

CRÉATION LITTÉRAIRE ET MISE EN SCÈNE DES TABOUS DANS «UNE PART DE HONTE »

Zambo Bomba Apollinaire

The University of Bamenda

zam.mc2021@gmail.com

Résumé. Cet article soulève la problématique de la transversalité discursive. Il vise particulièrement à appréhender comment un ensemble de pratiques socialement réglées, et qui relèvent d'un champ d'activités socioculturelles différent de la littérature, intègre l'arsenal discursif d'un récit littéraire. Face aux divergences expressives entre le langage littéraire différé, construit et ouvert et celui des tabous, qui s'avère fermé, statique et énigmatique, il se pose le problème de fonctionnalité et de l'apport socio-discursif des tabous et de leur langage dans un récit littéraire. L'examen de ce problème est rendu possible grâce à une étude sémio-pragmatique de « une part de honte » de S.C. Abega. L'étude comporte deux axes analytiques complémentaires: l'analyse structurale et fonctionnelle du corpus et l'interprétation. Il ressort que les tabous et leur langage enrichissent le récit-corpus de multiples potentialités, au niveau discursif et thématique, pouvant favoriser sa transposition (adaptation) cinématographique.

Mots-clés : discours littéraire; tabous; inter-discursivité; transversalité; intermédialité.

Abstract. The general question that this paper raises has to do with speech transversality. It aims at apprehending how some practices commonly regulated by the society, and which are directly related to other socio-cultural domains different from the literature, integrate the whole make-up of literary discussion. Due to the expressive differences between the language of the literature which is recorded, made-up and open and the language of taboos which is closed, static, and enigmatic, that raises the problem of functionality and socio-discussion contribution of the taboos and their language in a literary narration. To tackle this problem we carry out a semio-pragmatic study of "Une part de honte" published by S.C. Abega. The study is divided into two complementary analytic parts: the structural and functional analysis of the corpus, on the one hand and the interpretation, on the other hand. It appears that taboos and their language enrich the narrative text analysed with many potentialities, at the level of the speech and the thematic that should enable its cinematographic adaptation.

Key words: literary discussion; taboos; inter-discussion; transversality; intermedality.

Introduction

La production artistique en général, ou la création littéraire en particulier, est une mise en scène de la «réalité» dans sa diversité. Par contre, si le discours littéraire fonctionne comme un système de signification programmé, c'est parce que l'écrivain est capable de le monter de toutes pièces. C'est ainsi que les tabous et leur langage intègrent la discursivité littéraire. De cette intégration naît une relation inter-discursive et interdisciplinaire entre la Littérature et l'Anthropologie ou l'Ethnologie. Dans cette rencontre le résultat, en aval, a été la narrativisation d'un ensemble d'aspects-éléments culturels considérés comme tabous dans quelques tribus camerounaises par un recueil de nouvelles savamment mis au point, en amont, par S. C. Abega. On découvre alors que le langage des tabous est doué de multiples performances dont le caractère de signifié latent serait une aubaine pour la discursivité littéraire. Cependant, face aux divergences expressives entre le langage littéraire différencié, dynamique et ouvert, et celui des tabous fermés, statiques et énigmatiques il se pose le problème de leur fonctionnalité et leur apport socio-discursif dans un texte littéraire. En d'autres termes, comment fonctionne le langage des tabous dans «Une part de honte¹ ». Cette analyse tient à inscrire l'objet d'étude dans un cadre inhabituel et peu exploité à savoir, une approche littéraire² pour une perspective interdisciplinaire. Nous postulons ainsi que :

- a. les tabous et leur langage constituent le fondement de l'intrigue dans le récit-corpus, c'est l'anecdote principale sur laquelle repose la fable ;
- b. ils enrichissent le discours littéraire par la transcription fantasmagorique et exotique du paysage culturel dont ils sont issus ;
- c. et, par conséquent, ils prédisposent ce récit à une adaptation cinématographique.

Dans le but d'examiner ces questionnements et vérifier lesdites hypothèses, nous envisageons d'analyser, à l'aide de la sémiopragmatique, le récit-corpus afin de calibrer l'apport fonctionnel des tabous et leur langage sur le plan transdiscursif qui est la question

¹C'est en même temps le titre de tout le recueil de nouvelles publié par Séverain Cecile Abega en 2004 et le titre d'une nouvelle, la dernière parmi les trois que conte le recueil.

² Nous tenons à signaler que la majorité d'études dans ce cadre s'est toujours effectuée dans le domaine de la linguistique à l'instar de Chunming Gao (2013); Claude Sandoz (1983) et beaucoup de congrès.

majeure de la production artistique à l'ère de la postmodernité. L'analyse s'articule autour de deux principaux axes:

1. Etude structurale et fonctionnelle des récits³
2. Mise en scène et processus de transtextualisation/transfictionnalisation.

1. L'analyse structurale et fonctionnelle des récits⁴

Cette étude porte exclusivement sur la première et la troisième nouvelle dont les titres sont «Le verre et le gobelet» et «Une part de honte». En principe, elle requiert une base théorique sans équivoque tant il est évident que l'analyse d'un récit littéraire, surtout du genre prosaïque, a été pendant longtemps, pour des structuralistes, l'un des principaux objets d'étude. Pour cela nous adoptons les principes de la *grammaire narrative* du récit littéraire énoncés par T. Todorov (1970); (1971) et, dans une certaine mesure, ceux énoncés par R. Barthes (1977). En effet, les deux critiques littéraires s'accordent sur une procédure narratologique qui récupère et harmonise les postulats de leurs prédécesseurs Vladimir Propp et Lévi-Strauss⁵, c'est-à-dire la prise en compte des niveaux syntagmatique et paradigmatique pour une étude structurale du récit littéraire. Il faut retenir que T. Todorov (1971) distingue les fonctions narratives statiques des fonctions narratives dynamiques et introduit les transformations narratives comme une catégorie d'analyse du récit littéraire. Quant à R. Barthes (1977), il distingue les fonctions distributionnelles des fonctions intégratives comme éléments structuraux et fonctionnels nécessaires pour rendre compte de l'organisation du récit en tant que système de sens. Les deux perspectives nous rappellent qu'aucun récit littéraire n'est une simple somme de propositions, mais elles nous permettent surtout de bien lire la configuration structurale et fonctionnelle des récits-corpus avant de procéder, en dernier lieu, à la saisie pragmatique de toute l'énonciation littéraire.

1.1. Analyse structurale

Pour être à jour avec le cheminement énoncé, nous allons d'abord résumer les fonctions narratives (ou propositions narratives)

³ «récits» est au pluriel parce que le recueil de nouvelles est composé de trois nouvelles deux desquelles nous analysons.

⁴Pour besoin de lisibilité, nous allons utiliser «récit 1» pour la nouvelle intitulée «Le verre et le gobelet» et «récit 2» pour «Une part de honte».

⁵ Le premier était pour le respect des relations syntagmatiques entre les fonctions actantielles alors que le deuxième soutenait que l'étude d'un récit ait pour base fondamentale les relations paradigmatiques (T. Todorov, 1971: 118 et ss).

au niveau descriptif des récits en suite, nous analyserons les types de transformations qui régissent leur structuration syntagmatique et leur fonction diégétique. Au terme de cette analyse transparaîtra la fonction du langage des tabous.

Tout d'abord il est nécessaire de signaler que les deux récits-corpus présentent la même morphologie: ils sont tous les deux inaugurés par des titres. «Le verre et le gobelet» tout come «Une part de honte» sont des *propositions nominales* (T. Todorov, 1971). En d'autres termes, ce sont des phrases nominales essentiellement composées de prédicats statiques (gobelet, récit 1 ou honte, récit 2). Ainsi, l'absence des prédicats dynamiques ou modificateurs privilégie la prédominance d'*énoncés constatifs* (D. Maingueneau, 1990) ou les fonctions d'*indices* (R. Barthes, 1977), c'est-à-dire les énoncés qui décrivent un état du monde représenté. Ces unités discursives portent des germes qui vont ensemer le discours littéraire et c'est ainsi que vont se produire la dérivation d'autres prédicats, cette fois-là, dynamiques. Le phénomène de dérivation va alors provoquer la transformation de ces prédicats statistiques en prédicats dynamiques de telle enseigne que nous ayons des combinaisons plus complexes allant des transformations narratives simples à des transformations complexes. Les transformations narratives complexes sont à l'origine de la production des propositions à partir des énoncés statiques puis suivront des séquences narratives et enfin un texte.

Bref, les unités structurales de chacun des deux titres ont fécondé et, bien que ce soit d'une relation incestueuse (énoncé statique + énoncé statique) et d'une manière fantastique, sont nés deux textes narratifs (récit 1 et récit 2). Ces récits sont pris en charge, comme par coïncidence, par un narrateur auto-diégétique ou personnage-narrateur. Du point de vue logique, ils racontent des histoires dont les actions⁶ se résument dans le tableau ci-après.

Tableau récapitulatif et logique des actions narrées

Récit 1	Récit 2
1. Le gobelet et le verre	1. Une part de honte
2. Le professeur d'histoire au lycée fait la rencontre de Thérèse et entreprit de la séduire.	2. le personnage-narrateur ou «Patron» partage son petit déjeuner avec le Palmipède, son informateur.
3. les deux amoureux se donnent rendez-vous au meeting du GDPC	3. Le Palmipède annonce la sortie du masque des femmes ou «masque de

⁶Ces actions sont aussi constituées en propositions narratives ou fonctions narratives (T. Todorov, 1971) et nous les considérons comme telles.

dans l'après midi.	la honte » à Patron
4. Thérèse, le prof. d'histoire et les autres membres du GDPC sont invités chez Moussa Moussa.	4. Patron interroge le Palmipède sur des raisons de la sortie du «masque de la honte».
5. Le prof. d'histoire et Thérèse arrivent chez Moussa Moussa et s'installent au font du jardin.	5. L'informateur explique que c'est à cause de l'accouchement difficile d'Alima.
6. Deux serviteurs se présentent à eux et leur proposent des boissons.	6. «Patron» et le Palmipède s'en vont assister à la cérémonie de la sortie du «masque de la honte».
7. Thérèse demande à boire un tonique et le prof. d'histoire un verre de Coca Cola.	7. «Patron» est surpris que l'enfant ne naisse pas même après la prononciation des noms des accusés par le masque.
8. Un serviteur indique au prof. d'histoire qu'on boit du Coca seulement dans un gobelet.	8. «Patron» est interpellé et accusé par le masque d'être le père géniteur de l'enfant qui refuse de naître.
9. Thérèse intervient et demande qu'on face goûter ce Coca Cola au prof. d'histoire.	9. L'enfant naîtra aussitôt que le nom de «Patron» est donné au masque et mais «Patron» s'indigne.
10. Le prof. d'histoire découvre que les deux théières contiennent du coca et du thé mélangé au whisky.	10. «Patron» découvre que l'enfant était né deux jours avant et que la cérémonie n'était qu'un subterfuge.
11. Le prof. d'histoire finit par comprendre pour quoi le Coca Cola se buvait exclusivement dans le gobelet et la signification de «Coca Al Haladji».	11. La Gardienne des masques finit par expliquer à Patron le fondement de la sortie du masque et ses secrets.

Les actions ci-dessus récapitulées sont des fonctions distributionnelles, sauf la première de chaque récit, car elles décrivent la logique syntagmatique et propulse l'évolution chronologique des récits; et comme propose R. Barthes (1977: 14), : « pour mener une analyse structurale, il faut d'abord distinguer plusieurs instances de description et placer ces instances dans une perspective hiérarchique intégrative ». Nous allons analyser la structuration de ces fonctions et rendre compte du fonctionnement diégétique d'une instance hétérogène à savoir, les tabous et leur langage.

En tout état de cause, un tel cheminement implique le respect de la hiérarchie des niveaux structuraux et les relations qui s'établissent. Ainsi, l'on devra prendre en compte, dans un premier temps, le niveau syntagmatique avec toutes les catégories narratives qui le composent et, en suite, le niveau paradigmatique qui régit ces principales trames (fables).

En prenant appui sur les actions récapitulées dans le tableau ci-après, surtout dans une relation à la fois distributionnelle et intégrative, il ressort que *l'histoire*⁷ du récit 1 décrit et met en scène implicitement les coutumes des peuples du septentrion. Le narrateur situe l'action dans une ville dénommée *Bolova*, alors que le récit 2 narre l'histoire des coutumes des peuples de la forêt. Ici, l'espace n'est pas cité nommément. On ne se contente que des déictiques tels que « dans la forêt », « village », « à l'orée de la forêt », « sous le dôme des arbres », « une immense termitière », etc. Dans une perspective subjective, puisqu'auto-diégétique, le narrateur fait un véritable zoom sur les tars qui, bien qu'endiguant ces coutumes, ont su faire corps avec elles sous une parure socio-discursive que nous appelons tabou⁸.

1.2. Analyse fonctionnelle

L'analyse fonctionnelle des récits-corpus recherche à élucider le fonctionnement discursif du matériau langagier constitué en actions ou propositions narratives. Le montage des actions, c'est-à-dire, la manière dont le narrateur les présente est digne d'intérêt. Comme dans les récits ordinaires, tant dans « Le gobelet et le verre » que dans « Une part de honte » le narrateur commence par situer le lecteur dans un cadre spatiotemporel précis : « Il n'était pas étonnant que je sois tombé sur une peule nous étions à Polowa (...) devenue Bolowa » (récit 1) ;

Ce fut le son du gong qui me réveilla ce matin là. J'avais manqué le début de la cérémonie. Le Palmipède m'avait pourtant prévenu la veille. (...) le Palmipède était mon meilleur informateur dans le village. (...) Je l'avais invité à partager mon repas, une cuisse de pangolin géant noyée dans du piment... (Récit 2).

C'est alors que nous pouvons noter la prédominance des séquences descriptives. Les espaces acquièrent automatiquement une fonction actancielle au même titre que les personnages et par conséquent, ce détaillisme crée un rythme consécutif entre les mouvements du texte comme la résultante d'une combinaison complexe entre les événements racontés et leur succession

⁷ Tzevetan Todorov (1970), en déterminant les catégories du récit littéraire, distingue le discours narratif ou récit de l'histoire ou fable.

⁸ Il faut noter que les aspects tabous de ces deux histoires sont, pour le récit 1, la consommation d'alcool par des dignitaires musulmans dénommé « Coca Al Hadji » et pour le récit 2 il s'agit du fait pouvoir du masque des femmes ou « masque de la honte ».

chronologique. Les récits gagnent inévitablement en intensité narrative, raison pour laquelle les fonctions⁹ récapitulées sont majoritairement distributionnelles: elles assurent et maintiennent une forte tension narrative dans la logique et la cadence du récit.

Les propositions narratives inaugurales (ou titres des récits-corpus), dans un ton plutôt anecdotique, reposent tout le poids discursif sur un matériau langagier d'origine anthropologique. En cela, elles enracinent les récits dans de paysages culturels référentiels, d'où leur constitution en énoncés constatifs ou indiciels¹⁰. Elles ont ainsi une double fonction narrative (sur le plan syntagmatique) et discursif (sur le plan paradigmatique) par le fait même qu'elles ouvrent une alternative conséquente pour la suite de l'histoire qu'elles inaugurent tout en assurant le caractère mimétique des récits. Ces récits s'enrichissent alors d'une forte dose d'*indétermination*¹¹ qui intègre la stratégie discursive du langage des tabous. Sommes toutes, tout lecteur, qu'il soit actif ou non, voudra bien savoir ce qui est dit à propos de « Le verre et le gobelet » ou de « Une part de honte ».

Après avoir déterminé la nature des propositions narratives, la question suivante est de savoir le rôle diégétique du matériau structurant et c'est ce déblayage qui nous permettra de déterminer l'apport discursif des unités marquées dès le début de l'analyse. Ceci n'est pas sans importance sur les deux niveaux (syntagmatiques et paradigmatiques). Nous avons remarqué que les prédicats statiques sont paradoxalement des énoncés constatifs. Ils sont au service d'une énonciation performative et d'une fonctionnalité référentielle et sémiotique¹².

Le fait que les deux propositions narratives soient exclusivement composées de prédicats statiques n'est pas un hasard. C'est que, dans sa phase de configuration, le producteur des récits-corpus a procédé par un trie d'unités discursives transdisciplinaires.

⁹ Ici « fonctions » équivaut à « fonctions narratives » ou « propositions narratives » ou encore « actions ».

¹⁰ Sur ce, Roland Barthes (1977) écrit que les indices ou les *informants* apportent une connaissance toute faite. Au même titre que les catalyses, l'informant sert à authentifier la réalité du référent, à enraciner la fiction dans le réel : c'est un opérateur réaliste.

¹¹ Selon M. Ezquerro (1997), la langue, n'importe quelle langue naturelle, est un système de relations extrêmement complexe doté d'une multitude de virtualités, qui le rend précisément habile à produire indéfiniment des significations nouvelles. Le texte, en tant que mise en œuvre d'une langue, va donc hériter du caractère indéterminé de celle-ci.

¹² Nous entendons par fonction sémiotique d'unités narratives et discursives, celles qui provoquent le processus de *sémiosis* ou de production de sens.

Ce travail, préalablement effectué, peut être conscient ou non-conscient¹³ mais toujours est qu'il met en branle tous les savoirs (savants ou empiriques) qui constituent une source d'inspiration. On remarquera ainsi, surtout dans le récit 2 et d'une manière assez récurrente, l'irruption de propositions narratives à caractère illocutoire dont la fonction discursive est d'informer sur la formation académique de l'auteur: «Apparemment, mes titres de chercheur et de docteur en anthropologie ne l'impressionnaient guère» (récit 2). Bien que cette proposition narrative soit relayée par la voix d'un narrateur, il n'en demeure pas moins qu'elle est celle d'un narrateur stratégique appelé *l'auteur impliqué* (V. Jouve, 2001) et, en plus, la présence d'un embrayeur, «mes», auto-centrique dévoile la voix de S.C. Abega auteur, des récits étudiés.

Dès lors, il y a lieu de comprendre que le choix d'unités narratives composant les propositions inaugurales (ou titres) n'est pas fortuit. Il doit, par conséquent et normalement, orienter les termes de l'observation des récits-corpus. Ainsi, de manière automatique, nous sommes appelés à étudier le type de transformations narratives qui régit une telle configuration narrative. Nous remarquons que ce sont les *transformations narratives de supposition*¹⁴ qui définissent la relation syntagmatique qui s'établit entre ces propositions inaugurales et tout le reste des récits. Cependant, il faut noter que l'usage des transformations narratives de supposition n'est que provisoire, elles sont mises en exergue juste pour déclencher la machine narrative. Elles n'ont servi qu'à catalyser la transformation des propositions nominales et statiques pour leur transformation en propositions verbales et dynamique.

Aussitôt la machine narrative mise en marche, un autre type de transformations narratives entre en jeu. Il s'agit des *transformations d'apparence*. Celles-ci régissent les relations de dérivations (T. Todorov, 1971); elles participent à la configuration des propositions dites dynamiques. Ces dernières correspondent aux propositions 2, 3, 4, 5, et 6 des récits numéro 1 et 2. Et toujours sur le plan syntagmatique, les transformations narratives d'apparence favorisent l'usage du langage des tabous et ceci est remarquable à travers les techniques narratives qui surviennent. La combinaison des propositions dites distributionnelles (d'une fonctionnalité cardinale)

¹³ A ce niveau nous faisons allusion à la transcription toujours implicite du «sujet culturel» dans toute production artistique. Le concept de sujet culturel est théorisé par Edmond Cros (2005).

¹⁴ Elles font partie du grand ensemble des transformations narratives complexes et ces dernières se caractérisent par l'apparition du second prédicat qui se greffe sur le premier et ne peut exister indépendamment de lui (T. Todorov 1971).

entre elles et entre celles dites intégratives (d'une fonctionnalité de catalyse) ne propulse pas seulement le développement de l'intrigue mais elle permet aussi la contamination de tout le récit par des motifs discursifs qui émanent du langage des tabous. Ces motifs, à caractère énigmatique, impactent les techniques narratives mises sur pied par le producteur. Par conséquent, le style des récits-corpus s'accumule d'une énergie nouvelle allant de la transgression à «l'intégrationisme discursif»¹⁵. Ce style confère alors au texte une compétence transtextuelle grâce à la nature polyvalente du matériau discursif qui le construit.

Cependant, la question est de savoir comment se matérialise cette polyvalence stylistique dans les deux récits étudiés? Mieux, quelles sont, concrètement, les techniques narratives qui la configurent dans «Le gobelet et le verre» ou «Une part de honte»? Dans le récit 1 comme dans le récit 2, et comme il a su marqué le champ littéraire camerounaise, S.C Abéga tient les règnes de l'humour, l'ironie et, voire, du sarcasme. La principale stratégie narrative de ces motifs stylistiques dans les deux récits est la digression narrative.

Dans le récit 1, le narrateur auto-diégétique, aidé de sa perspective subjective et des transformations d'apparence, transporte d'abord le lecteur dans un univers purement aphrodisiaque en décrivant son objet de désir et de passion qu'est Thérèse. Cela se note dès la première séquence narrative:

Elle avait la peau très claire de certains Peuls, et le front bombé. Ses grands yeux étaient finement frangés de longs cils. Ils étaient verts, ce qui est très rare chez nous, même chez les Peuls. Le visage était bien dessiné, et la bouche s'avancait en une espèce de prognathisme, comme pour mieux présenter les lèvres charnues et sensuelles. Elle n'était pas mince et élancée comme la plupart des Peuls, plutôt potelée, avec des formes arrondies et épanouies (Récit 1).

Pour ne pas perdre le fil conducteur de la stratégie discursive en se laissant emporter par l'intensité libidinale que produit une telle description, il faut plutôt noter que Thérèse, en tant qu'instance

¹⁵ A travers des expériences personnelles, nous parvenons à la conceptualisation de ce style qui naît de la capacité du texte narratif à s'ouvrir à d'autres types de discours. Dans ce cas, le producteur (ou l'écrivain) se pose en un véritable collectionneur-recycleur, car conscient des multiples mutations qui régissent le monde postmoderne où le consommateur fait la loi, il se pose ainsi en chercheur de solutions, d'où la résolution d'utiliser tous les autres domaines comme boîte à outils. On aboutit alors à ce que je nomme «l'intégrationisme discursif».

narrative, est un indice discursif. En tant que tel, elle fait office d'un déictique spatial car ses origines tribales nous situent dans l'espace socioculturel représenté, c'est-à-dire la zone sahélienne du macro-espace référentiel. En outre, pour besoin de justesse narratologique, on ne saurait taire la fonction actantielle qu'est la fonction première d'un personnage dans un récit. Pour cette raison, et dans le but de respecter un cheminement qui intègre toutes les catégories textuelles dans une perspective de sémiotique narrative (ou narratologique), nous devons retenir que Thérèse est un actant adjuvant. Elle va ainsi aider le héros à s'intégrer dans un environnement qui lui est culturellement étranger. Il faut signaler que le héros est l'amant de Thérèse appelé prof. d'histoire (il correspond également à l'instance énonciatrice, c'est-à-dire le personnage-narrateur). Elle l'aide concrètement à comprendre comment fonctionne le pouvoir traditionnel de la ville de *Bolowa* où il va désormais officier comme enseignant d'histoire au Lycée:

— [le prof. d'histoire] Mais tout le monde n'est pas Peul ici. —
 [Thérèse] d'accord, mais chez vous, vous concluez les pactes avec les petits ou avec les grands? Les premiers Peuls qui se sont installés ici ont conclu des pactes avec les autochtones. Ces pactes tiennent toujours. Le Lamido, qui est notre chef supérieur, est toujours de père peul et de mère autochtone, ce qui arrange tout le monde (récit 1).

Comme dans ce fragment cité, la digression narrative bat son plein de telle enseigne qu'un lecteur, même actif, puisse facilement se perdre. La narration adopte alors des combinaisons de plus en plus complexes ce qui finalement donne l'impression d'un labyrinthe discursif. Le fait est qu'il devient assez difficile de déceler la trame principale du récit. Par contre, il est intéressant de remarquer le maintien du lien logique bien que les combinaisons entre les séquences narratives soient parfois illogiques (là c'est un modèle d'enchaînement syntagmatique qui obéit à la technique narrative matérialisée).

Il est toujours possible de percevoir/d'entrevoir le dénouement (il suffit d'être aguerri), car de la première ligne du récit 1 jusqu'aux séquences narratives qui relayent le dénouement, il y a toujours un lien, bien qu'il soit implicite. Ce lien tient de la récurrence des déictiques spatiaux qui transcrivent l'importance des coutumes des Peuls. Quant au caractère illogique ou énigmatique du récit, il s'avère que cela soit tributaire du fonctionnement diégétique du langage des tabous.

Si dans le récit 1 la digression narrative empêche une relation d'implication entre les propositions narratives de départ et celles d'arrivée, ceci à cause de l'introduction abondante des trames secondaires, dans le récit 2 elle arbore un nouvel aspect. Tout d'abord, il est nécessaire de noter que dans ce récit on assiste au degré supérieur de l'humour, « Et comme pour faire des provisions, il enfourna un nouveau morceau de pangolin dans la besace qui lui servait de bouche... » (récit 2). À cause de cela, la technique discursive n'aura plus les mêmes stratégies que dans le récit numéro 1.

En effet, le récit 2 passe plutôt par la digression narrative pour déboucher directement dans l'humour avant d'emprunter le chemin de l'ironie, du sarcasme ou du satirique. Comme dans le récit 1 nous avons également affaire à un personnage-narrateur-héros dénommé successivement « Patron », « TiliTili » ou « l'Ethnologue ». Ici, la relation entre les propositions narratives est régie par les transformations d'apparence, mais le détour que prend la stratégie narrative est l'adoption des ralentis narratifs. Ce récit est essentiellement fait de la modalité descriptive et c'est elle qui, à travers de longues « scènes » de description, parvient à un type de descriptivisme pareil aux techniques narratives filmiques telles que les « travellings », les « zooms » ou les « gros plans ». Ces techniques n'impriment pas seulement la marque transtextuelle au récit, mais elles transcrivent aussi l'effet de ralenti. Cependant l'adoption de ces stratégies n'est par fortuite car, l'objectif discursif est de s'appesantir sur les réalités anthropologiques:

Une foule de femme encerclait une case devant laquelle se démenait, en faisant des gestes furieux et désordonnés, une forme masquée. En fait le masque c'était un grand buisson feuillu qui se promenait sous la musique des gongs. Une figure extraordinairement agitée attira mon attention. C'était une femme couverte de lianes feuillues, dont une, particulièrement touffue, lui faisait office de mentonnière. Une corde lui saignait les reins, à laquelle on avait accroché une grande banane verte, de la variété dite « asang da »... (récit 2).

Il ne faut pas perdre de vue que le langage des tabous est toujours présent à travers ces discours descriptifs puisque l'objet de la description est toujours voilé ou camouflé. Néanmoins, c'est un objet qui inspire ces techniques de camouflage ou d'enrobage afin de maintenir le secret. Cependant, les mêmes techniques conduisent, paradoxalement, l'intrigue vers une zone où le secret sera obligatoirement dévoilé; déjà que, dans les deux récits, on peut de

temps en temps remarquer la récurrence de la même carte lexicale. Le récit 1 déploie le champ lexical de la culture peule, pendant que le récit 2 se configure sur la base lexicale de la tradition des peuples de la forêt.

Hormis l'intégration et la fonction diégétiques des tabous et leur langage, il est nécessaire de mentionner que le discours littéraire vise, pardessus le marché, l'effet ludique. Ce qui, le plus souvent, est recherché à travers des configurations narratives à caractère anecdotique. Partant du fait que le texte littéraire fonctionne, sémiotiquement, comme une « machine à produire de la signification » (M. Ezquerro, 1997 : 87). Il est nécessaire de comprendre que c'est grâce à un certain nombre de préalables, parmi lesquels le recours à l'intertextualité, l'interdisciplinarité, et voire la transdisciplinarité ou l'intermédialité pendant le moment de production, que le discours littéraire est mis en texte. C'est ainsi que les tabous et leur langage ont pu constituer le matériau langagier de base des récits-corpus. Ils sont aptes à enrichir le discours narratif en participant à « l'imitation ludique, plus ou moins transgressive, des pratiques socialement réglées du langage » (A. Gómez-Moriana, 1997 : 103).

Des propositions narratives inaugurales, passant par des propositions intermédiaires ou celles qui construisent le nœud de l'intrigue, les propositions de connaissance intègrent finalement le circuit narratif. Celles-ci sont celles qui construisent le dénouement, c'est pour cela qu'elles sont régies par les *transformations de connaissances* : C'est la fin de l'énigme car, le voile posé les stratégies narratives va devoir tomber et la réalité voilée sera connue. Elles correspondent aux fonctions narratives (ou propositions narratives) numéro 7, 8, 9, 10, et 11 des récits 1 et 2. Dans le récit 1, le héros est confronté au dilemme du verre et du gobelet et, là, Thérèse lui parlera du « Coca Al Haladji », bien que lui-même ait fait l'expérience. Dans le récit 2, la gardienne des masques révèle le secret du pouvoir du masque des femmes surnommé « le masque de la honte » mais, il lui sera interdit d'en parler ; étant donné qu'il ya tout un lot de subterfuges cachés derrière ce pouvoir apparent. Les transformations narratives de connaissances favorisent la transgression du secret voilé par le caractère énigmatique de leur langage.

L'analyse structurale des récits-corpus nous a permis de scruter la structure interne (en termes de fonctions structurantes) et le fonctionnement de ces structures. Or pour une analyse structurale complète, il est recommandé d'examiner le sens que tel ou tel type de discours est susceptible de produire. Et dans le cas précis, ce n'est

qu'à ce niveau qu'il est possible de calibrer l'apport socioculturel des tabous et leur langage dans la création littéraire.

2. Mise en scène des tabous et processus de transtextualisation / transfictionnalisation

Outre sa base proprement linguistique, le *sémiotope*¹⁶ des textes étudiés inclut stratégiquement des champs annexes tels que l'Histoire, l'Ethnologie ou l'Anthropologie, d'autres genres littéraires etc. Consécutivement la sémio-pragmatique, en tant qu'outil analytique¹⁷, nous invite alors à rendre compte de l'apport de cette transversalité discursive qui s'instaure par la narrativisation des discours (ou unités discursives) issus de tous ces domaines. Dès lors, nous serons en mesure d'évaluer la compétence communicative et les potentialités narratives des récits-corpus dans une perspective globale.

En effet, la mise en scène des énoncés socialement réglés et transformés en pratiques socio-discursifs (les tabous et leur langage) par le discours littéraire transcrit la nature de la relation entre les différents domaines du champ social. La conséquence immédiate est la mise en exergue d'un métalangage qui mobilise les performances communicatives des différents média susceptibles de participer dans l'intercommunication qu'implique une telle combinatoire. De par la structuration syntagmatique et surtout sa fonctionnalité narrative, il transparait un nombre important d'implications transdisciplinaires. Ces implications sont fomentées par les sutures transdiscursives établies entre les domaines affines du champ socioculturel avant de se répercuter dans les rites du discours littéraire. L'expression matérielle de ces répercussions est visible sur le discours narratif avec son enrichissement d'un nombre important de motifs stylistiques qui constituent un gage pour le transvase narratif. Ses potentialités narratives sont, dans le cas des récits-corpus, mues par le caractère fantasmagorique et exotique des tabous culturels et leur langage.

Les potentialités transdiscursives confèrent l'intégration et l'usage d'unités discursives douées de puissance langagière

¹⁶Selon Milagros Ezquerro (1997) le sémiotope du texte littéraire est le lieu où s'instaurent les configurations sémiologiques propres au texte. Ces configurations dépendent des choix conscients et volontaires du concepteur qui sont du domaine de l'idiotope, mais ils sont également tributaires des moyens d'expression utilisés.

¹⁷ Dans cette optique, Dominique Maingueneau (1990) insiste sur l'objet de la pragmatique en général à savoir, l'énonciation discursive, tout en restant fidèle aux principes de la rhétorique qui visent l'appréhension du langage comme discours producteur d'effets, puissance d'intervention dans le réel. Dans cas, la présente étude s'inscrit dans le cadre de la pragmatique pour le discours littéraire.

socialement réglée engendre des compétences communicatives exploitables par d'autres média. Puisque le discours littéraire (la narration) se meut sur le plan des représentations du réel au même titre que le cinéma, la narrativisation des motifs anthropologiques à caractère religieux ne sera pas seulement un processus de mise en scène sinon un attrait esthétique. En outre, les images du paysage culturel que produit cette mise en scène transcrivent un vaisseau thématique consistant pouvant animer une intrigue cinématographique allant du film documentaire au film de fiction. Il s'avère que la mise en scène des préceptes religieusement réglées enclenchée par le discours narratif implique corrélativement un processus de transposition thématique qui relève de la transfictionalisation¹⁸. Le fait que ces préceptes soient des *repräsentamen* des différents types de croyance contribue à ce que leur exposition ludique, à travers la modalité descriptive, confère une valence transtextuelle aux thèmes coextensifs.

Les récits-corpus, sur le plan narratif, sont doués des potentialités telles que les modalités discursives. Nous avons pu remarquer que la modalité descriptive, par l'exposition détailliste, frise le *showing* dépassant ainsi le *telling* habituel des textes narratifs. Ainsi ces récits, sous la pulsion d'un discours transgressif, exploitent les techniques telles que les *travellings*, les gros plans ou le zoom pour parvenir à une exactitude descriptive.

Conclusion

En définitive et en guise de conclusion, nous retenons que l'étude portait sur la fonction discursive des tabous et leur langage dans la création littéraire. L'analyse sémio-pragmatique des nouvelles sélectionnées dans le recueil intitulé « Une part de honte » a abouti à la vérification des hypothèses liminaires. C'est ainsi que nous avons pu décrire l'apport des tabous et leur langage pendant la configuration des récits-corpus et dans leur phase de *sémiosis*. La conséquence immédiate, sur le plan socioculturel, est que le discours littéraire acquiert des potentialités transdiscursives pouvant et devant contribuer à sa transposition cinématographique.

¹⁸ La transfictionalisation implique le transvase culturel (Sánchez Noriega, 2000), c'est-à-dire, le mécanisme d'intercommunication de thèmes socialement reconnaissables. Ce mécanisme se manifeste dans le cas des adaptations musicales, picturales et cinématographiques. Un thème peut être traité par un texte littéraire et après il est repris par un film, on parle de transfictionalisation (surtout lorsque l'adaptation est visible ou officielle).

Références bibliographiques

- Abéga, Séverin Cécile (2004): « Une part de honte ». Yaoundé: Proximité Hors Série. (corpus
- Barthes, Roland (1977): « Introduction à l'analyse structurale des récits » in *Poétique du récit*. Paris: Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1970): « Las categorías del relato literario » in *Communication* N°8. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo (pour la traduction espagnole).
- Todorov, Tzvetan (1971): *Poétique de la prose*. Paris: Seuil.
- Maingueneau, Dominique (1990): *Pragmatique pour le discours littéraire*. Paris: Bordas.
- Gomez-Moriana, Antonio (1997) : « Le discours comme référent : vers une sociocritique de la littérature en tant que pratique culturelle » in *Questionnement des formes. Questionnement du sens*. Montpellier Cédex : CERS.
- Ezquerro, Milagros (1997) : « Fragments sur le texte » in *Questionnement des formes. Questionnement du sens*. Montpellier Cédex : CERS.
- Cross, Edmond (2005) : *Le sujet culturel. sociocritique et psychanalyse*. Paris: L'Harmattan.
- Noriega Sanchez, José Luis (2000): *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paídos.