transforma le tout et en fit un œuf.
Il donna l'œuf à couver à un caïman à la peau dure, [...]
Guéno fit éclore l'œuf.
Un être en sortit.
Cet être, à la forme vaguement humaine,
était doté de sept oreilles et de trois yeux
C'était une fille. [...] (A. H. Bâ, *op.cit.*, p. 29-30)

La disposition typographique de cet extrait fait penser à un poème. Son apparition brusque au milieu de la narration revêt d'une grande importance. Sa forme différente de la prose attire à première vue l'attention car elle est structurée en vers (v1 et v2) et en strophes (v1-8 et v9-13). L'on observe une alternance entre des vers courts et longs (v1 et v8), et entre des strophes courtes et longues (v1-v8 et v9-v13). Ces irrégularités dans la disposition typographique et l'absence de rimes confèrent à ce poème, le statut de poème en vers libres.

Par ailleurs, ce poème est caractérisé par la répétition anaphorique du pronom personnel sujet « il ». Ce pronom personnel représente le dieu Guéno, puis, il imprime un ton neutre au poème qui décrit métaphoriquement la création et la naissance de la sorcière.

En outre, tout le poème est rythmé par la répétition de sons de consonnes (allitération) : « p » et « l » et de sons de voyelles (assonance) : « a » ; « i » et « o, eau, au ». Ces allitérations et assonances impriment un rythme et une musicalité au texte pour attester de sa poéticité. Elles témoignent également de la fermeté de la résolution de Guéno à punir les peuls dilapidateurs et débauchés. Cette sévérité se

matérialise par l'allitération en « p » et l'assonance en « i », renforcées par les images telles :

- la métaphore qui décrit les éléments qui composent la conception de la sorcière « prit un chat noir, un bouc puant, un oiseau d'un noir profond, les brûla au moyen d'un rayon vert »
- la comparaison « Cet être, à la forme vaguement humaine »
- l'hyperbole dans le portrait de la fille « doté de sept oreilles et de trois yeux »

Ces images plongent le lecteur dans le surnaturel et la peur car elles annoncent la naissance d'un être maléfique. Ce texte poétique fonctionne alors, comme un élément perturbateur ; un annonciateur d'évènements majeurs qui vont bouleverser dans un futur proche, la vie paisible des populations de Heli et Yoyo, pleine d'abondance et de bonheur. Il annonce le début des péripéties du récit.

Les péripéties sont également ponctuées de textes poétiques riches en significations et en symboles. Tout d'abord, le désastre commence par la mort brusque et incontrôlée des femmes de Heli et Yoyo (p. 36), ensuite, l'extermination sept par sept des jeunes qui se rendent à la cité de la sorcière pour courtiser ses filles (p. 39) et enfin, la destruction de l'environnement. (p. 39-40) Malgré ces malheurs, une lueur d'espoir apparaît dans la vie des populations de Heli et Yoyo avec la naissance d'un garçon prédestiné : « un garçon providentiel, car son destin est de lutter âprement avec Njeddo Dewal la grande calamiteuse ». (p. 42) Ce garçon extraordinaire se nomme Bâgoumâwel. Dès sa naissance, il affronte la sorcière.

Sa première victoire a été de l'affamer en l'empêchant de se nourrir du sang de ses oncles, de la tromper au point de lui faire donner la mort à ses filles de ses mains puis de s'enfuir. La mort brutale et involontaire des filles de Njeddo lui cause une immense douleur qui déclenche un torrent de pleurs mêlé de chants qui se présente plutôt comme une adresse à Guéno :

Ô Guéno ! Toi qui connais le bien et le mal,
toi qui as créé le mâle et la femelle, (...)
pourquoi m'as-tu abandonnée
à la merci de Bâgoumâwel ?
Pourquoi m'as-tu fait égorger mes sept filles ?
Elles étaient la fraîcheur de mes yeux,
elles étaient la paix de mon cœur ! (A. H. Bâ, op.cit., p. 143)

Ce questionnement dans les pleurs de Njeddo, est une rhétorique de reproches à l'encontre de Guéno. Elle débute par l'apostrophe « Ô Guéno ! », puis elle est suivie de la répétition anaphorique « Toi qui connais le bien et le mal ; toi qui as créé le mâle et la femelle ». L'anaphore « Toi qui » s'adresse à Guéno en le désignant comme le créateur suprême. Le rythme binaire (le bien / le mal et le mâle / la femelle) fait d'assonance en « a » et en « e » met en relief la sacralité de Guéno qui possède la connaissance totale et le pouvoir de création. Toutefois, les questions

rhétoriques « pourquoi m'as-tu abandonnée à la merci de Bâgoumâwel ? Pourquoi m'as-tu fait égorger mes sept filles ? », marquées par la répétition de l'adverbe interrogatif « Pourquoi » martèlent l'accusation. Celles-ci stipulent que si Guéno a tout créé et sait tout, pourquoi laisse-t-il le mal exister ? Pourquoi a-t-il permis la mort de ses filles ? Cela souligne le paradoxe entre la perfection de la création et la dureté de la réalité.

Les métaphores : « la fraîcheur de mes yeux et la paix de mon cœur » expriment les sentiments de Njeddo à l'égard de ses filles. La désignation de « la fraîcheur de mes yeux » fait appel au sens ; à la vue qui contemple la beauté de ses filles et celle de « la paix de mon cœur » indique l'amour, la tendresse qui l'apaise. L'association de la vue « les yeux » et du sentiment « le cœur » montre l'attachement de Njeddo à ses filles. Celles-ci représentent la pureté de son âme, sa quiétude et son bonheur. Cette plénitude est à présent perdue à cause de leur disparition. Ici, la perte est matérialisée par l'emploi de l'imparfait de l'indicatif « étaient » et de l'anaphore « elles étaient ». Ce temps passé et l'anaphore désignent la nostalgie dont Njeddo est empreinte et définissent sa nouvelle réalité qui est l'affliction de son cœur. Ils renvoient également au grand désarroi de son âme qui cherche justice et réparation.

Dans cette perspective, Njeddo lance un appel à ses alliés la vieille hyène et les vautours pour l'aider à traquer et à détruire son ennemi (p. 144). Elle sollicite également l'assistance des esprits pour éclairer ses envoyés d'une part et d'autre part pour orchestrer la destruction totale de Bâgoumâwel et de son peuple dans une incantation. (p. 145)

Ces invocations et incantations empreintes de haine, réclament une vengeance contre l'auteur de la mort de ses filles. Malheureusement, tous ses envoyés ont échoué dans leur quête. Ce qui attise davantage la colère de la sorcière qui n'hésite pas à les chasser. Vexés, ceux-ci l'informent de la naissance de son adversaire prédestiné. Une vérité dévastatrice qui assomme la mégère. « Privée de ses moyens habituels, désemparée, ne sachant que faire » (A. H. Bâ, op.cit., p. 147), Njeddo profère contre Bâgoumâwel, l'adversaire prédestiné, les plus terribles imprécations :

Ô Guéno !
Puisse-tu faire tomber les dents de Bâgoumâwel
Et lui inoculer une variole
Qui laissera ses pustules sur son corps, (...)
Que sa chair se consume !
Que ses os pourrissent !
Que sa peau se dessèche et se ratatine ! (A. H. Bâ, op.cit., p. 147-148)

Ces malédictions qu'elle profère sur la vie de Bâgoumâwel sont exprimées par des phrases exclamatives rythmées par la répétition anaphorique de l'adverbe exclamatif « que ». Il témoigne de l'émotion qui submerge Njeddo : sa vive colère et son profond souhait de voir son ennemi subir d'atroces souffrances. Cela se

perçoit de même, dans l'assonance en « s » qui traduit l'insistance à vouloir réaliser son vœu ainsi que la menace de destruction qui plane sur la vie Bâgoumâwel.

La présence de ces passages poétiques dans la narration atteste que c'est une prose rythmée. Ils jouent un rôle primordial dans sa dynamique car ils changent la disposition typographique du récit tout en étant son socle. En effet, la création de la sorcière constitue l'élément perturbateur qui met fin au temps de bonheur et de l'abondance. Les passages à l'allure poétique qui se succèdent représentent les différentes phases du déroulement des péripéties. Autant elles évoquent les douleurs et les échecs de la sorcière, autant elles célèbrent les victoires de Bâgoumâwel. Autrement dit, le triomphe de Bâgoumâwel sur les actions destructrices de Njeddo pour restaurer la paix et le bonheur symbolise le triomphe du bien sur le mal.

De l'analyse de la pratique intergénérique, il ressort que ce conte hampâtéen, s'enracine dans deux mythes cosmogoniques. Par la suite, il est entrecoupé de textes poétiques caractérisés par la disposition typographique, les images, le pouvoir des répétitions, les figures de rhétorique, le rythme, la sonorité, la musicalité tous riches en symboles et en significations. L'aspect poétique de ce conte et son ancrage dans le mythe ne sont pas fortuits. Ils témoignent du caractère subversif de l'auteur-narrateur, qui aux structures formelles du texte narratif, y adjoint un jeu de mutation, de distorsion du tissu textuel pour créer une hétérogénéité générique.

Toutefois, l'hybridité de ce conte ne se limite pas au mélange des genres, elle est aussi relative à la coprésence de textes et de discours différents dans la sphère du même texte. Il convient dès lors, d'examiner cet entrelacement de textes (intertextualité) et de discours (interdiscursivité) dans le récit d'Amadou Hampâté Bâ pour en appréhender le fonctionnement et la portée.

2.2. Le conte hampâtéen et la pratique intertextuelle

La fusion d'autres textes littéraires dans la discoursivité du conte d'Hampâté Bâ, relève de l'intertextualité qui selon Gérard Genette, est l'un des types de la transtextualité ou la transcendance textuelle du texte qu'il définit comme étant « tout ce qui [...] met [un texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes ». (G. Genette, 1982 : 7) Il établit que celle-ci se subdivise en cinq types¹ : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'hypertextualité et l'architextualité.

Chez Genette, ce que l'on appelle communément intertextualité recouvre deux types de relations qu'il subdivise en deux catégories distinctes : l'intertextualité et l'hypertextualité. Pour lui, l'intertextualité se définit comme « La présence effective d'un texte dans un autre ». Il énonce que :

Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c'est la pratique traditionnelle de la citation (...); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat (...) qui est un emprunt non déclaré, mais

encore littéral ; sous une forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l'allusion, c'est-à-dire d'un énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre lui et un autre auquel renvoie nécessairement telle ou telle de ses inflexions, autrement non recevable. (G. Genette, 1982 : 8)

Tandis qu'il présente l'hypertextualité comme « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation simple [...] ou par transformation indirecte ». (G. Genette, *op.cit.*, p. 14) Autrement dit, l'hypertextualité est « la dérivation d'un texte (B dérive de A mais A n'est pas effectivement présent dans B) » (T. Samoyault, 2011 : 20). Ainsi, Genette définit la parodie et le pastiche comme étant les deux modes de l'hypertextualité.

Du point de vue de Michaël Riffaterre, l'intertextualité ne peut être considérée comme un élément produit par l'écriture mais un effet de lecture. Dans cet ordre, il la définit comme étant : la « perception par le lecteur de rapport entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie » (M. Riffaterre, 1980 : 4). Ce qui suppose que la pratique intertextuelle sollicite également la participation active du lecteur dont la compétence et la culture littéraire permettent de reconnaître, d'identifier la provenance de l'intertexte (de telle œuvre ou de tel auteur) et de l'analyser. L'intertextualité permet donc au lecteur de mieux situer une œuvre littéraire dans tout son foisonnement culturel, surtout que « toute œuvre artistique ou [littéraire] est traversée et déterminée par ses relations avec d'autres œuvres, tant sur le plan formel que sur le plan thématique » (J. Semujanga, 1999 : 7).

Dans cette perspective, l'intertextualité est « une pratique de mise en relation entre les textes et discours antérieurs et récits nouveaux » (J. Semujanga, 2008 : 24) à travers divers procédés : citation, allusion, référence, pastiche, parodie, plagiat, collage de toutes sortes. Somme toute, les relations intertextuelles perceptibles dans ce conte-corpus se caractérisent par la diversité des textes convoqués. L'on peut les classer en deux catégories. La première se réfère à la convocation d'autres genres dans le conte. Cette catégorie a déjà été abordée. Quant à la seconde catégorie, elle se réfère aux emprunts à d'autres textes littéraires au travers de divers procédés suscités. La présente étude s'intéressera à cette deuxième catégorie de pratique intertextuelle, plus précisément au procédé de l'allusion qui est le plus apparent et confère une spécificité au texte d'Ampâté Bâ.

En effet, dans *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, l'on y observe trois références majeures du procédé de l'allusion. Ce faisant, comment celles-ci se matérialisent-elles ?

L'allusion, à l'instar de la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais contrairement à la citation qui est un « emprunt littéral explicite », l'allusion est un « emprunt non littéral non explicite » (T. Samoyault, 2011 : 35). En d'autres termes, l'allusion est une pratique intertextuelle de coprésence caractérisée par son absence de marque formelle et sa dépendance à la mémoire du lecteur.

La première référence dans ce conte est une allusion biblique. En effet, dès l'entame, le narrateur peint un espace où se déroule l'histoire. C'est dans le Walô, au pays mythique de Heli et Yoyo. Ce pays est décrit comme un paradis terrestre, c'est-à-dire un lieu où

rien ne manquait : fortune, bétail ou céréales, tout s'y trouvait en abondance. On n'y connaissait aucun souci. La mort y était rare, la progéniture nombreuse, la maladie inconnue. [...] Outre l'amandier, les arbres fruitiers qui peuplaient la brousse présentaient sept espèces dominantes [...] Ces sept arbres bénis produisaient à foison des fruits que l'on pouvait cueillir tout au long de l'année. (A. H. Bâ, op.cit., p. 22-24)

Cette description renvoie à la description du Jardin d'Eden planté par Dieu, contenant l'arbre de vie (Genèse 2, 8-9). Dans le paradis de Dieu, le bonheur est absolu : il est sans souffrance, ni faim ni angoisse et se caractérise par l'abondance, la paix, la joie et l'amour infini et divin. Cette allusion sert de situation initiale au récit.

La seconde référence est une allusion au mythe d'Orphée et d'Eurydice de la mythologie grecque. En effet, lorsque Bâ-Wam'dé libère Siré des chaînes et des carcans de la sorcière, dans leur fuite sur un boa qui vole dans les airs, Siré lui dit : « Ne t'effraie pas des bruits que tu entendas et pour rien au monde ne te retourne pour regarder en arrière. Et si d'aventure quelque chose te frôle et semble prêt à se saisir de toi, n'éprouve aucune peur. Et surtout, je te le répète, ne te retourne pas, à aucun prix ! il y va de ton salut ! » (A. H. Bâ, op.cit., p. 71-72).

Ces paroles de recommandation font écho à celle faite à Orphée par le dieu Hadès quand celui-ci l'autorise à partir avec sa bien-aimée. De fait, le jour de leurs noces, Eurydice sa bien-aimée, mordue par un serpent meurt et descend aux enfers. Orphée inconsolable y descend à sa suite et réussit à approcher Hadès et son épouse Perséphone après avoir endormi le gardien Cerbère, le monstrueux chien à trois têtes. Grâce à sa musique, Orphée parvient à faire fléchir le dieu Hadès et celui-ci le laisse repartir avec sa bien-aimée à la condition qu'elle le suive en silence et qu'il ne se retourne ni ne lui parle tant qu'ils ne seront pas revenus tous deux dans le monde des vivants. (E. Kushner, 1961 : 28-29).

Cette recommandation, autant elle conditionne le retour à la vie d'Eurydice, autant elle conditionne la survie de Bâ-Wam'dé. Cependant, à la différence d'Orphée qui, impatient de voir sa dulcinée, s'est retourné et l'a perdue à jamais, Bâ-Wam'dé, quant à lui, a été patient. Il ne s'est pas retourné et a sauvé sa vie.

À l'analyse, ces deux recommandations sont identiques mais elles présentent dans l'application des divergences. Cela met en relief la modification de sens opérée par le narrateur. En réutilisant ce fragment du mythe grecque sans le dire, le narrateur y construit un autre sens pour montrer au lecteur que l'on peut sortir vivant et victorieux des ténèbres et surtout que le bien transcende toujours sur les forces du mal.

Quant à la troisième référence de l'allusion, elle évoque une séquence du conte « Le petit poucet » de Charles Perrault (C. Perrault, 2011 : 25-26). Cette séquence est relative à la mort des sept filles de l'Ogre. Dans le conte de Perrault, le petit poucet échange dans la nuit son bonnet et ceux de ses frères contre les couronnes d'or sur les têtes des filles de l'Ogre. Alors, l'Ogre voulant égorger les sept frères tue accidentellement ses sept filles déguisées en hommes. De la même manière, la grande sorcière voulant trancher la gorge des sept oncles de Bâgoumâwel, égorge involontairement ses sept filles déguisées en hommes, dans la nuit. (p. 140-143)

En somme, l'allusion à la religion puis à celle du mythe et du conte de la littérature occidentale est une pratique intertextuelle qui permet à Hampâté Bâ de briser les barrières pour s'ouvrir à d'autres connaissances et cultures. Ce style d'écriture fait montre de l'esprit de créativité de l'auteur. Ces trois allusions qui s'entrecroisent insufflent une dynamique à sa narration. La première allusion biblique renvoie à la situation initiale ; la situation de paix, d'abondance et de bonheur. Quant à celles qui se réfèrent au mythe et au conte, elles représentent successivement les temps forts dans la fuite de Bâ-Wam'dé et de son petit-fils Bâgoumawel après leur toute première confrontation d'avec la sorcière. Celles-ci sont des séquences des péripéties du récit.

Ces allusions créent de fait, une connexion intellectuelle entre le narrateur et le lecteur, en ce sens qu'en identifiant l'allusion : l'« emprunt non littéral non explicite », c'est-à-dire l'indice caché, le lecteur devient un membre actif de la création du sens. Sa lecture se transforme ainsi, en un jeu de pistes où le plaisir naît de la découverte de la source voilée. Les allusions permettent alors au narrateur-conteur de capter l'intelligence du lecteur-auditeur, de susciter sa participation et de cristalliser son attention sur le contenu du message. En définitive, ces allusions enrichissent le récit, le dynamise pour le rendre plus captivant, instructif et singulier.

Par ailleurs, il importe de souligner que ce conte renferme un faisceau de discours, cela veut dire qu'il y circule un enchevêtrement de différentes sources discursives. Cette convergence de multiples discours mérite une attention particulière afin de justifier le statut d'art pluriel et sibyllin du conte d'Hampâté Bâ.

2.3. Le conte hampâtéen et la pratique interdiscursive

La pratique interdiscursive désigne « toutes relations entre les textes et les discours reconnus comme texte ; le discours historique, médical, scientifique etc. » (J. Semujanga, 1999 : 29). Elle est l'étude des relations qui relient une œuvre littéraire aux divers discours. Autrement dit, c'est une « interaction et influence réciproque de différents discours circulant dans une instance sociale donnée, incluant, cela va sans dire, celles-là qui ont été choisies d'être ou de ne pas être reproduites dans le texte ». (M.-P. Malcuzyński, 1992 : 53)

L'analyse de la pratique interdiscursive dans ce conte s'appuie sur la diversité sociale de langages qui circule dans ses instances narratives. Le mélange des niveaux de langue opéré par le narrateur se distingue par le réaménagement des stratégies discursives qui implique la déconstruction et la réinvention de la langue française par le biais des interférences des langues africaines tels : l'introduction de mots, d'expressions, de syntaxes et de rythmes issus des langues africaines. De son essence, le conte relève de l'oralité, toutefois, l'auteur-narrateur l'a transcrit dans la langue française ; une langue étrangère à la langue peule, sa langue maternelle. Cela induit une superposition de plusieurs voix qualifiée de phénomène de plurilinguisme ou d'hétéroglossie.

La première manifestation se lit au travers de la récurrence du vocable « Ô » qui rythme le récit. « Ô Guéno ! » (p. 34), « Ô papa ! » (p. 49), « Ô Bâ-Wâm'ndé ! » (p. 60), « Ô serviteur dévoué ! » (p. 99), « Ô Demba-Nyassorou ! » (p. 142), « Ô maman ! » (p. 190). Ce vocable servant à interpeller rend le récit audible et vivant comme si l'on est dans un langage oral. Il crée ainsi, un espace d'interaction qui dynamise le récit.

Il apparaît de même que le narrateur intègre dans le discours littéraire français, sa langue maternelle qui est le peul. L'entremêlement de ces deux langues produit les mots et expressions comme : « un mouton kobou-nollou (p. 44) ; les siiwuuji (les plus petits poissons) (p. 59) ; Koumbasâra, le grand fétiche (p. 146) ; Gaël-wâlo, ton adversaire (p. 147). Le narrateur les emploie tout en prenant soin de les combiner avec leur traduction française. Cela permet au lecteur de ne pas être désorienté. Ce recours à la langue du terroir qui renouvelle et enrichit la langue française illustre le phénomène de transposition que les linguistes Lafage et Boucher appellent « hybridation linguistique ». (S. Lafage et K. Boucher, 2000 : 276)

De plus, certaines structures syntaxiques du conte proviennent de langues africaines. L'une d'elles se présente comme suit : « Silence !... Je vais le dire pour que des bouches puissent le rapporter à des oreilles » (A. H. Bâ, op.cit., p. 31). L'examen de cette syntaxe met en relief deux interférences.

La première interférence renvoie à la narration-conversation propre aux séances de contes. En effet, l'emploi du pronom personnel « je » met en relief un narrateur homodiégétique « je », expansif qui marque la présence du conteur qui s'adresse directement au narrataire. Il lui intime un ordre « Silence ! » qui signifie : cesser tout bruit afin d'écouter son message et de le transmettre à d'autres. Ce moment d'échange, « d'intimité » permet au narrateur-locuteur de partager ses opinions et des informations avec le lecteur-auditeur, et surtout de l'impliquer dans le déroulement des actions. Ce dynamisme dans la manière de raconter découle d'une volonté de maintenir le contact et de créer une proximité immédiate. Cette pratique

orale, appelée « dramatisation » n'a cours que dans un espace d'échanges oraux et vivants entre le narrateur-conteur et le narrataire-auditeur.

La remarque qui en découle est que l'auteur-narrateur transpose dans son écrit la communication orale qui a cours entre un conteur et son auditoire dans une veillée de conte, autour du feu. Il remet ainsi en question les canons traditionnels de la langue française car ce procédé le contraint à modifier et à adapter la langue française aux exigences de la langue africaine principalement le peul ; ce qui renvoie à la deuxième interférence qui se situe au niveau du registre de langue. Elle est formulée comme suit : « je vais le dire pour que des bouches puissent le rapporter à des oreilles ». Ici l'expression « des bouches qui rapportent à des oreilles » relève du pléonasme, une figure de style très fréquente dans la langue parlée, prouvant ainsi que le discours oral est transposé dans le discours écrit. Le sens qui s'en dégage est que l'emploi de cette séquence orale dans l'écrit permet au narrateur d'insister sur l'obligation à transmettre le message et aussi de créer une ambiance de familiarité et de complicité affective. Ce brassage de l'oral et de l'écrit donne naissance au français populaire.

En conclusion, dans ce conte, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, la langue française, la langue d'écriture cohabite avec la langue peule, une langue africaine. Un phénomène généré par la situation diglossique de l'auteur qui fait usage d'une langue africaine et du français. Cette pratique se nomme le xénisme (L. Gilbert, 1975 : 92) qui, en terme clair, est une élocution directe des mots, des expressions et des phrases issus des langues maternelles dans la syntaxe de la langue française.

Ce recours à la langue locale et au langage oral permet à l'auteur-narrateur de plonger dans le quotidien de ses personnages, d'affirmer leur appartenance à leur communauté d'origine et aussi d'exprimer une volonté de rejet des formes conventionnelles et de déclencher un choc esthétique avec la permanente alternance de vocabulaire. Cette pratique lui permet surtout d'enrichir son texte et par-devers féconder la langue française. Cela est à concevoir non pas comme un travestissement de la langue mais plutôt comme un enrichissement, un travail d'innovation qui vise à l'esthétisation du conte africain.

Conclusion

L'objectif de cette étude a été de montrer comment ce conte hampâtéen fait preuve d'une fiction riche et plurielle dans les relations qu'il entretient d'avec les genres, les textes et les discours d'origines diverses et comment cette singularité démontre son activisme didactique. Ce travail s'est efforcé d'éclairer les enjeux formels, esthétiques et idéologiques du style original d'Hampâté Bâ. Il s'est surtout engagé à identifier le foisonnement fictif sur lequel repose la trame de ce conte et le processus de phagocytage de substrats d'autres genres, textes et discours dans l'optique d'une meilleure analyse de la technique narrative d'Hampâté Bâ.

Il ressort de cette analyse que la fiction dans ce conte est d'abord caractérisée par la fantaisie, la pluralité et la démesure. Elle s'identifie par un univers irréel et insolite dans lequel migrent des personnages extraordinaires dont les actions transcendent l'entendement tout en étant un vecteur de transmission des idéaux de l'auteur. L'esthétique de l'hybridité de la narration est ensuite perceptible dans la croisée d'éléments fictionnels, de genres, de textes et de discours variés et divers. Des liens donnant naissance à un récit hétéroclite mais harmonieux qui atteste du style syncrétique, novateur, instructif et artistique d'Amadou Hampâté Bâ.

¹ Les cinq types de la transtextualité se caractérisent comme suit : le premier, l'intertextualité est l'objet de cette étude, il sera donc largement élucidé ; le second, la paratextualité désigne le rapport du texte à ses marges, à son paratexte (ou péri-texte), c'est-à-dire tout ce qui se situe en dehors d'un énoncé ; le troisième type, la métatextualité décrit la relation de commentaire qui s'établit entre tout texte avec « un autre texte dont il parle sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (p. 11) ; le quatrième, l'hypertextualité désigne « toute relation unissant un texte B ([...] hypertexte) à un texte antérieur A ([...] bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire » (p. 13) et le cinquième, l'architextualité détermine le statut générique du texte.

Références bibliographiques

- BÂ Amadou Hampâté, 1994, *Njeddo Dewal, mère de la calamité*, Abidjan, NEI.
- BENVENISTE Émile, 1996, *Problème de linguistique générale, 1*, Paris, Gallimard.
- BRUCE Donald, 1995, *De l'intertextualité à l'interdiscursivité, Histoire d'une double émergence*, Toronto, les Éditions Paratexte.
- CAILLOIS Roger, 1965, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.
- GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GUILBERT Louis, 1975, *La créativité lexicale*, Paris, Larousse.
- KUSHNER Eva, 1961, *Le mythe d'Orphée dans la littérature française contemporaine*, A. G. Nizet.
- LACORE Michelle, 2004, « Les mots de la démesure » in *Revue Kentron*, n° 20, pp. 47-81.
- LAFAGE Suzanne et BOUCHER Karine, 2000, « Le lexique français du Gabon : entre tradition et modernité » in *Revue du Réseau des observatoires du français contemporain en Afrique noire*, n° 14, pp. 276-415.
- MALCUZYNSKI Marie-Pierrette, 1992, *Entre-dialogue avec Bakhtine ou sociocritique de la (dé) raison polyphonique*, Amsterdam, Rodopi.
- MIRCEA Eliade, 1963, *Aspect du mythe*, Paris, Éditions Gallimard.
- MONARD Jean et RECH Michel, 1974, *Le Merveilleux et le fantastique*, Espaces et parcours littéraires, collection G. Belloc, Paris, Delagrave.
- N'DA Pierre, 1984, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, Éditions, L'Harmattan.
- PERRAULT Charles, 2011, *Neuf contes*, Paris, Édition, CNDP.

- RIFFATERRE Michaël, 1980, « La Trace de l'intertexte », in *La Pensée*, n° 215, pp. 4-18.
- SAMOYAUULT Tiphaine, 2011, *L'Intertextualité, Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SEMUIJANGA Josias, 1999, *Dynamique des genres dans le roman africain, éléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan.
- SEMUIJANGA Josias, 2008, *Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Montréal, Nota Bene.
- TARDIER Jean-Yves, 1978, *Le Récit poétique*, Paris, PUF.
- TODOROV Tzvan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil/Points.