

UNIVERSITE DE LIMOGES

Ecole doctorale Cognition, Comportements, Langages

Centre de Recherches Sémiotiques EA 3648

Thèse

pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Spécialité : Sciences du langage

Présentée et soutenue par

Pascaline Zang Ndong

Le 20 décembre 2017

ECRITURE ET MASQUE

Approche sémiotique et poétique

Thèse dirigée par Isabelle Klock-Fontanille et Ludovic Obiang

JURY :

Rapporteurs :

Mme. Astrid Guillaume, maître de conférences HDR, université Paris Sorbonne, STIH

M. Daniel Noah Mbedé, maître de conférences HDR, université de Yaoundé, Cameroun

Examineurs :

Mme. Mounira Chatti, professeur des universités, université Bordeaux Montaigne, TELEM

Mme. Isabelle Klock-Fontanille, professeur des universités, université de Limoges, CeReS

M. Ludovic Obiang, directeur de recherches, Cenarest, Gabon

M. Didier Tsala-Effa, professeur des universités, université de Limoges, CeReS

A mon père et à ma mère, partis très tôt

Remerciements

La réalisation de ce travail ne serait pas faite sans l'apport d'un certain nombre de personnes qui m'ont soutenue de près ou de loin.

Tout d'abord, je tiens à remercier mes encadrants, à savoir madame Isabelle Klock-Fontanille et monsieur Ludovic Obiang, pour le soutien, leurs conseils et surtout leurs encouragements dans cette recherche. Merci de m'avoir nourrie durant toutes ces années et de m'avoir donné un « peu » de vous, humainement parlant. Je tiens à saluer votre patience dans ma formation intellectuelle, pour avoir répondu à mes préoccupations,

Je remercie également tous les enseignants qui, durant notre formation universitaire, m'ont donné « goût » aux sciences et à la recherche. Au CeReS, pour le cadre de travail, les échanges enrichissants et les formations scientifiques qui m'ont permis d'affiner mon travail,

A mon fils, Patrick Wilhiam, mon rayon de soleil, dans ses yeux, je trouvais la force d'avancer pour lui donner ce que j'ai de plus cher,

A ma famille, qui m'a encouragée à faire « mieux » que mon père parti très tôt. A mon oncle « chéri » pour son très grand soutien, qu'il trouve ici ma profonde gratitude,

A mes amis, qui ont toujours cru en moi, Rosanne, Clément, Wiliam, Ornella, Judicaëlle. Particulièrement à Marcelle, qui n'a cessé de me motiver dans mes journées noires,

Aux oubliés,

*Akiba*¹ !

¹ « Merci » en langue fang.

Droits d'auteur



Cette création est mise à disposition selon le Contrat : « **Paternité-Pas d'Utilisation Commerciale-Pas de modification 3.0 France** » disponible en ligne :

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/>

Table des matières

Remerciements	3
Droits d’auteur	5
exergue.....	12
Introduction générale.....	13
Première partie : les concepts en question : écriture, masque culturel, masque social	38
Chapitre 1 : Présentation des premiers systèmes d’écriture. Préalables à la mise en place d’une théorie de l’écriture	39
1.1. L’écriture cunéiforme ou la naissance de l’écriture	40
1.2. Les hiéroglyphes égyptiens.....	42
1.3. Les caractères chinois	45
1.4. Les glyphes mayas	49
Chapitre 2 : Ecriture et affirmation de l’idéologie occidentale.....	52
2.1. Rejet des premiers systèmes graphiques par les linguistes saussuriens	52
2.2. Pouvoir de l’écriture.....	55
2.3. L’écriture et la question de l’altérité	58

Chapitre 3 : De la rupture épistémologique à la construction d'une nouvelle théorie de l'écriture.....	64
3.1. Déconstruction des stéréotypes autour de l'écriture et mise au point.....	64
3.2. L'écriture en Afrique : témoin d'une scripturalité vivante et dynamique	72
3.3. De nouvelles avancées : la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture	76
Chapitre 4 : Les savoirs anthropologiques sur le Masque africain	88
4.1. Un « objet » fonctionnel et omniprésent dans la société traditionnelle.....	88
4.2. Modeler l'Invisible/ Insaisissable.....	96
4.3. Un vecteur reliant le Visible et l'Invisible.....	98
Chapitre 5 : Dynamisme du concept : le Masque deuxième visage de l'Homme.	103
5.1. Le principe de dissimulation comme mode de vie	103
5.2. Le pouvoir du masque comme principe de métamorphose	107
5.3. La question du double	110
Conclusion partielle	115
Deuxième partie : le masque comme écriture. Du masque aux représentations littéraires.....	117

Introduction : Le masque, de la société à la littérature	119
Chapitre 1 : Présentation du groupe sociolinguistique fang du Gabon	121
1.1. Repères géographiques, linguistiques et origines.....	121
1.2. Système de croyances.....	126
1.3. Contexte d'apparition du masque dans le pays fang	129
Chapitre 2 : Approche traditionnelle des formants de l'écriture du masque	134
2.1. Le bois, matériau privilégié et support du spirituel.....	136
2.2. Les couleurs traditionnelles en présence	143
2.3. Les scarifications.....	150
Chapitre 3 : L'espace d'inscription comme lieu d'interaction de processus de signification.....	156
3.1. Organisation interne du support formel	156
3.2. L'espace de danse.....	168
3.3. Le Masque, un objet « textualisé ».Des formants au texte : Essai d'interprétation.....	177
3.4. Le masque, un système de signes.....	187
Chapitre 4 : Le Masque, une construction du monde	194

4.1. . Le Masque, une écriture de la Totalité.....	194
4.2. Valeur performative des masques fangs.....	202
4.3. Dimension axiologique du masque.....	209
Chapitre 5 : L'enfant des masques ou l'olympé des masques fangs : à la rencontre du mystère, de l'inconnaissable et du divin.....	217
5.1. Des masques-types aux masques littéraires.....	217
5.2. L'enfant et les masques.....	225
5.3. Le double et sa dimension initiatique comme affirmation de l'identité	232
Chapitre 6 : La fête des masques ou l'assomption des figures identitaires iconoclastes	239
6.1. Le Masque social de la dérélition.....	239
6.2. Le « porteur » comme un anti héros	243
6.3. Le double et ses visages multiples comme quête d'une identité	247
Troisième partie : écriture et dissimulation. Pour une poétique du détour	254
Introduction : vers une généralisation/radicalisation de la logique de dissimulation dans l'œuvre littéraire africaine	255
Chapitre 1 : Les nouvelles voies de l'écriture, témoins d'une littérature africaine en mouvement.....	257

1.1. L'exploration des ressources inépuisables de l'écriture.....	257
1.2. La dissimulation, une tradition très ancienne dans la littérature	264
Chapitre 2 : Le masque de la société : quand être c'est paraître.....	272
2.1. Ne pas nous montrer tels que nous sommes	272
2.2. Une société de l'Ecart, de l'irrévérence, de la décadence	277
2.3. Le carnavalesque pour dire le monde	286
Chapitre 3 : Les figures de l'enfant et du jeune homme : les personnages du Masque	298
3.1. L'enfant initié au camouflage.....	298
3.2. Le jeune homme travesti.....	301
Chapitre 4 : Le voile comme stratégie d'écriture chez Ludovic Obiang et Sami Tchak	309
4.1. Le voile intertextuel	310
4.2. L'anonymat	313
4.3. Le voile par l'image, la métaphore	318
4.4. L'écriture masquée.....	323
Chapitre 5 : Le masque comme réécriture et relecture de la tradition africaine.	331

5.1. La problématique de la tradition dans la littérature africaine, une donnée réactualisée.....	331
5.2. Pour une relecture de la culture africaine dans le roman africain contemporain	336
5.3. Vers une néo Négritude ou de la tentation de ne pas écrire autrement que comme Africain d’abord ?	344
conclusion générale	349
ANNEXES	356
BIBLIOGRAPHIE	363
Index des notions.....	383

EXERGUE

*« J'ai donc été l'enfant des Masques, de ces Masques qui angoissent
notre silence »*

Ludovic Obiang, *L'enfant des masques*, 1999.

*« L'Afrique déconstruit notre savoir sur l'écriture parce qu'elle en avait été
exclue »*

Simon Battestini, *Ecriture et texte*, 1994

INTRODUCTION GENERALE

La question de l'écriture en Afrique a longtemps nourri les milieux intellectuels occidentaux, qui, justement, ont soutenu l'inexistence de l'écriture sur le continent africain. En fait, les linguistes et les théoriciens de l'écriture ont toujours privilégié une vision phonocentriste, soutenant que l'écriture est une représentation de la parole, la relayant alors au second plan. Il était donc inconcevable ou inexplicable de penser que les Africains possèdent des systèmes d'écriture qui leur soient propres, à l'image de l'alphabet latin. Ce système, qui, est pour les linguistes, l'écriture la plus aboutie parce qu'elle représente au mieux la parole. Or, pour les Occidentaux, il était impossible de retrouver ce système d'écriture en Afrique étant donné que le continent africain n'a comme moyen d'expression que l'oralité, l'excluant à tort ou à raison de tout autre mode de pensée. Cette absence d'écriture en Afrique sera à l'origine du « grand partage épistémologique »², isolant le

² L'écriture a servi la cause idéologique occidentale dans sa mission civilisatrice des peuples inconnus, dit primitifs. Le concept de « Grand partage épistémologique » désigne cette classification établie avec comme critère principal, l'écriture. Ainsi a-t-on d'une part, les « sociétés avec écriture » qui sont l'objet d'analyse de l'historien. Et d'autre part, les « sociétés sans écriture » qui intéressent l'ethnologue. Cette vision a longtemps été partagée par les intellectuels occidentaux qui aimaient à justifier l'entreprise civilisatrice dans les régions qui, selon eux, ne possédaient pas l'écriture, l'alphabet latin. Claude Lévi-Strauss soutient ce partage entre peuples bien qu'il n'en soit pas réellement convaincu :

« Peuples avec ou sans écriture, les uns capables de cumuler les acquisitions anciennes et progressent de plus en plus vite vers le but qu'ils se sont assignés, tandis que les autres, impuissants à retenir le passé au-delà de cette frange que la mémoire individuelle suffit à fixer, restent prisonniers d'une histoire fluctuante à laquelle manqueraient toujours une origine et la conscience durable du projet. Pourtant, rien de ce que nous savons de l'écriture et de son rôle dans l'évolution ne justifie une telle conception » in Tristes tropiques, Paris, Plon, 1955, p.342.

L'écriture est donc considérée comme critère objectif et de valeur à la fois et elle donne naissance à l'ethnologie. Cette science s'occupera donc des sociétés dites sans écriture ou encore primitives. Elle prend comme objet

continent noir, puisque son mode d'expression est considéré comme inférieur à l'écriture alphabétique notamment. C'est dire que l'écriture est l'élément qui marquera la différence entre le monde occidental et le monde africain, creusant davantage la notion d'altérité, le « nous » (les Occidentaux) et les « autres » (toutes les autres cultures), c'est-à-dire les sociétés civilisées opposées aux sociétés dites primitives. C'est le concept d'écriture qui a servi à la culture occidentale d'appréhender et de définir les sociétés humaines, les autres cultures. En d'autres termes, l'écriture sert de critère pour catégoriser ou encore hiérarchiser les peuples. Cette réduction drastique est constitutive de la naissance de l'ethnologie mais également de l'anthropologie.

Posséder l'écriture, est une arme, un pouvoir et les Occidentaux, le savent et c'est ce qui justifiera, en partie, cette hégémonie de la culture occidentale sur les autres cultures. Pour les théoriciens de l'écriture et les intellectuels occidentaux, l'écriture est synonyme de pouvoir et savoir. Claude Lévi-Strauss le souligne bien en ces termes : « *La fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement* »³. Mais cette vision n'était pas à l'origine dans l'invention de l'écriture. Elle était certes au service du pouvoir, cependant elle ne consistait pas en l'asservissement des peuples. En effet, les mythes sur l'invention des écritures dans le monde ont toujours montré qu'elle servait au départ aux rois, empereurs. Sa maîtrise n'était pas vulgarisée car ils savaient le pouvoir qu'elle possédait et pourrait-en

principal, l'Afrique où elle se développera davantage quand on sait que l'imaginaire européen s'est intéressé, avec un goût prononcé pour l'exotisme, aux cultures du continent noir. En fait, il faut préciser que le « grand partage épistémologique » est une volonté ou encore, l'expression du pouvoir, de la conquête de l'Autre qui ne connaît pas l'écriture, la science et la civilisation.

³ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 334

quelque sorte- l'affaiblir. C'est lire ici le lien entre l'écriture et l'idéologie. Ce rapport qui est au centre de la théorie fonctionnaliste de Claude Lévi-Strauss.

Il y avait une gestion contrôlée de l'écriture, réservée à une certaine catégorie de personnes, notamment les scribes, au service du pouvoir (En Mésopotamie, en Egypte également). Cette relation fondamentale entre l'écriture et le pouvoir va nourrir le projet de domination sur les autres cultures. M. Mac Luhan le précise : « *Il n'est pas étonnant que des peuples comme le peuple grec et le peuple romain, qui connaissent et utilisent l'alphabet, se soient également orientés vers la conquête et l'organisation à distance* »⁴. Elle a un pouvoir indéniable parce qu'elle est le moyen par lequel ils accèdent à la connaissance, elle diffuse et communique les modes de pensée d'une société. L'écriture est un privilège absolu⁵ pour les Occidentaux qui la pratiquent. Son absence dans une culture quelconque réduit celle-ci, faisant d'elle, une société primitive.

Cette vision s'étendra des siècles durant et il faudra attendre le XXème siècle pour voir la redéfinition du concept d'écriture qui s'élargit en prenant en considération la réalité scripturaire africaine.

Le contexte africain, s'agissant de l'expérience scripturaire, intéresse de plus en plus les théoriciens de l'écriture. Simon Battestini est l'un de ceux qui ont défendu le fait africain car la connaissance des objets, systèmes graphiques africains permet d'appréhender le concept d'écriture plus largement. Travaillant sur les différents types d'inscriptions présents

⁴ M. Mc Luhan, *La galaxie Gutenberg. L'invention de l'homme typographique*, Paris, Seuil, p.78.

⁵ L'expression est de Michel Foucault dans son ouvrage, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1970.

sur les artéfacts africains : inscriptions monumentales, les objets d'art, les motifs de la poterie, les tissus, les costumes, bref, tout ce qui pourrait être porteur de signification. Il démontre bien que le continent africain ne peut être réduit au mode oral, la prédominance de l'oral ne signifierait pas absence d'écriture. Pour lui, cette position n'a servi qu'à affirmer l'hégémonie de la culture occidentale sur les autres cultures. Il propose alors une définition plus large de l'écriture intégrant ainsi les systèmes graphiques africains. L'écriture est, selon lui :

« Toute trace encodée d'un texte. Par trace, nous comprenons la matérialité résultante d'un geste ayant pour origine une intention de communication d'un texte dans le temps ou dans l'espace. Le système d'une écriture est un ensemble fini d'éléments et de leurs possibilités d'articulations, produits par un choix de signes, acceptés et utilisés collectivement (script) pour former ces traces conservant et communiquant le texte »⁶

Et il sort de la vision représentative de l'écriture :

« La fonction de l'écriture ne peut plus être limitée à la notation de la parole, pas plus à celle indirectement de la pensée, mais est plus généralement perçue de nos jours comme chargée d'archiver et de transmettre de la pensée organisée, du texte. Il ne s'agit donc plus d'écriture au sens ordinaire et ethnocentrique mais d'une technique, celle de l'inscription du sens »

⁶ Simon Battestini, *Ecriture et Texte. Contribution Africaine*, les Presses de l'université de Laval, Présence africaine, 1997, p. 21.

Bien plus encore, il précise :

« Il paraîtra évident que la sémiotique, selon le vœu de Saussure prenne ici le relais de la linguistique puisque le script est un système de signes, agissant ‘au sein de la vie sociale’. Les alphabets occupent une place ‘privilegiée’ dans cet ensemble que désigne le mot script, mais dans la catégorie des écritures phonocentriques (consonantiques, syllabiques et alphabétiques), elles-mêmes côtoyées par les écritures synthétiques (un signe dénote un segment discursif ou narratif) et analytiques (un signe dénote une idée, un fait ou un objet). Le concept de script inclut et déborde doublement ce champ traditionnel de la grammatologie et des histoires de l’écriture, puisqu’il fait une place à l’inscription du sens de l’art (objets inscrits, images, signes figuratifs, abstraits et discrets mais tous plus ou moins systématisés ou codifiés) au même titre qu’aux écritures non-phonocentriques comme mode de production, conservation et transmission de la pensée, des savoirs et de la mémoire collective »⁷

En plus de cet élargissement du concept, il revendique l’autonomie de l’écriture et de ce fait, il s’éloigne du point de vue strictement linguistique. Cependant, il replace le concept d’écriture dans le champ sémiotique comme l’avait suggéré Ferdinand de Saussure. Simon Battestini affirme : *« La linguistique qui avait écarté l’écriture de son objet, se souvient qu’un de ses maîtres parmi les plus influents (Ferdinand de Saussure) l’avait confié à la sémiotique »*⁸. Isabelle Klock-Fontanille affirme d’ailleurs, s’agissant de l’écriture : *« l’écriture se voit restituée à sa multidimensionnalité originelle, ce qui suppose alors de prendre en compte « l’image », qui l’a toujours accompagnée dès le début. Mais aussi,*

⁷ Ibid.

⁸ Simon Battestini, *De L’écrit Africain À L’oral. Le Phénomène Graphique Africain*, op. cit., p. 25.

considérer que l'écriture combine plusieurs éléments provenant de plusieurs sémiotiques différentes»⁹. C'est dans cette optique que Jean-Marie Klinkenberg qualifie l'écriture de pluricode :

*« Nous entendons par là une famille d'énoncés considérée comme sociologiquement homogène par une culture donnée, mais dans laquelle on peut isoler plusieurs sous-énoncés relevant chacun d'un code différent »*¹⁰

Il est clair que la conception de l'écriture se trouve élargie, avec une dimension iconique mais également linguistique, inséparables. Cette vision est partagée par de nombreux théoriciens, entre autres, Roy Harris qui prône une théorie intégrationnelle de l'écriture dans laquelle l'espace¹¹ joue un rôle déterminant.

⁹ Isabelle Klock-Fontanille, « De la trace à son déchiffrement », habilitation à diriger des recherches, université de Limoges, novembre 2006, p.

¹⁰ Jean-Marie Klinkenberg, « L'analyse des discours pluricodes. Le cas de l'écriture », dans *Sept leçons de sémiotique et de rhétorique*, Toronto, éditions de Gref, 1996, pp.103.

¹¹ Dans sa théorie intégrationnelle de l'écriture, Roy Harris voit en l'espace, un élément-clé car il soutient que l'écriture est une façon de manier l'espace à des fins de communication. Il donne les raisons de l'importance de la prise en compte de l'espace dans les théories de l'écriture aujourd'hui :

« Dans une perspective intégrationnelle, donc, l'écriture ne peut pas être considérée comme un inventaire de techniques établi une fois pour toutes. L'avenir sans doute nous réserve pas mal de surprises dans ce domaine (...) D'où une structuration de l'espace, à la fois dans le sens de l'espace matériel et dans le sens de l'espace psychologique. Les deux vont forcément ensemble. L'invention de l'écriture a été surtout la construction d'une nouvelle logique de l'espace » Roy Harris, « Théorie de l'écriture : une approche intégrationnelle » dans *Propriétés de L'écriture*, éd. J.G Lapacherie, 1998, p.17.

L'espace est une donnée essentielle puisque c'est grâce à lui qu'il y a inscription du sens donc conservation et transmission des savoirs.

Ces avancées aideront à reconstruire une nouvelle image du continent africain, débarrassé de tout préjugé épistémologique, capable donc de produire des moyens de conservation et de transmission de leurs savoirs et des messages. En effet, l'Afrique tout comme l'Occident, pratique l'expression orale comme moyen de communication. Il n'est donc plus concevable de la réduire à ce mode de communication. Ces deux modes sont complémentaires et présents dans toutes les cultures. L'expérience scripturaire en Afrique n'est pas un fait nouveau. Il suffit de voir la pratique des systèmes d'écriture phonocentriques et synthétiques présents sur le continent, à l'instar des graphies arabes, de l'écriture guèze en Ethiopie dont on attesterait l'invention au Vème siècle. On retrouve aussi une multitude d'inscriptions dans les objets du quotidien, sur les objets servant dans les rites, etc. La théorie énoncée par Simon Battestini qui préfère le terme englobant de « script » pour désigner tous les systèmes d'écriture ou modes graphiques, a permis de considérer ces derniers comme étant des écritures ou encore des formes d'écriture. C'est admettre que le continent africain pratique bien le mode scripturaire pour ses besoins culturels. On relève par exemple, le syllabaire vai¹² dans la région géographique et culturelle de la Sierra Leone et du Libéria, les systèmes d'écriture *mande*, *kpelle*. Le peuple akan au Ghana est un témoignage parfait d'une pratique scripturaire effective sur le continent noir. Ces puissants empires utilisaient l'écriture pour leurs administrations. Comme ce fut le cas avec le sultan Ndjoya (pour notre part s'avère être l'exemple le plus symptomatique de la présence de l'écriture en Afrique noire) qui mit en place l'écriture bamoun pendant son règne, à la fin du XIXème siècle. Ce système d'écriture est constitué de pictogrammes, qui au fur et à mesure seront réduits et se voient attribuer une valeur syllabique. Nous tenons à préciser ici

¹² S'agissant de ce système d'écriture, lire la thèse de Mlaili Condro intitulée : *L'écriture et l'idéologie en Afrique noire. Le cas du syllabaire vai*, à l'université de Limoges en 2008, sous la direction d'Isabelle Klock-Fontanille.

que cette écriture est l'une des rares écritures qui ne s'est pas appuyée sur un apport extérieur pour sa mise en place ! Quand on sait l'emploi généralisé des caractères latins dans la transcription des langues africaines.

Par ailleurs, penser l'écriture en Afrique c'est aussi voir son lien avec l'art mais aussi la religion, au vu des nombreux objets d'art présents dans les sociétés africaines. C'est dire que l'écriture y est intégrée et elle est au cœur des pratiques et des rituels parce qu'elle permet de communiquer avec la divinité, les ancêtres. Et c'est dans ce contexte que les masques sont produits dans les sociétés traditionnelles africaines. Dans ces sociétés, il est bien plus qu'une œuvre d'art ou encore un objet décoratif dépourvu de toute signification comme l'a soutenu, des siècles durant la pensée occidentale. Pour les Occidentaux, les masques africains n'étaient appréciés que sur le plan artistique, sans réellement savoir toute la philosophie portée par ces masques. Mais, au début du XXème siècle, Pablo Picasso et Henri Matisse abordent l'art nègre avec un regard nouveau. Certes, ils recherchaient d'abord des solutions aux problèmes plastiques de l'époque, en manque d'un souffle nouveau, mais ils révélèrent que ces objets étaient d'une originalité réelle.

Le masque est la matérialisation, mieux encore, la représentation de l'esprit qui est célébré ou encore invoqué pendant les cérémonies telles que les retraits de deuil, mariages, baptême. Il est au carrefour du profane et du sacré. On peut remarquer le dynamisme qui existe autour de lui, indissociable de la musique, de la danse avec lesquelles ils forment un ensemble complexe, un tout signifiant. Comme le souligne Ludovic Obiang, il « *rime avec certaines formes de réjouissances communautaires, ces « sorties » au cours desquelles des danseurs masqués expriment un talent qui doit toujours être appréhendés comme un*

patrimoine indivis»¹³. Ainsi remarque-t-on qu'il occupe une place importante dans le système de croyances africaines. Il est l'une des sculptures les plus frappantes qu'on retrouve en Afrique et certainement l'une des plus connues quand on parle de l'art nègre et on y voit le génie africain se déployer remarquablement, à travers les formes inscrites.

Comme nous l'avons souligné, l'art et l'écriture en Afrique sont liés. C'est dans cette optique que nous avons décidé de choisir le Masque comme thème de notre travail, en relation avec la problématique de l'écriture, dans une approche à la fois sémiologique et littéraire. Notre sujet de thèse s'intitule : « **Écriture et Masque. Approche sémiotique et poétique** ». Il s'agit d'approcher le masque comme à la fois écriture et sujet d'écriture. Notre analyse qui se veut descriptive ; il s'agira pour nous de faire ressortir les éléments qui attestent d'une unité entre les signes inscrits sur les heaumes, et qui font du masque fang un système d'écriture à part entière. Le choix de ce corpus (les masques fangs) tient du fait que nous appartenons au groupe ethnolinguistique fang, dépositaire de ces masques. Mais encore, voir en quoi ces masques pourraient véritablement être considérés comme « une écriture » c'est-à-dire : « *une technologie de gestion de biens et des hommes mais bien que cela* » pour reprendre l'approche de l'écriture de Nicolas Dauvin¹⁴. De plus, dans notre corpus littéraire, particulièrement *L'enfant des masques*, nous avons affaire aux masques culturels fangs principalement. Par ailleurs, notre choix pour ces deux textes littéraires (*La fête des masques* de Sami Tchak) se justifierait par cette volonté manifeste de saisir les différentes dimensions du masque. Mais aussi, dans le souci de faire une lecture

¹³Ludovic Obiang, "Le Masque Au Gabon : Une Voie Plastique Pour Dire La Vérité Profonde de l'Homme," Libreville, à paraître, p.7.

¹⁴ Nicolas Dauvin, « Controverse : ce que l'écrit fait à la culture », *Sciences et vie*, numéro 216, juin 2012, p.15.

complémentaire des deux acceptions car les deux œuvres littéraires ne devraient pas être analysées dans une vision antagoniste ou opposée mais plutôt dans une approche complémentaire. Ce qui nous a permis de constater que les deux écrivains ont cette empreinte « africaine » dans leur façon d'écrire. En d'autres termes, les textes révèlent leur identité africaine qui se met en scène par le thème du masque puis, par les procédés scripturaires employés comme nous le démontrerons dans notre analyse. Cependant, il ne faudrait pas nier que des raisons personnelles nous ont également permis de choisir ces deux œuvres. Sans compter cette « envie » qui nous anime de travailler sur des auteurs contemporains et qui produisent des textes d'une qualité remarquable en s'imposant comme des écrivains. Mais aussi, des auteurs connus par la communauté internationale au moyen de leurs prises de positions dans les problématiques qui touchent l'Afrique, leur terre natale et d'autres sphères géographiques. Puisqu'il ne s'agit plus, aujourd'hui, de publier des textes qui ne seront lus et compris que par les seuls Africains.

Le premier versant de notre travail n'entend pas relancer les débats sur la reconnaissance d'une Afrique qui connaît l'écriture mais plutôt, affirmer la pérennisation de la pratique d'écriture dans un continent qui s'est vu imposer la modernité sous toutes ses formes. Prouvant alors la part de cette volonté culturelle qui s'affirme toujours dans l'aire africaine et qui met en place des systèmes de communication en produisant des œuvres capables de porter leurs savoirs, leur mémoire, pour paraphraser Pius Ngandu Nkashama. Cette écriture du masque, traditionnelle, peut être vue comme la résistance face à ce phénomène mais également, une reconquête de l'écriture originelle, au sens africain du terme. Elle emploie le signe pour représenter l'idée originelle ou le concept, en ne voulant pas l'enfermer dans la vision mécanique occidentale des choses, qui consiste à traduire le concept par des lettres. Aussi, en tant que signe fort dans la culture africaine, le thème du

masque a toujours intéressé les écrivains africains : Léopold Sedar Senghor avec son célèbre poème « Prières aux masques »¹⁵ ou Seydou Badian, *Le sang des masques*¹⁶.

Cette récurrence de la thématique du Masque dans les littératures africaines est l'expression d'une identité culturelle présente, qui s'actualise et elle marque l'influence du patrimoine culturel dans la création littéraire. Ce patrimoine dans lequel les écrivains ne cessent de puiser leur inspiration indépendamment de leurs orientations esthétique et ... thématique. Quand on sait que la nouvelle génération d'écrivains africains francophones qui apparait au début des années 1980, (Sony Labou Tansi, Kangni Alem, Calixte Beyala, Bessora, Kossi Effoui, etc.) place la littérature africaine sous le signe de la décadence, de la déviance en donnant aux yeux du monde, une autre image de l'Africain, contraire à celle prônée par leurs prédécesseurs (les tenants de la Négritude particulièrement). En prenant le masque comme sujet d'écriture, l'intérêt est non seulement de témoigner de sa forte présence dans la subconscience du Noir et de montrer qu'il répond à une double postulation : valeur de culture, témoignage et consécration d'une civilisation, mais aussi l'expression symbolique d'un comportement mental. L'enjeu pour nous est de voir comment fonctionne la postérité du Masque du point de vue de deux auteurs africains contemporains, à savoir Ludovic Obiang et Sami Tchak qui font du masque le thème principal de leurs œuvres, respectivement *L'enfant des masques*¹⁷ et *La fête des masques*¹⁸. Les deux textes abordent le masque à la fois comme ce référent culturel qui suscite presque toujours un intérêt sans cesse renouvelé mais aussi, sa dimension métaphorique, en tant que masque

¹⁵ Léopold Sedar Senghor, « Prières aux masques » in *Chants d'ombre*, Paris, Seuil, 1956.

¹⁶ Seydou Badian, *Le Sang Des Masques*, Paris, Robert Laffont, 1976.

¹⁷ Ludovic Obiang, *L'enfant Des Masques*, Paris, l'Harmattan, éditions Ndzé, 1999.

¹⁸ Sami Tchak, *La fête des masques*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2004.

social /psychologique dont chaque être humain est comme condamné à porter sur soi, permettant de le dissimuler. Chaque écrivain aborde différemment le thème du masque. Ludovic Obiang nous mène dans un univers fait de mystères, d'énigmes. Tout au long du récit se dessine la trajectoire existentielle de chaque personnage, appelé à rechercher ses origines aussi lointaines qu'elles puissent être et c'est grâce à ces figures allégoriques que sont les Masques dans le texte que les personnages y parviennent.

De plus, il fait découvrir les racines de la culture fang, les principes qui sont au cœur de la société traditionnelle, à travers le regard de l'enfance et dans une démarche de réconciliation avec celle-ci. Les Masques jalonnent tout le récit et s'affirment comme de véritables personnages, pour ne pas dire les principaux quand on voit la description faite par le narrateur. L'écrivain revalorise l'identité culturelle, donnée fondamentale pour pouvoir s'affirmer dans la modernité parce qu'elle est le moteur du devenir culturel africain. S'agissant de l'identité culturelle comme thème récurrent dans la littérature africaine, Mohamadou Kane affirme que :

« Le développement du thème de l'identité culturelle ne confine plus à une forme de romantisme passéiste. Il sous-tend la contestation. L'identité culturelle est conçue comme une arme dans la lutte contre l'asservissement, l'assimilation culturelle des Africains »¹⁹

L'identité est une préoccupation majeure dans le recueil de nouvelles de Ludovic Obiang et c'est par les Masques qu'elle se trouve mise en relief quand on sait le rôle qu'ils occupent dans la nouvelle éponyme où ils permettent au personnage principal, Eva, de

¹⁹ Mohamadou Kane, "Le Thème de L'identité Culturelle et Ses Variations Dans Le Roman Africain Francophone." In *Ethiopiennes*, 3^{ème} trimestre, 1985, vol. 3, n°3.

connaître ses origines. A travers l'identité, l'écrivain conduit le lecteur à lire l'essence des choses et des êtres, dans un univers sylvestre nourri d'histoires séculaires. Néanmoins, ce « voyage fantastique » n'occulte pas les réalités difficiles du continent africain, invitant le lecteur à puiser dans le patrimoine culturel pour se reconstruire.

Le roman de Sami Tchak quant à lui, aborde certes, la dimension métaphorique du masque c'est-à-dire, le masque social ou psychologique. Ce jeu de masques qui s'affirme au fur et à mesure que l'on parcourt le roman. Tous les personnages, avec leur masque, s'adonnent aux vices, à la déréliction, aux faux-semblants pour cacher leur véritable identité, qui dissimule leurs pulsions les plus secrètes. Le masque porté par le personnage principal (Carlos), synonyme d'instabilité, de déchéance morale, le place dans une logique d'exclusion au sein de sa famille, de la société. Ce qui fait de lui un personnage marginal, qui s'efface et se replie sur lui-même. Avec ce masque, il dissimule son homosexualité car il ne saurait l'affirmer aux yeux de tous, le vivant mal, il sombre alors dans la déréliction en posant des actes déviants. L'écrivain place son roman sous le signe de la métamorphose, en rapport avec la subversion dans le récit. C'est d'ailleurs un élément qui atteste de son appartenance à cette nouvelle génération d'écrivains africains francophones, qui place la littérature africaine sous le signe de la décadence.

Par ailleurs, l'œuvre samitchakienne est tout de même représentation d'une culture du masque culturel africain, de nombreux indices permettent de relever les éléments d'une influence de cette culture du masque dans un roman qui veut traiter l'aspect métaphorique du masque. En effet, de façon consciente ou pas, le titre de son roman révèle déjà en quelque sorte cet ancrage au patrimoine culturel s'agissant du Masque, de façon générale. A cette oralité vivante, vivace et dynamique qui traverse l'œuvre africaine et le roman n'y échappe

pas. Ce qui se traduit par le rythme, lié aux pratiques africaines, la musicalité (par les répétitions) mais aussi dans le déguisement du personnage principal. Il y a bien une empreinte africaine présente indépendamment de l'orientation choisie par l'écrivain, c'est-à-dire, n'aborder que le masque de chair porté par tous.

Comme projet scientifique, nous proposons ici, de faire la démonstration que le masque-heaume africain, consiste en une véritable/indiscutable pratique scripturaire et que cette pratique scripturaire se maintient aujourd'hui non seulement telle quelle, mais qu'elle est capable de se convertir dans le cadre d'un média différent de celui qui lui est originel (plastique), en l'occurrence l'écriture littéraire,

Ainsi voulons-nous dans le cadre de cette recherche, partir de la fonction scripturaire du masque pour examiner selon quels modes et quels procédés, elle s'articule au sein de l'écriture littéraire. Ecriture certes, le masque est toutefois l'expression d'un code scripturaire spécifique qui, plutôt que de s'en remettre à une transcription codifiée du son (écriture phonétique dont l'alphabet phénicien /latin est la référence), préfère concentrer la pensée en une figure jugée équivalente ou de substitution, figure que l'on désignera en termes de pictogramme, d'idéogramme ou de symbole. Elle est donc, de par ce caractère, bien plus une écriture qui fixe la pensée, la concentre et la conserve plutôt qu'une écriture qui la déploie. Elle est donc une écriture de l'implicite, du connoté /signifié /figuré. Caractère d'autant plus attendu que le masque est d'abord et avant tout une figure supplémentaire, un « deuxième visage » qui se superpose au visage naturel et qui participe donc de l'accomplissement d'une culture de la dissimulation, du mystère (voire de la mystification) et de l'élévation.

Partant de cette logique « scripturaire », nous étudierons les mécanismes d'écriture propre à deux écrivains africains, lesquels ont ouvertement affirmé leur attachement au masque, à savoir Ludovic Obiang, auteur d'un recueil de nouvelles intitulé *L'enfant des masques*, et Sami Tchak, auteur du roman *La fête des masques*. L'idée sera de voir/vérifier si en s'appropriant ou en se réclamant du masque, ces deux auteurs se démarquent volontairement ou non de son fonctionnement caractéristique, symbolique et ésotérique, en optant plutôt pour une instrumentalisation de l'écriture qui destinerait cette dernière à formuler la pensée (la « cause ») d'un auteur, dans le cadre d'un « engagement » manifeste par exemple. Écriture du dire qui romprait avec le caractère de voile et de dissimulation propre au masque. A moins que, renforçant la dimension poétique de toute écriture, l'écriture du masque chez Ludovic Obiang et Sami Tchak, ne s'assimile à un voile derrière lequel se dissimulerait leur véritable intentionnalité. En effet, l'écriture littéraire chez ces deux auteurs est parcourue ou encore habitée par cette caractéristique (non pas exclusive à l'écriture littéraire ! précisons-le, même si l'écriture employée ici, est alphabétique : c'est-à-dire qui se veut neutre mais aussi limpide. Elle servira tout de même, à masquer la pensée) : de vouloir dire tout en se voilant, de sorte que, le dévoilement et la dissimulation peuvent en venir à se confondre. Conscient du caractère ambivalent de l'écriture, à la fois médiatrice de la pensée et « fondamentalement un masque » (Beïda Chikhi²⁰, nous pouvons nous demander : si et comment l'écriture littéraire chez Ludovic Obiang et Sami Tchak s'approprie le fonctionnement /logique voilé(e) du masque ; quelles en seraient les modalités (poétiques, stylistiques), mais quels en seraient également les raisons/enjeux et les intérêts ? L'écriture littéraire, à la lumière des deux principaux textes de notre corpus, aurait-elle la

²⁰ Beïda Chikhi, *L'écrivain masqué*, Presses université Paris Sorbonne, 2008.

particularité de ne pas vouloir dire ou de vouloir dire plus qu'elle ne manifeste ? Le masque en tant que sujet d'écriture est-il un simple rendu de l'objet-masque tel qu'il apparaît dans l'aire culturelle africaine ? Ou bien, son traitement (ou son recours) est-il prétexte à la diffusion d'une pensée inavouée et donc subversive ? Pour ainsi dire, existe-t-il à la fois une « écriture du masque » et un « masque de l'écriture » ? En clair, nous analyserons les concepts clé dans le souci de mieux les cerner. Nous essayerons en fait de les appréhender à des niveaux différents. Ainsi passerons-nous du **masque-comme écriture**, avec des signes à une **écriture du masque** comme **sujet d'écriture** en littérature mais aussi, comme **stratégie d'écriture**. Le thème du masque sera vu sous ses principales conceptions (culturel, psychologique) qui, elles aussi, tourneront autour de la notion d'écriture puisqu'il ne s'agit pas d'analyser les deux concepts de façon hétérogène bien qu'elles semblent se présenter ainsi.

Fort consciente que l'étude qui découlera de cette problématique n'est pas une exclusivité, en ce sens où nous ne sommes pas les premiers à aborder ces questions voire le champ thématique. S'agissant des études menées sur les systèmes d'écriture en Afrique dans un cadre académique, nous pouvons d'ores et déjà citer : la thèse de Mlaili Condro, « *L'écriture et l'idéologie en Afrique noire. Le cas du syllabaire vai* » (voir la note 13 pour la référence complète). L'auteur entend ici démontrer le rapport entre l'écriture et l'idéologie en prenant pour appui le syllabaire *vai*. Son étude traite des productions intellectuelles et matérielles du syllabaire pour démontrer une véritable réalité scripturaire. Dans une approche discursive, il fait le procès de l'écriture afin d'en dégager « *les stratégies*

énonciatives, les moyens matériels, culturels et sémiologiques»²¹ mis en œuvre dans le syllabaire pour ainsi rompre avec la grammatologie classique de l'écriture en général. Quant aux travaux littéraires sur le masque et l'écriture, nous pouvons citer la thèse de Gaëlle Revial, « *Masque de l'écriture, écriture du masque. Amélie Nothomb et le courant posthumain* »²². Il s'agit de lire la représentation et l'influence du masque social porté par tous les personnages dans l'œuvre d'Amélie Nothomb. Cette lecture révèle qu'à travers ces faux visages, se dégage une certaine monstruosité de son écriture. Derrière cet usage prépondérant des masques, elle cherche à mettre en évidence que l'auteur propose une vision du monde à travers une esthétique caricaturale et grotesque, témoin d'une dimension carnavalesque.

Par ailleurs, en 2012, nous avons soutenu un mémoire de master intitulé « Ecrire le masque »²³ dans une approche poétique, notamment celle de Tzvetan Todorov. Il s'agissait de faire une analyse de la représentation du masque dans les œuvres de Ludovic Obiang et de Sami Tchak dans le but de faire une lecture de la subversion, démarche empruntée par les écrivains de la nouvelle génération. Notre travail de master se proposait de faire une poétique modale axée sur l'écriture du masque chez ces auteurs, qui en apparence traitent la thématique différemment mais néanmoins sont complémentaires et voir la vision qu'ils présentaient en s'appuyant sur ce motif. Le présent travail, quant à lui, partira des catégories

²² Thèse soutenue le 13 janvier 2012 à l'université Paris 4, école doctorale littérature française et comparée.

²³ Pascaline Zang Ndong, « *Ecrire le masque dans la littérature africaine. Le cas de l'enfant des masques et la fête des masques de Sami Tchak* », mémoire de master, université Omar Bongo de Libreville, département de littératures africaines, soutenu le 3 octobre 2012.

présentées dans le mémoire de master 2 dans la perspective de construction d'une grille de lecture poétique fondée sur le non-dit et l'allusion au regard de l'écriture des auteurs retenus. De plus, il consistera à repartir dans la culture africaine afin de voir la place qu'occupe le masque dans l'aire traditionnelle en tant que symbole fort, mais également un système de signes qui fixe la pensée de ces peuples. Partant des savoirs anthropologiques qui avaient déjà été relevés, nous avons donc orienté une partie de notre présent travail sur la démonstration du masque africain comme un système d'écriture ; celle-ci n'est pas dissociée ou encore autonome du reste du travail, parce qu'elle participe justement de la cohésion du travail d'ensemble qui se veut multidisciplinaire.

Pour répondre à cette problématique qui ouvre le champ à la fois sémiologique et littéraire, notre démarche méthodologique se veut plurielle et axée sur deux grilles, notamment la sémiotique de l'écriture et la poétique de Tzvetan Todorov. Les deux grilles dialogueront ensemble ; la deuxième se nourrit de la première mais aussi bien d'autres, sans pour autant les pousser dans une perspective systémique. Tout travail scientifique s'appuie sur une méthodologie qui se veut appropriée pour traiter le sujet de recherche. Elle est « *un cheminement par lequel on obtient un certain résultat (...) un ensemble de procédés et de règles utilisés pour aboutir à un but souhaité* »²⁴. La sémiotique de l'écriture est une analyse des signes présents sur les systèmes d'écriture que nous étudions. Nous nous appuyerons sur les travaux de Simon Battestini qui propose d'étudier tout système graphique comme un objet porteur de sens. Les réflexions de Roy Harris nous intéresseront également pour son approche intégrationnelle qu'il fait de l'écriture.

²⁴ Mlaili Condro, *L'écriture et L'idéologie En Afrique Noire. Le Cas Du Syllabaire Vai*. Résumé in *Actes sémiotiques*.

S'agissant de la méthode poétique, nous sommes partis d'un point, qui consiste à penser que tout texte littéraire est empreint d'une poétique, c'est-à-dire que le texte lui-même dicte la ou les méthodes à l'analyste. Autrement dit, le texte, par la présence de certains indices textuels, d'éléments prépondérants, impose une grille de lecture qui permettra au critique de l'interpréter. Ainsi partons-nous du postulat émis par Roman Jakobson qui souligne que tout énoncé langagier admet une fonction poétique, qu'il assimile alors à la faculté du langage à se produire pour son propre compte, à exister de par lui-même²⁵ ; c'est dire que tout énoncé possède un sens intrinsèque qui résulte du choix de l'énonciateur. Aussi met-il l'accent sur l'intentionnalité esthétique dans l'acte poétique. En fait, tout auteur est comme « dicté » pendant la création, par une sorte de convenance collective, une mode et il n'en fait que la « caricature ». Tout de même c'est la fonction poétique qui préside puisqu'elle accorde une importance particulière à l'aspect esthétique du message transmis. Elle utilise des procédés qui permettront de mettre en valeur le langage. Roman Jakobson parle d'« *accent mis sur le message pour son propre compte* »²⁶. Cependant, cette approche connaît des limites en ce sens où elle montre que l'auteur domine son texte. Or, le sens du texte échappe bien à son énonciateur. D'ailleurs, les théoriciens qui lui succèdent se sont appesantis sur cet aspect. On cite Jean Ziegler qui démontre que chaque texte se construit un sens autre que celui de son auteur. Il parle de « raison objective »²⁷ qui s'oppose à la « raison subjective » : « *La raison subjective de l'auteur-ses préférences politiques, sa*

²⁵ Roman Jakobson, « Linguistique et poétique » in *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p.218.

²⁶ Roman Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, op. cit., p.1.

²⁷ Il entend par là, le niveau où l'énoncé se construit un sens qui échappe à toute visée esthétique ou thématique de l'auteur, et il n'existe que par la charge dialectique inhérente aux choix formels effectués.

conduite concrète de sa vie, ses jugements de valeur esthétiques, politiques-, ne joue qu'un rôle mineur. La raison objective parle à travers lui. Comme malgré lui »²⁸ .

Mais ce sera la poétique de Tzvetan Todorov qui nous servira de cadre théorique général. En effet, il donne une définition plus littéraire de cet inconscient poétique, en faisant de la poétique, la base d'une théorie générale de la littérature qui vise la reconnaissance à l'intérieur des œuvres, des lois indivises qui les qualifient d'œuvres littéraires. Il affirme alors :

*« La poétique est donc une approche de la littérature à la fois
« abstraite » et « interne ». Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même
qui est l'objet de la poétique : ce qu'elle interroge, ce sont les propriétés
de ce discours particulier qu'est le discours littéraire. Toute œuvre
n'est alors que la manifestation d'une structure abstraite et générale
dont elle est une des réalisations possibles »²⁹*

Sa poétique se veut descriptive et elle a pour fin de déceler au sein des œuvres, les lois qui permettent de définir une œuvre littéraire en tant que telle. La poétique a pour rôle de prendre en charge l'ensemble de la littérature, c'est-à-dire une structure abstraite qui génère des catégories ou des propriétés du discours. Comme le précise d'ailleurs, Roland Barthes : *« Lorsqu'il se place devant l'œuvre littéraire, le poéticien ne se demande pas : qu'est-ce que cela veut dire ? D'où est-ce que ça vient ? A quoi est-ce que ça se rattache ? Mais simplement et plus difficilement : comment est-ce que c'est fait »³⁰ .* En tant que

²⁸Jean Ziegler, *Main Basse Sur l'Afrique*, Paris, Seuil, coll. " Points actuels ", pp.65–66.

²⁹ Tzvetan Todorov, *Qu'est Ce Que Le Structuralisme? 2. Poétique*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1968, p. 19.

³⁰ Roland Barthes, *Essais critiques IV, « le bruissement de la langue »*, Paris, Seuil, 1984, p.20.

méthode descriptive, la poétique « todorovienne » nous semble l'outil adapté pour souligner les aspects prédominants qui se donnent à lire dans nos deux textes littéraires. Toutefois, cette poétique convoque d'autres disciplines, notamment celles qui interrogent le discours comme la linguistique structurale, la philosophie du langage, la rhétorique, la sémiotique, la stylistique, etc. Pour notre part, nous partirons de la poétique de Tzvetan Todorov pour construire une grille poétique basée essentiellement sur la logique de l'allusion et du non-dit ; Il s'agira pour nous de faire un va et vient incessant entre la théorie générale et la réalité des textes que nous étudions. Cette poétique du non-dit et de l'allusion que nous essaierons de mettre en évidence associe dans son économie, de la stylistique sans pour autant procéder à son application stricte, nous n'exploiterons que les connexions avec notre grille première (poétique) de sorte à pouvoir mieux circonscrire le sens dans la clôture du texte, à partir des opérations de décomposition, déconstruction puis de remembrement.

Notre recherche s'organisera en trois parties. La première intitulée « **Les concepts en question : Ecriture, Masque** » proposera une synthèse sur ces concepts afin de servir de préalables à l'analyse qui sera faite dans les parties suivantes. Nous reviendrons sur la naissance des écritures dans les civilisations considérées comme pionnières dans la pratique scripturaire dans le monde (La Mésopotamie, l'Égypte, la Chine et les Mayas). Cette présentation succincte de l'invention de l'écriture dans ces civilisations est un éclairage, une piste qui nous permettra de voir quelles sont les similitudes avec le masque en tant que système d'écriture. Il ne s'agit pas de faire une étude comparée entre ces différentes écritures mais plutôt justifier une forme de reconquête de la notion d'écriture telle qu'elle l'était à l'origine, non pas un code second auquel l'ont « réduit » les linguistes occidentaux. Ce premier chapitre servira de référence à la démonstration du masque fang comme étant une écriture au même titre que les autres. Structurée en cinq chapitres, cette partie

« introductive », reviendra sur les problématiques qui ont marqué le concept d'écriture dans les théories et histoires occidentales. Ce grand partage épistémologique qui a des décennies durant divisé l'humanité en deux, selon que certains peuples possédaient l'écriture ou pas. Elle a donc, en grande partie nourri, cette opposition entre sociétés civilisées et sociétés primitives où en découlent bon nombre de préjugés, de stéréotypes qui ont principalement affecté le continent africain taxée de « continent sans écriture ». On comprendra donc le pouvoir indéniable que possède l'écriture non seulement dans la connaissance, mais également la conquête des peuples non occidentaux aux fins « civilisatrices », afin de faciliter l'asservissement de ces derniers³¹. Elle est l'instrument du pouvoir et certains théoriciens pensent que sa fonction primaire est de dominer ceux qui n'en possèdent pas. Le discours sur l'altérité s'est construit autour de ce concept. Par ailleurs, on verra dans cette partie comment ce discours et les théories sur l'écriture ont été déconstruits. La rupture épistémologique aura pour conséquences de reconnaître toute autre forme d'écriture en dehors de l'écriture alphabétique, qui a été pendant longtemps le modèle encensé par les théoriciens occidentaux parce qu'ils voyaient lui, le modèle le plus abouti. Ainsi, le fait (scripturaire) africain permet donc d'ouvrir la voie à des nouvelles problématiques/perspectives dans les théories de l'écriture. Des études ont été menées par des intellectuels occidentaux et elles ont révélé l'existence de nombreux systèmes d'écriture africains localisés aussi bien en Afrique blanche que subsaharienne. En outre, cette partie préliminaire reviendra sur les savoirs anthropologiques du masque culturel en Afrique subsaharienne particulièrement. Signe fort dans la conscience collective africaine, le masque est un vecteur permettant de lier les deux mondes (humain et divin), de transmettre la

³¹ Claude Lévi Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955.

philosophie de la société qui le produit aux différentes générations. Par ailleurs, la dimension métaphorique du masque sera abordée, en tant que second visage : masque social ou psychologique, porté par chaque être humain. Ce masque est en fait, en le rattachant à notre sujet, est une interface³² très utile dans les relations interhumaines, en situation d'interaction. Cette dimension retient notre attention car il s'agira également, dans notre étude, d'aborder cette question quand nous analyserons le roman de Sami Tchak. Car il aborde principalement cette question de masques sociaux. Cela aidera en plus, de lire la notion de « double » / « dualité » consubstantielle au masque. En fait, cette première partie permettra de discuter sur leurs incidences dans notre corpus.

La deuxième partie amorcera l'analyse du corpus : **« le masque comme écriture. Du masque aux représentations littéraires »**. Elle partira du masque culturel fang notamment le *Ngil*, le *Ngontang*. Nous démontrerons que ces masques peuvent être considérés comme un véritable système d'écriture. Un examen des différents formants que sont les couleurs traditionnelles, les scarifications mais également l'importance accordée dans la sélection des essences qui sont le matériau de cette écriture du masque. Ces éléments organisés ensemble mettront en lumière une écriture fondée sur l'oralité car elle est un système qui se veut englobant, réussissant différents objets, domaines telles que la danse, le chant mais aussi la chorégraphie, font de lui, une écriture de la totalité, qui veut inscrire le sens dans la moindre geste posée par les acteurs-énonciateurs. Nous entendons par là, l'artiste et le danseur masqué. Ces derniers rendent le masque « performatif » non seulement par la formation qu'ils reçoivent de la communauté mais également de la reconnaissance qui en découle

³² L'interface est le lieu d'échange, d'interactions des objets. Alessandro Zinna soutient que les objets sont des interfaces orientées vers l'utilisateur mais également vers d'autres objets, Les Nouveaux actes sémiotiques, Presses universitaires de Limoges, Limoges, mars 2005.

parce que cet apprentissage reçu, fait d'eux des personnes capables de transmettre la vision du masque. De plus, on verra que l'écriture du masque est une écriture qui emploie des signes (scarifications, couleurs, etc.) représentant la réalité intrinsèque du concept ou de l'idée en choisissant dans un répertoire de signes traditionnels connus par la communauté même si certains membres ne connaissent pas réellement le sens de chaque inscription. Ces signes ne renvoient pas à un signifié linguistique mais plutôt à une représentation du monde (*Weltanschauung*), à des concepts et ils participent d'un code langagier. On montrera également la multidimensionnalité de cette écriture, possédant une dimension axiologique dont le système de valeurs qui maintient la cohésion de la communauté. De plus, cette partie amorcera l'analyse littéraire et verra comment les écrivains abordent le masque comme sujet

Enfin, la dernière partie, « **écriture et dissimulation. Pour une poétique du détour** » concerne l'examen de l'organisation et le fonctionnement internes des récits de nos écrivains et mettre ainsi en place notre grille de lecture (poétique) fondée sur la dissimulation. Cette partie reviendra succinctement sur le renouveau dans le champ littéraire africain francophone, témoin d'une littérature en mouvement, dans lequel existe un véritable travail sur l'écriture. Ensuite, nous montrerons que l'écriture littéraire suit la logique du masque, la dissimulation via le voile, utilisé chez les deux écrivains. Ce voile qui appelle à être levé afin de comprendre la vision qu'ils veulent partager au lecteur. Nous verrons que cette logique tend à s'affirmer, se radicaliser, se généraliser chez ces auteurs, de façon consciente mais également inconsciente quand on sait que tout texte se construit un sens en dehors de celui que cherche à donner son énonciateur. Ces éléments permettront de consolider la construction d'une poétique de l'allusion et du non-dit. A partir de ces indices textuels, il est clair qu'il faut lire une vision du monde qu'ont Ludovic Obiang et Sami Tchak. Par cette « théorie masquée » que nous essayons de construire pour voir en définitive ce que

dissimulent les écrivains à travers le masque porté par les différents personnages. Le dernier temps de cette partie consistera à comprendre pourquoi un thème culturel comme le masque trouve un espace dans les textes contemporains, quand on sait que la nouvelle génération des écrivains africains a, pour la plupart tourné le dos, aux thématiques culturalistes, préférant produire une littérature de la décadence, de la subversion dans tous ces états.

Première partie : les concepts en
question : écriture, masque culturel,
masque social

Chapitre 1 : Présentation des premiers systèmes d'écriture. Préalables à la mise en place d'une théorie de l'écriture

Les hommes, de toutes sociétés et de toutes époques, ont toujours eu le souci de conserver la mémoire collective afin de ne pas perdre ce qui constituerait leur raison d'être, de vivre et d'agir, même si ce n'est pas la raison première de l'invention de l'écriture. Dès lors, l'écriture apparaît comme l'un des moyens privilégiés concourant à sauvegarder ces savoirs. Dans son ouvrage, *L'aventure de l'écriture*, Anne Zali le rappelle : « *Chaque système d'écriture force une réponse particulière à cette angoisse de la perte* »³³. L'écriture est le produit d'une culture, qui va la façonner, l'utiliser à sa manière et ce, en fonction de ses besoins mais aussi de ses mythes. Ainsi plusieurs peuples mirent-ils en place des systèmes d'écriture leur permettant de fixer leurs modes de pensée.

On situe généralement la naissance de l'écriture dans la seconde moitié du IV^{ème} millénaire avant Jésus-Christ en Mésopotamie et en Egypte. Mais, il faut souligner que l'homme écrit depuis près de 5000ans avant notre ère ! voire bien plus, avec notamment les peintures rupestres retrouvées dans les grottes et qui attestent justement de cette volonté de fixer la pensée. Quatre peuples ont emboité le pas dans cette pratique et on leur attribue l'invention de l'écriture. Il s'agit notamment des Sumériens, des Egyptiens, des Chinois et des Mayas.

³³ Anne Zali, Annie Berthier, *L'aventure des écritures*, Bibliothèque de France, 1997, p.11.

1.1. L'écriture cunéiforme ou la naissance de l'écriture

Apparue au IV^{ème} millénaire en Mésopotamie, entre -3400 et -3300, l'écriture cunéiforme est un système pictographique mis au point par les Sumériens dans la région d'Uruk³⁴. Elle est le témoin d'une société qui évolue, avec des mutations importantes telles que l'urbanisation et l'apparition des villes dont Uruk, qui est un bel exemple parce qu'elle avait déjà une organisation sociale bien élaborée. En fait, on y trouve : la technique du cuivre moulé et de la roue. Uruk fut aussi un centre administratif où l'on pouvait voir le temple des divinités tutélaires telles qu'Anu, le dieu du ciel et surtout la déesse Inanna.

Selon les mythes, l'écriture est un don des dieux. Ces derniers l'utilisaient pour consigner le devenir des hommes. Dans la société sumérienne, sous la gestion des scribes, elle était aussi synonyme du maintien de l'ordre et témoin de la sagesse, pour son origine divine. La maîtrise de cette écriture était l'apanage des scribes –uniques récepteurs– qui étaient les seuls à la maîtriser dans la société et ne comptaient en aucun cas la vulgariser. De ce fait, le métier de scribe était respecté car il nécessitait de longues années d'apprentissage vu le caractère complexe de l'écriture cunéiforme. C'était donc un privilège pour eux. D'ailleurs, le roi Assurbanipal³⁵ le soulignait, tout en relevant que son maniement permettait d'accéder à un niveau de connaissances élevé :

« Le dieu Nabû, le scribe de l'univers, m'a fait présent de sa sagesse... ; j'ai acquis les connaissances que le sage Adapa a

³⁴ Uruk était une ville de l'ancienne Mésopotamie. On la situe aujourd'hui dans le sud de l'Irak. Le site d'Uruk a fourni un nombre important de tablettes d'argile qui ont servi au déchiffrement de l'écriture cunéiforme.

³⁵ Assurbanipal était roi d'Assyrie de -669 à -631. Il fut le premier grand souverain de l'Assyrie antique. On le présente comme l'un des rares souverains de son époque sachant lire et écrire.

*apportées aux hommes, les trésors cachés du savoir des scribes ; j'ai
été initié aux (livres de) présages du ciel et de la terre »³⁶*

Il y a ici une dimension initiatique qui est mise en avant, permettant aussi de donner le pouvoir aux rois, principalement.

A ses débuts, l'écriture cunéiforme n'avait pas pour but la notation de la langue sumérienne mais servait à l'enregistrement. En ce qui concerne cette écriture, il faut préciser que c'étaient d'abord les bulles et les calculi qui permettaient aux hommes de conserver la trace de leurs échanges et c'est bien plus tard que ces supports seront abandonnés au profit des pictogrammes.

Les scribes utilisaient l'écriture pour la rédaction de livres de comptabilité et en dénombraient ainsi les avoirs du temple comme les sacs de grains, les têtes de bétail dans le but d'en conserver des preuves. Sur les premières tablettes, seul le message à transmettre était primordial. Les scribes inscrivaient des tracés sur des tablettes en argile et ce, à l'aide d'un roseau transformé en calame. L'argile et le roseau constituaient les principaux matériaux de cette écriture car la Mésopotamie était une région pauvre en matières premières. Il n'y avait donc pas une large gamme de matériaux permettant d'écrire.

On pouvait facilement se procurer de l'argile et des roseaux parce qu'ils étaient peu coûteux et on s'en servait pour la fabrication des tablettes. A ce propos, Dominique Charpin souligne : *« L'argile et le roseau sont des matières premières omniprésentes dans la plaine alluviale du Tigre et de l'Euphrate, à partir desquelles on fabriquait la tablette servant de*

³⁶ Anne Zali, Annie Berthier, *L'aventure des écritures, op cit*, p. 23.

supports à l'écriture»³⁷. Il n'est donc pas étonnant de constater que la plupart des tablettes trouvées soient essentiellement faites en argile.

1.2. Les hiéroglyphes égyptiens

L'écriture égyptienne apparaît autour de -3200 dans la vallée du Nil. Tout comme l'écriture cunéiforme, elle est un don divin. C'est au dieu Thot qu'on attribue l'invention de l'écriture en Egypte. On le décrit comme la langue d'Atoum³⁸, le dieu des scribes. Il est l'incarnation de l'intelligence (la connaissance) et de la parole, qu'il diffuse aux Egyptiens. Son avènement naît d'un besoin cadastral. En effet, pendant les crues, le Nil brouillait le marquage des propriétés entre les champs et rendait difficile l'arpentage. L'établissement d'un cadastre était fondamental et urgent car il permettrait de mieux contrôler aussi bien le calcul des impôts que l'enregistrement des terrains.

Le système de notation est essentiellement composé de signes logographiques, déterminatifs et phonographiques. Chacun d'entre eux servait à un emploi bien spécifique dans la société. L'écriture monumentale—la plus connue et très ancienne—était spectaculaire et paradoxalement très complexe parce qu'elle nécessitait ou impliquait l'emploi des hiéroglyphes « purs »³⁹. De ce fait, elle n'était pas accessible à un grand nombre. Et c'est en

³⁷ Dominique Charpin, « les scribes mésopotamiens » in *Histoire de l'écriture*, dir. A-M. Christin, Paris, Flammarion, 2001, p.37.

³⁸ Selon la mythologie égyptienne, Atoum aurait créé le monde. C'est lui qui engendra le premier couple Tefnout et Shou qui, eux, à leur tour engendrèrent les principaux dieux de l'Egypte antique. A l'origine, Atoum est le dieu soleil, mais on l'assimile au dieu Ré.

³⁹ Les hiéroglyphes purs sont les signes originels n'ayant donc pas subi de modifications. On les retrouvait sur les monuments publics.

raison de cette complexité que les scribes procédèrent à une simplification formelle des hiéroglyphes et cela donna naissance aux écritures hiératique et démotique.

Ainsi utilisait-on l'écriture hiératique pour effectuer des transactions commerciales, rédiger des textes littéraires, religieux et scientifiques. Cette forme d'écriture était plutôt simplifiée. En effet, elle permettait aux scribes d'écrire rapidement puisque les hiéroglyphes utilisés étaient cursifs. Ce style était le deuxième niveau de simplification après les hiéroglyphes linéaires, qui ne sont pas d'ailleurs les seules formes d'hiéroglyphes ! Ses caractères représentaient des signes arbitraires et cette pratique scripturaire a été approfondie laissant la place à l'écriture démotique. Du grec « *demotika* », qui signifie « populaire », cette écriture devint la pratique officielle au VII^{ème} siècle avant notre ère. On l'utilise dans la vie quotidienne notamment dans l'administration, les correspondances. Elle est aussi une écriture cursive et de plus l'aspect figuratif n'est plus exigé. Ce qui permit la vulgarisation des signes égyptiens.

En outre, les signes utilisés dans le système égyptien ont une valeur idéographique et figurative. C'est dire que l'image occupe une place importante dans ce système car, pour les Egyptiens, elle a un pouvoir expressif. La plupart des hiéroglyphes sont, de ce fait, des images peignant les dieux, les hommes, les objets usuels et les animaux. On voit que la dimension symbolique est fortement représentée dans ce système. Anne Zali le souligne :

« Si l'écriture égyptienne ne renonça jamais à la représentation symbolique des choses et des êtres, c'est parce que les Egyptiens croyaient à l'efficacité magiques des hiéroglyphes ; ils pensaient qu'ils pouvaient faire vivre ce qu'ils peignaient par l'image aussi sûrement que par la parole créatrice, et le faire vivre pour l'éternité. Ainsi le nom d'un homme

inscrit en caractères hiéroglyphiques contenait-il son identité ; détruire ces caractères c'était réduire cet homme à néant »⁴⁰.

L'image était un moyen d'immortaliser les personnes représentées. Le caractère religieux des hiéroglyphes était (re)connu de tous et ce, d'autant plus que les Egyptiens les nommaient *medou neter* qui signifie « paroles sacrées ». En effet, l'usage de ces signes exprimait leur vision du monde dans la mesure où l'image renfermait en elle les mystères de l'univers. Le développement des pratiques religieuses et des rites funéraires a renforcé cette fonction religieuse des hiéroglyphes puisque cela impliquait des formules bien élaborées. Les signes qui composaient les textes funéraires donnaient aux défunts une vie éternelle. Comme le précise Anne Zali : « *Le signe « horizon » par exemple, montrant le soleil en train d'émerger d'une montagne, permettait au défunt de d'associer à la renaissance de l'astre et donc de renaître lui-même* »⁴¹. Dès lors, on comprend que l'écriture hiéroglyphique n'était pas qu'un simple moyen de communication dans la société égyptienne.

Par ailleurs, la maîtrise de l'écriture n'était réservée qu'à une élite bien distincte : les scribes. Ces derniers étaient proches du pouvoir et se servaient de l'écriture comme instrument de gestion du peuple. En fait, les différentes tâches effectuées qu'ils effectuaient, permettaient aux souverains de maintenir et de faire régner l'ordre dans la cité. Beatrice Andre-Salvani souligne le rôle de l'écriture en tant qu'instrument de contrôle : « *l'écriture*

⁴⁰ Anne Zali et Annie Berthier, *L'aventure des écritures, naissances, op cit.*, p.38.

⁴¹Idem, p.39.

*née des nombres, de l'inscription de la dette des mortels envers les dieux en tributs, en dîmes, en corvées, devint la garantie d'un ordre social dans la main des rois prêtres*⁴²».

Il faut dire que les premières civilisations ayant inventé l'écriture étaient conscientes de ce pouvoir, de son impact au sein de la société. Que ce soit en Egypte ou en Mésopotamie, on assiste alors à un contrôle strict de l'écriture par la classe dirigeante. Celle-ci met tout en œuvre pour ne pas la laisser entre les mains du peuple qui pourrait l'utiliser dans le but de se retourner contre le pouvoir politique et le contester. Seuls quelques personnes y avaient droit et faisaient d'elles des privilégiées et elles occupaient des postes importants dans la société.

1.3. Les caractères chinois

L'écriture chinoise apparaît au III^{ème} millénaire avant notre ère. Selon la légende chinoise, ce seraient les trois Augustes qui l'auraient inventée : Fuxi, Shennong et Huangdi⁴³. Ces empereurs mythiques ont jeté les bases qui ont permis la mise en place des caractères chinois. De l'observation de la nature, ils en ont tiré des éléments dont ils se servent pour créer des signes. En effet, selon la légende, c'est grâce aux empreintes de pas d'oiseaux et d'animaux mais aussi, en analysant les étoiles dans le ciel que Cang Ji créa les caractères chinois. Bien avant lui, les trois Augustes inscrivaient des symboles graphiques simplifiés. Ils les obtenaient par la combinaison de trois lignes horizontales, qui représentaient les principes masculin et féminin qui régissent l'univers.

⁴² Beatrice Andre-Savani et al., *L'ABCdaire des écritures*, Paris, Flammarion, 2000, p.16.

⁴³ "BnF - L'Aventures Des Écritures. Naissances : Les Systèmes D'écriture.", consulté le 30 mars 2015.

Par ailleurs, la divination a joué un rôle important dans la mise en place de l'écriture chinoise, avec laquelle elle entretenait une relation fondamentale. Les devins-scribes faisaient apparaître des craquelures sur des carapaces de tortue (par le feu) et les interprétaient. Celles-ci révélaient les grands axes du sujet qui était à l'origine de cette intervention. Ce sont des signes utilisés à des fins divinatoires. Comme le rappelle Viviane Alleton :

« Fuxi, aurait inventé un système pour enregistrer les résultats de la divination : on jetait des tiges d'achillée sur le sol et leur disposition était notée sous la forme de traits continus ou discontinus. Ce n'était pas une écriture, mais une combinatoire abstraite, qui a d'ailleurs continué à être utilisée, entre autres à des fins divinatoires : ce sont les huit trigrammes présentés dans le Yijing (Livre des mutations) »⁴⁴

Il faut dire que l'écriture chinoise est liée au sacré voire à la magie. On a recensé un nombre important d'inscriptions oraculaires datant du XIII^{ème}-XI^{ème} avant notre ère, qui confortent cette thèse. Et celles-ci étaient faites sur les plastrons de tortues et dos de cervidés. Bien qu'elle joue un rôle dans la pratique divinatoire, l'écriture chinoise était aussi un moyen d'archivage. Les inscriptions mentionnaient tous les aspects de l'activité de l'empereur : constructions des villes, cultes rendus aux ancêtres, voyages, rêves, etc. Le pouvoir politique se sert de l'écriture pour faire circuler des documents officiels et des copies solennelles. Cette

⁴⁴ Viviane Alleton, « A propos des origines de l'écriture chinoise » in *Les origines de l'écriture, op.cit.*, p.166-167.

tâche était réservée aux scribes qui avaient pour rôle de diffuser les lois, décisions des empereurs.

Le système chinois est très riche, avec un très grand nombre de caractères, ce qui le rend complexe. Les graphies notaient pour la plupart les noms des personnes, des lieux, et quand il s'agissait d'une pratique divinatoire, elles mentionnaient la date, le nom du devin, le bénéficiaire, l'objet de la divination et la réponse. De plus, ce système est cohérent et prolifique, avec des variantes pictographiques qui apparaissent d'une inscription à une autre. On note également une structure idéophonographique, avec des caractères ayant des figures simples et dérivées. C'est le philologue Xi Shen qui rangea les caractères chinois de cette façon. Les figures simples sont des images ou pictogrammes représentant des objets ou animaux et les figures dérivées sont des agencements de caractères simples. En général, les caractères sont des images figuratives d'êtres ou de choses familières. A côté d'eux, il y a ceux qui indiquent des notions abstraites. Les caractères chinois sont des graphies ayant une taille sensiblement égale et chaque caractère est constitué de traits, notamment des segments droits, allongés et orientés de façon diverse.

La particularité de ce système d'écriture repose sur le fait que chaque signe représente un mot monosyllabique ou une syllabe appartenant à un mot composé. De plus, chaque caractère remplit une double fonction : il est à la fois une syllabe et un des sens qu'elle peut avoir. Ces caractères avaient pour support des carapaces de tortues et dos de cervidés et par la suite, des pièces de soie, des planchettes de bois. Mais, à partir du III^{ème} avant notre ère, à l'époque Shang, apparut alors le bronze. On s'en sert pour y inscrire des marques pictographiques sur des objets essentiellement sur les vases rituels.

Par ailleurs, les scribes, comme partout ailleurs, ont contribué à l'évolution de l'écriture chinoise. Ils font un travail de stylisation remarquable, notamment sur la calligraphie, qui devient comme un art à maîtriser Monique Cohen le souligne :

« L'écriture chinoise, en ce qu'elle est une figuration intellectualisée des éléments de l'univers et non pas un simple jeu de signes abstraits, propres à la notation phonétique d'une langue parlée, a suscité, de la part des lettrés qui la pratiquaient, une démarche esthétique originale dès la fin des Han (II^{ème} siècle). La calligraphie s'érige alors en art transgressant les règles du bien écrire au bénéfice d'une recherche plastique »⁴⁵

Les scribes chinois ont fait un travail remarquable sur la forme des caractères car il ne s'agissait pas seulement pour eux de noter la pensée. Mais, il fallait le faire avec intelligence et les rendre beaux. C'est pourquoi, on assiste à une évolution des caractères chinois initiée par Li Si en 208, avec quatre styles d'écriture⁴⁶. Dans cette pratique, l'esthétique était mise en avant et il arrivait même qu'elle primait sur la lisibilité des

⁴⁵ Monique Cohen, « L'écriture chinoise » in *L'aventure des écritures*, *op cit.*, p.54.

⁴⁶ Les quatre styles qui ont marqué l'histoire de l'écriture chinoise sont le résultat d'un travail esthétique remarquable. Il y eut le style « petit sceau » caractérisé par des traits fins et nets ayant la même épaisseur, avec une certaine harmonie entre les caractères. C'est une écriture lisible et elle était utilisée pour la gravure des sceaux et les inscriptions lapidaires. Puis, il y a l'écriture « des scribes », constituée de traits plus épais, avec des déliés contrastés. Ses caractères sont circonscrits dans un carré. C'est l'usage de supports comme les planchettes de bambou ou de soie et du pinceau qui a permis l'émergence de cette forme et en a influencé les caractères. Très rapidement, le style des petits sceaux fut remplacé par celle-ci. Ensuite, vint l'écriture « régulière » composée de caractères inscrits à l'intérieur de carrés, avec des tracés beaucoup plus précis, ce qui rend la lecture aisée. Ce style était généralement utilisé pour les documents officiels et les copies solennelles. Enfin, il y a l'écriture cursive, où les tracés se font d'un seul et même geste selon que le ductus du pinceau suive l'ordre exigé des traits. On l'utilise dans la vie quotidienne, pour des notes personnelles ou encore des lettres familières. Ce style renferme un autre : l'écriture cursive brouillonne. Celle-ci est plus rapide, ce qui entraîne des traits difficilement identifiables, des caractères liés entre eux.

caractères. Tous ces styles sont le témoignage d'un travail rigoureux accompli par les scribes, rendant l'écriture chinoise complexe et exigeante.

1.4. Les glyphes mayas

Vers le IV^{ème} siècle en Amérique centrale apparaît l'écriture maya. Elle se compose de glyphes appelées *ak'ab ts'ib* qui signifient « écriture dessin obscur », en yucatèque. Cette écriture trouve son origine dans l'univers onirique. En effet, le peuple maya, comme beaucoup d'autres peuples, considère le rêve comme étant le socle de la connaissance du monde. C'est à travers l'image, puisée dans les rêves, que les Mayas conservent la pensée, le sens.

L'écriture maya est mixte : elle est à la fois logographique et phonétique du type syllabique. Elle accorde une importance au dessin, avec qui elle est très liée. Les mots mayas sont généralement monosyllabiques. Aussi le système maya est-il polyvalent (particularité de tout système glyphique) c'est-à-dire qu'un signe peut avoir plusieurs sons et chaque son, plusieurs sens. Pour éviter toute confusion, autour du VII^{ème} siècle, on inventa le complément phonétique. Ce dernier permet de préciser la nature et le sens accordé au signe utilisé. Mais il n'en demeure pas moins que la pluralité de sens pour un même son existe toujours. Les mots sont découpés en unités plus fines, ce qui permet une lecture combinatoire entre les images et rendent le système complexe. De plus, les scribes ont alterné les notations logographiques et syllabiques, faisant aussi une segmentation des mots de différentes façons.

Au regard de cette organisation scripturaire, il est évident que les Mayas ont mis en place une écriture des plus complexes. Et elle est, en plus, fondamentalement divinatoire, avec pour principe de ne jamais révéler le sens de façon explicite. L'écriture glyphique est

par essence obscure et énigmatique. En effet, pour le peuple maya, l'on ne peut pas accéder facilement au sens puisqu'il est de nature énigmatique. De cette façon, les signes-dessins employés pour écrire ne devraient pas dévoiler le sens du monde, mais plutôt le cacher. Ils ont donc voulu conserver le caractère mystérieux de l'univers dans l'écriture. C'est pour cette raison que les glyphes fonctionnent de telle sorte qu'ils disent en masquant. De plus, pour les Mayas, il n'en pas concevable de consigner/réduire le sens dans un signe. Michel Boccara le précise : « *Le sens ne doit pas être complètement capturé dans un signe et il doit, périodiquement, être remis en jeu : c'est pourquoi l'écriture glyphique doit rester fondamentalement divinatoire* »⁴⁷. Le caractère énigmatique constitue la base même de ce système. C'est d'ailleurs la principale cause du déchiffrement tardif (et difficile) de cette écriture par les spécialistes.

Dans la société maya, on utilisait l'écriture pour des raisons bien précises. Chaque média inscrit une donnée bien déterminée. Ainsi, pour marquer l'histoire des rois ou encore celle des cités, on utilisait sur des stèles et des monuments. Et la lecture qui en résultait était univoque et monolithique à cause du matériau utilisé. De même, il y avait aussi des livres de papier d'écorce ou encore appelés codex, ces derniers étaient réservés aux textes divinatoires, essentiellement utilisés par les prêtres. On notait également l'emploi des céramiques, qui étaient dédiés aux cultes des morts.

A cause du caractère énigmatique de l'écriture - rendant le déchiffrement difficile-reconnu de tous, l'on n'a pas un maximum d'informations sur les fonctions que remplissaient les glyphes dans la civilisation maya. Contrairement aux autres systèmes

⁴⁷ Michel Boccara, « Ak'ab ts'ib, les lettres de nuit des Mayas » in *L'aventure des écritures, op cit.*, p. 62.

d'écriture où de nombreuses recherches ont été faites permettant ainsi de mesurer l'importance et le rôle de l'écriture dans la société.

Nous avons pu montrer succinctement, dans ce chapitre préliminaire, les principales causes qui ont permis à ces premiers peuples de mettre en place des systèmes d'écriture. Il est clair que leur volonté de conserver la mémoire collective est ce qui a orienté ou encore, éveillé ce besoin d'écrire. Dans le chapitre qui suit, nous verrons comment le fait scripturaire, principalement avec l'écriture alphabétique, s'est imposé au détriment de ces premières formes d'écritures, et a permis d'ailleurs de nourrir les stéréotypes véhiculés par le monde occidental.

Chapitre 2 : Ecriture et affirmation de l'idéologie occidentale

2.1. Rejet des premiers systèmes graphiques par les linguistes saussuriens

Le concept d'écriture a suscité de nombreuses polémiques dans différents champs quant à sa définition. Qu'il s'agisse de l'histoire de l'écriture ou encore des théories sur le langage (surtout la linguistique), l'écriture a souffert d'une certaine marginalisation épistémologique dans le monde intellectuel occidental. Se fondent alors des positionnements à la fois théoriques et idéologiques qui vont le justifier. Dans cette logique, les linguistes et les théoriciens de l'écriture se sont penchés sur le fait et en ont donné une approche, considérée comme la plus construite et la seule qui a marqué les esprits durant des décennies. Qu'est-ce donc l'écriture pour ces derniers ?

Ferdinand de Saussure, père de la linguistique considère l'écriture comme un moyen de fixation de la parole/langue, par l'usage de phonèmes. Ce qui, selon lui, conduirait au « sens » et en dehors de ces derniers, on ne pourrait y accéder. En effet, pour le linguiste, l'écriture ne sert qu'à noter les sons d'une langue. Il le souligne dans ce passage : « *Langue et écriture sont deux systèmes de signes distincts ; la raison d'être du second est de représenter le premier* »⁴⁸. Elle serait ici au service de la langue en jouant un rôle secondaire et suppose que sans cette dernière, elle n'existerait nullement. A sa suite, de nombreux autres linguistes partageront cette position. Cette vision représentative assignée à l'écriture est dû au fait que les linguistes voient en la langue, le plus important des systèmes de signes. Dans son article consacré à la sémiotique de l'écriture, Isabelle Klock-Fontanille rappelle que les réflexions faites autour du concept d'écriture ont été des décennies durant « *prisonnières*

⁴⁸ Ferdinand de Saussure cité par Jean-Louis Calvet, *Histoire de l'écriture*, Paris, Hachette, 1996, p.11.

d'une vision représentative (l'écriture comme code second n'ayant comme seule la fonction de représenter la langue) et d'une approche strictement linguistique»⁴⁹. Cette vision phonocentriste de l'écriture renforce alors la primauté de la langue comme le plus important des systèmes de signes pour les linguistes, rejetant systématiquement tout autre système de signes à l'instar des graphies.

Dans cette optique, les systèmes graphiques, particulièrement, ne sont pas pris en considération par les linguistes. Des prises de position se révèlent et bon nombre d'intellectuels se prononcent quant à l'approche du phénomène. Ils conçoivent les autres systèmes comme inférieurs parce qu'ils ne notent pas la langue parlée. Ces signes représentés ne sont que des « manières d'écrire » et non pas comme de types d'écriture. Jean-Jacques Rousseau renchérisait cette thèse, en se référant aux systèmes égyptiens, mayas et chinois :

« Ces trois manières d'écrire répondent assez exactement aux trois divers états sous lesquels on peut considérer les hommes rassemblés en nation. La peinture des objets convient aux peuples sauvages ; les signes des mots et des propositions aux peuples barbares ; et l'alphabet aux peuples policés »⁵⁰

On voit ici qu'il y a une sorte de dénigrement/mépris envers les autres systèmes d'écriture. Ce positionnement se généralise et est soutenu par un grand nombre d'intellectuels, qui vont d'ailleurs proclamer la supériorité de l'alphabet latin, seule véritable

⁴⁹ Isabelle Klock-Fontanille, « Quelques réflexions sur la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture », Université de Limoges et Institut universitaire de France (communication prononcée dans le cadre du colloque *Penser le complexe. Intelligences sémiotiques et dynamiques africaines*, Libreville, 2010, à paraître).

⁵⁰ Jean-Jacques Rousseau cité par Jean-Louis Calvet, *Histoire de l'écriture, op cit.*, p.9.

écriture, liée à la langue. Elle est « la bonne écriture » parce qu'elle est une écriture phonologique qui permet au linguiste de représenter les sons articulés, enlevant ainsi toute équivoque. Dans son *Cours de linguistique générale*, Ferdinand de Saussure le souligne : « *Quels sont les principes d'une véritable écriture phonologique ? Elle doit viser à représenter par un signe chaque élément de la langue parlée* »⁵¹. Pour les linguistes, l'écriture se doit de rester fidèle à la langue parlée car, somme toute, elle est perçue comme code second et étrangère au système interne de la langue.

Les linguistes considèrent alors l'alphabet grec comme étant le système qui illustre bel et bien cette approche de l'écriture. Car il y a une fusion entre la lettre et le phonème. Les Grecs ont su harmoniser la graphie et la prononciation dans leur alphabet, faisant de ce dernier une écriture phonématique. Les linguistes font l'éloge de cet alphabet. Le père de la linguistique s'exprime en ces termes :

*« A cet égard l'alphabet grec mérite notre admiration. Chaque son simple y est représenté par un seul signe graphique, et réciproquement chaque signe correspond à un son simple, toujours le même. C'est une découverte de génie dont les latins ont hérité (...). Ce principe, nécessaire et suffisant pour une bonne écriture phonologique, les Grecs l'ont réalisé presque intégralement »*⁵²

On voit donc ici que, seul l'aspect phonologique importe le plus et surtout quand il se double avec le signe graphique. Le système grec réussit parfaitement à faire le découpage

⁵¹ Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, réed. 1995, p. 57.

⁵² Idem, p.64.

de la *phoné*. Cette découverte du génie grec influença l'alphabet latin qui deviendra plus tard le modèle et considéré comme un « privilège » dans le monde occidental.

En somme, pour les intellectuels, l'alphabet latin est, de tous les systèmes de signes, la plus élaborée car elle est représentative de la langue parlée. Et c'est à travers les sons de la langue parlée que l'on accède au sens. Bien que l'on la célèbre partout dans le monde occidental, il reste cependant que cette écriture est un code second, elle ne jouit d'aucune autonomie nous apprend le philosophe Aristote. En effet, il observe que dans la langue, les adjectifs et les verbes n'ont pas d'autonomie, au contraire des substantifs, ils ne désignent rien s'ils ne sont pas accompagnés d'un sujet. Ce qui n'est pas le cas des substantifs qui, eux, désignent bien quelque chose). Ainsi, en conclut-il à la priorité des *substances* sur les qualités et les actions en d'autres termes l'écriture, qui serait alors un code second.

2.2. Pouvoir de l'écriture

Pour les historiens, l'écriture est synonyme de pouvoir. Toute société qui la possède se considère « savante ». Ainsi, depuis l'invention de l'alphabet (vers le VI^{ème} siècle avant notre ère) on assiste à la vulgarisation de ce système. Convaincus qu'elle est la clé qui mène à la connaissance, les Occidentaux l'instaurent dans le système éducatif dès la maternelle. Dans le but de former le futur intellectuel, le futur scientifique. Cette politique de vulgarisation n'est pas optionnelle, bien au contraire, on met dans l'esprit du sens commun que l'alphabet latin est la condition idéale d'accès au savoir, au « discours raisonnable ».

En effet, c'est parce qu'il y a « écriture » que l'on sait. Condition première de l'objectivité et de l'analyse, elle permet donc d'organiser la pensée ou le sens en leur donnant une forme durable et rigoureuse. Déjà avec le « miracle grec » on se permet de soutenir que

la science et la philosophie sont nées en Grèce avec l'apparition de l'alphabet vers -850. Ainsi la culture littéraire et philosophique occidentale fait-elle écho dans toute l'Europe et ce, grâce à cette découverte. Des intellectuels tels que Claude Lévi-Strauss, Jean-Jacques Rousseau soutiennent cette thèse. Leurs propos sur l'écriture ont nourri le sens commun, attestant du pouvoir de l'alphabet dans la formation de l'élite occidentale.

De plus, l'écriture dans la civilisation occidentale devient un fait, une réalité incontournable qui permet aux Occidentaux de s'ouvrir au monde. Elle fait partie intégrante de cette civilisation. S'agissant de l'écriture en Occident, Charles Higounet avance avec insistance que : « *C'est le fait social qui est à la base même de notre civilisation. L'histoire de l'écriture s'identifie par là à celle des progrès de l'esprit humain.* »⁵³ . Elle est donc constitutive de la culture et de la société occidentale dans la mesure où elle participe à son développement et justifie son histoire. Très vite, elle permet aux Occidentaux de nourrir un complexe de supériorité envers les peuples qui n'en ont pas, selon leur approche du fait. L'écriture crée un écart entre les peuples. Ceux qui ne la possèdent pas sont qualifiés de « primitifs » ou même de « sauvages ». Les Occidentaux l'utilisent contre les autres peuples et imposent aussi leur hégémonie. Claude Lévi-Strauss l'avance dans un entretien téléphonique réalisé par G. Charbonnier :

« Nous ne pouvons nous reconnaître dans les sociétés qui, par définition, sont extrêmement différentes et éloignées de la nôtre, et dont c'est là l'intérêt ; nous ne pouvons pas faire comme si, en dépit de toutes ces différences, elles étaient semblables [...] Si nous trouvons,

⁵³ Charles. Higounet, *L'écriture*, Paris, PUF, 1969, p. 6

*dans ces sociétés, des configurations du même type que nous trouvons
dans les nôtres...*

G. C. : Elles relèvent de l'ordre de nos sociétés.

C. L.-S. : Exactement. »

Autrement dit, pour l'anthropologue, une société qui ne partage pas les mêmes pratiques que la culture occidentale, dans notre cas l'écriture, ne saurait être considérée comme une société savante ou éclairée. Il s'agit pour lui de montrer que les peuples n'ayant pas d'écriture sont complètement différents et inférieurs, mais aussi sont des peuples ignorants. L'écriture est l'instrument par lequel les Occidentaux s'imposent en tant que culture dominante face aux peuples africains, précisément. C'est donc affirmer qu'elle légitime le pouvoir, qu'elle va d'ailleurs servir. Marshall Mc Luhan fait cette observation, en montrant le lien entre écriture et domination : *« Il n'est pas étonnant que des peuples comme le peuple grec et le peuple romain, qui connaissent et utilisent l'alphabet, se soient également orientés vers la conquête et l'organisation à distance. »*⁵⁴ . En somme, on voit bien que l'écriture a permis aux Occidentaux d'aller à la conquête des peuples, liée à l'épistémè et à l'historia, mais surtout au développement de la société et de la culture occidentale. Elle détermine le statut des sociétés humaines selon sa présence ou son absence, ce qui conduit à justifier la mission civilisatrice vers les peuples africains particulièrement.

⁵⁴ Marshall Mc Luhan, *La galaxie Gutenberg*, Université de Toronto, 1962, p.78.

2.3. L'écriture et la question de l'altérité

Dans l'histoire du monde occidental, l'écriture se présente comme le moyen qui permet aux Occidentaux d'aborder les autres peuples. L'Occident s'ouvre au monde et met en place des rapports qui détermineront l'avenir des peuples africains. L'Ailleurs est cet espace inconnu qui a intéressé les Occidentaux, perçu comme quelque chose d'inconnu et susceptible d'être un objet d'étude. Dès l'Antiquité, Hérodote montrait déjà que l'écriture servait à marquer les connaissances des autres peuples, à des fins scientifiques. En effet, lors de ses nombreuses explorations, il consignait par écrit, des récits de ses voyages mais aussi, ceux de la société grecque. Considéré comme le père de l'histoire, il initia la discipline du savoir qui situe la réalisation de l'Homme « civilisé » dans les signes gravés de l'écriture, lui permettant d'accéder aux savoirs, à la culture. En consignait par écrit ses récits, il a ouvert de nouveaux domaines de savoirs tels que l'ethnographie⁵⁵ et l'anthropologie. Car il décrivait la vie des hommes et des sociétés. On voit dans sa démarche, une volonté de conserver la mémoire mais également de faire un témoignage. Et c'est grâce à l'écriture que les Occidentaux appréhendent et définissent les autres cultures.

En privilégiant l'écriture comme mode de saisie de l'Autre, les Occidentaux se sont appuyés sur les textes grecs pour mieux renforcer leurs recherches sur les peuples africains. A ce propos Engelbert Mveng, en reprenant Cheikh Anta Diop affirme que : « *Ces échos, recueillis par les auteurs grecs, se révèlent finalement assez nombreux, assez importants,*

⁵⁵ Hérodote peut être considéré aussi comme l'une des premières figures ethnographiques : de par ses travaux il s'inscrit en effet parmi les références et témoignages les plus cités sur le niveau anthropologique de la société égyptienne antique et de l'Afrique, faisant référence à l'Ethiopie.

pour justifier une recherche historique sur notre passé, à partir des sources helléniques. »⁵⁶.

La contribution des auteurs antiques dans la connaissance de la culture africaine a permis aux Occidentaux d'aller vers ces peuples afin d'en connaître les modes de pensée et leur organisation. De plus, l'écriture considérée comme le témoin d'une société occidentale basée sur le savoir scientifique et culturel, établit un rapport de forces qui place la société occidentale au-dessus des autres. On a d'un côté les civilisés représentés par les Occidentaux et d'un autre côté, les primitifs. C'est le « Grand partage épistémologique » qui présente les sociétés sous un rapport binaire. Par cette différence, les sociétés africaines font l'objet d'investigation et poussent les Occidentaux à s'interroger sur elles.

C'est pourquoi, au XIX^{ème} on assiste à la naissance des sciences humaines dont l'anthropologie. Elle étudie donc les sociétés primitives, leurs us et coutumes, leur organisation. L'émergence de cette discipline est le fait de la domination européenne en Afrique qui féconde la pratique anthropologique et contribue à son épanouissement. Dans cette optique, l'écriture du fait social et culturel africain devient donc une affaire de méthodologie et d'organisation systématique, dans laquelle l'intérêt scientifique et l'intérêt idéologique sont étroitement mêlés. On affirme l'idée d'une Afrique sans écriture, basée uniquement sur le phénomène de l'oralité. Pour les Occidentaux, les sociétés dites orales ne peuvent rien envisager en dehors de ce prisme. Le continent est privé de cette capacité à produire des systèmes d'écriture car elle n'a que pour mode de communication, l'oral. En fait, ils opposent radicalement l'écrit à l'oral, qui est appréhendé négativement. Elle est, selon

⁵⁶ Engelbert Mveng, *Les sources grecques de l'histoire négro-africaine, depuis Homère jusqu'à Strabon*, Paris, Présence Africaine, 1972, p. 205.

eux, une « *culture par défaut* », ne méritant aucune considération. Ils les définissent à partir de cette modalité, excluant alors toute possibilité d'accès à la connaissance.

L'Afrique est à la fois un objet d'étude et un sujet à soumettre et très vite les Occidentaux mettent tout en œuvre pour asservir les peuples africains. Dans cette optique, l'écriture se met au service de l'idéologie occidentale. Claude Lévi-Strauss dans son approche fonctionnaliste⁵⁷ de l'écriture, montre qu'il y a une relation fondamentale, sinon originelle, entre l'écriture et le pouvoir :

« Si mon hypothèse est exacte, il faut admettre que la fonction primaire de la communication écrite est de faciliter l'asservissement. L'emploi de l'écriture à des fins désintéressées, en vue de tirer des satisfactions intellectuelles et esthétiques, est un résultat secondaire, si même il ne se réduit pas le plus souvent à un moyen pour renforcer, justifier ou dissimuler l'autre. »⁵⁸

Pour l'anthropologue, l'écriture est liée au maintien des relations du pouvoir et ce, dans le but de dominer. Renforcer, justifier ou dissimuler l'Autre, ces termes laissent entrevoir une allusion des modalités opératoires de l'idéologie. Dans son ouvrage, *L'idéologie et l'utopie*, Paul Ricoeur a mis en place des fonctions idéologiques et démontre que l'écriture – de par sa fonction idéologique –, a permis aux Occidentaux de justifier leur domination ou pouvoir, de l'exercer sur les peuples africains qualifiés de « sans écriture ».

⁵⁷ Claude Lévi-Strauss pense que la fonction primaire de l'écriture est de servir l'idéologie aux fins d'un asservissement. Pour lui, c'est l'idéologie qui crée l'écriture. Mais, il ne démontre pas comment elle se positionne en tant que procès idéologique signifiant ou comme ayant des modalités opératoires de l'idéologie qu'elle sert.

⁵⁸ Claude Lévi-Strauss, *Tristes tropiques*, Paris, Plon, 1955, p.356.

Ce qui signifie donc qu'ils peuvent les soumettre et leur imposer des lois. C'est pour cette raison que l'on assiste à une organisation des rapports de forces en ce sens qu'il y a « usage de l'autorité dans une communauté donnée », selon Max Weber. Dès cet instant, il y a légitimation de ce pouvoir et il s'applique. A ce propos, Paul Ricoeur avance que :

« Dans un groupe donné, dès qu'une différenciation apparaît entre un corps gouvernant et le reste du groupe, le corps gouvernant a à la fois le pouvoir de commander et celui d'imposer un ordre au moyen de la force. L'idéologie intervient ici parce que aucun système de domination, fût-ce le plus brutal, ne gouverne seulement par la force, par la domination. [...] C'est le rôle de l'idéologie de légitimer l'autorité. »⁵⁹

En outre, on assiste alors à la construction de l'image de l'Homme noir qui, au départ n'était pas comme un sujet en raison de sa méconnaissance de l'écriture. De ce manque criard, selon les Occidentaux, on soutient la thèse d'une Afrique ayant une image culturellement et historiquement négative. Ce qui implique un manque d'organisation, d'expérience et de valeurs dans ces sociétés comme le perçoivent les Occidentaux car, il est évident que cette Afrique « noire » ne possède aucune marque de civilisation. Du point de vue d'Hegel, Simon Battestini énonce la pensée philosophique occidentale qui prévalait au XVIII^{ème} siècle :

« L'Afrique, n'ayant reçu aucun apport extérieur, est restée dans l'enfance et donc ne fait pas partie de l'histoire du monde. [On] lui nie toute contribution à l'humanité, et pour prévenir d'éventuels

⁵⁹Paul Ricoeur *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p.31.

*contradicteurs qui invoqueraient l’Égypte, Koush, Méroé, Napata...,
rejette cette partie de l’Afrique en Asie ou en Europe »⁶⁰*

C’est donc affirmer l’ignorance dans laquelle l’Afrique noire est assujettie. Elle est une partie du monde où tout est à organiser, à construire. On voit aussi que les quatre régions citées ont été retirées, arbitrairement et volontairement de l’Afrique puisqu’elles possèdent des systèmes d’écriture et ce, depuis l’Antiquité. C’est pour cette raison qu’elles bénéficient d’un statut privilégié.

Avec l’implantation occidentale, le discours savant voit en l’Afrique un signifiant qui est dans l’attente d’un signifié et aussi d’écriture ! Il revient donc aux institutions coloniales la mission d’éduquer et surtout d’alphabétiser ces peuples. On procède dès lors à la transformation du Négro-africain afin qu’il rentre lui aussi dans l’Histoire du monde (mais par la colonisation) comme le souligne Simon Battestini ici : *« Ainsi, pour que l’Afrique puisse entrer dans les catégories de certains occidentaux, faut-il lui imposer de nouvelles frontières arbitraires et multiplier les barrières et hiérarchies »⁶¹*. Nous pensons, au regard de ces différentes thèses, qu’il faut dépasser cette fonction idéologique parce qu’elle ne servirait pas uniquement, l’asservissement des peuples considérés comme ne possédant pas l’écriture. Avec la colonisation, on se rend bien compte que l’apport de l’écriture alphabétique est ce qui permettra aux Africains de transcrire leurs langues, de faire connaître leurs pratiques, de les conserver et enfin de les partager au sein de leurs communautés. Car il ne faut pas oublier, que dans ces aires culturelles, l’accès à la connaissance était très encadré et seule une certaine catégorie de personnes, des initiés,

⁶⁰ Simon Battestini, *Écriture et texte, contribution africaine, op cit.*, p.73.

⁶¹ Idem, p.85.

avaient le monopole absolu des pratiques culturelles. Ainsi donc l'avènement de l'écriture alphabétique ouvre-t-elle la voie à la vulgarisation des savoirs. On pourrait aussi dire que la fonction idéologique de l'écriture tant proclamée et défendue par Claude Lévi-Strauss, se verra être l'instrument par lequel les peuples africains réagiront face à une histoire qui les a marginalisés. C'est l'heure des théories africanistes pour tenter de rétablir ce discours « négatif ». Ce qui implique d'importants changements dans les théories sur l'écriture.

Chapitre 3 : De la rupture épistémologique à la construction d'une nouvelle théorie de l'écriture

3.1. Déconstruction des stéréotypes autour de l'écriture et mise au point

Avant le XX^{ème} siècle, de nombreux savants réduisaient l'écriture à la représentation de la langue, faisant d'elle un code second, tout comme la linguistique saussurienne. Cette vision phonocentriste a longtemps marqué les esprits, au point de la considérer comme la seule approche de l'écriture. Aussi l'écriture a-t-elle permis aux Occidentaux de se positionner comme supérieurs vis-à-vis des peuples africains qui, n'en possédaient pas ! Ce qui a renforcé l'hégémonie culturelle occidentale et l'on est face à un monde divisé en deux, selon la présence ou l'absence de l'écriture. On a d'un côté les peuples civilisés et d'un autre, les peuples primitifs c'est-à-dire ceux qui ne possèdent pas d'écriture. On en vient à soutenir le *topos* : l'Afrique, continent sans écriture qui donne naissance à de nombreux stéréotypes.

Mais, plus tard, on assiste à une remise en question de ces différentes positions. Des voix s'élèvent et on va reconsidérer la théorie de l'écriture. Il s'agira donc ici de démontrer que les Occidentaux ont, manifestement une méconnaissance (vérité ou stratégie ?) des autres systèmes d'écriture et en réduisant l'écriture à l'alphabet, ils n'ont fait que renforcer cette situation. En 1943, O. F. Raum dans un article intitulé « The African chapter in the history of writing »⁶², relève le mépris avec lequel les spécialistes de l'écriture ont abordé les autres systèmes d'écriture, particulièrement africains. Pour lui, il s'agit d'une négligence ou plutôt d'une omission de la part des spécialistes vu qu'ils tenaient à renforcer l'idéologie et leur suprématie. Il conteste également cette vision évolutionniste de l'écriture (des systèmes

⁶² O.F. Raum, « The African chapter in the history of writing » in *African Studies* II, 1943, p. 179-192.

primitifs à l'aboutissement de l'alphabet latin), qui place le système alphabétique comme le plus abouti des systèmes d'écriture. L'auteur donne le mot à d'autres qui vont, dès lors, s'atteler à déconstruire les idées faites autour de l'écriture. En publiant son ouvrage *L'Afrique et la lettre*, Dalby fait une description des écritures africaines, ce qui suscite encore plus des réactions.

Dans ce même élan, Jean-Paul Lebeuf lui, rejette l'idée d'une Afrique sans écriture en présentant les systèmes métaphysiques des Dogons⁶³ en Afrique de l'Ouest. Mais aussi, il refuse la division de l'Afrique en deux et prouve que l'écriture existe sur le continent. En effet, il faut dire que les stéréotypes faits autour de l'écriture en Afrique sont accablants. Car, on a pu voir chez certains auteurs tels que James Février, Michel Cohen ou même Ignace Jay Gleb, un certain acharnement à maintenir et soutenir la thèse d'une Afrique complètement incapable de contribuer à l'histoire de l'écriture. Ou quand ils la mentionnent c'est juste pour prouver que le phénomène de l'écriture en Afrique est nouveau et il est le résultat de l'apport occidental ! Dans son ouvrage consacré à l'écriture, Louis-Jean Calvet montre que la vision représentative ne devrait pas être le seul critère à prendre en compte pour définir des systèmes d'écriture. Et il déplore l'attitude des linguistes :

*« Avec des variantes diverses mais le plus souvent
minimes, les linguistes ont tous un point de vue semblable sur
l'écriture. Ce qui caractérise ce regard est la caractéristique même
de la linguistique moderne, née de la phonologie : La linguistique*

⁶³ Les Dogons sont un peuple malien, ils occupent la partie du Mali appelée Pays Dogon. Ce sont des cultivateurs et des forgerons. Ils ont une maîtrise de la sculpture notamment avec la fabrication des masques et leur cosmogonie a fort bonne réputation en Afrique. Le peuple dogon a été connu dans le monde en partie grâce aux études faites Geneviève Calame Griaule où elle démontre que le graphique a beaucoup plus de pouvoir que la parole et avance l'hypothèse qu'il serait antérieur à l'expression verbale.

*porte sur l'écriture un regard phonologique. Aussi, « la meilleure »
écriture pour le linguiste, je veux dire celle qui lui pose le moins
de problèmes, est-elle l'écriture alphabétique qui présente le même
caractère linéaire que la langue et une articulation comparable des
unités »⁶⁴*

Plus loin, il affirme qu'on n'a aucune preuve justifiant que l'écriture a été inventée pour noter uniquement la langue, comme l'ont imposé les intellectuels dont Ferdinand de Saussure. Aussi, il refuse l'idée d'une prétendue évolution de l'écriture et il note le nombre important de systèmes d'écriture à prendre en compte : les pictogrammes, les syllabaires, etc. Louis-Jean Calvet relève le fait que l'écriture à ses débuts avait pour fonction la conservation et la transmission des savoirs, en prenant l'exemple des tablettes cunéiformes en Mésopotamie qui servaient en plus de tenir des comptes mais aussi de diffuser les lois. Mais, il réduisait là, la conception de l'écriture pour ces peuples. En effet, en dehors du rôle purement utilitaire qu'il met en avant, l'écriture cunéiforme, la connaissance de ses signes, revêtait une importance stratégique considérable parce qu'elle permit aux souverains d'immortaliser leurs actions et leurs lois afin qu'ils soient connus à la postérité. D'ailleurs, c'est de cette façon que nous arrivons de nos jours à connaître la culture sumérienne et le travail fait sur les pratiques scripturaires.

En outre, pour contester ces approches traditionnelles réductrices de l'écriture et entachées de préjugés idéologiques, Simon Battestini propose une nouvelle approche du fait et il le définit comme un mode d'inscription du sens. L'auteur entend ici libérer l'écriture du phonocentrisme et de l'ethnocentrisme, qui ne restituaient pas assez la réalité du

⁶⁴ Louis-Jean Calvet, *Histoire de l'écriture*, Paris, Plon, 1996, p.11.

phénomène. Elle acquiert « enfin » son autonomie, débarrassée de cette approche linguistique qui la réduisait à un rôle second.

De plus, il présente l'écriture comme une technique : « *Il ne s'agit plus d'écriture au sens ordinaire et ethnocentrique mais d'une technique, celle de l'inscription du sens* »⁶⁵. Il en vient alors à inclure la pratique scripturaire africaine dans la théorie de l'écriture, longtemps ignoré à tort ou à raison par les spécialistes :

*« Contre la négation abusive et la péjoration ethnocentrique des modes d'inscriptions du sens, il fallait examiner leurs relations à l'oralité, relativement surévaluée par rapport à l'écrit, au point qu'il paraît évident que se pose ici un problème épistémologique. (...) Que le mode oral de communication domine en Afrique est incontestable ! Il ne constitue pas une caractéristique des cultures africaines car il est fort pratiqué en Occident. Que l'oralité africaine masque la présence concrète de l'inscription du sens est, par contre, scientifiquement inacceptable, et que ses spécialistes s'opposent à l'étude des rapports de l'inscrit à l'oral ne peut être que le résultat d'un habitus préjudiciable à l'Afrique, dans lequel il faut supposer la trace d'un confort intellectuel d'une irresponsabilité, et/ou d'un aveuglement à l'histoire du continent. »*⁶⁶

Il est évident ici que l'auteur ne partage pas la thèse d'une Afrique marquée essentiellement/uniquement par la modalité orale. Il montre la coexistence de deux modes de communication en Afrique comme partout ailleurs. A ce propos, Anne-Marie Christin

⁶⁵ Simon Battestini, *De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*, op cit., p. 24.

⁶⁶ « Préface » dans Simon Battestini, *De l'écrit africain à l'oral, le phénomène graphique africain*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 9.

soutient que ces deux modes sont complémentaires : « *la langue (véhicule les savoirs, permet l'échange) et l'image (permet au groupe de connaître le monde invisible où sa langue n'a pas recours)* »⁶⁷ . Il n'est donc pas justifié de réduire le continent africain à cette expression « négative » puisque les Occidentaux pratiquent également la communication orale.

C'est pourquoi Simon Battestini propose et justifie la prise en compte de la graphie, en d'autres termes de l'image, dans la théorie parce qu'elle concorde avec sa définition de l'écriture. Pour lui, il faut mettre l'image, la culture et le texte en relation avec l'écriture mieux encore, le script⁶⁸ afin d'accéder au sens. Ce qui suppose donc de considérer les graphies, les objets d'art comme des écritures. Simon Battestini est le fervent combattant de cette position et ses travaux placent l'écriture dans le champ de la sémiotique. Déjà en 1987, Nina Catach la percevait, sous un angle beaucoup plus élargi et approfondi. Selon elle, l'écriture est « *l'ensemble de signes organisés permettant de communiquer n'importe quel message construit sans nécessairement passer par la voie naturelle* »⁶⁹. Ces points de vue convergent avec celui de Jean-Marie Klinkenberg, qui conçoit l'écriture comme étant à la fois multidimensionnelle, pluricode et multimodale.

S'agissant de ces objets d'art, ils sont des instruments de communication et de conservation, des outils de transmission. Il est alors évident que le domaine de l'écriture inclut de nombreuses dimensions. En effet, en choisissant le concept de « script », qui est

⁶⁷ Anne Marie Christin, « Du support graphique à l'écriture » in *De l'écrit africain à l'oral, op cit.*, p.35.

⁶⁸ Simon Battestini préfère utiliser le terme de « script » parce qu'il englobe tous les modes graphiques qui permettent la conservation, la transmission des savoirs endogènes d'une société. Il soutient l'idée que toute société choisit son système d'écriture et en est liée.

⁶⁹ Nina Catach citée par Simon Battestini, *Ecriture et texte. Contribution africaine, op cit.*, p.32.

beaucoup plus large, Simon Battestini permet au champ de la sémiotique de l'écriture d'intégrer un grand nombre de signes à analyser dont les objets d'art. Il affirme :

« Le concept de script inclut et déborde doublement ce champ traditionnel de la grammatologie et des histoires de l'écriture, puisqu'il fait place à l'inscription du sens de l'art (objets inscrits, images, signes figuratifs, abstraits et discrets mais tous plus ou moins systématiques ou codifiés) au même titre qu'aux écritures non-phonocentriques comme mode de production, conservation et transmission de la pensée des savoirs et de la mémoire collective »⁷⁰

Le champ de l'écriture est élargi. Jean-Marie Klinkenberg parle de « pansémiotique ». Une telle conception prend en compte un bon nombre d'éléments, graphémologiques et grammatologiques. S'agissant de la grammatologie, les théoriciens montrent l'intérêt de l'analyse de l'espace en sémiotique. On souligne la position de Roy Harris, qui affirme :

« Dans une approche intégrationnelle, donc, l'écriture ne peut pas être considérée comme un inventaire de techniques établi une fois pour toutes. L'avenir sans doute nous réserve pas mal de surprises dans ce domaine. (...) D'où une restructuration de l'espace, à la fois dans le sens de l'espace matériel et dans le sens de l'espace psychologique. Les deux vont forcément ensemble. L'invention de l'écriture a été surtout la construction d'une nouvelle logique de l'espace »⁷¹

⁷⁰ Simon Battestini, *De l'écrit africain à l'oral. Le phénomène graphique africain*, op cit., p. 24.

⁷¹ Roy Harris, « Théorie de l'écriture : une approche intégrationnelle » in *Propriétés de l'écriture*, dir. Jean-Gérard Lapacherie, université de Pau, 1998, p.17.

Pour le théoricien, il est impensable de parler de l'écriture sans cette notion parce que l'écriture est aussi une organisation de l'espace. Cette approche intéresse plus d'un et elle est prise en considération dans la théorie. D'ailleurs, Jean-Marie Klinkenberg revient sur son importance, en avançant qu'elle constitue le fondement même de l'écriture. « *La relative autonomie de l'écriture prend sa source dans la spatialité* »⁷² avance-t-il. L'espace constitue donc une donnée qui participe aussi du sens. Car, reprend Jean-Marie Klinkenberg « *la particularité de l'espace réside dans cette ambivalence : il est le champ où se déploient à la fois les relations tabulaires et des relations linéaires*⁷³ ». Ces différentes relations qui participent de la construction du sens. On l'aura compris, l'écriture est un concept qui recouvre de nombreuses dimensions.

Au regard de toutes ces approches du concept d'écriture, il est important d'en faire une synthèse afin de pouvoir (se) construire une définition de l'écriture. Une définition qui prendrait en compte les avancées faites dans les théories de l'écriture. En effet, penser l'écriture aujourd'hui c'est tout d'abord, sortir des préliminaires ou encore des stéréotypes tels que « peuples sans écriture ». Penser l'écriture, c'est accepter la diversité des systèmes d'écriture appartenant à toute société, de n'importe quelle sphère culturelle. Ce qui signifie de ne pas chercher à hiérarchiser les civilisations. Penser l'écriture c'est donc se préoccuper prioritairement du sens et de la signification. Posé ainsi, l'on peut apprécier objectivement le concept. L'approche sémiotique n'entend pas réduire le phénomène d'écriture, aux

⁷² Jean-Marie Klinkenberg, « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture », *op cit.*, p.165

⁷³ Idem, p.168.

graphiques, à la dimension linguistique. Toutefois, cela ne signifie pas qu'elle n'en tienne pas compte dans l'analyse.

De plus, il ne faut pas penser que l'écriture est épistémologiquement, un objet sémiotique parce qu'elle ne relève pas du sémioticien, en tant que résultat. Elle est une « configuration culturelle et sociale », dans la mesure où elle est une combinaison « unitaire » de buts, de causes et de hasards issus d'une activité sémiotique et sociale pour paraphraser Paul Ricoeur⁷⁴. On retrouve cette vision avec Simon Battestini lorsqu'il affirme :

« choisir le concept d'écriture le plus large, au lieu du plus restreint, ce n'est pas seulement se donner deux définitions innocentes, c'est décider entre deux perspectives idéologiques, deux visions du monde. En choisir une pour l'appliquer à l'autre aurait impliqué générosité ou intolérance. Mais il s'agit maintenant d'une détermination résultant de l'analyse d'une collecte de faits et d'expériences »⁷⁵

En effet, l'écriture « relève d'un choix de médiation symbolique des relations entre les hommes et de modalité sémiotique de la pensée du discours »⁷⁶. C'est dans cette optique que Simon Battestini propose de considérer l'écriture, le texte et la société ensemble, en les analysant dans un rapport inclusif afin de mieux cerner la signification.

L'écriture est bien plus que des signes graphiques, qu'un simple système de notation : elle relève beaucoup plus d'une « texture ». Autrement dit, pour la comprendre il faut la situer

⁷⁴ Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome 1, l'intrigue et le récit*, Paris, Seuil, 1983, p.128.

⁷⁵ Simon Battestini, *Ecriture et Texte. Contribution Africaine*, p.325.

⁷⁶ Mlaili Condro, «L'écriture et L'idéologie», p. 65.

dans « *un ensemble des conventions, des croyances et des institutions qui forment le réseau symbolique de la culture* »⁷⁷. Elle se déploie en figure, iconicité et lisibilité de la société (écriture comme acte culturel). Nous comprenons par là qu'il y a une multiplicité d'écriture en fonction des cultures dépositaires.

Mais d'un point de vue méthodologique, l'écriture est :

*« l'écriture sera comprise, de façon pertinente et efficace, comme un ensemble de formes matérielles et discursives – analysables – qui en rendent compte non seulement en tant que système de signes graphiques (ou de notation) mais aussi en tant que forme discursive témoignant d'une activité sémiotique, qui distingue différents niveaux de discours (sémiologique et épistémique, herméneutique et symbolique, pragmatique), témoignant également d'une activité énonciative. »*⁷⁸

Notre analyse se fondera essentiellement sur cette approche, en s'appuyant des Masques comme nous le verrons un peu plus loin.

3.2. L'écriture en Afrique : témoin d'une scripturalité vivante et dynamique

De nouvelles avancées en théories de l'écriture attestent de l'existence de l'écriture sur le continent africain. Non pas qu'elle soit uniquement le résultat du fait colonial, l'écriture est un phénomène connu et répandu depuis la plus haute Antiquité. En effet, chaque peuple africain a adopté ses moyens de conservation, de transmission. Dans cette

⁷⁷ Paul Ricoeur, *op cit*, p.114.

⁷⁸ Mlaili Condro, *op cit*, p.68.

présentation succincte, nous énumérerons quelques systèmes graphiques mais aussi alphabétiques car notre analyse ne se veut aucunement exhaustive. De cette façon, nous montrerons qu'en Afrique, la pratique scripturaire est le témoin d'une civilisation qui accorde de l'importance à la mémoire collective, qu'elle tente d'ailleurs de préserver.

Le début du XX^{ème} se voit être comme le siècle où on révèle les systèmes d'écriture africains qui, longtemps ont été marginalisés. Isabelle Klock-Fontanille le confirme dans son article :

« En Afrique, on écrit. On peut compter sur le continent au moins une vingtaine de systèmes d'écritures différents, les uns étant des graphies méditerranéennes et orientales et les autres des graphies africaines : citons l'ancien égyptien (avec ses variantes : hiéroglyphique, hiératique, démotique), et son dernier avatar le méroïtique, le copte, l'éthiopien, le tiffinagh, l'arabe, le latin ; à ces systèmes, il faut ajouter un certain nombre de systèmes d'écritures créés en Afrique de l'ouest, le plus souvent entre le 19ème et le 20ème siècle : le bamoum, le bété, le fula-Dita, le loma le ma-saba (ou bambara), le mende, le n'ko, le nsibidi, le somali, le vaï, le mandombe, pour citer les plus célèbres. »⁷⁹

On voit dans cette énumération qu'il y a un foisonnement de systèmes d'écriture et de toutes sortes : des signes graphiques et des alphabets. Ces systèmes sont localisés dans toutes les parties de l'Afrique. C'est un fait qui est remarqué par plus d'un spécialiste.

⁷⁹ Isabelle Klock-Fontanille, « Quelques réflexions sur la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture », *op cit.*, pp. 8-9.

En Afrique, on connaît l'écriture et elle est utilisée dans plusieurs domaines notamment sur les objets d'art. D'ailleurs, elle est associée à l'art de façon générale. De prime abord, il faut concevoir l'art africain comme un « espace de création traditionnelle » visant à conserver et transmettre des savoirs de la culture qui les produit. Ainsi les artistes mais également les artisans fabriquent des objets qui leur permettent de fixer la pensée du peuple. Les exemples sont multiples, qu'il s'agisse desalebasses pyrogravées ou incisées, des motifs sur les poteries ou encore des poids akan ; On y voit des graphies symboliques qui sont destinés à donner sens, à signifier parce que ces motifs sont narratifs et suggèrent fortement l'écriture. C'est donc avancer et reconnaître que l'art africain est un langage dans lequel il faut déchiffrer le sens caché, à partir du moment où cet ensemble d'objets, pris comme des signifiants, peuvent être lus et interprétés car ils délivrent un message, des savoirs, ou même racontent l'histoire du peuple. Comme ce fut le cas des poids akan. S'agissant de ces poids, Georges Niangoran-Bouah nous en montre le rôle dans la société akan en tant que moyen de conserver l'histoire de l'immigration akan :

« Le chef nafana Koffi Amoa de Bondoukou, parlant des poids ahindra, n'hésita pas un seul instant à affirmer qu'il détenait des « photos » montrant son aïeul Akomi recevant son homologue Tanin-Daté, ancêtre qui a conduit les Abron-Gyaman d'Akwamu (Ghana) à Gontugu (Bondoukou) en Côte d'Ivoire (...) Après l'offrande de la boisson d'usage, le chef Amoa présenta ses « photos » qui ne sont autres que des éléments matériels (figurines en laiton) du dja de cet ancêtre lointain. Spontanément, il avait identifié cette

*figurine-objet d'art en métal-à une photographie parce qu'elle a fixé
et perpétué un événement historique vieux de plusieurs siècles »⁸⁰*

Ces figurines ont valeur de documents et elles sont importantes. L'artiste dessine des formes qui permettent de comprendre le message aussi lointain soit-il ! Ces objets sont, pour la plupart d'entre eux, des idéogrammes et dont il faut avoir des codes d'interprétation pour saisir ce qu'ils renferment. Par ailleurs, on remarque qu'il y a un lien étroit entre l'écriture et la religion en Afrique, qui n'est pas du tout récent.

De ce fait, dans de nombreux rites religieux, force est de constater le nombre important d'inscriptions sur les objets rituels. Ces écrits accompagnent et renforcent la pratique religieuse. Comme ce fut le cas des « *nkisi* » dans la société kongo. Ces sculptures, marquées de signes, (mythogrammes) codifiés sont verbalisées par les initiés pour communiquer non seulement entre eux mais aussi avec les esprits. Et dans ce cas précis, ils intercèdent pour ceux qui viennent les solliciter pour un service bien déterminé. S'agissant de la lecture des signes graphiques dans le domaine religieux, il faut souligner que seuls les initiés peuvent les déchiffrer car ils en ont les clés. Aussi ne peuvent-ils, en aucun cas, les donner au reste de la société parce qu'ils sont garants de ce pouvoir. Simon Battestini le rappelle :

*« Seuls les initiés partagent le secret du système, mais les
symboles sont publics car ils proclament un pouvoir d'autant plus
puissant qu'il est secret, tacite ou complice. L'écrit africain tend à*

⁸⁰ Georges Niangoran-Bouah, « Symboles institutionnels Akan » in *L'Homme*, numéros 1-2, volume 13, 1973, p. 207-232, p.208.

*représenter immédiatement l'essence du pouvoir qu'il
accompagne »⁸¹*

L'écriture en Afrique était réservée à une certaine catégorie de personnes, des sages particulièrement. Conscients du pouvoir qu'ils détiennent, ces derniers gardent jalousement les techniques de déchiffrement des symboles. Rendant ainsi ces systèmes d'écriture complexe pour le reste de la société.

Si l'écriture africaine a été pendant longtemps méconnue des Occidentaux et même des Africains, c'est à cause du monopole d'une certaine classe de personnes influentes, notamment les sages et les initiés. Ces derniers ne désiraient pas partager la connaissance des textes écrits puisqu'ils savaient déjà le pouvoir qu'ils avaient grâce à l'écriture et ne voulaient pas le céder au reste du peuple. Certains craignaient de voir le pouvoir politique renversé par le peuple parce qu'ils savaient que l'écriture les aiderait à riposter contre les décisions prises. Et d'autres, soucieux et conscients du don divin de l'écriture ne pouvaient concevoir qu'elle tombe entre des mains impures qui, l'utiliseraient à des fins qui ne lui étaient pas prédestinées.

3.3. De nouvelles avancées : la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture

C'est en plein milieu du XX^{ème} qu'on assiste à une nouvelle donnée en théories de l'écriture, grâce à la prise en compte du phénomène graphique africain. L'une des figures les plus représentatives de cette avancée dans le paradigme est Simon Battestini. Pour lui, il

⁸¹ Simon Battestini, *Ecriture et texte, contribution africaine, op cit.*, p.227.

faut dépasser la vision phonocentriste de l'écriture car, trop limitée. Ainsi, qu'apporte donc de nouveau le fait africain en sémiotique de l'écriture ?

De nombreux systèmes d'écriture africains sont des graphies. Ce constat récurrent pose dès lors un problème : celui de la réinterrogation de l'image dans le processus cognitif. En fait, bien avant cette prise en compte par les théories du langage, cette donnée avait été rejetée par la linguistique, qui considérait uniquement le signe phonétique, le seul capable de produire du sens. Mais, avec le fait africain, on se rend à l'évidence que l'image joue un rôle déterminant dans la transmission des savoirs. Il faut préciser que, dans la pensée de l'oralité africaine, toute chose, de quelle nature que ce soit, est « parlante » et contribue à l'énonciation, elle est donc à ce titre indissociable de l'ensemble signifiant qui lui donne sens et vie. Pour l'«oralien⁸² », le monde est composé de signes qui doivent être lus et décryptés. C'est à ce titre que l'image sera une donnée importante en sémiotique de l'écriture.

On intègre l'image dans le champ de l'écriture puisqu'elle fait corps avec celle-ci. En fait, dans l'histoire de l'écriture, on a pu constater que l'image l'accompagnait souvent, rapport évincé par les spécialistes, au profit du phonétisme seul. Or, tous deux appartiennent au domaine de l'écriture comme le reconnaît J.J Glassner et ajoute qu'elle fait également partie des signes linguistiques.

Dès lors, Simon Battestini propose donc que l'écriture et le script soient désormais considérés dans leurs relations avec l'image, en plus de celles entretenues avec la langue. Dans son ouvrage consacré à l'apport du fait africain en sémiotique, il démontre que les

⁸² Nous empruntons cette terminologie à Herbert Pepper dans « Derniers messages de l'oralien » in *Ethiopiennes*, numéro 5, janvier 1976.

images et les objets africains remplissent la même fonction (sociale) que les écritures phonétiques, synthétiques. Ils servent à conserver et à transmettre les savoirs, les messages d'un peuple.

Par ailleurs, il est évident que l'image décrite, elle permet d'accéder au sens et son pouvoir de suggestion est non négligeable. A ce propos Michèle Coquet affirme : « *L'image est convoquée, liant la narration à l'expérience visuelle, chargeant les mots du poids d'un sensible qui (...) s'offre conjointement à la vue et à l'écoute, et parfois même aux autres sens* »⁸³. L'image décrit et raconte. Sa place en sémiotique est désormais effective et permet ainsi d'interpréter et de comprendre les messages contenus dans les systèmes d'écriture.

De plus, les théories de l'écriture s'intéressent à l'analyse de l'espace, lieu d'inscription des signes graphiques. On parle alors d'une « sémiotique de l'espace » dans laquelle l'écriture s'intègre et trouve sa matérialité. Il paraît évident pour Roy Harris qu'elle se sert de l'espace pour des besoins de communication. Cet aspect va constituer un de ses traits définitoires. C'est pour cette raison que toute analyse faite sur un système prendra en compte l'espace d'inscription, qui est une construction signifiante. Dans une étude consacrée aux graphies africaines, Geneviève Calame Griaule et P-F Delacroix montraient le rôle important de l'espace chez les peuples africains :

« (...) en effet, si la direction du tracé a généralement une valeur symbolique se référant à celle accordée à des oppositions comme droite/gauche, haut/bas, cette direction est variable. Par contre le choix des matériaux, de leurs couleurs, de l'emplacement

⁸³ Michèle Coquet, « L'image et sa glose : composition graphique, structure narrative et énonciation » in Simon Battestini, *De l'écrit africain à l'oral, op cit*, p.90.

sur lequel on trace les signes joue un rôle très important dans la graphie symbolique, alors que cette préoccupation n'apparaît pas dans l'écriture »⁸⁴

L'espace d'inscription est porteur de sens. Ici, les auteurs introduisent un aspect fondamental en théorie de l'écriture bien que cet écho fut tardif. Parler de l'espace implique également la prise en compte du « support », ce matériau qui « supporte » l'écriture avec lequel il entretient un lien dans la mesure où il est, lui aussi, générateur de sens. Il faut préciser que la question du support dans l'histoire de l'écriture n'a pas intéressé les théoriciens, seul le contenu était leur préoccupation, ne sachant pas qu'une telle démarche restreignait le sens de l'objet étudié. Jacques Fontanille le rappelle et en montre les conséquences :

« Dans la perspective théorique dite de la « sémiotique des ensembles signifiants », l'orientation dominante a consisté, en particulier chez les chercheurs formés par Greimas, à focaliser toute l'attention sur les structures du contenu, le repérage des éléments d'expression pertinents n'étant envisagé, au mieux, que dans un second temps ». Fort heuristique dans une première époque de la sémiotique, cette attitude est vite devenue un obstacle, qu'il a fallu dépasser »⁸⁵

⁸⁴ Geneviève Calame Griaule, P-F Lacroix, « Graphies et signes africains », *Semiotica* I, 3, 1969, pp. 256-272, p.266.

⁸⁵ « Conclusion », Jacques Fontanille in *L'écriture entre support et surface*, Paris, l'Harmattan, coll. « Sémantiques », 2005, p. 184.

Il était donc judicieux de reconsidérer la question du support, élément essentiel dans la mise en place d'un système d'écriture. Anne Zali le souligne :

« Outil intellectuel, l'écriture est en même temps une aventure matérielle. Son histoire est étroitement liée à celle des supports, sa mémoire absolument dépendante de ces témoins d'argile, de pierre, de brique, d'os, de bois, de papyrus ou de parchemin sans lesquels les messages écrits seraient à tout jamais perdus. »⁸⁶

On voit ici l'importance du support dans la pérennisation des écrits. De plus, en tant que générateur de sens, il entretient une relation étroite avec l'écriture et tous les deux se définissent l'un par rapport à l'autre. Leroi Gourhan nous apprenait déjà qu'un tracé n'était rien sans le support sur lequel il était marqué. Ce qui renforce le lien entre écriture et support et la nécessité de l'étudier également. Isabelle Klock-Fontanille atteste qu'on ne saurait isoler le support dans l'analyse d'un système d'écriture :

« Il est donc clair qu'il est difficile de traiter l'écriture comme une entité abstraite et isolable. On ne peut la séparer ni d'un « avant », ni d'un « après », c'est-à-dire qu'on ne peut pas négliger l'étude de la structure matérielle du support et de la manière dont elle offre au destinataire une surface d'inscription, et au destinataire, une surface de déchiffrement ou d'action. G. Calame-Griaule évoque « l'intention d'agir à son tour, par la force signifiante des symboles, sur l'univers »⁸⁷

⁸⁶ « Introduction » in *L'aventure des écritures, matières et formes*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p.12

⁸⁷ Isabelle Klock-Fontanille, « Quelques réflexions sur la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture », *op cit.*, p. 17.

Le support construit la signification, bien plus, il est un élément de celle-ci. On ne pourrait le dissocier du « texte ». Isabelle Klock-Fontanille va encore plus loin, s'agissant de ces deux objets sémiotiques d'écriture :

Et étudier l'écriture, c'est appréhender le support et le texte comme des objets sémiotiques d'écriture, c'est-à-dire étudier les conditions de réalisation, de création, c'est aussi reconstruire toutes les conditions nécessaires au déchiffrement, à la reconnaissance et à la lecture des textes. L'extension de l'analyse aux objets-supports et aux situations d'écriture conduit alors à s'intéresser à la structure matérielle du support, à la manière dont elle offre au destinataire une surface d'inscription, et au destinataire, une surface de déchiffrement ou d'action.⁸⁸

Le support se met donc au service de la signification et le plus souvent, il se fond, mieux, finit par s'effacer pour se subordonner au texte comme nous le verrons plus loin. Ce qui paraît être de simples tracés accèdent au statut de « signes » par l'intermédiaire du support, et sont interprétables. Dans la société fang par exemple, la fabrication du *nkul* (tambour à fente) nécessite l'utilisation du bois appelé padouk (le support), de couleur rouge qui symbolise la vie, le sang et la fécondité de la femme. Cet élément contribue à donner « sens » à l'organologie de l'instrument composé de deux languettes médianes qui terminent chaque lèvre. Il y en a deux, une inférieure (le côté où la paroi de la bille est mince et donne le son grave) et l'autre supérieure (le côté le plus gros de l'instrument et qui émet le son aigu).

⁸⁸ Idem, p. 17.

En fait, ces éléments posés sur le support, avec lequel ils font un, représentent le sexe de la femme – pour ce qui est des deux médianes – mais également l’opposition morphologique et hiératique qui détermine l’organisation de la société fang. Quant aux deux languettes : la grosse et le son grave qui est émis caractérisent l’homme et la petite languette et le son aigu renvoient à la femme. Nous nous passons des autres éléments–signes ! Tous les signes présents sur le tambour sont symboliques. Nous avons pris ce cas parce que pour la pensée africaine, le tambour à fente, *nkul* n’est pas un simple instrument de musique : il est une « écriture » au sens battestinien, dans la mesure où il véhicule un message, des principes sur lesquels repose la société fang. Aussi, ce tambour permet à celui qui le joue de :

« fournir une combinaison de phrases mélodico-rythmiques qui rendent compte de la capacité de l’instrument à fournir en même temps un énoncé musical et un énoncé linguistique. En effet, comme pour de nombreux instruments de la tradition orale subsaharienne, le langage musical du nkul est concomitant à un énoncé linguistique minimal, que l’on peut transposer sous la forme d’un spectre prosodique »⁸⁹

En outre, selon les spécialistes de l’écriture, il y a une transformation très intéressante qui se produit : du support matériel, on en arrive au support « formel », c’est cette surface où tous les tracés deviennent des éléments–signifiants de la communication, porteurs de sens. Jacques Fontanille conçoit le support formel comme : « *la structure d’accueil des inscriptions, l’ensemble des règles topologiques d’orientation, de dimension, de proportion*

⁸⁹ Ludovic Obiang, « Du tambour parleur des fangs au roman de l’oralité subsaharienne. La pensée de la totalité comme fondement d’une sémiotique de la culture africaine », synthèse présentée en vue de l’obtention de l’habilitation à diriger des recherches, université de Limoges, département des sciences du langage, décembre 2012, volume « publications », p. 19.

et de segmentation, notamment, qui vont contraindre et faire signifier les caractères inscrits»⁹⁰. Cette surface d'inscription où tous les signes sont interdépendants peu importe la sémiotique à laquelle chacun peut appartenir. F. Edeline voit en ces signes des objets « hybrides » qu'il qualifie aussi « d'intersémiotique ». Le support formel comprend tous les ensembles signifiants qui permettent la lecture du système. Le texte se pose sur le support avec une construction d'éléments matériels bien précise. On parle alors de sémantisme spatial puisque l'espace inscrit via le support génère du sens. Anne-Marie Christin insiste sur son rôle :

*« Ce n'est qu'après avoir posé en principe que la surface d'une paroi de falaise ou de grotte pouvait avoir une fonction révélatrice comparable à celle du ciel, et s'être donné les moyens techniques nécessaires à sa maîtrise que les hommes ont pu s'engager dans l'exploitation graphique de cette surface (...) Il aura fallu à l'écriture cette double innovation préalable ayant permis aux hommes de s'approprier des formes en les inscrivant sur une surface, et d'imposer à ces inscriptions une mesure spatiale qui en détermine le sens »*⁹¹

L'espace d'inscription ainsi définie, qu'en est-il de la lecture des signes ?

Enfin, l'un des points les plus importants apportés par le fait africain et qui pose problème est le « programme de lecture » des systèmes graphiques. Comment lire des signes inscrits et en décrypter le message à partir du moment où l'on est en face d'une logique

⁹⁰ « Conclusion », Jacques Fontanille, in *L'écriture entre support et surface*, *op cit.*, p.186.

⁹¹ Anne-Marie Christin citée par Isabelle Klock-Fontanille, Dossier en vue de l'obtention de l'Habilitation à diriger des recherches, *op cit.*, p. 30.

différente que celle communément admise par la pensée occidentale durant des siècles ? Telle est la préoccupation qui a longtemps animé le débat sur la façon d’appréhender les systèmes graphiques africains.

Geneviève Calame Griaule en présentant le mode de fonctionnement des systèmes graphiques africains, ouvre une perspective nouvelle sur la façon de « **commenter** » ces éléments. Nous soulignons le verbe car il ne s’agissait pas encore à cette époque-là, de considérer ces systèmes de signes comme étant des écritures ! Toutefois, il ressort que l’auteur a ouvert des pistes permettant de comprendre les systèmes graphiques africains. Elle précise :

« « Pour comprendre le fonctionnement de ces systèmes de signes, il est nécessaire de les replacer dans l’ensemble de la représentation symbolique, qui dépasse de beaucoup le domaine du dessin et englobe toutes les formes de représentation plastique ; nous entendons par là toute représentation dans l’espace, incluant également des objets dont la forme est considérée comme symbolique, qu’ils soient donnés par la nature ou produits par la culture. On sait en effet que la pensée symbolique africaine opère sur le monde considéré comme un ensemble dans lequel chaque détail peut avoir une portée signifiante ; un ‘message’ ayant été mis dans l’univers par le dieu créateur, l’homme cherche à le déchiffrer pour comprendre son destin, puis à le reproduire avec l’intention d’agir à son tour, par la force signifiante des symboles, sur l’univers.»⁹²

⁹² Geneviève Calame-Griaule et P-F. Lacroix, « Graphies et signes africains », *op cit.*, p.269-270.

Le principe de la linéarité du texte ne s'applique pas d'emblée au fait africain. Pour comprendre les messages ou la pensée sous tendue dans les systèmes, il faut prendre en compte tous les signes ou symboles présents, leur emplacement, la nature du support, etc. tous ces éléments sont des relais de la connaissance et concourent donc au sens global de l'objet étudié. Dans son article, Geneviève Calame Griaule montre que les préoccupations entre l'écriture alphabétique et les systèmes graphiques africains sont différentes. Ce qui signifie donc d'envisager un autre mode de lecture. Elle précise :

« La différence essentielle entre les systèmes traditionnels et l'écriture réside dans le fait que les premiers, autant qu'on peut l'affirmer dans l'état actuel de nos connaissances, ne procèdent aucunement d'un souci d'établir une correspondance conventionnelle entre les symboles graphiques et les articulations du langage, ce qui n'exclut pas une association entre le symbole et un ou plusieurs éléments signifiants du langage. De plus, la préoccupation de la linéarité, qui caractérise les écritures proprement dites, n'y apparaît pas de façon constante ; en effet, si la direction du tracé a généralement une valeur symbolique se référant à celle accordée à des oppositions comme droite/gauche, haut/bas, cette direction est variable. Par contre le choix des matériaux, de leurs couleurs, de l'emplacement sur lequel on trace les signes joue un rôle très important dans la graphie symbolique, alors que cette préoccupation n'apparaît pas dans l'écriture. »⁹³

Dans cette optique, la configuration textuelle des systèmes graphiques africains nécessite le principe de la tabularité. Il ne s'agira plus pour le lecteur de s'arrimer aux

⁹³Geneviève Calame-Griaule et P-F. Lacroix , « Graphies et signes africains », *op cit.*, p.266-267.

normes du texte linéaire (début, milieu, fin, gauche, droite, etc.) mais plutôt de s'attaquer à l'architecture du texte aussi complexe soit-il. Dans la mesure où il faudra analyser l'organisation spatiale du matériau-signifiant, combiner tous les signes inscrits de sorte à en tirer le sens. La lecture de ces systèmes est souvent multiple et plurielle puisqu'elle peut mener le destinataire vers de nombreuses pistes. Anne-Marie Christin souligne le défi à relever pour ceux qui se heurtent à un tel exercice en prenant pour exemple le pictogramme qui :

« doit faire surgir dans l'esprit de son 'lecteur' c'est l'ensemble des champs sémantiques liés au mot qu'il matérialise, et qui peuvent modifier ce mot -morphologiquement par la place qu'il convient de lui attribuer selon le contexte où l'on veut l'inscrire, sémantiquement même, si le mot doit être compris, dans un sens métaphoriquement. »⁹⁴

Ainsi a-t-on affaire à une « lecture de type compréhension », pour paraphraser Isabelle Klock-Fontanille. Une telle lecture peut paraître difficile parce qu'elle exige non seulement une certaine rigueur dans l'analyse, mais aussi une somme de connaissances, notamment culturelles. C'est dans cette optique que Simon Battestini propose de prendre aussi bien les éléments matériels et graphiques inscrits sur le support mais également la connaissance de la société qui a inventé le système. De cette façon, on pourra mieux saisir la valeur accordée aux signes et symboles utilisés sur ces systèmes d'écriture. Car, si l'emploi du signe est universel, l'on ne pourrait par contre pas parler d'une universalité du signe, en d'autres termes, chaque société définit et donne une signification à un signe qui lui est

⁹⁴ Anne-Marie Christin, *L'image écrite et la déraison graphique*, Paris, Flammarion, 1995, p.44.

propre. Avoir un certain nombre d'informations sur la société productrice s'avère très utile. En somme, on retiendra que le fait africain a permis l'extension de l'analyse sémiotique parce qu'on peut désormais prendre en compte des éléments qui ne paraissaient pas pertinents auparavant tels que les objets-supports ou encore les situations d'écriture, pour ne citer que ceux-là.

Avec le fait africain, les théories de l'écriture ont vu leur champ s'élargir et l'on accorde de l'intérêt à d'ordre objets et seule l'inscription est au centre de la recherche. Après avoir abordé la notion d'écriture, nous nous intéressons maintenant à celle du masque, en tant qu'œuvre d'art, symbole fort dans l'univers traditionnel africain et du masque social comme élément déterminant de la connaissance d'un être humain.

Chapitre 4 : Les savoirs anthropologiques sur le Masque africain

En Afrique, le Masque occupe une place importante dans la conscience collective. Il s'agit de dépasser le premier regard porté sur les œuvres d'art traditionnelles qui découle de la description formelle et des énonciations initialement recueillies pour parvenir au sens profond et au contenu des œuvres véritablement signifié. Leur contexte d'intervention peut être social, religieux, profane, politique, ou ludique ; certaines de ces caractéristiques se combinant parfois à l'infini et rendent tout effort de catégorisation aléatoire. Dans ce chapitre, nous voulons montrer que le Masque africain est bien plus qu'un « objet » d'art ou encore un objet folklorique, approche minimaliste et réductrice longtemps soutenue par les Occidentaux. Ainsi souhaiterions-nous tout au long de cette présentation, construire une rationalité sur le Masque et ce, dans l'optique de le débarrasser de toute vision exotique voire muséologique. Et le percevoir comme une voie profonde permettant de comprendre l'Homme mais aussi le monde dans lequel il vit. Le Masque se positionne ici comme une tentative de réponse face aux problèmes rencontrés par l'Homme dans son environnement et aussi en soi.

4.1. Un « objet » fonctionnel et omniprésent dans la société traditionnelle

En présentant le Masque comme un « objet » fonctionnel, nous voulons montrer ici qu'il n'est pas un objet de décoration dans la sphère africaine. Son contexte d'intervention peut être aussi bien social, politique, religieux que ludique. En fait, l'objet d'art en Afrique remplit diverses fonctions qui sont toutes aussi importantes pour la société qui la produit. Nous montrerons qu'il existe tout un dynamisme autour du Masque dans la société traditionnelle, témoignant ainsi de son ancrage dans la conscience collective mais aussi

individuelle des Africains, remplissant nécessairement plusieurs fonctions : culturelle, sociopolitique, économique et ludique.

Sur le plan culturel, le Masque intervient énormément dans le domaine religieux où il occupe une place prépondérante et est à ce titre, le témoin d'une vie religieuse active. Il permet aux hommes d'agir et de vivre en harmonie avec leur milieu. Pour y parvenir, les Africains ont mis en place différents cultes permettant de communiquer avec les divinités, de sorte à acquérir une somme de connaissances. De ce fait, en institutionnalisant un culte dont le Masque est l'intermédiaire, les initiés entendent se protéger du danger que pourraient représenter les esprits malveillants qui les entourent.

Dans la société traditionnelle fang, par exemple, le masque Ngil, qui est un masque de confrérie, joue un rôle majeur lors de l'initiation des jeunes garçons qui sont, au préalable, introduits dans la brousse pour être soumis à diverses épreuves visant à une purification physique et morale.



Masque Ngil, musée national de Libreville

Pendant tout le séjour, les futurs initiés vouent un profond respect au Ngil car il leur permet de comprendre les principes de la vie en société. Aussi ce masque les protège-t-il contre tout esprit maléfique qui souhaiterait nuire au rite.

« Le maître du Ngil se promenait la nuit pour saisir ce que les sorciers complotaient. Si l'action funeste d'un sorcier était jugée imminente, un Ngil de prévention était organisé : l'Obundum, qui signifie « casser » ou « interrompre » (...). Pendant que les membres dansaient, le maître s'écartait pour aller affronter le sorcier comploteur, car nul doute que

celui-ci serait tenté de venir troubler la cérémonie, les sorciers étant toujours attirés par les réunions nocturnes»⁹⁵

En effet, il est courant de voir les masques agir comme gardiens, enseignants, génies protecteurs et ils peuvent faire des apparitions effrayantes dans les enclos de réclusion des initiés.

En outre, on retrouve les notions fondamentales de passage où le Masque fait office d'intermédiaire. L'initié subit une mort symbolique et renaît à la vie, fort de connaissances relatives au caractère ésotérique de la religion, aux rouages de la société et aux principes de la vie conjugale par exemple. Le Masque l'aide à traverser ces moments difficiles souvent liés à des épreuves physiques douloureuses qui marquent encore mieux la transition : « *L'admission, souvent à la vie, procède d'une série d'épreuves testant diverses capacités du candidat : aptitudes à l'endurance, rétention du secret, respect des normes, loyauté vis-à-vis du groupe* »⁹⁶. Pour de nombreuses sociétés africaines, l'initiation se décline en plusieurs étapes au cours desquelles l'acquisition de la connaissance des choses secrètes est dispensée progressivement.

Par ailleurs, le Masque est aussi lié aux cérémonies funéraires. Des danseurs masqués préparent l'âme du défunt à rejoindre le royaume des ancêtres. Il est donc conçu ici comme un moyen de communication avec le monde des morts et il transmet les sollicitations et les dons des hommes pour déclencher l'intervention des ancêtres. Dans le cas où une mort

⁹⁵ Oumar Farouk et Gilles Coulomb, *Voyages aux sources de l'Ogooué, Masques du Gabon*, Marseille, Sillages, 2011, p. 101.

⁹⁶ Idem p. 28.

s'avère suspecte, l'on met en place un rituel permettant de designer le suspect. Chez les Fangs, c'est encore le masque Ngil qui se charge de cette mission « justicière » :

« On réunissait tous les hommes, sans les femmes et les enfants. Un coq était apporté puis, après qu'il eut les pattes liées, le maître du Ngil masqué lui faisait avaler des substances médicamenteuses. (...) Celui-ci procédait à des incantations, toujours à base de paroles incompréhensibles, les dernières délivrant finalement au coq l'injonction de tout faire pour découvrir l'homme à l'origine de la mort. »⁹⁷

Ce passage souligne que le Masque intervient alors comme pour signifier que celui qui juge n'est pas un homme mais un esprit et sa décision est incontestable. Après cette étape, il est donc important que l'âme du défunt puisse rejoindre, dans de bonnes conditions (qu'il y ait mort suspecte ou pas !), le monde des morts et acquérir son statut d'ancêtre, le seul qui lui permette d'agir encore efficacement pour sa descendance. Aussi le Masque joue-t-il le rôle d'agent de purification. En fait, lors de la célébration des funérailles, on fait appel au Masque pour qu'il facilite la sortie de l'âme du défunt. Nous soulignons ici que la mort est souvent considérée comme une souillure, sa présence met en danger les vivants, on doit l'évacuer du village.

En ce qui concerne la fonction sociopolitique, le Masque règle en dernier recours les litiges, les problèmes de la paix et de guerre. Dans ce cas, ses décisions sont alors irrévocables. Aussi : « Il invite à rétablir le pacte communautaire, les principes de la vie collective et du partage, symbole

⁹⁷Oumar Farouk et Gilles Coulomb, *Voyages aux sources de l'Ogooué, Masques du Gabon, op cit.*, p. 101.

*de pouvoir théocratique et médiumnique selon lequel l'autorité ne peut jamais être l'apanage d'un homme ou d'un groupe d'hommes ».*⁹⁸

Au plan politique, particulièrement, le Masque « donne » des directives aux responsables politiques sur la gestion de la communauté. On remarque dans la société fang que le Masque Ngil assure la chefferie, de façon secrète, même si les dépositaires de la tradition ne l'expriment clairement pas. Cela permet donc de ne pas confondre l'intelligence, la pensée du Masque à celle de l'être humain.

Ces lois bien qu'orales et d'un autre temps sont transmises de génération en génération, intégrées à l'inconscient collectif et de ce fait, facilement admises. L'esprit auquel le Masque se donne comme support formel peut se faire le défenseur d'un code moral non écrit ou le redoutable pouvoir répressif pour traquer, punir ceux qui ne se plient pas aux lois coutumières. Comme il est d'usage avec le Ngil, qui est investi du pouvoir du gorille et c'est par ce pouvoir qu'il agit lors de sa sortie pour remplir sa mission judiciaire auprès des hommes. Ces derniers sont conscients que le Ngil ou encore, le porteur, sont le support de l'esprit nommé. Ainsi assure-t-il la sécurité des villageois en organisant la police des villages. C'est encore lui qui se charge de l'information en cas de besoin.

En outre, sur le domaine économique, face à la rudesse climatique et aux aléas naturels, la production agricole étant l'une des activités de base dans la société africaine traditionnelle, avoir donc une bonne récolte s'avère être un impératif. Pour répondre à cette exigence, on recourt donc au Masque afin de s'assurer de bonnes récoltes, par le l'invocation de la pluie qui éloigne les insectes. Les champs sont protégés de toutes formes de menaces.

⁹⁸ Ludovic Obiang, « Une voie pour dire la vérité profonde de l'Homme », *op cit*, p. 3.

En effet, le Masque est censé capter les esprits d'animaux perturbés et « offensés » dans leur environnement, à cause des travaux agricoles considérés comme bouleversant l'ordre du monde à travers les flux d'énergie qu'ils génèrent. Ainsi les hommes espèrent-ils ménager les esprits des animaux pour qu'ils ne leur nuisent pas parce qu'ils auraient transgressé les lois de la nature. Le Masque intervient également en plus pour apaiser le courroux des dieux lors des calamités naturelles qui bouleversent les données de la vie agricole et menacent la survie de la communauté.

Quant à la fonction ludique du Masque, elle se perçoit lors des réjouissances, des fêtes et des jeux. Le Masque se révèle aux hommes par la danse et le chant particulièrement. La liaison entre ces deux expressions est fréquente dans la société traditionnelle au point où il devient quasi inexistant de voir une sortie de masques sans être accompagnée de ces expressions. On parle de « danses des masques ». Dans les cérémonies de réjouissances communautaires, la sortie des masques est vécue comme un moment magique et les danseurs « masqués » l'expriment avec faste. A ce propos, Georges Balandier affirme :

« Les personnages sacrés surgissent de tous côtés, poussant des cris distinctifs, agitant des coiffures d'une étonnante richesse, mettant en valeur des figures sculptées aux chaudes couleurs qui manifestent un extraordinaire pouvoir d'abstraction »⁹⁹

En général, il y a une composante spectaculaire dans une performance masquée, même lorsque certains masques engendrent la peur, ils n'en n'exploitent pas moins une certaine théâtralité. La danse est donc un de leurs moyens d'expression privilégiés. Et lorsque

⁹⁹ Georges Balandier, *Afrique ambiguë*, Paris, Plon, 1957, p.197.

les danseurs s'expriment, ce n'est jamais le désordre et la sauvagerie comme l'ont véhiculé les préjugés, mais bien au contraire, il y a là une extrême rigueur lors de l'exécution : les chorégraphies et les pas des danseurs sont codés et révélateurs de leur tempérament. Prenons le cas de la danse Minkfugh¹⁰⁰ des Fangs du Moyen-Ogooué, qui la perpétue et la valorise remarquablement et ce, jusqu'à nos jours. Une étude de terrain a été réalisée dans la région par des chercheurs, ethnomusicologues particulièrement, de l'université Omar Bongo du Gabon, dans le souci de montrer le dynamisme et l'organisation qui existent autour de la sortie des masques :

« La danse minkfugh dure normalement toute la nuit et consiste en une longue série d'épisodes de musique vocale collective appelant une chorégraphie individuelle de chaque masque, elle-même dirigée par le langage du tambour de bois à fente nkfulnen , ainsi l'accompagnement rythmique d'un autre tambour de bois semela, d'un tambour à membrane mbènye et de baguettes de bambou mimba entrechoqués par le cercle des spectateurs-chanteurs, qui peuvent être de tous âges et de toute race et qui sont rangés en deux lignes, l'une masculine nka befam, l'autre féminine nka bunegha »¹⁰¹

Aussi les chorégraphies font-elles l'objet d'un apprentissage précis et parfois même de répétitions avec les musiciens dans la forêt sacrée ou dans un endroit à l'abri des regards indiscrets. Les enfants s'adonnent notamment à des jeux où ils s'imprègnent du style des

¹⁰⁰ Le *Minkfugh* désigne littéralement les masques. C'est une variante fang-betsi que l'on rencontre essentiellement dans le bassin de l'Ogooué. Une autre dénomination connue dans d'autres aires fangs est « *Minkuk* » au pluriel et « *Nkuk* », au singulier. Ce sont des masques que l'on rencontre dans l'Estuaire, le Woleu-Ntem, l'Ogooué Ivindo et le Moyen-Ogooué au Gabon.

¹⁰¹ *Revue gabonaise des sciences de l'Homme*, LUTO, n°1, décembre, Libreville, 1988, p. 259.

différents masques et les adultes ne manquent jamais de reconnaître ceux qui sont prédisposés à assumer le rôle de porteur. Suivant le contexte de sortie et la fonction du Masque, ce rôle est plus ou moins prisé. Pour les divertissements, l'anonymat du porteur n'est, bien souvent, plus une condition absolue. Au contraire, dans certains cas, le danseur devient une vedette qui exige la reconnaissance de son identité et gère l'organisation de ses entrées en scène.

Bien qu'en se mettant au-devant de la scène, les danseurs montrent au reste de la communauté que les principes de la vie sont régis par les masques. Tout en protégeant le danseur du regard des autres membres ou en organisant la sortie du Masque, les acteurs n'expliquent pas leurs actes. Car, par le silence, ils expriment leur volonté de ne présenter ni le danseur, ni le masque, bien plus : une vision du monde. Ce qui veut dire que le Masque n'est pas objet de présentation anodin, mais plutôt un objet-support destiné à signifier, à dire, même dans le silence. Chaque homme est donc invité à interpréter les actes posés par les danseurs afin de cerner le message transmis par le Masque.

4.2. Modeler l'Invisible/ Insaisissable

Les peuples africains, en prenant le Masque comme support, ont ce désir intense de donner corps à ce qu'ils se représentent mentalement. Les artistes essaient tant bien que mal à reproduire une sculpture qui puisse imposer la présence des ancêtres, rien qu'en l'ayant sous les yeux. En fait, il faut dire que le Masque est fait pour impressionner ceux qui s'en approchent et cela part d'abord d'un choc visuel parce que ce qui est représenté paraît étrange, aux allures souvent grotesques. De ce choc visuel, en découle dans la plupart des cas, un certain respect vis-à-vis du Masque et plus loin de la société secrète sous-jacente.

En matérialisant le monde des esprits, les Africains entendent par-là rendre hommage aux entités supérieures – d’un autre monde – et ne peuvent entrer en contact que par le biais de ces objets, investis de pouvoirs. A ce propos, Christiane Falgayrettes-Leveau précise que le Masque n’est « *jamais pur élément de représentation, c’est son caractère intentionnel qui importe. Le Masque (...) est là pour mieux suggérer la présence de cet autre, insaisissable* »¹⁰². Les artistes-sculpteurs essaient tant bien que mal de donner une expression au Surnaturel.

Il y a une profusion de formes de masques dans les sociétés africaines mais trois tendances principales se dégagent de celle-ci. Ainsi a-t-on des masques à forme animale (masques zoomorphes). Ceux-ci sont la figuration des caractères dominants des animaux représentés. L’animal peint est, généralement, le totem du groupe. Par exemple chez les Kwélé au Gabon, nous avons les masques Pipibudzé¹⁰³ et Ngong¹⁰⁴ qui sont de parfaites illustrations de masques zoomorphes.

Aussi arrive-t-il que l’artisan cherche à reproduire fidèlement la nature humaine en commettant des masques à visages humains. Ceux-ci représentent des hommes ou des femmes qui incarnent les anciens, les prêtres, les chasseurs et parfois des sorciers. Ce sont

¹⁰² Masques, exposition au musée de Paris du 26 octobre 1995 au 30 septembre 1996, « Introduction » de Christiane Falgayrettes-Leveau, éditions Dapper, 1995, pp. 11-12.

¹⁰³ Le Pipibudzé est un masque des peuples Kwélé du Gabon. Ils représentent les ancêtres et ils offrent une face en cœur, avec une douce concavité dans leurs formes. Le visage comporte des yeux bridés, très souvent étirés et arqués vers les tempes, séparés par un nez triangulaire en dièdre. Il existe plusieurs variantes : les masques Pipibudzé sans cornes, les masques à cornes enveloppantes, les masques à cornes frontales ou Ekuk Zokou, etc.

¹⁰⁴ Le Ngong est un masque qui, de par sa forme, renvoie directement à l’univers sylvestre. Ils ont la particularité d’être utilisés dans des danses spécifiques. Leurs porteurs appartiennent à des sociétés de danses très souvent secrètes et sont hiérarchisés selon des grades différents.

des œuvres réalistes et elles répondent à des critères précis d'utilisation, à l'instar du masque Mukudji des Punu du Gabon. On retrouve dans cette catégorie, des masques heaumes, masques faciaux et masques cimiers. Ce type de masques existe chez plusieurs peuples où leurs traits sont finement ciselés.

La troisième tendance regroupe les masques anthropo-zoomorphes (ou hybrides). On observe à la fois les traits de visages humains et ceux d'animaux, mais avec la prépondérance du visage humain. Ce mélange de genres est généralement lié au mythe d'origine du Masque. Celui-ci est alors affecté d'une ornementation, le plus souvent périphérique, composée d'éléments tels que les cornes, plumes, dents, etc., empruntés aux animaux et visant à souligner les caractéristiques fonctionnelles du Masque. Cette décoration est composée avec beaucoup de recherche, ils atteignent en ce domaine un degré d'expression symbolique abouti.

Il faut dire ici que le Masque ainsi sculpté, se veut également être le témoignage d'une manifestation du génie de l'Homme. De plus, il se distingue des autres formes d'expression comme la statuette, parce qu'il est souvent la figure anthropomorphe la plus représentée. Avec tous les traits observables sur l'ensemble de son relief, on peut y voir un saisissant réalisme. Par ailleurs, les formes ou les traits retrouvés sur le Masque peuvent être l'expression cristallisée d'une époque où les normes stylistiques sont établies par la société, associées à la liberté d'imagination de l'artiste-sculpteur, orientant son travail de création.

4.3. Un vecteur reliant le Visible et l'Invisible

Comme nous l'avons déjà souligné dans cette section, le Masque dans la culture africaine est l'instrument par lequel les hommes entrent en communication avec le monde

des esprits. En effet, il constitue l'un des supports des valeurs mystiques et sacrées sur lesquelles toutes les sociétés traditionnelles africaines se fondent. Dans une étude consacrée à la culture africaine, Ola Balogoun souligne cet aspect en relevant que le Masque demeure un objet privilégié dans les cultes religieux en Afrique. Son usage généralisé a fait dire que l'Afrique est le continent des masques mais aussi, comme le précise Ola Balogoun :

« L'un des principaux traits communs à l'ensemble de l'Afrique noire, dans le domaine de la sculpture, est que les masques sculptés ne sont pas conçus pour être contemplés comme œuvre d'art, mais pour être utilisés à l'occasion des cérémonies rituelles ou religieuses » car, il est considéré comme le réceptacle des forces divines »¹⁰⁵

C'est donc reconnaître que dans le contexte culturel et traditionnel africain, le champ où s'exerce le pouvoir des masques couvre essentiellement le monde de l'invisible, c'est-à-dire le monde des esprits. Le Masque apparaît avant tout comme une parure polarisant des esprits. Devenant alors un moyen de communication entre les deux mondes, investi de pouvoirs qui émanent de ces entités supérieures, garants de l'équilibre de la société. Le Masque assure donc la cohésion entre les deux mondes en remplissant les différentes fonctions attribuées par ces forces invisibles et les fait appliquer dans la société notamment dans les rites, les danses où il est présenté aux yeux de la communauté comme médiateur, porteur des lois d'un autre monde qui agissent dans le monde physique. Pierre Redouin rappelle le rôle des objets d'art –dont fait partie le Masque– qui manifeste le caractère fonctionnel de l'œuvre dans la société africaine productrice :

¹⁰⁵ Ola Balogoun, *Introduction à la culture africaine*, UNESCO 10/18, 1977, p. 57.

« Les objets religieux de la vallée de l'Ogooué auxquels nous reconnaissons aujourd'hui le statut d'œuvres d'art avaient une fonction au service de l'individu et de la communauté (...) Ils (s'agissant des masques) permettaient un lien avec le monde invisible des divinités et des esprits. Ce sont des objets religieux, au sens étymologique : le mot religion provient du latin religare qui signifie relier. Ils reliaient le monde matériel au monde invisible »¹⁰⁶

En tant qu'objet religieux de nature, le Masque se place également comme un « messager » et qui est investi de pouvoirs permettant de résoudre d'une manière efficiente les problèmes posés dans le monde matériel. En assurant la connexion avec le monde invisible, il nous mène dans le domaine du Surnaturel. L'objet d'art qu'est le Masque côtoie cet univers peu connu et surtout craint des hommes pour trouver les réponses aux préoccupations existentielles auxquelles les Hommes sont sujets et qu'ils tentent par son intermédiaire de résoudre.

Par sa présence dans le monde matériel, le Masque renforce les très fortes croyances qui soutiennent l'omniprésence du monde invisible, des génies et des esprits, qui en est peuplé. A son contact, l'initié sort de son enveloppe charnelle et vibre avec les esprits, visite leur monde et communique avec eux. C'est ce lien fondamental qui fait de lui, un puissant objet rituel. En effet, sa destination profonde est ésotérique, axée sur les cultes ancestraux : faire revivre les mythes fondateurs, perpétuer la mémoire des ancêtres, agir de manière positive sur des forces surnaturelles ou sur les émanations de l'Au-delà. En fait, pour les Africains, le Masque est pour ainsi dire la figuration » du sacré, en tant que support d'une

¹⁰⁶ Pierre Redouin, *Le souffle des esprits*, Sienna, les éditions de l'Amateur, 2012, p.12.

force invisible et qui ne se confond pas avec l'être humain. Car il est doté d'un pouvoir incommensurable. Dès lors, il devient un masque rituel et sacré, se présentant alors comme l'émanation d'un univers transcendantal qui voisine secrètement le monde réel.

Aussi voulons-nous préciser ici l'intérêt d'une étude sur les masques dans un travail consacré à l'écriture. D'abord, nous traitons les deux, ensemble dans la mesure où il faut reconnaître la place qu'occupent les masques dans les sociétés traditionnelles, en tant que porteur ou vecteur de tout un système de pensées de la société dépositaire. A ce niveau, on peut les lier avec l'écriture, qui, elle aussi, porte une manière de voir ou de penser des peuples. Elle est le levier d'une transformation culturelle, et à ce sujet, elle est liée au peuple qui la met en place. Mieux encore, traiter du masque en rapport avec l'écriture c'est montrer qu'il est véritablement un « objet d'écriture », au sens où le définit Alessandro Zinna¹⁰⁷. En effet, ses travaux s'appuient des recherches de Roy Harris, dans son approche intégrationnelle de l'écriture. Il analyse la signification qui est générée par les inscriptions présentes sur le support mais aussi les matériaux et même l'emplacement de l'objet. Certes, Alessandro a pour champ de recherche, le lien entre l'informatique et les sciences humaines, il n'en demeure pas moins que son analyse sur les objets d'écriture, nous aident et servent à justifier que les masques le sont réellement. En fait, Alessandro montre qu'il y a une « intention signifiante » dans les objets –celle-ci est le propre même de l'écriture– et une « intention fonctionnelle », portée par les objets et les instruments employés. Il faut dire que l'objectif du théoricien est de démontrer qu'il y a des principes de structuration entre le *logos* et la *techné*. Celle-ci est présente dans tous les objets. Aussi considère-t-il l'écriture comme une abstraction, en d'autres termes, il n'y a pas d'écriture mais plutôt que des « objets

¹⁰⁷ Alessandro Zinna, *Lo interface degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti*, Roma, 2004.

d'écriture », nés de la rencontre entre un discours et un support. En clair, c'est le support, cette substance technique qui fait de l'écriture un objet, autonome. Alors, les masques peuvent à ce titre être des objets d'écriture car ils sont et ils ont un support sinon des supports (nous développerons un peu plus loin ces notions). C'est l'un des intérêts de notre analyse, qui se fera en deuxième partie.

Enfin, le Masque dans la pensée africaine est bien plus qu'un objet d'art et il possède également une logique qui lui est propre et qui s'articule en plusieurs points. Il y a presque toujours une dimension philosophique derrière l'apparence matérielle du Masque faisant de lui, un principe de vie. Cependant, qu'en sera-t-il du masque social ?

Chapitre 5 : Dynamisme du concept : le Masque deuxième visage de l'Homme

Comme énoncé précédemment, l'on reconnaît à tout objet d'écriture, une autonomie et le Masque en tant qu'objet d'écriture – et bien plus encore ! – jouit de celle-ci. Elle lui permet de revêtir d'autres fonctions, d'autres dimensions notamment, métaphorique en ce qui concerne le masque psychologique. On peut aussi affirmer que le Masque préfigure de manière visible l'invisible. Dans cette section, nous montrerons que le concept du Masque renvoie également à une autre acception qui révèle de la dimension morale de tout homme. C'est cette « apparence » / « image » que toute personne laisse transparaître dans son milieu qui, au fond est, soit une infime partie de sa véritable identité, soit une façade lui permettant d'être acceptée dans la société pour être en harmonie avec celle-ci. L'intérêt de cette section nous aidera lors l'analyse que nous ferons par-là suite parce que notre travail, dans sa vision d'ensemble et à partir du corpus choisi, s'intéressera à cette autre approche du Masque, qui participe aussi de la logique de ce dernier.

5.1. Le principe de dissimulation comme mode de vie

En proposant une typologie initiale du Masque, Geneviève Allard et Pierre Lefort ont mis en avant sa fonction dissimulatrice, à côté de sa métamorphose. Bien que travaillant sur les masques de scènes et de carnaval, cette fonction nous intéresse également quand il s'agit du masque moral puisqu'il est question de se mettre dans la peau d'un Autre et donc de cacher l'identité réelle.

En fait, le Masque fait partie de cette recherche d'un autre visage, à la différence près qu'il transforme de manière radicale mais pas définitive. Ici, il est question du masque qu'on choisit de porter, du comportement qu'on adopte vis-à-vis de l'extérieur, donc un « faux

visage ». A ce propos Carl Jung précise que « *La persona*¹⁰⁸ est ce quelqu'un n'est pas en réalité, mais ce que lui-même et les autres pensent qu'il est. »¹⁰⁹. Le masque social a un principe qui s'applique à tout homme : au lieu de vivre, c'est-à-dire imaginer, penser, s'exprimer et agir de manière spontanée et librement, l'être humain se met dans une posture extérieure différente de ce qu'il ressent réellement et va donc manifester ou exprimer autre chose que sa vérité profonde. Ainsi l'Homme se construit-il un masque qui, se substitue à sa véritable identité et faire de lui une « nouvelle » personne. En fait, il est presque inévitable de ne pas porter un masque, de façon volontaire ou pas, parce qu'il est cet intermédiaire qui nous ouvre aux autres et nous permet de participer aux interactions sociales. Nous pouvons donc affirmer que le masque est un intermédiaire/ médiateur entre notre identité et l'extérieur. Qu'il s'agisse de masque social ou de masque culturel/ traditionnel, le rôle de médiateur entre différents acteurs reste présent et constitue, sans aucun doute, l'une des missions principales du masque, la communication avec une quelconque entité.

Le masque social est cette façade reflète notre perception du rôle qu'on croit que la société nous fait jouer individuellement. En fait, cette démarche personnelle s'inscrit dans le but d'être en conformité avec les normes et les valeurs établies par la société. Nous voyons ici qu'il y a un fort « désir » d'être social. Ce qui va, en quelque sorte, créer un décalage entre

¹⁰⁸ Utilisé dans l'art dramatique, la *persona* désignait le masque scénique dont se servaient les acteurs pour incarner le personnage qu'ils représentaient et elle était également un objet permettant d'amplifier la voix des acteurs lors de l'interprétation. Mais, vers 1920, Carl Gustav Jung reprend le terme et le présente avec une approche psychanalytique, montrant qu'elle renvoie à la part de la personnalité qui détermine/ organise le rapport de l'individu à la société, la façon dont chaque membre doit se créer un « personnage » dans le but de tenir un rôle social. Cette analyse est de Daniel Cordonnier qui cite les travaux de Carl Jung. Carl Jung cité par Daniel Cordonnier, « Le pouvoir du miroir », Editions Georg, article en ligne, www.integrative.fr/clinique/le-masque-social, consulté le 12 novembre 2014 à 0h12

¹⁰⁹ Idem.

le soi et les règles imposées par la société. On perçoit ici une contrainte à laquelle l'individu devra se plier pour être se faire accepter ou pas ! En d'autres termes, c'est grâce au Masque qu'on se présente aux autres et qu'on s'identifie les uns des autres. A quoi sert-il réellement, d'un point de vue pragmatique ?

En se façonnant ce « visage » de façon volontaire ou pas, l'Homme, sans aucun doute, dissimule une partie de son identité réelle. Dans cette optique, le masque social devient une sorte de bouclier, un protecteur, empêchant au monde extérieur de rentrer et de connaître l'intimité de tout être humain. Le principe de dissimulation permet à celui qui l'applique de ne pas se mettre à nu devant autrui. Une telle action le compromettrait et pourrait s'avérer dangereux et vulnérable car connaître les forces et faiblesses d'une personne est une arme pour celui qui veut nuire/détruire ! Ce deuxième visage qu'est le masque devient en quelque sorte un outil indispensable pour ces personnes qui souhaitent préserver leur intimité ou leur identité. Ludovic Obiang le souligne en ces termes :

*« Le masque dissimule, au sens où il **protège** de la vision/agression de l'extérieur, mais au sens, également, où il peut endiguer des débordements éventuels de notre propre être vers l'extérieur (refoulement). L'effet recherché est de tromper, de donner le change ou de protéger son intégrité (physique) ou son identité. »¹¹⁰*

Par ailleurs, le masque social permet à celui qui le porte de changer de personnalité tout en préservant la sienne – pas dans tous les cas ! Puisqu'il arrive souvent que l'Homme perde sa véritable identité au profit de celle représentée par le masque comme

¹¹⁰ Ludovic Obiang, « Une voie pour dire la vérité profonde de l'Homme » *op cit.*, p.3.

nous le verrons plus tard-, et de « jouer » un rôle. Vu sous cet angle, il devient un faux-fuyant permettant à l'homme d'être dans la peau d'un Autre. D'ailleurs, Jean-Pierre Vernant précise : « *Porter un masque, c'est cesser d'être soi et incarner, le temps de la mascarade, la puissance de l'au-delà qui s'est emparée de vous, dont vous mimez tout ensemble la face, la gesture et la voix* »¹¹¹. Le masque social s'impose à l'Homme et le transforme.

En outre, si l'Homme cherche à s'intégrer dans la société en ayant un autre visage, c'est justement parce qu'il craint le regard d'autrui sur lui. La question du Regard est très importante dans les rapports entre individus parce qu'il détermine même la nature de ces derniers. C'est parce qu'on en a conscience que l'on veut préserver l'image qu'on donne à voir. Dans un article consacré au roman de Laurent Owondo, écrivain gabonais, Steeve Renombo traite de la question du regard et montre combien ce concept est intéressant et participe de l'affirmation du personnage principal. Il affirme qu'à travers le regard, l'Homme « *se fait voir à lui-même ce qu'il donne à voir* »¹¹² et c'est pour cette raison que la personne qui porte le masque social est soucieuse du regard porté sur elle.

Ce qu'il faut retenir ici, c'est qu'on porte le masque pour soi et pour les autres. Il manifeste justement cette limite entre notre dedans et notre dehors. Il est à peu près inévitable de porter un masque. En d'autres termes, l'existence de chaque homme se

¹¹¹ Jean-Pierre Vernant cité par Geneviève Allard, *Le Masque*, PUF, 1998, p 48.

¹¹² Steeve-Robert Renombo, « Nocturne et modernité dans la littérature et le cinéma gabonais » Essai sur les arts de l'itinérance dans *Au bout du silence* de Laurent Owondo et *L'ombre de Liberty* d'Imunga Ivanga » in Steeve-Robert Renombo et Silvère Mbondobari, *Créations littéraires et artistiques au Gabon. Les savoirs à l'œuvre*, Libreville, Raponda Walker, 2009, p. 55.

résumerait au « jeu du Masque », en ce qu'il cacherait un drame intérieur ou pas et s'efforcera de donner à son entourage l'image qu'on attend de lui.

5.2. Le pouvoir du masque comme principe de métamorphose

Comme nous l'avons évoqué précédemment, le masque aussi bien social que culturel exerce un pouvoir, une main mise sur le porteur en ce sens qu'il le transforme positivement ou négativement. En fait, la personne « masquée » n'est pas seulement un être dont l'identité nous est inconnue, mais en assouvissant ce désir de transformation, elle cherche à accéder à une nouvelle modalité de l'être. Son identité réelle se confronte avec celle qu'impose le masque social. P. Alexandre estime que : « *Celui qui porte un masque devient le représentant d'une entité quelconque, non humaine, d'un symbole. La fonction du masque consiste à être, à la fois, un instrument de dépersonnalisation et de personnalisation. On devrait même dire transpersonnalisation* »¹¹³.

Nous comprenons ici le masque exerce une domination sur le porteur jusqu'à lui attribuer une nouvelle identité qui sans aucun doute prend le dessus sur la sienne. L'Homme va donc « se fondre » dans la persona.

Ainsi le masque permet-il à l'homme d'accéder à la métamorphose de son être, à la révélation de son inconscient. La métamorphose implique une transformation, un changement d'une forme en une autre, devenant alors un instrument de possession qui « envoûte » le porteur et donne libre cours à ses instincts les plus refoulés. De plus, la *persona* est constituée de la psyché collective et c'est elle qui donne l'illusion de l'individualité. C'est

¹¹³ P. Alexandre cité par Raponda Walker, Roger Sillans in *Rites et croyances du Gabon*, Paris, Présence africaine, 1995, p. 143.

donc, cette coercition exercée par la communauté sur l'individu qui pousse ce dernier à vouloir s'intégrer dans son environnement.

Pour revenir à la métamorphose, nous nous référons une fois de plus aux analyses de Geneviève Allard et Pierre Lefort qui, en travaillant sur le Masque culturel, ont également traité de l'aspect psychologique du masque et son incidence sur le porteur, que ce soit l'acteur ou toute personne dans la société. L'intérêt étant ici de montrer la logique du Masque ainsi que son dynamisme. Ils précisent que : « *La raison essentielle d'un masque est de prendre un visage, de l'adapter à son comportement et de se faire passer pour un autre ; on crée ainsi une illusion, on se veut être un autre, ou bien on veut faire connaître l'autre* »¹¹⁴.

Cependant, les théoriciens admettent le fait que le masque social prenne le dessus sur l'identité réelle de la personne, sans que celle-ci, dans la plupart du temps, ne s'en rende compte. L'Homme est alors phagocyté par son masque parce qu'il ne s'identifie entièrement que par lui, sans lui, l'existence est quasi impossible. Or, il ne devrait l'utiliser que pour des relations avec l'extérieur. En principe, le masque n'est qu'un outil dont l'Homme dispose pour s'ouvrir aux autres. Il y a là une usurpation d'identité de l'Homme par le masque social.

La personne emprise devient vide, prisonnière, avec une personnalité dévorée. Et ce qui est étonnant c'est qu'elle ne peut plus prendre ses décisions librement ou encore poser spontanément des actes. Daniel Cordonier avance à ce propos que :

*« La persona prend alors le pouvoir et c'est elle qui dicte
les volontés. Les individus prisonniers de ce tyran intérieur ne sont que
des coquilles vides, leur unique souci est de se conformer à l'image*

¹¹⁴Geneviève Allard et Pierre Lefort, *Le masque*. p. 113.

qu'ils donnent d'eux-mêmes. Sans qu'ils s'en aperçoivent, leur personnalité est profondément dévorée par le masque et ils deviennent incapables de prendre librement leurs décisions. Toutes les actions répondent au même objectif : garder intact le portrait qu'ils offrent aux autres, ne pas remettre en question la vision qu'ils ont d'eux-mêmes »¹¹⁵.

Lorsque l'homme se livre à cette métamorphose, il entre dans le monde des illusions et il n'arrive pas à le définir. Il devient, par conséquent un Autre, celui qui est sans visage puisqu'il est incapable de s'assumer pleinement. Si on assiste à ce principe de métamorphose, à côté de celui de la dissimulation ou encore de l'épouvante¹¹⁶, c'est parce que la métamorphose fait partie de la vie quotidienne de l'être humain. On pourrait dire qu'elle est innée en l'Homme. Dès que la métamorphose s'opère, on découvre alors les différentes facettes de l'être humain, toutes commandées par le rôle et l'influence du masque sur le porteur. Il va y avoir transcendance entre les deux instances. Ce qui va, nécessairement modifier son comportement et ses actes. Comme l'affirme Geneviève Allard :

« La métamorphose fait partie intégrante de notre vie quotidienne et professionnelle (...) le masque nous colle littéralement à la peau, de son rôle dépend notre comportement, notre façon de s'imposer dans un monde où les embûches sont permanentes et l'agression constante »¹¹⁷

¹¹⁵Daniel Cordonier, « Le pouvoir du miroir », Editions Georg, article en ligne, [www. Integrative.fr/ clinique/ le-masque-social](http://www.Integrative.fr/clinique/le-masque-social), consulté le 12 novembre 2014 à 0h12.

¹¹⁶ Selon la typologie établie par Geneviève Allard et Pierre Lefort dans *Le masque, op cit.*

¹¹⁷ Geneviève Allard, P. Lefort, *Le masque, op. cit.*, p. 114.

Le porteur ne se contente plus d'imiter un rôle social ou encore de paraître mais il « est » ce qu'il donne à voir et en est astreint. Comme nous l'avons souligné précédemment, l'Homme est

5.3. La question du double

Si nous consacrons une section traitant de la question du double c'est tout d'abord parce que ce phénomène fait référence à la logique de la dualité qui caractérise tout être humain mais aussi, dans une certaine mesure, un aspect/une réalité propre au Masque qui renvoie presque toujours à autre chose, à une autre dimension qui participe tout aussi bien à le définir. Le thème du double a suscité de vives interrogations et continue de le faire, vu le nombre important de travaux à ce jour. De nombreuses analyses ont été menées que ce soit en psychologie, philosophie ou en littérature. En fait, il touche à un domaine sensible : celui de la personnalité humaine, qui est un aspect très important lorsqu'on veut analyser l'être humain. C'est pour cette raison qu'on note un vif intérêt pour cette notion. En ce qui nous concerne, cette présentation un peu schématique, nous aidera lors de l'analyse que nous ferons dans la suite de notre travail. On appréciera son intrusion dans le domaine littéraire, à la lecture des personnages de fiction.

Parler du double, c'est envisager une autre entité qui existe et s'exprime en l'être humain. Selon le dictionnaire le Micro Robert, le double est défini comme : « *quelque chose ou une personne qui est répété deux fois, formé de deux choses identiques ; Ou mieux, une personne ou un acte ayant deux aspects dont un seul est révélé* », ce qui signifie que l'autre est masqué. Les questions fondamentales associées à la notion du double sont celles de l'identité et de la différence. De ce point de vue, il est évident d'affirmer que le double amène la personne, ou mieux, le personnage, en quête d'identité, de reconnaissance, et ce qui fait

face au problème de la différence à un moment donné. Celle-ci peut être perçue comme le résultat d'un sentiment d'exclusion. Comme l'ont fait remarquer Pierre Jourde et Paolo Tortonese : « *Le double pose donc les deux questions fondamentales de l'identité et de la différence, qui résonnent l'une sur l'autre* »¹¹⁸

La dualité permet de soutenir / d'admettre qu'une chose physique ou pas, renvoie inévitablement à quelque chose d'immatériel, abstrait et le plus souvent insoupçonné. D'un point de vue ontologique, on admet l'existence d'une partie de soi que l'on ignore ou qu'on feint d'ignorer. Or, il faut le dire, cette partie –qu'elle ait une influence positive ou négative– permet quand bien même de définir la vie de tout être humain. C'est dire que le double est un pan de la personnalité entière d'un individu et permet d'accéder à son identité réelle. Pierre Jourde et Paolo Tortonese pensent que parler du double, revient à analyser, d'une part, la non unicité de l'Être, de l'Être fragmenté et d'autre part, de la possibilité d'une cohabitation entre deux entités (ou sujets) en une seule et ils affirment :

*« Il reste que le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unicité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité »*¹¹⁹

Il est donc évident que le double s'impose et se manifeste dans la vie de l'Homme. Ces deux facettes de l'Homme vont cohabiter, l'une en sera la base et l'autre subira les chocs

¹¹⁸ P. Jourde et P. Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire*, Paris, Nathan, 1996, *op cit.*, p. 5.

¹¹⁹ Idem, p.15.

causés par l'autre, en un mot sera passif. La question que l'on pourrait se poser est celle de savoir comment cette coexistence se manifeste-elle sur l'Homme ?

Dans la pensée africaine, la double relève du Surnaturel en ce sens qu'il est considéré comme une force venue de l'Au-delà et qui s'impose en l'Homme pour devenir son « ombre ». Ce dernier le suivra partout et le guidera. En d'autres termes, le double est la force vitale de l'homme, l'énergie qui l'accompagne durant son existence. Il se trouve en lui et peut le sentir, l'entendre et le voir puisqu'il couvre tout son être. C'est sans doute la raison pour laquelle, dans les sociétés traditionnelles, on reconnaît que le double a une dimension initiatique dans la mesure où il définit l'Homme et l'aide souvent à surmonter certaines situations, qui, parfois relève d'un autre ordre, dépassant le monde physique. Et le double le mène à la connaissance de son être et c'est pourquoi il s'inscrit tout d'abord dans une logique de réconciliation.

Cependant, il arrive que le double exerce une influence négative sur l'individu et participera à la chute/ déchéance de ce dernier. La présence du double dans ce cas de figure s'avère obsédante. Dans le même ordre d'idée, selon les spécialistes, ce phénomène crée des troubles chez l'individu qui n'arrive pas à le contrôler et s'en suivent alors une série de faits qui vont l'embrigader. On va être en face d'une personne dont l'identité est troublée. Pierre Jourde et Paolo Tortonese avancent à ce propos que le double est marqué par la scission et affirment :

*« La manifestation du double, en particulier la
séparation, correspond à une perte de pouvoir du sujet sur lui-même.*

Elle crée toutes sortes de formes de dépendance. Le double devient une obsession, la présence d'une ironie autodestructrice »¹²⁰

Dans ce cas de figure, la présence de la double pose le problème de sa perception et de l'identité perturbée de l'être humain dans son milieu, causant alors une détérioration des relations humaines. Il va donc être coupé de la réalité. On parle parfois de schizophrénie. Ainsi la présence du double devient-elle, pour ainsi dire, tyrannique et obsessionnelle parce qu'elle crée une sorte de dépendance et emprisonne l'individu dans un monde que lui seul comprend.

Tout individu, marqué par la différence, est souvent le fruit de la confrontation avec son double. En fait, le personnage dédoublé, caractérisé par ce genre de double, est un être vide, qui semble ne posséder ni âme, ni conscience. Dans ce cas, on pourra remarquer que l'individu est dans une incapacité à aimer, à se socialiser et à nouer les relations dans la société. Il s'achemine petit à petit vers la perte des valeurs humaines, telles que l'altruisme, la solidarité, l'esprit communautaire et se crée un « monde », son monde.

En rattachant la notion de masque social, à notre sujet, nous pouvons concevoir le masque social comme un interface au sens où Alessandro Zinna¹²¹ l'emploie s'agissant des objets de la vie sociale qui intéressent tout sémioticien. L'interface est la « *limite commune à deux systèmes, permettant des échanges entre ceux-ci* » selon le Petit Larousse. Alessandro Zinna présente les objets comme étant des interfaces orientées vers l'utilisateur et/ou vers d'autres objets. Il distingue l'interface-sujet qui est l'ensemble des points de contacts entre

¹²⁰ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire, op cit.*, p.11.

¹²¹ Alessandro Zinna, *Lo interfacce degli oggetti di scrittura. Teoria del linguaggio e ipertesti, op cit.*

l'objet et son usager et l'interface-objet qui, lui, est le point de contact entre l'objet et les autres objets du monde auxquels sa forme l'y oblige. En clair, l'interface est tout ce qui matérialise une fonction entre objets, sujets et entre objets et sujets. Vu sous cet angle, le masque social est c'est interface qui permet aux individus d'avoir des relations entre elles. Il est ce lieu d'échanges et est investi d'un rôle social. Il est donc considéré sous cet angle comme un « objet » qui est au centre des interactions humaines.

Conclusion partielle

Cette première partie pose les préalables aux différentes analyses qui seront faites dans les parties suivantes. En effet, il s'agissait ici de revenir sur l'approche de l'écriture, d'en voir l'évolution en se référant aux premiers systèmes d'écriture. Dès son invention, l'écriture a toujours été associée au pouvoir. De cette fonction naît l'asservissement des peuples dits primitifs par la pensée occidentale. Il faut dire que l'écriture a contribué à la répartition du monde entre ceux qui la connaissent, les peuples civilisés et ceux, qui, pour ces derniers, ne la possèdent pas : les sociétés primitives. Le champ épistémologique sur les théories de l'écriture évoluant, on en vient à redéfinir ce qu'est l'écriture en tenant compte des travaux de grands chercheurs sur le fait graphique africain. Ce qui met un terme aux stéréotypes réducteurs qui proclamaient l'Afrique comme « continent sans écriture » puisque pour les Occidentaux, le continent noir ne possédait pas de systèmes d'écriture propre.

Nous avons également fait une approche du masque sous ses différentes acceptions. En effet, cela permet de cerner le fait dans sa globalité pour en comprendre les mécanismes ou son fonctionnement. Nous sommes donc partie du masque culturel africain particulièrement en tant que symbole fort dans la mentalité africaine, parce qu'il est l'intermédiaire entre le monde des vivants et celui des ancêtres. Le masque traditionnel n'est pas un objet figé chez les Africains, il est dynamique et fonctionnel et c'est d'ailleurs pourquoi, il est utilisé dans plusieurs rites à caractère religieux mais aussi ludique. Puis, à partir de certaines caractéristiques du masque – son autonomie, son caractère d'interface – c'est la dimension métaphorique du masque, le masque social, ce second visage, qui a été présentée en tant qu'interface permettant la communication entre les personnes. Ces préalables nous serviront d'éclairage et de référence dans l'analyse qui suit. La deuxième

partie de notre travail consistera à articuler de façon pragmatique, l'écriture et le Masque parce qu'ils doivent être traités ensemble pour dégager les éléments tangibles qui permettent de considérer le masque comme objet d'écriture. Aussi, cette deuxième partie marquera le second axe de notre travail de recherche. En effet, il s'agira donc de voir comment les écrivains africains, notamment Ludovic Obiang et Sami Tchak, exploitent le Masque sous ses différentes acceptions, mais aussi logique- car, il ne faut pas omettre que le Masque a une logique qui lui est propre- dans leurs textes.

**Deuxième partie : le Masque comme
écriture. Du Masque aux
représentations littéraires.**

Introduction partielle : Le Masque, de la société à la littérature

Cette partie qui se veut descriptive s'attèlera à démontrer que le masque fang, corpus sur lequel nous avons choisi d'analyser, peut, à juste titre, être considéré comme un système d'écriture au regard de l'organisation de sa structure. Nous dresserons un bref aperçu sur la société dépositaire du masque : les Fangs, particulièrement ceux du Gabon afin d'en comprendre le système de croyances puisque c'est dans ce contexte qu'ont émergé les masques. Deux masques sont étudiés ici : le *Ngil* et le *Ngontang* qui sont représentatifs de l'art traditionnel fang. Puis, à partir des signes inscrits sur les heaumes, nous dresserons une liste des formants visibles sur les masques fangs mais précisons là que ceux-ci ne seront pas tous présents sur les heaumes analysés. On remarquera que ces formants possèdent une signification dans la société traditionnelle et c'est ce qui nous fera comprendre que leur présence n'est pas anodine. De par l'organisation sur ce qui deviendra, le support formel, car générateur de sens, on en vient à soutenir que le masque est un bien un système d'écriture, idéographique. Le second mouvement de cette partie, nous permettra d'entamer l'analyse littéraire. En fait, il s'agira donc de traiter de la problématique du masque dans la littérature africaine d'expression francophone, c'est-à-dire voir comment le masque devient un sujet d'écriture dans le texte littéraire. On verra si les écrivains peignent la réalité du masque avant de s'en démarquer au nom de la liberté de leur plume. Il sera question des deux acceptions du masque chez nos écrivains dans un souci de complémentarité. C'est donc dire de ne pas les considérer comme des éléments hétérogènes. Mais bien plus encore, il s'agira de démontrer que le Masque en tant qu'écriture procède d'une logique plurielle, logique d'imitation ou de simulation (stylisation, épuration ou exagération des traits), de dissimulation (postiche, fard, heaume, etc.), de métamorphose/transformation et de dépersonnalisation, de transcendance (symbolisme des couleurs, déformation de la voix,

fusion des différents « règnes », etc.). Une fois ces différentes logiques mises au jour, nous nous en servons comme servant de grilles d'analyse en les plaquant sur les textes. De manière pratique, il s'agit de montrer en quoi les auteurs s'approprient, délibérément ou non, les logiques avérées du masque en tant qu'objet plastique/esthétique, de manière à construire un discours littéraire qui en soit l'écho (ou la transposition).

Chapitre 1 : Présentation du groupe sociolinguistique fang du Gabon

Travaillant sur les masques de la société fang, il nous semble important de présenter ce peuple qui produit ces objets. Cette présentation quoique schématique, s'attèlera à situer géographiquement ce peuple mais aussi à montrer son système de croyances puisqu'il s'agit de voir ou encore de comprendre leur mode de pensée. Ce chapitre s'inclut dans l'approche intégrationnelle de Roy Harris qui accorde une place importante à l'espace culturel dans lequel l'objet est produit afin de comprendre le système de pensée du peuple au travers des signes dotés de signification que l'on inscrit le plus souvent dans les arts. C'est dans cette optique que nous avons voulu faire un aperçu sur le peuple fang en insistant dans cette section au rapport qu'entretient le peuple fang avec la spiritualité qui est un fait essentiel dans notre analyse puisque l'objet-masque émerge dans un contexte religieux et il est au centre de nombreux récits et mythes du peuple fang. En d'autres termes, nous ferons un point sur le système de croyances chez les Fangs du Gabon en lien avec l'émergence du masque dans l'espace des hommes au regard des récits mythiques.

1.1. Repères géographiques, linguistiques et origines

D'une façon générale, on retrouve le peuple *fang* ou *béti*, souvent appelé *pahouin*, groupe ethnolinguistique, dans plusieurs pays en Afrique, centrale. C'est ce qui fait dire à Toscaf :

« Les peuples qu'on nomme fang dans la littérature géographique et ethnique constituent une vaste mosaïque de communautés villageoises, implantées depuis plusieurs siècles dans une large zone de l'Afrique Equatoriale atlantique comprenant : le sud

En dehors de ces pays et selon certaines sources, on localise également les Fangs en République du Sao-Tomé. Ainsi les Fangs sont-ils un peuple de migrants, ayant parcouru des nombreuses régions avant de s'établir au Gabon. Ils pratiquaient l'élevage, la pêche, l'agriculture mais bien encore, ils travaillaient le fer. Ce qui signifie ici qu'il y a une maîtrise des cultures de subsistance (réservées aux femmes) et une culture de rente (destinées aux hommes) avec comme cultures principales le cacao et le café. Nous parlons particulièrement ici des Fangs de la province du Woleu-Ntem dans le nord du Gabon.

La structure interne se présente au centre avec l'ethnie *fang* subdivisée en sous-groupes : *Mvaie, Mékê, Ntoumou, Betsi, Nzaman, Boulou, Okak, Eton, Ewondo*, etc., qui eux également ont des sous-groupes dénommés *ayong*, puis en tribu, clans et enfin famille. Cette composition est qualifiée de pyramidale. Le clan est le noyau de cette structuration. Geuthrie, dans son étude des langues bantu, situe la langue fang dans le groupe A75. Comme bien d'autres langues, la langue fang se compose de plusieurs dialectes.

Au Gabon, on en compte six et d'une région à l'autre avec nécessairement des variations linguistiques. Dans le Woleu-Ntem, il n'y a aucune influence d'une autre langue, les Fangs ont cinq parlers différents. Il y a le Ntumu dans le département du Woleu, le Atsi dans le Ntem, le Okà dans l'Okano, le Nvègn dans le Haut-Ntem et les Mekè dans le Haut-Komo¹²³. D'un département à l'autre, on peut bien constater les différents parlers et se rendre compte de

¹²² Toscaf F, *Pour l'art sacré d'Afrique*, Résidence Marx Dormoy, Villeurbanne, 2005, p.1.

¹²³ Paulin Nguema-Obam, *Fang du Gabon*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et sociétés », 2005.

la richesse de cette langue avec de nombreuses variations. Dans sa thèse de doctorat, Béatrice Akare précise que ces variations n'empêchent pas les locuteurs de se comprendre. Elle précise :

« Le fang étant une langue tonale, la différence principale entre ces dialectes réside donc dans l'accent tonal, sans toutefois négliger quelques variations dans les termes servant à désigner des objets ou des animaux. Il faut noter que les locuteurs de ces différents sous-groupes n'ont pas besoin d'interprète pour communiquer. Il y a une compréhension entre les locuteurs des différents dialectes, avec quelques difficultés, bien sûr. »¹²⁴

L'origine du peuple fang a longtemps été au cœur de nombreuses polémiques entre les scientifiques¹²⁵ car n'arrivant pas à s'accorder sur la provenance exacte de ce peuple. Mais l'on va s'appuyer sur certains travaux qui semblent tout de même, donner des origines qui accorderaient le plus grand nombre. Sans oublier, la lecture du mythe fondateur, le Mvet dans lequel émerge quelques pistes. Ainsi la migration fang est-elle causée par l'invasion des étrangers et refusant de se soumettre, le peuple fang prit la route pour s'installer ailleurs, loin d'une société qui imposerait des castes ou tout autre forme d'organisation mettant au centre un chef.

¹²⁴ Béatrice Akare Biyoghe, « Conceptions et Comportements Des Fang Face Aux Questions de Fécondité et de Stérilité, Regard Anthropologique Sur Une Société Patrilineaire Du Gabon », p. 41.

¹²⁵ Consulter, entre autres, les travaux de : Xavier Cadet, *Histoire des fang, peuple gabonais*, Paris, l'Harmattan, 2009, Paul Mba Abessole, *Aux sources de la culture fang*, Paris, l'Harmattan, 2007, Bernardin Minko Mvé, *Gabon, entre tradition et post-modernité : dynamique des structures d'accueil fang*, Paris, l'Harmattan, 2003 et bien d'autres ouvrages dans lesquels on constate que les origines du peuple fang sont abordées différemment d'un texte à un autre, d'un auteur à un autre.

Les récits du Mvet associés aux travaux des chercheurs, sans oublier les récits des missionnaires, démontreraient que le peuple fang revient du nord, précisément dans la vallée du Nil en Egypte :

« Henri Trilles, ancien missionnaire au Gabon à qui l'on doit une abondante littérature sur les Fangs, dit qu'à la suite de ses travaux, il en arrive à la conclusion que, dans les antiques migrations, les Fangs ont effleuré l'Ethiopie chrétienne. Or l'Ethiopie chrétienne représente les trois royaumes de Nobates, de Dongala et d'Aloa constitués après la déchéance du Royaume de Méroé. L'habitat actuel des Beti étant l'Afrique Centrale, on peut en inférer qu'ils venaient d'un pays situé au Nord de l'Ethiopie chrétienne. Géographiquement, ce pays ne peut être que l'Egypte. C'est ce qui autorise à affirmer que le grand fleuve Bibul est le Nil considéré par les Fangs comme origine de la vie. »¹²⁶

Aujourd'hui, on admet que le peuple fang a réellement des origines égyptiennes quand on voit des similitudes dans certains rites et croyances fang avec celles des Egyptiens. Comme le fait remarquer Jean-Marie Aubame :

« le Fang croit donc à la vie de l'autre monde ; les bekôn vivent et nous voient ; mais de vivre heureux ou malheureux dans ce nouveau monde, les hommes qui deviennent des bekôn par le passage du monde présent à celui de l'au-delà, doivent justifier de leurs actes devant le Tribunal présidé par Nzame ye Mebeghe, Ancêtre-Moniteur (...) La similitude de cette conception toute égyptienne du Beti avec les éléments du Livre des Morts et les Tribunal présidé par Osiris ne

¹²⁶ Aubame Nze-Nguema, et al., *Les Beti Du Gabon et D'ailleurs*, p. 97.

doit plus étonner quand on sait que les Phéniciens, ancêtres des Beti, avaient les mêmes croyances religieuses que les Egyptiens »¹²⁷

Pendant leur migration vers le Sud, certains se sont installés en chemin, laissant les autres, les plus courageux, continuer le chemin sans eux, traversant des fleuves. C'est ce qui justifie cette répartition entre les différents pays et régions. Les fleuves les conduiront vers une destination définitive comme ce fut le cas avec le Ntem pour ceux restés au Gabon et le fleuve Kyé pour la Guinée Equatoriale. Précisons que cette géographie du pays fang n'a pas beaucoup changé depuis le XIXème siècle puisqu'on peut toujours retrouver les Fangs dans ces pays actuellement.

Arrivés au Gabon, la migration n'a pu se poursuivre et ils se sont établis aux alentours du XIXème siècle. Ils sont donc les derniers arrivés sur le territoire gabonais et vont de ce fait cohabiter avec les autres peuples installés depuis des siècles dont les conséquences furent en partie, de violents affrontements avec eux. Ainsi aura-t-on des cohabitions avec les autres groupes ethniques dans différentes régions gabonaises. Sur les neuf provinces que compte le Gabon, les Fangs sont localisés dans cinq que sont l'Estuaire, le Moyen-Ogooué, l'Ogooué-Ivindo, l'Ogooué Maritime et enfin le Woleu-Ntem. Précisons rapidement s'agissant de cette dernière province que l'espace est occupé par 99% des sous-groupes fangs, le pourcentage restant revient aux Pygmées. Au Gabon, les Fangs représentent plus de 30 % de la population dans un pays comptant près d'une cinquantaine de groupes ethniques. La conséquence de cette majorité est que les Fangs cohabitent vraiment avec ces derniers et échangent avec eux. Ce qui pourrait expliquer la présence de certaines pratiques culturelles similaires entre eux puisqu'il existe un véritable métissage culturel. C'est pourquoi on pourra voir sur certains masques

¹²⁷ Ibid., 17.

fangs, des formes empruntés aux peuples voisins comme c'est le cas avec les traits du masque *Ngontang* ressemblant morphologiquement et sémantiquement au masque *Mukudji* des Bapounous, peuple sudiste. Louis Perrois¹²⁸ le souligne bien en montrant les influences entre différents peuples, signes d'une ouverture culturelle entre ces différents peuples.

1.2. Système de croyances

Le peuple fang est monothéiste, il croit en un Etre Suprême, un Dieu créateur appelé *Mebeghe*. « *Il se définit lui-même comme celui qui porte tout, qui ordonne toutes choses sans l'assistance de personne, sans femme, sans enfant, sans mère, qui est unique, que nul ne pénètre et qui est à l'origine des générations* »¹²⁹ précise Jean-Marie Aubame. Les Fangs pratiquaient un culte des ancêtres, notamment le *melan*, le *byéri* qui permettaient de se protéger contre tout esprit maléfique mais aussi de demander de l'aide dans les problèmes de la vie quotidienne. Le culte de *melan* très connu et pratiqué dans les sociétés secrètes fangs dans lequel les anciens sont les prêtres en même temps que patriarches. Et de ce fait, ils sont les seuls à diriger la prière adressée aux ancêtres. Contrairement à d'autres cultes, ici, les prêtres sont les seuls intermédiaires entre le monde des hommes et celui des ancêtres. On ne peut parler du domaine religieux chez les Fangs sans faire allusion à ce culte majeur et qui a pour voie de conséquence, le *byéri*. Nous ne présenterons succinctement qu'un culte afin de comprendre le système de croyances de ce peuple. Ce qui nous permettra de le lire dans les masques fangs. Dans ce culte, l'initiation se fait par une plante nommée *alan* et elle se fait une seule fois dans la vie de l'initié,

¹²⁸ Louis Perrois, *La statuaire fang*, Paris, office de la recherche scientifique et technique Outre-mer, 1972. Mais aussi dans *L'art ancestral du Gabon*, dans lequel Louis Perrois fait une analyse générale sur les œuvres d'art gabonaises.

¹²⁹Jean-Marie Aubame et al., *Croyances, us et coutumes*, p.11.

qui au préalable, passe par la confession de ses fautes auprès des anciens. S'en suit une cérémonie de purification faite dans une rivière. Cette étape est importante car il faut se débarrasser de toute impureté avec de rencontrer les ancêtres :

« Le mvôn placé dans le marigot, est aspergé avec des plantes rassemblées en forme de goupillon ; cette aspersion est accompagnée de paroles d'exorcisme, avant de verser de l'eau sur sa tête. Il complète lui-même son bain par la suite. On lui fait manger quelques pincées d'herbes triturées et hachées menu, aux vertus spéciales, avant de l'amener à l'endroit réservé pour la cérémonie proprement dite »¹³⁰

Le futur initié est conduit dans un sanctuaire où sont placées les reliques des ancêtres qui veillent sur la communauté. Et c'est dans ce sanctuaire que se déroulera le reste de l'initiation qui passe nécessairement par un voyage astral qui lui permettra de rencontrer les ancêtres dans l'autre monde qui l'instruiront aux choses secrètes. Il découvre une autre vie meilleure que le monde physique dans lequel il vit et il va recevoir un certain nombre de consignes de morale principalement. Au regard de ces différents aspects, on remarque chez les Fangs, un intérêt réel pour le culte des morts et il est d'ailleurs le plus représentatif et très pratiqué.

Toutefois, il est utile de préciser que les cultes fangs ne sont pas destinés à ces divinités dans la mesure où les fangs sont monothéistes. Mais, ils utilisent des intermédiaires qui, eux, communiquent avec le Dieu créateur, *Mebeghe*. Dans ces cultes, on remarque une place de choix pour la statuaire qui est un symbole ou encore des idéogrammes dans l'esprit du détenteur et plus encore, supports des intermédiaires entre les esprits et les hommes ; Le

¹³⁰ Ibid., 27.

reliquaire dans le *byéri* est un exemple probant. Car il contient le crâne de l'ancêtre divinisé à qui l'on voue un profond respect. On peut le concevoir dans la pensée religieuse égyptienne comme une sorte de momie. C'est dans ce cadre religieux, qu'émerge le masque fang mais également, l'on notera le rôle de l'artiste sculpteur en tant que donneur de forme à ces esprits. Il confectionne les reliquaires dans lesquels on plaçait les restes du mort, dans le cadre du culte *byéri*. En fait, l'artiste-sculpteur fang est une personne appartenant à ce monde de la connaissance des choses secrètes. Comme le précise Lem :

« Le sculpteur fang du Gabon paraît beaucoup plus proche de la tradition nègre originelle fondée sur le culte des Ancêtres. Celui-ci, associé au culte des génies du sol, constitue, en effet, la base des religions de l'Afrique noire. (...) Bien qu'attaché à la représentation de la figure humaine, ses statues et masques d'ancêtres sont aussi des idéogrammes expressifs qui ne prétendent pas exprimer le caractère naturaliste d'un modèle choisi mais restituer la présence de l'ancêtre évoqué »¹³¹

On est dans une société où le cadre religieux est fixé, cadré autour des différents acteurs qui participent au maintien des croyances religieuses même si aujourd'hui, on assiste à un désintéressement pour les pratiques traditionnelles chez les jeunes générations au profit de la religion du colonisateur : le christianisme. Cependant, on retrouve encore des rites traditionnels à des échelles réduites, dans certains villages et même quartiers des villes gabonaises.

¹³¹ P. H Lem, *L'art Nègre*, Paris, Présence africaine, 1951, p.41.

1.3. Contexte d'apparition du Masque dans le pays fang

Dans cette section, au regard des récits mythiques choisis relatant l'émergence du masque dans la société fang, nous voulons en comprendre le principe. Cependant, il ne faudrait pas les lire comme des récits « dogmatiques » mais plutôt comme une approche sur le mythe autour du masque fang. Les différents récits sélectionnés sont à lire en parallèle car certains viendront compléter d'autres dans l'optique de vouloir tant bien que mal, comprendre le mythe du masque dans la société fang. On remarquera alors que les récits entre différents sous-groupes fangs sont quasiment les mêmes puisque nous aurons des invariants.

Récit mythique 1 : Origine du masque féminin *Ngontang* (Texte collecté par Marie-Ange Afene, étudiante au département de sociologie à l'université Omar Bongo de Libreville en 1982 auprès d'un pêcheur, Raphael Nsole à Junckville dans la province du Moyen-Ogooué)



Masque Ngontang à quatre visages. Source : Photographie faite par Ludovic Obiang

« Au cours d'une campagne de pêche dans le lac, les femmes trouvèrent dans leur nasse quelque chose d'extraordinaire, de si extraordinaire qu'elles n'osèrent y toucher. C'était une mamiwata. Parfois les nuits de pleine lune, on pouvait la voir sortir de l'eau, ressemblant à la beauté d'une jeune fille blanche ou d'une fille fantôme.

Prises de peur les femmes firent appel à des hommes qui chassaient par là. Ceux-ci réussirent à s'emparer de la chose mystérieuse, et à l'emmener au village. Ils la cachèrent soigneusement, pour que les femmes et les enfants ne la découvrent plus car la puissance était trop grande pour eux. Seuls les hommes peuvent être initiés, et ils jurent de garder le secret, sous peine de devenir impuissants ou même de mourir.

Mais pour remercier les femmes qui avaient fait cette découverte, les hommes sculptèrent le masque Ngontang (la fille blanche) par sa couleur blanche, son long nez droit, ses lèvres fines, sa coiffure en croissant de lune, le masque rappelle cette chose mystérieuse.

Le masque Ngontang ne se manifeste que la nuit ; il est toujours accompagné du masque ekĕkĕ : bossu et boiteux, celui-ci brandit un coutelas en bois et joue le rôle d'un vieux mari jaloux ; il menace les jeunes gens qui le provoquent dans leurs chansons. Le masque Ngontang est toujours porté par un homme, mais le spectacle est destiné aux femmes qui l'accompagnent de leurs danses et de leurs chants. C'est pour les honorer d'être la mère du masque. Voilà pourquoi Ngontang danse aussi à l'occasion des naissances en plus des retraits de deuil.

Récit 2 . origine des masques (récit recueilli par Arthur Mba auprès d'Obiang Mebale en 1986

« Dikasso était une jeune fille fang qui avait été mariée dans un autre village à un ekul yok (un Mpongwé). Son frère Bongo décide un jour d'aller lui rendre visite. En cours de route, il la trouva avec deux Mpongwé, contemplant un objet mystérieux. Intrigué par cet objet, Bongo décide de s'en emparer. Il tue les deux hommes et rapporte le masque avec lui au village.

Un jour, Dikasso revient au village à l'occasion d'un retrait de deuil. Elle veut savoir ce qu'est devenu l'objet que son frère avait pris. Elle décide de l'espionner et le surprend pendant qu'il s'habillait pour la danse. Bongo s'en rend compte et aussitôt la tue, par crainte qu'elle ne trahisse le secret des initiés. La mort de Dikasso est racontée dans la chanson : Tu as tué ta sœur. ! »

D'une façon générale, on remarque dans les récits mythiques, l'affirmation d'un principe féminin qui serait à l'origine de l'émergence du masque dans la société fang et même chez les autres peuples du Gabon. Ce principe devenant par la suite, la propriété initiatique des hommes. Ils s'en sont appropriés en écartant les femmes dans le rituel. Cependant, ils vont rendre un « hommage » à la femme en confectionnant un masque féminin et qu'ils portent (Ngontang notamment) lors des cérémonies traditionnelles. A propos du masque Ngontang, il est un avatar du principe créateur, source de toute vie, maternel par conséquent. Les femmes sont ainsi associées à la liturgie du masque chez les Fangs.

Les récits mythiques démontrent que le masque est conçu pour abriter un esprit, « une chose extraordinaire » et qui ne devrait pas être révélé aux femmes et aux enfants. Car on pense que ces catégories ne seraient pas en mesure de supporter le pouvoir du masque. Un autre point est à souligner dans ces récits, notamment le deuxième est le fait de constater que les Fangs ont en quelque sorte « volé » la culture du masque chez les Mpongwé (un autre peuple). Mais en analysant le récit, il faudrait le voir bien plus comme un « emprunt » afin de l'adapter à la réalité fang. Ce qui démontrerait, en fait, le syncrétisme des Fangs. C'est d'ailleurs ce qui explique les similitudes entre les masques fangs et les autres masques appartenant à d'autres peuples comme nous l'avons précisé plus haut.

On assiste à une grande variété de masques « blancs » chez les Fangs au Gabon, reconnaissables quand bien même ils ont des traits avec les masques d'autres sociétés. Toutefois, même au sein du peuple fang, on constate des différences aussi bien dans la confection de masques que dans la pratique même du rituel selon que les acteurs appartiennent à la région septentrionale ou celle du centre, les rites connaissent des variantes. Il y a presque toujours cet hommage rendu au principe féminin. La pratique du

masque dans la société fang est comme une configuration puisqu'il ne s'agit pas de s'intéresser uniquement au heaume, mais à l'espace de danse, la musique, la chorégraphie, y compris les différents acteurs en amont et en aval qui font du masque, un véritable tout, un signe fort dans la culture fang, une écriture. Dans les chapitres suivants, nous verrons ce qui fait du masque, une écriture.

Chapitre 2 : Approche traditionnelle des formants de l'écriture du masque

Portant essentiellement sur le masque fang du Gabon, l'analyse que nous menons ici permettra de démontrer que ces masques servent à fixer une pensée, transmettre des savoirs et c'est à ce titre qu'on peut aisément soutenir qu'ils sont une forme d'écriture part entière. En d'autres termes, une configuration dans laquelle tous les signes inscrits interagissent et participent à la constitution et à la compréhension du message porté par le masque. On a pu remarquer que cette écriture émerge dans un contexte essentiellement religieux et cela est sans surprise quand on sait la place qu'occupent les masques dans l'imaginaire africain en tant qu'entités supérieures et médiateurs entre le monde des Hommes et celui des esprits.

Nous porterons un regard sur tous les signes présents sur le support matériel qu'est le masque, qui deviendra un support formel selon qu'il contraindra ces signes (visuels) à être porteurs de significations. Dans son ouvrage *Précis de Sémiotique générale*¹³², Jean-Marie Klinkenberg établit une distinction entre les signes qu'il regroupe en deux principales catégories. D'un côté, il y a le signe iconique qui est un signe analogique traduisant un objet de la réalité. On parle de transparence du signifiant parce que « *le signe ressemble davantage à l'objet qu'il représente, lorsqu'il se donne ainsi comme plus ou moins iconique par rapport à la réalité, ce que nous avons appelé plus haut le référent* »¹³³ pour reprendre Joseph Courtès. Et d'un autre côté, le signe plastique qui « *mobilise des codes reposant sur les lignes, les couleurs et les textures, prises indépendamment d'un quelconque renvoi*

¹³² Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, Paris, Ed. Seuil, 2000 (Collection Points essais Sciences humaines 411).

¹³³ Joseph Courtès, *La sémiotique du langage*, Paris, A. Colin, 2007, pp. 34-35.

mimétique »¹³⁴. Ce sont ces derniers qu'on retrouve particulièrement sur les masques fangs notamment les couleurs peintes sur le support et les scarifications.

Présents sur le support matériel, ces signes sont, en fait, les « formants » d'écriture. On désigne sous ce terme, toute trace, de nature quelconque, entrant dans la configuration qu'est l'écriture et qui est manifestement repérable sur un support matériel, accède au statut de « signe » et permettant alors de pouvoir déchiffrer le sens porté par le support formel. Bien plus encore.

Un formant est une partie de la chaîne de l'expression correspondant à une unité du plan du contenu. Il y a des formants « figuratifs », c'est-à-dire des formants constitués par un dispositif d'expression auquel la grille de lecture du monde naturel conjoint un signifié, et qui est ainsi transformé en signe-objet. Il existe des formants « plastiques » qui, eux, servent de « prétextes » à des investissements de signification autres, plus abstraits, généralement de nature axiologique, et bien souvent dans une étendue textuelle. Pour reprendre Greimas : « mais, alors que les formants figuratifs ne se mettent à signifier, pour ainsi dire, qu'à la suite de l'application de la grille de lecture du monde naturel, les formants plastiques sont appelés à servir de prétexte à des investissements de significations autres, nous autorisant à parler de langage plastique et à cerner leur spécificité. »¹³⁵

Nous nous appuyons sur l'approche développée par Isabelle Klock-Fontanille qui considère chaque trace présente sur un support matériel, dans un contexte scripturaire,

¹³⁴ Jean-Marie Klinkenberg, *Précis de sémiotique générale*, 379.

¹³⁵ Algirdas Julien Greimas, « Sémiotique figurative et sémiotique plastique », *Documents*, VI, 60, 1984, p. 17.

comme un élément majeur dans la construction du sens global de l'objet et ne serait donc pas anodin.

2.1. Le bois, matériau privilégié et support¹³⁶ du spirituel

Les masques fangs que nous étudions sont essentiellement fabriqués en bois. Chez les Fangs, selon nos informateurs, c'est particulièrement le bois dénommé *Musanga cecropioides*, appelé familièrement « parasolier » qui est le plus employé dans la confection des masques culturels. Très prisé à cause de son aspect léger, facilitant d'une part l'utilisation par le porteur et d'autre part, son maniement par l'artiste-sculpteur qui pourrait ainsi mieux le manier afin d'obtenir la forme souhaitée, représentative de l'esprit qui y résidera.

En règle générale, dans les cultures africaines, le choix porté sur un arbre servant de matériau aux sculpteurs ne relève pas d'une simple préférence ou d'un pur hasard mais il y a tout un rituel qui est sous tendu. C'est effectivement lors d'un culte que les Anciens, accompagnés de l'artiste sculpteur, déterminaient l'arbre qui était le mieux adapté et qu'il fallait abattre pour la fabrication des masques. En effet, pour ces Anciens, détenteurs de la connaissance et de la mémoire du peuple, certains arbres étaient reconnus pour leurs vertus mais surtout de l'énergie vitale qu'ils dégageaient, nécessaire à l'être humain avec lequel il établira une parfaite harmonie.

¹³⁶ Nous employons ce mot, non pas au sens sémioticien du terme comme nous l'avons défini au préalable, avec toutes les fonctions qui sont les siennes dans la configuration qu'est l'écriture. Le terme « support » ici doit être entendu tout simplement dans son acception courante c'est-à-dire quelque chose qui a le rôle de prendre sur elle, de porter une autre chose.

Par ailleurs, à côté des raisons que nous avons d'abord énumérées, une autre s'énonce comme étant la plus importante parce qu'elle relève d'une intellection profonde, quant au choix du bois/arbre comme matériau de prédilection des masques dans l'univers traditionnel africain. Nous faisons allusion ici au principe qui prévaut dans l'oralité africaine et qui dégage une perception traditionnaliste très poussée/aboutie de l'arbre en Afrique.

En effet, l'oralité qui, pendant longtemps a toujours été définie dans son rapport antonymique à l'écriture, comme étant le fait de l'absence d'écriture, notamment chez les peuples d'Afrique noire plaçant ainsi le continent noir dans un rapport de dominé face à la culture occidentale (mais nous n'allons pas ici revenir sur cet aspect qui, nous semble bien dépassé !), se pose/présente aujourd'hui comme l'un des traits caractéristiques des cultures africaines. En fait, il faut saisir l'oralité comme une modalité caractéristique de la culture africaine, aliénable et indissociable de l'être et de l'agir africains. L'oralité se pose donc comme un « mode de civilisation »¹³⁷ s'articulant autour de la pensée de la Totalité¹³⁸, laquelle motive l'Africain dans chaque acte ou fait de création qu'il commet. Cette approche de l'oralité n'est plus seulement limitée à des marques de la tradition culturelle ancestrale ou encore de la littérature, mais elle se construit par elle-même et devient alors une matrice virtuelle et atemporelle qui garantit la spécificité de la culture africaine. Cette vision est soutenue par Jean Derive dans la mesure où il reconnaît que :

¹³⁷ Nous empruntons cette expression à Jean Derive.

¹³⁸ La pensée de la Totalité vue par Auguste Comte repose sur le fait que l'Homme possède le monde avec lequel il établit une relation essentielle voire vitale. C'est comprendre qu'il y a interaction entre l'Homme et le monde, ce qui forme un tout où sont pris en compte les parties, les discontinuités mais aussi les ruptures. Il y a pour ainsi dire des réseaux. C'est l'ancrage de sa théorie sur la notion de positivisme.

« L'oralité apparaît comme une véritable modalité de civilisation par laquelle certaines sociétés tentent d'assurer la pérennité d'un patrimoine verbal ressenti comme un élément essentiel de ce qui fonde leur conscience identitaire et leur cohésion communautaire »¹³⁹

Ainsi l'oralité se positionne-t-elle comme une donnée fondamentale et incontournable dans chaque action menée par les Africains et c'est elle qui oriente tout et par elle tout s'explique dans l'univers africain.

Partant de cette oralité qui conçoit et soutient que toute chose est dotée d'une âme mais surtout qu'elle est porteuse d'une Parole, l'arbre en Afrique possède une dimension spirituelle et est alors sacré. En fait, c'est parce qu'il est doté de la Parole – l'un des principes essentiels de l'oralité en ce sens qu'elle est une sublimation des ressources inépuisables dont l'Africain a nécessairement besoin pour son équilibre personnel et environnemental – que l'arbre est perçu comme un être vivant qui participe au bien-être de l'Africain traditionnel. C'est cette Parole qui est :

« le principal instrument et le principal enjeu de la vie, elle est assimilable à la vie. Elle sera la Vie elle-même, autant dans ses expressions domestiques les plus humbles que dans ses aspirations les plus élevées. Dans ce dernier cadre, elle se transfigurera en Verbe, attribut suprême qui rattache l'homme au Sacré »¹⁴⁰

¹³⁹ Jean Derive, « L'oralité comme mode de civilisation », *Littératures orales africaines, perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, 2008, p. 17.

¹⁴⁰ Ludovic Obiang, Dossier d'habilitation à diriger des recherches, Université de Limoges, 2012, chapitre 6, p.

Grâce à la Parole, l'arbre est considéré comme un signe dans la pensée africaine. C'est donc affirmer que l'arbre est une donnée essentielle et l'Africain y recourt dans plusieurs domaines notamment la sculpture. De plus, il est un intermédiaire permettant à l'Homme noir de pouvoir tisser un lien avec la nature et créer ainsi une parfaite symbiose. Tout cela ne trouve sens dans la perception traditionnaliste qu'ont les Africains du monde et des choses qui le composent et c'est d'ailleurs l'oralité qui nous prête les clés pour mieux la saisir puisqu'elle est « *une façon d'être et de voir le monde selon une perspective essentiellement, sinon exclusivement expressive, significative.* »¹⁴¹. C'est pourquoi, on note une dynamique de symbolisation de l'arbre dans l'univers culturel africain. En fait, il est l'interface, voire le lieu de coexistence entre le naturel et le surnaturel, le visible et l'invisible, le passé et le présent, les vivants et les morts. C'est cette dimension plurielle de l'arbre qui fait de lui, le matériau privilégié des sculpteurs dans la fabrication des masques. Nous tenons également à souligner ici le caractère ambivalent de l'arbre qui confirme encore sa place dans le système de pensée africain.

En outre, l'arbre exprime la relation qu'une société entretient avec son milieu et c'est à ce titre qu'il est considéré comme une écosphère¹⁴² pour l'Africain. C'est pour cette raison qu'on admettra que certains arbres procurent aux hommes une impression de vénération car ils reconnaissent la fonction qu'il remplit au sein de la communauté. Il se positionne comme un allié pour l'Africain, à l'instar des autres éléments de la nature, et lui permet de rentrer en contact avec le monde des esprits. Comme le soutient Clémentine Faik-Nzujii.

¹⁴¹Idem, p.

¹⁴² Un écosystème où plusieurs niveaux interagissent les uns aux autres. Il s'agit principalement de la matière, l'énergie et les êtres vivants. (wikipedia.org, consulté le 27 août 2015, à 21H01)

« Car, conscient de ce que son corps est périssable et son destin temporaire et fini, l'homme cherche des alliés moins fragiles et de consistance plus stable et durable dans la nature : astres, éléments, animaux, végétaux, minéraux, bref tout ce qui participe de l'univers lui fournit des symboles »¹⁴³

La figuration est présente dans tout acte posé par l'Africain au sein de la société traditionnelle, que ce soit dans la vie sociale ou encore religieuse et dont l'art constitue l'une des manifestations. L'univers traditionnel africain est caractérisé par *« la fréquence et l'intensité des relations avec l'invisible »*¹⁴⁴ affirme Laburthe-Torla, qui représente l'une des préoccupations majeures de l'Africain traditionnel. L'arbre va, pour ainsi dire, être rattaché à lui par des connexions mystiques, faisant de lui, le siège des esprits qui protègent la communauté. Hubert Deschamps rappelle l'importance des arbres en tant que supports des entités invisibles, garants de l'équilibre sociétal dans les peuples d'Afrique noire :

« A la côte de Guinée, l'arbre iroko est le symbole de la fécondité. Tous les arbres ont des âmes. Quand on les coupe, on doit les apaiser par les offrandes. On trouve les mêmes croyances en Oubangui. Les Manja et les Banda pensent que chaque génie affectionne particulièrement une espèce d'arbre. On en coupe une branche qu'on dépose auprès d'un autel et le génie vient y résider »¹⁴⁵

Cette vision est partagée par tous les peuples d'Afrique noire et c'est bien la fonction ésotérique de l'arbre qui a sans aucun doute poussé les sculpteurs à le choisir comme

¹⁴³ Clémentine Faik -Nzuji, *La puissance du sacré*, Tournai, La Renaissance du Livre, coll. « Voyages intérieurs », 2003, p. 23.

¹⁴⁴ P. Laburthe Torla, *Minlaaba*, Paris, Honoré Champion, 1977, p. 24.

¹⁴⁵ Hubert Deschamps, *Les religions d'Afrique noire*, Paris, PUF, 1965, p. 25.

principale matière première. En théorie de l'écriture, on appréhende l'arbre, transformé plus tard en bois, comme ayant une fonction sémiotique bien spécifique. Dans son ouvrage consacré aux écritures, Anne Zali souligne l'importance du support quand on s'intéresse aux systèmes scripturaires. Elle précise :

« Outil intellectuel, l'écriture est en même temps une aventure matérielle. Son histoire est étroitement liée à celle de ses supports, sa mémoire absolument dépendante de ces témoins d'argile, de pierre, de brique, d'os, de bois, de papyrus ou de parchemin sans lesquels les messages écrits seraient à tout jamais perdus »¹⁴⁶

En effet, on voit que le support qu'est le bois une fois transformé, va nécessairement offrir un espace d'inscription au sculpteur qui, pourra ainsi travailler le matériau afin de traduire ce que les forces invisibles lui auraient dicté de représenter sur les masques. De plus, il est très important de souligner ici que derrière la nature de ce support qu'est le bois, il y a toute « *une force sensible, pratique, symbolique et idéologique (qui) procède pleinement de l'aventure sémiotique* »¹⁴⁷ pour paraphraser Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier. On rappellera encore le rôle important du support dans la construction du sens tel qu'on le démontrera dans notre analyse. Ainsi présenté, nous sommes dès lors dans l'aventure « sémiotique » à partir du moment où sur le support matériel (le masque), nous repérerons les éléments qui entrent en compte dans la mise en place d'un système

¹⁴⁶ « Introduction » in *L'aventure des écritures, Matières et formes*, Bibliothèque nationale de France, 1999, p.12.

¹⁴⁷Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier, "Interroger Les Supports ? Matières, Formes et Corps," p.13.

scripturaire : ce support matériel se transformera en support formel pour accueillir des formants, permettant ainsi à de simples traces de devenir des signes interprétables/lisibles.

Nous tenons à souligner que derrière le choix d'un arbre, il y a toute une pratique partant du contexte de fabrication des masques, du rituel de prélèvement de l'arbre dans la forêt¹⁴⁸ jusqu'à l'œuvre aboutie, on observe toute un dispositif mis en place constitué d'étapes chacune jouant un rôle et une fonction précise. Ces différentes étapes participent et donnent une valeur à toute l'activité faite par le sculpteur impliquant également toute la société fang parce que les masques fabriqués doivent servir efficacement les intérêts de la communauté sur divers plans. Conscient de cette réalité, l'artiste-sculpteur s'applique dans sa création.

En outre, il faut préciser que la mission du sculpteur est justement d'éveiller les consciences des Hommes et cela part du fait qu'il se sent lié au système de croyances, qu'il respecte d'ailleurs sans vouloir s'en écarter même s'il jouit d'une certaine liberté artistique ! Et c'est dans cette optique qu'il est tenu de les faire partager par son savoir-faire afin que l'œuvre qui en découle puisse être comprise par les membres de sa communauté. Car, il s'agit ici de mettre en valeur l'identité fang dans chaque signe plastique inscrit afin qu'il soit identifié et reconnu par tous et surtout, qu'il reste présent dans la mémoire collective ; On peut dire qu'il y a dans l'œuvre créée par le sculpteur, une fonction pédagogique/didactique

¹⁴⁸Cette opération est également faite en matinée afin d'établir une communion entre l'homme et l'arbre. Cette communion est d'ordre spirituel dans la mesure où le sculpteur va accomplir un rituel. Ce rituel consiste pour le sculpteur à demander à l'arbre la permission d'être coupé en lui signifiant ce qu'il veut en faire.

manifeste. En somme, les formes utilisées par l'artiste se doivent d'être comprises et admises par le plus grand nombre puisqu'ils partagent le même patrimoine culturel. Il y a presque toujours en lui, cette volonté de transmettre les us et coutumes à travers les œuvres qu'il produit. Contrairement à l'artiste occidental, lié, lui, aux écoles abstraites et dont les œuvres ne sont pas tenues d'avoir une signification admise par tous puisque l'artiste vit dans un monde « objectif », qui ne repose plus sur des systèmes de croyances. Les traditions et les missions artistiques sont très différentes dans ces deux mondes. C'est reconnaître que l'une des fonctions de l'art en Afrique est de révéler l'identité d'une culture et c'est dans cette perspective que le travail de mise en forme de l'artiste africain s'inscrit. Il crée des œuvres qui soient utilitaires en tant que véhicules de communication, facteurs de cohésion aux fins de mettre en évidence l'identité culturelle de son peuple.

2.2. Les couleurs traditionnelles en présence

Dans la culture fang, comme toutes les autres d'ailleurs, les couleurs sont chargées d'une ou de plusieurs significations. C'est pour cette raison que l'emploi d'une couleur n'est pas anodin, elle permet alors de mettre en avant un aspect particulier – le plus souvent mystérieux – des masques. Chaque couleur entre dans le processus de production du sens de l'œuvre. Il faut préciser que l'utilisation de la couleur sur un objet d'art répond également à un besoin esthétique lié au fait que toute création artistique est l'expression des aspirations d'un peuple mais bien encore, elle est un langage. En d'autres termes, elle est un mode de communication et dans cette optique que toute inscription (signes graphiques, idéographiques, etc.) est bien orientée, soignée par l'artiste parce qu'elle participe à ce processus.

En règle générale, ce sont les couleurs blanche, rouge et rarement noire, qui sont principalement utilisées par les artistes-sculpteurs dans la mise en forme/décoration des masques. D'ailleurs, on retrouve toujours ces couleurs dans les pratiques rituelles africaines. Engelbert Mveng affirme que la symbolique des couleurs utilisées dans l'art en Afrique est fondamentalement la même chez tous les peuples africains. Ainsi, la couleur est-elle un atout indispensable dans l'univers traditionnel parce qu'elle participe manifestement au langage comme tout autre mode d'expression et sa présence peut être perçue comme une contrainte esthétique dans ces pratiques. A ce propos, Christiane Falgayrettes-Leveau soulignait le rôle de l'esthétisme perceptible dans les arts africains et elle reconnaissait que : « *Ces ornements s'inscrivent dans une pérennité qui fonde des liens indéfectibles entre les hommes et les objets qui leur servent d'intermédiaires dans leurs relations avec le surréel* »¹⁴⁹

Nous allons ici restituer les différentes significations données à ces couleurs dans l'univers traditionnel fang appliqué sur les masques, nous verrons qu'elles ne se détachent pas des croyances qui prévalent dans l'aire culturelle fang en particulier mais aussi, dans la culture africaine en général. Soulignons ici que nous sommes dans le domaine des croyances, celles-ci sont le socle des sociétés traditionnelles africaines. En effet, il ne s'agit pas d'analyser ces couleurs comme ne servant que pour la dimension esthétique mais d'envisager ici les mécanismes sociaux ou psychologiques sous-tendus et qui sont la manifestation d'un attachement aux croyances. De plus, nous considérons ces couleurs comme des formants plastiques, formants parce qu'elles sont appliquées sur le heaume et elles vont de ce fait, participer à générer la signification. Ces dernières supposent donc des tensions qui vont

¹⁴⁹ Christiane Falgayrettes-Leveau, *Masques*, éditions Dapper, exposition au Musée de Paris du 26 octobre 1995 au 30 septembre 1996, p. 84

indéniablement affecter les individus dans leur agir. Clémentine Faik-Nzuji le rappelle dans ce passage où elle montre l'intérêt accordé aux symboles en Afrique noire :

« Quels que soient sa nature, son contenu, sa fonction ou le sentiment qu'il provoque chez celui qui l'approche, le symbole africain apparaît dans son essence comme étant à la fois lieu de passage et lieu de manifestation. En effet, le symbole est le lieu par où passe l'homme pour établir une communication avec ses semblables et avec les réalités situées dans d'autres dimensions. Mais pour que le contact soit accessible, ces réalités, de nature plutôt insaisissable, doivent devenir accessibles à celui qui les recherche, donc lui être perceptible d'une manière ou d'une autre »¹⁵⁰

Conscient de l'importance du symbole, l'artiste-sculpteur puise dans le patrimoine culturel et intègre les symboles de la culture fang dans les masques dans le but de maintenir le lien entre l'Homme et son univers mais aussi avec les puissances supérieures.

Ainsi avons-nous la couleur blanche, faite à base de kaolin blanc ou d'argile extraite aux bordures des cours d'eau. Le kaolin est lui-même tout aussi symbolique. Il est considéré comme un média parce que dans certaines pratiques religieuses, il fait partie de la quête du voyage souterrain du néophyte qui va à la rencontre de l'esprit-mère des initiés et rentrer en possession du don de la divination. Mais, le contexte dans lequel ont été découverts les masques dans les récits mythiques fangs impose la présence de la couleur blanche, nous

¹⁵⁰ C. Faik Nzuji Madiya, *Symboles graphiques en Afrique noire*, Paris, Louvain-la-Neuve, Karthala; Ciltade, 1992, p. 45.

pensons notamment aux masques-femmes Ngontang¹⁵¹ qui est représentatif de cette couleur parce qu'ils sont peints uniquement de blanc.

Cette couleur recouvre majoritairement – dans la plupart des cas – tout le heaume, comme on peut le constater sur le Ngontang, le Ngil et bien d'autres. Le blanc évoque le monde des ancêtres, des esprits, des morts. En d'autres termes, il symbolise le monde de l'au-delà, ce monde invisible qui est omniprésent dans la quasi-totalité des représentations culturelle et mentale des Africains traditionnels, sans lequel rien ne peut s'accomplir. D'ailleurs, on le perçoit dans plusieurs rites où il y a une présence manifeste de la couleur blanche, qu'il s'agisse des funérailles, des initiations, son emploi sur les masques semble, tout compte fait, systématique dans l'univers traditionnel. En fait, précisons-le ici, le blanc renvoie au sacré. Ce sacré qui est, selon Emile Durkheim, le siège d'une puissance et d'une énergie qui agit sur le profane. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant dans la société traditionnelle fang de voir comment les Hommes cherchent à être si proches des entités supérieures via des cultes, ils entendent recevoir des recommandations qui les aideraient à résoudre des préoccupations auxquelles ils font face.

S'agissant du Ngil¹⁵², par exemple, la couleur blanche rappelle l'origine mystique de l'esprit qui réside dans ce masque et rappelle aux Fangs que les actes posés, notamment, les

¹⁵¹ Dans le récit d'origine du masque Ngontang, c'est au cours d'une partie de pêche que des femmes trouvèrent dans leur nasse une chose extraordinaire caractérisée par une beauté tellement éclatante. Cette chose mystérieuse ressemblait à une femme blanche ou une fille fantôme. C'est pour cette raison que la couleur blanche est la caractéristique principale des masques Ngontang et par conséquent une des trois couleurs les plus utilisées sur les masques.

¹⁵² Le Ngil est un masque de confrérie et il servait de justicier dans la société traditionnelle fang en rétablissant l'ordre au sein de la communauté. Il était tellement redouté que lors de ces sorties, les femmes et les enfants se mettaient à l'abri de son regard parce qu'il était en mesure d'ôter la vie à ceux qui lui semblait avoir un esprit malveillant. Car c'est souvent à la suite d'un acte grave et nuisible posé dans la communauté que les initiés

sanctions n'émanent pas du porteur mais des ancêtres. Par ailleurs, il peut arriver que la couleur blanche soit remplacée par le roux ou encore le jaune lorsque l'artiste-sculpteur n'est pas en mesure d'avoir à sa portée le matériau permettant d'avoir une couleur blanche. Il n'y a donc pas ici des incidences graves sur la valeur intrinsèque du masque. Car, ces couleurs ont la même symbolique que le blanc parce qu'elles sont ses équivalents chez les Fangs.

Ensuite, nous avons aussi, comme autre couleur, le rouge, faite à base de la poudre de *padouk* ou bien de l'argile rouge mélangée à de l'eau. Symbole de la vie, de la santé, la couleur rouge est souvent très peu représentée sur les masques fangs et quand elle y est c'est pour signifier l'importance de la vie dans l'existence humaine, qui doit être respectée et préservée des esprits malveillants. On retrouve le rouge sur la partie supérieure (front, tempe) de certains masques et elle met en évidence les scarifications observables sur le heaume. Cette couleur était utilisée par les ancêtres dans les pratiques rituelles diverses parce que, selon eux, le rouge non seulement renvoyait à la vie mais bien plus encore, il symbolisait le sang menstruel, la force vitale nécessaire à la procréation.

Aussi le rouge rappelle-t-il la condition humaine et permet à l'Homme de célébrer la vie, principe indispensable dans la communauté. Denise Paulme rappelle bien la portée du rouge chez les Africains en général :

« L'usage du rouge remonte à ces temps lointains. Or l'intention que traduisait ainsi le Néanderthalien n'était point tant d'embellir le corps que de renforcer en lui le pouvoir de la vie, et c'est

convoquaient le Ngil afin qu'il puisse rendre justice en sanctionnant les coupables. Cette sanction pouvait aller jusqu'à la mort du fauteur de troubles.

un sens analogue qu'il convient de donner à l'usage de la poudre rouge chez plus d'un peuple africain. Le rouge, couleur du sang étant non seulement le symbole de la vie, mais aussi le véhicule et le support visible de son essence »¹⁵³

La présence du rouge rappelle l'élan vital au sens psychique et physique qui interpelle alors tout homme dans sa recherche avec lui-même.

Enfin, nous avons le noir. Généralement repéré sur le haut du heaume pour marquer les cheveux ou encore les sourcils du masque, la couleur noire est obtenue à partir du charbon de bois broyé mélangé avec soit de l'eau, soit de l'huile. Il faut préciser que la symbolique du noir n'est pas très nette dans les rites et c'est sans doute la raison pour laquelle, on conçoit tout simplement cette couleur comme représentative des ténèbres, de la nuit encore de la souffrance. Elle est aussi le symbole de la mort. D'un tout autre point de vue, elle manifeste la réalité du monde matériel qui se présente aux hommes durant leur parcours et avec lequel ils font face. Et l'Homme fang ne se détache pas de cette conception, d'ailleurs, il sait l'intégrer dans sa conception qu'il a du monde dans la mesure où grâce à cette couleur, il prend conscience de sa nature. Comme le soutient Azambo :

« Le noir se comprend par opposition au blanc...Le noir symbolise essentiellement non pas la nuit, les ténèbres, le mal, la souffrance, comme c'est le cas dans d'autres cultures mais la vie même sur terre. Pour le Pahouin, il est évident que le premier homme ne pouvait être que de race noire : ce qui est une autre manière de dire

¹⁵³ Denise Paulme, Jacques Brosse, *Parures africaines*, Paris, Hachette, 1956, p. 17.

que le Noir est, par excellence, l'Homme terrestre avec ses qualités et ses défauts »¹⁵⁴

La couleur noire se pose donc comme ce qu'il y a de plus matériel dans la vie de tout homme. Aussi, on peut également faire une lecture ambivalente de cette couleur, elle peut aussi bien renvoyer à la nuit d'où jaillit la création en même temps qu'elle reste le symbole des ténèbres dans lesquelles agissent les sorciers.

Nous avons donné là les trois principales couleurs repérables sur les masques fangs. Cette trilogie traduit remarquablement l'imaginaire traditionnel fang qui s'appuie sur la vie sous toutes ses formes et ses dimensions. Celles-ci régissent l'ordre des choses et confirment le caractère mystérieux qui place l'Homme fang au cœur de ces questions existentielles.

Cependant, il faut dire de la symbolique de ces couleurs n'est pas propre à la société traditionnelle fang. En effet, on la retrouve aussi bien chez les autres groupes ethniques gabonais, notamment chez les peuples du sud du Gabon, comme les Punus par exemple. Toutefois, on peut remarquer des variantes dans certaines régions gabonaises. Elles sont la résultante des pratiques liées à un culte bien spécifique et qui modifierait la symbolique d'une couleur donnée. Comme on le voit, les couleurs sont des formants « plastiques » qui servent de « prétextes » à des investissements de signification, abstraits, de nature axiologique ou symbolique. Ces couleurs-formants possèdent chacune une signification, mais quand elles sont intégrées sur le support matériel qu'est le Masque, elles vont fonctionner ensemble, en harmonie. C'est dans cette optique, qu'elles feront partie d'un tout/

¹⁵⁴ Azombo cité par Paulin Nguem-Obam, *Fang du Gabon, les tambours de la tradition*, Paris, Karthala, 2005, p. 40.

ensemble significatif. Ce qui permet au support matériel de se transformer en support formel.

2.3. Les scarifications

Un autre élément visible sur les masques fangs est la scarification. Mais contrairement aux autres masques gabonais qui possèdent une grande variété de scarifications, nous faisons allusion aux masques punus¹⁵⁵ par exemple, dont les heaumes présentent de nombreuses scarifications aux formes diverses, ce qui n'est pas le cas des masques fangs. En fait, il n'y a qu'une minorité de masques qui en possèdent notamment le Ngil et le Ngontang.

Les scarifications sont la matérialisation des croyances, des valeurs sociales voire des relations entre individus nécessitant une marque, une « transmutation plastique » pour paraphraser Christiane Falgayrettes-Leveau. Celle-ci se lit non seulement sur les corps des hommes – en tant que support de ces symboles – mais aussi sur les sculptures (les masques dans notre cas) où les scarifications deviennent un canal permettant aux divinités de rentrer en contact avec le monde des vivants.

Comme nous l'avons signalé plus haut, les masques fangs ne présentent pas de nombreuses scarifications, du moins ceux que nous avons rencontrés. Sur le Ngil, on remarquera des traits/tracés en chevron, avec des lignes horizontales, ceux-ci se situent sur les joues, les arcades sourcilières ou encore sur le front.

¹⁵⁵ Les Punu sont un groupe ethnolinguistique que l'on retrouve aussi bien au Gabon qu'au Congo. Au Gabon, on les localise dans les provinces de la Ngounié et de la Nyanga. Le Mukudji est l'un des masques célèbres de leur patrimoine artistique.



On voit que certaines de ces scarifications ont la forme des figures géométriques : losanges et triangles. Ces deux formes géométriques reviennent sur la surface du masque et elles ont aussi, une signification : obtenu par l'association de deux triangles équilatéraux, le losange représenterait la vulve de la femme, symbole du sexe féminin qui donne la vie. En plus, l'union des deux triangles, un orienté vers le haut et l'autre vers le bas, renvoie respectivement au sexe masculin et au sexe féminin. Par ailleurs, précisons que ces scarifications sont, elles-aussi des formants plastiques mais aussi figuratifs.

En d'autres termes, le losange serait donc la représentation de la dualité sexuelle présente dans toutes les sociétés et celles des masques fangs l'intègrent parfaitement. Quant à la forme triangulaire, c'est la transcendance, la connaissance des choses, de cette rencontre avec les esprits dont les masques sont le support.

Par ailleurs, on peut voir dans la structure formelle des scarifications, une récurrence de certains nombres dans la composition de celles-ci. C'est-à-dire qu'en comptant les

éléments qui forment un type de scarification, on remarquera que leur somme renvoie à un chiffre ayant une signification bien précise dans la société qui l'utilise. Dans notre cas, il s'agit principalement des chiffres deux, trois, neuf et douze. Ainsi donnerons-nous leur symbolique dans l'aire culturelle fang. Mais avant, nous tenons à préciser qu'en règle générale, l'emploi des chiffres permet, d'une certaine façon, d'appréhender les principes essentiels de l'univers et de sa création. En effet, les chiffres ont longtemps intéressé les cultures du monde non seulement par leur fonction primaire (calculer, compter ou encore mesurer) mais aussi parce qu'ils possèdent d'autres possibilités et qu'ils sont dotés d'une signification particulière. Nous allons ici, donner la signification des chiffres les plus utilisés sur le masque fang. La valeur de ces chiffres dans la culture fang ne diffère totalement pas de celles des autres peuples aussi bien africains, occidentaux ou encore asiatiques.

S'agissant du chiffre deux, il revient sur plusieurs parties du masque, que ce soit les tresses ou encore les joues. Ce chiffre est symbolique de l'union, de l'équilibre et mieux encore de la dualité. C'est également l'opposition des deux mondes, invisible et visible dans la mesure où on admet que le masque relève du monde visible, mais appartient fondamentalement au monde des esprits, monde sacré.

De plus, le chiffre deux représente la dualité de sexes, homme/ femme qui est fortement remarquable dans les sorties de masques où les hommes et les femmes dansent en même temps que le masque et reconnaissent son rôle dans la société. Cette dualité que reprend le sculpteur en l'intégrant sur le masque, rend compte de la complémentarité des sexes, aspect déterminant pour l'équilibre, la stabilité et la cohésion sociale.

Quant au chiffre trois, il est perceptible par la rencontre des trois couleurs (rouge, blanc, noir), les scarifications faites à trois endroits distincts (les tempes et le front). On

connaît toute la dimension mystique qu'il y a derrière ce chiffre que ce soit dans les croyances africaines qu'occidentales où il est considéré comme le chiffre du langage, de la communication. Parfois associé au triangle, le chiffre trois est aussi signe de fécondité.

Perceptible sur les masques fangs, il rend compte du fait que l'Homme est composé d'un corps, d'une âme et d'un esprit, que l'on assimile au souffle de vie. Ce sont ces trois entités qui permettent à l'être humain de transcender, à s'élever spirituellement et ainsi communiquer avec le monde invisible.

Puis, nous avons le neuf, obtenu lorsqu'on compte les protubérances inscrites sur les tempes et le front du masque. Il est utilisé dans la culture fang pour signifier/marker la plénitude, la perfection, la puissance. C'est un chiffre qui traduit l'accomplissement total d'un acte posé et dont les conséquences sont le plus souvent joyeuses. Philippe Laburthe-Torla le souligne dans son ouvrage :

« Dans tout système numérique clos, il existe un nombre symbolique pour désigner l'infini... de fait le nombre 9 joue ce rôle chez les Betsi comme chez leurs voisins ; le dicton élé enen, mebog ébul : "une infinité ". Le grand tso dure 9 jours, le poivre de Guinée se prend dans les médicaments par 9 grains, l'escalier qui descend chez Esama Ndzigi aux enfers compte 999 marches, etc. Le neuf intervient dès qu'il y a volonté d'accéder à la plénitude, de viser l'Absolu, dans une perspective magique ou religieuse, il évoque la totalité »¹⁵⁶

¹⁵⁶ Philippe Laburthe-Torla, *Initiations et sociétés secrètes au Cameroun, Essai sur la religion bétii*, Paris, Kathala, 1985, p.42.

Dans la société fang, on retrouve le chiffre neuf dans d'autres rites tels que le rite de transmission de la danse « *omias* » et le rite « *So* ». On pourra y remarquer la récurrence du neuf dans le déroulement desdits rites : neuf jours pendant lesquels les danseurs se donnent en spectacle neuf fois, présence de neuf initiées principales, etc. Il est donc évident que ce chiffre ait une résonance symbolique chez les fangs, au point de l'intégrer dans plusieurs rites. En fait, s'il est tellement ancré dans l'imaginaire culturelle fang c'est parce qu'il représente la durée du premier cycle vital (neuf mois), pendant lequel l'être humain se développe et vient au monde. Pour l'Homme fang, l'embryon arrivé à maturité, par l'acte d'accouchement, est le résultat d'un accomplissement total et le chiffre neuf représente bien cette idée. C'est donc de fait que sa présence sur les masques est somme toute évidente.

Ces scarifications, comme nous le verrons plus loin, seront au cœur de notre analyse. En fait, c'est cette situation de dissonance, cette tension entre support et scarification qui permettra d'envisager une lecture de type compréhension/tabulaire. A propos de la dissonance entre support et formants, Isabelle Klock-Fontanille pense que les signes graphiques peuvent renvoyer à un autre signifié qui se rattacherait à une dimension idéologique mieux encore axiologique. En d'autres termes, il faut dépasser le signifié premier auquel ces signes graphiques renvoient de façon évidente et ainsi en dégager un plan de signification relevant de l'axiologie du peuple. (C'est donc dire que ces formants – plastiques, comme le souligne la définition de Greimas donnée plus haut – renvoient à la représentation du monde que se fait le peuple fang.)

En somme, nous avons vu ici que les masques fangs sont composés essentiellement de couleurs et de scarifications qui constituent essentiellement les formants d'écriture. Ceux-ci possèdent une signification dans la sphère traditionnelle fang et leur présence sur

les masques témoignent de cette volonté d'intégrer dans l'œuvre d'art, le système de croyances du peuple producteur.

Toutefois, nous tenons à préciser rapidement que le répertoire que nous avons dressé ici n'est pas exhaustif ; il reprend les principaux signes que l'on retrouve le plus souvent sur le masque fang. En établissant cette liste de formants, il convient d'ailleurs de dire que nous ne les rencontrerons pas sur tous les masques de la société fang. On pourra donc constater sur certains heaumes, l'absence ou encore l'emploi précis d'un type de formants. Il faut comprendre par-là que le sculpteur choisit dans ce large répertoire, tels signes à la place d'un autre et ce, en fonction du message porté par le masque. Tout comme il peut décider de n'utiliser qu'un seul formant. Ce qui va nécessairement changer la signification ou encore la valeur du masque, qui pourrait être perçu simplement comme un objet décoratif. En fait, l'artiste peut créer des masques qui servent dans un contexte autre que religieux. Des objets décoratifs, destinés à la vente aussi. Cela va s'en dire que l'objet ainsi produit ne soit pas investi du pouvoir d'un esprit déterminé. En outre, on peut penser que l'absence de formants sur un masque signifierait que ce dernier ne porte pas sur lui, la représentation du monde du peuple d'où il provient. Il est donc vide de toute signification permettant de comprendre la vision du peuple.

Remarquons que les masques fangs se caractérisent essentiellement pas des formants plastiques (et non figuratifs), ceux précisément qui peuvent être investis de significations autres que linguistique, par exemple, à savoir axiologiques ou symboliques.

Dans le chapitre suivant, nous verrons comment ces formants sont disposés sur la surface d'inscription, en d'autres termes, sur le support formel qui pour nous, sert de cadre de fixation de l'écriture du masque.

Chapitre 3 : L'espace d'inscription comme lieu d'interaction de processus de signification

Dans ce chapitre, nous analysons le support formel c'est-à-dire cet espace utilisé par l'artiste-sculpteur et ainsi concevoir les signes graphiques¹⁵⁷ comme étant des éléments déterminants dans la compréhension du Masque en tant qu'objet d'écriture, pouvant être soumis au « déchiffrement »¹⁵⁸. Il s'agit donc ici d'appréhender le support formel comme surface de déchiffrement des « formants de l'écriture », leur permettant ainsi d'accéder au statut de signes d'écriture. Aussi entendons-nous dans cette section, analyser l'espace « scénique » dans lequel les masques fangs se produisent tout en ayant un regard sur les aspects chorégraphiques des danseurs-masqués. Nous soutenons qu'en tant qu'objet complexe, le masque est à saisir sous différents angles et c'est dans cette optique que l'analyse de l'espace scénique est importante. Notre analyse se fera en deux moments, il s'agira d'abord de présenter la disposition des formants de l'écriture, puis l'espace et enfin voir comment tous ces éléments mis en relation font du masque, un texte, un système d'écriture.

3.1. Organisation interne du support formel

Notre démarche se situe dans l'approche intégrationnelle développée par Roy Harris qui conçoit l'écriture comme un ensemble d'activités qui dépendent toutes d'elle mais

¹⁵⁷ Le signe graphique est un tracé qui apparaît sous différente forme sur le support. Il peut être sculpté, incrusté, dessiné, gravé, scarifié, peint, tatoué, tissé, etc.

¹⁵⁸ Dans notre travail, nous préférons le terme de déchiffrement à celui de « lecture » car ce dernier pourrait poser quelques incompréhensions auprès de nos lecteurs dans la mesure où nous n'avons pas affaire à une écriture alphabétique. Cette dernière impose une lecture linéaire tandis que notre corpus admettra quant à lui, une lecture de type tabulaire ou encore comme l'affirme Anne-Marie Christin à propos des systèmes d'écriture autres que l'alphabet, une lecture-compréhension.

supposées par elle. Toutes ces activités font de l'écriture une « configuration » où chaque élément a un statut, une fonction sémiotique. C'est dans cette logique que nous avons choisi d'analyser le support formel en tant qu'un des objets sémiotiques d'écriture. Le support, élément de la construction du sens, n'est qu'une manière de d'organiser l'espace pour des besoins de communication. Cette notion d'espace est une donnée essentielle en théorie de l'écriture et Roy Harris le précise :

« Dans une perspective intégrationnelle, donc, l'écriture ne peut pas être considérée comme un inventaire de techniques établi une fois pour toutes. (...) Il n'en reste pas moins vrai qu'avec l'écriture nous avons toujours affaire à une intégration d'activités humaines par rapport aux données de l'espace et du corps humain. D'où une restructuration de l'espace, à la fois dans le sens de l'espace matériel et dans le sens de l'espace psychologique. Les deux vont forcément ensemble. L'invention de l'écriture a été surtout la construction d'une nouvelle logique de l'espace »¹⁵⁹

Et Isabelle Klock-Fontanille d'ajouter dans sa synthèse¹⁶⁰ :

« Etudier l'écriture, c'est appréhender le support et le texte comme des objets sémiotiques d'écriture, c'est-à-dire étudier les conditions de réalisation, de création, c'est aussi reconstruire toutes les

¹⁵⁹ Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier, « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *art. cit.*, p. 13.

¹⁶⁰ Roy Harris cité par Isabelle Klock-Fontanille in « De la trace à son déchiffrement », vol.1, Synthèse, Habilitation à Diriger des Recherches, université de Limoges, novembre 2006.

conditions nécessaires au déchiffrement, à la reconnaissance et à la lecture des textes »¹⁶¹

Et même, plus précisément, comme l'explique Isabelle Klock-Fontanille :

« On pourra alors considérer l'écriture comme une « configuration » (au sens de P. Ricoeur dans sa théorie du récit¹) et le support comme un élément de cette configuration : en effet, l'écriture comprend des caractères, une disposition syntagmatique, des objets-supports, mais aussi des acteurs et une structure actantielle et énonciative d'une pratique d'écriture, le tout étant configuré par une inscription en site d'énonciation, dans une scène pratique. »¹⁶²

Partant de là, nous analyserons la disposition des traces sur le support qu'est le Masque. Nous portons un intérêt particulier sur ces traces parce qu'elles nous aideront à confirmer notre hypothèse qui ferait du masque, une écriture. Ces traces sont des données signifiantes contraintes par leur présence sur le support matériel comme nous l'avons avancé au préalable. Elles ont le statut de signes (graphiques).

Notre support est constitué de deux plans, de façon générale : on a d'un côté les couleurs principales et d'un autre les scarifications. Ceux-ci vont donc être les formants de l'écriture. Ainsi le support formel est-il organisé de sorte qu'on y retrouve à la fois, les couleurs principales que sont le blanc, le rouge et quelques fois, le noir. Ces couleurs servent

¹⁶¹ Ibidem, p. 14.

¹⁶² Isabelle Klock-Fontanille, « Des supports pour écrire. D'Uruk à Internet », *Le Français d'aujourd'hui*, 170, 2010, p. 13-29, p. 19.

d'arrière-plan aux objets graphiques¹⁶³. Ce sont elles qui donnent une certaine allure aux masques à première vue et constituent même le niveau de l'expression la plus perceptible avant de se pencher sur les inscriptions présentes sur le support. Ces différentes inscriptions vont être réparties sur le masque de manière à ce qu'elles soient visibles et lisibles. Comment le support formel est-il organisé ?



Figure 1¹⁶⁴: masque Ngil

¹⁶³ Nous empruntons cette terminologie à Jean-Marie Klinkenberg. En effet, l'auteur nomme d'objets graphiques tous les éléments repérables sur un système d'écriture. Ce sont des éléments que l'on remarque à première vue avant même de donner leur véritable fonction dans le système d'écriture auquel ils appartiennent.

¹⁶⁴ Voir toutes les photos relatives aux masques et à la cérémonie de sortie en annexe. Les illustrations intégrées dans le corps du travail servent à donner des indications/précisions quant à l'analyse qui est faite simultanément.

Sur cet espace d'inscription, assez réduit, on remarque une concentration des formants de l'écriture, qui pourrait parfois être vue comme une forme de saturation. Il s'agit, par exemple, des scarifications en chevron marquées sur les joues du heaume qui, en plus, sont encore soulignées de trois lignes verticales qui s'étendent du front à la partie inférieure du nez. Le heaume présente un jeu de formes : scarifications et lignes verticales qui s'opposent. Ces formants sont recouverts de la couleur noire qui crée un déséquilibre sur la surface d'inscription sans pour autant entraver le fonctionnement du support formel. Cette disposition est quasiment identique sur la majorité des masques Ngil même si l'on peut avoir d'autres masques avec une organisation légèrement différente. En effet, la disposition des signes-formants de l'écriture peut varier en fonction de l'aspect que l'artiste-sculpteur veut mettre en avant mais tout en gardant la spécificité du masque tel qu'il est connu par les Fangs.

L'exemple ci-dessous a une particularité : il est majoritairement couvert de la couleur noire quand on sait que les masques fangs sont peints, le plus souvent, en blanc. Le noir est investi sur une grande partie du heaume, il met en valeur la zone supérieure du front sur lequel est marqué un signe en forme de cercle.



Figure 2 : Masque Ngil

On remarque quasiment les mêmes inscriptions que le premier masque présenté mais avec quelques modifications notamment la direction prise par les lignes constituant les scarifications. Celles-ci sont des courbes tout comme les traces situées au-dessous d'elles. La couleur noire couvre essentiellement le masque, des arcades sourcilières jusqu'au menton avec une délimitation qui met en relief la couleur rouge sur le front. Des scarifications sont apposées sur les joues et nous pensons que celles-ci sont inscrites avant la couleur noire. En fait, nous pouvons voir ici que leur fond laisse entrevoir la couleur du bois utilisé et c'est pour cette raison que les scarifications ont cette teinte, un peu brune. Ces scarifications viennent rompre l'équilibre du support contrairement aux couleurs utilisées par l'artiste-sculpteur dans la mise en forme des masques. Il y a dissonance entre le support (figuratif, puisqu'on reconnaît un visage) et les formants plastiques que sont les scarifications. La nécessité de graver les scarifications peut être perçue/ interprétée comme l'importance de

l'artiste de vouloir affirmer l'identité fang sur les objets d'arts afin de signifier leur appartenance. En fait, mis à part la représentation de l'esprit habité par le masque, l'artiste dans son travail tient, à travers les formes qu'il utilise, mettre surtout en avant l'identité culturelle du peuple fang ; celle-ci se lit dans chaque élément inscrit sur le heaume et dont la signification renvoie aux croyances auxquelles la communauté fang croit.



Figure 3 : Le Ngil

La figure ci-dessus présente un masque Ngil, fabriqué, comme tous les autres modèles que nous analyserons à partir d'une essence sélectionnée par les sculpteurs et qu'il transforme en matériau. On peut voir sur la partie supérieure du heaume, trois cercles disposés de façon verticale et qui coupent le front en deux parties égales. Cette partie supérieure crée un contraste avec le reste du heaume qui ne contient aucun autre formant.

Comme uniques formants, on note ces trois cercles. Dans cette figure, on note une opposition remarquable entre la partie supérieure qui, elle contient des formants et la partie inférieure qui n'en comporte aucun. Concernant la disposition, la surface arrondie de la partie supérieure (front) est favorable à l'inscription de cercles, ce qui donne en plus une impression de profondeur au masque. En fait, la forme circulaire impose quelque peu cet agencement des formants. On peut dire qu'il y a convergence entre le support et les formants vu que ces derniers épousent bien la surface d'inscription.

En ce qui concerne les masques Ngontang, il peut y avoir quelques scarifications, du moins ceux que nous avons rencontrés. Généralement, ces masques comportent de deux à six visages avec une dominance de la couleur blanche avec une coiffure féminine (les nattes) en croissant de lune, surélevée qui constitue d'ailleurs l'un des modèles les plus représentés dans la fabrication des masques dans la région. Dans le cas des masques Ngontang, c'est la couleur blanche qui donne tout son sens aux masques parce que c'est elle qui constitue le support formel. Tout comme sur les masques Ngil. En fait, le blanc permet de valider ou encore de légitimer le statut du masque en tant qu'objet pourvu d'une signification ; Sans elle, les signes présents sur le masque, feraient en sorte qu'on le considère que comme un objet sans signification ne servant qu'à la décoration ou encore réduit au cadre muséologique.

Par ailleurs, la dominance de la couleur blanche sur le Ngontang vient de son origine étymologique. En fait, Ngontang signifie « jeune fille blanche » et c'est la raison essentielle qui justifie l'utilisation de la couleur blanche sur le heaume et ce, pour représenter la particularité de l'esprit du masque.



Figure 4 : Masque Ngontang



Figure 5 : masque Ngontang

La couleur blanche et la coiffure en forme de croissant de lune mais encore les formes douces et courbes « comme la lune » notamment au niveau des yeux, des sourcils, et de la

forme ovale des différents visages évoquent le principe créateur féminin. En fait, sur ce Ngontang, on retient comme unique formant d'écriture, la coiffure en croissant de lune.



Figure 6 : masque Ngontang

L'exemple ci-dessus représente un masque féminin Ngontang à trois faces (bien que nous ne puissions voir la face arrière) sur lequel on peut voir quatre cercles noirs situés aux extrémités du heaume : front, menton et de chaque côté des yeux. Entre chaque visage, on remarque un formant représentant un losange, découpé en deux par une ligne verticale. Aussi peut-on noter la présence de trois cercles noirs disposés horizontalement. En dessus, une inscription en blanc qui semblerait relier les différentes faces du Ngontang entre elles.

Dans sa mise en forme, le sculpteur reprend la même disposition sur chaque visage. Un autre élément apparaît sur ce masque, la présence du raphia sur la partie supérieure du heaume qui sert de coiffure à chaque face mais aussi sur la partie inférieure. On a donc

comme formants d'écriture, les points noirs et la scarification en forme de losange et le raphia qui sert d'éléments décoratifs mais il rappelle l'univers sylvestre du masque.

En somme, les différents masques que nous avons analysés ont comme support formel, la couleur blanche, essentiellement. Elle recouvre la totalité du heaume (et quelques fois la couleur noire) et c'est elle qui transforme le bois sculpté, donc support matériel en quelque chose de signifiant. Mieux encore, la couleur blanche permet aux signes graphiques (formants) inscrits sur le heaume d'être mis en évidence et donc de générer du sens afin de ne pas être considérés comme des signes vides de valeur sémantique. Ainsi celle-ci va-t-elle permettre au sculpteur de créer et d'utiliser à la fois de lignes de construction, des scarifications, voire d'autres couleurs, qui sont en harmonie ou en discordance avec le support formel.

Soulignons au passage que ces signes graphiques sont essentiellement abstraits (ce sont donc des formants plastiques) parce qu'ils sont la « *représentation purement abstraite d'une idée, d'un concept, d'un élément ou même d'une chose concrète* »¹⁶⁵ et nous permettront de lire et de comprendre le message porté par les masques.

Le sculpteur réalise son ouvrage sur un espace restreint (le heaume) qu'il délimite et sur lequel il appose des signes qui puissent signifier peu importe leur taille (petite dans la plupart des cas). On note la présence des formes géométriques, contenues dans la composition de certaines scarifications et elles contribuent à la production du sens des masques et elles donnent une impression de profondeur. Ola Balogoun pense à ce sujet :

¹⁶⁵ Clémentine Faïk-Nzuji Madiya, *Symboles Graphiques En Afrique Noire*, p.69.

« Cette manière de jouer avec les formes géométriques conduit à introduire des éléments rythmiques dans le domaine de la plastique, grâce aux effets de symétrie et de dissymétrie obtenus par la disposition donnée aux divers éléments »¹⁶⁶

Sur le masque fang (mais aussi sur les masques d'autres régions) on a une forte présence de courbes dans les lignes des traits du visage (sourcils, lèvres, yeux), ce qui donne véritablement du rythme à l'œuvre et elles renvoient à la musicalité¹⁶⁷, quasi présente dans les actes posés par l'Africain traditionnel, fondement de l'identité africaine.

En outre, les formants de l'écriture servent d'un autre point de vue, à transmettre des émotions au sens, grâce à leur agencement mais surtout le contenu caché dans leurs formes d'expression. C'est dans cette optique que l'on reconnaît la relation existant entre **la forme artistique (le formant plastique) et la croyance religieuse (le contenu)** en regardant le choix des éléments (formants) opéré par le sculpteur telles que les scarifications. Nous pouvons lire dans le travail du sculpteur, une volonté manifeste de coordonner ces différentes formes afin de parvenir à donner une « syntaxe » en les agencant. C'est grâce à l'espace qu'il arrive à

¹⁶⁶ Ola Balogoun et al., *Introduction à la culture*, op cit., p.71

¹⁶⁷ Composante de l'être humain, la musicalité est souvent associée au rythme, à la musique mais aussi à tout type de langage. Elle est très présente dans le contexte culturel africain où on se rend compte qu'elle lui permet de tisser une relation avec l'environnement qui l'entoure. C'est sans doute la raison pour laquelle, on la retrouve partout dans les sociétés traditionnelles africaines et on soutient alors qu'elle est, en partie, au fondement de l'identité africaine. Il y a chez l'Africain cette prise de conscience et c'est pour cela qu'il l'intègre presque systématiquement dans les expressions qu'il produit. Dans ses travaux, Léopold Sédar Senghor l'a mise en valeur et il soutenait qu'elle est un des manifestations culturelles propres à l'identité africaine. Elle se donne à voir comme un rythme intérieur qui se répand dans les arts pour répondre à un besoin de sens, de communication et de surtout de spiritualité.

exploiter au mieux ces formes, cela traduit une maîtrise totale des facteurs spatiaux et plastiques.

3.2. L'espace de danse

Nous voulons ici porter un regard sur l'espace dans lequel s'énonce le masque lors de sa sortie. En fait, on remarque une disposition bien ordonnée, il s'agit bien ici de gérer l'espace délimité pour la pratique (la sortie des masques). En étudiant cet aspect en sus, il y a dans notre démarche, une volonté de saisir le masque fang dans son sens le plus large, comme nous l'avons défini plus haut, ce qui implique la prise en compte à la fois de l'espace mais aussi du danseur-porteur en s'appuyant sur les éléments visuels. Cet espace génère lui aussi une partie de message porté par le masque parce qu'il est un lieu symbolique, porteur de significations mais aussi d'émotions. A propos de l'espace, A. J. Greimas affirmait qu'il faudrait s'appuyer sur la forme et ses éléments qui font, tous ensemble, partie de la signification. Il pense que :

« Si tant est que toute connaissance du monde commence par la projection du discontinu sur le continu, on peut peut-être reprendre provisoirement la vieille opposition : étendue vs espace, pour dire que l'étendue, prise dans sa continuité et dans sa plénitude, remplie d'objets naturels et artificiels, peut être considérée comme la substance qui, une fois informée et transformée par l'homme, devient l'espace, c'est-à-dire la forme, la susceptible, du fait de ses articulations, de ses articulations, de servir en vue de la signification. L'espace en tant que forme est donc une construction qui ne choisit

pour signifier, que telles ou telles propriétés des objets « réels », que l'un ou l'autre de ses niveaux de pertinence possibles... »¹⁶⁸

Vu sous cet angle, il s'agit pour nous d'analyser cet espace délimité par les hommes lors d'une cérémonie de sortie des masques et donnant ainsi à voir une gestion spatiale organisée et structurée. L'espace est à la fois lieu de la représentation mais également, un espace de déplacement pour les danseurs où s'exécutent des mouvements qui prennent forme et s'inscrivent dans cette aire de danse déterminée et particulière.

On aura donc deux groupes comme principaux acteurs (plus tard des actants en fonction de leur proxémie) : les masques et les humains. A côté d'eux, tous les objets présents dans la zone de spectacle des masques. Généralement, la sortie des masques a lieu dans une cour, devant les habitations villageoises quand celle-ci se tient en milieu rural. Dans le schéma qui suit, nous montrerons la disposition de chaque groupe dans la scène pour ensuite les interpréter parce ces données permettront de déchiffrer les messages portés par les masques, servant à la communauté fang :

¹⁶⁸ A.J. Greimas, « Pour une sémiotique topologique » in *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, p. 129.

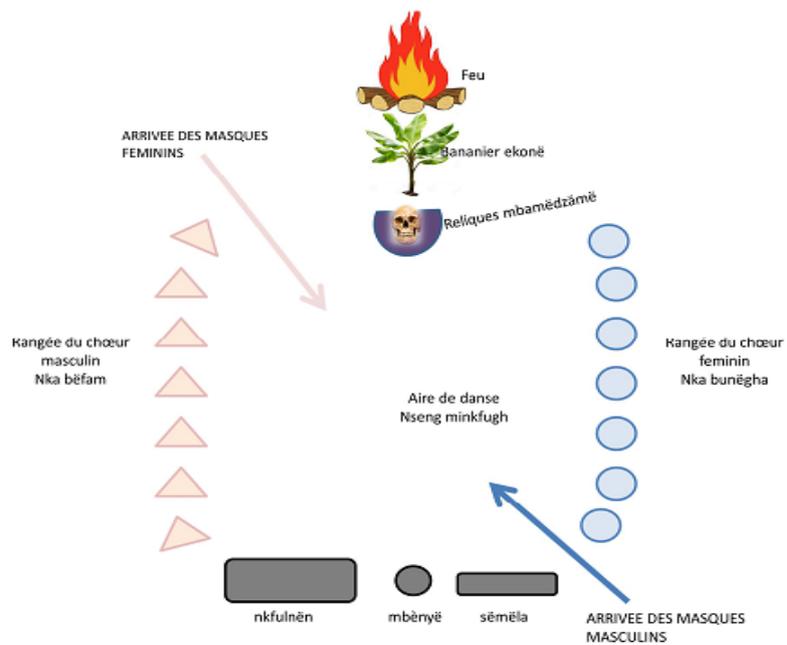


Figure 7 : Occupation de l'espace¹⁶⁹

¹⁶⁹ Cette disposition spatiale a été faite par un groupe de danse socioculturelle dénommé *Minghfugh* du village Junckville, situé dans la province du Moyen-Ogooué (centre du Gabon) lors d'une cérémonie de retrait de

Il y a là une gestion bien répartie entre les différents acteurs qui occupent et délimitent par leur corps/présence, l'espace dans lequel se tient la représentation. Tout d'abord, on s'aperçoit bien que chaque groupe d'acteurs est subdivisé. D'un côté, nous avons dans l'ensemble-masques : les masques-féminins et les masques-masculins et d'un autre côté, le public composé d'une part des femmes à droite et d'autre part, des hommes à gauche. Le regroupement humain comprend en plus des spectateurs, les danseurs et les musiciens. On peut remarquer à l'intérieur de ce groupe, une certaine occupation de l'espace entre différents acteurs : un face-à-face entre les deux camps situés aux extrémités. Il y a dans cette disposition, une forme d'interdiction d'accès au camp d'en face, chaque groupe se concentrant dans sa zone tout en participant au spectacle.

De plus, on peut voir dans cette disposition comme une sorte de confrontation entre le groupe des Hommes et celui des masques, (masques féminins et masques masculins) et chaque ensemble se définit en fonction de l'espace occupé mais aussi de l'action qu'il mène au sein de l'aire de danse. S'agissant de ces positions spatiales, Louis Millogo, dans une analyse très intéressante, pense que la disposition des acteurs (masques et Hommes) peut se lire comme un rapport de force ou d'antagonisme. Il avance que :

« Le territoire des uns semble interdit aux autres. Ils sont tournés les uns vers les autres dans une attitude d'antagonisme de deux camps qui présage une rencontre, un conflit, un choc. Le paraître

deuil. Nous tenons à préciser que l'occupation de l'espace lors d'une représentation est propre à un groupe qui peut la modifier en fonction de l'effet qu'il veut produire sur son public. Mais on retrouve pratiquement le même emplacement à quelques exceptions près.

différent de la nature des deux groupements appuie cette impression de l'avant bataille. »¹⁷⁰

Dans ce cadre spatial, la séparation est clairement établie entre différents les masques et les Hommes, bien que partageant la même scène dans une logique de cohabitation en apparence. Mais, il faut dire de cette disposition spatiale qu'elle dénote réellement la distance qu'entretiennent les masques vis-à-vis des Hommes et traduit le fait que les masques n'ont pas vocation à se mettre au même niveau de ces derniers peu importe le contexte dans lequel ils se retrouvent. C'est soutenir que les masques veillent à préserver leur nature intrinsèque bien qu'en étant dans le milieu humain (la cour du village) et ainsi maintenir l'opposition esprit *vs* Hommes. Pour Louis Millogo :

« cette opposition manifestée par la proxémie et la nature des deux classes d'acteurs nous autorise à émettre l'hypothèse qu'elles constitueront des actants, voire un sujet et un anti-sujet face à un enjeu où il faudra que l'intérêt de l'un se réalise au détriment de l'autre »¹⁷¹

Les actions menées par l'un d'entre eux génèrent une ou plusieurs significations comme nous le verrons dans la suite de l'analyse. En outre, on peut voir dans l'aire de danse des objets tels que le feu dans la partie supérieure, suivi du bananier, de la relique et les trois tambours situés en face à face. Ces objets sont des objets symboliques et leur présence dans le dispositif spatial est une donnée signifiante à prendre en compte parce qu'ils sont en relation avec les acteurs et il s'établit une interaction entre eux. De plus, ils ont une valeur

¹⁷⁰ Louis Millogo *Introduction à la lecture sémiotique*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 227.

¹⁷¹ Ibidem.

performative en conférant à la scène un aspect rituel. Le lieu du spectacle se ritualise puisqu'on y retrouve des protections symboliques notamment les reliques, placés autour du bananier et dont la fonction est de lutter contre les mauvais sorts, comme nous l'ont confié nos informateurs. En effet, peu importe le contexte (ludique, religieux, etc.) dans lequel se fait une sortie de masques, il y a toujours cette volonté de vouloir se mettre à l'abri des esprits malveillants qui essaieraient de profiter de la situation pour nuire aux membres de la communauté. Les masques en tant que garants de l'équilibre social veillent pour maintenir la sérénité dans l'espace rural.

En outre, sur la scène représentée, on peut remarquer que chaque catégorie de masques à sa zone d'entrée dans l'aire de danse. Les masques masculins se démarquent de l'itinéraire des masques féminins mais aussi, ils sont les derniers à faire leur apparition juste avant l'aube et sont d'ailleurs les plus importants dans une cérémonie. Par cet acte, ils suivent le principe selon lequel « le meilleur vient à la fin » et tiennent les spectateurs en haleine parce qu'ils sont les principaux acteurs de la cérémonie mais encore, ils donnent en sus un caractère solennel à l'événement.

Quant aux instruments de musique (grand tambour à fente, petit tambour à fente et tambour dressé à membranes), ils sont situés sur les côtés des deux rangées des chœurs masculin et féminin. Les tambours font face au danseur-masqué lors de son apparition dans l'aire de danse, il s'établit un dialogue interactif entre eux et c'est le grand tambour à fente qui donne le rythme au danseur pour une prestation remarquable.

Nous avons là, abordé quelque peu l'approche chorégraphique du masque et ce, pour montrer toute la dynamique existant autour du masque. Comme nous l'avons dit plus haut, cette étude entend aborder le masque dans ses différentes approches et ainsi ne pas limiter

uniquement l'analyse au heaume. Il faut donc là, concevoir la sortie des masques comme un spectacle total où les éléments visuels mais aussi sonores¹⁷² participent à saisir l'inscription du sens dans la mesure où nous sommes dans une perspective scripturaire.

La disposition des principaux acteurs sur l'aire de danse semble attester que la cérémonie est participative et spectaculaire. La sortie des masques revêt un caractère participatif dans la mesure où chaque danseur-masqué fait une performance chorégraphique aboutie suscitant des émotions chez les spectateurs. De plus, l'aspect participatif réside dans le fait que toutes les personnes, d'âge et de sexe différents peuvent se joindre à la cérémonie et participer d'une manière que ce soit, en dansant ou en répondant au chœur. Comme l'ont souligné Raymond Mayer et Michel Voltz :

« Par son aspect participatif, le Minkfugh appartient en effet aux danses où les acteurs principaux-les porteurs de masques-sont formés par rite initiatique (...) et où les spectateurs qui, comme on vient de le voir, entrechoquent les baguettes bibam et dialoguent avec les masques par chants interposés, sont activement associés au spectacle comme percussionnistes et chanteurs »¹⁷³

La sortie des masques rassemble hommes et femmes et les placent dans une logique de cohésion en apparence, elle est différente des autres danses traditionnelles sur ce point parce que certaines d'entre elles ne sont pas ouvertes à tous et exigent que les participants

¹⁷² Lors du séminaire en ethnomusicologie des chercheurs du Laboratoire universitaire de tradition orale ont fait une étude sur les masques gabonais, en mettant un accent particulier sur le masque fang ; dans leurs travaux, certains se sont appuyés sur les chants entonnés lors de sortie de masques afin de voir comment la musique, en tant que l'un des domaines d'expression du masque, aiderait à la compréhension de l'œuvre.

¹⁷³ Revue Gabonaise des sciences de l'Homme, *Actes Du Séminaire de Formation En Ethnomusicologie*, p. 307.

soient initiés à la société secrète, à l’instar des danses *mĕkom* ou encore *biseme*¹⁷⁴. Mais ce qui nous intéresse le plus dans l’approche chorégraphique, ce sont les déplacements des danseurs-masqués inspirés de la double catégorisation des masques et ainsi esquisser reprenant les traits/ caractéristiques propres au masque qui est mis en scène.

La chorégraphie de la danse des masques est intermittente. Il y a à la fois une chorégraphie informelle et une autre, formelle qui, selon nous, est la plus significative. En fait, cette chorégraphie est celle du danseur masqué, constituée de petites séquences au cours desquels il échange avec le grand tambour qui lui donne le rythme. En fonction du masque porté s’adapte une chorégraphie bien spécifique. Ainsi aura-t-on, une chorégraphie féminine pour les masques de *Ngontang* et une autre, masculine pour les masques de type *Ekĕkĕ* chacune d’elle ayant des traits gestuels distinctifs.



Figure 8 : masque Ekeker

¹⁷⁴ Le *mekom* et le *biseme* sont des danses qui nécessitent au préalable une initiation de la part des pratiquants. Le *mekom* est une danse masculine où on a d’un côté un homme racontant dans les chansons, les faits qui ont marqué l’histoire du peuple. Pendant cette danse, les femmes sont absentes, elles s’enferment dans les maisons, pour ainsi éviter la malédiction qui pourraient s’abattre sur elles dans le cas où elles seraient présentes. Le *biseme* quant à lui est une danse réservée aux femmes, qui appartiennent à une société secrète. Pendant cette danse, une personne malade se fait soigner par une guérisseuse, dans une case nommée *elikh é byane*.

Le tableau¹⁷⁵ ci-dessous récapitule les différents mouvements propres à chaque chorégraphie formelle :

Masque féminin	Masque masculin
Déplacements fréquents, souvent d'allure rotatoire (jeune fille à admirer)	Déplacements sobres et lents (un vieillard sage à respecter)
Démarche souple Nombreuses interruptions de séquences chorégraphiques	Démarche rude
Gestes de bras de vaste amplitude (chorégraphie horizontale)	Séquences chorégraphiques enchaînées rapidement Gestes de bras serrés (chorégraphie verticale)
Gestes de jambes en pas antéropostérieurs ou latéraux amples, en talon pointe (esthétique vénusienne)	Geste de jambes sur place à amplitude restreinte, mais très saccadés, avec martelage du sol (virilité martiale)
Danse molle et humide	Danse sûre et sèche
Danseurs en double	Danseur unique

Il ressort ici dans chacune des chorégraphies que les danseurs utilisent remarquablement leurs pieds et leurs jambes dont les mouvements sont brusques et

¹⁷⁵ Nous empruntons ce tableau aux chercheurs de l'université Omar Bongo de Libreville à l'occasion d'un travail pluridisciplinaire sur l'ethnomusicologie et avec une analyse des masques gabonais. Les résultats de ces travaux sont réunis dans *la revue gabonaise des sciences de l'Homme, op.cit*, p.313.

irréguliers. Les positions des coudes et d'épaules caractérisent les effets féminins quand on sait généralement que les danses féminines fangs privilégient le mouvement des bras vers l'espace aérien (vers le haut), c'est une des principales caractéristiques de la chorégraphie féminine fang qu'on retrouve dans plusieurs danses traditionnelles. Après avoir présenté les formants de l'écriture ainsi que les autres signes figurant dans l'espace d'inscription, nous passons à l'interprétation, en montrant comment à partir des signes dont il est constitué, le Masque devient un texte.

3.3. Le Masque, un objet « textualisé ». Des formants au texte : Essai d'interprétation

En analysant le support formel des masques fangs, on constate qu'ils sont constitués principalement de formants qui ne renvoient pas à un signifié linguistique mais plutôt à un ou plusieurs concepts, mieux encore une représentation du monde (*Weltanschauung*). Tous ces signes graphiques vont permettre de comprendre le sens porté par le masque parce qu'ils participent d'un code langagier et ils sont donc interprétables. La surface d'inscription laisse entrevoir une organisation assez bien structurée des signes graphiques qui, peuvent être considérés comme des unités signifiantes et vont pour ainsi dire, permettre de concevoir les masques comme un objet-texte. C'est par le biais du support perçu comme un dispositif syntagmatique que se construit le sens du texte. En d'autres termes, c'est affirmer que le masque en tant qu'objet-support est/porte un texte. La notion de texte est à prendre ici au sens large :

« Pour circuler dans la vie sociale, les textes s'incorporent de façon plus ou moins éphémère, plus ou moins diversifiée, dans des objets matériels qui jouent la fonction de supports matériels,

*constituant des espaces de stockage, des espaces de perception,
d'inscription ou des « espaces du faire » »¹⁷⁶*

La répartition des couleurs, des scarifications sur le heaume ainsi que la disposition spatiale des objets dans l'aire de danse, est soumise à une logique, celle de la construction du sens, qui est enclenchée parce que les signes graphiques/formants possèdent chacun une signification précise mais qui, nécessairement sont en relation les uns avec les autres, formant ainsi un système, dans le but de « communiquer ». La conséquence de cette situation produit une troisième valeur, une nouvelle signification apportant en plus, *un supplément imaginaire*¹⁷⁷. Toujours dans cette logique d'interpénétration des signes dans un support donné, Henri Matisse soutient que :

*« le signe pour lequel je forge une image n'a aucune valeur
s'il ne chante pas avec d'autres signes que je dois déterminer au cours
de mon invention et qui sont tout à fait particuliers à cette invention.
Le signe est déterminé dans le moment que je l'emploie et pour l'objet
auquel il doit participer »¹⁷⁸*

Certes, le peintre a pour corpus ses tableaux mais cela s'applique tout de même à notre corpus. Dans cette optique, nous soutenons l'idée que les masques fangs pourraient être considérés comme des objets textualisés et pourvus d'un sens. Nous tenons à souligner un fait : en tant que lecteur de ces formants, il était nécessaire pour nous d'avoir un minimum de connaissances diverses de la culture fang. Cette somme de connaissances nous

¹⁷⁶ Eleni Mitropoulou et Nicole Pignier, « Interroger les supports ? Matières, formes et corps », *art. cit.*, 2014, p. 13.

¹⁷⁷ Anne-Marie Christin, *L'image Écrite Ou La Dérison Graphique*, p.35.

¹⁷⁸ Ibid.

permet d'entrer dans l'exercice de lecture des formants, nous aidant ainsi à comprendre l'usage d'un signe au sein de la société fang de sorte à construire le sens des masques.

Tout d'abord, chaque signe représente une unité signifiante engendrant ainsi des relations syntagmatiques avec les autres signes graphiques, constituant ainsi un système¹⁷⁹. C'est dans cette optique, que l'on voit sur le heaume du masque Ngil, une relation d'union entre les scarifications en forme de chevron qui se trouve en relation avec les trois lignes verticales (cf figure 1). On sait, à partir des travaux que les signes en forme de chevron rappellent la divinité et sur le Ngil, les scarifications ayant cette forme et associées aux trois lignes verticales renforcent l'idée de la divinité qu'est le masque. Ces lignes verticales suggèrent l'ascension vers la divinité qui préside au rite. Dans le cas de ce masque, il s'agit du singe anthropoïde (singe en langue fang se dit *ngi* et c'est cet animal qui est représenté par le masque) ; quand on sait que le masque, par essence, est la matérialisation d'un esprit. Les formants, devenus des signes, renvoient à un contenu symbolique, sont porteurs d'un ou des plusieurs messages bien précis et reconnus des membres de la société fang. Nous considérons alors chaque signe/formant comme unité significative non seulement parce qu'ils ont une fonction dans la société énonciatrice mais aussi pour l'emplacement précis qu'ils occupent sur le support. Ceci dit, l'articulation entre ces différentes unités est donc évidente. Identifier ces unités est un préalable avant d'envisager l'analyse d'un système

¹⁷⁹ Rappelons qu'un système – ou mieux une structure – est une « *entité autonome de dépendances internes* » se caractérisant par :

- 1) un périmètre d'analyse définissant un objet,
- 2) une description de cet objet exclusivement dans son organisation interne, et
- 3) une description qui dégage des relations internes, des dépendances et différences.

d'écriture. C'est pour cette raison que Roy Harris insiste sur la prise en compte des relations des signes graphiques sur le support comme point de départ de l'analyse. Il souligne :

« Et toute syntagmatique se fonde sur le fait que le lecteur cherche automatiquement à repérer des relations entre configurations positives, et non pas des relations entre aires négatives. Ce qui revient à dire que la lecture du texte part toujours, pour ainsi dire, d'une « règle syntagmatique » de base »¹⁸⁰

Partant de là, on peut donc établir des relations à la fois paradigmatiques (telle couleur ou telle autres, par exemple) et syntagmatiques (c'est-à-dire leur agencement, leur organisation linéaire) entre les couleurs principales et les scarifications à partir de leur superposition. En fait, le masque en « portant » tous les signes inscrits ou peints, donne à voir une textualité, la « matière » analysable parce qu'il y a une description langagière. C'est bien entendu cette relation syntagmatique qui fait émerger, en partie, le sens des masques, à côté de la relation paradigmatique (que nous analyserons plus tard). Nous soutenons que les masques fangs portent ou sont un texte.

C'est pourquoi, une fois associés, les formants de l'écriture permettent d'accéder à la compréhension globale et donc à l'interprétation qui est le « *terme du processus de compréhension* »¹⁸¹. Pour Emmanuelle Bordon :

« Pour accéder à cette compréhension globale, le lecteur (que nous sommes) doit intégrer toutes les parcelles de sens qu'il a perçues dans les différentes unités de l'écrit au sein d'une structure sémantique

¹⁸⁰ Roy Harris, *La sémiologie de l'écriture*, Paris, CNRS Éd, 1994, p. 285 (CNRS langage).

¹⁸¹ Paul Ricoeur, *Du texte à l'action. Essais d'herméneutique II*, op cit.

cohérente qui lui permette de gérer les différentes possibilités d'interprétation. Pour ce faire, il s'appuie sur ses connaissances, sur ce qui se trouve en dehors du texte et sur le cotexte, c'est-à-dire ce qui se trouve à l'intérieur du texte »¹⁸²

Dans notre cas, la couleur rouge du Ngil aux scarifications en forme de chevron qui établissent tous deux « *une communication intelligible de messages de toutes sortes* »¹⁸³ pour reprendre Clémentine Faïk-Nzuji. A partir de là, on peut soutenir qu'il y a effectivement des liens que chaque unité entretient avec les autres sur le support formel et affirmer qu'il y a une manifestation d'un système sémiotique donné. En d'autres termes, reconnaître que les masques fangs portent un texte, entendu comme une unité complète d'interprétation.

Dans notre analyse, il s'agit de comprendre le sens des masques fangs en procédant au déchiffrement des principaux formants tout en faisant en parallèle une « lecture » symbolique de ces derniers puisque ce sont des signes où prévaut l'aspect religieux. De plus, notre travail sur ces formants laisse entrevoir un discours métalinguistique et surtout plurivoque, ce qui implique alors de nombreuses possibilités d'interprétations. Malgré cette difficulté apparente, les formants –qui sont des signes (plastiques)– permettent toutefois d'envisager une description qui aboutit à un ou plusieurs messages.

Dans les exemples choisis, nous avons des scarifications en chevron (figure 1), des lignes verticales (obliques) avec une direction ascendante et trois cercles gravés sur le front (figure 3). Les scarifications présentes sur les masques ici, comme nous l'avons évoqué plus

¹⁸² Emmanuelle Bordon, *L'interprétation des pictogrammes. Approche interactionnelle d'une sémiotique*. Paris, l'Harmattan, 2004, p. 17.

¹⁸³ Clémentine Faïk-Nzuji Madiya, *Symboles Graphiques En Afrique Noire*, p.99.

haut, crée une dissonance ou divergence avec le support. En fait, ces formants ont à la fois une valeur représentative mais renvoient à un autre plan de signification, sans doute mythique, mais nous n'en sommes pas si certaine. C'est pourquoi, nous avons privilégié la dimension axiologique, qui nous semblait quand même accessible présentement.

En outre, soulignons rapidement, ici, l'importance des scarifications, signes de validation permettant au masque d'être considéré en tant qu'objet porteur de sens. Elles le rendent authentique, efficace parce qu'elles donnent un caractère à l'œuvre d'art en faisant d'elle, un texte, un message. On peut affirmer qu'il y a une dialectique entre le support et les formants inscrits confirmant ainsi l'existence d'un énoncé porté par les masques fangs. Lequel, parmi tant d'autres avons-nous choisi de mettre en évidence ?

Notre démarche ici est de montrer que le masque fang est un système d'écriture. Nous avons fait une recherche des invariants sur chaque masque de notre corpus afin de comprendre un potentiel message qui serait vu, selon nous, comme un dénominateur commun permettant ainsi de mettre en avant un aspect majeur que tout artiste-sculpteur se doit d'intégrer dans son œuvre. Dans ce second niveau d'analyse, nous essaierons de voir à quel contenu ces formants – devenus signes – renvoient. Pour mener à bien cette démonstration, nous tiendrons compte de deux éléments principaux que nous mettrons en relation afin de proposer une interprétation globale du masque fang, à savoir **la valeur assignée au signe-formant** dans la société fang et **l'emplacement** qu'il occupe sur le support formel. Ce dernier contraint les signes-formants à produire du sens. Dans une étude, Geneviève Calame-Griaule et P.F Lacroix démontraient déjà tout l'intérêt que pourrait avoir un signe graphique africain inscrit à un endroit précis dans la compréhension d'une œuvre d'art. Ils soulignent :

« De plus, la préoccupation de la linéarité, qui caractérise les écritures proprement dites, n’y apparaît pas de façon constante ; en effet, si la direction du tracé a généralement une valeur symbolique se référant à celle accordée à des oppositions comme droite/gauche, haut/bas, cette direction est variable. Par contre le choix des matériaux, de leurs couleurs, de l’emplacement sur lequel on trace les signes joue un rôle très important dans la graphie symbolique, alors que cette préoccupation n’apparaît pas dans l’écriture. »¹⁸⁴

Plus proche de nous, Isabelle Klock-Fontanille le précise encore en s’appuyant de ses travaux sur l’écriture cunéiforme : « Dans le cas de l’écriture cunéiforme – que ce soit sur la tablette ou sur le sceau –, la soumission des formants de l’écriture au support a un corrélat au niveau du plan du contenu »¹⁸⁵. Pour y parvenir, nous nous appuyons des deux aspects cités plus haut, considérés comme des critères d’analyse et afin de voir comment ils interagissent et permettent de ce fait l’engendrement/émergence du sens. Mais mieux encore, nous souhaitons proposer un signifié autre que le conventionnel de sorte à lire un message qui relèverait d’une représentation du monde chez les Fangs. Cependant, nous ne sortons pas ces signes-formants de la représentation symbolique à laquelle ils appartiennent.

Un constat récurrent est le fait qu’on remarque dans les exemples analysés, un support formel identique dans le cadre de l’écriture du masque fang : c’est la couleur blanche (bien qu’à certains moments, on a pu voir la couleur noire se positionner comme tel). Elle rappelle la présence manifeste du monde des esprits dans la sphère culturelle. Et c’est pourquoi, elle est dominante sur tous les masques de notre corpus. Cela indique d’ores

¹⁸⁴ *Semiotica*, 3, p.267.

¹⁸⁵ Jacques Anis Marc Arabyan, al., *L’écriture entre support et surface*, 47.

et déjà que nous sortons du cadre humain lorsque nous sommes face aux masques. Et cela va entraîner une disposition particulière des signes-formants. Comme dans tous les systèmes d'écriture, la problématique du support formel est une donnée très importante. Dans cette écriture, nous sommes en face d'un support formel spécifique/particulier. En fait, la couleur blanche qui transforme un morceau de bois taillé en un objet signifiant, est en même temps formant de l'écriture. De ce fait, elle appartiendra au système semi-symbolique que nous essayons de mettre en place. La couleur blanche-support et formant rappelle sans cesse la présence du monde des esprits, des ancêtres. Celle-ci résonne comme un écho, un leitmotiv lorsqu'on tente de saisir la signification du masque fang. On ne pourrait donc pas ici, la dissocier ou la réduire uniquement au statut de « support ».

En regardant de près le masque fang, on s'aperçoit que les différents formants, à savoir les trois cercles (figure 1), les scarifications en chevron et lignes verticales (figure 2) ou encore en forme de losange (figure 3) démontrent une certaine autonomie par rapport au support ; mais ce qui est très important/remarquable c'est que leur valeur en tant que signe/symbole dans l'aire culturelle fang, complète la signification du masque et dans un contexte précis.

Il faut souligner que les formants que nous retrouvons sur le masque fang sont des signes en usage dans les arts africains (Afrique noire notamment) et leur valeur culturelle est somme toute la même chez les peuples de l'Afrique noire. Puisque l'on reconnaît une certaine unité culturelle entre eux bien qu'il existe des différences dans le contenu donné à une forme. En fait, c'est dire que l'on ne devrait pas soutenir que la continuité des formes signifierait qu'il y a nécessairement une continuité des contenus. Chaque peuple peut

modifier le sens d'un signe en fonction de ses besoins mais aussi des influences qu'il peut recevoir.

Prenons l'exemple de la scarification en chevron (figure 1, que nous comparerons à la figure 2), appelée aussi « ligne brisée », elle appartient à la catégorie des « symboles de communication »¹⁸⁶. Ce signe graphique est très utilisé dans les arts africains depuis des siècles parce qu'il traduit justement le lien entre l'art et la croyance religieuse. Clémentine Faik –Nzuji prouve la présence manifeste et répétitive de ce signe graphique aussi bien dans les œuvres africaines que sur les initiés pratiquant un rituel quelconque. Elle prend l'exemple du devin luba qui en est marqué : « *Au Shaba(Zaire), le devin luba qui entre en transes porte sur le front un diadème en forme de ce symbole qui lui permet d'entrer et de maintenir ce contact avec les esprits qui parlent en lui* »¹⁸⁷. Tout comme dans ce contexte cultuel zaïrois, on retrouve cette fonction sur le heaume du Ngil. En effet, la scarification en

¹⁸⁶ Clémentine Faik Nzuji dans un ouvrage dédié aux symboles africains fait une typologie des symboles dans les arts africains. Pour elle, les signes présents sur les œuvres renvoient à un ensemble bien défini. Elle les range en plusieurs catégories à savoir :

- Les symboles de la parole et de la lumière
- Les symboles de l'origine ou de l'ordonnement
- Les symboles de la communication et du contact
- Les symboles de la quantité
- Les symboles des dons divins
- Les symboles de la communion ou union
- Les symboles des interdits protecteurs
- Les symboles de l'entraide, etc.

Chaque signe graphique dans les arts africains renvoie à une de ces catégories. Il faut donc dire que les tracés utilisés par les artistes répondent à cette nécessité de toujours relié le signe graphique aux systèmes de croyances et de pensées de son peuple afin d'en perpétuer les savoirs (culturels, sociaux, etc.).

¹⁸⁷ Clémentine Faik–Nzuji Madiya, *Symboles Graphiques En Afrique Noire*, 88.

chevron renforce la présence de l'esprit du gorille¹⁸⁸ sur l'œuvre et de ce fait, permet donc d'établir un contact avec le porteur puisque ce dernier se trouve en être habité et communique avec lui. Cette scarification prend la valeur d'un média sur le heaume. De plus, avec le support formel (la couleur blanche), elle intensifie cette présence des esprits lors de la sortie du masque. Cette scarification n'a pas qu'une fonction décorative comme nous venons de le voir, elle est associée aux trois lignes verticales ascendantes, qui traduiraient **l'élévation de l'esprit**. Nous pensons que ces lignes orientées vers le haut renverraient à l'ascendance, caractéristique du monde spirituel.

La figure 3, quant à elle, présente un heaume sur lequel sont inscrits trois cercles, placés verticalement sur le front. En comparant les deux Ngil, nous avons relevé une **disposition verticale de formants de l'écriture** sur les supports. Celle-ci, semblerait être un invariant/dominateur commun sur les masques Ngil. Puisque nous constatons qu'il est aussi présent sur la figure 2 mais aussi 1. La figure 3 mêle des scarifications en chevron et des lignes verticales. Ces deux formants mis ensemble évoquent la communication avec le monde des esprits notamment les scarifications en chevron et la verticalité permet de lire **l'élévation**, ce vers quoi, on aspire en voyant le masque Ngil mais aussi ce qu'il représente en tant qu'esprit venu d'ailleurs. On rencontre encore ce même principe/idée sur le Ngontang avec **la ligne verticale** qui sépare la scarification en losange en deux. Mais ce qu'il y a de particulier en plus sur ce masque, c'est qu'il y a là, une rencontre/opposition entre verticalité

¹⁸⁸ Ngil signifie « gorille ». Ce masque est la matérialisation de l'esprit du gorille qui protège les initiés mais aussi les habitants du village des puissances maléfiques. La forme du heaume reprend à la fois les traits de l'animal mais de traits humains.

et horizontalité mais encore la disposition des cercles sur le heaume renverrait aux points cardinaux. Cette répartition démontre que l'esprit du masque voit tout et qu'il est partout.

Cette disposition, qui pourrait être vue comme un principe, nous amène à dire qu'il y a une pensée de la mystique très forte dans le masque fang quand on voit tous les aspects qui participent de la mise en place de cette pratique, qui se fait en amont dans une forme de dimension secrète que ce soit chez le sculpteur ou encore le danseur. Tout est fait pour aboutir vers la divinité, le monde des esprits. L'écriture du masque semblerait être orientée pour servir cette dimension mystique.

3.4. Le Masque, un système de signes

L'analyse des signes-formants des masques fangs, en s'appuyant sur leur emplacement mais également sur les relations qu'ils entretiennent entre eux, nous permet de penser et de soutenir que les masques fangs pourraient être considérés comme un système de signes à part entière (pour la définition de la notion de système, voir la note 169). En effet, cette section aura pour but de construire ou démontrer, à partir des signes présents sur le support formel qu'il y a toute une organisation précise soutenant notre affirmation.

Nous partons du postulat émis par Jean-François Champollion affirmant que l'écriture est un système et que le rôle du déchiffreur est de démontrer l'existence du système sous-jacent. Il insiste sur le fait que tout système est à « construire » ce qui signifie qu'il faut dégager, voir les éléments/signes qui, de par leur disposition/ organisation permettent de soutenir qu'il y a une structure cohérente bien que celle-ci ne se donne pas à voir à première vue. D'ailleurs Jean -François Champollion lui-même en a fait l'expérience en analysant les hiéroglyphes égyptiens qui en apparence ressemblaient à un chaos, à un ensemble

désordonné mais il a su démontrer qu'il s'agissait bien d'un système, d'une écriture. Il remarquait que :

« une inscription hiéroglyphique présente l'aspect d'un véritable chaos ; rien n'est à sa place ; tout manque de rapport ; les objets les plus opposés dans la nature se trouvent en contact immédiat et produisent des alliances monstrueuses : cependant des règles invariables, des combinaisons méditées, une marche calculée et systématique ont incontestablement dirigé la main qui traça ce tableau, en apparence si désordonné ; ces caractères, tellement diversifiés dans leurs formes, n'en sont pas moins des signes qui servent à noter une série régulière d'idées, expriment un sens fixe, suivi, et constituent ainsi une véritable écriture »¹⁸⁹

Il s'agit donc pour nous d'analyser les formants des masques retenus et voir ce qui permet de soutenir que le masque fang est effectivement un système de signes. Ce qui nous aidera *in fine* à valider le déchiffrement que nous avons fait dans la section précédente.

Tout commence par le choix opéré par l'artiste-sculpteur lors de la mise en forme (ou fabrication) des masques. Derrière ce travail d'ornementation se cachent des règles bien déterminées qui feront du masque sculpté, une œuvre d'art significative et procurant également des émotions à l'endroit des personnes qui l'approchent. En fait, il faut le dire, l'artiste-sculpteur puise dans une sorte de « répertoire » commun à tous ses semblables mais aussi reconnaissable par l'ensemble de la communauté. Les règles d'ornementation sont

¹⁸⁹ Jean-François Champollion, *Précis du système hiéroglyphique des anciens Egyptiens ou recherches sur les éléments de cette écriture sacrée, sur leurs diverses combinaisons, et sur les rapports de ce système avec les autres méthodes graphiques égyptiennes*, Paris, 1824, p. 305.

quasiment les mêmes, quand on compare les différentes réalisations faites par les sculpteurs dans la société traditionnelle fang. Ainsi le sculpteur va-t-il puiser dans le « répertoire » des éléments formels tels que les scarifications, d'une très grande diversité, qu'il emploiera en les regroupant les unes aux autres ou il les isolera sur une partie bien précise sur le support. L'artiste, en fonction de l'esprit qu'il représente, optera pour une forme des scarifications, il pourra utiliser celles dont les éléments ou composantes sont des points, des carrés, des lignes ou celles en forme de chevrons, que nous retrouvons sur notre corpus, s'agissant du Ngil.

On peut lire/voir dans cette démarche faite par l'artiste-sculpteur, une exigence à se référer à un « code » prédéfini par la communauté artistique fang particulièrement qui pourra dans une certaine mesure reconnaître l'œuvre ainsi réalisée parce que celle-ci répondrait aux critères requis. C'est pourquoi le sculpteur emploie aussi bien des expressions de passions à l'instar des couleurs symboliques, par exemple (pour créer une émotion) mais aussi des structures formelles. Nous pensons qu'il y a tout un « discours plastique » auquel l'artiste respecte tout en se permettant de prendre quelques libertés dans sa création. Yves Le Fur relève ce qu'il appelle des « figures d'expression » en observant les différents procédés et éléments utilisés par les sculpteurs (des masques particulièrement) en Afrique noire au nombre desquels on compte des amplifications, des ellipses et des métaphores qui font du masque, un discours plastique, d'une grande complexité se définissant comme l'expression d'une entité invisible. Ce discours plastique est « *susceptible d'être retransmis en paroles, notamment dans le cercle des initiés* »¹⁹⁰ souligne Yves Le Fur et nous renchérissons en soutenant que ce discours peut être interprété comme nous l'avons

¹⁹⁰ *Masques*, Editions Dapper, 1995, exposition au Musée de Paris du 26 octobre 1995 au 30 septembre 1996p. 109.

déjà démontré dans la section précédente. Il faut dire que ce répertoire de signes fait partie du patrimoine culturel de la société fang et reprenant le plus souvent des éléments relevant du mythe fang. A ce propos, Christiane Falgayrettes Leveau affirme :

« Ces signes identitaires du mythe doivent se composer, et la structure faciale les accueillir en une synthèse associative et métaphorique. Les variations et les évolutions des formes proposées par le sculpteur sont soumises à des déchiffrements érudits »¹⁹¹;

La tâche du sculpteur est d'assembler, d'associer tous ces signes afin de les rendre « déchiffrables », ce qui traduit donc une certaine rigueur dans le travail effectué puisqu'il s'agit de construire un message cohérent et compréhensible en juxtaposant les signes qui conviendraient et seraient les mieux adaptés à faire passer le message porté par le masque. Ce qui pertinent, c'est la mise en relation des signes les uns avec les autres, sous la forme d'additions, d'oppositions, de juxtapositions, etc (tout comme, d'une certaine manière, les phonèmes au sein du système que représente la langue).

A partir du travail de l'artiste-sculpteur, nous tentons de démontrer qu'il une organisation bien constituée même si en apparence les signes inscrits sur les masques fangs se présentent à nos yeux comme un « chaos ». En effet, les formants de l'écriture que sont les couleurs blanche, rouge et noire ainsi que les scarifications ne sont pas disposées de façon hasardeuse sur le support matériel. Le plus souvent, on localise les scarifications sur le front ou encore sur la partie supérieure des joues en se positionnant au centre du heaume, comme nous le voyons sur certains masques Ngil.

¹⁹¹ Idem, p. 111.

Le respect de la « loi spatiale » motive et oriente le sculpteur dans son travail de création. Cette loi est encore bien plus respectée quand il s'agit d'inscrire des signes graphiques à fonction religieuse comme c'est le cas sur les masques étudiés. D'un emplacement à un autre, la signification est différente. C'est donc soutenir que chaque emplacement a une signification particulière et en fonction du signe qui y est marqué. On voit ici qu'il y a des règles bien fixées ce qui constitue, selon nous, une syntaxe permettant de combiner les différents formants entre eux de sorte que chacun entretient ou se définit également par rapport aux autres, bien qu'étant d'abord une entité individualisée. Tous sont au service de la production du sens. Il y a donc une affinité structurelle entre ces formants que sont les couleurs et les scarifications.

En outre, comme autre aspect nous permettant de voir le masque comme un système de signes est la relation syntagmatique entre les formants c'est-à-dire voir que chaque signe-formants se définit aussi par rapport aux autres bien qu'étant une entité individualisée productrice de signification. C'est ainsi que les scarifications en forme de chevron, certes liées à une pratique dans l'aire fang, combinées avec la couleur blanche du heaume du *Ngil*, renforcent la présence de la divinité sur l'objet. De même que la coiffure en forme de croissant de lune sur le *Ngontang*, associée aux lignes courbes, rappellent tous deux, le principe féminin mais également l'idéal de beauté de la femme.

Cependant, nous pouvons attester de l'existence d'une grammaire au regard de la disposition des formants sur la surface d'inscription mais aussi par le travail de l'artiste-sculpteur. D'ailleurs, Clémentine Faik-Nzuji en étudiant les masques baluba (congolais) reconnaissait la difficulté qu'il y a de pouvoir ressortir les mécanismes des codes dans les

systèmes graphiques africains mais que cet écueil ne devrait pas justifier la négation de ces systèmes qui ont réellement une organisation et un fonctionnement définis.

Nous avons démontré que les masques fangs peuvent être considérés comme un système de signes. Il s'agissait pour nous de faire un travail de construction parce que nous nous positionnons comme des « déchiffreurs » des masques fangs. C'est, comme le souligne Isabelle Klock-Fontanille : « *un travail de re-construction puisqu'il (le déchiffreur) transforme ou tente de transformer une chose non-signifiante, une occurrence matérielle, mais virtuellement signifiante, en objet signifiant* »¹⁹². Voilà ce que nous avons tenté de démontrer dans cette section.

L'observation des formants sur le support matériel nous amène à affirmer et à soutenir qu'il y a une grammaire des signes. Ces derniers utilisés dans le système d'écriture procéderaient donc d'un code ayant un mécanisme en ce sens où chaque formant - facilement identifiable - est contraint de signifier parce que présent sur le support formel. L'existence d'un code nécessite qu'il y ait alors entre eux, des relations syntagmatiques c'est pourquoi, on aura presque toujours des associations ou combinaisons entre couleurs traditionnelles et scarifications particulièrement. Ces associations ne renverront pas à un signifié linguistique mais plutôt à un signifié symbolique ou à un signifié praxique (un rituel).

De l'espace d'inscription (support formel) mais aussi de l'espace scénique, nous avons pu remarquer qu'il y a une véritable construction du sens dans les éléments qui composent

¹⁹²Isabelle Klock-Fontanille, Dossier En Vue de L'obtention de l'Habilitation à Diriger des recherches. De La Trace À Son Déchiffrement, Volume 1: Synthèse, p. 242.

et participent de la mise en scène du masque fang. C'est reconnaître qu'il existe bel et bien une syntaxe propre à l'écriture du masque. Celle-ci permet d'admettre que les différents formants entretiennent des relations d'interdépendance, ce qui sous-entend qu'ils ne pourraient être considérés comme des signes isolés. On est en face d'une écriture du masque et celle-ci reprend des signes forts qui témoignent de la construction/conception du monde fang particulièrement.

Chapitre 4 : Le Masque, une construction du monde

4.1. . Le Masque, une écriture de la Totalité

A partir des éléments développés dans la section précédente, nous avons pu montrer que les masques sont un véritable système de signes au regard de leur organisation interne montrant une combinatoire entre les formants rendant compte de la création ainsi faite. Comme on a pu le constater au long de cette analyse scripturaire, nous nous sommes bien éloignées du point de vue linguistique traditionnel, angle sous lequel l'écriture a été pendant longtemps étudiée, préférant délibérément suivre les positions des théoriciens de l'écriture qui proclament donc l'autonomie de l'écriture. Dans cette perspective, Simon Battestini affirme :

« La fonction de l'écriture ne peut plus être limitée à la notation de la parole, pas plus à celle indirectement de la pensée, mais est plus généralement perçue de nos jours comme chargée d'archiver et de transmettre de la pensée organisée, du texte. Il ne s'agit donc plus d'écriture au sens ordinaire et ethnocentrique mais d'une technique, celle de l'inscription du sens. »¹⁹³

C'est cette « inscription du sens » que nous avons tenté de mettre en lumière en nous appuyant sur les formants présents sur les heaumes fang qui sont porteurs de signification. Ainsi sommes-nous déjà en présence d'un système de signes, mais qu'en est-il de l'écriture du masque ? En d'autres termes, qu'est-ce qui fait du Masque fang, une écriture ? Pour tenter d'y répondre, nous nous appuierons sur l'approche intégrationnelle développée par

¹⁹³ Simon Battestini, *De l'écrit à l'oral africain. Le phénomène graphique africain, op cit.*, p. 24.

Roy Harris parce qu'elle nous aidera à faire ressortir les éléments qui attesteraient d'une écriture. Tout d'abord, il expose les principales caractéristiques à retrouver dans un système de signes afin de le qualifier d'écriture. Jean-Marie Klinkenberg reformule bien les idées de Roy Harris en reconnaissant que :

« L'écriture est faite de signes 1) présentant un caractère discret et 2) se combinant de manière répétitive dans une structure spatiale fixe (le segment de ligne droite par exemple, ou une spirale, comme dans le disque de Phaestos). Tout système de signes présentant cette double caractéristique est alors dit écriture. »¹⁹⁴

Deux aspects principaux permettent donc de qualifier un quelconque système de signe comme étant une écriture : la présence/l'organisation des signes d'une part et la gestion de l'espace d'autre part. Cependant, à ces deux éléments primordiaux, il faudrait également ajouter toutes les activités qui sont engendrées par la pratique scripturaire et/ou supposées par elle parce que selon le théoricien (Roy Harris), l'écriture ne pourrait exister sans l'intégration de ces différentes activités. C'est dans cette optique que nous reconnaissons que l'écriture du Masque est une « configuration » au sens où l'entend Isabelle Klock-Fontanille, ou une constellation. En effet, en considérant une écriture comme telle, il faudra voir si le système de signes comprend un nombre d'éléments qui permettraient qu'on le qualifie d'écriture (des caractères, des objets-supports, une disposition syntagmatique, des acteurs, une structure actantielle et énonciative, etc.). Ce qui rejoint de très près l'orientation de Roy

¹⁹⁴ Jean Marie Klinkenberg, « Vers une typologie générale des fonctions de l'écriture. L'écriture comme image » in *L'hétérogénéité du visuel : Les syncrétismes*, Presses universitaires de Limoges, volume 2, 2006.

Harris en ce sens où certains éléments relèvent des activités qui contribuent à la mise en place de l'écriture. D'ailleurs, il le précise bien ici :

« L'écriture elle-même présuppose certaines activités sans lesquelles elle serait une impossibilité. Il s'agit, précisons-le, non seulement d'activités pragmatiques mais aussi d'activités mentales ou cognitives exercées dans le cadre d'une situation sociale. »¹⁹⁵

Dans cette perspective intégrationnelle, il s'agit de repérer les éléments constitutifs de l'écriture présents sur le masque fang. Comme nous avons pu le voir dans les sections précédentes lors de l'analyse du support matériel, les masques de Ngil et Ngontang de notre corpus possèdent, suivant les éléments de la configuration :

-**des « caractères »** : les scarifications particulièrement sous diverses formes (chevrons, tracés linéaires horizontaux, en forme géométrique) mais aussi les couleurs blanche, rouge et noire peintes sur le heaume ;

-**une organisation syntagmatique** où on retrouve les scarifications marquées à des endroits précis, les couleurs qui, généralement, servent de base aux inscriptions (scarifications) et les mettent en évidence sur le support, leur association ;

-**des objets-supports**, les masques eux-mêmes, qui sont à la fois objets et supports de l'écriture

-**des acteurs** : l'artiste-sculpteur, le porteur et le public (le peuple fang en général)

¹⁹⁵ Roy. Harris, « Théorie de l'écriture : une approche intégrationnelle », dans « *Propriétés de l'écriture* », éd. J. G. Lapacherie, *op cit.*, p. 15.

-une structure actantielle et énonciative, dans laquelle le sculpteur et le porteur jouent un rôle déterminant en tant qu'acteurs principaux dans la situation d'énonciation des masques. Ces éléments forment un tout « *configuré par une inscription en site d'énonciation dans une scène pratique* » pour reprendre Isabelle Klock-Fontanille. Dans cette optique, l'écriture du masque est une technologie¹⁹⁶ mais aussi une « pratique ».

Par ailleurs, nous gardons à l'esprit que cette pratique scripturaire prend appui dans une société traditionnelle qui explique et comprend toute chose sous le prisme de l'oralité qui se positionne en tant que « mode de civilisation », s'articulant par la pensée de la Totalité (ou pensée totale). Cette logique influence nécessairement chaque fait artistique posé par l'Africain traditionnel, ce qui le place dans une situation de « contrainte » où il devra

¹⁹⁶ Parler de l'écriture comme technologie c'est reconnaître qu'il y a des activités sous-jacentes à la mise en place d'un système de signes. On admet donc qu'écrire est une activité exigeant des préalables qui sont la présence d'un support, une substance colorée, un outil pour faire des tracés dans le but d'inscrire du sens. L'écriture a toujours été liée à la technique parce que c'est grâce à cette dernière qu'elle existe. Il y a un bon nombre de faits techniques qui vont nécessairement influencer la présentation de l'écriture. Armando Petrucci parle de « pratiques d'écriture », « manières d'écrire ». Il affirme :

« Pour simplifier et réduire dans la mesure du possible à des entités les problèmes posés, je crois qu'il serait opportun de considérer non pas les écritures d'une manière plus ou moins abstraite, en tant que structures ou systèmes d'écriture mais plutôt les pratiques d'écriture, ou mieux les manières d'écrire, telles qu'elles sont concrétisées par ceux qui écrivent, dans une situation historique déterminée » (Armando Petrucci cité par Isabelle-Klock-Fontanille, Habilitation à diriger des recherches, p. 14.)

La production écrite a ses règles de fonctionnement, ses outils particuliers qui vont entraîner des changements divers : chez l'Homme, en modifiant leur perception des choses c'est-à-dire leur conduite, leur manière de penser, etc. Quant à l'écriture, les transformations s'appliqueront dans les caractères essentiellement. Par exemple, l'écriture cunéiforme dont le support fait d'argile impose une forme bien précise aux caractères marqués qui sont en forme de « coins ». Il est donc inévitable de séparer l'écriture en tant que technologie de la pratique.

obligatoirement se soumettre à ses lois. Cette influence s'étend également dans d'autres domaines, notamment dans la littérature africaine, comme nous le verrons plus loin lorsque nous aborderons nos textes littéraires. En effet, tout discours de l'oralité ne peut se concevoir sans l'appui et le cadrage de la fixation écrite et c'est dans cette optique que se situent les masques fangs en tant que modalités graphiques, plastiques de ce discours. Ces signes organisés en textes sont des formes d'écriture. Nous sortons là des problématiques traditionnelles construites autour de l'écriture, notamment l'apologie de l'alphabet en tant que « véritable » écriture, mais également la dichotomie écriture/oralité. Ces stéréotypes ne sont admis parce qu'il n'est plus question de réduire l'écriture à l'alphabet dans la mesure où celle-ci fait partie des différentes modalités que compte l'écriture, au même titre que les autres (systèmes graphiques, idéographique, pictographique, etc.).

Conscients de la pensée de la Totalité dans leur univers, les Africains conçoivent des systèmes d'écriture qui pourraient traduire au mieux l'essence de l'objet ou de l'idée représentée et sans doute la raison pour laquelle on verra que les écritures « traditionnelles »¹⁹⁷ s'éloignent des règles de l'écriture alphabétique principalement la séparation conventionnelle entre le signe et son référent (arbitraire du signe). En d'autres termes, il n'y a pas cette vision mécanique des choses qu'ont les Occidentaux, praxis efficace mais qui, malheureusement présente le monde de façon unidimensionnelle créant de ce fait, des conséquences néfastes, comme l'a souligné Edgar Morin, en apportant un jugement dépréciatif :

¹⁹⁷ Nous parlons d'écritures « traditionnelles » non pas en opposition avec l'écriture alphabétique mais juste pour désigner les systèmes scripturaires, de quelle nature que ce soient, qui émergent ou ont émergé dans l'univers rural et qui ont pour fonction de transmettre la mémoire collective, de communiquer.

« La pensée simplifiante est incapable de concevoir la conjonction de l'un et du multiple (unitas multiplex). Ou bien, elle unifie abstraitement en annulant la diversité. Ou bien, au contraire, elle juxtapose la diversité sans concevoir l'unité. Ainsi, on arrive à l'intelligence aveugle. L'intelligence aveugle détruit les ensembles et les totalités, elle isole tous ses objets de leur environnement. Elle ne peut concevoir le lien inséparable entre l'observateur et la chose observée. Les réalités clés sont désintégrées »¹⁹⁸

Cette pensée simplifiante qui supprime *de facto*, le lien organique entre le mot et la chose désignée, se trouvant ainsi débarrassée de toute conformité ontologique et privilégie l'efficacité pratique, au point d'en faire une apologie et la considérer comme l'instrument par excellence de la connaissance. Comme l'ont soutenu bon nombre d'intellectuels aussi bien occidentaux qu'africains¹⁹⁹ Jacques Goody le clame ici :

¹⁹⁸ Edgar Morin, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2005, p.19.

¹⁹⁹ Cette position a été soutenue par certains intellectuels africains qui ont fait une autodépréciation des systèmes scripturaires traditionnels au profit de l'alphabet, vu comme le préalable à toute intellection scientifique de haut niveau. Nous pensons ici à Paulin Hountondji qui affirmait :

« Il paraît difficile de concevoir que les civilisations africaines puissent intégrer ce qu'on pourrait appeler plus justement la pratique scientifique, l'activité scientifique, si ces civilisations n'opèrent pas d'abord la mutation fondamentale préalable, au terme de laquelle, elles deviennent des civilisations de l'écriture »

Nous avons voulu rappeler là, le contexte marginal dans lequel se trouvaient les systèmes africains afin de pouvoir montrer qu'ils ont un réel intérêt dans les théories actuelles de l'écriture parce qu'ils proposent une nouvelle approche de la notion d'écriture. De plus, pour répondre au point de vue « discriminatoire » de

« Pour ceux qui étudient l'interaction sociale, les développements touchant la technologie intellectuelle sont forcément et toujours décisifs. Le plus important progrès dans ce domaine, après l'apparition du langage lui-même, c'est la réduction de la parole à des formes graphiques, le développement de l'écriture »²⁰⁰

Mais dans les systèmes graphiques africains, il ne s'agit pas de voir les faits sous cet angle, il n'y pas lieu de faire dans la « réduction la parole à des formes graphiques » ou encore de créer des systèmes juste pour répondre aux besoins technologiques ! C'est bien plus que cela ! En effet, les formes d'écriture dans les sociétés traditionnelles africaines ont essentiellement pour vocation/fin d'utiliser des signes dans un rapport fusionnel, créer un lien organique entre le signe et l'idée qu'on cherche à matérialiser. Il n'est pas question ici d'utiliser les signes juste de façon technique ou mécanique. Il y a dans ces systèmes de signes ce besoin manifeste de toujours mettre tous les éléments dans une dynamique fusionnelle, de penser l'un en relation avec l'autre avec qui il se définit et trouve sens. Nous sommes là dans l'esprit même de la pensée totale.

En effet, penser la Totalité c'est comprendre, de façon générale, que les choses fonctionnent comme des échos les uns par rapport aux autres. En d'autres termes, c'est reconnaître que les choses sont interchangeables c'est-à-dire qu'une chose est elle-même et autre chose également. En d'autres termes encore, on conçoit le monde dans la multiplicité de ses composantes (aspects), comme un ensemble dynamique, un tout cohérent où se

Paulin Hountondji, il faut reconnaître que les systèmes africains sont des « objets » scientifiques et il y a de la matière. On ne saurait donc plus nier le caractère scientifique de ces formes d'écriture.

²⁰⁰ Jack Goody, *La logique de l'écriture, aux origines des sociétés humaines*, Paris, Armand Colin, 1986, p.48.

manifeste une certaine diversité dont les éléments ne s'excluent pas mais se complètent les uns les autres, pour reprendre la pensée de S. Arom²⁰¹. C'est pourquoi tous les signes employés dans la mise en œuvre d'un système d'écriture sont superposés, cumulés parce qu'ils se définissent entre eux.

Le principe de Totalité doit aussi être perçu ici comme un englobant, c'est une pensée de l'intégralité, du collectivisme. Ainsi, l'écriture du masque fang est donc un « fait englobant » parce qu'elle concentre plusieurs dimensions/aspects : la plastique, la vannerie, la chorégraphie du danseur-masqué, la cérémonie de sortie des masques, etc. Cette activité qu'est l'écriture du Masque doit s'entendre alors comme un véritable système de communication entretenant avec les autres des rapports d'interchangeabilité et de complémentarité. Ces masques sont indissociables de tous les accessoires qui les accompagnent et de ces danses qui leur donnent vie. Tous ces aspects démontrent le caractère pluricode de cette écriture.

Enfin, l'écriture du masque se pose comme tout autre phénomène graphique qui a vocation à inscrire le sens à des fins de communication, de conservation de la pensée collective. Elle porte la mémoire du peuple (pour ce qui nous concerne, le peuple fang) au-delà du temps pour paraphraser Pius Ngandu Nkashama²⁰² et est à ce titre une configuration culturelle et sociale. On pourrait donc ici bien reprendre et appliquer la définition/conception (large) de l'écriture proposée par Simon Battestini en incluant les

²⁰¹ Simha Arom, *Polyphonies et polyrythmies instrumentales d'Afrique centrale*, volume 1, Paris, SELAF, 1985, p.42.

²⁰² Pius Ngandu Nkashama, *Littératures et écritures en langues africaines*, Paris, l'Harmattan, 1992.

phénomènes graphiques africains dans les théories de l'écriture. Il définit alors l'écriture comme :

« Toute trace encodée d'un texte. Par trace, nous comprenons la matérialité résultante d'un geste ayant pour origine une intention de communication d'un texte dans le temps ou dans l'espace. Le système d'une écriture est un ensemble fini d'éléments et de leurs possibilités, d'articulations, produits par un choix de signes, acceptés et utilisés collectivement (= script), pour former ces traces conservant et communiquant du texte. »²⁰³

Cette approche élargie prône la reconnaissance des systèmes graphiques africains au même titre que ceux établis par les Occidentaux (l'alphabet latin) et mettant en avant l'existence de la matérialité et de l'expérience scripturaires des peuples africains. Et les masques fangs s'inscrivent dans cette perspective/logique.

4.2. Valeur performative des masques fangs

Après avoir montré que les masques fangs sont une forme d'écriture ou un système d'écriture, nous voulons voir dans ce point ce qui rend le masque fang « efficace ». En d'autres termes, analyser les éléments de la configuration que nous n'avons pas encore pris en compte et qui permettent de considérer le masque fang comme un objet opératoire.

Tout d'abord nous nous intéressons à la situation d'énonciation du masque. Elle constitue un point important parce que c'est bien dans un cadre précis, en milieu traditionnel que se fait la sortie des masques. L'apparition du masque dans l'espace du

²⁰³ Simon Battestini, *Ecriture et texte : contribution africaine, op cit.*, p.21.

village, généralement la cour, permet d'emblée de mettre en place le processus de communication, qui va s'étendre tout au long de la cérémonie, avec le danseur-porteur. Le masque se donne à voir, à lire, par son dispositif aussi bien plastique que chorégraphique en direction du public (destinataire) sans qui le message du masque n'aurait pas d'impact/écho. C'est donc reconnaître que le public en tant qu'actant collectif, participe ou encore valide l'action du masque parce que c'est vers lui que le Masque agit.

Puis, comme autre aspect, il y a la place qu'a le porteur au sein de la scène pratique, qui devient lui aussi un support du Masque par son apport à la pratique. Nous nous rendons bien compte que nous avons affaire à un système à plusieurs niveaux. C'est ce qui enrichit davantage cette écriture du Masque. Par ailleurs, nous voulons ici parler de la légitimité du porteur c'est-à-dire les conditions qui font de lui, un acteur reconnu par tous et donc lui donne un statut particulier dans la communauté fang. Il y a d'abord, un préalable à connaître : c'est la société secrète qui se charge de choisir le porteur selon un certain nombre de critères définis par les membres de cette « confrérie » et non pas tous les membres de la société fang. S'agissant du porteur, c'est un homme initié et jamais une femme, parce que d'une part, la société fang est patrilinéaire et donc la femme ne peut pas occuper de fonctions importantes. Mais aussi, comme dans de nombreux peuples africains, la femme est considérée comme un être qui ne pourrait pas garder des secrets. Donc elle est le plus souvent écartée dans la prise de décision.

En ce qui concerne, le port du masque si la femme est « exclue » bien que ce soit elle qui ait découvert le masque et l'ait apporté dans le village, c'est parce que les hommes se sont appropriés le masque et pour payer le tribut, ils portent aussi des masques féminins comme le Ngontang pour leur rendre hommage. Indéniablement, le Masque est une affaire

d'hommes, dans la société traditionnelle fang. On ne pourra donc jamais voir une femme porter un masque.

Ainsi le porteur est-il désigné par ses pairs et il porte les masques que la société fermée lui confie. Il devra garder l'anonymat de son identité pendant toute la représentation mais aussi après. En fait, il a pour obligation de conserver son identité durant toute son existence pour éviter des représailles de la part des esprits. Pour ce faire, on va lui confectionner une tenue (réalisée avec du raphia ou des feuilles) qui le couvre entièrement afin de ne rien laisser percevoir qu'il s'agit d'un quelconque homme qui habite le masque. Même sa voix est modifiée à partir de plantes qui irritent les cordes vocales ou il peut utiliser des mirlitons en bambou. On a l'impression que la voix émise est celle d'un être venu d'ailleurs.

Pour être légitime, le porteur doit respecter un certain nombre de conditions qui feront de lui, un bon performateur dans le rôle qu'il joue mais bien plus, donneront au masque toute sa valeur. Au nombre desquelles, il y a des interdits : privation de certains nombres aliments, s'abstenir de relations sexuelles. Il doit aussi prendre des dispositions requises pour être en contact avec l'esprit. Pour ce faire, il prépare des potions, s'enduit de remèdes, possède sur lui, une bourse contenant des ossements des défunts et il est protégé de tout esprit maléfique. En plus de cela, il est fréquent que le porteur consomme les racines de l'*iboga*²⁰⁴, communément appelé le « bois sacré », qui l'aide à accéder rapidement au monde spirituel. Une fois que ces conditions sont réunies, le porteur, accompagné d'un ou plusieurs

²⁰⁴ L'*iboga* (*tabernanthe iboga*) est une plante hallucinogène très utilisée dans les pratiques rituelles au Gabon à cause de ses nombreuses vertus. Elle est un accélérateur cardiaque et permet à la personne qui l'ingère de voir des choses d'une autre dimension et rentrer en contact avec les esprits, les défunts.

servants, garantit avec eux, l'organisation et la sacralisation de la communication entre les hommes non-initiés et le masque qu'il porte. En fait, ces servants sont chargés de traduire les cris émis par le masque.

Par ailleurs, il faut s'intéresser également à la légitimité de l'artiste-sculpteur sans qui, le masque n'existerait pas et ne pourrait donc pas servir d'intermédiaire avec le monde des esprits. Etant donné que nous sommes dans la logique de configuration qu'est l'écriture, nous ne pouvons pas omettre la place du sculpteur qui peut être comparable au scribe quand on remonte dans l'histoire des écritures. On sait le privilège qu'avaient les scribes parce qu'ils étaient des hommes de connaissance, des érudits et on leur vouait un respect puisqu'ils étaient les seuls à maîtriser l'écriture. Le sculpteur est donc cette « main de l'esprit » qui donne forme aux masques, à l'écriture du masque.

En général, l'artiste ou l'artisan est une personne repérée par la société pour son côté habile. Il est formé par un sculpteur de sa lignée, ayant une renommée dans la société. C'est lui qui enseigne la manière de choisir l'arbre approprié et la façon de l'abattre mais aussi, sa préparation avant de le sculpter. Il y a un long travail d'apprentissage en amont, au cours duquel le futur sculpteur mettra son savoir-faire, son génie et sa connaissance au service de la communauté en fabriquant des masques. Il s'établit alors une connexion avec l'arbre, qui lui dicte la manière de le tailler. Tout comme le porteur, le sculpteur est soumis à des interdits avant et même pendant la réalisation de l'œuvre et qu'il se doit de respecter. Cela l'aide à entrer en communication avec le monde spirituel. Il est tenu de s'abstenir de rapports sexuels, être en réclusion, diète, mise en conditionnement par l'usage de certaines plantes, purification rituelle du corps et de ses outils de travail. Ces prescriptions sont fixées par le

culte, l'initiation²⁰⁵ – une étape obligatoire pour celui qui prétend devenir sculpteur – et même dans certains cas, les matériaux et les modèles canoniques à produire.

Il faut, tout de même préciser rapidement ici que l'artiste-sculpteur est obligé de respecter certaines règles ou des normes dans la confection des masques. Ce n'est pas là, une façon pour nous de dresser un ensemble de règles esthétiques de l'art traditionnel puisqu'au fond, ce serait une entreprise périlleuse. Dans la mesure où le poids des traditions empêche l'expression « véritable » de la liberté du sculpteur, dans la réalisation des œuvres ayant une dimension religieuse. Comme c'est le cas pour le sculpteur de masques mais aussi d'autres œuvres destinés à un culte bien défini. De plus, ce qu'il faut comprendre pour pouvoir appréhender cette approche esthétique, c'est que l'art africain, dans sa conception doit être vu d'une autre manière c'est-à-dire, non plus selon les critères de l'art occidental.

Si l'on tente, tout de même de mettre en avant quelques règles ou plutôt des principes, on retient d'abord que « *le point de départ doit être la société dans laquelle l'esthétique est fabriquée* » relève Franck Willet²⁰⁶ En d'autres termes, chaque objet doit être analysé en tenant compte de son environnement, du contexte parce qu'il fait partie d'un ensemble d'expressions qui se complètent et se répondent. La norme obligatoire est le travail effectué sur le visage particulièrement avec la bouche. Elle est, selon Hans Himmelheber, l'un des

²⁰⁵ L'initiation du futur sculpteur exige un certain nombre de sacrifices qui peuvent être humains. Le candidat est amené à sacrifier mystiquement un de ses parents proches, qui deviendra l'intermédiaire entre les deux mondes. De plus, il est au service de ce dernier qui est son maître et il puisera pour lui, l'inspiration artistique qu'il utilisera dans son art.

²⁰⁶ Franck Willet cité par Reine Bassene dans sa thèse de doctorat, « L'art contemporain africain : enjeux et perspectives face à l'émergence du marché de l'art globalisé », université de Nice Sophia Antipolis, thèse soutenue le 18 janvier 2013, p.115

éléments les plus expressifs du heaume et l'artiste-sculpteur se doit de la représenter²⁰⁷. On le comprend bien, dresser un éventail de normes que le sculpteur suivra ne s'avère pas primordial pour apprécier son génie. C'est en quelque sorte ce qu'André Malraux affirme, en ces termes :

« le masque africain n'est pas la fixation d'une expression humaine, c'est une apparition...Le sculpteur n'y géométrise pas un fantôme qu'il ignore, il suscite celui-ci par sa géométrie, son masque agit moins dans la mesure où il ressemble à l'homme que dans celle où il ne lui ressemble pas ; les masques animaux ne sont pas des animaux : le masque antilope n'est pas une antilope mais l'esprit-antilope, et c'est son style qui le fait esprit. »

De nos jours, le sculpteur dispose d'une marge de liberté et conçoit alors chaque masque dans un style original, en fonction de son inspiration.

Tous ces différents aspects font des masques fangs des objets efficaces, dynamiques. En effet, il y a tout un processus qui est mis en place par la société traditionnelle fang. Celui-ci débute par l'initiation qui, comme nous le savons, occupe une place très importante dans l'univers africain, notamment dans les sociétés secrètes. L'anthropologie sociale et culturelle nous aide à mieux cerner la dimension plurielle de l'initiation ou encore comme l'appelle Arnold Van Gennep, le « rite de passage » pour montrer qu'il y a la formation-transformation opérée sur le néophyte qui change de statut social, il devient alors un initié. Il faut dire que l'activité rituelle a une valeur significative importante parce qu'on lui reconnaît une certaine efficacité « symbolique », garantie par l'adhésion des individus,

²⁰⁷ Idem, p.114.

membres de la communauté. Ceux-ci mettent en place des mécanismes signifiants dans le but de ponctuer la vie de l'individu depuis la naissance jusqu'à sa mort et même au-delà.

Après avoir montré les conditions qui prévalent dans la consécration des deux acteurs principaux qui président à la mise en place de la pratique du masque fang, nous voulons préciser en quoi ils rendent le masque performatif. En fait, ce qui va permettre au masque de l'être, c'est d'abord la reconnaissance de ces derniers par la société fang. En effet, celle-ci admet et accepte ces acteurs comme des personnes habilitées à se mettre au service de la divinité. De plus, elle reconnaît qu'ils possèdent des connaissances requises pour remplir ces fonctions, connaissances acquises durant une longue période d'apprentissage (par l'initiation) d'où ils en ressortent investis de pouvoir octroyé par les esprits. Et c'est donc pour cette raison que les actes qu'ils posent ne pourraient souffrir d'aucune contestation de la part des autres membres de la communauté. C'est ainsi qu'un masque créé par un sculpteur reconnu de tous, sera considéré comme l'émanation/représentation des esprits protecteurs. Dans une analyse sur l'art égyptien, Alexandre Moret précisait la mission importante qu'ont les artistes dans la création d'objets rituels. Ceux-ci doivent obligatoirement être capables d'attirer l'esprit pour lequel l'objet est conçu :

« La science des prêtres et l'art des sculpteurs s'associent pour composer des images qui satisfassent le cœur des dieux : elles doivent surtout donner à chacun ses attributs caractéristiques (...) Couronnes, spectres, parures doivent être reproduites avec la plus scrupuleuse exactitude, faute de quoi, le dieu, ne sachant reconnaître son image, n'y entrera point »²⁰⁸

²⁰⁸ «La Sculpture Africaine.»

Et ce n'est que par un rituel d'apprentissage qu'ils arrivent à utiliser les outils nécessaires pour mettre en valeur le masque. Ce qui ne sera pas le cas de la réception d'un objet, mieux encore dans notre cas, d'un masque fabriqué par un artiste non reconnu par la communauté entière parce que ce dernier n'a pas été consacré. De ce fait, le masque créé se verra être dépourvu de signification, qualifié d'objet quelconque, ne pouvant servir que d'objet décoratif ou encore dans le cadre ludique.

En somme, le sculpteur et le porteur, parce qu'ils ont subi le rite initiatique avec notamment l'acquisition des savoirs, sont légitimes et reconnus de toute la société et c'est pour cette raison que nous pensons qu'ils participent de l'efficacité des masques fangs en tant qu'acteurs mais aussi, dans leur art, ils utilisent des signes dont la portée symbolique est reconnue.

Comme on le voit, le Signifiant-masque est lié à un Signifié praxique (le rituel et sa performativité). Mais il peut être lié à un autre type de signifié, comme on va le voir dans la partie suivante.

4.3. Dimension axiologique du masque

Partant de là, nous avons remarqué que l'écriture du masque fang par le fait qu'elle est consubstantielle à l'oralité, a, elle aussi, une dimension axiologique. De ce fait, les signes inscrits sur les masques relèvent donc à la fois de l'éthique et de l'esthétique, maintenant ainsi la société sur certaines lois (fondements) parce que le système des valeurs est ce qui va permettre aux hommes de vivre en harmonie tout en respectant le rôle assigné à chaque groupe. Précisons rapidement que dans toutes les sociétés du monde, il y a une circulation de valeurs de toutes sortes (linguistique, économique et axiologique) et l'« objet » se pose

alors comme « *un simple lieu de fixation et d'investissement de la valeur* »²⁰⁹, affirme Denis Bertrand.

Parler de la dimension axiologique s'agissant du masque fang, c'est reconnaître que ce dernier est un objet pourvu de valeurs, à partir du moment où l'axiologie est une des trois acceptions de la notion de valeur en sémiotique. A. Greimas et J. Courtès la définissent comme « *la théorie et/ou la description des systèmes de valeurs (morales, logiques, esthétiques)* »²¹⁰. Partant de là et en les appliquant à l'objet-masque, nous dégagerons les valeurs morales portées par le masque à travers les formes mises en avant dans sa conception/réalisation par le sculpteur. En effet, ce sont les formes utilisées qui nous aideront principalement à examiner la présence du discours axiologique porté par le masque fang.

De l'observation de la morphologie du masque fang mais aussi des gestes chorégraphiques de certains masques, rangés comme nous l'avons précisé en deux catégories, nous constatons qu'il y a réellement une opposition entre les deux groupes. De cette opposition, nous en sommes venues à vouloir mettre en relief, certains modes de pensée qui prévalent dans toute société fang. Le Masque ici, porte en lui, les idéaux que les Fangs se doivent de respecter. Pour traiter de cette question, nous avons choisi les masques de type *Ngontang* (masques femmes) et ceux du type *EKéKE* (masques hommes). Ce qui nous permettra de dégager par la morphologie, les gestes chorégraphiques, les valeurs morales de chacun d'entre eux. On va donc dégager les caractéristiques d'un groupe, qui impliquent la position sociale et le caractère de ce dernier. La description revêt une dimension cognitive.

²⁰⁹ Denis Bertrand, *Précis de sémiotique littéraire*, p. 208.

²¹⁰ Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtès, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, Paris, Hachette, s. d., pp. 26-27.

Gérard Genette le soulignait déjà dans l'analyse qu'il a faite de l'œuvre balzacienne, où il admettait que la description est explicative mais aussi symbolique²¹¹. Et nous nous inscrivons dans cette vision afin de comprendre le système axiologique du masque fang.

Nous avons de ce fait, deux systèmes de valeurs qui en apparence s'opposent (masque-homme/masque femme) mais ce qui n'est réellement pas le cas parce qu'il y a complémentarité. En analysant l'aspect morphologique, on remarque que le masque-homme possède un seul visage, ce qui n'est pas le cas du masque-femme. Cela pourrait se traduire comme suit :

Singularité –autorité (masques–hommes)

Multiplicité –soumission (masques– femmes)

On peut déjà lire ici des stéréotypes qui sont en usage dans la société traditionnelle fang. Et c'est justement ce qui va permettre d'asseoir des normes mais surtout les valeurs morales. On en arrive à déterminer la place de l'homme et de la femme dans la communauté. Nous n'allons pas ici nous étendre sur le rôle de chacun dans notre analyse. Mais nous mettons en avant quelques traits de ces aspects, en les mettant en relation avec la dimension axiologique du masque fang. En ce qui concerne les valeurs de chaque groupe, nous avons des exemples avec le masque *Ngontang*, qui, tout d'abord, rappelle le principe féminin. Ce qui supposerait que le masque porte en lui tout ce qui a trait à la femme « idéale », « idéelle » ou encore la « bonne » femme et nous retiendrons essentiellement, dans notre cadre de référence (société fang), deux aspects primordiaux : la procréation et le mariage.

²¹¹ Gerard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1969.

En effet, lorsqu'on analyse la morphologie mais aussi les mouvements du *Ngontang* (courbes, déplacements fréquents, gestes de jambes latéraux amples, démarche souple, etc.), on arrive à dégager des éléments qui traduisent la grâce qui caractérise la femme. Avec ces atouts et conscient du rôle que pourra jouer la femme, la société traditionnelle va donc définir sa place. En fait, pour les Fangs, de par sa physiologie et son anatomie, la femme est prédisposée à la procréation et c'est d'ailleurs l'une des premières missions de la femme, sinon la principale. S'agissant de ce rôle, Majnoni d'Intignano Béatrice le souligne bien en la présentant « *comme une victime d'une malédiction biologique due à son sexe et en proie au monstre à deux têtes : la procréation, puis la prise en charge des enfants* »²¹². C'est son premier rôle vis-à-vis de la société et cela est d'autant plus compréhensible quand on sait l'importance que l'homme fang attache aux enfants, qui sont une richesse et permettent de perpétuer sa lignée. Ainsi pour assumer cette fonction importante, la femme devrait-elle posséder un certain nombre de valeurs morales ou encore des qualités et les masques-femmes le prouvent, à partir de l'onomastique de ces derniers, qui justement les révèlent.

Nous pensons bien qu'il y a donc dans la nomination d'un masque, une visée éthique à laquelle la gente féminine devrait se conformer ou aspirer, étant donné que le masque se place comme garant du maintien et de l'équilibre de la société. Ainsi avons-nous dans le groupe des masques femmes, quelques noms qui portent justement des valeurs morales. On retiendra deux masques-femmes : *Asepet Nzap*. En les analysant, nous avons pu voir qu'il y a un enjeu esthétique manifeste, notamment par les traits qui définiraient la beauté de la femme. En fait, du point de vue de la morphologie, on se rend compte que ces masques-femmes ont pour la plupart : « *nez droit, lèvres fines, coiffure en forme de croissant de*

²¹² Béatrice Majnoni d'Intignano, *Femmes, si vous saviez...*, Paris, Fallois, 1996, p. 288.

lune »²¹³. Le masque porte en lui, l'idée même de la « belle » femme. On admet donc que la /beauté/ est à considérer de manière positive et la /laideur/, négative. Et cette modalité thymique se répand dans les proportions des formes où on s'aperçoit de la mise en avant de « formes douces et courbes », autres critères de définition de la femme.

En ce qui concerne l'onomastique, *Asep* et *Nzap* sont l'allégorie des qualités féminines lorsqu'on analyse le contexte dans lequel ils opèrent/apparaissent lors de leur sortie mais aussi ce qu'ils donnent à voir par leur façon d'intervenir, notamment dans les fonctions qu'ils remplissent. On remarque qu'à travers les noms donnés aux masques, la culture fang fixe sur eux une ou plusieurs valeurs morales et/ou esthétiques. Ainsi *Asep* renvoie-t-il à une plante ayant un arôme très apprécié dont on se sert pour la cuisson des viandes. Dans le contexte qui nous importe, ce masque, par son nom, dégage une qualité très importante dans le contexte culturel fang : il s'agit de la capacité culinaire que devrait avoir toute femme fang de sorte à nourrir sa famille.

Quant au masque *Nzap*, qui signifie littéralement « savon », le système de valeurs met en avant ici le rôle d'entretien assigné à la femme. En fait, ce masque intervient généralement après deux voire trois masques-femmes et il est chargé de faire le nettoyage mais aussi de prendre le relai lorsque les précédents masques ont quitté l'aire de danse, puisqu'étant affaiblis. *Nzap* est porteur de plusieurs valeurs. On soulignera entre autres, le savoir-faire de la femme, sa capacité de prendre en main et de gérer des tâches ménagères.

On s'aperçoit que les valeurs morales portées par l'objet-masque sont de nature implicitement euphorique parce qu'il faut d'abord comprendre le contexte d'intervention

²¹³ Revue Gabonaise des sciences de l'Homme, *Actes Du Séminaire de Formation En Ethnomusicologie*, p. 263.

des masques femmes dans les sorties, de sorte à pouvoir interpréter les actes qu'ils posent. Par ailleurs, comme autre élément qui nous a apparu déterminant, toujours en analysant la morphologie des masques, c'est la place du mariage dans l'aire culturelle fang. Avec l'autorité masculine qui s'exprime par la possession d'un seul visage contrairement aux *Ngontang*, signe d'autorité, du chef de famille, n'admettant pas de substitution. Cependant, on constate le caractère multiple du *Ngontang* possédant toujours plus d'un visage. Ce cas de figure traduit en plus, le régime matrimonial de la polygamie, très pratiquée chez les Fangs. Cette multiplicité pourrait être perçue comme une marque de servitude vis-à-vis de l'époux, qui est marié à ces femmes et celles-ci lui doivent respect et obéissance. Comme nous l'avons précisé au début d'analyse, nous n'allons pas ici ressortir tous les stéréotypes qui prévalent dans la société fang mais nous voulons tout simplement montrer que le masque se présente comme porteurs de valeurs morales et esthétiques. C'est pourquoi nous n'avons choisi que quelques éléments déterminant le système de valeurs du groupe.

En outre, on a bien remarqué que la circulation des valeurs s'étend sur les masques-hommes. C'est supposer que le masque fang aborde non seulement la bipolarité homme/femme, qui s'avère fondamentale mais aussi, des problématiques culturelles diverses dont la problématique traditionnelle. Cette dernière a constitué un point essentiel dans cette section, puisqu'elle permet d'établir les valeurs morales de chaque groupe, dans l'optique de maintenir l'équilibre de la communauté.

En clair, nous pensons que le masque en tant que représentation d'un esprit, permet de prime abord de mettre en évidence des oppositions évidentes : esprit/homme, sacré/profane mais aussi vie/mort. Ces oppositions, nous les rattachons bien évidemment à l'opposition qui prévaut dans l'analyse sémiotique de la valeur, à savoir euphorie/dysphorie.

Chaque premier terme se rattache à l'euphorie et le second à la dysphorie. Ainsi le masque peut-il être évalué euphoriquement en ce sens où il est rattaché ou renvoie à esprit/sacré/vie et c'est pour cette raison qu'il est le porteur d'un code moral soumettant les Fangs à le respecter. En fait, nous attribuons au masque la modalité euphorique parce qu'il se pose comme le garant de l'équilibre dans l'aire culturelle fang, eu égard aux différentes valeurs morales qu'il dégage et lesquelles se devraient d'être appliquées dans la communauté fang.

In fine, il faut préciser ici que toutes les relations syntagmatiques construites qui font du masque fang, un système de signes, ne sont applicables que dans ce cadre. En fait, dire que le masque fang est une écriture ayant un système qui lui est propre, supposerait donc que nous soyons face à un **système semi-symbolique**. Jacques Fontanille le définit comme « *un codage sémiotique strictement attaché à l'exercice d'une énonciation particulière, individuelle ou collective, il est le seul moyen d'accéder à la structure d'un langage quand ce dernier ne possède pas de "langue" ou de "grammaire" généralisable ;* »²¹⁴. Un système est dit semi-symbolique lorsqu'à une opposition du signifiant, correspond une opposition du signifié. Les masques font nous une démonstration remarquable, que ce soient au niveau des formes (cf tableau), que des gestes. Cette opposition entre masques-hommes et masques-femmes sont des oppositions culturelles définies, une vision partagée par le peuple. Les différentes relations ou encore les connexions que nous avons établies entre les formants d'écriture et leur signifié (qui n'est pas linguistique), sont spécifiques culturellement (multiplicité/servitude, par exemple).

²¹⁴ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998, p. 130.

Après avoir démontré que les masques fangs peuvent être considérés comme un système d'écriture, porteurs d'une dimension axiologique également, nous allons passer à l'analyse littéraire et voir comment nos écrivains traitent de la thématique du Masque.

Chapitre 5 : L'enfant des masques ou l'olympes des masques fangs : à la rencontre du mystère, de l'inconnaissable et du divin

Comme nous l'avons vu, le masque occupe une place importante chez les peuples africains parce qu'il est le témoin d'une culture forte qui s'appuie sur son système de croyances et permet ainsi aux Hommes de vivre selon des principes bien établis, nécessaires à l'équilibre de la communauté. Signe fort, le masque est très présent dans la subconscience du Noir et répond à une double postulation : Il est vécu comme valeur de culture, témoignage et consécration d'une civilisation et c'est pour cette raison qu'il y a sans cesse, un vif intérêt dans plusieurs domaines d'expression dont la littérature. C'est pourquoi, nous allons voir comment les écrivains africains, notamment Ludovic Obiang et Sami Tchak s'approprient du thème du masque dans leurs textes, comme sujet d'écriture d'un côté et logique d'écriture ou encore stratégie d'écriture d'un autre.

5.1. Des masques-types aux masques littéraires

Ludovic Obiang choisit de nous plonger dans l'univers des masques culturels fangs. Il répertorie les masques les plus connus du peuple fang et c'est dans cet univers que le récit prend appui.

Généralement, tout masque, de par son appellation, appartient à une société bien distincte. Il y a donc une diversité de masques et ce, en fonction des peuples qui les façonnent. Le masque culturel permet de comprendre la philosophie du peuple et d'apprécier son mode de pensées. *L'enfant des masques* nous présente les principaux masques culturels fangs, à

travers le regard d'Eva²¹⁵, personnage principal, un enfant comme le titre l'indique. Ces masques sont des figures initiatiques car, à travers les rites qu'ils imposent aux personnages, ils les conduisent sur la trajectoire de leur destinée. Ils arrivent à transcender, se connaître réellement et connaître les choses cachées au sens commun.

Comme nous le savons, tout masque renseigne sur l'existence d'« une pensée de l'écriture » au sein de la communauté qui le produit. On constate qu'il existe une diversité de masques dans la mesure où chacun renvoie à une réalité bien définie. D'ailleurs, dans la nouvelle, les Masques sont considérés comme « *des encyclopédies* »²¹⁶, c'est donc reconnaître là qu'ils ont une place importante dans la culture fang.

Dans *L'enfant des masques*, le narrateur, Eva, décrit l'univers traditionnel des masques mais aussi des hommes auxquels il appartient. L'auteur, partant d'un certain nombre de faits sociaux, culturels particulièrement, va s'appuyer sur des références ou les savoirs sur les masques fangs et les représenter dans la nouvelle. Il y a là, un effort de restitution de la réalité statuaire fang comme nous le montrera le narrateur tout au long du texte. Ainsi Eva nous présente-t-elle les principaux masques de sa culture. Les premières pages de la nouvelle plonge le lecteur dans cet olympe : « *Tu trouveras des informations sur les Masques, sur leurs mœurs, sur leur pays. Tu devrais y prouver encore plus, si tu sais ouvrir*

²¹⁵ Personnage principal de la nouvelle éponyme. C'est un jeune garçon qui suivra tout au long de la trame narrative, une série d'épreuves dans le monde des masques, qui lui servent de figures initiatrices.

²¹⁶ Ludovic Obiang, *L'enfant des masques*, Millau, L'Harmattan, coll. « Encres noires », éditions Ndze, 1999, p. 35. Dans notre analyse, nous mettrons les références textuelles entre parenthèses (Ludovic Obiang, 1999 : p) pour éviter à l'examinateur de revenir en note infranationales pour consulter la page citée. Et il en sera de même pour le texte de Sami Tchak.

ton cœur » (Ludovic Obiang, 1999 :12). La nouvelle, écrite en différentes sections, permet de repérer ses informations.

Tout d’abord, Eva dans une section intitulée « les noms » cite certains noms des masques fangs, du moins les plus connus et souligne d’ailleurs qu’il y en d’autres mais qui restent dans l’anonymat et ne fréquentent que très peu les hommes. Les plus connus sont : Mbarle, Odabor, Asep, Bisèbimane, Nsap, Bibang Bo Ndong, Mefe Menguele, Okoukour Otougue, Ngane Ngome, Ngontang, Ekeker, Ngil. Tout comme dans la société réelle, les masques littéraires sont classés en deux groupes : celui des masques-femmes appelés Ngontang et les masques-hommes, EKEKER. Ngontang et EKEKER sont des termes génériques et à l’intérieur de chaque groupe, on retrouve les masques cités plus haut.

Ces Masques remplissent des fonctions et des rôles bien définis à chacun d’entre eux et ils détiennent des connaissances indispensables à tous et qu’ils transmettent à la postérité. Ils sont une « véritable encyclopédie ». Lorsqu’Eva entre dans l’univers des masques, il découvre le substrat originaire de la culture fang, s’ouvre alors à lui tout un monde totalement inconnu et il est contraint de le comprendre. Ce qui est remarquable dans ce texte c’est qu’il présente les masques fangs non pas comme des objets vides ou servant tout simplement au cadre rituel, ou muséologique mais il les considère dans leur essence même c’est-à-dire qu’ils sont des entités vivantes, dynamiques :

*« Je les ai vus. Je les ai connus. Comme je te vois, maintenant.
Ils sont aussi vivants que nous. Ils souffrent, ils pleurent, ils rient, de la
même façon que nous, mais ce ne sont pas des hommes ; ce sont des
Esprits. Je t’assure Emmanuelle, je les ai connus » (Ludovic OBIANG,
1999 :9)*

Puis, Eva peint la morphologie des deux catégories de Masques, qui laisse entrevoir une disparité remarquable et significative. Ici encore, sa description se réfère aux canons esthétiques des masques culturels fangs de la société réelle :

« Si les Ngontang sont d'une beauté saisissante, les EKEKER, au contraire, sont incroyables de laideurs. (...) Nkum, par exemple-c'est un autre nom de Nzokbisi-est un EKEKER des plus représentatifs. Il a deux grandes oreilles latérales, larges comme des éventails. Sa tête est surmontée de minuscules fougères. Son puissant front veineux, bordé de nerveux sourcils, se coupe en angle droit sur une ridicule trompe qui justifie son surnom d'éléphant. (...) Le Ngil n'est qu'une longue tête triste et plate, surmontée d'un front bombé. Il semble un pierrot noirci et ronchon. » (Ludovic Obiang, 1999 :21-22)

A la suite de cette description, Eva souligne un aspect déterminant s'agissant de la morphologie des masques. Il précise bien que les masques-hommes ont un seul visage, contrairement aux masques-femmes, qui en possèdent plusieurs, « *Les hommes n'ont qu'une seule face, mais les femmes en ont souvent plusieurs : deux, trois, jusqu'à quatre parfois* » (p.23). La description faite par Eva se rapproche bien de celle des masques fangs et nous l'avons d'ailleurs vu lors de notre analyse sémiologique. Mais au-delà de cet aspect morphologique, qui est tout de même bien traduit, il y a aussi, dans la nouvelle, toute cette dimension axiologique qui fait du Masque le garant de l'organisation sociale, en spécifiant la place et le rôle de chacun. L'écrivain le souligne dans son texte où on lit bien la place de l'homme comme détenant le pouvoir dans les représentations culturelles fangs, à côté de celle de la femme. Le seul visage qu'ont chaque masque-homme, traduit que le pouvoir n'appartient qu'à l'homme et pas à la femme. On ne reconnaît qu'un seul pouvoir, une seule

autorité et c'est l'homme qui le représente. Dans le récit, Eva montre bien que le pouvoir est l'apanage des masques-hommes :

« Akom ne se montre qu'à ses initiés, et n'intervient que pour des cérémonies majeures, telles que la fonte du fer, les tribunaux d'inceste ou encore les funérailles d'un notable. Ngil est un impitoyable chasseur de sorciers ; lui aussi comme Akom rôde la nuit dans les villages, entouré de ses seuls adeptes. Personne d'autre ne doit le voir ; il le paierait de sa vie ! » (Ludovic Obiang, 1999 : 37)

On note dans ce passage, le rôle du Ngil en tant que grand masque, un « maître de guerre », armé d'une flèche « irritable », servant à combattre tout ennemi qui s'approcherait de la communauté pour y causer des troubles. Il est la divinité protectrice, « *un impitoyable chasseur de sorciers* » et de ce fait, il est craint même par les autres masques. Dans la nouvelle, Eva énumère d'autres masques, qui sont eux aussi, des maîtres de guerre, qui créent également la terreur : Akom, Ombivak, Zwebiyang, Nzokbisi.

S'agissant des heaumes, le texte ne donne des informations plus ou moins précises que sur les masques-femmes, Ngontang, qui sont une blancheur extrême et préférant juste préciser le caractère laid des EKEKER: « (...) *le spectacle de ces visages maculés d'une argile blanche rigide qui figeait leurs traits en pâleur spectrale* » (Ludovic Obiang, 1999 :14). Dans notre corpus, nous avons comme masques principaux : Mbarle, Asep, Nsap et Odabor, qui sont des noms totémiques. L'aspect morphologique restant le même (un à quatre faces, visage blanc). De plus, Eva indique le rôle social de ces masques-femmes dans le contexte initiatique : Mbarle est le symbole de la protection, elle le prend sous sa coupe pour lui apprendre les secrets des masques. Asep (ce nom renvoie à une herbe aromatique utilisée pour la cuisson des viandes) est celle qui prépare les boissons servant lors des initiations. De

même, Nsap « l'affectueuse » démontre son savoir-faire lors des cérémonies initiatiques en se chargeant principalement du nettoyage puisque son nom désigne le « savon », qui permet aux futurs initiés de se purifier quelques temps avant le rite final. Il y a aussi la figure initiatrice et médiatrice, Odabor, « la passeuse des âmes humaines, la maîtresse du fleuve de Vie », qui est le masque-femme le plus redouté des êtres humains parce qu'elle évoque la mort. Ce masque rappelle aux Hommes leur statut de « mortel » et elle leur fait subir des épreuves. A la suite de celles-ci, l'homme qui est « dans sa barque » peut échouer, ce qui signifie la condamnation de son âme, errant entre les deux mondes :

« Intarissable, volubile, Odabor vous harcelait, vous persécutait, vous martyrisait, en recourant aux pires injures, aux allusions les plus osées. Mais il ne fallait pas trop s'en faire. Il ne fallait pas les relever, s'en formaliser. Ça faisait partie du jeu. (...) Certaines âmes craquaient, se retournaient tout d'un coup, et le visage défiguré de haine se jetaient sur la payeuse. Les pauvres ! A l'instant même, elles étaient rejetées violemment en arrière, balancées par-dessus bord et avalées par la mer qui se refermait sur elles comme un bain d'acide en émulsion. » (Ludovic Obiang, 1999 :40)

Nous pouvons dire de cette description des masques, qu'elle permet aisément de comprendre les us et coutumes sur lesquels se fonde la société traditionnelle fang. C'est un fait qu'on retrouve chez plusieurs peuples africains. A ce propos, Denise Paulme souligne que les variantes des masques dans les sociétés d'Afrique noire permettent de comprendre la vie sociale ou l'organisation sociale d'un peuple. A travers les caractéristiques de chaque masque, on arrive à dégager les principes qu'il véhicule. En fait, ces masques sont des figures allégoriques. On comprend nettement les propos de Thierry Ekogha qui voit, une fois de plus, la dimension symbolique dans tous les faits que posent les Masques :« *La description que*

l'auteur fait des masques s'emploiera dès lors à en énoncer les caractéristiques les plus significatives, tout en mettant en évidence un ensemble d'ordre symbolique »²¹⁷.

En outre, le récit souligne l'usage du Masque dans le contexte rituel où les Fangs demandent l'intercession des masques pour résoudre les problèmes de toutes sortes : « *ceux-ci pour des motifs divers, sollicitaient l'aide des Masques, et pour leur amadouer, ne manquaient jamais d'accompagner leurs invocations de sacrifices généreux* » (Ludovic Obiang, 1999 :15). L'écrivain ne se contente pas de dresser un portrait sur ces entités, il montre justement le rôle qu'ils jouent dans la communauté.

Par ailleurs, et plus fondamentalement encore, on remarque que cette nouvelle est fortement empreinte de l'oralité parce qu'on se rend compte que les faits retracés par le personnage principal nous plongent dans cet univers. Et la description faite des masques, qui semble précise et très proche de la réalité sociale culturelle fang (mais n'oublions pas que nous sommes dans le domaine de la représentation ici !), atteste que l'auteur prouve que l'oralité y est encore vivante, dynamique et essaie de la restituer dans cette nouvelle. S'appuyant sur les Masques comme fil conducteur de son texte, l'auteur montre qu'il n'est pas « *coupé de sa culture orale qui fonctionne encore comme un repère culturel important* »²¹⁸ pour reprendre les propos de Jean Derive. Manifestement, l'oralité reste une préoccupation pour certains écrivains francophones contemporains quand on sait qu'elle a

²¹⁷ Thierry Ekogha, « *L'enfant des masques* ou le vibrant paradoxe du visible » in *Créations littéraires et artistiques au Gabon, op cit.*, p. 71.

²¹⁸ Jean Derive, « L'oralité comme mode de civilisation » in *Littératures orales africaines, Perspectives théoriques et méthodologiques*, Paris, Karthala, 2008, p. 17.

été la source d'inspiration de nombreux écrivains négro-africains²¹⁹. En effet, il ne faut nullement oublier que la question de l'oralité ne pourrait être dissociée de celle de l'identité

²¹⁹ Cette question avait déjà été évoquée par l'école de la Négritude, qui conféra au thème de l'identité culturelle sa résonance la plus forte. Elle était au centre de leurs préoccupations. Comme le souligne Mohamadou Kane : « *Cela reste d'autant plus vrai, ici que le thème de l'identité culturelle ne peut pas être séparé de l'école de la négritude dominée par les poètes, que ce sont ces derniers qui ont les premiers et avec le plus d'éclat magnifié l'identité culturelle à la lumière des travaux des africanistes.* » in « Le thème de l'identité culturelle et ses variations dans le roman africain francophone », *op cit.*, p.1. Mais, il le faut le dire cette question a suscité de nombreux désaccords dans la littérature africaine. D'un côté, il y avait des écrivains qui ne voyaient pas l'intérêt de la mettre en évidence dans leurs textes. Il s'agit notamment des écrivains négro-africains de la période coloniale qui, semblaient ne se préoccuper que des rapports nouveaux que la conquête coloniale allait imposer aux Noirs. Convaincus que la légitimité de la colonisation engendre la paix et une relative prospérité économique dans les colonies. C'est le cas du roman *les Trois Volontés de Malic*, Amadou Mapaté Diagne où s'improvise thuriféraire de l'action coloniale. Il s'exalte parce qu'elle se résume à ses yeux à la pacification et à la modernisation. En fait, il est le premier écrivain à jeter un regard sombre sur les traditions et cultures africaines et à porter sur elles une condamnation sans partage. D'un autre côté, ceux qui vont valoriser l'identité africaine. Au début des années 1950, qu'on revoit les prémisses de cette idée lancée avant la guerre par les poètes de la Négritude. La raison est sans doute l'émergence de jeunes écrivains militants qui décident de réécrire l'histoire de l'Afrique. Des thèses existentialistes sur l'engagement voient le jour. Camara Laye est le plus grand succès romanesque de l'époque, et il s'est attaché à préciser l'identité culturelle de son peuple. Mais, c'est avec les romanciers camerounais que la défense de l'identité culturelle prend une allure nettement militante. Les figures de Ferdinand Oyono et Mongo Beti ont parfaitement développé l'identité culturelle dans leurs textes montrant que sans elle, l'Africain sera perdu dans les temps modernes (*Une vie de boy, Le Vieux Nègre et la Médaille*). Ils professent l'adhésion profonde à l'identité culturelle africaine. Aujourd'hui encore, le thème de l'identité culturelle intéresse toujours les écrivains africains, elle est une préoccupation majeure. Claude Levy- Strauss la considère comme un foyer virtuel auquel il est indispensable de se référer pour expliquer un certain nombre de faits. Ainsi ne saurait-on la bannir, elle reste un thème d'actualité au moment

culturelle d'un peuple. Par le truchement des masques, on perçoit l'affirmation de l'appartenance au monde de l'oralité, qui fonctionne comme une des formes de la revendication identitaire.

Ces Masques « littéraires » mettent l'accent sur le génie de la culture fang, en particulier sur les mécanismes spécifiques de transmission et de préservation des valeurs et des savoirs fondamentaux. On retrouve dans le texte ce qui fait du masque, un « système de notation », de pensée. En effet, ils sont une sphère de vie, porteurs d'un code langagier établi, participant d'une situation de communication. Ce qui nous amène à voir dans la plume de Ludovic Obiang, cette volonté de restitution de la réalité sociale fang. Il y a là, un discours qui se veut réaliste mais qui n'est pas un discours ordinaire comme les autres.

5.2. L'enfant et les masques

En se référant à la classification établie par Geneviève Allard et Pierre Lefort, qui pensent que le masque peut se ranger en trois catégories (qui ne sont pas étanches, précisent-ils) selon qu'il « dissimule », « métamorphose » ou qu'il « épouvante », on dira que les masques présentés dans le récit, sont des masques de la métamorphose. Cette métamorphose n'est pas légère, elle est très poussée dans le texte parce qu'elle mène le

où l'identité de l'Africain est sans cesse menacée par les mutations de toutes sortes. Il est donc nécessaire d'inviter tout Africain à prendre conscience de ses origines, afin de pouvoir trouver sa place dans la société moderne. Elle ne pourrait donc être relayée au second plan puisqu'elle est « *(la) base de la vie des peuples, jaillit de leur passé et se projette dans l'avenir de sorte qu'elle n'est jamais statique mais à la fois historique et prospective, étant toujours en marche vers son amélioration et son renouvellement* », nous apprend Josias Semujanga.

personnage principal à un dépassement de sa condition humaine afin qu'il se rapproche de la perfection qu'est la divinité. Les Masques ont pour effet, le saisissement poussant Eva à se dépasser permet et à pénétrer dans l'univers de l'invisible, de l'Au-delà. On lit ici, la dimension performative du masque comme nous l'avons dégagée en début de cette deuxième partie. Et l'auteur tient compte justement du pouvoir que possède le masque fang dans la société réelle pour le traduire et en voir les manifestations sur le personnage principal. Présenté ainsi, nous allons démontrer que le lien entre l'enfant et les Masques est bien plus qu'un rapport entre personnages évoluant dans un récit narratif. Il constituera l'un des points d'ancrage de cette écriture du Masque dans la nouvelle dans la mesure où l'initiation est une donnée indispensable dans la pratique du Masque, pour accéder aux connaissances « cachées ».

Il est important de souligner qu'il existe, dans les récits négro-africains, un schéma narratif canonique qui est repris par les écrivains, qui remonte avec les romans précurseurs (la Négritude) et qui semble s'imposer dans l'écriture des textes narratifs. Ce schéma caractérise le récit romanesque africain, même si on peut remarquer qu'il y a des textes qui se démarquent un tout petit peu. Ainsi, la superposition des schémas quinaires des récits négro-africains permet de dégager un invariant structural, ce qui traduit/trahit la relation « narrative » que ces textes entretiennent entre eux. Par conséquent, une lecture comparée des romans initiaux mettent en scène, un itinéraire effectué par un héros. Voici les étapes qui constituent le schéma canonique, celui de la quête du héros :

- La situation initiale : l'*union* ou *la communion* du héros avec son milieu
- Le départ qui annonce la *séparation* avec son entourage, sa famille

- Le séjour en terre nouvelle, inconnue qui marque la *transformation* du héros parce qu'il est dans un espace qui lui est étranger
- Le retour ou *la rétractation*, ramène le héros dans son espace
- La situation finale, *la réunion* du héros avec son milieu.

Telle est la logique d'ensemble aux textes négro-africains que ce soient pendant la période coloniale (*Kocoumbo, Karim, L'aventure ambiguë*, etc.) ou post-coloniale (*La colline au fromage, Parole de vivant*, etc.). Cependant ces différentes étapes ne s'articulent pas de la même manière d'un texte à un autre, ils peuvent aussi rompre le caractère linéaire. Ainsi pourra-t-on avoir un roman où la situation initiale est placée en fin de récit, à l'instar de *Remember Ruben*. A ce propos, Ludovic Obiang, dans sa thèse²²⁰, fait une analyse du parcours du héros :

« Ainsi dans Remember Ruben, la phase initiale est fournie tout à la fin du livre à la fois comme une révélation de l'identité du héros, comme une explication aux innombrables tribulations qui auront jalonné son parcours de transformation, et comme une légitimation de son inéluctable retour au séjour de ses aïeux »²²¹

La rupture avec la pratique du récit linéaire est le propre des romans contemporains. Ces récits mettent en scène, une quête, que l'on qualifierait de parcours initiatique, dans laquelle le héros subira des épreuves. Ludovic Obiang l'explique dans ce passage :

²²⁰ Ludovic Obiang, « les enfants terribles. Problématique du héros nègre et théorie du récit. Essai d'une Poétique du Roman négro-africain », université Paris IV, 1999, sous la direction de Georges Molinié.

²²¹ Idem, p.224.

«une lecture comparée des romans initiaux nous révèle que la plupart de ces romans s'articulent en un itinéraire effectué par le héros entre deux pôles d'attraction symétriques, concurrents ou rivaux. L'issue du récit est le plus souvent une confrontation imposée par le héros entre ces deux extrêmes antagonistes. La présence de deux pôles d'attraction en opposition paradigmatique introduit l'idée de valeurs et/ou de savoirs, donc de caractérisation morale, psychologique. L'itinéraire spatial du héros se double nécessairement d'un cheminement spirituel. Les modalités du langage autorisant une assimilation métonymique ou métaphorique du concret à l'abstrait (et vice-versa), rien n'interdit de transposer cette logique au niveau des textes narratifs : l'itinéraire spatial pourra se réduire à un cheminement spirituel et l'opposition des lieux pourra correspondre à une opposition de valeurs (morales, intellectuelles, culturelles, etc.). On pressent ainsi un axe progressif, allant d'une matérialisation extrême du schéma cyclique à son versant le plus abstrait.»²²²

Maintenant, nous allons démontrer comment la nouvelle de Ludovic Obiang retrace le parcours initiatique, en relevant les éléments qui permettent de le soutenir. Cette question de la quête est à lier à notre problématique, dans la mesure où elle en est un axe de lecture. En effet, le schéma narratif de la quête est, comme le présente Jacques Fontanille, dans *Sémiotique du discours*²²³, un « produit de la praxis énonciative », il permet de comprendre le sens de l'action dans un récit narratif.

²²² Ludovic Obiang, thèse de doctorat, *op cit*, p. 219.

²²³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, 1998.

Ainsi dans la nouvelle, Eva est-il aux frontières de deux mondes opposés qu'il veut à tout prix comprendre afin de se révéler et de facto élever son âme. D'ailleurs, il invite Emmanuelle à le faire : « *Tu devras y trouver plus, si tu sais ouvrir ton cœur* » (Ludovic Obiang, 1999 : 12). Pour cela, il passe par les Masques car il sait qu'ils ont les clés de son devenir, de son équilibre. Grâce à leur médiation, il peut aisément passer du monde des hommes à un Autre où ils se révèlent à lui, en leur intériorité et en la sienne propre. En effet, elle « *est en chacun de nous le réduit le plus reculé, la source des démarches les plus authentiques, le secret inaccessible qu'il est incapable de livrer* »²²⁴. Le rapport aux masques devient une exigence d'intériorisation d'un mystère qu'ils sont les seuls à détenir. C'est une expérience visant, en réalité, à retrouver sa dynamique propre. Il y est soumis, ce qui le rend « disponible » par la suite, aux « épreuves » que lui feront passer les masques. Thierry Ekogha perçoit en cette attitude comme une arme permettant à l'enfant de vivre cette aventure, il souligne :

*« cette disponibilité est déjà en elle-même une réponse : l'ouverture d'Eva à la voie anagogique comprise comme le niveau le plus élevé d'inversion et de saisissement intérieurs de l'enseignement sacré des Masques au-delà d'une lecture simplement allégorique »*²²⁵.

Ainsi le Masque de l'élévation ouvre-t-il le champ au sacré, c'est-à-dire le mystère, l'ésotérisme, dans un univers à la fois fantastique et ondoyant, peuplés d'êtres surnaturels,

²²⁴ Louis Lavelle, *De l'intimité spirituelle*, Paris, Aubier, 1955, p.73.

²²⁵ Thierry Ekogha, « *L'enfant des masques* » ou le vibrant paradoxe du visible » in *Créations littéraires et artistiques au Gabon, les savoirs à l'œuvre*, (dir.) Steeve-Robert Renombo , Silvère Mbondobari , Libreville, Ed. Raponda Walker, 2009, p.68.

avec des apparitions fugitives et surnaturelles de personnages pris dans la spirale de leurs origines. C'est par le truchement des yeux « hallucinés » des personnages, – essentiellement des enfants –, que nous entrons en contact avec ce monde. Les yeux deviennent alors le miroir de la vérité, ils pénètrent le mystère de la réalité. La permanence de tous ces aspects dans le recueil n'est pas surprenante étant donné que pour l'Africain, ils font partie intégrante de ses représentations culturelle et mentale. Le recueil converge vers le mystique où le rêve et la réalité s'unissent, dans un monde parfait que seul l'enfant connaît et se prive d'en livrer les secrets. En dehors de la nouvelle éponyme, cet aspect est présent dans la nouvelle « Comment se quittent les tourterelles » où l'adolescent, après avoir passé de longs instants avec une « fille » en forêt, découvrant des lieux paradisiaques, n'ose dire un seul mot à sa grand-mère parce qu'il a conscience des événements étrangement vécus : « *On me ramena chez ma grand-mère qui désespérait déjà de me revoir. (...) Je ne voulais rien leur raconter-par quoi commencer ? M'aurait-on cru ? En avait-on même besoin ?* » (Ludovic Obiang, 1999 : 87).

En outre, on perçoit une densité symbolique dans le rituel subi par Eva. Les masques le soumettent au rite de purification. Ils le « *plongèrent dans l'eau à la verticale, risquant mille fois de me noyer* » (Ludovic Obiang, 1999 : 17). Par ce geste, les Masques veulent le reconduire à la pureté des origines, d'où la nécessité de ce rituel par le bain. Donc, Eva se devait d'abord de mourir à la vie selon l'ordre des humains afin de renaître à celle des Masques. De cette façon, il peut désormais « voir » ce qu'il y a au-delà des apparences parce qu'il a dépassé la condition humaine terrestre pour accéder à la sublimation de son être. Il divorce avec le monde des hommes, monde de l'ignorance, de l'innocence. Il devient donc « mature » car il a enfin « *l'âge où les masques livrent enfin leurs secrets* », pour reprendre

le refrain du roman *Au bout du silence*²²⁶ de Laurent Owondo. Désormais, Eva a une place de choix dans le monde des Masques, il devient un masque, l'enfant des « Masques ». Dans la section « transfiguration ». Il pense et il appréhende comme ces entités :

« Le voisinage des masques m'avait à ce moment-là si profondément transformé que je ne voyais déjà plus autrement que selon leur prisme. Je réfléchissais et je concevais comme un Masque. Je n'étais pas un enfant, mais un Masque, parmi les plus jeunes certes, mais appeler à grandir et exceller dans ses limites. »
(Ludovic Obiang, 1999 : 18)

Avant de parvenir à cette maturité, Eva, au même titre que les Masques, s'est laissé transporter par le chant, l'une des expressions privilégiées dans cette sphère, à côté de la danse.

« C'est alors que je crus apercevoir, comme montant de mes entrailles, un chant, sourd d'abord, et de plus en plus distinct (...). Ce chant était d'une virtuosité inouïe, d'une maîtrise absolue de son art et de ses effets. (...) Elle émergeait de moi, comme si elle s'y était toujours logée, étouffée et comprimée par mon accaparement extérieur(...). Ce jour là, j'accédais à une chance pour laquelle tant d'hommes sont prêts à mourir : un dialogue avec mon aura. » (Ludovic Obiang , 1999 : 55)

Le chant le fait transcender, il atteint son intimité la plus secrète et par conséquent, celle des Masques. L'accès d'Eva à son aura est conditionné par l'expérience de la découverte

²²⁶ Laurent Owondo, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

de son intériorité. Fortunat Obiang Essono insiste sur le fait que le symbolisme des Masques véhicule aussi une portée ontologique :

« Une suite d'illumination progressive, où tout son être, dans de merveilleux instants, s'élève par trop de dilatation, comme si Eva devait atteindre une région plus haute. Il y a donc une détermination subjective et mystique. »²²⁷

D'ailleurs, tout le recueil est empreint de cette quête de soi ou encore d'une rencontre avec son âme, entremêlée d'apparences, de souvenirs. Telles sont les réflexions de l'un des personnages de la nouvelle « Ce que chuchote la mangrove » : « *Dans ces moments-là, ce n'est pas moi qui parle, mais comme une présence en moi, qui s'est emparée de mon être et qui me prête ses pensées. Elle me fait dire des choses incroyables que je ne comprends pas moi-même* » (Ludovic Obiang, 1999 :99). Le personnage reconnaît qu'il y'a une force intérieure qui lui donne cet aspect physique étrange et dicte ses actes. Tout comme Eva, ce personnage est sous le pouvoir des masques, il connaît une mort symbolique, ce qui l'aide à atteindre un autre état de son être.

5.3. Le double et sa dimension initiatique comme affirmation de l'identité

Pierre Jourde et Paolo Tortonese pensent que parler du double, revient à analyser, d'une part, la non unicité de l'Être, de l'Être fragmenté et d'autre part, de la possibilité de la cohabitation de deux entités (ou sujets) en une seule: « *Il reste que le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unicité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la*

²²⁷Fortunat Obiang Essono, *Les registres de la modernité dans la littérature gabonaise*, Libreville, l'Harmattan, 2006, p. 154.

confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle, de la différence et de l'identité»²²⁸

Cette cohabitation peut être positive ou négative sur le sujet en fonction de la nature du double.

Dans le domaine littéraire, bon nombre d'écrivains occidentaux ou africains se sont intéressés à cette notion car elle suscite un bon nombre d'interrogations. En littérature africaine, particulièrement, elle est apparue progressivement dans le genre romanesque et, le plus souvent de façon symbolique afin de montrer le lien étroit entre le monde visible et le monde invisible. Déjà le texte de Cheikh Hamidou Kane en donnait une illustration dans son texte *L'aventure ambiguë* : le personnage principal, Samba Diallo assassiné par le fou, entreprend un dialogue fécond avec son ombre donc son double dans l'au-delà. Mais ici, il s'agissait d'un double post-mortem, semblable au double nommé « Ka » dans la civilisation égyptienne. Ce double est la force vitale de l'homme, l'énergie qui l'accompagne dans toute son existence. Il se trouve en lui et peut le sentir, l'entendre et le voir puisqu'il couvre tout son être.

Nous nous intéressons à cette notion parce qu'elle a une dimension initiatique, surtout lorsqu'on analyse le parcours d'Eva, qui est un parcours initiatique, comme nous l'avons démontré précédemment. Ce qui l'amène indéniablement à la connaissance d'une autre entité. Grâce à son initiation orchestrée par les Masques, il transcende et accède à sa connaissance, son aura. Elle est une étape permettant d'accéder au double et à l'univers surnaturel. C'est l'une des voies privilégiées dans le contexte africain pour se connecter au monde des esprits, à la divinité. L'initiation est un rite de passage permettant d'accéder à un

²²⁸P. Jourde et P. Tortonesi, *Visages du double, un thème littéraire, op cit*, p.15.

nouveau statut social, par l'apprentissage d'un certain nombre de savoirs. Dans les sociétés africaines, c'est un ensemble de rites de sélection ou de recrutement de privilégiés en vue de les introduire dans un groupe fermé. Ces rituels ésotériques sont un ensemble de rites d'affiliation à des confréries religieuses ou des cultes à mystères.

La question de l'initiation occupe une place importante dans la fiction africaine. Certains auteurs y font allusion, même de façon insidieuse c'est le cas du texte de Ferdinand Oyono *Une vie de boy* ou encore d'Ahmadou Kourouma *Les soleils des indépendances*, pour ne citer que ces deux romans. Le refus des épreuves initiatiques ou la défaillance en cours d'épreuves peuvent, à certains niveaux de la lecture, expliquer le destin d'un personnage. C'est dire qu'on continue toujours à privilégier le décor mythique au lieu de l'information sociologique.

Ainsi la notion du double est-elle développée dans *L'enfant des masques*, dans la mesure où « *le monde des masques signifie la hantise du double* »²²⁹ pour reprendre les termes de Fortunat Obiang Essono. L'univers de fiction est certes construit sur la dualité des espaces mais aussi sur la gémellité des personnages. Non seulement l'être et l'âme sont indissociables, mais les personnages ont un alter ego, comme un écho à leur propre personnalité. Ils sont l'incarnation ou la réincarnation d'un autre personnage, d'un passé qu'il faut reconstruire. On le voit d'emblée dans la narration et la construction de l'œuvre où les nouvelles forment un ensemble homogène autour de la lettre d'Eva qui est le prétexte et la clé du recueil. L'introspection du Moi permet de dévoiler les pans douloureux de leur passé et la tache originelle qui a marqué leur naissance et dont ils payent le lourd tribut. Le

²²⁹ Fortunat Obiang Essono, *Les registres de la modernité dans la littérature gabonaise, op cit.*, p.130.

double d'Eva est Emmanuelle, car le séjour du premier personnage chez les masques permet de comprendre dans des scènes oniriques, le passé du second. Le texte de Ludovic Obiang place les personnages dans une quête symbolique de soi et c'est ce qui fait de ce recueil de nouvelles, une œuvre initiatique. Dans la nouvelle éponyme au recueil, on voit qu'Eva subit un rite de passage par l'intermédiaire des Masques, qui sont des figures initiatrices. A ce sujet, Thierry Ekogha admet que : « *La traversée en soi d'Eva, initiée par Odabor, une des figures initiatrice et médiatrice, la passeuse des âmes humaines, la maitresse du fleuve de vie, se révèle à lui son identité symbolique* »²³⁰.

L'initiation sert de fondement à la conversion spirituelle des personnages, pendant l'enfance essentiellement. Cette étape fondamentale n'est possible que par les Masques qui révèlent les personnages présents dans le recueil. On se rend compte qu'il est explicitement question du « passage d'un monde à un autre ». Par exemple, deux séquences dans la nouvelle éponyme le soulignent : « Le Rapt » et « Le Bain ». La première met en scène deux moments qui correspondent au scénario du type initiatique, traditionnellement admis : le chemin et le passage à un autre monde.

« Une piste qui se présente, certaine d'être familière, mais à son terme, c'est le havre-fantôme, le sanctuaire aux Masques (...). Parce que ce chemin, je ne suis pas convaincu de l'avoir emprunté. (...) Je jouais près de ma mère, aux abords d'un cours d'eau dévolu à la lessive. Un moment, je me suis isolé sous une touffe de mangroves, fatigué sans doute ou bien aux troussees d'un crabe de marais, lorsque tout d'un coup, une forme terrifiante émerge de l'eau, dans un geyser

²³⁰ Thierry Ekogha, « *L'enfant des masques* ou le vibrant paradoxe du visible » *op cit.*, p. 78.

*écumant (...). Je crie, et avec ce cri toutes mes forces m'abandonnent.
Je me sens vaciller. Je tombe. Quand j'ai ouvert les yeux, j'étais parmi
les Masques »(Ludovic Obiang, 1999 : 13)*

Ces deux moments attestent déjà qu'Eva entame le processus de l'initiation et cela se poursuit avec la séquence « Le Bain », où le rôle des Masques-femmes s'avère indispensable puisque ce sont elles qui vont lui administrer ce bain purificateur. Eva subit sa première épreuve à la rivière :

*« Une fois qu'elles ont été bien convaincues de mon
apprivoisement, les femmes chargées de ma surveillance se sont
résolues à me libérer (...) Elle me trainait dans la poussière,
indifférente à la saleté dont je m'enduisais et aux écorchures que je me
faisais. (...) Après une cavalcade haletante pitoyable parmi les ronces
et les épines, nous arrivâmes enfin au terme qu'elles avaient prévu :
une petite rivière au creux d'une trouée. Une rivière ! (...) Après avoir
plongé leurs mains, qui sur ma tête, qui sur mon front, qui sur mes
épaules, elles me plongèrent dans l'eau plusieurs fois à la verticale,
risquant mille fois de me noyer. » (Ludovic Obiang, 1999 : 17)*

Au regard de ces éléments déterminants, il est clair que le parcours d'Eva est sans conteste un parcours de type initiatique, à la suite duquel il devient l'enfant des Masques. En fait, le double dans l'œuvre de Ludovic Obiang contribue à la plénitude du personnage principal et il s'inscrit dans une logique de réconciliation. C'est une force qui permet à Eva de pouvoir s'affirmer dans la société et de s'ouvrir au monde, cet univers plein de signes. Il prend conscience de cette force et qui pourrait lui permettre d'accomplir des actes surprenants, voire invraisemblables :

« La preuve de ce que j'avance, c'est que dans mon dédoublement, je me suis retrouvé spontanément dans une pièce que je reconnus pour l'avoir naguère fréquentée. Elle était fermée par une simple porte que j'aurais voulu ouvrir par le seul effort de ma volonté (...) Plus tard, quand la conviction me fut donnée de le faire, je pus me transporter jusqu'au sol et me déplacer dans la pièce. » (Ludovic Obiang, 1999 : 63)

Le double d'Eva est essentiellement orienté pour le bien. Il arrive à s'adapter aux exigences de l'univers des Masques. C'est pour cette raison qu'il est toujours en quête d'une reconnaissance, d'une affirmation de son être profond dans cet univers. En se réconciliant d'abord avec lui, notamment à travers différents rites que lui soumettent les Masques, il peut facilement s'ouvrir aux autres. A travers son itinéraire, on peut tout aussi y voir l'acte d'un sujet en quête de sa propre identité culturelle ou communautaire. Enfin, le double d'Eva est cette force qui l'aide à combattre les esprits maléfiques. Lorsqu'Eva est dans une situation embarrassante, il le sort de cette impasse étant donné qu'il représente son aura et il y a, effectivement, communication.

En somme, le parcours narratif d'Eva se fait essentiellement en relation avec les Masques. Ces figures emblématiques sont au cœur de ce parcours initiatique puisqu'ils sont ceux-là qui l'ont « élu », puis « arraché » du monde des hommes, de sa famille, par le rapt. Il faut lire ce geste comme un temps important dans la suite du parcours. En effet, en l'enlevant de son entourage, du village, Eva rompt avec le monde de la sociabilité pour affronter le monde de la forêt, synonyme de mort à la fois physique et symbolique. En effet, dans ce monde surréel, il est proche de la mort. Dans cet univers où il perd en quelque sorte la conscience du monde réel, Eva s'accomplit et s'élève à une stature quasi épique. Il vit une véritable *initiation* au moyen d'une série d'épreuves comme nous l'avons constaté. Celles-ci

participent de la *qualification*, qui se solde par une *donation*, qui marque son admission à un rang supérieur de la société : Eva devient un Masque et il se voit attribuer un pouvoir et il accède à une révélation du principe transcendantal. Ce qui lui permet de comprendre et de prendre conscience de ce pour quoi, il a été conduit en ce monde.

Si Ludovic Obiang nous plonge dans un olympe constitué des masques de la cultures fang, pour montrer le parcours initiatique de son personnage, devenu homme, mieux encore, un Masque parce qu'il accède à la Connaissance des choses cachées. Le texte de Sami Tchak, quant à lui, nous présente des personnes de la dérélition aux prises de leur masque de chair. Mais, au fond l'on assistera bien au déploiement de la logique d'imitation et de transformation du Masque.

Chapitre 6 : La *fête des masques* ou l'assomption des figures identitaires iconoclastes

Dans le roman samitchakien, c'est la dimension métaphorique du masque qui est mise en avant, en tant que second visage des personnages, imposant un rôle dans la société textuelle. Ces masques de chair comme les appelle le narrateur, permettent aux personnages d'évoluer mais au fur et à mesure de leur parcours, de tomber leur masque et s'affirmer alors leur réelle identité. On verra que le roman met en scène des comportements licencieux, dans un espace où les valeurs sont balayées et le vice permis.

6.1. Le Masque social de la dérélition

Dans le roman de Sami Tchak, il est question du masque social, ce visage qui entraîne une attitude des plus dégradantes voire déviantes sur les personnages. Ces derniers s'acheminent vers la destruction de leur être, de façon consciente ou pas. Carlos, personnage principal vit un malaise existentiel en portant son masque, un masque de la dérélition, qui affiche, nécessairement, dissimulation et mensonge. Ce qui va expliquer son drame intérieur mais aussi extérieur tout au long du récit. Nous avons là un personnage qui erre constamment à la quête d'une identité perdue qu'il veut révéler par le sexe.

Pour essayer de donner un sens à son existence, il choisit de porter ce masque, qui est à la fois, un refuge mais en même temps c'est ce qui le pousse vers sa fin. Tous les actes posés traduisent un malaise existentiel manifeste et c'est ce qui nous permet de soutenir que Carlos est un personnage de « l'errance », puisqu'il vit une crise identitaire. Selon le dictionnaire le Robert, l'errance est : « *l'action d'errer ça et là ; être dans l'incertitude, flotter* ». Ici, nous voyons déjà que cette notion revêt une connotation négative. La littérature

africaine francophone a souvent présenté des personnages ayant ce profil. Cet aspect fut abordé dans les classiques africains tels que *L'aventure ambiguë*²³¹, *Le monde s'effondre*²³², *Les soleils des indépendances*²³³, *L'étrange destin de Wangrin*²³⁴ etc., et ne cesse de susciter des intérêts auprès des écrivains de la nouvelle génération tels que Sony Labou Tansi, Kossi Effoui, V.Y Mudimbe, Sami Tchak etc. Si nous considérons Carlos comme un personnage de l'errance, c'est parce qu'il traîne ce masque comme un boulet aux pieds et qui le pousse à afficher un comportement énigmatique :

« Il ouvrit la porte. Il s'assit sur le lit. Il baissa la tête. Il passa une main dans ses cheveux. Il réfléchissait, mais à quoi ? Il décida de se laver les mains et se rendit dans la salle d'eau. Quand il ouvrit le robinet et qu'il prit la savonnette posée sur le rebord du lavabo, il constata que ses mains étaient propres, mais il les lava quand même » (Sami Tchak, 2004 : 10)

Dans ce passage, la chambre est le lieu où on peut lire cette errance, à travers les gestes insensés qu'il pose. Cet espace devient un lieu approprié pour faire subir au corps un mal indéfinissable. Nul besoin de rappeler que les marques de l'errance résultent forcément d'une crise qui perdure comme nous le constatons chez Carlos. Généralement, le personnage de l'errance se sent toujours étranger, il ne trouve pas d'intérêt à la vie et se laisse assujettir par la fatalité. Dans notre corpus, le masque social de Carlos l'enfoncé davantage dans cette situation. En fait, c'est un personnage qui subit son existence avec douleur car il est

²³¹ Cheick Hamidou Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Présence africaine, 1961.

²³² Chinua Achebe, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence africaine, 1966.

²³³ Ahmadou Kourouma, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

²³⁴ Hamadou Ampate Bah, *L'étrange destin de Wangrin*, Ed. U.G.E, 1978

longtemps resté dans une période d'indécision – être sans être –, occasionnant cette instabilité psychologique.

On voit ici que l'auteur utilise une des catégories du masque : la dissimulation. Ainsi le masque de Carlos cache-t-il nécessairement une partie de sa personnalité : son homosexualité, qui le laisse indifférent face à Alberta lors d'une rencontre où il n'est pas expressif :

« La banalité de cette révélation amusa Carlos, qui se contenta de la regarder. (...) Elle se tut, attendant qu'il réponde quelque chose, mais il se contentait de jouer avec son verre vide. Est-ce qu'elle l'ennuyait ? (...) Il conservait son air indifférent » (Sami Tchak, 2004 : 18).

Bien qu'il se prête au jeu de séduction entamé par Alberta, nous constatons que ce moment d'intimité ne signifie pas grand-chose pour lui et le plonge dans ses souvenirs. Le narrateur le souligne : *« Alors cette nuit lui(Carlos) revint comme une vague soudaine qui vous arrache et vous emporte avant même que vous n'ayez senti le danger. La danse dans les bras de Gustavo. Votre chanson, une danse. AntinoÛs ! Carla ! Le capitaine » (Sami Tchak, 2004 : 21).*

Gustavo, ce prénom qui revient constamment dans le récit, comme une obsession chez le jeune homme, nous ont permis de comprendre qu'il y a un lien sentimental entre les deux hommes. Des indices textuels confirment son homosexualité, notamment avec le nombre important d'analepses qui jalonnent le texte, ce qui permet alors de renseigner l'origine du drame de Carlos :

« Il n'aurait donc pas osé s'opposer au désir de Carla de me déguiser en femme, surtout que la proposition m'excitait comme si elle allait combler en partie mon plus secret désir. Je ne peux vous évoquer tous les détails de cette métamorphose. (...) Je savais que, quand les masques retomberaient, cette personne soudain née sur moi retournerait à sa fiction, alors qu'en moi elle aurait déjà pris plus de place, plus de consistance que mon irréductible réalité » (Sami Tchak, 2004 : 49)

On arrive donc à reconstruire son parcours. Nous avons un personnage principal qui ne peut plus contenir son identité, ses désirs parce qu'il est accablé par une vérité qui le dépasse et qu'il a tenté de dissimuler. Son introspection nous mène jusqu'à l'épisode de son travestissement initié par Carla, où il prend l'identité de Rosa et il rencontre le capitaine Gustavo qui va réveiller son homosexualité. Ce changement d'identité à travers la mascarade, se radicalise même et définit l'identité sexuelle du personnage qui, par la suite se transforme et il se dédouble :

« Carla. Et en une fraction, Carla, de seconde, je m'en souviens maintenant, je m'étais retrouvé sous sa peau, à Carla, je m'étais projeté en elle et, je m'en souviens, je m'étais senti frustré, oui, je m'en souviens, et dans ma tête, j'avais, très bien, j'avais formulé le désir de lui voler son identité, juste lui voler son identité et recevoir la giflé » (Sami Tchak , 2004 : 54)

Ici, Carlos est identifié par ce « je » – répété huit fois – qui le replonge dans les méandres de ses souvenirs. Il y a l'évocation de sa crise symbolisée par le désir d'être Carla, une femme. De plus, on a des noms de chanteurs célèbres, des homosexuels connus : *George Alan O'Dowd, alias Boy George, Charles Trenet, Kenneth Dwight, alias Elton John* et enfin

Georgios Kyriacos Panayiotou alias George Michael. Cette énumération n'est pas fortuite parce qu'elle dévoile insidieusement au lecteur, une fois de plus, l'homosexualité de Carlos. Il faut souligner que tout au long du récit, il se met en évidence que chaque combinaison nominale se dote d'une fonction narrative propre donnant à l'actant Carlos, et à chaque fois, de nouveaux traits figuratifs. Ainsi, l'homosexualité de Carlos, via le travestissement, participe de sa déréliction, faisant de lui un schizophrène puisque manifestement, il est atteint d'une psychose qui trouble sa personnalité, partagé entre deux identités opposées.

6.2. Le « porteur » comme un anti héros

Personnage principal à la personnalité fracturée, Sami Tchak à travers le jeu du masque, rompt avec l'imagerie littéraire nègre qui présentait l'actant central des fictions romanesques comme un modèle à suivre, rempli de valeurs morales telles le courage, la force, la rage de vaincre, etc., et présente un personnage qui ne détient aucune de ses caractéristiques. C'est dire que le masque de la déréliction, synonyme d'instabilité psychologique, porté par Carlos fait de lui un antihéros. L'on remarque que le personnage principal n'a pas de quête noble et il n'est pas animé de sentiments altruistes et la trajectoire de sa vie tend inévitablement vers un destin tragique.

Le personnage principal mis en scène est un être aux réactions complexes et diverses voire ambiguës. Il est soumis aux affres de la passion qui le guide. Les actes commis sont relatifs à la déviance. Elle désigne un comportement qui, au regard des règles sociales ont du mal à être admis et la remise en cause de valeurs produit des changements. Aussi qualifie-t-elle toute conduite contraire à celle d'un groupe. Le personnage principal ne respecte nullement les valeurs morales de la société. Dans notre corpus, la nécrophilie illustre parfaitement la déviance du protagoniste :

Il s'approcha du cadavre (...) Soudain son sexe se dressa, plus raide que jamais. Il voulut encore frapper, mais sa main resta en l'air, alors que son phallus pérerait (...) mais il ne pouvait plus désobéir à son phallus » (Sami Tchak , 2004 : 29)

Cet extrait traduit la négation des valeurs morales par le protagoniste, qui transgresse les codes ordinaires. Il est effectivement un antihéros parce qu'il n'a pas de remords, ni de conscience en commettant cet acte. C'est un personnage « déshumanisé » parce qu'il ne tient nullement compte des valeurs morales sur lesquelles toute société se base, tel que le respect des morts. On assiste à une remise en cause d'un certain « humanisme ». La critique contemporaine parle de « humanimalité », néologisme inventé par Michel Surya²³⁵. Avec cette association humanité et animalité, il désigne la métamorphose de l'homme transformé, mi-homme mi-bête.

De plus, le concept de déviance fait intervenir celui d'anomie. L'anomie est considérée ici comme un phénomène individuel. Le sujet est donc au cœur des analyses, c'est un "état d'esprit" qui est appréhendé, un "trait de personnalité", un déséquilibre dont l'individu est porteur. On pourrait, selon certains auteurs, sans trop forcer le trait, assimiler l'anomie soit à une qualité, soit à un défaut, intrinsèque à la personne, celle-ci n'ayant pas les capacités psychiques pour s'adapter à son environnement. Dans *La fête des masques*, l'anomie est négative puisque le personnage principal n'arrive pas à se situer dans un espace mais aussi rapport aux autres, c'est une "solitude psychique".

²³⁵ Michel Surya, *Humanimalités*, Paris, Leo Scheer, 2004.

En outre, nous pouvons affirmer, sans trop risque d'erreurs, que le masque porté par Carlos fait de lui un personnage marginal. La marginalité est une forme de déviance dans la mesure où elle « *caractérise la non-conformité dans laquelle se trouve une personne ou groupe de personnes par rapport aux normes établies* »²³⁶. En fait, la marginalité s'inscrit dans le couple normalité-déviance puisqu'elle est chargée de sens social. Une personne marginale est une personne vivant « en dehors » de la société. On peut être marginal par rapport à un groupe, à une époque, à un lieu et, en référence à une norme sociale, morale ou intellectuelle.

Dans le texte, la marginalité se présente sous deux aspects : d'une part, il y a une marginalité involontaire et d'autre part, une marginalité choisie délibérément par le protagoniste. En ce qui concerne la marginalité involontaire ou subie, Carlos est exclu par sa famille à cause de son physique (ne possédant pas un sexe énorme). En fait, la société peinte par le narrateur, en s'appuyant sur le personnage de Raül (père de Carlos) considère un homme comme tel lorsqu'il possède un énorme phallus, pouvant ainsi donner du plaisir aux femmes. Nous sommes dans une société qui « promeut » le sexe, qui, semble en être le moteur. C'est pour cette raison que le père du protagoniste s'enorgueillit étant donné qu'il a du « potentiel ». On voit réellement qu'il affirme sa virilité et ce, peu importe les moyens utilisés. Il se soumet à la frénésie du sexe et ne recule devant aucune expérience (il entretient des rapports sexuels avec une mère et ses trois filles) ou tabou puisque la société n'y voit aucun inconvénient. Contrairement à Carlos qui est réduit à la taille de son sexe, qui ne fait pas de lui, un homme. Il subit alors marginalité sociale.

²³⁶ Véronique Aillet et al., « De l'anomie à la déviance, Réflexions sur le sens du désordre social » in *Cahier de recherche* n°145, octobre 2000, p.31.

Dans cette optique, le personnage se dévalorise et ne cherche plus à se référer à des valeurs précises. C'est à ce niveau que la marginalité devient « volontaire ». Carlos prend la figure de l'anti-héros car il se démarque « négativement » par sa façon d'être et il vit en réclusion. Il observe la société sans donner son point de vue ou quand il le fait, c'est intérieurement. En fait, nous n'avons plus en face de nous un héros qui prend sa vie en main, tentant d'améliorer les choses dans son environnement, ou encore, de renverser un ordre établi. Il est complètement différent du type de personnage-modèle qui « *relève à la fois de problèmes structureaux internes à l'œuvre (c'est le portrait le plus riche, à l'action, la plus déterminante, à l'apparition la plus fréquente, etc.) et d'un effet de référence axiologique à des systèmes de valeurs (c'est le personnage que le lecteur soupçonne d'assumer et d'incarner les valeurs idéologiques « positives » d'une société-ou d'un narrateur- à un moment donné de son histoire) ...* »²³⁷, tel que nous le présente Philippe Hamon dans son *Texte et idéologie*. Dans *La fête des masques*, le personnage principal ne remplit aucun de ces critères.

Au regard de ces éléments, nous pouvons dire que Carlos est effectivement un anti-héros. Du personnage marginal se dessine également un personnage problématique replié sur lui-même, rendant tout acte de socialisation quasi impossible. Ici, l'approche traditionnelle du personnage, qui consiste à l'utiliser « comme symbole et objet »²³⁸, est décomposée par le texte de Sami Tchak en ce que l'écriture l'évide de tout son contenu.

²³⁷ Philippe Hamon, *Texte et idéologie*, PUF, coll. « Quadrige », 1997, p.151

²³⁸ Odile Cazenave, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, l'Harmattan, 1996, p.65.

6.3. Le double et ses visages multiples comme quête d'une identité

L'œuvre de Sami Tchak met en scène la présence du double, très obsédant chez le personnage principal. C'est d'abord par le miroir, objet est chargé d'une dimension révélatrice, que nous prenons connaissance du double de Carlos. En effet, le miroir sert à se regarder afin de s'apprécier et refléter l'image de la personne qui y fait face. Partant de cette fonction, nous admettons que le miroir est un objet qui, en plus de reproduire les attributs externes d'un individu, permet aussi d'en connaître les facettes internes. Jacques Lacan présente toute la complexité et la fiabilité du miroir dans l'acte de connaissance de soi. Et Philippe Julien de le confirmer dans son essai consacré au psychanalyste :

« Lacan, par le stade du miroir désignant le fondement du moi freudien, subvertit la nature du narcissisme primaire : non pas un dedans fermé sur moi, mais un dehors constitutif d'un dedans, une aliénation originante »²³⁹

Le miroir reproduit la véritable image de la personne et révèle ainsi son identité ou une partie de celle-ci. Le fait que Carlos se regarde à travers le miroir montre qu'il veut (re)voir son véritable visage, débarrassé de toute fioriture afin de se dévoiler :

« Il se plaça devant la glace, et là, chose curieuse, il vit, en plein sur son visage, comme un masque de chair, le visage du capitaine Gustavo. Alors que sa première impulsion avait été de hurler, il sourit plutôt. Gustavo lui rendit son sourire, un sourire qu'on n'oublie pas. »(Sami Tchak, 2004 : 11)

²³⁹ Philippe Julien, *Pour lire Jacques LACAN*, Paris, E.P.E.L, 1990, p.48.

Faire apparaître le visage du capitaine, c'est montrer une identification fantasmée, une fusion illusoire et une fascination que ressent Carlos. Il est ébloui par la beauté de Gustavo, qui se présente à lui comme une révélation, une réponse à ses attentes sexuelles. De cette manière, on en vient à penser que le capitaine Gustavo est son double, mais surtout son masque, son « *masque de chair* ».

Par ailleurs, le double se lit à travers le nom des personnages dans le texte. L'onomastique est utilisée pour mettre en évidence le double de Carlos. Elle est « *l'étude des modalités, causes et effets de la présence des noms propres dans une œuvre ou corpus littéraire* »²⁴⁰. Roland Barthes précise que « *le nom s'offre à une exploration, à un déchiffrement (...) c'est un signe volumineux, un signe toujours gros, d'une épaisseur touffue de sens* »²⁴¹. Dans *La fête des masques*, le système onomastique est d'un apport majeur dans la révélation de l'identité ou les identités du personnage principal. En effet, l'autre double de Carlos est Carla, sa sœur. Le nom « Carla » est un signe à interpréter puisqu'implicitement, il sous-tend un message à décoder. De façon implicite, le nom « Carla » renvoie à l'identité vers laquelle aspire Carlos. En fait, notre personnage principal s'assimile à sa sœur, il veut se substituer à elle et la considère comme un « modèle ». Cette admiration se lit comme une obsession tout au long du texte :

*« Elle apparut dans sa tête, elle, Carla, qui définissait son corps
comme lieu de tous les plaisirs, narcisses qui s'observait sous toutes les
coutures, dans sa nudité intégrale, qui s'exposait aux regards sans se*

²⁴⁰ Louis Hebert, *Méthodologie de l'analyse littéraire*, Université du Québec, 2012, p.48.

²⁴¹ Roland Barthes, *Les nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1953, p.125.

gêner, qui aimait faire spectacle de sa beauté. Carla... » (Sami Tchak, 2004 : 10)

Carla représente la femme que Carlos souhaiterait être, son désir tant recherché. Ici, le nom s'inscrit dans une perspective identitaire. Donc, Carla est le « double » de Carlos, en elle se trouve ses rêves non réalisés, ses fantasmes. Dans son article consacré aux procédés narratifs dans *La fête des masques*, Pierre Ndemby Mamfoumbi revient sur la multiplicité de l'identité de Carlos :

« Ainsi, un des personnages s'appelle tout au long du récit Carlos. Mais chaque étape de son action conteste cette identité. Au début il est Carlos, celui qui croise Alberto et prend par la suite un taxi pour se rendre à son rendez-vous avec Alberta. Puis Carlos devient « il ». Ce « il » va mener toute l'action avec Alberta jusqu'à ce qu'il la tue. Ce changement d'identité se radicalise même, car Carlos se transforme ou se dédouble et prend l'identité d'une autre personne. (...), le narrateur révèle plus loin la nouvelle identité de Carlos qui favorise ce changement radical à travers le récit. Carlos devient « Rosa Carlos », symbolisant ainsi l'acte d'un désir accompli. Finalement, tout au long du récit, il se met en évidence que chaque combinaison nominale se dote d'une fonction narrative propre qui donne à l'actant Carlos, et à chaque fois, de nouveaux traits figuratifs. »²⁴²

En outre, le texte révèle un tout autre double de Carlos, en la personne de « *Barbara chauve-souris* ». Célèbre travesti, Barbara le fascine par « *son charme magique qui a dû conquérir le monde entier* » (Sami Tchak, 2004 : 50). Comme Barbara, il est partagé

²⁴² Pierre Ndemby Mamfoumbi, « Le roman africain à l'aube du XXI^{ème} siècle : Les procédés narratifs dans *La fête des masques* de Sami Tchak » op cit., pp.4-5.

entre deux identités : féminine par son physique et masculine par l'appareil génital, devenant un être hybride. Le narrateur utilise l'image de la chauve-souris pour illustrer cette réalité. Car, il est tantôt « Carlos », tantôt « Rosa », mais surtout « Carlos-Rosa » :

« Quand Carla décida ce jour-là de me déguiser en femme, comme si elle avait, enfin accédé à mon monde intime nourri d'elle, Barbara me revint à l'esprit, avec son charme magique qui a dû conquérir le monde entier. Barbara, Barbara, Barbara, la chauve-souris qui déployait ses ailes fines dans le firmament de mes obsessions » (Sami Tchak, 2004 : 51)

En dehors de l'onomastique, il y a l'intertextualité qui met en lumière cette problématique du double. L'intertextualité est définie comme étant « *la relation et le processus unissant au moins deux textes possédant des propriétés du signifiant et/ou du signifié identiques ou similaires voire contraires (en réaction)* »²⁴³. Il arrive souvent que le texte littéraire se constitue comme la transformation et la combinaison de différents textes compris comme des codes utilisés par l'auteur. Le roman est un espace polyphonique dans lequel viennent se confronter divers composants linguistique, stylistique et culturels pour reprendre la pensée de Mikhaïl Bakhtine, dans son esprit de dialogisme. L'intertextualité peut se présenter sous différentes formes : la citation, la reprise, l'allusion et la paratextualité. Dans notre corpus, il y a reprise et allusion essentiellement. Pour Gérard Genette, elle consiste à reprendre des éléments issus d'ouvrages antérieurs tels que les personnages, les actions, etc. En ce sens parler d'intertextualité, c'est reconnaître ces éléments et les interpréter car ils permettent de comprendre le texte dans lequel ils sont intégrés.

²⁴³ Louis Hebert, *Méthodologie de l'analyse littéraire, op cit.*, p.44.

En effet, force est de constater que l'auteur se réfère à l'œuvre romanesque de Marguerite Yourcenar, *Mémoires d'Hadrien*, notamment lorsqu'il fait intervenir Antinoüs. Ce texte retrace la vie de l'empereur romain Hadrien²⁴⁴, ses émotions humaines, ses faiblesses, doutes, plaisirs passagers, son histoire d'amour avec Antinoüs. En d'autres termes sa profonde solitude qu'il cache sous le masque de l'homme politique. Tous les sentiments d'Hadrien sont similaires à ceux de Carlos.

Dans *La fête des masques*, la figure d'Antinoüs est portée partiellement par Carlos, le favori du capitaine Gustavo (symbole du pouvoir politique), comme l'a été Antinoüs pour Hadrien. En rapprochant les deux textes, on voit qu'ils dépeignent les tourments de la passion mais aussi, on découvre des personnages en proie au malaise, au doute : la puissance politique soumise à celle de l'amour. Voilà toute la question qui unit ces personnages. Gustavo en voyant Carlos, l'assimile à Antinoüs et l'appelle ainsi. Il connaît l'histoire de l'empereur Hadrien étant donné que sa thèse portait sur le roman de Marguerite Yourcenar:

« Le capitaine Gustavo, qui avait écrit et soutenu avec brio sa thèse sur Mémoires d'Hadrien de Marguerite Yourcenar, avait forcément une fine connaissance de la splendeur et de l'horreur du pouvoir, il en savait les raffinements, les grossièretés, les délices, les affres, les certitudes temporaires et les doutes permanents, les succès exaltants et les échecs humiliants, il en connaissait tout. (...) Et soudain : « Antinoüs ! s'écria le capitaine. Antinoüs. Il hocha la tête,

²⁴⁴ Hadrien (76-138), empereur de Rome de 117 à 138. Il mit un terme à l'expansion de l'Empire et retourna dans les limites fixées par Auguste. A la mort de son père en 85, il fut adopté par Trajan. Elevé à Rome, il occupa plusieurs postes civils et militaires jusqu'à ce que Trajan devienne empereur en 98. A la mort de ce dernier, Hadrien fut proclamé empereur par l'armée.

d'abord mollement, puis assez énergiquement comme s'il avait été maître de lui-même » (Sami Tchak, 2004 : 61)

Ici, l'intertextualité apparaît comme un véritable « performant diégétique », pour parler comme André Belleau. Autrement dit, c'est un élément qui est intégré dans la compréhension globale de l'œuvre.

Il y a dans le récit, un dédoublement de personnalité. On a au fur et à mesure, de nombreuses figures/identités qui apparaissent. On peut affirmer que le ou plutôt les doubles de Carlos sont marqués par la scission. A cet effet, Pierre Jourde et Paolo Tortone apportent la précision suivante :

*« La manifestation du double, en particulier la séparation, correspond à une perte de pouvoir du sujet sur lui-même. Elle crée toutes sortes de formes de dépendance. Le double devient une obsession, la présence d'une ironie autodestructrice »*²⁴⁵

Nous pouvons affirmer que le personnage principal est marqué par la différence et il est confronté en permanence avec ses doubles qui le mettent à l'écart de toute forme de socialisation avec les autres personnages. Le masque dans le roman de Sami Tchak est ce qui va contribuer à dévoiler les pulsions tues chez le personnage principal. Ce masque de chair dont il cherchera à se débarrasser.

²⁴⁵ Pierre Jourde et Paolo Tortonese, *Visages du double, un thème littéraire, op cit.*, p.11.

Conclusion partielle

Le masque est un système d'écriture à part entière, possédant une organisation syntagmatique précise. C'est une écriture, une configuration, une pratique au sein de laquelle différents acteurs participent à la rendre dynamique. Qu'il s'agisse du sculpteur qui donne forme aux masques, au danseur, tout est mis en place pour fixer la mémoire du peuple fang, transmettre des systèmes de penser qui participent à la cohésion du groupe puisqu'il y a tout une dimension axiologique qui préside dans ce système. De la réalité sociale du masque culturel, nous en sommes venues à la lire dans la société du texte domaine de la représentation. Sous l'angle de deux auteurs qui traitent de la problématique du masque sous ces différentes acceptions dans leur écriture. Si Ludovic Obiang affirme clairement son attachement au masque traditionnel dans son recueil de nouvelles, il n'en demeure pas moins qu'il y aborde aussi, la dimension métaphorique du masque. Ce même jeu est perceptible chez Sami Tchak qui laisse parler le masque de chair, social des personnages de son roman mais qui, toutefois fait des clins d'œil, à la tradition comme source d'inspiration dont on perçoit l'influence dans l'écriture.

Cette dernière partie, consistera à dégager une poétique dans les deux textes. Celle-ci passera par l'examen des techniques d'écriture des écrivains. Ce qui nous fera comprendre alors qu'en prenant le Masque comme écriture, celui-ci devient une technique voire une stratégie d'écriture parce qu'ils vont particulièrement employer une ou plusieurs modalités du Masque, en l'occurrence la dissimulation. Ainsi la poétique inhérente serait celle du détour.

Troisième partie : écriture et
dissimulation. Pour une poétique du
détour

Introduction partielle : vers une généralisation/radicalisation de la logique de dissimulation dans l'œuvre littéraire africaine

Il est important pour nous, de préciser l'orientation que nous entreprenons dans cette dernière partie, de sorte à mieux saisir les points que nous traiterons par la suite. Nous voulons mettre en place une poétique du non-dit et de l'allusion dans les textes de nos deux auteurs. Le paradigme de la dissimulation nous a semblé à un tel point prépondérant que nous en construisons une poétique basée essentiellement sur les indices textuels itératifs, mais également la construction même des récits qui traduisent ce mécanisme. Cette poétique est consubstantielle à la logique de la dissimulation que nous empruntons à l'une des fonctions principales du masque. Il s'agit ici de faire une lecture des principaux éléments textuels qui sont empreints de ce procédé.

Notre démarche n'est pas une exclusivité en littérature dans la mesure où il y a toujours eu une tradition de la dissimulation dans les littératures du monde, qui s'en sont inspiré pour décrire les maux de leurs sociétés. Nous pensons aux célèbres fables de Jean de La Fontaine qui, passait par la métaphore animalière pour critiquer la société française du XVII^{ème} siècle. L'auteur, engagé, choisit cette voie stratégique pour dire des « vérités » difficiles à accepter de façon ouverte par les hommes mais qui, si elles sont peintes en ayant pour personnages principaux des animaux, pourraient être admises. Cette stratégie était également une forme de protection personnelle.

On verra dans cette dernière partie que le principe de dissimulation habite les œuvres de nos deux écrivains et c'est ce qui nous fait dire qu'il y a **une radicalisation** de cette logique de la dissimulation, comme nous le démontrerons dans l'analyse qui suit. Cette radicalisation s'érige en ligne directrice dans la construction du récit dans la mesure où elle

inclut les personnages principaux qui sont empreints de cette logique. Mais également, la société africaine qui, elle aussi fonctionne comme un masque. Sans oublier toutes les stratégies d'écriture employées par les écrivains qui répondent bien à ce que nous appelons l'écriture masquée, ou encore l'écriture voilée dans la littérature africaine subsaharienne contemporaine.

Chapitre 1 : Les nouvelles voies de l'écriture, témoins d'une littérature africaine en mouvement

La littérature africaine a connu de nombreuses innovations tant sur le plan thématique que formel, ce qui traduit une volonté de proposer quelque chose d'autre, différent des principes prônés par les tenants de la Négritude. Les écrivains africains contemporains s'attèlent à faire un travail de fond sur les ressources possibles de l'écriture et ce sont les genres à narration dominante, c'est-à-dire le roman et la nouvelle, qui connaissent des changements véritables.

1.1. L'exploration des ressources inépuisables de l'écriture

En choisissant de se détacher du classicisme instauré par le mouvement de la Négritude, la Nouvelle génération des écrivains africains cherche à s'émanciper parce que jugeant qu'elle a un caractère normatif mais aussi didactique et qu'il est nécessaire de s'en démarquer. Cette génération a le souci de donner un nouveau visage à la littérature africaine qui n'est plus axée sur la lutte collective pour la cause identitaire mais plutôt une littérature en quête d'elle-même, qui montre sa vérité intrinsèque et structurale, mais surtout son originalité. Ainsi une littérature innovante et indépendante voit-elle le jour, en osmose avec les courants progressistes de la littérature occidentale.

Le travail effectué par les écrivains africains est remarquable en ce sens où ils vont produire des textes démontrant une maîtrise parfaite de l'écriture mais aussi de la langue d'expression (le français mais aussi leurs langues maternelles africaines). On voit bien que cette nouvelle voie est synonyme d'émancipation, de non conformisme, de liberté. Jacques

Chevrier montre bien que cette nouvelle tendance se détache manifestement des temps anciens :

« A la littérature délibérément réaliste, voire ethnographique de la première génération a succédé une forme de roman dont la problématique paraît à la fois plus complexe et moins assurée que par le passé, et dont les structures, tout comme l'écriture, en rupture plus ou moins nette avec celles des œuvres antérieures »²⁴⁶

Il y a une volonté tenace de s'affranchir du classicisme hérité de la littérature occidentale et reproduit par les tenants de la Négritude, comme l'ont manifesté des écrivains comme Joseph Owono (*Tante Bella*, 1959) et Charles Nokan (*Violent était le vent*, 1966).

Ce renouveau se traduit par l'imbrication des genres (roman, cinéma, théâtre, etc.) et des domaines (littéraire, politique, idéologie, etc.) qui a pour conséquence une certaine complexité des structures (organisation textuelle particulière, identité narrative désintégrée, grammaires et codes de lectures différents, etc.) mais également des problématiques. La littérature africaine connaît une véritable révolution scripturaire sans conteste dans les années 1960²⁴⁷ et c'est le genre romanesque – particulièrement – qui reflète au mieux ces mutations. En effet, perçu comme le genre littéraire le plus dynamique, le roman est plus

²⁴⁶ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 148.

²⁴⁷ La fiction romanesque africaine francophone connaît des changements véritables à l'aune des indépendances des pays africains, anciennes colonies des puissances occidentales. C'est avec Ahmadou Kourouma et son roman *Le soleil des indépendances* (1968) mais également Yambo Ouologuem avec *Le devoir de violence* (1968) où on lit la rupture dans l'histoire de la littérature africaine. Ces textes marquent un profond renouvellement autant dans la thématique que dans l'écriture. On assiste alors à une pluralité des voix et des écritures, témoins d'une littérature originale et vivante.

ouvert aux innovations de tout genre. C'est dans cette optique que Georges Ngal ²⁴⁸ le considère comme étant le témoignage même de l'évolution générale de la littérature négro-africaine à l'heure actuelle. Il avance :

« On a donc affaire à des romans dominés par des intrigues complexes où le discours ancestral mêlé à la "dislocation sophistiquée de l'écriture moderne" est utilisé sciemment par le romancier pour mieux promouvoir l'image d'un homme nouveau. Le principe de l'intrigue unique et simple semble avoir vécu. L'intrigue se complexifie : plusieurs histoires en effet sont racontées au lieu d'une seule et même histoire linéaire du début à la fin. La substitution d'une certaine complexité à la simplicité linéaire confère au texte romanesque une densité et une épaisseur inconnues des romans de la période précédente, caractérisée par une intrigue unique et simple »²⁴⁹

De plus, il faut voir l'intérêt manifesté pour le genre romanesque comme une manière de le valoriser, quand on sait qu'il avait été pendant longtemps marginalisé au profit de la poésie. Le roman est incontestablement le genre auquel les écrivains africains s'essaient. Jacques Chevrier perçoit son usage :

« comme s'il rentrait à son tour dans « l'ère du soupçon », le roman cesse donc de se couler dans le moule du récit balzacien, pour

²⁴⁸ Dans son ouvrage critique, *Création et rupture en littérature africaines*, Georges Ngal propose de comprendre/lire la littérature africaine contemporaine en tenant compte des différentes ruptures qu'elle a connues, rupture d'avec l'époque du roman contestataire et de l'école de la Négritude. En effet, cette rupture engagée dans les années 1960, prône la réinvention et la complexification de l'écriture. On sort complètement de la linéarité narrative avec notamment une complexification de l'intrigue mais aussi du personnage.

²⁴⁹ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994 (Collection Critiques littéraires), p. 89.

suivre des cheminements infiniment moins rassurants, mais sans doute beaucoup plus conformes à une réalité anarchique. Les marques les plus visibles de cette transformation sont d'abord perceptibles au niveau des grandes catégories romanesques que sont le temps et l'espace, l'intrigue et les personnages »²⁵⁰

On perçoit bien la rupture théorique qui se fait d'avec les périodes précédentes comme le précise le critique Georges Ngal. Réinvention et complexification de l'écriture sont les maîtres-mots des écrivains africains. Ce qui entraîne alors d'autres changements dans le texte littéraire. Ainsi les procédés narratifs ne sont-ils plus tenus de respecter le principe de la linéarité et la logique du récit connaît elle aussi des transformations. Tout est mis en place pour complexifier la compréhension de l'œuvre littéraire. Georges Ngal le précise en prenant l'exemple du texte d'Alioum Fantouré :

« Avec Le Récit du cirque de la vallée de la mort (1975) d'Alioum Fantouré l'identité narrative se désintègre. Elle n'est plus faite que de ruptures et de la multiplication des points focaux. Ce roman a ceci de particulier qu'il subordonne la stratégie romanesque à l'expression théâtrale [...]. De sorte que l'on peut dire que Le récit du cirque est un roman théâtral. [...] Il ressort de cette organisation textuelle une conséquence importante : le texte appelle différentes grammaires et différents codes de lecture. Il y a une grammaire de l'image : le texte fait état de diapositives, photos, cinéma, film...²⁵¹

²⁵⁰ Jacques Chevrier, *Littératures Francophones d'Afrique Noire, op cit*, p.188.

²⁵¹ Idem, p. 91.

La révolution dans le champ littéraire négro-africain va s'amplifier au fil des années et davantage complexifier non seulement l'intrigue mais aussi le personnage et ce sont les romanciers anglophones qui initient cette « mode ». La rupture *théorique* se fait grandissante :

« On a donc affaire à des romans dominés par des intrigues complexes où le discours ancestral mêlé à la "dislocation sophistiquée de l'écriture moderne" est utilisé sciemment par le romancier pour mieux promouvoir l'image d'un homme nouveau. Le principe de l'intrigue unique et simple semble avoir vécu. L'intrigue se complexifie : plusieurs histoires en effet sont racontées au lieu d'une seule et même histoire linéaire du début à la fin. La substitution d'une certaine complexité à la simplicité linéaire confère au texte romanesque une densité et une épaisseur inconnues des romans de la période précédente, caractérisée par une intrigue unique et simple »²⁵²

A côté de ces innovations, il y a également la question de la langue d'écriture qui, elle aussi mute et devient le symbole de la liberté, de la libération artistique. C'est dans cette optique qu'elle sera « africanisée »²⁵³ en fonction de la langue maternelle des écrivains et elle se pliera aux caprices / exigences de ces derniers. L'exemple le plus marquant des écrivains de cette génération reste bien Ahmadou Kourouma qui propose des textes très empreints du malinké, sa langue maternelle, notamment dans *Monnè, outrages et défis* ou

²⁵² George Ngal, *Création et rupture en littérature africaine, op cit*, p. 89.

²⁵³ Les écrivains africains n'hésitent pas, dans leurs textes, à mélanger la langue française avec leur langue maternelle africaine. Ainsi, la langue française sera-t-elle créolisée, malinkinisée (notamment avec Ahmadou Kourouma), etc. Le champ littéraire africain francophone s'enrichit et on remarque de nombreux textes qui révéleront la couleur locale des écrivains qui s'appuient sur leur langue maternelle mais ceci démontre bien que les écrivains sortent de cette vision paternelle de l'écriture et prennent ainsi leur liberté.

encore avec *Allah n'est pas obligé*, pour ne citer que ceux-là. De plus, toujours dans ce maniement de la langue, il y a également les textes de Sony Labou Tansi qui mêle la langue française aux fonctionnements de l'ubuesque ou encore du burlesque. Cette technique permet aux écrivains de traduire au mieux la réalité sociale et la langue se trouve ainsi rythmée par celle-ci. La question de la langue de l'écrivain traduit/ reflète son appartenance à son milieu auquel il est attaché et veut l'intégrer dans ses œuvres.

Par ailleurs, on remarque dans cette nouvelle génération d'auteurs, une influence venue d'autres aires géographiques qui, sans aucun doute modifiera à la fois l'écriture et la langue. Il y a alors fusion des mouvances, des influences et des sensibilités. Comme ce fut le cas du style de Sony Labou Tansi qui s'est inspiré des romanciers latino-américains, dépositaires de l'insolite et du baroque moderne. Georges Ngal le souligne bien dans son ouvrage :

*L'écrivain congolais peut être considéré comme le modèle de l'esthétique romanesque africaine des années 80 caractérisée par les facéties, les bouffonneries, les fantaisies, le grotesque, le burlesque et l'ubuesque. Un ton nouveau, une écriture de violence "tropicale", apprise à la lecture des latino-américains Garcia Marquez, Roas Bastos, Alejo Carpentier. Qui a lu Cent ans de solitude et L'automne du Patriarche de G. Marquez, ne peut qu'être frappé par la parenté thématique et stylistique avec La vie et demie et L'Etat honteux de Sony Labou Tansi*²⁵⁴

²⁵⁴ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine, op cit.*, p. 99.

Conscients de ce métissage, les écrivains africains le perçoivent à la fois comme un héritage (valorisant et humiliant) et un trait distinct de leur personnalité artistique. Ils mettent fin à l'identité nègre traditionnelle, unitaire et hiératique des temps anciens. Les écrivains de la nouvelle génération se réclament d'une certaine humanité universelle et c'est pour cette raison qu'ils s'intéressent de plus en plus aux questions actuelles de la réalité urbaine contemporaine. Ils se dressent alors en porteurs d'une nouvelle culture éclectique. Ce qui conduit à l'éclatement de la nationalité littéraire négro-africaine sur la scène littéraire mondiale où chaque écrivain choisit son itinéraire aussi individualiste soit-il. Contrairement à l'esprit des écrivains de la première génération qui mettait en avant une unanimité créatrice et idéologique. Nul besoin de préciser qu'avec toutes ces innovations, la nouvelle génération sonne le glas du mouvement de la Négritude.

Les anciens nègres deviennent alors des hommes nouveaux. Mais à quel prix ? Portent-ils encore réellement des valeurs ? Le capitalisme triomphant des temps modernes fait d'eux des artisans – malgré eux dans la plupart des cas – d'un monde où tout change de façon éphémère, en perte de repères. Face à cela, ils peuvent choisir la révolte ou affirmer leur refus face à l'ordre des choses. Cependant, contester ne serait-ce pas, dans une certaine mesure revenir sur les principes des anciens ? Aussi peut-on se demander si l'Africain peut définitivement se passer de son originalité, trait qui le distingue des autres ? On serait tenté de répondre par la négative dans la mesure où on se rend bien compte que les écrivains africains retournent presque inévitablement à leurs sources, comme s'ils tenaient à rendre un culte à l'Afrique, la terre matricielle, celle de leurs aïeux.

Non loin de voir faire une histoire de la littérature africaine, nous voulons ici montrer le rapport que les écrivains africains entretiennent avec la fiction romanesque. Et c'est

justement à partir du travail effectué que nous verrons comment nos écrivains intègrent la logique du masque dans les textes, à travers une technique bien maîtrisée qui fait d'eux de véritables écrivains sachant manier la langue et les stratégies narratives pour dissimuler leur position. Jacques Chevrier, au regard des diverses tournures empruntées par les écrivains africains francophones, parle de

« dérive vers le flou et le non-dit du roman africain contemporain (...) perceptible dans les titres mêmes des œuvres envisagées. Alors que les titres des ouvrages de la génération précédente ne laissent en général subsister aucun doute sur leur contenu (...) la désignation des œuvres plus récentes s'inscrit de préférence dans le registre de l'insolite. La vie et demie, les Crapauds-brousse, ou du symbolique, le Jeune homme de sable, l'Errance »²⁵⁵

Les deux écrivains optent, quant à eux, pour une désignation des plus symboliques en s'attaquant à un motif fort de la culture africaine, le masque.

1.2. La dissimulation, une tradition très ancienne dans la littérature

Les littératures du monde se sont toujours penchées sur la manière de dire ou de transmettre le sens. Au compte de nombreuses stratégies présentes dans le domaine littéraire, la manipulation du sens se trouve être au cœur de ces procédés. Les écrivains, de tout temps ont multiplié des stratégies textuelles, signe d'une bonne maîtrise de l'outil langagier. Emprunté au vocabulaire militaire et appliqué au champ littéraire :

²⁵⁵ Jacques Chevrier, *Littératures Francophones d'Afrique Noire*, p.189.

« la stratégie désigne un ensemble d'actions coordonnées en vue d'un résultat déterminé. Ce mot (...) s'emploie en sociologie pour indiquer les choix et les manœuvres que réalise, inconsciemment ou consciemment, un acteur social (...) Il aide à décrire les réalités internes au champ (la carrière proprement dite), et externes à celui –ci (les effets de cette carrière sur la mobilité sociale des écrivains), mais aussi des façons de conduire la rédaction des œuvres »²⁵⁶

Il existe de nombreuses stratégies textuelles empruntés par les écrivains dans l'écriture de leurs textes. De par leur position dans l'espace littéraire, ils adoptent une ou plusieurs de ces stratégies et par là, en tirent alors un maximum de conséquences puisque ces stratégies ont des effets profitables et optimaux. C'est dans cette optique qu'Alain Viala soutient que :

« s'il existe des stratégies textuelles (c'est-à-dire des démarches destinées à entraîner l'adhésion du lecteur) depuis qu'il existe des textes, l'apparition des stratégies d'écrivains (c'est-à-dire qui mettent en jeu le statut d'écrivain) est une mutation historique »²⁵⁷

Ainsi occupent-ils une place dans le champ littéraire. Pierre Bourdieu le précise bien en ces termes, « *le principe des stratégies (...) n'est pas le calcul cynique, la recherche*

²⁵⁶ Paul Aron, « La stratégie littéraire », *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, 2010, p.734.

²⁵⁷ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris, Ed. de Minuit, coll. « Le Sens commun », p.184.

*consciente de la maximisation du profit spécifique, mais une relation inconsciente entre habitus et un champ. »*²⁵⁸

L'étude des stratégies relève donc de la dimension textuelle des œuvres produites et c'est notamment avec les formalistes russes que l'on assiste à un intérêt majeur des questions liées à l'analyse interne de l'œuvre littéraire.

Au nombre de ces stratégies textuelles, une tradition de la dissimulation a été pendant longtemps pratiquée par les hommes de lettres. Cette tendance à vouloir « cacher » sous le voile, le sens de leurs textes, invitant le lecteur à lever ce voile pour comprendre le message. Les écrivains opèrent des choix stylistiques et langagiers qui ont une fonction pragmatique puisqu'ils influencent la réception du lecteur. Les écrivains font de la dissimulation une « stratégie d'écriture », donc un ensemble de procédés employés par les écrivains pour atteindre l'entreprise formelle qu'ils se sont donnés. On note que cette technique vient en réaction notamment du pouvoir politique qui gère la cité et face auquel l'écrivain prend des précautions afin de se protéger de quelconques représailles. Comme le fit Jean de la Fontaine avec ses fables où il utilisait la métaphore animalière pour dénoncer les mœurs de son époque. Il affirmait d'ailleurs, s'agissant de cet exercice de masquage de la pensée :

« On m'engage à conter d'une manière honnête

Le sujet d'un de ces tableaux

Sur lesquels on met des rideaux.

²⁵⁸ Pierre Bourdieu, *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, coll. « Documents », 1979, p.119.

Il me faut tirer de la ma tête

Nombre de traits nouveaux, piquants et délicats,

Qui disent et ne disent pas,

Et qui soient entendus sans notes

Des Agnès même les plus sottes »²⁵⁹

Cependant, il faut lire dans cette stratégie, une manière de fuir la censure de la part du pouvoir (Louis XIV) qui condamne toute critique négative à son endroit. Les exemples démontrant cette tradition de la dissimulation sont fréquents. Et c'est sans doute ici que la littérature excelle dans la mesure où elle permet au lecteur de pouvoir percevoir le sens à travers le langage mis en œuvre dans le texte littéraire : en faisant corps avec les stratégies insidieuses recourues par les auteurs pour camoufler leurs motivations. Toute écriture littéraire peut se positionner ainsi comme la dissimulation de quelque chose dans la mesure où celui qui écrit est en marche vers ce « quelque chose », qui serait une pensée de tout ordre. C'est dans cette optique que Maurice Blanchot affirme :

« Ecrire commence seulement quand écrire est l'approche de ce point où rien ne se révèle, où, au sein de la dissimulation, parler n'est pas encore que l'ombre de la parole, langage qui est encore son image, langage imaginaire et langage de l'imaginaire, celui que personne ne parle, murmure de l'incessant et de l'interminable auquel

²⁵⁹ Jean de la Fontaine, « le Tableau » in *Contes et Nouvelles en vers. Œuvres complètes*, Paris, NRF-Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1991, v.1-8.

il faut imposer silence, si l'on veut, enfin, se faire entendre » (Maurice
Blanchot, 1988 : 51-52)

Le théoricien de la littérature montre bien ici qu'il y a chez l'écrivain, une intention avouée de faire dans la dissimulation ; Il s'adonne à ce jeu pour d'autres raisons qui sortent des visées littéraires : on cite entre autres, la censure du pouvoir vis-à-vis de l'écrivain. Dans le contexte africain, force est de constater que face aux dictatures que connaît le continent africain, les écrivains africains tentent également d'éviter la censure en maquillant ainsi le discours critique qu'ils font de la société actuelle, où la liberté de la parole/d'expression, ne cadre pas avec l'idée de « démocratie » pratiquée sous les Tropiques. En effet, au lendemain des indépendances en Afrique subsaharienne, on lit une certaine désillusion de la part de l'Africain qui croyait à un avenir meilleur en remettant la gestion de la chose publique entre les mains de son semblable. Mais il n'en est rien. Les prétendus « pères de la Révolution » se transforment en de véritables politicards, l'avènement d'une dictature des plus sordides, où ils n'hésitent pas à marteler ceux qui se proclameraient comme opposants au système qu'ils entretiennent. La vie d'un être humain qui vaut moins qu'« *un duvet d'anus de poule* »²⁶⁰ ; face à cela, l'écriture masquée est le recours auquel l'écrivain songe inéluctablement. Ludovic Obiang et Sami Tchak s'adonnent volontiers à cette écriture du voile, où le masque s'impose en tant que caractère symbolique, enjeu de la dissimulation mais aussi comme le générateur des images caricaturées de la société peinte par ces écrivains.

L'écrivain s'adonne un exercice astucieux, dire tout en cachant mais son intention est d'interpeller le lecteur pour qu'il comprenne cette « mascarade langagière ». Car il s'agit

²⁶⁰ Ahmadou Kourouma, *Les Soleils de L'indépendances*, *op cit.*, p.138.

bien de cela, de la forme littéraire qui est maniée. Montaigne disait des paroles poétiques : « elles signifient plus qu'elles ne disent »²⁶¹. La dissimulation passe nécessairement par le langage littéraire qui est complexe, dense et surtout organisé et cohérent. On comprend bien les formalistes russes qui, ont toujours soutenu que le langage littéraire est motivé, autotélique et aussi autoréférentiel. Mais c'est avec Roland Barthes que nous voyons le pouvoir suggestif du langage littéraire :

*« La forme littéraire développe un pouvoir second,
indépendant de son économie et de son euphémie ; elle fascine,
elle dépayse, elle enchante, elle a un poids ; on ne sent plus la
littérature comme un mode de circulation socialement
privilegié, mais comme un langage consistant, profond, plein
de secrets, donné à la fois comme rêve et menace »²⁶²*

En fait, par cette stratégie d'écriture, les auteurs sortent de la fonction instrumentale de l'écriture qui est de dire, d'informer de façon explicite. Et cette démarche est bien reprise par les écrivains dans les textes de notre corpus. On le voit précisément par l'usage très fréquent de l'intertextualité dans le roman *La fête des masques* qui jalonne le récit. Cet emploi fait par l'auteur contribue non seulement à susciter l'attention du lecteur afin de comprendre le récit mais il permet dans une autre mesure à confirmer qu'il y a tout une démarche stratégique dissimulatrice. Celle-ci vise à démontrer que l'écrivain met son écriture en relation avec la logique de dissimulation. De plus, le roman de Sami Tchak fait de cette technique, un des moyens par lequel on accède aux possibles significations de son

²⁶¹ Montaigne cité par Antoine Compagnon, *Le démon de la théorie*, p.40.

²⁶² Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p. 10.

œuvre. En effet, on pourrait remarquer la prédominance de cette pratique même dans sa manière de déguiser son personnage principal en le travestissant aux fins de lui donner un corps, une identité réelle de ce qu'il est véritablement.

Par ailleurs, la dissimulation employée par les écrivains nous amène à lire la notion de l'implicite puisque par cette stratégie vise les capacités interprétatives du lecteur en l'invitant à déchiffrer la signification contenue dans le texte littéraire. Notion importante dans le champ littéraire, l'implicite désigne le contenu présent dans un discours, dans notre cas, le discours littéraire, sans être clairement exprimé. Dans le cas qui nous concerne ici c'est-à-dire les œuvres littéraires, l'implicite sera intégré dans celles-ci aux fins d'être décrypter par les lecteurs. Ce qu'il faut comprendre dans cette notion c'est que derrière toute forme d'expression ou procédés, il y a presque toujours une idée cachée qui nécessite d'être alors sue et chaque lecteur pourra donc en faire une interprétation. En effet, l'énoncé littéraire notamment ne peut pas tout dévoiler soit par le souci d'économie du message à transmettre, soit par la volonté de l'écrivain qui choisit délibérément d'opter pour une telle démarche intentionnelle afin de susciter l'esprit déductif ou inductif du lecteur.

Dominique Maingueneau pense de cette notion de l'implicite qu' : « *on peut tirer d'un énoncé des contenus qui ne constituent pas en principe l'objet véritable de l'énonciation mais qui apparaissent à travers les contenus explicites. C'est le domaine de l'implicite* »²⁶³. C'est affirmer dans une certaine mesure que l'implicite n'est pas le signifié principal mais l'ensemble des informations supplémentaires qui permettent d'éclairer la signification. L'implicite est donc une façon informelle qu'emploient les écrivains pour s'exprimer. C'est

²⁶³ Dominique Maingueneau, *Les Termes Clés de L'analyse Du Discours*, p. 47.

ce qu'Oswald Ducrot affirme en ces termes : « *Il ne s'agit pas seulement de faire croire, il s'agit de dire sans avoir dit* »²⁶⁴ . Ainsi le locuteur, dans notre cas, l'écrivain, se sert des procédés linguistiques et scripturaires pour amener le lecteur à tirer des « conclusions » vis-à-vis de son récit sans les lui présentées ouvertement. On peut lire dans cette démarche une certaine « ruse » comme l'entend Oswald Ducrot.

²⁶⁴ Oswald Ducrot , *Dire et Ne Pas Dire.principes de Sémantique Linguistique*, 15.

Chapitre 2 : Le masque de la société : quand être c'est paraître

Mettant en place une écriture du masque, axée notamment sur la dissimulation, notre analyse examinera l'inscription même de cette logique au sein des textes que nous étudions. On assiste à un emploi généralisé de ce principe de dissimulation chez nos écrivains, qui part même de la société du texte vers les personnages de leurs récits. Fort de ce constat, on se rend compte que la société joue le jeu de la dissimulation et on pourrait même avancer qu'elle fonctionnerait comme un masque en générant des attitudes qui permettent de toujours garder pour soi ce qui relèverait d'inacceptable, de sordide, de grotesque et pour ainsi ne laisser apparaître une sérénité apparente.

2.1. Ne pas nous montrer tels que nous sommes

Toujours en phase avec les problématiques contemporaines, Ludovic Obiang et Sami Tchak donnent une image de cette Afrique en proie à de nombreuses crises – politiques, économiques, juridiques, sociologiques, etc., et notamment identitaires. Ces crises sont le plus souvent à l'origine de l'incurie politique et des conflits qui en découlent. La fiction africaine traduit ces réalités qui minent les sociétés africaines actuelles. Cherchant à construire une poétique qui traduise au mieux la logique de dissimulation dans notre corpus, nous constatons que les sociétés représentées fonctionnent sous le prisme même de la dissimulation. Qu'il s'agisse du recueil de nouvelles de Ludovic Obiang ou encore le roman de Sami Tchak, on se rend compte que les récits sont construits autour de cette « logique » et elle s'impose comme la modalité existentielle, la norme.

En effet, nous pouvons voir dans les deux textes qu'il y a dans chaque société représentée, une certaine gestion des déboires que l'on garde au plus profond de soi, de sorte

que rien ne soit révélé. Cela va s'en dire que tout est dissimulé, voilé, caché. En d'autres termes, il règne dans ces sociétés une culture du secret ou encore du silence qui maintient les personnages dans une forme de bulle pour ne rien laisser apparaître de ce qui pourrait être perçu comme désagréable voire humiliant. C'est ainsi que le roman de Sami Tchak peint une réalité des plus accablantes où on voit la figure du père, Raül qui est sabotée mais que les membres de la famille se gardent d'exposer au grand jour. L'un des personnages principaux, notamment sa fille Carla rétablira un « semblant » d'autorité, une « identité » à son père afin qu'il ait une place au sein de la société mais également dans sa famille. On voit bien que le processus de dissimulation est présent dans la démarche entreprise par Carla, qui donne de l'argent à son père pour ne pas être la risée du quartier :

« Grâce à elle (Carla), par ces temps où les fragiles équilibres financiers avaient fondu, dans beaucoup de familles, comme beurre sous le soleil, les pauvretés, naguère encore faites de panache et de poésie (...) Le père avait pu s'acheter une belle villa et surtout une voiture, tu comprends, Antonio, une voiture, devenant ainsi dans notre quartier le nouveau baron, celui qui, sans statut politique aucun avait pourtant un accès indirect aux caisses de l'Etat. Tout cela grâce à Carla, notre clé magique au royaume des très grands » (Sami Tchak, 2004 :48)

Cette prétendue « dignité » ou encore « respect » n'est que de façade quand on voit la place que ce père de famille occupe au sein de la cellule familiale où il est humilié par sa fille qui prend sa place de chef de famille :

« Carla avait pris le pouvoir dans la famille grâce aux personnalités qui faisaient escale à l'entrée de sa féminité (...) le père, qui n'avait pas pourtant renoncé à son pouvoir despotique sur la mère,

acceptait avec une résignation à faire pitié le pouvoir de Carla, elle brandissait sa volonté comme un droit auquel toute la famille devait se plier »²⁶⁵

Malgré le pouvoir qu'elle exerce dans sa famille, Carla tient à préserver l'image de son père au sein du quartier et c'est justement à ce niveau où on se rend compte de l'influence de la société dans la démarche qu'elle effectue et tentant de lui redonner une place appréciable. En fait, la société est le générateur de cette mascarade parce qu'elle leur impose une façon de se faire voir. Peut-on voir dans l'attitude de Carla une forme de protection du regard qu'auront les habitants du quartier sur son père ? Certainement.

On retrouve cette gestion des situations tout aussi dramatiques ou désagréables dans le recueil de nouvelles de Ludovic Obiang et se traduit essentiellement par le mystère entretenu par les personnages vivant dans la même communauté. En fait, on remarque que le maintien du « secret » est partagé par tous et chacun veille à le garder pour soi, parce que s'il est révélé, cela pourrait rompre l'équilibre de la société. Comme on le constate dans la nouvelle « Biang Meké » où le drame perpétué à la suite des nombreuses infidélités du père de l'instituteur – qui décima sa famille entière – est camouflé par tous les habitants de la commune et aucun d'entre eux ne souhaite s'en souvenir. Car il les a plongés dans le malheur, la douleur et la tristesse. C'est donc en raison de ce mal que chaque personnage reste muet pour ne pas raviver cet épisode dramatique qu'a connu toute la commune :

« C'était une histoire brutale, vénéneuse, qu'il valait mieux ne pas rappeler aux oreilles de personnes qui en avaient longtemps souffert, parce qu'elles y avaient laissé un peu de leur âme, parce

²⁶⁵ Ibid., p.47.

qu'elles y avaient contribué par leur mauvaise foi ou par leur négligence » (Ludovic Obiang, 1999 :125)

De plus, les situations qu'il rencontre accentuent encore cette logique de masque dans la compréhension de la nouvelle, la rendant très hermétique. En fait, son parcours serait donc une quête des origines où se profilent de manière hallucinante et spectrale le visage du géniteur déchu. Pour briser cette « malédiction », il rejoue inconsciemment le drame paternel. Mais Ludovic Obiang use d'une stratégie de voile très déroutante. En effet, l'introspection des personnages conduit dans un temps anhistorique, circulaire et illimité. Le recueil est construit de telle sorte que le lecteur doit se munir de « clé », mieux encore de lever le voile pour comprendre les nouvelles. Tout est caché, rien n'est révélé explicitement. L'auteur renvoie le lecteur à lui-même mais en l'impliquant, bien évidemment, dans un nouveau pacte de lecture qui se cloisonne, s'interroge. Autrement dit, qui se cherche et reste à découvrir ce qui est voilé. Aussi pouvons-nous dire qu'il existe au sein de ce recueil, une véritable armature narrative au travers de laquelle chaque récit prend forme, sans que les narrateurs ne la nomment. Ludovic Obiang a construit ce recueil sous ce mode du mystère à chercher, c'est pour cette raison que l'on remarque bien que l'intrigue de chaque nouvelle soit dissimulée de façon intelligente et subtile. Il n'y a pas de consécution. Ce qui renforce le caractère voilé et hermétique de l'histoire. Seuls les éléments textuels allusifs permettent d'ouvrir la voie à la compréhension.

Par ailleurs, les deux textes montrent bien cette gestion bien canalisée des maux (le crime, le viol, les insanités, etc.) qui minent la société et c'est cette même société qui va pour ainsi dire, se protéger des toutes ses agressions et fonctionner tel un masque dont l'une des fonctions sera de dissimuler pour se protéger. Nous pensons que derrière cette modalité, il y a une forme de réparation des stigmates qui sont justement la résultante d'une société en

perte de valeurs morales solides et qui tente de rétablir un ordre et pour y parvenir choisit se porter un masque. En relevant les champs lexical et sémantique du voile, qu'il s'agisse du recueil de Ludovic Obiang, « *voile trompeur* », « *masquée* », « *masque au faciès grinçant* » (page 91), « *voilant mes yeux* », « *voile de torpeur* » (page 94), ou encore dans le roman de Sami Tchak, « *masques* » (page 37), « *personne ne doit savoir* » (page 38), les exemples démontrant cette démarche que nous suivons sont nombreux, au regard même des descriptions faites qui confortent le fonctionnement d'une société qui devient l'ombre d'elle-même. C'est d'ailleurs ce qui nous permet de construire notre poétique.

A partir de ces occurrences qui constituent un réseau associatif autour de cette notion de « voile », la question que nous nous posons, en tant que poéticien, est de savoir si les auteurs en ont véritablement conscience ou si cet emploi itératif leur échappe et il trahirait une tension obsessionnelle qui les animerait malgré leur chef. Jean Ziegler parle de *raison objective* pour désigner le sens que se construit le texte lui-même en échappant au contrôle de l'écrivain : « *La raison objective de l'auteur-ses préférences politiques, sa conduite concrète de sa vie, ses jugements de valeur esthétiques, politiques-, ne jouent d'un rôle mineur. La raison objective parle à travers lui. Comme malgré lui.* »²⁶⁶

Il s'agit bien comme le souligne Tzvetan Todorov d'inconscient poétique. Dans un premier temps, il est plausible de croire que les auteurs soient conscients de la profusion des mots et expressions renvoyant à la dissimulation, à la pratique du secret présente dans les sociétés qu'ils peignent. Il semble évident que cette voie semblerait être le projet existentiel de ces sociétés vu l'obsession dont font preuve nos auteurs. On peut voir en cette obsession,

²⁶⁶ Jean Ziegler, *Main Basse Sur l'Afrique*, pp.65–66.

une forme d'invitation à lever le voile sur ces pratiques, de fustiger les actes qui favoriseraient le faux –semblant, les apparences. Mais on se rend bien compte que ce fonctionnement s'avère être la gangrène de ces sociétés dans la mesure où il en devient même le catalyseur des comportements licencieux, des actes dramatiques, grotesques qui affectent les personnages. En fait cela montre que ces sociétés sont comme aux prises d'une logique de vie qu'elles se sont imposées et dont elles en paient en quelque sorte le tribut.

En revenant, sur l'inconscient poétique, nous en venons à croire que ce recours marqué pour la dissimulation n'est tout de même pas si contrôlé qu'on le penserait. Les indices textuels agiraient de leur propre chef pour en fait révéler un ordre d'idée qui nous renverrait à une articulation beaucoup plus profonde. C'est dire que le texte se construit un sens qui échappe à toute visée esthétique et thématique des écrivains et il ne va donc exister que par la charge dialectique générée par leurs choix formels. Puisqu'il est tout de même curieux de concevoir que les plumes de Ludovic Obiang et de Sami Tchak laisseraient passer sous leurs yeux pointilleux autant de redondances. Nous verrons un peu plus loin comment les textes que nous étudions traduisent une « vérité » autre que celle dont nos auteurs veulent faire passer.

2.2. Une société de l'Ecart, de l'irrévérence, de la décadence

Cherchant à construire une poétique du non-dit et de l'allusion, nous pensons à ce titre, que la démarche empruntée par les deux écrivains consiste à présenter une société. Celle-ci fonctionnerait comme un masque voire une société en miroir. En fait, il faut dire que cette démarche permet de donner une vision d'une société en crise, qu'ils dénoncent. C'est pour cette raison que nous avançons que derrière cette stratégie consciente des écrivains, il y a une volonté de dénonciation, de critiquer ce mode d'existence mais aussi de

restituer la réalité de la société dans laquelle ils vivent. Tzvetan Todorov parle du « vraisemblable » d'une œuvre. Il avance :

« On parlera de la vraisemblance d'une œuvre dans la mesure où celle-ci essaye de nous faire croire qu'elle se conforme au réel et non à ses propres lois ; autrement dit le vraisemblable est le masque dont s'affublent les lois du texte, et que nous sommes censés prendre pour une relation à la réalité »²⁶⁷

En effet, très souvent dans la fiction romanesque, la description se munit des références tirées de la culture du narrateur afin de donner une vision du monde. La peinture de la société faite par nos écrivains traduit les réalités que connaît actuellement le continent africain, même si les genres que nous étudions sont différents. Il n'en demeure pas moins qu'ils représentent la réalité sociale des pays africains. Lylian Kesteloot affirmait s'agissant de ces deux genres : « *le roman et la nouvelle jouent à fond leur rôle de témoins véridiques, en prise sur la réalité, sur toutes les réalités de l'Afrique noire d'aujourd'hui* »²⁶⁸. En regardant nos textes littéraires, on se rend bien compte que si la dissimulation est une modalité prédominante dans ces récits c'est pour faire la critique d'un mal être (malaise) existant, des pratiques qui montrent le côté obscur des hommes (Africains). Les écrivains optent ainsi pour le parti de la « subversion »²⁶⁹. Sami Tchak nous en donne un exemple

²⁶⁷ Tzvetan Todorov, *Poétique de La Prose*, p.94.

²⁶⁸ Lylian Kesteloot, *Anthologie Nègro-Africaine*, p.441.

²⁶⁹ Les écrivains de la nouvelle génération marquent une rupture thématique mais esthétique avec les générations antérieures. S'agissant de la rupture thématique, on se rend compte qu'ils ne cherchent plus, pour un grand nombre d'entre eux, à présenter une image idéale des Africains. C'est en cela, que l'on pourra constater qu'ils abordent des sujets qui jadis étaient considérés comme tabous par leurs aînés. Cette nouvelle tendance est la résultante d'« *une conscience vive de l'échec des indépendances et de la nécessité d'une révision*

dans son roman qui est en phase avec son temps et obéit à cette théorie de la subversion. Déjà avec son roman *Place des fêtes*, l'auteur montrait bien ses orientations thématiques au point de les radicaliser au fur et à mesure dans ses productions romanesques. Dans ce texte, le sexe est omniprésent et il entend valser les tabous sexuels et familiaux dans un langage des plus crus.

Dans *La fête des masques*, derrière l'image « normale » que souhaite donner Carla à son père aux yeux de tous c'est-à-dire ayant des moyens financiers, en apparence « chef de famille » (de la société). Il y a manifestement une critique qui en est faite lorsqu'on analyse justement de la figure du père « donnée » ou encore « imposée », mais qui au fond, derrière le masque social, se trouve déchu et perd son rôle de chef de famille. Il en est de même pour la mère. On peut dire, sans trop risque d'erreurs, que nous assistons là, à la mise à mort de ces figures qui constituent normalement le fondement de la société aussi bien traditionnelle que moderne. En effet, s'agissant du père, Raül, on lit une forme de déconstruction de cette figure dans le texte par la perte non seulement du rôle au sein de sa famille car, incapable de subvenir aux besoins de celle-ci mais aussi, il représente ce qu'il y a de plus répréhensible dans le récit par son comportement vis-à-vis des autres personnages puisque n'étant porteurs d'aucune valeur morale. Comme nous le voyons dans la scène où il exige de sa voisine qu'elle nettoie sa voiture tachée de sang d'un chien :

« Il s'introduisit chez la pauvre Lemona, hurlant de toute la puissance de son gosier, et la pauvre Lemona, le voyant arriver sans savoir ce qui le mettait dans un tel état, avait accouru à sa rencontre.

des concepts en ce qui concerne l'approche des réalités africaines » affirme Georges NGAL dans *Création et rupture en littérature africaine*, pp 26-27.

« Mon bon Raül, qu'est-ce qui vous arrive ? » Elle reçut une gifle. « Ta chienne a souillé les roues de ma voiture. Viens tout de suite me les nettoyer ou je te tue, Lemona. Je ne rigole pas. Je ne plaisante pas du tout. » (Sami Tchak, 2004 : 83)

On voit bien dans le roman que la figure du père est déconstruite, il n'est plus représentatif d'un certain caractère qui faisait de lui, une figure de protection, le chef de famille et il n'occupera plus cette place importante pourtant longtemps véhiculée par les écrivains africains des générations précédentes en tant symbole de l'autorité. En effet, cela n'est pas un fait nouveau dans la littérature africaine francophone contemporaine, au regard des textes parus à ce jour. Force est de constater que ce « père » qui représentait l'autorité parentale, garant de l'ordre au sein de la famille, est mort. Si dans d'autres récits, on note l'absence de cette figure dans les romans gabonais suivants – qui suivent la tendance générale de la littérature africaine francophone – *Au bout du silence*²⁷⁰, *La vocation de dignité*²⁷¹ ou encore *Siana*²⁷². Les traits attribués à Raül dans le récit prouvent qu'il y a bien effacement de cette figure paternelle bien que présente dans l'œuvre. En effet, dire de Raül qu'il représente la puissance paternelle est un leurre. Il est là sans être là. L'absence du père dans l'œuvre est manifeste, notamment selon le point de vue de la fonction qui n'est pas remplie mais encore du fait qu'il incarne ce qu'il y a de plus rabaissant. Cette attitude est sans doute la conséquence d'une crise sociale très forte peinte dans le roman et qui le fragilise, le démet alors de cette fonction paternelle. Il ressort que la société contribue au parricide. On a, en fait, l'illusion d'une figure paternelle. Sami Tchak la dénonce et la critique

²⁷⁰ Laurent Owondo, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 1985.

²⁷¹ Jean Divassa Nyama, *La vocation de Dignité*, Libreville, Ndzé, 1998.

²⁷² Maurice Okoumba Nkoghe, *Siana*, Paris, ARCAM, 1980, réed. Silex, 1986.

de façon subtile en créant le personnage de Raül dont la fille, Carla, tente rétablir afin qu'il ait une « place » dans la société, dissimulant ainsi ce manquement crucial.

Cette absence de la figure paternelle est également notée dans le recueil de Ludovic Obiang. Contrairement au roman samitchakien où il y a un personnage incarnant cette fausse figure, dans le recueil de nouvelles, quand elle n'est pas effleurée, elle est dissimulée par les personnages qui en cachent l'existence. Comme nous le voyons dans la nouvelle « Biang méké » où la maman du jeune instituteur (personnage principal de la nouvelle) des années durant s'est refusée de révéler l'identité du père de son enfant. Cette identité qui ne méritait pas d'être révélée étant donné la mauvaise réputation qu'il avait d'une part, mais aussi à cause des circonstances malheureuses dans lesquelles elle est tombée enceinte. Le portrait de ce père ne méritait pas d'être donné car faisant partie d'un passé douloureux. Ludovic Obiang, lui aussi, nous plonge dans une société où la figure du père est bannie et dissimulée parce qu'elle n'est en rien porteur d'espoir, de valeurs, d'autorité :

« C'était un coureur émérite, un chaud lapin, un coucheur insatiable. Cette impulsion qui pouvait passer dans une grande ville saturée de monde devenait une manie insupportable dans la petite bourgade où il s'encroûtait. Non seulement pour l'agacement qu'il y avait à être chaque jour au centre de tous les potins, mais aussi par le risque qu'il courait à folâtrer avec les épouses ou les filles de ses voisins. Ses compères lui en avaient parlé. (...) il n'avait pas écouté, mais le châtement était venu du côté où on l'attendait le moins, celui de sa propre épouse. La colère de cette dernière avait atteint son paroxysme lorsqu'elle avait appris par ses voisines indiscrètes que son mari abusait de sa sœur à elle, celle qu'elle avait adoptée toute petite et qui passait aux yeux des étrangers pour être le premier enfant du

couple. C'était trop ; c'était inacceptable » (Ludovic Obiang, 1999 :
125-126)

L'identité de ce père « diabolique » par ses traits est cachée. Car il est le reflet de tout ce qui est négatif. De plus, on peut lire dans les autres nouvelles, notamment « l'enfant des masques » où il est mentionné de façon ponctuelle la présence d'un père : « *La deuxième était une forte matrone dont les moindres traits m'étaient restés. Et pour cause, c'était ma marâtre, la deuxième épouse de mon père* » (Ludovic Obiang, 1999 :30). L'effacement de la figure paternelle est généralisé dans le recueil, au point où le texte nous présente des personnages qui sont privés de cet être, notamment des orphelins. Qu'il s'agisse de la nouvelle « Comment se quittent les tourterelles », « Ce que chuchote la mangrove » ou encore « La casa del senor Francisci Engomo à Ebebeyin », tout porterait à croire que la société peinte par l'auteur est en perte de cette figure identitaire dont les conséquences sont importantes dans le parcours des personnages, qui tentent alors de rétablir ou encore de compenser ce vide.

L'effacement de père est une constante, un invariant caractéristique dans le roman africain. Cet invariant nous sert d'angle de vue pour étudier, dans une certaine mesure, le fameux sociologisme africain c'est-à-dire cette tendance à se référer au réalisme africain. C'est une démarche importante dans la mise en relief de la critique faite par les auteurs. Dans *La fête des masques* et *L'enfant des masques*, nous avons un père romanesque similaire à son homologue de la réalité sociale. Les deux se caractérisent par une personnalité en dérive, une démission face aux responsabilités traditionnelles, un recours à la violence et à la dérobaie. Raül et le défunt père du jeune instituteur dans la nouvelle « Biang Meke » incarnent cette personnalité. Conscient de la perte de la figure paternelle dans les sociétés africaines contemporaines, Ghislain Couraige le présente comme :

« le père violent, le père et les plaies qu'il afflige symbolise également la créature abusive et abusée, miroir d'une race dépouillée et témoignage des déviations mentales qui lui sont assurées (...) Au-delà de ses fautes, il y a ses déficiences que la société a délibérément entretenues et qui font de lui un mécanisme aveugle, réglé pour multiplier les abus »²⁷³

Comme nous l'avons mentionné dans la section précédente, c'est bien la société elle-même qui fonctionne comme un masque (cache ses déboires, impose un masque social, etc.) génère ses maux, par les pratiques sociales qui maintiennent « dissimulé » ce qui semble négatif au lieu justement de les régler comme il le faut. On voit un père comme Raül, victime du système politique et social qui l'oblige à l'assujettir aux faveurs de sa fille, un système qui opprime le peuple, laissant une société en mal être, détruisant le fondement de l'unité familiale. De plus, cette position du père est l'une des conséquences les plus dramatiques de la colonisation mais aussi l'un des facteurs du marasme actuel du continent.

En fait, il faut dire qu'il y a une mutation progressive dont la fiction romanesque africaine ne fera que peindre et en même temps dénonce. Le père africain des temps modernes est un « père indigne » qui a perdu ses prérogatives, il est démis de son autorité et de sa raison d'être, très souvent. On a des personnages qui, au fil du temps, sont tapis dans l'inaction, se livrent à la débauche. Les textes que nous étudions se font l'écho de la situation sociologique africaine. En effet, le récit littéraire dévide donc ici la litanie de pères ou de maris indignes, sans ressources, etc. Ces pères subissent les défis des nouveaux systèmes sociaux, politiques et économiques de la réalité africaine. Décidément, la fiction africaine

²⁷³ Ghislain Couraige, *Continuité Noire*, *op cit.* p.39–40.

contemporaine ne nous offre plus un père au sens propre et surtout noble du terme. Il en est de même pour la figure maternelle. On se rend bien compte que cette dernière est, elle aussi, spectatrice d'une société en crise. Dans les deux textes, elle n'a plus l'image stéréotypée de l'héroïne plutôt une victime, en mal perpétuel, gardienne de lourds secrets qui la rongent à petit feu comme c'est le cas avec Virginia dans *La fête des masques*. Le narrateur nous dresse le portrait d'une femme à la personnalité facturée, qui subit la violence de son époux avec passivité. Mais aussi, une femme qui dévoile librement ses amants :

« Lorsqu'elle accueillait à la maison l'un de ses jeunes amants, surtout le beau caporal au service du capitaine Gustavo, elle avait des crises de rire qui dévoilaient plus qu'elle ne l'aurait souhaité le mal insidieux au creux de son cœur » (Sami Tchak, 2004 :97)

Derrière cette hilarité se tasse une des plus grandes souffrances qu'elle tait. Tout comme la femme du maire de la petite commune d'Akonamot, qui ne vit qu'à travers l'ombre de son mari et elle ne peut entreprendre aucune initiative :

« Après un premier mouvement de recul, dû à ma jeunesse apparente, il consentit à me présenter sa femme, aussi, menue qu'il était énorme, et qui semblait dissimulée derrière le gabarit de son époux (...) Sa femme, elle, préférait rester muette, me considérant avec de grands yeux effarouchés » (Ludovic Obiang, 1999 :124-125)

Les figures maternelles quand elles ne sont pas maltraitées, sont terrées dans leur coin, laissant la gente masculine décider. Son image a tendance à se dégrader au fil des temps dans la littérature africaine. Peter Brown le précise dans ce passage :

« Même si la mère, « a vécu et est morte comme un symbole de l'Afrique même. Un symbole de notre histoire, de notre

explication » et reste à ce titre une référence essentielle, il n'en est pas moins vrai qu'elle a tendance à vivre et à mourir dans l'ombre-quand elle n'est pas elle-même « une ombre »-silencieuse, prête au sacrifice. Elle reste quasiment sans existence propre, même lorsqu'elle se fait bien présente. »²⁷⁴

Tout porterait à croire que c'est la figure paternelle qui la plonge dans cet état délabré, il la contaminerait de ses traits négatifs, voire déviants. Ces deux figures témoignent alors d'une déchirure profonde de la société. La mère devient alors celle qui encourage le vice, comme le fait Virginia lorsqu'elle accepte le train de vie de Carla vis-à-vis des personnalités qu'elle rencontre et avec lesquelles, elle entretient des liaisons. C'est comme si elle la livrait aux pratiques malsaines orchestrées par le Pouvoir en place. Ainsi les textes s'attèlent à montrer la dépréciation de la figure maternelle comme l'ont fait d'autres écrivains contemporains. Nous pensons ici au texte de Jean Roger –Essomba, *Une blanche dans le noir*²⁷⁵ ou dans *L'impasse*²⁷⁶ de Daniel Biyaoula.

Il semble donc que la fiction africaine, rompe avec le respect séculaire qui est vouée à la mère, à la femme en tant que terre matricielle, dépositaires des valeurs fondamentales. L'image de la mère véhiculée ici est celle qui ne veut plus se battre pour offrir un avenir à sa progéniture, qui se laisse écrouer sous le joug du père, celle qui viole les tabous, celle qui choisit le silence au lieu de rétablir la vérité comme le personnage féminin dans la nouvelle « Biang meké », la femme du maire de la petite commune. On est en face, des personnages

²⁷⁴ Peter Brown, « L'enfant chez Henri Lopès. Il n'y a pas d'orphelin en Afrique » in *Mots pluriels*, numéro 22, septembre 2002, p.39.

²⁷⁵ Jean-Roger Essomba, *Une Blanche Dans Le Noir*. Paris, Présence Africaine, 2001.

²⁷⁶ Daniel Biyaoula, *L'impasse*. Paris, Présence africaine, 1996.

féminins passifs, qui va jusqu'à un éreintement de la figure maternelle. Elle est visible dans les deux textes. Mais c'est sans aucun doute le roman samitchakien qui montre beaucoup plus une certaine forme de dépréciation de la mère, qui frise parfois l'outrance insoutenable ou encore la transgression des valeurs morales.

Manifestement, il n'y a plus cette valorisation symbolique de la femme dans la littérature africaine contemporaine. Elle vit désormais derrière le masque de l'impuissance, brisant elle-même les tabous de la société dans laquelle elle vit et qui, d'ailleurs a contribué à la maintenir sous ce masque. Elle fait corps avec la transgression, la pratique. On peut dire de la femme dans les textes contemporains qu'elle est démythifiée par un discours anti-maternel. Elle ne prend plus son destin en main, elle le subit.

Ces textes font le procès d'une société africaine en pleine déchirure, en perte des figures essentielles de la culture africaine, celles-ci constituent d'ailleurs une composante fondamentale de son « âme ». Il faut dire que la fiction africaine cristallise ces réalités, en grossissant des traits de façon hyperbolique, signe d'une société en pleine dérégulation, qui vit derrière le masque qu'elle s'est créée. C'est-à-dire une société en double où règne tout ambivalences, contradictions, qui dicte insidieusement sa volonté et « *tisse les alcôves d'une existence faite de non-dits, de mystères scabreux*²⁷⁷ » avance Ludovic Obiang.

2.3. Le carnavalesque pour dire le monde

Au regard des éléments présentés dans les analyses précédentes, nous en venons à penser que les textes littéraires étudiés sont très carnavalisés. Nous nous appuyerons quelque

²⁷⁷ Ludovic Obiang, Première candidature à une inscription sur la liste d'aptitude au grade de maître de recherche, Libreville, 2006-2007, p.192.

peu de la théorie du carnivalesque établie par Mikhaïl Bakhtine qui a donné un sens beaucoup plus large et approfondie de cette notion. Il désigné par « carnivalesque », un renversement temporaire des hiérarchies et des valeurs dont le carnaval constitue un exemple parlant. Le jeu de masques employé par les auteurs fait penser justement à un renversement des normes établies, voire à un monde à l'envers. Pour nous, lire le carnivalesque s'avère être un élément déterminant dans l'interprétation des textes étudiés quand on sait que le Masque est un motif très lié à la dimension carnivalesque. On relèvera donc les caractéristiques qui soutiennent justement cette dimension infiltrée dans les œuvres étudiés. Aussi permettra-t-il de lire la vision qu'ont ces écrivains, leur perception du monde et par le masque, nous viendrons à le considérer comme un mode d'accès à la connaissance, à la compréhension de leurs textes.

Partant du déroulement même du carnaval dans les anciens, au Moyen Âge, qui était une cérémonie populaire, un temps de divertissement, de réjouissances pendant lequel le peuple se mettait en scène²⁷⁸. Il organisait des jeux qui parodiaient les rituels chrétiens, au cours des défilés, des danses, ou encore des parades, on pouvait voir les personnes déguisées et masquées. Et celles-ci s'adonnaient aux extravagances les plus insoupçonnées. La liberté était sans bornes, on se permettait de tout faire et dire. C'était le moment où le peuple pouvait s'exprimer librement en s'adressant au pouvoir sans être craint d'être réprimandé. On avait donc l'image « *du peuple qui rit sur la place publique* » comme le précise Mikhaïl Bakhtine. Ce temps hors du temps était une période joyeuse de liberté pour le peuple car tous les codes sociaux de bienséance étaient mis à l'écart, transgressés en d'autres termes « renversés ». Le

²⁷⁸ Mikhaïl Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, op.cit.

rôle du déguisement et des masques favorisait les comportements grossiers, permissifs et irrévérencieux. Ils constituaient même le langage du carnaval. Cependant, ces moments festifs en apparence étaient également (principalement), le temps de la remise en question des règles et de l'ordre établis. Avec la mise en avant de figures emblématiques telles que le fou, le bouffon par exemple qui participaient même de cette logique de renversement des valeurs mais plus fondamentalement, ils étaient le symbole de l'écart, de la marge par rapport à la norme et au pouvoir. C'est esprit de carnaval, ce génie populaire s'infiltré dans la littérature et il est perceptible dans les œuvres littéraires des deux écrivains ; Nous avons relevé plusieurs éléments qui soutiennent l'idée d'un récit hautement carnavalisé en prenant le masque comme l'élément principal qui contribue à la mise en avant de cette dimension.

En effet, le roman « samitchakien » est une image métaphorisée du carnaval à travers les caractéristiques que nous allons repérer. Tout d'abord, par le titre qui est très parlant, notamment par le terme de la « fête ». Celle-ci a une signification euphorique, jouissive. On a donc un récit construit à l'image d'une cérémonie tout à fait festive, mais également ces masques sociaux qui se donnent à voir. C'est bien le titre, par extension, qui nous conduit nécessairement à l'idée du carnaval théorisé par Mikhaïl Bakhtine. Puis le jeu de masques permettant d'abolir les normes et contraintes sociales pour ainsi révéler son moi profond. Cette dimension carnavalesque révèle tout aussi bien toute l'ambiguïté du récit. En effet, la fête a une dimension cathartique comme nous le voyons notamment avec le personnage principal, Carlos, qui saisit cette occasion pour affirmer sa nature réelle (son homosexualité) mais aussi chez les autres protagonistes, qui sont les grandes personnalités du pays dans lequel se déroule une partie du récit. On voit la scène décrite par le narrateur, lors de la fête au Palais, organisé par le ministre de la culture que ses homologues et leurs compagnes, montrent leur véritable personnalité, en se mettant à leur aise, débarrassés de tous les

artifices que la société leur impose. Pour Mikhaïl Bakhtine, « *la fête devenait en l'occurrence la forme que revêtait la seconde vie du peuple qui pénétrait temporairement dans le royaume utopique de l'universalité, de la liberté, de l'égalité et de l'abondance* » (page 17). Et on le remarque bien dans l'attitude des personnages au cours de cette cérémonie où règne un esprit de liberté. Mais aussi, pour Carlos qui n'appartient pas à cette classe dirigeante, mais il se permet, le temps de cette soirée de réaliser ses fantasmes longtemps enfouis, c'est un moyen pour lui d'accéder à ses désirs les plus fous, sinon utopiques.

La fête est le lieu de tous les possibles, tout y est permis. En fait, le motif de la fête ici, permet de mettre en évidence, justement l'ascension de l'être au détriment du paraître. Au fur et à mesure, leurs masques tombent et la personnalité cachée se révèle encore plus forte. Avec le refrain de la chanson de Catherine Lara, qui résonne comme un leitmotiv :

« Babylone, c'est la fête au château

On va enfin changer de peau

Les masques sont de trop

Ils n'auront pas le dernier mot »

Ce refrain donne le ton à la trame narrative carnavalesque, devenant ainsi la métaphore d'un bal masqué où chaque personne s'affirme avec la personnalité à laquelle il aimerait ressembler en dehors de normes et contraintes de la société. C'est justement le dévoilement de l'être véritable des personnages qui représente même au mieux la dimension carnavalesque. En effet, au fur et à mesure que le récit évolue, le personnage principal, Carlos, révèle les visages des autres personnages et de là que nous lisons qu'il y a un renversement total des normes dans la société décrite, avec des protagonistes qui s'affirment

et s'assument. On a un père qui bat sa femme pour « assouvir les envies de sa femme ou pour être un homme » (page 48), un Capitaine, Gustavo, qui dévoile son penchant homosexuel avec ses « gifles jouissives » (page 73). Tout se passe dans la transgression, le renversement mais aussi avec le grotesque, propres tous deux au carnaval. On est dans un récit où les pulsions les plus secrètes sont révélées au grand jour, sans que personne n'en soit choqué. La description des traits de ces personnages au fur et à mesure qu'on avance dans le récit se donne à lire comme un défilé, le défilé des masques sociaux, de ces comportements irrévérencieux, permissifs propres au carnaval.

En effet, il faut dire que l'œuvre est construite autour d'une grosse mascarade. Elle désigne : « *une réunion ou défilé de personnes déguisées et masquées ou un déguisement étrange, accoutrement ridicule* mais encore, *une mise en scène trompeuse* »²⁷⁹. Cette définition de la mascarade est, pour ainsi dire, un avatar affaibli du masque, qui, n'a plus sa fonction rituelle.

Nous remarquons que l'œuvre de Sami Tchak est représentative de ces différentes acceptions et il l'exploite très bien pour véhiculer sa vision du monde. Il faut dire que le thème de la mascarade a été très exploité dans les littératures dans le monde comme étant un élément permettant de faire une critique acerbe de la société dans laquelle vit l'écrivain. Les théoriciens de la littérature à l'instar de Mikhaïl Bakhtine, l'intègrent dans le champ littéraire. En fait, la mascarade réside même dans l'œuvre littéraire elle-même, elle le transforme selon les enjeux esthétiques ou encore idéologiques de l'auteur. En effet, partant du rôle qu'elle occupait dans les carnivals, notamment avec le déguisement, mettant en

²⁷⁹ Florent et Larousse (Firme), *Le Petit Larousse illustré*, p.710.

avant le goût pour les apparences ou encore la mystification, la littérature s'en est beaucoup inspirée (le changement de costume, la métamorphose, l'apparence ou encore l'illusion) au point de le percevoir comme un langage dans le texte littéraire. Dans le roman c'est grâce au travestissement de Carlos lors de la cérémonie organisée par des personnalités politiques mais aussi les différents masques sociaux portés par ses parents que se construit cette mascarade. Il y a un champ lexical de la mascarade ou du travestissement : « *métamorphose* », « *transformer* » (Sami Tchak, 2004, 47 ; 49), etc., qui permet de saisir la portée que revêt la mascarade dans l'œuvre. Tout s'avère n'être que jeu des apparences.

De plus, le « déguisement » (via le travestissement) de Carlos est un élément essentiel dans cette approche du carnavalesque, il est l'une des expressions utilisées lors du carnaval. Pendant cette cérémonie se joue réellement la « vie » de ces personnages. Mikhail Bakhtine entend le déroulement du carnaval comme : « *pendant le carnaval, c'est la vie même qui joue et interprète alors-sans scène, sans rampe, sans acteurs, sans spectateurs, c'est-à-dire sans les attributs spécifiques de tout spectacle théâtral* » (page 16) ; Mais ce qui constitue l'élément clé du carnavalesque dans le roman est justement ce renversement généralisé des normes ou des valeurs morales. On se rend compte que le récit prône la transgression de l'ordre notamment quand on voit le jeu de rôle des personnages, avec une fille, Carla, qui devient le chef de famille, soumettant ses parents à ses lois, par exemple. Par ailleurs, le roman de Sami Tchak met en avant certaines caractéristiques du carnavalesque notamment par le grotesque, très présent dans le texte mais également, le renversement sans oublier le rire. Le grotesque tout comme le renversement sont des notions inhérentes au carnavalesque. Ces deux éléments seront portés par le rire dans le roman de Sami Tchak, caractéristique importante dans le concept de carnavalesque, le rire est omniprésent dans les festivités, dans le carnaval précisément. Dans la littérature, Mikhail Bakhtine affirme qu'il peut être

considéré comme un moyen de dérision puisqu'il permet de se moquer de l'autre, aux dépens de ce dernier ou encore de quelque chose. Il avance :

« Le rire a une profonde valeur de conception du monde c'est des formes capitales par lesquelles s'exprime la vérité sur le monde dans son ensemble, sur l'histoire, sur l'homme ; c'est un point de vue particulier et universel sur le monde, qui perçoit ce dernier différemment, mais de manière non moins importante (sinon plus) que le sérieux. C'est pourquoi la grande littérature (qui pose d'autre part des problèmes universels) doit l'admettre au même titre que le sérieux : seul le rire, en effet, peut accéder à certains aspects du monde extrêmement importants »²⁸⁰

Nous nous intéressons au rire en tant que dénominateur commun entre le personnage principal et les dirigeants car il permettra de les unir le temps d'une soirée. Il nous expose de plus, la « vérité sur l'Homme » comme le souligne Mikhail Bakhtine. L'une des scènes principales dans l'œuvre se passe au cours d'une cérémonie organisée par les hommes influents de *Ce qui nous sert de pays* au cours de laquelle on tombe au fur et à mesure des masques sociaux pour laisser libre cours au moi véritable. Par le rire, les personnages (les gouvernants) arrivent à se libérer, à être eux-mêmes et d'ailleurs Carlos se découvre que ces personnalités ont une autre facette telle qu'il ne pouvait s'imaginer. Ils sont humains comme lui, débarrassés du masque de domination qu'ils portent dans la société :

« Entre deux verres, l'entrée nous fut servie. Puis le plat principal, même si j'avais déjà compris le caractère gargantuesque de

²⁸⁰Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, pp.75–76.

ce dîner, me surprit par sa surabondance (...) les cliquetis des fourchettes et des couteaux dans les assiettes, les bruyantes mastications, les bavardages la bouche pleine (liberté admirable que je croyais prohibée dans un tel milieu), les rires assez canailles, les plaisanteries polissonnes dont rivalisaient les hommes et les femmes beaucoup d'autres choses me rendirent définitivement sympathiques toutes ces personnes » (Sami Tchak, 2004 : 59)

Par le rire, on remarque dans ce passage que l'écrivain ouvre la facette cachée de ces hommes politiques lorsqu'ils se retrouvent entre eux, dans un cadre bien déterminé, hors de tout protocole imposé. Le rire est perçu comme ce moyen qui permet de s'affirmer librement. Carlos est comme surpris que ces derniers affichent ces comportements que la société condamnerait. On voit bien ici que l'approche nouvelle du carnavalesque proposée par Achille Mbembé trouve un écho dans le roman samitchakien en ce sens où on peut dire que ce sont les dirigeants politiques (les dominants) qui s'adonnent volontiers à jouer des rôles inavouables devant le peuple. De plus, le rire a cette fonction unissant les personnages de classes différentes, Mikhaïl Bakhtine reconnaissait cette force du rire en arguant qu'il rassemblait le peuple autour d'un but au regard justement de la pratique du carnaval : *« pendant ce moment, tout le monde rit, le rire c'est le bien de l'ensemble du peuple (...) il est universel, il atteint toute chose et toutes gens »*²⁸¹ ; Le but de la cérémonie dans le récit est justement de se dévoiler sans ambages. On est dans une sorte de monde utopique où rien n'est dicté par une forme de morale qui est ancrée dans la conscience collective.

²⁸¹ Ibid., 20.

Le rire participe donc au dévoilement, il est un moyen pour décrire insidieusement aussi la gestion scabreuse de ces hommes politiques. Il faut dire que chez les écrivains de la nouvelle génération le recours au rire est fréquent car selon eux, il permet de dire des vérités qui choquent, qui font « mal » de façon « comique » si on peut le dire ainsi. C'est dans cette optique qu'Alain Mabanckou dans une interview montre la puissance qu'a le rire en tant que moyen d'expression privilégié. Il avance que « *le rire permet de communiquer plus vite. C'est la porte la plus facile à ouvrir, tout le monde en a la clé* »²⁸². On comprend donc l'impact du rire dans les œuvres littéraires modernes.

Quant au recueil de nouvelles de Ludovic Obiang, nous avons pu voir que la dimension carnavalesque se situe dans la description de l'organisation de l'espace des masques dans la nouvelle éponyme. En effet, il y a bien une logique de l'envers ou plutôt du renversement dans le récit. L'auteur utilise la prosopopée des Masques faisant ainsi de ces objets des personnages principaux, des actants. Cette démarche auctoriale marque une volonté de subversion, de renversement. En donnant la parole aux Masques quand on voit cet olympe des masques, organisé, réglementé comme nous le donne à voir Eva, il semblerait qu'il y ait là, une forme d'interpellation de l'écrivain adressée au lecteur. L'écrivain donne la parole à ces entités pour transmettre la vision du monde qu'il a. Ainsi ces masques traduisent-ils le monde vers lequel aspirer.

En fait, dans la nouvelle, nous sommes confrontés à un monde double – caractéristique même du carnaval – décrit par le narrateur, où l'on a deux sphères présentées : cet olympe des Masques et l'espace humain. Cette confrontation de deux mondes

²⁸² Entretien avec Alain Mabanckou de Valérie Marin la Meslée, « le grand rire d'Alain Mabanckou » le 31 octobre 2012, consulté le 3 avril 2015 sur www.slateafrique.com

est au cœur même de la théorie « bakhtinienne » de carnavalisation, l'idée de ce monde double implique le contraste et la subversion entre ces deux univers. Le théoricien précise à cet effet :

Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers » « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du profil, profanations ; couronnements et détronements bouffons. La seconde vie, le seconde, monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers. » (Mikhaïl Bakhtine, 1970 : 19)

La nouvelle éponyme présente bien l'existence de ces deux mondes qui s'affrontent et on peut voir qu'il y a presque toujours des comparaisons qui sont faites par le narrateur. Ce parallèle récurrent montre en quelque sorte, une situation dialectique de tension et de dysharmonie. On a la description d'un monde bien organisé où chacun remplit ses fonctions vis-à-vis de la communauté (des Masques) mais d'un autre côté, une société des hommes où règnent des maux dévastateurs, en d'autres termes, le chaos. La cohésion qui est présente chez les Masques n'est pas du tout remarquée chez les humains. Et d'ailleurs, tout le recueil de Ludovic Obiang montre bien l'image d'une société soumise à la perte de certaines valeurs fondamentales. Or, il n'en est rien chez les Masques qui, d'ailleurs partagent une géométrie spatiale et à quelque degré près, sociale avec les hommes. C'est pourquoi, nous soutenons que la société des Masques serait l'envers « caché » de l'espace humain, qui, lui, est désorganisé. Il faut dire ici que l'auteur semble opposer ces deux mondes mais en même temps, il veut les rapprocher dans l'optique que l'un s'imprègne du fonctionnement de l'autre. En effet, on pourra lire la critique de la société contemporaine faite par l'écrivain par ce jeu carnavalesque très subtil confrontant les deux mondes.

En somme, le carnavalesque est une stratégie qui vise à dénoncer et nos deux écrivains s'en servent pour donner leur point de vue sur la société dans laquelle se déroule l'intrigue. Dans un ouvrage récent, Achille Mbembé²⁸³ montrait que le recours au carnavalesque chez les écrivains contemporains est symptomatique d'un état africain postcolonial défailant à tous les niveaux. Il y a, en effet, un dysfonctionnement majeur qui le paralyse. Cet état postcolonial est lié à l'absurdité, au fétiche mais surtout au grotesque quand on voit les œuvres parues après les indépendances des anciennes colonies, qui mettent un avant un désenchantement remarquable. Ainsi le recours au carnavalesque sonne comme une forme de lutte ou de dénonciation vis-à-vis de ces systèmes politiques africains. Le théoricien pense qu'il y a une relation entre le pouvoir d'état et le carnavalesque ; dans un chapitre intitulé « Esthétique de la vulgarité », il fait une critique acerbe de ces dirigeants machiavéliques, dictateurs qui sont au cœur des pratiques liées au grotesque et à l'obscène. La dimension carnavalesque comme nous l'avons vu est remarquée dans notre corpus littéraire et elle s'inscrit dans la perspective donnée par Achille Mbembé. En faisant une relecture de la notion, il démontre que les hommes d'état peuvent bien être aussi bien des acteurs tout comme le peuple (car dans la conception bakhtinienne du carnavalesque, c'est le peuple qui était au cœur de la dimension carnavalesque) et c'est dans cette optique qu'il avance d'ailleurs que le carnavalesque est « *l'élément d'obscénité, de vulgarité et de grotesque que Mikhaïl Bakhtine semble ne retrouver que dans les cultures non-officielles, mais qui, en réalité est constitutif à la fois de tout régime de domination* »²⁸⁴. C'est donc reconnaître et prendre conscience que toutes les classes sociales sont en jeu dans le

²⁸³ Achille Mbembé est un auteur et écrivain camerounais de la nouvelle génération.

²⁸⁴ Achille Mbembé, *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala, 2000, p.139.

carnavalesque. Il souligne alors que l'Etat possède une nature obscène, grotesque. Ces régimes de domination pratiquent la violence, l'assujettissement du peuple en les abandonnant dans la misère afin de se maintenir, lui, au-dessus. Achille Mbembé s'appuie sur l'image de l'abus de nourriture (présente aussi dans *La fête des masques* particulièrement) comme un élément important dans le carnavalesque puisqu'il joue un rôle important à l'intérieur. Cet abus est le signe d'une richesse démesurée perceptible chez tous les dirigeants africains et qui, de ce fait, privent les classes dominées. C'est dire que les deux écrivains s'en servent bien comme stratégie de dénonciation afin d'éveiller les consciences. Elle est une stratégie insidieuse car en apparence elle pourrait tromper le lecteur par ces jeux de voile empruntés par les écrivains qui ne montrent pas ouvertement cette dénonciation.

Après avoir lu le jeu de rôles auquel le Masque impose aux personnages et qui se cachent derrière ce dernier pour se protéger essentiellement. Comment ces personnages évoluent-ils sous le prisme du Masque de la dissimulation ?

Chapitre 3 : Les figures de l'enfant et du jeune homme : les personnages du Masque

Dans ce chapitre, nous voulons démontrer la manière dont les personnages de notre corpus font partie intégrante de cette logique du masque, qui, d'ailleurs, s'impose à eux. Deux figures s'imposent à nous : il s'agit de l'enfant et du jeune homme. Ceux-ci se présentent dans le récit avec une des caractéristiques essentielles du masque : la dissimulation. Elle se lira sous deux notions /modalités : le camouflage et le travestissement. En nous appuyant sur la narration qui, comme nous le savons, fournit à tout type de personnage, les situations et les rencontres qui l'aideront à affirmer ses traits caractéristiques. Le personnage étant une création qui émane de l'écrivain, le place dans un univers et c'est lui qui porte le regard qu'a cet écrivain sur le monde. On comprend aisément que l'intérêt pour le personnage dans l'analyse littéraire semble pertinent dans la mesure où il est un élément central, primordial dans le récit. Dans cette optique, nous voulons donc mettre en place une « poétique » de nos personnages principaux, qui est complémentaire à la mise en place d'une poétique du non-dit et de l'allusion que nous essayons de construire. Cette section mettra en évidence les caractéristiques des personnages dans un premier temps et on tentera de définir le statut et/ou le fonctionnement de ces derniers sous le prisme de la dissimulation.

3.1. L'enfant initié au camouflage

L'enfant se définit par son itinéraire et par sa geste dans un récit où se déploie le plus souvent, sa transformation. D'une génération à une autre, d'un auteur à un autre, la figure de l'enfant s'impose chez les écrivains africains comme détermination principale, passage et c'est d'ailleurs pourquoi elle est très souvent évoquée même quand on a affaire à un récit où

le personnage principal n'est pas un enfant. Aussi peut-on remarquer que l'enfant se présente comme le porteur d'un univers de découvertes, d'émotions avec lequel il entretient une relation attachante, particulière avec ce qui l'entoure (personnes, choses, animaux, etc.). Nous pensons ici au texte de Camara Laye où l'enfant joue, sans crainte aucune, avec un serpent.

On pourrait avancer que le recours à la figure de l'enfant sonne comme une sorte de repère, une invitation offerte au lecteur par les écrivains parce que l'enfant est celui-là qui croit au rêve, vit dans le monde de l'imaginaire, différents de la perception qu'a le personnage adulte, habité par des préoccupations autres :

« Grand maman. Sa voix évoquait pour Atéba un monde mystérieux, un monde qui renfermait le véritable sens de la vie comme le secret de la mort. Atéba disait : « Parle Mâ, parle-moi encore ». Et durant des heures, Grand maman racontait : elle racontait les étoiles, la pluie, le vent, Atéba ne comprenait plus, elle racontait encore, Atéba atteignait ses limites, les dépassait, les transcendait »²⁸⁵

En littérature africaine, on rencontre diverses images de l'enfant, selon qu'il soit qualifié d'inouï, mal aimé, malin ou encore décepteur voire terrible. Ces images sont véhiculées aussi bien en littérature orale qu'écrite. C'est dire qu'il y a un attrait pour ce personnage au point de souvent s'imposer comme personnage emblématique dans les récits et contes africains.

²⁸⁵ Calixte Beyala, *C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée*, Paris, J'ai lu, 1999, p. 27.

La figure de l'enfant est très exploitée dans notre corpus, notamment dans le recueil de nouvelles que nous étudions. Elle s'impose comme le symbole de l'innocence, aussi bien de la fantaisie, porteurs de valeurs morales et ancestrales.

Ainsi dans le recueil de Ludovic Obiang avons-nous constaté, en réponse à cette logique de dissimulation empreinte dans le récit, que celle-ci prenait forme par le camouflage, auquel l'enfant est initié. On voit dès lors que cette caractéristique du masque est intégrée dans les personnages et ceux-ci évoluent dans le récit suivant ce fonctionnement. De façon générale, le camouflage est une méthode de dissimulation qui permet à une personne ou à quelque chose de visible, de passer inaperçu en se fondant dans un environnement. Dans le récit, ce concept est très présent et il se présente sous diverses formes/apparences. Comme nous le voyons dans la nouvelle « Comment se quittent les tourterelles », où le personnage de ce qui « semblerait » être une jeune fille se présente avec cette attitude de camouflage, vêtue « *avec des motifs végétaux* » (Ludovic Obiang, 1999 :72). On se rend compte, tout au long du récit, que le jeune garçon, autre personnage, qui se trouve aux bords de la rivière pour une partie de pêche, n'arrive pas exactement à dire qui elle est : « (...) *avec une fillette à l'âge incertain, qui ressemblerait plus à un issiki²⁸⁶ qu'à un être humain* ». On peut lire l'incertitude du jeune garçon à ne pas définir le personnage. C'est donc admettre que la « fillette », par son apparence truquée, s'adonne à cette logique de camouflage intégrée par les personnages. En fait, nous pouvons dire que le camouflage est d'abord une attitude (ou stratégie ?) adoptée par les personnages pour se protéger contre l'étranger, l'Autre qu'on ne connaît pas, dans le but de le tromper, de cacher quelque chose.

²⁸⁶ Le terme désigne une sorte de gnome des croyances occultes gabonaise, possédant une chevelure très longue et un peigne. On le retrouve le plus souvent dans l'univers sylvestre.

Et c'est en cela que le concept de camouflage trouve son intérêt dans notre travail parce qu'il épouse, à juste titre, cette logique du Masque dont l'une des caractéristiques retenues ici est la dissimulation.

Le camouflage s'impose comme une stratégie de présentation d'un personnage envers les autres, avec pour but de ne pas être dévoilé ou encore trahi, avec pour effet, de devenir **autre chose**, investi de pouvoirs surnaturels.

3.2. Le jeune homme travesti

Dans le roman de Sami Tchak, la dissimulation s'opère au moyen du jeu de la stratégie vestimentaire, qui n'est autre que le travestissement pratiqué par le personnage principal Carlos. Cette pratique, qui prend des allures de déguisement pour se prêter au jeu initié par sa sœur, se révélera déterminant dans la suite de l'intrigue. Le travestissement est ce qui nous permet d'entrer en relation avec la logique de la dissimulation qui prime dans notre analyse littéraire. Mais, il faut souligner que le travestissement qui prend forme par le déguisement est symptomatique d'une personnalité facturée chez le personnage marquée par un dédoublement de sa personnalité. On peut déjà lire l'ironie insidieuse dont fait preuve l'écrivain en donnant le prénom Carlos à un jeune homme ayant un corps et une voix efféminés. En effet, étymologiquement, le prénom Carlos, renvoie à « fort et viril » or dans la description faite du personnage mais aussi ses désirs sexuels n'ont rien avoir avec ces caractéristiques.

La littérature africaine présente souvent le jeune homme comme un personnage caractérisé, le plus souvent, par une autonomie de mais aussi une prise de conscience de soi et l'altérité. Cette étape correspond également à la *séparation*, qui l'amène à affronter un

certain nombre d'épreuves, de dangers. Les exemples sont nombreux dans les romans africains, on pourra citer le personnage d'Henri Lopes, Raphael, où il quitte le Séminaire pour découvrir « tout seul », le monde extérieur.

Le recours au travestissement par le personnage principal est perçu comme le moyen par lequel Carlos accède à l'objet de son désir, celui d'être une femme mais par n'importe laquelle, mais être comme Carla, sa sœur ; Cette dernière est caractérisée par une beauté extrême qui fait d'elle, la maîtresse des hommes forts de *Ce qui nous sert de Pays*. Il la sublime et voit en elle, le prototype de la beauté féminine :

« Carlos revoyait Carla sortant de la douche, la grâce de ses gestes, ses doigts, ses orteils, l'assurance du pouvoir de son corps, ce corps ondulant doté de capacités inouïes, corps plus sombre que la nuit. Carla. Et en une fraction, Carla, de seconde, je m'en souviens maintenant, je m'étais retrouvé sous sa peau, à Carla, je m'étais projeté en elle et, je m'en souviens, je m'étais senti frustré, oui, je m'en souviens, et dans ma tête, j'avais, très bien, j'avais formulé le désir de lui voler son identité, juste lui voler son identité et recevoir la gifle » (Sami Tchak, 2004 : 54)

Le personnage-narrateur montre clairement dans cet extrait, sa quête et ainsi par le travestissement il pourra donc accéder à l'objet de son désir, peu importe la durée que prendra la mascarade. Cela dit, le travestissement dans l'œuvre de l'écrivain a une dimension salvatrice pour le personnage mais encore, à travers le motif du travestissement, le fait de mettre en avant ce qui, à la limite, toucherait à l'ordre du vice, de l'inacceptable pour le sens commun dans une société qui essaie, en vain de vouloir conserver certaines valeurs traditionnelles, mieux encore, une image positive d'elle. Comme le démontre le père de

Carlos qui voit en ce déguisement, un dérapage notoire, le considérant ainsi comme un raté. Ce qui prend au départ des allures d'un jeu, s'avère déterminant pour le personnage principal. En fait, le travestissement serait ici une sorte d'exutoire pour le personnage principal parce qu'il lui permet librement d'exprimer sa véritable identité, son orientation sexuelle.

« il n'aurait donc pas osé s'opposer au désir de Carla de me déguiser en femme, surtout que la proposition m'excitait comme si elle allait combler en partie mon plus secret désir. Je ne peux évoquer tous les détails de cette métamorphose »(Sami Tchak, 2004 :49)

La particularité dans cette mise en scène faite est le fait de détourner la pratique de sa fonction initiale quand on sait qu'en règle générale, l'usage d'un déguisement sert à jouer un rôle précis et à temps bien déterminé comme on peut le voir dans les Carnavals ou fêtes populaires. Tout de même, ce déguisement se fait à l'occasion d'une fête mais le cadre ne servirait qu'à révéler davantage ce côté enfoui de la personnalité de Carlos. La dissimulation qui caractérise cette pratique est ici sabotée pour laisser place à l'Être véritable du personnage, par la création du personnage de Rosa-Carlos par ce travestissement :

Il n'aurait donc pas osé s'opposer au désir de Carla de me déguiser en femme, surtout que la proposition m'excitait comme si elle allait combler en partie mon plus secret désir. (...) me voyant dans le miroir, je reçus un choc, puis une frustration (...). Je savais que, quand les masques retomberaient, cette personne soudain née sur moi retomberait à sa fiction, alors qu'en moi elle aurait déjà pris plus de place, plus de consistance que mon irréductible réalité. (Sami Tchak, 2004 :49)

Bien plus que cela, nous pensons que la figure du jeune homme « travesti » serait l'expression ou encore la réponse face à cette société qui refuse de composer avec les individualités marginales, les mettant à l'écart ou même les reniant. On a une parfaite illustration avec Raul, le père de Carlos :

« La femme que tu épouseras te pissera dessus, tu n'es pas un homme. Mais écoute-toi parler ! Tu es tout sauf un homme, disons un homme mou, un homme très mou, très, très mou. Un mollusque, rien d'autre que ça ! (...) Et puis ce truc minuscule, hein ? Aucune femme ne m'a fait l'insulte de prétendre m'avoir avalé sans douleur. Aucune. Mais toi, avec ça, tu peux passer à travers le chas d'une aiguille ! Alors, dans la boue tiède d'une femme, tu te perdras dans l'océan ! Pauvre Carlos ! Tu as dû te présenter à Dieu au moment où il ne lui restait plus de pâte à faire des queues, hi ho ha » (Sami Tchak, 2004 :49-50)

On pourrait lire dans cet extrait, le rejet ou encore le reniement d'un parent face à sa progéniture, jugée comme une erreur de la nature humaine, un échec. En recourant au travestissement, l'écrivain évoque la transgression des valeurs morales et identitaires mais également, la mise à nu des tabous par la figure du jeune homme notamment. Ce qui permet de révéler la face cachée des personnages, leurs identités réelles qui se dessinent tout au long du récit. En fait, on pourrait dire de certains personnages qu'ils déguisent la réalité de leur être avec le rôle qu'ils occupent dans la société. C'est le cas du Capitaine Raül, brillant et intellectuel, on s'aperçoit dans le texte, la jouissance qu'il a d'avoir des relations sexuelles avec un homme comme lui ! Au fur et à mesure, les identités, sexuelles, se révèlent l'identité sexuelle est à mettre en relation avec le travestissement. Pour ainsi dire, les personnages sont tous porteurs d'un déguisement qui ne les rend pas libres. Seul Carlos, par son travestissement, prend la voie de la libération, ponctuelle, de son Etre. Mais cela ne dure que

le temps d'une soirée puisqu'en définitive, ce travestissement lui permettra de prendre réellement conscience qu'il ne sera jamais à la hauteur de la sœur, une vraie femme d'où son obsession pour la mort afin de mettre un terme à ce malaise existentiel qui n'a que trop persisté.

En choisissant cette démarche, l'écrivain s'arrime à la tendance esthétique et thématique actuelle, celle qui consiste à montrer aux yeux de tous que l'Africain n'est pas un homme entièrement à part et qu'il a des tares. L'image positive longtemps véhiculée par les premières générations des écrivains est, aujourd'hui, remise en cause par les écrivains de la nouvelle génération. Jacques Chevrier souligne la tendance dans laquelle les auteurs africains contemporains, pour la grande majorité, optent comme ligne directrice de leurs textes :

« Après la mise à mort des modèles classiques (qui n'affecte d'ailleurs pas l'ensemble de la production), il semble que l'on ait abordé une nouvelle phase de radicalisation du discours romanesque marquée par un dérèglement délibéré des procédures narratives, au cœur desquelles sont simultanément et paradoxalement convoquées les figures du Carnaval et de l'Apocalypse »²⁸⁷

Cette nouvelle génération peint la société africaine sous la bannière d'une poétique de la subversion à la fois thématique et scripturaire, s'exprimant selon une tonalité transgressive, irrévérencieuse. Par conséquent, le travestissement du personnage principal serait donc le moyen par lequel cette tendance esthétique s'exprime dans le roman. Et c'est

²⁸⁷ Jacques Chevrier, « une radicalisation du discours romanesque africain, ou de l'obscène comme catégorie littéraire » in *Notre librairie*, numéro 142, *Actualité littéraire*, 1999-2000, p.34.

notamment par la modalité de l'obscène que cette mode prend forme dans l'œuvre. En effet, par le travestissement, il y aurait chez l'écrivain cette volonté de promouvoir le sexe dans une société traditionnelle africaine qui le considère comme tabou. Il est donc urgent de sortir et de dénoncer les dérives de l'Homme noir, affirmer un autre visage de l'Afrique. Henri Lopès relève les préoccupations actuelles des écrivains africains qui, sont loin, de répondre à la volonté des lecteurs, désireux de retrouver dans ces textes, une Afrique sublimée. Il avance :

« Ainsi, à l'heure où l'Afrique, face à son destin historique, a besoin de héros exaltant les valeurs morales positives et notre cosmogonie ancestrale, à l'heure où vous, lecteurs, réclamez une littérature d'évasion, messieurs les écrivains, eux, utilisent leur imagination débridée à peindre l'Afrique en noir – mais sur un ton qui n'a rien à voir avec la négritude. »²⁸⁸

La démarche de Sami Tchak répond justement aux propos d'Henri Lopès. Le travestissement serait l'instrumentalisation qu'utilise l'écrivain pour parvenir à ses fins qui sous-tendent ses motivations ou ses positionnements idéologiques. En effet, suivant cette logique de subversion, le travestissement est une voie pour parler de la relation qu'ont les personnages vis-à-vis du sexe, qui devient comme une frénésie, au point où ils se définissent par lui. Qu'il s'agisse du personnage principal ou des personnages secondaires, l'univers textuel plonge le lecteur dans un récit où le sexe est roi. Par ailleurs, le travestissement peut être lu ici comme une forme de contestation du personnage face à la norme sociale. En effet, lorsque que Carlos se permet de refuser le genre masculin, inné, il y a là comme une volonté

²⁸⁸ Henri Lopès, *Le Pleurer-Rire*, « Sérieux avertissement », Paris – Dakar, Présence Africaine, 1982, pp. 9-10.

forte de défier la norme sociale, anatomique en désirant s'affirmer et c'est pour cette raison qu'il ne veut pas porter ce masque dans le texte que la société lui impose. Nous pouvons dire de Carlos qu'il est le personnage qui assume véritablement ce qu'il est, qui ne feint pas de se donner une image toute faite, appréciée de tous. Au fond Carlos est le personnage qui ne se sépare du masque social car, contraignant et le rendant malheureux. Ce masque social synonyme d'une vie qui s'enracine dans l'illusion, l'hypocrisie qui caractérise même ce masque et il veut s'en débarrasser quitte à perdre sa vie. Carlos veut « être » et non paraître comme le reste des autres personnages qui souffrent avec le port d'un masque social. C'est pour cette raison que nous voyons en lui, un héros en qui l'on pourrait tout de même s'identifier dans la mesure où il démontre les limites ou encore les contraintes d'un univers social qui place les personnages dans une spirale qui les détruit peu à peu. On pourrait penser que ce personnage, Carlos, invite le lecteur à sortir de là, à s'affirmer, en ne se prêtant pas au regard d'Autrui mais plutôt d'assumer ce que l'on est, n'en déplaise ! C'est en cela qu'il représente, pour nous, un véritable personnage marginal. Sa mort voulue, commanditée si on peut le dire ainsi, est une réponse à cette société du masque social, du paraître pour aspirer à une liberté éternelle, réelle :

*« Antonio ne réussit pas le coup sec, désolé, vraiment désolé !
Il dut s'y prendre à plusieurs reprises, pan ! Poum ! Pan ! Poum ! Et les
hurlements de Carlos, ces hurlements, puis le silence et le corps qui se
tordait, enfin, la tête se détacha, roula dans la lagune, alors que le
corps, d'où giclait le sang directement dans la lagune, se débattait
toujours. Trop tard, vraiment trop tard, Carlos, c'est fini, te voilà
délivré, vraiment fini. Mort décapité par Antonio, l'Antinoïis de ton
dernier jour. Il poussa le corps dans la Lagune, plouf ! Fini, oui, fini.
Plouf ! » (Sami Tchak, 2004 : 77)*

Les héros des textes portent bien la logique de dissimulation du Masque. Dans le chapitre suivant, nous analyserons les stratégies des écrivains de sorte à en dégager les mécanismes qui attestent d'une poétique du détour. Le lecteur qui nous suit, devra toujours avoir à l'esprit que nous cherchons à démontrer que le Masque est le pivot voire le moteur chez ces écrivains, de façon consciente...ou pas.

Chapitre 4 : Le voile comme stratégie d'écriture chez Ludovic Obiang et Sami Tchak

Les écrivains de la Nouvelle génération, comme nous l'avons souligné plus haut, et ils vont alors employer un certain nombre de procédés pour faire de leurs textes des récits complexes. Ces divers procédés sont mis en place pour être interprétés par le lecteur afin de reconstruire l'histoire. Les auteurs de notre corpus littéraire emploient également un certain nombre de techniques pour, disons-le, « dissimuler » l'histoire décrite par le narrateur. Dès lors, les écrivains sont « soumis » à deux impératifs, que nous qualifierons d'antithétiques, où d'un côté, ils devraient faire un travail d'écriture en tenant compte de la forme, qui doit être bienséante mais aussi, de la matière, qui consistera à trouver des éléments qui « voilent » leur message. Nous sommes là dans la « fonction conative » de la théorie poétique de Roman Jakobson, où la langue est instrumentalisée, de façon consciente par l'énonciateur (l'écrivain). D'ailleurs, notre analyse s'appuie sur une lecture plurielle (systémique) en associant différentes approches pour comprendre le corpus, s'articulera autour de la méthode poétique principalement celle de Tzvetan Todorov qui affirme :

« Ce n'est pas l'œuvre littéraire elle-même qui est l'objet de la poétique : ce qu'elle interroge, ce sont les propriétés de ce discours particulier qui est le discours littéraire. Toute œuvre n'est alors que la manifestation d'une structure abstraite et générale dont elle est une des réalisations possibles »²⁸⁹

²⁸⁹ Tzvetan Todorov, *Qu'est Ce Que Le Structuralisme? 2. Poétique*, 19–20.

La poétique qui nous sert donc de méthode de base et elle nous permettra de ressortir les procédés organiques qui articulent nos textes. Notre lecture s'enrichira aussi des différents courants (narratologie, stylistique, etc.) Nous verrons alors le prisme à partir duquel les faits sont rapportés.

Les écrivains s'inscrivent sous le mode de la dissimulation, du « sous couvert » pour interpeller le lecteur. De façon très subtile/insidieuse, ils disent sans dire. On est ici, dans la logique de « complexification » du récit, chère aux écrivains de la nouvelle génération. Nos deux écrivains usent essentiellement d'un dispositif, c'est celui du voile. Mais chacun choisit pour un type particulier du voile. Nous allons ici, « dévoiler » les différentes techniques utilisées dans leurs récits. Ce sont entre autres, les voiles intertextuels, des images et du silence.

4.1. Le voile intertextuel

Dans *La fête des masques*, il y a l'intertextualité qui participe bien de cette pratique /technique de dissimulation. Néologisme créé par Julia Kristeva qui s'est inspirée de la notion bahktinienne du « dialogisme », l'intertextualité est la relation existant entre un texte littéraire donné et d'autres textes – littéraires ou pas – qui y sont intégrés. Elle précise à propos du texte : « *Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double* »²⁹⁰ . La notion de texte ici est à prendre au sens large du terme parce qu'il ne s'agit pas

²⁹⁰ Julia Kristeva citée par Anne Claire Gignoux, *L'initiation à l'intertextualité, op cit.*, p.17.

uniquement des textes littéraires. Anne Claire Gignoux le souligne bien dans son ouvrage, elle précise :

« L'intertextualité peut prendre en compte des œuvres d'art pictural, musical, à condition que celles-ci soient verbalisées ; la dimension proprement figurative sera absente du rapport entre la description du tableau ou de la musique, et le texte s'inséra sera bien intertextuel »²⁹¹

Cette logique se trouve présente dans le texte de Sami Tchak. Selon nous, ce concept sert de voile à l'écrivain mais aussi, le travestissement, que nous développerons plus loin. On remarque que ce concept est très exploité par l'écrivain et nous pensons que c'est lui qui traduit principalement l'idée d'une pensée du voile dans son texte. Il utilise notamment la citation – que nous reconnaissons grâce à l'indice typographique, l'italique – en introduisant à la fois des textes littéraires, au moyen des références bibliographiques bien précises, on note : Marcel Proust, *Sodome et Gomorrhe*, Reinaldo Arenas, *Avant la nuit*, ou encore celui d'André Gide, *Le ramier*, (Sami Tchak, 2004 :20). Mais aussi des titres de chanteurs connus. On note : George Alan alias Boy Geroge avec son titre *Do you really want to hurt me ?*, Charles Trenet, *Le fou chantant*, (Sami Tchak, 2004 : 15), Elton John, George Michael (Sami Tchak, 2004 : 21-22). Sans oublier, l'extrait de la chanson de Catherine Lara, le refrain notamment, qui semble être le leitmotiv dans le récit. Ces références intertextuelles s'entremêlent dans un élan métaphorique et elles entrent en jeu dans le récit comme pour faire écho au lecteur pour qu'il fasse parler ces mots, ces silences.

²⁹¹Anne Claire Gignoux, *Initiation à l'intertextualité*, p.39.

Cette fusion de « genres », si on peut le dire ainsi, permet de confronter le sens entre les deux types de textes mais dans l'optique d'une convergence de sens. Le roman se trouve « dialogisé » au sens bakhtinien du terme parce qu'il est composé d'autres genres du discours ou des énoncés divers, tous participant à sa compréhension. Mikhaïl Bakhtine parle « *d'harmoniques dialogiques* »²⁹².

Le narrateur intègre ces références dans le récit pour donner des « indices » au lecteur en même temps qu'il « dissimule » la véritable identité du personnage principal. C'est donc réaffirmer ici que l'intertextualité fonctionnerait comme un « code » ou encore un langage codé, mis à la disposition du lecteur qui, par la suite, met en rapport le texte avec l'ensemble des références intertextuelles par la citation. De plus, l'auteur en fait un emploi vulgarisé, disons excessif au regard de leur enchaînement dans le récit, il les concentre. Comme c'est le cas dans la scène où le protagoniste principal rencontre son amante, où on voit le rythme avec lequel l'auteur décrit les actions de Carlos comme s'il venait à faire exprès en zoomant sur celles-ci afin d'attirer l'attention du lecteur sur des faits (Sami Tchak, 2004 :15). Les titres et les auteurs qui se succèdent tout au long du chapitre 2 laissent pressentir un drame mais, plus encore, démontrent l'orientation sexuelle de Carlos quand vient la référence bibliographique du *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, qui va entériner les intentions de l'écrivain. En effet, cette profusion de références relève tout de même du paradoxe même de l'écriture qui veut dire tout en voilant le sens et on peut bien le voir dans la démarche scripturale de l'écrivain ici quand il insère *in fine* insérer la

²⁹² Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, 1984, p.321.

référence du dictionnaire spécialisé. Il y a là un mouvement dans lequel l'écrivain guide son lecteur pour qu'il comprenne le texte.

C'est dire que l'intertextualité permet, dans ce processus, de construire le sens du texte parce qu'elle possède un fonctionnement mieux elle a un dispositif : reconnaissance par le lecteur, reconnaissance claire à l'aide des indices typographiques, la compréhension de sa signification et enfin l'interprétation. C'est en prenant en compte ces composantes dialogiques que nous avons pu lire l'homosexualité de Carlos, son état psychique notamment. Pour cela, nous avons rapproché et combiné les orientations sexuelles (connues) des chanteurs et des auteurs, nous avons pu confirmer l'identité du personnage. L'intertextualité nous aura permis de voir le malaise existentiel de Carlos surtout en s'appuyant sur des titres « parlants » de chansons tels que : *Que reste-t-il de nos amours ?* *Do you really to hurt me ?* qui donnent une tonalité à la fois pathétique et tragique au récit.

L'intertextualité dans l'œuvre est particulièrement explicite, elle met en évidence la dimension subversive de la thématique de la sexualité particulièrement de l'homosexualité qui permet de lire l'identité d'un protagoniste qui n'est pas bien dans sa peau. L'œuvre de Sami Tchak est comme superposée à ces différents textes tout comme l'identité du personnage principal.

4.2. L'anonymat

Par ailleurs, comme autre technique de voile, on note l'anonymat, représentatif du roman samitchakien. Il y a dans le récit un champ lexical et/ou sémantique de l'anonymat à travers les procédés scripturaires de l'écrivain notamment par un « refus » de la nomination toponymique. De façon volontaire, l'auteur choisit de ne pas nommer le pays, la ville dans

laquelle se déroule l'intrigue. Le narrateur emploie l'expression, « *ce qui nous sert de pays* » qui revient plusieurs fois dans le récit. Il faut dire que l'écrivain opte pour la non référentialité dans son œuvre. En effet, cette démarche traduit les mutations que connaît la littérature africaine contemporaine. Tout d'abord, la construction du récit relève une instabilité chronologique observable avec notamment de nombreuses analepses qui jalonnent le roman, ce qui met en avant un récit non-linéaire. Cette instabilité chronologique engendrera une instabilité chez le personnage principal mais encore, sur des espaces, lieux qui ne sont plus référentiels. Et c'est ce qui nous amène à parler de l'anonymat qui s'affiche ici comme une forme de voile, une démarche choisie.

L'anonymat entraîne donc l'absence de toponymie référentielle, elle est purement imaginaire, donc fictive, avec à la clé une expression métonymique « *Ce qui nous sert de pays* », en plus de l'onomastique hispanique, ce qui rend la contextualisation pas très explicite mais également la toponymie onirique. Ces différents espaces narratifs sont suggérés à travers des indices textuels précis comme nous le démontrerons. C'est reconnaître que paradoxalement cet anonymat « voulu », « orienté » est révélateur tout de même dans la mesure où l'écrivain répand tout au long du récit des éléments qui permettent de faire une tentative de contextualisation dans un récit qui semble décontextualisé.

Soulignons que cette absence de référentialité ne pose pas d'obstacle dans la compréhension de l'œuvre, bien au contraire, cela nous permettra de lire la vision de l'auteur, à partir de ses orientations scripturales. En effet, depuis la fin du XIX^{ème}, les théoriciens de la littérature posent le problème de la référentialité dans le récit littéraire comme n'étant plus une donnée indispensable pour lire un texte. Il y a donc ce que nomme Schaeffer à la suite de Lucien Goldmann « vacance dénotationnelle » dans le roman moderne

puisque l'écrivain n'est plus obligé de se référer aux objets du monde réel, ce qui, néanmoins n'empêche pas qu'il y fasse allusion. Alexandre Gefen le précise dans son article :

Plus généralement, au regard de la critique phénoménologique, qui, de Merleau-Ponty à l'École de Genève, a insisté sur le primat de la conscience regardante, la fictionalité tend à s'identifier à la subjectivité de l'écrivain, et les marques de celle-ci aux traces imposées sur le réel par un ego particulier. À ce titre, cette tradition critique tend à tourner le dos à la question de la référentialité des univers fictionnels, au nom de la porosité des mondes intérieurs et extérieurs. Serait fictionnel un univers résonnant de l'intentionnalité auctoriale ou du sceau de son « intériorité ». (...) il est dévolu au lecteur d'actualiser des objets virtuels et indéterminés en les référant au monde. Que la création de mondes fictionnels soit déterminée ici par une opération négative, comme pouvoir de vider l'objet de ses références, ne change rien au fait que l'évaluation de la fictionalité du texte relève encore d'un décodage des « directives » intentionnelles de l'auteur. Néanmoins, en insistant sur le rôle du lecteur dans la construction de la référence par actualisation, les travaux de l'école de Constance permettent de rendre compte de deux phénomènes bien identifiés de transgression des frontières de la fiction (...) C'est sans doute cette dernière formulation, illustrée par H. R. Jauss, qui est la plus intéressante, en tant qu'elle permet d'échapper par l'explication culturelle à la surdétermination intentionnelle, d'historiciser la géographie fictionnelle et de rendre compte, par la notion d'horizon, d'attente de nombreuses discordances et variations entre les contrats

*textuels (explicites ou implicites) et les catégorisations
prononcées.»²⁹³*

La non référentialité est un choix, parfois une stratégie auctoriale qui permet au lecteur de se plonger dans l'univers de la fiction, de le comprendre et pourquoi pas, d'établir des relations avec l'univers social de l'écrivain. Ainsi dans *La fête des masques*, l'anonymat toponymique révèle tout compte fait deux espaces narratifs voire trois : hispanique, africain et onirique. L'écrivain n'en est pas à sa première fusion ou mélange d'espaces dans un même récit. Cette technique semble l'habiter dans une partie de ses œuvres comme c'est le cas dans son roman *Hermina*.

S'agissant de l'espace africain c'est par l'expression « *Ce qui nous sert de pays* », qui résonne en/pour nous comme la métaphore de l'Afrique trouée par des pratiques destructrices posées par les dirigeants politiques. Dans le récit, de nombreuses scènes (comme des clins d'œil, des flash) décrites par le narrateur évoquent cet univers qu'on pourrait dire connu du lecteur que nous sommes. Elles témoignent d'une certaine conscience collective africaine partagée. Cette métonymie à construire est renforcée par des substantifs anonymes tels que « Le Suprême », « Son excellence », qui ne sont suivis d'aucun nom. Ce qui renforce l'évocation de l'espace africain quand on sait que les dirigeants politiques aiment se targuer de titres pour mettre en avant leur statut mais bien plus encore pour confirmer leur pouvoir sur la population.

Mais ce voile met en avant de façon plus ou moins explicite, l'univers hispanique au regard des prénoms attribués à l'ensemble des personnages (Carlos, Carla, Raül, Alberta,

²⁹³ Fabula, "Fabula, Atelier littéraire.", article d'Alexandre Gefen, «Théories modernes de la fictionalité »

Virginia, etc.), sans oublier des lieux à l'instar du cimetière de Colon. Une fois encore, on se rend compte que la plume samitchakienne a un goût pour l'espace latino-américain comme ce fut le cas dans son roman *Hermina*. En effet, il y a presque toujours chez lui, une volonté de faire découvrir au lecteur cet univers qu'il prise d'ailleurs affectueusement, non seulement par l'onomastique mais aussi en décrivant le contexte social de ce dernier et c'est dans *Hermina* qu'on voit le personnage principal, Herberto Padra, vivoter dans une atmosphère des plus oppressantes sous la dictature de Fidèle Castro. Cette situation ne permet pas son épanouissement d'où l'obsession d'un Ailleurs comparé à un Eldorado, l'Occident. Cependant dans *La fête des masques*, on n'a pas tous les éléments pour confirmer, contextualiser le lieu des actions quand bien même on peut noter l'espièglerie dont fait preuve l'écrivain en donnant ces indices afin d'évoquer cet univers. C'est cette construction du roman samitchakien à travers cette non-référentialité, teintée de cet effet latino, fait dire à Peter Ndemby²⁹⁴ que l'écriture de Sami Tchak est une écriture de la confusion, du détour qui semble être le mode opératoire de l'écrivain. Toujours dans ce jeu de confusion, l'auteur semble mettre en relation « *Ce qui nous sert de pays* » avec la ville de Babylone repris dans le refrain de la chanson de Catherine Lara. On peut déduire par cette référence que l'écrivain établit un lien entre les deux univers et la ville de Babylone connu pour son goût pour la corruption, la décadence humains, voire le vice dans toutes ses formes pourrait être comme une sorte de référent pour « *Ce qui nous sert de pays* ».

On peut donc dire que cette technique de dissimulation s'est nourrie d'une « falsification » du lieu. L'écrivain, comme s'il voulait tromper son lecteur, mais ce jeu de

²⁹⁴ Pierre Ndemby Manfoumbi, « Le Roman Africain À L'aube Du XXIème Siècle. Les Procédés Narratifs Dans La Fête Des Masques de Sami Tchak ».

dupe le pousse nécessairement à lever le voile sur cet anonymat « volontaire ». Cette falsification est rendue possible par le mélange d'indices textuels qui se confrontent ou même qui se ressemblent. Le romancier mêle des références latino-américaines telles que « le cimetière de Colon » avec des faits qui traduisent l'univers africain comme par exemple, l'élan polygamique de Raül, mais aussi quand on voit la description des quartiers sous-intégrés et les mœurs de ces habitants, tout cela renverrait aussi bien à l'espace africain que latino-américain. Ces lieux sont falsifiés et ne laisse pas la possibilité de les situer avec certitude et confirme cette idée d'anonymat, de voile.

Et c'est également à partir de cette référence que nous pouvons lire la critique acerbe faite par l'écrivain sur la société, mais laquelle ? Ce qu'il faut dire de ce procédé utilisé par Sami Tchak dans son roman est qu'il est empreint d'un désir d'universalité car il s'adresse à tout lecteur appartenant à n'importe quelle aire géographique, culturelle. Pour l'écrivain, il n'y a pas de pays de référence, tous sont concernés mais on notera que ce sont les espaces latino-américain et africain qui sont les plus ciblés. Les confronte-t-il ou montre-t-il qu'il existe les mêmes pratiques dans ces deux espaces ? Nous pouvons penser qu'il les place sous le même prisme, pied d'égalité afin de montrer que les pratiques dénoncées sont les mêmes (échec du politique, pauvreté, etc.). Ce voile toponymique est un procédé très utilisé par l'auteur quand on lit certains de ses textes notamment *Hermína* marqué par un espace latino-américain, Cuba, particulièrement.

4.3. Le voile par l'image, la métaphore

Dans *L'enfant des masques*, la technique du voile est rendue possible par l'image ou encore la métaphore. En effet, dans la nouvelle éponyme, les Masques sont, en réalité, une image permettant de porter une critique de la société humaine en la mettant en

confrontation avec celle des Masques. Cette image qui demeure comme lettre close, est très implicite voire insidieuse. En présentant la société des Masques, dans une organisation bien structurée, l'auteur entend ici, faire une comparaison avec la société des hommes et c'est dans cet esprit qu'il nous décrit remarquablement le mode de la société des masques. On se rend compte que l'auteur se sert bien de ces images pour dissimuler en faisant passer qu'il s'agit ici d'un simple récit d'un jeune enfant dans l'univers des masques.

Ainsi, afin de dire sans dire, Ludovic Obiang recourt à cette métaphore pour contourner la dénonciation qu'il fait de la société humaine, africaine particulièrement, qui ne repose plus sur des valeurs morales solides. La métaphore, comme le précise Catherine Detrie a pour but de : « *construire un énoncé problématique, qui fait question pour celui à qui elle est destinée (...) elle est une énigme que le discours présente comme une réponse, une solution ou une vérité* »²⁹⁵. Dans cette optique, l'écrivain se sert d'elle comme stratégie – outre sa visée esthétique – parce qu'elle permettra de mettre en évidence l'objet de son œuvre, de façon voilée et elle se voit donc être une des clés de compréhension de son œuvre. De plus, la fonction esthétique de la figure métaphorique offre un cachet « étranger », si on peut le dire ainsi, au récit qui semble intriguer, sans pour autant nous éloigner du sens. En fait, à travers l'image, l'auteur suscite et donne des éléments qui permettent de comprendre son texte. Par exemple, en analysant la description que le narrateur fait des masques femmes :

²⁹⁵ Catherine Detrie, *Du sens dans le processus métaphorique*, Champion, Paris, 2001, p. 34.

*« Certaines femmes²⁹⁶ sont chargées d'entretenir-au ralenti-
de curieux potages dont les fruits anonymes s'empilent dans les
réserves inaccessibles de nzokbisi ; et d'autres collectent les offrandes
disposées par les humains et d'autres encore s'occupent des costumes
et des appareils destinés aux réjouissances collectives, ou veillent à la
propreté du village » (Ludovic Obiang, 1999 :35-36)*

Il met en avant ici, une des qualités de la femme et par là, il invite au retour des valeurs féminines qui devraient être portées par les Africaines. On perçoit dans ce passage, une très bonne organisation et répartition des tâches dans l'univers des masques. Celle-ci pourrait être comparée à l'espace humain, en perte de cet état de choses qui, d'ailleurs, conduit à son effondrement. En d'autres termes, avec le voile des images, l'auteur joue avec l'aspect moral des masques et c'est d'ailleurs ce qui sert de motif à la métaphore. En fait, l'image du masque passe pour une référence et donc elle s'impose à notre esprit comme une piste, mieux encore, un code. Pour le comprendre, nous nous sommes appuyée sur les savoirs anthropologiques du Masque dans la culture fang, à partir du moment où l'écrivain s'y réfère. On pourrait affirmer que la culture sert d'hypotexte. On pourrait donc affirmer que le voile par l'image enveloppe la réalité peinte par l'auteur et met le lecteur dans une situation de déchiffrement où chaque image est un voile à soulever pour percevoir le sens dissimulé. Le recueil de Ludovic Obiang est construit sur cette forme (voile), où dire les choses avec les images semblent être aussi un élément catalyseur et même poétique parce

²⁹⁶ Il s'agit ici des masques. On remarque tout au long du récit, une sorte de personnification de l'objet mais, au fond, selon nous, il ne faudrait pas croire en cette personnification comme procédé stylistique. Mais, l'auteur souhaiterait ici restituer la réalité africaine intrinsèque du Masque, qui est de croire que les masques sont des entités vivantes, des esprits supérieurs à l'être humain. Et pas des objets comme on l'a toujours fait croire. L'auteur montre dans ce texte qu'il y a un univers propre aux masques, une sphère de vie bien au-dessus de celle de l'Homme.

qu'il pousse le lecteur à fermer les yeux sur le sens littéral et avoir un regard qui traverse ce voile pour appréhender son sens véritable. On retrouve aussi ce voile d'images dans le roman de Sami Tchak quand il fait allusion aux masques, il ne s'agit pas du masque au sens premier mais plutôt des identités et des comportements licencieux. Sous cette technique, il entend maquiller tout en exposant, des réalités scabreuses, obscènes, et surtout déviantes.

Les deux textes usent du voile, renvoyant ainsi le lecteur/l'analyste (que nous sommes) à ses connaissances et dans ce jeu, l'écrivain qui, dans sa fonction traditionnelle, se devait d'apporter des informations, de façon explicite, complexifie son récit. Il délègue alors son rôle au lecteur qui recourt enfin à l'hypotexte pour reconstruire l'histoire et la comprendre. Si l'écrivain instaure cette technique c'est aussi pour provoquer une connivence avec son lecteur sur le non-dit des faits qu'il raconte d'un côté mais aussi, lui montrer, implicitement, la stratégie de ce non-dit qui, le renverra à ses connaissances. Ainsi l'intertextualité, tout comme le voile des images ou encore du silence, offrent-ils une des clés de lecture indispensable dans la compréhension des textes qui semblent « verrouillés » voire herméneutiques. Les écritures de nos auteurs sont en effet, des écritures du détour parce qu'ils usent de voiles multiples pour dire sans dire. Et c'est pour cela que nous soutenons qu'il s'agit d'une écriture qui relève de « l'implicite ».

D'après les stratégies d'écriture employées par nos écrivains et vu le travail qui est élaboré, nous remarquons ici que l'écriture littéraire adopte la logique ou encore le fonctionnement du Masque et c'est ce qui nous permet de voir en cette écriture, une forme de voile. Ce qui supposerait donc ici qu'elle appartient au domaine de l'implicite à partir du moment où la technique mise en place est une stratégie de recouvrement et correspond à un double mouvement qui vise à voiler et à dévoiler dans un même temps mais aussi à dire

moins pour dire plus. Cette écriture (dire sans dire) pourrait être perçue comme une érotique au sens barthésien dans la mesure où « *c'est le scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition* »²⁹⁷.

On comprend ainsi que le dispositif ou encore les outils utilisés par les écrivains répondent ou traduisent bien cette idée d'implicite, par le fait qu'ils jouissent d'une construction, efficace, bien établie par les écrivains dans le souci de les faire parler plus que de les percevoir comme éléments illustratifs. Dans cette section, nous voulons démontrer l'efficacité de cette technique sert l'implicite. Concept omniprésent dans la littérature si l'on tient en compte le nombre important d'informations implicites dans les œuvres littéraires et même en communication, l'implicite se trouve dans les récits et donc dans notre corpus. La particularité de nos textes réside justement dans le fait qu'ils exploitent bien ce concept et en sont d'ailleurs représentatifs.

L'écriture de l'implicite dans notre corpus s'appuie sur la métaphore et l'intertextualité. Le choix pour ces matériaux n'est pas anodin. En effet ces derniers vont caractériser l'écriture masquée, cette poétique que nous essayons de construire. Dans *L'enfant des masques*, l'emploi de la métaphore est très généralisé et c'est ce qui donne d'ailleurs un cachet mystérieux au recueil. On convient donc avec Catherine Detrie que la métaphore a pour but : « *de construire un énoncé problématique, qui fait question pour celui à qui elle est destinée (...) elle est une énigme que le discours présente comme une réponse, une solution ou une vérité* »²⁹⁸. Le recours à la figure métaphorique traduit la maîtrise de

²⁹⁷ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (Points), pp. 17-18.

²⁹⁸ Catherine Detrie, *Du Sens Dans Le Processus Métaphorique*, p.34.

Ludovic Obiang qui l'utilise à des fins aussi bien esthétiques qu'idéologiques. C'est pourquoi, il se sert de la fonction esthétique de la métaphore qui consiste à offrir un cachet étranger au langage, intrigue également le destinataire sans pour autant l'éloigner de la vérité « objective » du message. Son écriture est empreinte de non-dits, de suggestion, de l'implicite... Il en est de même avec le voile intertextuel dans le roman samitchakien.

Dire que l'écriture chez ces deux auteurs appartient au domaine de l'implicite donc de la dissimulation qui est à la fois **technique** et **stratégie**, voilà dit ici l'un des principaux intérêts de notre travail. En fait, nous partons du dépassement de la fonction instrumentale de l'écriture en tant que mode de conservation et de vulgarisation de la pensée (ou encore inscription du sens) pour arriver à la percevoir comme le moyen qui permet d'« enfermer » le sens par ses propres procédés (métaphore et intertextualité). Ce qui nous permet d'avancer qu'elle sort complètement de son cadre instrumental pour nous proposer une autre façon de l'approcher. L'écriture littéraire a un rang, une logique d'expression, elle est surtout dévoilement. Nous nous éloignons un tout petit peu, par l'aspect littéraire, de la conception traditionnelle de l'écriture comme nous l'avons montré au début de notre travail. Nous ne parlerons pas de rupture ou dépassement du concept d'écriture mais plutôt de réappropriation toujours en ayant pour fondement les théories de l'écriture puisqu'en définitive, il s'agit toujours de lire et de comprendre le sens intégré dans les textes. Ainsi l'écriture littéraire fonctionne-t-elle sous le mode de la suggestion, de l'implicite qui jalonne notre corpus et on en vient jusqu'à nier la fonction classique de l'écriture.

4.4. L'écriture masquée

En poursuivant cette logique de dissimulation dans notre corpus littéraire, nous en venons à une généralisation de cette logique dans la mesure où il ne s'agit plus seulement

de voile textuel. Mais on va se rendre compte que ce prisme va, tout de même, s'appliquer au statut de l'écrivain en ce sens où nous pensons que les écrivains eux-mêmes sont comme pris au piège du masque et se cacheraient derrière. Ce voile ou encore ce masque plus précisément, de par son pouvoir, influence la figure auctoriale en ce sens où on pourra voir que les écrivains usent du voile pour se cacher, donner une vision du monde en utilisant les personnages. Ces personnages sont leur porte-voix, ce qui n'est pas une exclusivité dans le champ littéraire quand on voit le grand nombre d'écrivains qui y recourent pour donner leur position vis-à-vis des problèmes politiques et sociaux.

Nous nous demandons pourquoi une telle obsession du voile dans les deux récits de ces auteurs ? en d'autres termes, pourquoi l'écriture est-elle masquée ? quel en est l'intérêt ? comment est-elle mise en avant dans les textes étudiés ?

Pour y répondre, nous pensons, dans un premier temps, que le recours au voile est une forme de protection pour ces écrivains quand on sait les représailles qu'ils pourraient encourir vis-à-vis des régimes politiques, des dictatures africaines contemporaines qui n'admettent pas de critiques allant à l'encontre de leurs pratiques. Tout comme le porteur dans la pratique du masque, l'écrivain ne veut pas et ne doit pas s'exposer, il se cache non pas avec un masque mais plutôt derrière les personnages qu'il crée. Parler donc sous le voile est une façon de ne pas s'exposer, de se protéger en d'autres termes. On a d'un côté, Sami Tchak qui traite des questions liées à la mauvaise gestion des états visiblement se rattachant aux pays africains mais également des thématiques considérées comme tabous dans la société moderne notamment, l'homosexualité. Pour ce faire, il opte pour un nom de plume, un pseudonyme considéré comme un masque « volontaire » qu'empruntent volontairement les écrivains.

Quant à Ludovic Obiang, on se rend compte avec les masques comme principaux personnages, qu'il propose une critique acerbe de la société actuelle. Utiliser ces personnages atypiques dans le champ littéraire car il donne la voix à des objets, un peu comme le pratiquait Jean de la Fontaine avec ses fables où il faisait des animaux, ses personnages. Ludovic Obiang fait d'eux les diffuseurs de sa pensée ou encore de sa vision du monde, ils la couvrent. D'un tout autre point de vue, notamment en le mettant en rapport avec la poétique de l'allusion et du non-dit que nous établissons dans cette partie, nous pensons que les écrivains sont comme eux-mêmes emprisonnés par le voile, par le masque même de leur écriture.

L'écriture masquée est ce qui permet d'apprécier l'esthétique, la beauté de la plume des deux auteurs. En effet, il y a chez tout écrivain, une volonté de créer quelque chose, notamment le beau, de la poésie. Par cette logique masquée, on en vient à découvrir la poésie en dans les textes avec le recours d'une langue littéraire des plus abouties. C'est ce qui conduira chez Ludovic Obiang à mêler dans son récit, merveilleux, fantastique et surtout développer un hermétisme dans le texte. Cet hermétisme est ce qui participe de l'écriture masquée dans le recueil de nouvelles, rendant le texte énigmatique. Il va y avoir un peu de cache-cache qui a pour fin d'être dévoilé, dans une langue classique dans laquelle se fourvoie un monde plein de mystères.

Tout d'abord chez Ludovic Obiang, l'écriture masquée passe par le choix d'un genre, celui de la nouvelle, genre qui, depuis ses origines, est au service de l'énigmatique. Le positionnement générique de l'écrivain n'est pas anodin parce que la nouvelle s'impose par le caractère insolite de certaines situations. Les faits rapportés par Eva séjournant chez les masques par exemple confortent cette idée. En effet, il faut dire que la nouvelle invite à

l'appréhension des choses, des faits d'un autre degré de vie, des questionnements incessants face aux événements qu'elle narre. Ceux-ci relèvent du surnaturel, avec comme avatar le fantastique ou encore le merveilleux qui attestent la charge « mystérieuse » donc le « masqué ». Aussi la nouvelle ne dévoile-t-elle presque pas (jamais) le sens ou l'intrigue mais il le complexifie davantage poussant alors le lecteur à le déchiffrer. Jacques Chevrier reconnaît les possibilités étendues du genre :

« sans que tout soit dit, loin s'en faut, mais simplement suggéré ou esquissé, la nouvelle ouvre ainsi la voie à des zones obscures de la conscience sur lesquelles il lui arrive de jeter des lueurs fulgurantes, mais sans jamais imposer au lecteur la moindre des conclusions définitive »²⁹⁹

C'est par son fonctionnement (caractéristiques intrinsèques) que la nouvelle sert bien cette logique masquée. Ainsi la nouvelle peut-elle donc : *« nous conduire au plus profond d'une conscience, dans ce monde fait de ruptures et de discontinuité où le jeu subtil des réminiscences permet d'accéder à une autre temporalité, voire à une autre vision de la réalité »³⁰⁰* ajoute Jacques Chevrier. La nouvelle est au service d'une vision complexe du monde, dans notre cas, celui des masques, elle renvoie le lecteur à lui-même, tout en l'impliquant dans un nouveau pacte de lecture avec celui que pratique l'écrivain. En clair, la nouvelle est un récit d'ouverture, d'un monde qui se cloisonne, s'interroge, en d'autres termes qui se cherche et reste à découvrir, tout comme le masque !

²⁹⁹ Jacques Chevrier, « De Boccace À Tchikaya U Tamsi », p.6.

³⁰⁰ Ibid.

En outre, parler d'une écriture c'est aussi analyser le système narratif du texte littéraire. L'écrivain opte pour une narration somme toute complexe qui correspond à cette logique masquée puisque nous verrons que l'intrigue est construite sur plusieurs plans. On est loin d'une écriture linéaire ou encore mimétique et c'est ce qui fait l'originalité de l'écrivain comme bien d'autres d'ailleurs de cette nouvelle génération d'écrivains africains contemporains. Comme le précise le critique Georges Ngal :

« On a donc affaire à des romans dominés par des intrigues complexes où le discours ancestral mêlé à la "dislocation sophistiquée de l'écriture moderne" est utilisé sciemment par le romancier pour mieux promouvoir l'image de l'homme nouveau. Le principe de l'intrigue unique et simple semble avoir vécu »³⁰¹

Nous avons affaire à un récit parcellaire, émietté où le parcours du personnage principal se diffracte en plusieurs plans (séquences). L'écrivain rompt avec le narratif traditionnel, l'historique afin de traduire le mystère. L'enfant des masques est une superposition de plans à travers des segments narratifs qui, à première vue, semblent fonctionner de façon autonome. Or il n'en est rien. Ces différents segments sont à mettre en relation afin de reconstituer l'histoire. Il y a dans cette œuvre une véritable armature narrative quand au fur et à mesure, l'histoire commence à prendre forme, sans que les narrateurs ne la nomment, comme d'une sorte d'histoire « fantôme ». L'intrigue dans le recueil est dissimulée de façon intelligente et subtile. Il n'y a pas de consécution, ce qui rend la compréhension du texte hermétique puisqu'il faut sans cesse décoder les indices textuels.

³⁰¹ Georges Ngal, *Création et rupture en littérature africaine*, p.89.

Dans *La fête des masques*, l'écrivain opte pour une narration mixte. C'est-à-dire qu'il mêle deux types de narration : linéaire et disloquée. La narration superpose les phases de progression du récit. La construction narrative est nouvelle, symptomatique des écrivains de la nouvelle génération. On a une nouvelle conception de l'écriture qui tranche avec la linéarité comme celle de Ludovic Obiang également. Le roman semble débiter linéairement avec la rencontre des principaux personnages qui sont Carlos, Antonio et Alberta. Puis, on se rendra compte que cette narration n'est réellement pas linéaire comme on pourrait le penser. En fait, le texte débute par sa fin sans que l'on ne s'en aperçoive rapidement. Le début et la fin donnent à voir des indices similaires, avec une horloge marquant « 10h05 » à la page 9. Le narrateur établit directement un rapport de fait entre l'action faite par Carlos de quitter de l'hôtel et le temps qu'il fait dehors. Puis, la narration adopte une autre tournure, notamment après le meurtre d'Alberta, elle devient disloquée. Avec des faits racontés dans le « désordre ». L'ordre des événements ne correspond plus à leur présentation dans le récit, parsemé nombreuses analepses qui rappellent le passé du personnage principal. En fait, le récit alterne entre la confession de Carlos à Antonio sur son passé difficile et le meurtre d'Alberta avec un jeu d'analepses. Celles-ci rendent au texte son intelligibilité puisqu'elles permettent de construire l'intrigue. Sans oublier, le récit post-mortem d'Alberta qui participe de cette narration faite de détours, de morcellements.

En outre, notons la polyphonie des points de vue qui répond à ce masque de l'écriture dans le roman samitchakien. Au début, nous avons affaire à une voix qui s'exprime et elle se mêle à celle d'un narrateur qui en fait, ne font qu'une seule, celle du personnage principal. Puis, il y a un narrateur omniscient à la fin du troisième chapitre qui décrit les sentiments, les secrets des personnages. A un certain niveau de la narration, on est également en face d'une voix qui raconte mais qui semble ne pas appartenir à la diégèse. Parfois, le narrateur

est intra diégétique et laisse au personnage principal, la parole afin de raconter son malaise. Ce mélange narratif plonge le lecteur dans un univers troublant en ce sens où il voile et en même temps suggère au moyen des indices des pistes de lectures et d'interprétation.

Ce roman fait laisse place à une écriture discontinue qui brouille l'intrigue, mieux la voile avec tous ces indices textuels qui permettent de ne pas y accéder rapidement et la comprendre. Il faut souligner que la narration ici est ce qui atteste que l'écriture porte un masque parce qu'elle est l'élément de complexification marqué par une instabilité chronologique poussant le lecteur à reconstituer l'histoire.

En outre, la narration est tenue dans une langue classique. L'écriture de Sami Tchak est plus sensuelle, romantique. Des descriptions métaphoriques qui jalonnent la quasi-totalité du texte et lui donnent une tonalité lyrique. Son style s'inscrit dans la conception que Roland Barthes se fait de l'écriture dans *Le plaisir du texte*. En effet, écrire pour l'un ou l'autre, c'est jubiler, festoyer, « *faire danser les mots* »³⁰². On lit chez Sami Tchak, une douceur dans l'écriture, mélangeant registres soutenu et familier. Le style est aussi ce qui nous permet d'apprécier le masque de l'écriture. En ce sens où c'est ce qui travaille le langage littéraire. L'écrivain habille les mots et les rend ainsi poétiques. Sa plume est fine et subtile.

En somme, que ce soit dans le style des écrivains, leur choix en matière de genres, leurs différentes voix narratives, on se rend compte qu'il y a la présence d'un masque de l'écriture qui ne permet pas d'accéder au sens facilement. Ces stratégies internes présentes

³⁰²Roland Barthes, *Le Plaisir Du Texte*, p.10.

dans les textes sont l'expression d'une écriture masquée qui se donne à découvrir dans le jeu subtil qui se fait dans la narration et la langue.

Chapitre 5 : Le Masque comme réécriture et relecture de la tradition africaine.

Le thème du masque chez nos écrivains est un élément principal dans la trajectoire des personnages en ce sens où il est ce qui leur permet de s'affirmer. Il faut dire que le masque en tant que sujet d'écriture intéresse les écrivains parce qu'ils s'appuient sur lui pour donner une vision qu'ils ont du monde dans lequel ils vivent. Cependant, pour nous, un tel intérêt pour le masque dans la littérature moderne traduit non seulement un ancrage culturel sans cesse manifesté mais bien plus encore, dans le champ littéraire africain francophone, nous lisons cette démarche comme une façon pour les écrivains d'affirmer ou de se réconcilier avec un patrimoine culturel dans lequel ils puisent leur inspiration. Le masque est pour nous, une tentative de réponses aux problématiques contemporaines, existentielles. C'est ce qui nous fait dire que le masque permet le retour/ est un appel au retour des valeurs morales ancestrales prônées par les tenants de la Négritude dans la mesure où leurs textes révèlent une société africaine en perte de repères qui la détruit. Le retour aux idéaux de la Négritude sonne comme une manière de réécrire la littérature africaine aujourd'hui en mettant au centre de ses préoccupations la question de l'identité.

5.1. La problématique de la tradition dans la littérature africaine, une donnée réactualisée

L'histoire de la littérature africaine d'expression francophone montre l'intérêt vif à l'endroit de la tradition dans laquelle bon nombre d'écrivains puisent des symboles forts de cette sphère culturelle. En effet, l'examen des rapports entre l'écriture (littérature écrite) et l'oralité africaine était très présent chez les écrivains des premières générations. On pouvait donc relever des marques de la société traditionnelle dans le texte romanesque africain chez les écrivains. Jacques Chevrier le précise d'ailleurs :

« Même dans des œuvres qui se veulent en prise avec la réalité immédiate et visent à dénoncer les abus et « tares » de la société coloniale ou post-coloniale, le lecteur est surpris par l'abondance, la récurrence et parfois même le retour en force des motifs empruntés au monde de la tradition »³⁰³

C'est dire que les écrivains avaient cette tendance de toujours vouloir inscrire la tradition dans les thématiques qu'ils abordaient, même si celle-ci n'était pas perceptible à première vue, il n'en demeure pas moins qu'il y a des motifs ou des symboles qui renvoyaient à la tradition africaine, particulièrement celle de l'écrivain. Déjà avec la première génération des écrivains (1850-1930), on lisait cet attachement à la tradition, malgré le fait que ces romanciers imitaient le style du « maître » occidental. Cependant, il n'en demeure pas moins que les textes de l'époque, au niveau idéologique, certes se ralliaient aux positions missionnaires et colonialistes mais manifestaient en arrière-plan un enracinement à la tradition orale en recourant aux genres oraux (contes, proverbes, épopées, etc.). On citera l'exemple du texte de Thomas Mofolo, *Chaka* (1920). Commence ainsi la revalorisation de la tradition africaine que la Négritude vantera des années plus tard (début des années 1930). C'est un projet de « réhabilitation » que vont avoir Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire et Léon-Gontran Damas.

Dans les récits où ces motifs traditionnels étaient explicitement mis en avant, les romanciers essayaient tout d'abord établir une correspondance entre la peinture fictionnelle (littéraire) et la réalité telle que vécu dans leurs milieux. On parlait d'un « réalisme » au sens africain du terme, nécessitant des principes et des lois spécifiques. Claire L. Dehon attire

³⁰³ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2^{ème} édition, 1990, p.124.

l'attention de tout lecteur étranger à cette sphère culturelle afin de voir en ces textes, un tout autre type de représentation et ainsi ne pas avoir les mêmes attentes que celles qu'il pourrait avoir à la lecture d'un texte de la littérature occidentale, française notamment. Elle avance :

« Le lecteur occidental doit donc s'attendre à ce que les éléments constitutifs du réalisme africain ne ressemblent pas tous à ceux qui existent dans la littérature française, ni qu'ils soient employés de la même manière et dans les mêmes buts, ni que le mode suive une évolution identique »³⁰⁴

La tradition, précisément orale, est la référence littéraire et justifiera en quelque sorte le positionnement identitaire de l'écrivain, la relation forte avec son patrimoine culturel, son terroir, selon qu'il adhère ou...pas aux valeurs et savoirs peints dans son récit. On se rend compte que la tendance de la première génération était beaucoup plus à l'adhésion pour la plupart des auteurs, l'adhésion aux valeurs traditionnelles, aux us et coutumes. Dans cette optique, on pouvait voir, par exemple, la récurrence de la représentation du village dans les romans de l'époque. Un constat fait par le critique Jacques Chevrier s'agissant des littératures africaines. Une situation quasi générale et ancienne qu'il souligne bien :

« la peinture de la société traditionnelle occupe incontestablement une place considérable dans l'œuvre des poètes et des romanciers (...) Le lecteur est surpris par l'abondance, la récurrence et parfois même le retour en force des motifs empruntés au monde de la tradition »³⁰⁵

³⁰⁴ Claire L. Dehon, *Le réalisme africain. Le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 17.

³⁰⁵ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, coll. « U », p.123-124.

Il faut dire que les romans africains de l'époque étaient comme en quête d'une résidence fixe de valeurs et de savoirs porté par les personnages, puisés dans la tradition, pour paraphraser Ludovic Obiang³⁰⁶. Avec le mouvement de la Négritude dont les tenants conféraient à la tradition une dimension hiératique, voire mystique, c'est cette position qui des années durant, est offerte aux lecteurs. Aussi ces écrivains en intégrant leur culture dans le récit démontrent-ils un attachement fort qu'ils partagent avec un lectorat censé comprendre la charge axiologique présente (vision tout de même réductrice et minimaliste quand on sait que le texte littéraire s'adresse à tout, dans une perspective universaliste que les écrivains et les critiques modernes remettront en cause). Cette position sera vite contestée par les critiques ouverts au rêve universaliste du texte africain.

La nouvelle génération s'attèle à lire l'inscription de la littérature orale donc de la tradition dans le roman contemporain (et de la nouvelle également). Il y a nécessairement un dialogue entre les deux modes de cette littérature. C'est ce qui pousse Ahmadou Kone à affirmer : « *Il y aurait donc une essence du roman africain dont la recherche amène Larson aux nouvelles unités que crée le romancier africain. Et l'intérêt de sa démarche est qu'il recherche ces unités dans la littérature orale* »³⁰⁷. La nouvelle démarche auctoriale ne consiste plus donc à juste mettre en avant la tradition dans un rapport de confrontation ou encore de comparaison avec le modernisme, mais plutôt de créer des formes de filiation complexes alliant inextricablement littérature écrite et littérature orale. Dans cette lignée, on retiendra les travaux de grands critiques africanistes à l'instar de Mohamadou Kane, Pius

³⁰⁶ Ludovic Obiang, Dossier CAMES pour le grade de maître de recherche, 2006-2007, volume publications. Article « Entre réel et utopie : la représentation du village traditionnel dans le roman gabonais » in Les Annales de l'université Omar Bongo, numéro 11, janvier 2005, Presses universitaires du Gabon, p. 465

³⁰⁷ Ahmadou Kone, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, p.16.

Ngandu Nkashama, Ahmadou Kone, Jean Derive, etc. Pour le premier critique, il faut rechercher dans le roman moderne africain les structures fondamentales qui prouvent ou encore manifestent son enracinement culturel qu'on devienne comme une sorte de conte moderne. Il applique ainsi un modèle de lecture à six entrées : la structure linéaire du récit, la mobilité temporelle et spatiale, le voyage initiatique, le caractère autobiographique, la structure dialogique et l'imbrication des genres. Ce sont des invariants de base selon le critique. Mohamadou Kane jette les bases de ce rapport entre les deux modes. Non sans vouloir condamner cette position, Georges Ngal quant à lui, conçoit l'oralité comme *« existence » pour établir une filiation du roman au conte plus complexe et plus dynamique. Il fixe ainsi dans Giambatista Viko les principes d'un roman sur le roman qui puiserait aux sources originelles de la création traditionnelle, basée sur le caractère intégral de la parole et sur sa répétitivité dynamique* »³⁰⁸. D'autres par contre annuleront ce clivage entre le mode oral et écrit en mettant en avant que les deux relèvent d'une seule et même littérarité, pour paraphraser Ludovic Obiang qui, dans ses travaux démontre l'empreinte de cette littérarité commune aussi bien dans les textes modernes que traditionnels qui se fondent sur des principes fondamentaux.

Notre propos, loin d'une analyse historique sur la place de la tradition dans la littérature africaine, a pour objectif de montrer comment la tradition s'incruste dans la littérature écrite afin d'en être l'essence de celle-ci. Il y a un va-et-vient entre les deux littératures qui s'enrichissent mutuellement et prennent la tradition comme simple référence ou source d'inspiration sans véritablement comprendre ses mécanismes, sa richesse

³⁰⁸ Ludovic Obiang, Habilitation à diriger les recherches, Université de Limoges, décembre 2012, volume publication tome 2, p.197.

intarissable produisant dans la littérature moderne, de nombreux avatars des récits traditionnels. C'est reconnaître l'indissociation entre ces deux modes qui méritent d'être traités ensemble, sans instrumentaliser les éléments traditionnels comme cela a été longtemps le cas chez les romanciers de la première génération. Nous proposons de faire une relecture d'un symbole fort de la tradition africaine qu'est le masque culturel à travers deux auteurs, deux œuvres, aux orientations différentes, en apparence, mais qui, tout de même, sont très complémentaires. En effet, il y a dans ces textes une tentative permettant de cerner l'impact de ce fait culturel dans le champ littéraire francophone contemporain.

5.2. Pour une relecture de la culture africaine dans le roman africain contemporain

Le thème du masque est lié à la tradition. Mais partant de cette évidence commune à tous, nous aimerions comprendre/ saisir l'intérêt voire l'impact d'une telle thématique dans la littérature africaine contemporaine quand on sait que depuis la fin du siècle précédent, elle a tourné le dos aux thèmes qui chantaient la grandeur des valeurs culturelles africaines en se tournant vers un environnement kafkaïen, labyrinthique en d'autres termes, une littérature du chaos, de la subversion, de la décadence. On se retrouve bien loin des prétentions hiératiques de la Négritude. L'étude que nous faisons, à partir de deux auteurs contemporains, permet de lire au premier plan, la postérité de la thématique du masque au regard de deux orientations différentes quand on sait que Sami Tchak fait partie des écrivains qui ont opté pour une littérature de l'irrévérence en choisissant d'écrire sur les sujets jugés par la culture africaine comme tabou et d'un autre côté, nous avons Ludovic Obiang, qui fait partie de ces auteurs qui ont gardé ou encore qui maintiennent « l'espoir » intact en offrant du rêve au lecteur d'une Afrique qui pourrait encore donner plus si on la présente avec optimisme. Ce n'est pas sans reconnaître les maux dont elle souffre

aujourd'hui mais l'écrivain gabonais démontre son attachement quasi infallible en cette Afrique traditionnelle qui peut encore tout donner à l'Africain.

Les deux textes donnent à voir un enracinement à cette culture de l'oralité africaine. Elle est manifeste/explicite chez Ludovic Obiang à travers une peinture de la société traditionnelle en prenant justement les masques comme principaux personnages de la nouvelle éponyme et il fait découvrir les racines de la culture fang particulièrement. Le recueil plonge le lecteur dans une démarche de quête personnelle, mais encore, la quête d'une identité culturelle afin de renouer avec ce qui constitue le fondement de la tradition. Le personnage principal Eva est dans cette dynamique et il trouve cette identité culturelle en la figure du masque.

Or chez Sami Tchak, l'enracinement à la tradition est insidieux et c'est notamment dans son écriture que l'on arrive à cerner justement qu'il y a cette charge ou dimension culturelle, traditionnelle dans le texte. L'écriture samitchakienne arrive à produire des effets de style qui découleraient bien d'une conscience traditionnelle ancrée en l'auteur et qui influence son style. En effet, nous avons pu remarquer dans l'œuvre, un « principe » consubstantiel à la tradition africaine : le rythme par la répétition du refrain de la chanson de Catherine Lara (pp, 25, 26, 34). Le roman est accompagné par ce refrain qui donne au texte, une empreinte orale, l'essence africaine pour tout dire. En d'autres termes, ce refrain – qui appartient au domaine du chant – rythme le roman samitchakien, c'est pourquoi on peut dire que la musique se mêle à l'écriture romanesque. Par le refrain de Catherine Lara, on arrive à lire l'importance de la musique quand on sait le lien fort qu'ont les Africains avec cette expression dans toutes sortes de pratiques dans la société traditionnelle. Dans sa thèse de doctorat, Ornella Pacelly Ndombi Loumbangoye perçoit le rythme dans l'œuvre de Sami

Tchak, dans une analyse psychocritique et elle parle même d'une forme d'obsessions de la répétition dans l'ensemble de trois romans étudiés, à savoir, *La fête des masques*, *Place des fêtes* et *Hermina*. S'agissant du roman que nous étudions, elle affirme :

« la musique se mêle aussi à l'écriture romanesque pour mieux annoncer la paranoïa des héros. Tout est placé sous le signe de la musique comme pour masquer la déchéance des personnages. Sami Tchak poursuit, là encore, son obsession des répétitions en rythmant l'ensemble de la fête des masques avec nous l'avons vu, un extrait de la chanteuse Catherine Lara (...) Constamment cité dans le roman, ce refrain traduit chez l'auteur, un désir d'attirer l'attention sur le lien entre les paroles de la chanson et la trame narrative »³⁰⁹

Pour l'auteur, le rythme par la répétition du refrain est ce qui permet d'éclairer la compréhension du texte, donner des informations précises sur le parcours des personnages. Mais, pour nous, le rythme traduit en plus cela dans le texte, la manifestation « inconsciente » de l'appartenance de l'auteur à un patrimoine culturel et dont le rythme s'avère être indissociable, pour le négro-africain et présent dans toute expression artistique. Ce rythme qui, pour Léopold Sedar Senghor, est :

« le choc vibratoire, la force qui, à travers les sens, nous saisit à la racine de l'Être. Il s'exprime par les moyens matériels, les plus

³⁰⁹ Ornella Pacelly Ndombi Loumbangoye, « Écriture du corps et mythe personnel de l'écrivain. Approche psychocritique de *Place des fêtes*, *Hermina* et *La fête des masques* de Sami TCHAK », Thèse de doctorat, Université de Limoges, 7 janvier 2016, p.171.

sensuels (...). Mais le rythme est non celui de la parole, mais des instruments à percussion qui accompagne la voix humaine »³¹⁰

Ce rythme qu'ont en partage bon nombre d'écrivains de la nouvelle génération et qui n'hésitent pas à l'utiliser plusieurs fois dans leurs textes. On citera entre autres Sony Labou Tansi dans *La vie et demie* où il fait défiler plusieurs générations de « guides providentiels » d'une page à une autre. De plus, dans le texte, toujours au compte de cette répétition, on voit presque constamment le narrateur ne cesser de mentionner « *Antinous* », (une dizaine de fois dans le texte) ou encore cette phrase qui revient aussi à chaque fois « *Tu m'écoutes, Antonio ?* ». Ces répétitions qui jalonnent le récit sonnent comme une forme d'invocation pour Antinous accompagné d'un point d'exclamation à chaque fois que le narrateur revient sur les épisodes qui marquent la vie du personnage principal, nous le percevons donc comme telle (invocation) dans la mesure où on pourrait voir qu'il faisait appel à l'esprit d'Antinous qui le marque mais bien plus, qui est une entité à laquelle il se réfère. L'invocation ici est à rapprocher avec ce qui se fait dans les rites traditionnels où sont évoqués l'esprit des ancêtres pour agir sur la vie des vivants.

Il est incontestable, au regard de ces indices textuels, que Sami Tchak n'échappe pas à cet appel de « la voix des origines » de façon inconsciente. En fait, il faut souligner que lire l'oralité dans le roman samitchakien est tout de même comme se heurter à un écueil dans la mesure où ces marques pour être relevées impliqueraient les yeux d'un « initié » qui sait lire entre les lignes dans les écrits d'un auteur qui pense écrire sans vouloir y mettre cette part

³¹⁰ Article de Léopold Sedar Senghor, « L'esprit de la civilisation ou les lois de la culture négro-africaine », in *Léopold Sedar Senghor et la revue présence africaine*, Paris, Présence africaine, 1996, pp.13-31. Mais cet article a été publié pour la première fois en 1956 dans la revue *Présence africaine* par l'auteur lui-même.

d'africanité. Or, il est dans son écriture, une construction « insidieuse » référentielle qui la détermine et met en avant son identité, son appartenance à cette culture mais encore cette culture du masque quand on s'interroge sur cette « fête » des masques qui sonnerait comme ces cérémonies traditionnelles dans l'espace rural, cette très connue « sortie des masques » où se tient un spectacle de danseurs masqués, chacun jouant un des rôles des grands masques de la communauté.

Il faut retenir que ce thème du masque chez les deux écrivains dévoile un enracinement culturel au patrimoine culturel africain bien que les démarches soient différentes. C'est par la charge dialectique inhérente aux choix formels de l'écrivain où l'œuvre littéraire dépasse l'auteur, existe indépendamment des orientations qu'il veut donner, qui manifeste très souvent une volonté contraire à celle de ce dernier (raison objective selon la terminologie de Jean Ziegler) comme nous le constatons bien chez Sami Tchak. Contrairement à la démarche de Ludovic Obiang qui est assumée et affirmée avec cet olympe des masques dans lequel il emporte le lecteur. Vu ainsi, nous pensons donc qu'il y a bien une manière chez ces écrivains de revaloriser ou de faire une relecture de la culture africaine en s'appuyant sur le masque qui est à la fois symbole et pouvoir traditionnel. En repensant le masque aujourd'hui, ces auteurs permettent de questionner à nouveau l'impact du fait culturel africain dans la littérature africaine contemporaine parce qu'il ne faut pas seulement voir dans ces textes, une simple volonté de dire le masque juste comme un thème d'écriture ou encore étaler un savoir traditionnel en se référant à ce symbole. Mais plutôt le placer au centre de la relation tradition /modernité ou mieux encore oralité/écriture. Ces rapports sont plus que jamais complémentaires. S'agissant de la relecture des cultures africaines dans le roman africain contemporain, nous proposons de voir le thème du masque comme un enjeu de toutes les transformations possibles dans la mesure où il se place dans

les textes comme une boussole qui orienterait les personnages dans leur parcours, dans leur quête existentielle. Dans sa thèse de doctorat, Pierre Ndemby Manfoumby³¹¹ soutient que la question de la tradition s'affirme comme un pouvoir, un héritage dont les écrivains contemporains n'arrivent manifestement pas en se détacher réellement. Il s'interroge sur la place des cultures africaines dans le roman aujourd'hui et ne plus le voir juste comme une simple référence ou encore une source d'inspiration. En d'autres termes, c'est dépasser le cadre de l'instrumentalisation de la tradition en essayant ainsi de prendre en considération la fonction symbolique de ces pouvoirs traditionnels et leur portée dans le récit (roman contemporain). C'est justement avec ces deux auteurs contemporains que nous voyons l'intérêt de la fonction symbolique du masque dans les textes.

Aujourd'hui si la thématique traditionnelle suscite un regain d'intérêt c'est dire que ces écrivains ressentent le besoin (conscient ou inconscient) de l'intégrer dans le roman et ne plus ainsi l'éloigner de la réalité contemporaine. Car, on a longtemps pensé que toute thématique liée à la tradition semblait désuète et ne pouvait donc en aucun cas, dire la réalité contemporaine, notamment après les indépendances. Or c'est se tromper quand on sait que ce discours sur la tradition est ce qui donne une certaine forme, force aux textes africains francophones surtout quand on fait une rétrospective des romanciers ayant abordé des thèmes qui s'y rattachaient. Des théoriciens comme Thomas Melone, n'ont eu cesse d'insister sur le recours au fait traditionnel africain dans la littérature africaine. Il affirme : « *D'un mouvement profond de réinsertion du texte dans le contexte, de l'artiste dans l'histoire dont il est le produit, de l'œuvre en tant que vision du monde dans le système général des valeurs*

³¹¹ Pierre Ndemby Manfoumby, « D'une écriture de la rupture à une relecture de cultures : lire et comprendre les pouvoirs traditionnels dans le roman d'Afrique francophone », Université Paris XII, Val-De-Marne, décembre 2005.

de civilisation qui fonde ce monde »³¹². L'auteur n'entend pas écarter cette problématique de la tradition parce qu'elle a son rôle à jouer et permet à l'Africain de s'affirmer avec son identité dans le concert des nations. Le masque en tant que sujet chez nos écrivains serait pour nous, une traduction ou expression d'une histoire africaine dans un monde enclin à de nombreuses crises de tout ordre. Dans ce climat, le masque africain se positionnerait comme ce qui pourrait garantir la cohésion, le retour à des idéaux tant recherchés, une vision idéale de l'Afrique et de ses coutumes qui résiste malgré tout discours désorienteur, trompeur qu'on veut lui expressément lui donner. Le masque dans ces deux œuvres, est un « pouvoir » qui vient rétablir l'ordre. C'est la lecture croisée que nous faisons de ces deux textes quand on voit la dénonciation faite au regard de la société et le masque se place comme ce qui permettrait de revenir sur des valeurs fondamentales fortes permettant l'équilibre de la société. Il faut voir au-delà du masque pour enfin comprendre son impact en tant que motif traditionnel, en fait c'est une tentative de restauration, de reconstruction de l'homme noir dans l'époque moderne. Ce rôle majeur dans la modernité a été souligné par Léopold-Sédar Senghor dans son « Prières aux masques » qui résonne comme écho en nous :

« Que nous répondions présents à la renaissance du Monde

Ainsi le levain qui est nécessaire à la farine blanche.

Car qui apprendrait le rythme au monde défunt des

Machines et des canons ?

³¹² Thomas Melone, « Critique littéraire et problèmes du langage » in *Présence Africaine*, numéro 73, 1970, p.5.

Qui pousserait le cri de joie pour réveiller morts et

Orphelins à l'aurore ?

Dites, qui rendrait la mémoire de vie à l'homme aux

Espoirs éventrés ? »³¹³

Conscient de la force de ce motif, symbole traditionnel africain, le poète le considère comme l'une des divinités qui répondrait à son cri dans un monde en crise, dans une Afrique qui meurt. C'est pourquoi il invoque ces entités supérieures afin de rétablir la destinée de l'Africain. Les textes étudiés permettent de lire cette volonté de sortir de ces problématiques existentielles « destructrices » pour ainsi aspirer à un monde meilleur quoiqu'utopique quand on voit l'image de la société proposée par Ludovic Obiang quasiment idéale, idéale dépourvue de toute fioriture qui contribue à emprisonner l'Africain dans un contexte ne permettant pas son épanouissement. Ces deux écrivains recourent à la figure du masque mais bien plus encore à la Tradition comme voie de restauration. Ce retour (pour Sami Tchak) ou encore cette récurrence thématique (Ludovic Obiang) nous permet de croire/soutenir que la littérature africaine contemporaine fait un retour en arrière en remettant à jour ces valeurs tant défendues par les écrivains de la Négritude comme nous l'avons souligné précédemment. Pourquoi une telle « reconquête » tant thématique que scripturales pour la tradition africaine quand on sait que la tendance actuelle (générale ou

³¹³ Léopold-Sédar Senghor, « Prières aux masques » *Chants d'ombre*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1990, p.24.

généralisée) dans la littérature africaine contemporaine est de produire une littérature de la subversion ?

5.3. Vers une néo Négritude ou de la tentation de ne pas écrire autrement que comme Africain d'abord ?

Deux approches différentes en apparence mais au fond, une seule voie : celle de dire l'Afrique aujourd'hui avec ses problématiques contemporaines. En écrivant le masque, il y a chez ces deux auteurs une volonté de dire la culture africaine et leur écriture en est influencée comme s'ils ne pouvaient pas se débarrasser de cette influence africaine. C'est dire que la tradition africaine les collerait à la peau ou...à la plume. Cette empreinte africaine parcourt les récits. C'est dans cette optique, que nous pouvons admettre que ce retour aux valeurs fondamentales de la Négritude permet en fait de dire qu'elles sont le fondement même de l'Africain de toute génération.

Choisir le motif/symbole du masque comme sujet d'écriture est selon nous, une démarche qui consisterait à traduire la complexité du monde quand on sait la place de ce symbole dans la société africaine mais bien plus, un élément fondamental sur le plan religieux. L'écriture littéraire se fait ainsi réceptacle de ces savoirs culturels et va même en être imprégnée. Ludovic Obiang et Sami Tchak via l'écriture du masque vont comme « se réconcilier » avec la culture africaine et par là même, permettre au lecteur de se tourner vers ce patrimoine culturel.

En effet, la littérature africaine contemporaine prend une voie qui avait déjà été tracée par les écrivains de la Négritude mais avec une multitude de voix et de voies. Il ne s'agit pas de copier *in extenso* leurs aînés puisque les problématiques actuelles sont

différentes de celles de ces derniers. Face à une génération d'écrivains de la migritude, on se rend compte qu'il y'a la résurgence de la Négritude qui semblerait constituer le fondement de la littérature africaine actuelle. On assiste aujourd'hui à un nouvel espace littéraire francophone de la part même de ces écrivains qui ont tourné le dos à leurs aînés. Ainsi verra-t-on une forme d'attachement insidieuse voire inconsciente à la terre d'origine, l'Afrique. On l'observe chez nos deux écrivains, particulièrement chez Sami Tchak. En fait, certains écrivains de la nouvelle génération remettent en cause leurs orientations premières pour revenir sur les problématiques qui concernent leur continent. Des théoriciens comme Désiré K. Wa Kabwé Segatti ont été les premiers à lire ce détachement dans la littérature africaine de la subversion, en s'appuyant notamment sur les textes de Véronique Tadjo, écrivaine ivoirienne. Il affirme :

« (...) une nouvelle forme de retour à l'Afrique elle-même que nous qualifions de « dé-migritude ». Loin de la philosophie des pères fondateurs de la négritude, la « dé-migritude » est une démarche qui consiste à se désolidariser de ses propres confrères, qui, dans le contexte d'exil, se positionnent, par rapport à l'Afrique, en s'éloignant pour certains en se sentant foncièrement écrivains, avant d'être africains, et d'autres qui s'y rapprochent en s'identifiant à celle-ci d'abord et se sentant écrivains ensuite. [...] L'essentiel de cette nouvelle vision repose sur une démarche intellectuelle qui permet à la fois la prise en compte des bouleversements qu'apporte la globalisation à travers une « altérité partagée » voire « participative » qui devrait amener l'écrivain africain de la migritude, quel que soit son degré d'intégration dans sa société d'accueil, à prendre conscience de l'humus africain qui nourrit son écriture sans lequel la réception même de son œuvre serait sans lendemain, puisque dépourvue d'originalité »

Il observe une revendication de l'africanité de Véronique Tadjo quand elle intègre dans son roman *La reine Pokou* le mythe originel du peuple ivoirien, baoulé, axé sur la légende d'Abra Pokou qui, pour sauver son peuple, cette femme (princesse) sacrifia son fils. Elle se trouva au cœur des stratégies politiques et militaires de son époque. En revenant sur ce mythe, Véronique Tadjo montre l'importance de l'interprétation des mythes qui pourraient servir dans les problématiques contemporaines d'une part, mais aussi, elle prouve bien que le retour aux sources n'est pas passif.

Il est clair qu'avec de tels positionnements on assiste au dépassement du concept de migitude pour un retour aux sources, au patrimoine culturel. Si chez Ludovic Obiang, cette africanité est affirmée clairement au regard de l'orientation qu'il donne dans son recueil de nouvelles, autour des personnages que sont les masques, mais aussi de l'univers traditionnel présent qui est en confrontation avec l'espace urbain moderne. Il faut tout de même penser que l'écrivain fait de ce choix thématique un moyen de résistance au modernisme. Cependant, chez l'écrivain togolais, on peut y voir un re-enracinement dans ce patrimoine qu'il semblait avoir abandonné pour une littérature de la subversion essentiellement. Or, on peut soutenir aisément qu'il y a chez l'écrivain, des indices qui manifestent une empreinte africaine qui resurgit, des valeurs qui émergent même dans un contexte où on veut les bannir afin de ne plus avoir de tabous.

En clair, tout porterait à croire que les écrivains ne pourraient plus rester indifférents faces aux problèmes qui minent le continent comme le fait Ludovic Obiang avec des thèmes actuels qui marquent la société gabonaise contemporaine : le grand banditisme, la place de l'enfant dans la société africaine moderne, les sacrifices rituels. Ces thèmes qui ramènent le lecteur dans la réalité de la société de l'écrivain. Le recueil de nouvelles fourmille

d'informations enrichissantes, édifiante de cet espace social. Chez les deux auteurs, on sent cette odeur de l'Afrique, de la Négritude sous une nouvelle forme, prendre vie à nouveau. Choisir le masque comme sujet d'écriture permet aux écrivains de se réconcilier avec eux-mêmes, avec leur moi africain qui avait disparu des textes littéraires actuels. Dans cet élan, certaines plumes vont se désolidariser de la littérature tendancieuse, caractéristique de la nouvelle génération, pour enfin assumer leur appartenance à la terre matricielle. On cite entre autres, Alain Mabanckou, Calixte Beyala dont les œuvres sont traversées par ce retour à la terre natale. En somme, il ne faudrait plus s'arrêter sur les thématiques de l'errance, de l'immigration, de la sexualité qu'on observe chez les écrivains africains francophones car on passerait à côté de l'interprétation. Les écrivains de la migritude jouent souvent sur plusieurs tableaux en même temps et c'est d'ailleurs ce qui fait leur différence avec leurs aînés. Derrière ces thématiques en apparence se cachent de véritables problématiques de la société de référence. C'est comprendre que l'écrivain africain ne peut plus, aujourd'hui écrire autrement comme un africain c'est-à-dire, en ne faisant pas allusion aux maux qui touchent son continent même s'il n'y réside plus. Dans son dernier ouvrage, *La couleur de l'écrivain*³¹⁴ Sami Tchak reconnaît que les écrivains africains ne peuvent pas se défaire de cette empreinte africaine dans leur récit, consciemment ou inconsciemment, l'Afrique parlera au travers d'eux. Lylian Kesteloot le précise d'ailleurs bien dans l'essai de Sami Tchak :

« Je songe à Césaire qui écrivait : Et tous zèbres de se secouer pour faire tomber leurs zébrures en une rosée de lait frais. Il n'est pas plus aisé aux zèbres de France qu'à ceux d'Afrique de se dégager de leur identité culturelle, des valeurs de leurs nations, ni même de leurs

³¹⁴ Sami Tchak, *La Couleur de L'écrivain*, Paris, La cheminante, 2014.

manières de sentir et de penser. De même aussi Mabanckou, Wabéri et leurs collègues demeurent africains, que cela leur plaise ou non. Il est vain de nier ! Leurs textes les trahissent, en dépit de leurs déclarations »³¹⁵

La référence à la terre consciente ou inconsciente reste marquée chez ces écrivains. Une telle récurrence serait une façon de reconnaître qu'il faut puiser dans le patrimoine culturel pour reconstruire le continent africain. Et c'est ce que cette génération de la néo-Négritude s'attèle à faire. L'œuvre littéraire est marquée, habitée par cette couleur africaine et on pourrait même dire actuellement que les écrivains africains partagent un mythe personnel (concept de Charles Mauron, dans sa psychocritique) commun : l'attachement au pays natal qu'ils ont quitté depuis des années en s'immigrant en Occident et d'autres qui vivent aussi sur cette terre qui berce leur écriture.

Vu ainsi, on remarque bien le dépassement du concept de la migritude développé par le théoricien Jacques Chevrier. Il n'y a plus rupture avec le « topos du retour au pays natal ». C'est dire maintenant que la littérature africaine actuelle va à la reconquête de son identité littéraire tracée par leurs aînés mais qu'ils revisitent en tenant compte de l'évolution du monde sans cesse en mouvement.

³¹⁵ Ibid., 53–54.

CONCLUSION GENERALE

Notre travail de recherche portait sur deux grands axes qui ont pour pivot le masque. Il s'agissait donc ici de l'apprécier comme système d'écriture (ou encore support d'écriture) mais aussi en tant que thématique, allant jusqu'à en devenir le moteur même de l'écriture chez Ludovic Obiang et Sami Tchak. Ces deux axes ont permis d'aborder le fait sous deux champs : le sémiotique et le littéraire, dans l'optique de pouvoir au mieux cerner, l'essence du masque dans son ambivalence mais plus encore, dans sa complexité. C'est ce qui nous a donc permis d'emprunter une démarche méthodologique plurielle, alliant la sémiotique notamment celle de l'écriture, en ce qui concerne l'analyse du masque culturel fang et d'un autre côté, la poétique de Tzvetan Todorov, qui s'est comme imposée à nous, par les récurrences parsemées dans les textes littéraires, porteuses elles-mêmes d'une poétique : celle que nous avons qualifiée de « détour ».

La première partie qui sert de préalable comme dans tout travail de recherche, retrace, non pas de façon exhaustive, les problématiques ou polémiques faites autour de l'existence de l'écriture sur le continent africain. Mais bien avant d'aborder ces dernières, il nous a fallu retracer succinctement l'avènement de l'écriture dans les civilisations anciennes (Mésopotamie, Egypte, Chine, les Mayas). Cette présentation, non pas anodine, avait pour but, de comprendre le rapport qu'ont eu de tout temps, les hommes avec cette volonté de conserver la mémoire collective, leurs pratiques culturelles, etc. De plus, cette présentation permettait, d'une certaine manière, de nuancer la fonction idéologique attribuée à l'écriture dans l'aventure colonisatrice des sociétés africaines, aux préjugés qui hiérarchisaient les peuples en fonction de la présence ou de l'absence d'écriture. Il est clair que dans toutes les sociétés du monde, le désir d'écrire voire, de communiquer est une préoccupation majeure

et elle démontre le pouvoir que possède l'écriture au sein de la société. Ce pouvoir qui, depuis la plus haute Antiquité, servait le pouvoir politique principalement, privant alors le reste du peuple d'accéder à la connaissance. Comme nous avons pu le remarquer dans les sociétés égyptiennes et mésopotamiennes où sa pratique était réservée aux scribes. Et ce caractère privilégiée, inaccessible est justement ce qui confère à l'écriture ce pouvoir. Puis, nous avons fait un état de la question en Afrique, en remontant aux différentes thèses qui valident et invalident la présence de l'écriture sur le continent noir : certaines théories qui soutiennent que le fait scripturaire en Afrique est issu du fait colonial et ceux qui pensent à une pratique existante depuis toujours dans le milieu africain, à côté de la tradition orale, qui fut pendant longtemps, portée comme le seul moyen de communication chez ces peuples.

Cependant, les thèses qui validaient l'absence d'écriture en Afrique portaient en elles-mêmes les germes de leur remise en question parce qu'elles semblaient ne reconnaître comme écriture « véritable » que l'écriture alphabétique et une telle position limitait le concept/l'approche de la notion, « englobante », d'écriture. Et ce sera le projet des africanistes de valoriser les systèmes graphiques présents chez les peuples qui ont été marginalisés par une approche minimaliste de l'écriture. Comme l'a remis en question Simon Battestini, fervent défenseur du fait scripturaire africain, dans ses travaux et qui vont constituer une avancée en théorie de l'écriture en présentant d'autres systèmes graphiques africains. En effet, le fait graphique africain permet la rupture épistémologique dans le champ sémiotique de l'écriture, en changeant notamment l'approche du concept d'écriture, qui peut s'entendre comme « inscription du sens » et elle englobe tous les systèmes d'écrit (idéographiques, pictographiques, mythogrammes, logogrammes, etc.). Aussi la prise en compte du fait africain vient-elle comme bouleverser les codes de lecture, ceux qui notamment privilégiant la linéarité comme seul moyen d'accéder au sens or l'on pourrait

aussi y accéder par une méthode tabulaire, qui sont dans la plupart des cas employés dans les systèmes graphiques africains. Toutefois, il ne s'est pas agi ici de nier l'apport du fait colonial dans la vulgarisation de l'écriture alphabétique parce que l'on pourrait reconnaître qu'une telle entreprise a également permis de transcrire certaines langues africaines. C'est grâce au système alphabétique latin, en partie, qu'aujourd'hui la linguistique africaine s'est développée et permet aux Africains, au travers des manuels(dictionnaires), d'apprendre leurs langues et leur culture. Comme autre avancée dans le champ sémiotique, il y a la prise en compte du support dans la compréhension du sens. En effet, les théoriciens (Roy Harris, Isabelle Klock-Fontanille, etc..) ont pu constater que le support ne pouvait plus être perçu comme un élément exclu dans l'inscription du sens. C'est dans cette optique que le support va s'imposer comme un élément déterminant dans la pratique scripturaire et l'on établit alors une distinction entre support matériel et support formel.

Cette partie introductive nous a également permis de revenir sur la notion du masque parce qu'il concentre l'autre pendant de notre analyse sans l'exclure de la problématique de l'écriture. Notion complexe, le masque désigne à la fois cet objet culturel dont on se sert dans les cérémonies traditionnelles religieuses en Afrique mais aussi, il renvoie, sur le plan métaphorique, l'interface servant dans les relations humaines qui permet de protéger son véritable Moi et de présenter une image « acceptable » dans la société. S'agissant du masque culturel, chez les peuples africains, il est au cœur des us et coutumes et il sert, à ce titre, de vecteur entre le monde humain et le monde des esprits. Nous avons pu constater la variété des masques africains qui, tous, ont une fonction bien déterminée dans l'usage qui en est fait. Aussi ces masques sont-ils indissociablement associés au savoir mais encore plus, au pouvoir détenu par un groupe de personnes, initiées. Il y a un cadre sacré dans lequel ils émergent et ils dispensent dans un contexte ritualisé, la connaissance des lois sociales. Et

c'est doute la raison pour laquelle, les masques représentent une hantise pour les Africains et en même temps ils y recourent pour régler des préoccupations. En outre, il nous a fallu envisager la dimension métaphorique du masque, expression de substitution permettant de dissimuler et à se protéger. Le masque moral ou psychologique s'impose à chaque être humain et l'on peut dire qu'il le porterait comme une « condamnation », c'est un faux visage qu'il traîne au sein de la société dans les rapports qu'il entretient avec son entourage. Le masque représenterait ce qu'on appelle en sémiotique, l'interface en ce sens où c'est par lui que l'homme échange avec ses semblables mais encore, ce masque moral a un pouvoir à partir du moment où l'être humain n'arrive plus à sortir de ces jeux de rôles que le masque lui impose. Dans cette optique, on a pu remarquer que la dissimulation dont fait preuve chaque être humaine sonne comme un mode de vie voire de survie. C'est dans ce sens que nous avons été amenées à aborder la notion de regard parce qu'elle nous semblait tout aussi importante et l'être humain cherche en même temps à se dissimuler mais à se dévoiler, travaillant alors son image.

Quant à la deuxième partie de notre travail, elle consistait en la démonstration du masque culturel fang comme système d'écriture mais aussi dans un second temps, du masque en tant que sujet d'écriture chez Ludovic Obiang et Sami Tchak. Cette partie conciliait deux champs disciplinaires (sémio-anthropologie et poétique) non sans les séparer comme cela peut se présenter, mais plutôt voir comment le fait littéraire s'approprie un fait culturel pour en faire un thème d'écriture. Pour ce faire, nous avons dressé les signes-formants qui attesteraient d'une pensée de l'écriture sur le masque culturel fang, en sélectionnant les masques les plus connus notamment, le Ngil, le Ngontang et l'ekeker. A travers ces formants, lire la signification qui s'y rattache afin d'en comprendre leur présence sur l'espace d'inscription qu'est le support matériel. Cet espace devient alors lieu

d'interaction dans le processus de signification parce que chaque signe n'est plus considéré comme signe isolé mais plutôt concordant avec les autres et de ce fait, participe du sens donné au masque et dans un contexte bien précis. De cette disposition sur le heaume, nous avons pu voir que les masques fangs sont des objets textualisés et mieux encore, un système de signes, une écriture de la totalité parce que le masque fang est un tout, et son sens est présent non seulement sur le heaume-support mais aussi dans la danse, la musique jouée lors de la sortie des masques et ces modes d'expressions communiennent avec le heaume et elles sont aussi porteuses de signification. Après cette démonstration, il était important pour nous de présenter la société traditionnelle fang (en nous appuyant notamment sur les récits mythiques d'apparition du masque en pays fang) dans laquelle émerge le masque fang et ce, en nous appuyant des travaux de Roy Harris qui, propose d'analyser le contexte dans lequel les faits d'écriture naissent. Et c'est dans ce contexte de production que nous avons apprécié le rôle de l'artiste-sculpteur comme un acteur principal dans la pratique scripturaire, investi d'un pouvoir reconnu par la communauté. Par ce pouvoir, il est la main des esprits qui lui inspirent sa création ainsi ce talent qui permet, en partie, de soutenir que le masque est un objet performatif.

Comme nous l'avons énoncé plus haut, cette partie se voulait unir deux champs disciplinaires et voir comment les textes littéraires qui constituent notre corpus, représentent la réalité du masque. En apparence nous avons deux orientations différentes : un masque culturel euphorique, mettant en scène un olympe de masques fangs dans lequel le lecteur aura tendance à y percevoir un récit anthropologique sans toutefois sortir du domaine littéraire du fait de la dimension métaphorique qui habite la nouvelle. Et d'un autre côté, le masque moral, dysphorique, pour sa part, en ce sens où les personnages de Sami Tchak sont des personnages de la dérélition. Nous avons voulu dans cette deuxième articulation voir

comment fonctionne la postérité du masque – un thème très abordé dans les littératures – aussi bien africaines qu’occidentales – du point de vue de ces deux écrivains africains afin de relever s’ils répètent ou non la dimension mythologique ou s’il s’agit de jouer sur les mécanismes qui confèrent à l’universel. Mais précisons qu’il s’agit de représentation littéraire et qu’à ce titre, il ne s’est pas agi pour nous de chercher à faire une comparaison *stricto sensu* avec le masque dans sa réalité tel que nous le connaissons. Les écrivains par leur génie traduisent leur vision du masque. Ainsi les deux approches de ces écrivains, complémentaires, permettent-elles de comprendre que le masque est une tentative de réponse face aux questions existentielles rencontrées par l’être humain. Le masque est un moyen d’agir sur le monde et de le percevoir autrement, faisant de ce dernier, le réceptacle d’une logique de vie complexe.

Enfin, la dernière partie, se propose de construire une poétique du détour qui pose le masque en tant que technique ou stratégie d’écriture chez les deux écrivains. Mais, il était important pour nous de situer le contexte actuel que connaît la littérature africaine, qui tente, en apparence, de se démarquer des thèmes chères des écrivains de la Négritude. Les écrivains de la nouvelle génération proposent des textes qui sont représentatifs d’un travail rigoureux, maîtrisé au centre duquel on remarque l’évolution qui est faite sur l’écriture, que l’on va exploiter pour dire la réalité du monde dans lequel ils sont. Le roman s’impose comme genre qui traduirait au mieux les velléités de ces pays d’Afrique noire au sortir des indépendances mais encore, le genre romanesque est le lieu d’explorer les ressources inépuisables de l’écriture. Ce qu’il faut dire de cette dernière partie, c’est qu’elle est davantage une manière de démontrer comment l’écriture littéraire dans ces œuvres de fiction, fonctionne sous le prisme du masque, au travers de ses modalités que sont la dissimulation principalement. En clair, parler d’un masque de l’écriture qui permet de

déjouer les codes classiques de l'écriture qui étaient de dévoiler le sens. Mais en ce qui concerne les textes étudiés, l'écriture masque, voile le sens et les écrivains exploitent le carnavalesque pour mieux encore brouiller les sens possibles de l'histoire. C'est là le projet ce que nous avons nommé « poétique du détour » qui pour nous, brouille le lecteur tout en lui donnant les éléments de compréhension, des indices. L'écriture masquée ici, au moyen de différents procédés employés par ces écrivains, à savoir : la mascarade, le travestissement, métamorphose, etc., ils leur permettent de donner la vision qu'ils ont du monde. Mais au-delà de leur poétique avouée, les textes s'émancipent de leurs orientations et révèlent leur propre réalité au moyen des procédés langagiers. C'est là, tout le projet poétique, de laisser le texte dire sa vérité. L'écriture et le masque, ces deux notions qui ont orienté notre travail de recherche, nous ont permis de comprendre l'impact ou encore la postérité du masque dans les problématiques contemporaines, il est alors perçu comme une voie profonde pour les traiter mais aussi replacer l'Africain comme principal acteur dans un monde en plein changements. Ce monde qui est à affronter et surtout à transformer en gardant son identité africaine qui, constitue sa force et ne pas nier sa tradition.

ANNEXES

Nos photographies ont pour source, le musée national du Gabon, situé à Libreville. Certaines ont été prises par monsieur Ludovic Obiang pour avoir été sur place, au Gabon.



Sortie de masque accompagné par des chanteurs, qui ont pour rôle d'orienter le Masque mais aussi d'exciter ses mouvements au moyen de branches de palmiers (musée national de Libreville)



Masque Ngontang à quatre faces distinctes. La face qui est au centre semble être un masque de sexe masculin et les trois autres, des faces féminines au vue de leur chevelure. (Musée national de Libreville)



Masque Mukudji du peuple punu, sur des échasses. Le corps du porteur est bien recouvert, de sorte que l'on ne le reconnaisse pas.



Sortie du masque Mukudji des Bapunus, de nuit. Les couleurs traditionnelles sont bien représentées. on peut voir aussi bien des chorégraphes qu'un chanteur tenant un micro. La pratique ici, est beaucoup plus contemporaine, par la présence d'éléments modernes (le micro).



Sortie de masque Ngontang en milieu rural. Sur cette photographie, on peut voir deux groupes distincts, rangés par catégorie de sexe. Les danseurs, eux, aussi portent un costume pendant la pratique. Le masque est au centre de la cour. L'aspect musical est représenté par le joueur de tam-tam(musée national de Libreville)



*Vu d'ensemble de spectateurs assistant à une cérémonie traditionnelle, faite le jour.
C'est une cérémonie de réjouissance (photographie Ludovic Obiang)*



Masque Ngontang à quatre visages (photographie de Ludovic Obiang)



Masque Ngontang, costume (photographie Ludovic Obiang)



Une femme attrapant sa fillette, effrayée par le masque Ngontang(musée national)



Masque Ngil (photographie Ludovic Obiang)

BIBLIOGRAPHIE

- SEMIOTIQUE ET ECRITURE

ALLETON, Viviane. *Les Origines de L'écriture*. Le Pommier. Paris, 2012.

BARTHES, Roland *Le Degré Zéro de L'écriture*. Points. Littérature 35. Paris, Éditions du Seuil, 1972.

BATTESTINI, Simon. *De L'écrit Africain À L'oral. Le Phénomène Graphique Africain*. L'Harmattan. Paris, 2006.

———. *Écriture et Texte. Contribution Africaine*. Les Presses de l'université de Laval, Présence africaine., 1997.

BENVENISTE, Emile. *Problèmes de Linguistique Générale*. Gallimard. Paris, 1974.

BORDON, Emmanuelle. *L'interprétation des pictogrammes : approche interactionnelle d'une sémiotique*. Sémantiques. Paris, l'Harmattan, 2004.

CALVET, Jean-Louis. *Histoire de L'écriture*. Plon. Saint-Armand Montrond, 1996.

CHRISTIN, Anne-Marie. *L'image Écrite Ou La Déraison Graphique*. Paris, Flammarion, 2009.

CONDE, Claude, ed. *Mouvance et variations du texte littéraire : sémiotique-informatique*. Paris, les Belles lettres, 1992.

COURTES, Joseph. *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*. Hachette université Linguistique. Paris : Hachette, 1991.

———. *La sémiotique du langage*. Paris : A. Colin, 2007.

DESMEDT, Everaert. *Sémiotique Du Récit*. De Boeck. Bruxelles, 1988.

DUCROT, Oswald. *Dire et Ne Pas Dire : principes de Sémantique Linguistique*. Hermann. Savoir. Paris, 1972.

ECO, Umberto. *Le signe histoire et analyse d'un concept*. Le livre de poche Biblio essais 4159. Bruxelles : Ed. Labor, 1988.

- ECO, Umberto, Myriem BOUZAHER. *Sémiotique et philosophie du langage*. Paris, Presses universitaires de France, 2001.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites Mythologie de L'oeil et de L'esprit : Pour Une Sémiotique Plastique*. Actes Sémiotiques 1. Paris, Hadès-Benjamins, 1985.
- FONTANILLE, Jacques. *Pratiques sémiotiques*. Formes sémiotiques. Paris, PUF, 2008.
- . *Sémiotique du discours*. Limoges, PULIM, 1999.
- . *Sémiotique et Littérature, Essais de Méthodes*. PUF. Paris, 1999.
- GOODY, Jack, Jean BAZIN, et Alban BENSA. *La Raison graphique : la domestication de la pensée sauvage*. Paris, Les Editions de Minuit, 1979.
- GOODY, Jack, Denise PAULME, et Pascal FERROLI. *Entre l'oralité et l'écriture*. Paris, Presses universitaires de France, 1994.
- GOODY, Jacques. *La Logique de L'écriture, Aux Origines Des Sociétés Humaines*. Armand Colin. Paris, 1986.
- GREIMAS, A. Julien, et François RASTIER. *Du Sens*. Seuil. Paris, 1970.
- GREIMAS, Algirdas Julien, et Joseph COURTES. *Sémiotique. Dictionnaire Raisonné de La Théorie Du Langage, Paris, Hachette.*, Paris: Hachette, n.d.
- HARRIS, Roy. *La Sémiologie de L'écriture*. CNRS Language. Paris, CNRS Éd, 1994.
- HARRIS,
- HENAULT, Anne, et Algirdas Julien GREIMAS. *Les enjeux de la sémiotique : éd. augm. d'un exercice pratique par A.-J. Greimas "Description et narrativité dans La ficelle de Guy de Maupassant."* Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- JAKOBSON, Roman. *Eléments de Linguistique Générale*. Minuit. Paris, 1963.
- . *Essais de Linguistique Générale*. Minuit. Paris, 1963.
- KLINKENBERG, Jean Marie. *Précis de sémiotique générale*. Collection Points essais Sciences humaines 411. Paris, Ed. Seuil, 2000.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle et Marc ARABYAN. *L'écriture entre support et surface*. Sémantiques. Paris, l'Harmattan, 2005.

MBA-ZUE, Nicolas. *Essais de sémiotique et d'herméneutique*. Paris, L'Harmattan, 2010.

MILLOGO, Louis. *Introduction À La Lecture Sémiotique*. Paris, L'Harmattan, 2007.

MITROPOULOU, Eléni, et Nicole PIGNIER. *Interroger les supports ? : matières, formes et corps*. Paris, Necplus, 2015.

ROBERT, Lafont. *Anthropologie de L'écriture*. Paris, Centre George Pompidou, centre de création industrielle, 1984.

ZALI, Anne. *L'aventure Des Écritures, Matières et Formes*. Bibliothèque nationale de France, 1999.

- **LITTÉRATURE ET CRITIQUES LITTÉRAIRES**

ALVES, Audrey. *Les médiations de l'écrivain : les conditions de la création littéraire*. Paris, L'Harmattan, 2011.

ARON, Paul, and Alain VIALA. *Sociologie de La Littérature*. Paris, Presses universitaires de France, 2006.

BAKHTINE, Mikhaïl. *Esthétique de La Création Verbale*. Paris, Gallimard. 1984.

BAKHTINE, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Collection Tel 70. Paris, Gallimard, 1996.

BARTHES, Roland. *Essais Critiques*. Paris, Seuil, 1964.

———. *Essais Critiques, Le Bruissement de La Langue*. Paris, Seuil, 1984.

———. *La Mort de L'auteur*. Paris, Seuil, coll. « Points ». 1968.

———. *Le Degré Zéro de L'écriture*. Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points. Littérature 35 », 1972.

———. *Le Plaisir Du Texte*. Paris, Seuil, 1973.

BENIAMINO, Michel et Lyse GAUVIN. *Vocabulaire Des Études Francophones, Les Concepts de Base*. Limoges, Université de Limoges, 2005.

- BERTRAND, Denis. *Précis de sémiotique littéraire*. Fac. Linguistique. Paris, Nathan, 2000.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Nachdr, coll. « Folio, Essais 89 », Paris, Gallimard, 2009.
- CALAME GRIAULE, Geneviève. *Histoire D'enfants Terribles*. Paris, Maisonneuve et Larose, 1980.
- CAZENAVE, Odile. *Femmes Rebelles : Naissance D'un Nouveau Roman Africain Au Féminin*. Paris, L'Harmattan., 1996.
- CESAIRE, Aimé. *Discours Sur Le Colonialisme*. Paris, PA. 1955.
- CHEVRIER, Jacques. *La littérature nègre*. Paris, A. Colin, 1999.
- . *L'arbre À Palabres : Essai Sur Les Contes et Récits Traditionnels d'Afrique Noire*. Paris, Hatier, 1986.
- . *Littératures Francophones d'Afrique Noire*. Aix-en-Provence, Édisud, 2006.
- CHIKHI, Beïda, ed. *L'écrivain masqué*. Lettres francophones. Paris, Presses de l'Univ. Paris-Sorbonne, 2008.
- COUAO ZOTTI, Florent. *L'homme Dit Fou et La Mauvaise Foi Des Hommes*, Paris, Le serpent à plumes., 2000.
- DABLA, Séwanou. *Nouvelles Écritures Africaines: Romanciers de La Seconde Génération*. Paris, L'Harmattan, 1986.
- DELBART, Anne-Rosine. *Les Exilés Du Langage, Un Siècle D'écrivains Français Venus D'ailleurs (1919-2000)*, Limoges, PULIM. Francophonies. 2005.
- DERIVE, Jean. *Littératures Orales Africaines, Perspectives Théoriques et Méthodologiques*. Karthala. Paris, 2008.
- DETRIE, Catherine. *Du Sens Dans Le Processus Métaphorique*. Paris, Champion., 2001.
- DIVASSA NYAMA, Jean. *La Vocation de Dignité*. Libreville, Ndzé, 1997.
- . *Oncle Mâ*. La pensée universelle. Paris, 1988.
- ECO, Umberto. *L'œuvre ouverte*. Points 107. Paris, Editions du Seuil, 1979.

- FOUCAULT, Michel. *L'ordre Du Discours*. Gallimard. Paris, 1970.
- . *Qu'est Ce Qu'un Auteur ?* Gallimard. Paris, n.d.
- GAUVIN, Lise. *L'écrivain Francophone À La Croisée Des Langues*, Paris, Karthala, 2000.
- GENETTE, Gerard. *Figures III*. , Paris, Seuil. 1972.
- GIGNOUX, Anne Claire. *Initiation à l'intertextualité*. Paris, Ellipses, 2005.
- HAMON, Philippe. *Texte et Idéologie*. Presses Univ. de France, Quadrige, 1997.
- HERBERT, Louis. *Méthodologie de L'analyse Littéraire*. Université du Québec, 2012.
- HUET, Marie-Hélène. *Le Héros et Son Double. Essai Sur Le Roman D'ascension Sociale Au XVIII Siècle*. Paris, Corti, 1975.
- JAKOBSON, Roman. *Questions de Poétique*. Paris, Seuil, 1973.
- JOURDE, Pierre, et Paolo TORTONESE. *Visage Du Double, Thème Littéraire*. Paris, Nathan, 1996.
- JULIEN, Philippe. *Pour Lire Jacques LACAN*, Paris, EPEL, 1990.
- KRISTEVA, Julia, Jean -Claude MILNER, et Nicolas RUWET. *Langage, Discours, Société. Pour Emile Benveniste*, n.d.
- MADEBE, Georice-Berthin. *Figures Du Gabon Contemporain*. Paris, Dianoïa, Défis. 2007.
- MATESO, Locha. *La Littérature Africaine et Sa Critique*. Paris, ACCT-Karthala, 1986.
- MBA-ZUE, Nicolas. *Essais de sémiotique et d'herméneutique*. Paris, L'Harmattan, 2010.
- MBEMBE, Achille. *De La Postcolonie. Essai Sur L'imagination Politique Dans l'Afrique Contemporaine*. Paris, Karthala, 2000.
- MELONE, Thomas. *De La Négritude Dans La Littérature Négro-Africaine*. Paris, Présence africaine, 1962.

- MILLOGO, Louis. *Nazi Boni: premier écrivain du Burkina Faso; la langue bwamu dans "Crépuscule des temps anciens."* Limoges, Presses Universitaires de Limoges, Collection Francophonies, 2002.
- MOURALIS, Bernard. *Individu et Collectivité Dans Le Roman Négro-Africain D'expression Française*, Annales de l'université d'Abidjan, tome 2. 1969.
- MUDIMBE, Valentin-Yves. *L'odeur Du Père. Essai Sur Les Limites de La Science et de La Vie En Afrique Noire*, Paris, Présence africaine, 1982.
- NDEMBY MANFOUMBI, Pierre. *Les Écritures Gabonaises. Histoire, Thèmes et Langues (Tome 1)* Yaoundé, Clé., 2009.
- NGAL, Georges. *Création et rupture en littérature africaine*. Paris, coll. « Critiques littéraires » L'Harmattan, 1994.
- N'GAL, Mbwil a Mpaang. *Tendances Actuelles de La Littérature Africaine D'expression Française*. Kinshasa, Mont Noir, 1972.
- NGANDU NKASHAMA, Pius. *Littératures et Écritures En Langues Africaines*. Paris, L'Harmattan., 1992.
- OBIANG, Fortunat. *Les Registres de La Modernité Dans La Littérature Gabonaise*. Paris, L'Harmattan. Vol. 1. Recherche et Pédagogie., 2006.
- OKOUMBA NKOGE, Maurice. *La Mouche et La Glu*, Paris, Présence africaine, 1984.
- OUELLET, Pierre. *Poétique Du Regard, Littérature, Perception, Identité*. Limoges/Québec, Editions du Septentrion, PULIM, 2000.
- PAULME, Denise. *La Mère Dévorante. Essai Sur La Morphologie Des Contes Africains*. Paris, Gallimard. 1976.
- RENOMBO, Steeve, et Silvère MBONDOBARI. *Créations Littéraires et Artistiques Au Gabon*. Libreville, Raponda Walker., 2009.
- RICOEUR, Paul. *Du Texte À L'action. Essais D'herméneutique II*, Paris, Seuil, coll. « Esprits », 1986.
- . *Temps et Récit. Tome 1. L'intrigue et Le Récit Historique*. Paris, Seuil. 1983.

- SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature ?* Paris, coll. « Folio Essais », Gallimard, 2008.
- SEDAR SENGHOR, Leopold. *Liberté 1, Négritude et Humanisme*. Paris, Seuil., 1964.
- SENGHOR, Léopold-Sédar. *Oeuvres Complètes*. Paris, Seuil. coll. « Points » 1990.
- SERPOS, Nouréini-Tidjani. *Aspects de La Critique Africaine*. Abidjan/Paris, Ceda/Silex., 1987.
- TCHAK, Sami. *La Couleur de L'écrivain*. Paris, La Cheminante, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. *Introduction À La Littérature Fantastique*. Paris, Seuil., 1970.
- . *La Littérature En Péril*. Paris, Flammarion., 2007.
- . *La Notion de Littérature et Autres Essais*. Paris, Seuil, coll. « Points ; Littérature » , 1987.
- . *Poétique de La Prose*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1971.
- . *Qu'est Ce Que Le Structuralisme ? 2. Poétique*. Paris, Seuil, coll. « Essais », 1968.
- . *Symbolisme et Interprétation*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- VIALA, Alain. *Naissance de L'écrivain*., Paris, Edition de Minuit, coll. « Le Sens Commun » , 1985.
- Wa KABWE-SEGATTI, D.K. *The Changing Face of African Literature*. Cross/cultures., 2009.
- ZIMA, P. V. *Manuel de Sociocritique*. Paris, Picard, coll. « Connaissance Des Langues », 1985.

- **ŒUVRES DE FICTION**

- AMPATE BAH, Hamadou. *L'étrange Destin de Wangrin*. UGE., 1978.
- ANANOU, David. *Le Fils Du Fétiche*. Paris, Nouvelles Editions Latines, 1971.
- BADIAN, Seydou. *Le Sang Des Masques*. Paris, Robert Laffont, 1976.
- BEYALA, Calixte. *C'est Le Soleil Qui M'a Brûlée*. Paris, J'ai Lu. coll. « Stock », 1987.
- BIYAOULA, Daniel. *L'impasse*. Paris, Présence africaine, 1996.
- Collectif. *Le Huitième Pêché*. Ndze., 2006.

- COUAO ZOTTI, Florent. *L'Homme Dit Fou et La Mauvaise Foi Des Hommes*. Paris, Le Serpent à plumes, coll. « Fiction Française », 2000.
- DIAGNE, Amadou Mapaté. *Les Trois Volontés de Malic*. Paris, Larose. 1920.
- DIALLO, Bakary. *Force Bonté*. Paris, Rieder, 1926.
- EFFA, Gaston Paul. *Quand Le Ciel Se Retire*. Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1993.
- EFFOUI, Kossi. *La Polka*. Paris, Seuil. 1998.
- ESSOMBA, Jean-Roger. *Une Blanche Dans Le Noir*. Paris, Présence africaine, 2001.
- FANTOURE, Mohammed Alioum. *Le Récit Du Cirque Et... de La Vallée*. Paris, Buchet-Chastel. 1975.
- Le Cercle Des Tropiques*. Paris, Présence africaine., 1973.
- KANE, Cheick Hamidou. *L'aventure Ambigüe*. Paris, Présence africaine. 1966.
- KONATE, Moussa. *Une Aube Incertaine*. Paris, Présence africaine., 1985.
- KOUROUMA, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éd. du Seuil, coll. « Points », 2008.
- . *Les Soleils de L'indépendances*. Paris, Seuil, 1970.
- . *Monné, outrages et défis*, Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points » , 2007.
- LABOU TANSI, Sony. *La Vie et Demie*. Paris, Seuil, 1979.
- . *Les Yeux Du Volcan*, Paris, Seuil, 1988.
- . *L'Etat Honteux*, Paris, Seuil. 1981.
- LOMANI TSCHIBAMBA, Paul. *Ngando*. Bruxelles, Deny, 1959.
- LOPES, Henri. *Le Pleure-Rire*. Paris-Daka, Présence Africaine, 1982.
- MABANCKOU, Alain. *Mémoires de Porc Épic*, Paris, Seuil, 2006.
- MARAN, René. *Batouala, Véritable Roman Nègre*, Paris, Albin Michel. 1921.

- MIANO, Leonora. *Contours Du Jour Qui Vient*, Paris, Plon/Pocket., 2006.
- . *L'intérieur de La Nuit*. Paris, Plon., 2005.
- MONENEMBO, Tiérno. *Les Crapauds-Brousse*. Paris, Seuil, 1979.
- MUDIMBE, V.Y. *L'écart*. Paris, Présence africaine, 1979.
- . *L'Odeur Du Père*. Paris, Présence africaine. 1984.
- NGAL, Georges. *Giambatista Viko*. Paris, Hatier, coll. « Monde Noir Poche », 1984.
- NZOUANKEU, Jacques -Mariel. *Souffles Des Ancêtres*. CLE. Yaoundé, 1965.
- OBIANG, Ludovic. *Et Si Les Crocodiles Pleuraient Pour de Vrai*. Libreville, Ndze., 2006.
- . *La Tâche Bleue et Autres Nouvelles*. Presses universitaires du Nouveau Monde, 2016.
- . *L'enfant Des Masques*. Millau, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1999.
- . *Péronnelle*. Paris/Libreville, NDZE, 2001.
- OUOLOGUEM, Yambo. *Le Devoir de Violence*. Paris, Seuil. 1968.
- OWONDO, Laurent. *Au Bout Du Silence*. Paris, Hatier, 1985.
- OYONO, Ferdinand. *Le Vieux Nègre et La Médaille*. Paris, Julliard, 1956.
- . *Une Vie de Boy*. Paris, Julliard, 1954.
- SENGHOR, Lamine. *Violation D'un Pays*. Paris, Larose, 1927.
- TCHAK, Sami. *Femme Infidèle*. Lomé, Editions Nouvelles Editions Africaines, 1988.
- TCHAK, Sami. *Filles de Mexico*. Paris, Mercure de France, 2008.
- TCHAK, Sami. *Hermina*. Paris, Gallimard. coll. « Continents Noirs », 2003.
- . *La fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.
- . *Le Paradis Des Chiots*. Paris, Mercure de France, 2006.

———. *Place Des Fêtes*. Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.

• **OUVRAGES GENERAUX**

ALLARD, Geneviève et Pierre LEFORT. *Le masque*. Que sais-je ? Paris, Presses universitaires de France, 1984.

ARON, Paul et Marie-Andrée BEAUDET, eds. *Le dictionnaire du littéraire*. 3. éd. augm. et actualisée, Paris, Presses Univ. de France, Quadrige Dicos poche, 2010.

BARTHES, Roland. *Les Nouveaux Essais Critiques*. Paris, Seuil. 1953.

BLANCHARD, Pascal, et Gilles BOETSCH. *Corps et Couleurs*, Paris, CNRS. 2008.

BOUCHARDON, Patrice. *L'énergie Des Arbres*. Paris, Courrier du livre, 1999.

CALVET, Louis Jean. *La Tradition Orale*. Que Sais-Je ? PUF, 1987.

CHEIKH ANTA, Diop. *Nations Nègres et Cultures*. Présence africaine. Paris, 1979.

COURAIGE, Ghislain. *Continuité Noire*. Dakar-Abidjan, NEA, 1977.

COURTES, Joseph. *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*. Hachette université Linguistique. Paris, Hachette, 1991.

DUROZOI, Gerard, and André ROUSSEL. *Dictionnaire de Philosophie*. Paris, Nathan, 2002.

FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Seuil. 1952.

FLORENT, Jacques, and Larousse (Firme). *Le Petit Larousse illustré: en couleurs : 90 000 articles, 5 000 illustrations, 355 cartes, 154 planches, chronologie universelle*. Paris, Larousse, 2014.

HAGEGE, Claude. *L'Homme de Paroles*, Paris, Fayard. 1985. JACOB, Odile. *Qu'est Ce Que L'humain? Université de Tous Les Savoirs*. Michaud. Vol. II, 2000.

JAKOBSON, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris, Minuit. 1963.

KESTELOOT, Lylia. *Anthologie Nègro-Africaine*. Paris, EDICEF. 1968.

LANOE-VILLENE, Georges. *Dictionnaire de La Symbolique Des Couleurs*, Paris, Mdv éditions, 2010.

- LAVELLE. *De L'intimité Spirituelle*. Paris, Aubier, 1955.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes Tropiques*. Paris, Plon, 1955.
- MAERTENS, Jean-Thierry. *Ritanalyses*, Grenoble, Millon. 1987.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Les Termes Clés de L'analyse Du Discours*, Paris, Seuil, coll. « Mémoires : Lettres » 1996.
- MAJNONI D'INTIGNANO, Béatrice. *Femmes, Si Vous Saviez....*. Paris, Fallois, 1996.
- MORIN, Edgar. *Introduction À La Pensée Complexe*. Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1990.
- MOURALIS, Bernard. *L'Europe, l'Afrique, La Folie*. Paris, Présence africaine, 1993.
- NDIAYE, Pap. *La Condition Noire. Essai Sur Une Minorité Française*. Paris, Calmann-Lévy. 2008.
- RICOEUR, Paul. *L'idéologie et l'utopie*. Paris, Ed. du Seuil, coll. « Points Essais », 2005.
- SURYA, Michel. *Humanimalités*. Paris, Léo Scheer, 2004.
- TCHAK, Sami. *Formation D'une Élite Paysanne Au Burkina Faso*. Paris, L'Harmattan. 1995.
- . *La Prostitution À Cuba*. Paris, L'Harmattan. 1995.
- . *La Sexualité Féminine En Afrique*. Paris, L'Harmattan. 1999.
- . *L'Afrique À L'épreuve Du SIDA*, Paris, L'Harmattan, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Nous et Les Autres : La Réflexion Française Sur La Diversité Humaine*, Paris, Seuil, coll. « La Couleur Des Idées », 1989.
- . *Symbolisme et Interprétation*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1978.
- . *Théorie Du Symbole*. Paris, Seuil, coll. « Essais », 1977.
- VALERY, Paul. *Vérité V*. Gallimard. Paris, 1945.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. *L'imaginaire*. Paris, Presses universitaires de France, 2013.

- **OUVRAGES SUR LE MASQUE ET L'AFRIQUE**

- ADLER, Alfred. *Le Pouvoir et L'interdit. Royauté et Religion En Afrique Noire*. Albin Michel. coll.« Sciences Des Religion », 2000.
- AROM, Simha. *Polyphonies et Polyrythmies Instrumentales d'Afrique Centrale*. Paris, Sela. vol. II. 1985.
- ASLAN, Odette et Denis BABLET. *Le Masque, Du Rite Au Théâtre*. CNRS, 2005.
- AUBAME, Jean-Marie et al. *Les Beti Du Gabon et D'ailleurs.*, Paris, l'Harmattan, coll. « Economie Plurielle », 2002.
- BALANDIER, Georges. *Afrique Ambigüe*. Paris, Plon, 1957.
- BOUCHETARD, Alice. *Yasmina Reza, Le Miroir et Le Masque*. Paris, L. Scheer, 2011.
- COURAIGE, Ghislain. *Continuité Noire*, Dakar-Abidjan, Les nouvelles Editions Africaines, 1977.
- ENO BELINGA, Samuel-Martin. *Littérature et Musique Populaire En Afrique Noire*, Paris, Cujas 1965.
- FAIK-NZUJI, Clémentine. *La Puissance Du Sacré*. Tournai, La renaissance du livre, 2003.
- FAIK-NZUJI MADIYA, C. *Symboles Graphiques En Afrique Noire*. Paris, Louvain-la-Neuve, Karthala, Ciltade, 1992.
- FANON, Frantz. *Peau Noire, Masques Blancs*, Paris, Seuil. 1952.
- FAROUK, Oumar, and Gilles COULOMB. *Voyages Aux Sources de l'Ogooué. Masques Du Gabon*, Marseille, Sillages, 2011.
- FROBENIUS, Leo, Musée Dapper., eds. *Masques. Suivi d'un texte de Leo Frobenius (1898)*, Paris, Musée Dapper, 1995.
- FRONTISI DUCROUX, Françoise. *Du Masque Au Visage : Aspect de L'identité En Grèce Ancienne*. Paris, Flammarion, coll. « Idées et Recherches », 2012.
- KAPUSCINSKI, Richard. *Ebène, Aventures Africaines*. Paris, Plon/Pocket. 2000.
- LABURTHE-TORLA, Philippe. *Initiations et Sociétés Secrètes Au Cameroun : Les Mystères de La Nuit*. Paris, Karthala, coll. « Hommes et Sociétés 2 », 1985.

- Le BRIS, Michel. *Nouvelles Voix d'Afrique*. Paris, Etonnants voyageurs., 2002.
- LEM, P.H. *L'art Nègre*, Paris, Seuil. 1951.
- MAERTENS, Jean-Thierry. *Ritologiques III, Le Masque et Le Miroir. Essai D'anthropologie et de Revêtements Faciaux*. Paris, Aubert Montaigne, 1978.
- Masques Du Gabon*. Exposition, Musée de l'Hôtel-Dieu de Mantes-la-Jolie, 2007.
- MONGO-MOUSSA, Boniface. *Désirs d'Afrique*. Paris, Gallimard, coll. « Continents Noirs », 2001.
- MVE-BEKALE, Marc. *Pierre-Claver Zeng et L'art Poétique, Esquisse D'une Herméneutique*. Paris, L'Harmattan, 2001.
- MVENG, Engelbert. *L'art et L'artisanat Africains*. Yaoundé, CLE, 1980.
- NGUEMA-OBAM, Paulin. *Fang Du Gabon : Les Tambours de La Tradition*, Paris, Karthala, coll. « Hommes et Sociétés », 2005.
- ORANGO-BERRE, Robert. *Arts premiers du Gabon : sculptures célèbres*. Libreville, Editions Raponda-Walker, 2002.
- PAULME, D., J. BROSSE et E. DE ROUVRE. *Parures Africaines*, Evrard de Rouvre, Hachette, 1956.
- PERROIS, Louis. *Byeri Fang. Sculptures D'ancêtres En Afrique. Musée D'arts Africains, Océaniens, Amérindiens, Centre de La Vieille Charité, 6 Juin-6 Septembre 1992*. Marseille, Paris, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, Diffusion, Seuil, 1992.
- . *Patrimoines Du Sud, Collections Du Nord. Trente Ans de Recherche À Propos de La Sculpture Africaine*. Paris, ORSTOM, 1997.
- RAGUET BOUVART, Christine. *Vladmir Nabokov: La Poétique Du Masque*, Paris, Belin, 2000.
- Revue Gabonaise des sciences de l'Homme. *ACTES DU SEMINAIRE DE FORMATION EN ETHNOMUSICOLOGIE*. 1. Libreville, 1988.
- SOW, Alfa Ibrahim, ed. *Introduction À La Culture Africaine : Aspects Généraux*, Paris, Union générale d'éditions, 1977.
- TOSCAF. *Pour L'art Sacré d'Afrique*, Villeurbanne, Résidence Marx Dormoy, 2005

WALKER, Raponda et Roger SILLANS. *Rites et Croyances Du Gabon*. Paris, Présence africaine, 1995.

ZIEGLER, Jean. *Main Basse Sur l'Afrique. La Recolonisation*. Paris, Seuil, coll. « Points Actuels », 1980.

ZUMTHOR, Paul. *Introduction À La Poésie Orale*. Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

• SITOGRAPHIE ET ARTICLES

“Africultures - Analyse - Musicalité Africaine.” Consulté le 7 janvier 2017.
<http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=1847>.

AILLET, Véronique. “De L’anomie À La Déviance, Réflexions Sur Le Sens Du Désordre Social,” no. 145, octobre 2000.

ALBERTINE. “Les matériaux symboliques et la nature en Afrique : l’arbre, le monde végétal (Le sens de la terre 4^o partie).” <http://www.ceafri.net/site>, 21 juillet 2010.
<http://www.ceafri.net/site/spip.php?article149>.

“Arts.” Consulté le 3 août 2017, <http://ezilebay.com/fr/arts-afrique.html>.

“B-002-00-109-118.pdf.” consulté le 20 septembre 2016.
<http://greenstone.lecames.org/collect/revu/index/assoc/HASH01bc.dir/B-002-00-109-118.pdf>.

CALAME GRIAULE, Geneviève. “Les Chemins de L’autre Monde. Contes Initiatiques Africains.” *INALCO*, no. 39-49 (1996).

(avec Pierre Francis Lacroix), Graphies et signes africains, *Semiotica* I (3) : 256-272.

CHEVRIER, Jacques. “Afrique (S)-Sur-Seine. Autour de La Notion De ‘migritude,’” no. 155-156 (juillet-décembre 2004).

CONDRO, Mlaili. “L’écriture et L’idéologie En Afrique Noire. Le Cas Du Syllabaire Vai.” *AS - Actes Sémiotiques*, May 27, 2013. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/4585>.

COQUERY-VIDROVITCH, Catherine. “Mbembe, Achille. – De la postcolonie. Essai sur l’imagination politique dans l’Afrique contemporaine. Paris, Karthala, 2000, 293 p., index

(« Les Afriques »).” *Cahiers d'études africaines* 42, no. 167, janvier 2002. <https://etudesafricaines.revues.org/1504>.

CORNU, Geneviève. “Ecriture, Peinture : Des Calligrammes Aux Pictogrammes,” n.d., 123–35.

DAVID, Jacques. “Pour une sémiologie de l’écrit, entre oralité et scripturalité.” *Le français aujourd’hui* 170, no. 3, 1^{er} septembre 2010, pp. 31–49. doi:10.3917/lfa.170.0031.

DERIVE, Jean. “L’oralité Comme Mode de Civilisation.” *Karthala*, 2008.

DEVESA, Jean-Michel et Alexandre Maujean. “L’Afrique dans la littérature : un continent en son miroir.” *Afrique contemporaine*, no. 241, 22 août 2012, pp. 29–42.

DU PASQUIER, Marie-Alice. “L’écriture entre corps et langage.” *Le français aujourd’hui* 170, no. 3, 1^{er} septembre 2010, pp. 65–70. doi:10.3917/lfa.170.0065.

D’URSO, Andrea. “Sémiotique matérialiste, sémiotique surréaliste, sémiotique révolutionnaire.” *L’Homme et la société* 179–180, no. 1, 1^{er} décembre 2011, 279–99. doi:10.3917/lhs.179.0279.

“ECRITURE ET LIBERTE - Ethiopiennes - Revue Negro-Africaine de Littérature et de Philosophie.” Consulté de 23 février 2016. http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?page=imprimer-article&id_article=198.

“ELAYAM-2 » La Symbolique Des Chiffres.” consulté le 12 avril 2016. <http://niarunblog.unblog.fr/salutations/dites-le-avec-des-fleurs/la-symbolique-des-chiffres/>.

Eloise, BREZAULT. “Sami Tchak Ou La Philosophie Dans Le Foutoir,” n.d.

“[Ethiopiennes - Revue Negro-Africaine de Littérature et de Philosophie.]” consulté le 24 mars 2015. <http://ethiopiennes.refer.sn/spip.php?article1639>.

“[Ethiopiennes - Revue Negro-Africaine de Littérature et de Philosophie.]” consulté le 3 décembre 2015. http://ethiopiennes.refer.sn/article.php3?id_article=94.

FABULA, Équipe de recherche. “À mots couverts : masques et dissimulation dans les domaines littéraire et linguistique.” Text. <http://www2.carleton.ca/french/>. Consulté de 29 juin 2016.

http://www.fabula.org/actualites/a-mots-couverts-masques-et-dissimulation-dans-les-domaines-litteraire-et-linguistique_41749.php.

———. “Fabula, Atelier littéraire : Polyphonisme, de Bakhtine à Ricoeur.” Text. <http://www.fabula.org>. Consulté le 12 octobre 2016. http://www.fabula.org/atelier.php?Polyphonisme%2C_de_Bakhtine_%26agrave%3B_Ricoeur.

———. “Fabula, Atelier littéraire : Théories modernes de la fictionalité.” Text. <http://www.fabula.org>. Consulté le 23 novembre 2016. http://www.fabula.org/atelier.php?Th%26eacute%3Bories_modernes_de_la_fictionalit%26eacute%3B.

“Fabula, Atelier Littéraire : Description et Interprétation : L’objet de La Poétique.” consulté le 22 février 2016. http://www.fabula.org/atelier.php?Description_et_interpr%26eacute%3Btation%3A_l%27objet_de_la_po%26eacute%3Btique.

“Fabula, Atelier Littéraire : Les Relations Transtextuelles Selon G. Genette.” Consulté le 29 janvier 2016. http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_G_Genette.

GLASSNER, Jean-Jacques. “Essai pour une définition des écritures.” *L’Homme* 192, no. 4 (1^{er} octobre 2009), pp. 7–22.

“Jack Goody : Entre Oralité et Écriture – Le Carnet d’ALEC-SIC.” Consulté le 17 octobre 2016. <http://alecsic.hypotheses.org/147>.

KANE, Mohamadou. “Le Thème de L’identité Culturelle et Ses Variations Dans Le Roman Africain Francophone” 3, no. (3^{ème} trimestre 1985).

KLINKENBERG, Jean-Marie. “Vers Une Typologie Générale Des Fonctions de L’écriture. de La Linéarité À La Spatialité,” 2005, 1–6.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. « L’écriture, entre support et surface : l’exemple des sceaux et des tablettes hittites », dans Klock-Fontanille I. & Arabyan M. éd., *L’écriture entre support et surface*, Paris, L’Harmattan, p. 29–52.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. “Des supports pour écrire d’Uruk à Internet.” *Le français aujourd’hui* 170, no. 3, 1^{er} septembre 2010, 13–30. doi:10.3917/lfa.170.0013.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. « Quelques réflexions sur la contribution du fait africain à la sémiotique de l'écriture », Université de Limoges et Institut universitaire de France (communication prononcée dans le cadre du colloque *Penser le complexe. Intelligences sémiotiques et dynamiques africaines*, Libreville, 2010, à paraître).

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle.: « Penser l'écriture : corps, supports, pratiques », *Communications & Langages*, 182, 2014, p. 29-43.KOUVOUAMA, Abel. "Imaginaire et société dans la littérature africaine francophone." *Hermès, La Revue*, no. 40, 2 novembre 2013, 280-86.

"La Sculpture Africaine." Accessed May 26, 2016. <https://jda.revues.org/2633>.

"L'analyse Du Cours D'action : Des Pratiques et Des Corps." Consulté le 14 avril 2015. <http://semen.revues.org/9396>.

"L'écriture Comme Dissimulation Ou L'écriture de La Dissimulation Dans Les Littératures Contemporaines, Française et Francophone (Fin Du Xxe et Xxie Siècles)." Consulté le 17 juin 2016. http://www.fabula.org/actualites/l-écriture-comme-dissimulation-ou-l-écriture-de-la-dissimulation-dans-les-littératures_65321.php.

"Les Écritures de La Déshumanisation Chez Ahmadou KOUROUMA - La Revue Des Ressources." Consulté le 4 juillet 2016. <http://www.larevuedesressources.org/les-écritures-de-la-deshumanisation-chez-ahmadou-kourouma,2677.html>.

LOCK, Etienne. "L'art Comme Écriture En Afrique Noire." *Université Charles-de-Gaulle, Lille 3*, n.d., 9.

"Masques Du Gabon et Leur Symbolique Traditionnelle." *Bantoozone*. Consulté le 23 mars 2015. <http://bantoozone.com/les-masques-du-gabon/>.

MONJOU, Marc. "Jacques FONTANILLE & Alessandro ZINNA(dirs), Les objets au quotidien, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, coll. Nouveaux Actes Sémiotiques – Recueil, 2005." *AS - Actes Sémiotiques*, 22 janvier 2007. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/2159>.

NDEMBY MANFOUMBI. "Le Roman Africain À L'aube Du XXIème Siècle. Les Procédés Narratifs Dans La Fête Des Masques de Sami TCHAK." *Ethiopiennes*, no. 81 (me trimestre 2009).

NGAL, Georges. "Nationalité, Résidence, Exil," Novembre 1986.

OBIANG, Ludovic. "Entendre Le Silence. Identité Textuelle et Identité Culturelle Dans L'œuvre Romanesque d'Ahmadou Kourouma" 2, mars 2004, 103–20.

———. "Faire Musique de Tout Bois. L'inventivité traditionnelle Comme Fondement D'une Politique Nationale de La Musique Du Gabon" 3 (2008).

———. "Le Coup de Lune de Georges Simenon : Récit d'Afrique Ou Roman Nègre?," no. 9, 2005, 179–204.

———. "Le Masque Au Gabon : Une Voie Plastique Pour Dire La Vérité Profonde de l'Homme." *Itineris Plus, Edition Du CENAREST* 8, no. 8, 2010.

———. "Sans Père Mais Non sans Espoir : La Figure de L'orphelin Dans La Littérature Francophone Subsaharienne," no. 148 (2002).

"Pb_Sculpture_Mise_Page.pdf." consulté le 1^{er} novembre 2016. http://www.hommes-et-faits.com/Dial/IMG/pdf/Pb_Sculpture_Mise_Page.pdf.

PEPPER, Herbert. "Derniers Messages de L'oralien," no. 5, janvier 1976, 78–89.

"Pour Une Sémiologie de L'écrit, Entre Oralité et Scripturalité - Cairn.info." Consulté le 8 juin 2015. http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LFA_170_0031.

"REGARD ELOIGNE : La chair du monde...anthropologie du corps (6).tatouages et Scarifications." Consulté le 25 mars 2015 http://agoras.typepad.fr/regard_eloigne/2007/02/la_chair_du_mon_4.html.

RENOMBO, Steeve-Robert. "La Littérature Gabonaise En Péril. Essai Sur L'enseignement de La Fiction et La Fiction de L'enseignement," 2011, 34–50.

ROGER, Jérôme. "« littérature » images d'inscriptions, mirages d'écriture." *Le français aujourd'hui* 170, no. 3, septembre 2010, 141–44. doi:10.3917/lfa.170.0141.

"S. Lojkine, Qu'est-Ce Que L'écriture ? - Utpictura18 Critique et Théorie." Consulté le 22 février 2016. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/Dispositifs/Ecriture.php>.

"Sémiotique, Stratégies, Camouflage." Consulté le 5 juin 2016. <http://epublications.unilim.fr/revues/as/5391#tocto2n5>.

SEVRY, Jean. "Les Écrivains africains et le problème de la langue vers une typologie ?," 1997, 29–43.

"Simon.pdf." consulté le 12 octobre 2016. <http://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon.pdf>.

"Stratégie." Consulté le 3 août 2016. <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/53-strategie>.

- **TRAVAUX UNIVERSITAIRES**

AKARE BIYOGHE, Béatrice. "Conceptions et Comportements Des Fang Face Aux Questions de Fécondité et de Stérilité, Regard Anthropologique Sur Une Société Patrilineaire Du Gabon." Université de Limoges, 8 mars 2010.

BIYOGHO, Grégoire. *Traité de Méthodologie de La Recherche*. L'Harmattan. Paris, 2006.

CONDRO, Mlaili. "L'écriture et L'idéologie." université de Limoges, école doctorale SHS, ED 575, CERES, 2008.

KLOCK-FONTANILLE, Isabelle. "Dossier En Vue de L'obtention de l'Habilitation À Diriger Des recherches. De La Trace À Son Déchiffrement, Volume 1 : Synthèse." Université de Limoges, November 2006.

"KUENEN, E. 4170016.pdf." Accessed November 7, 2016. <http://theses.uhn.ru.nl/bitstream/handle/123456789/579/Kuenen,%20E.%204170016.pdf?sequence=1>.

NDOMBI LOUBAMGOYE, Ornella Pacelly. "Écriture Du Corps et Mythe Personnel de L'écrivain. Approche Psychocritique de Place Des Fêtes, Hermina et La Fête Des Masques de Sami Tchak." 7 janvier 2016. <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01261061/document>.

OBIANG, Ludovic. "Dossier En Vue de L'obtention de l'Habilitation À Diriger Des Recherches. Du Tambour 'parleur' des Fangs Au Roman de L'oralité Subsaharienne. La Pensée de La Totalité Comme Fondement D'une Sémiotique de La Culture Africaine." Université de Limoges, décembre 2012.

———. *Les Enfants Terribles, Problématiques de La Négritude et Théorie Du Récit. Essai D'une Poétique Du Roman Négro-Africain*, université Paris IV, 1999.

“Position_de_these_REVIAL.pdf.” Consulté le 1^{er} novembre 2016. http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Position_de_these_REVIAL.pdf.

REVIAL, Gaëlle. “Masque de L’écriture, Écriture Du Masque Amélie Nothomb et Le Courant Post-Humain,” consulté le 13 janvier 2012. http://www.paris-sorbonne.fr/IMG/pdf/Position_de_these_REVIAL.pdf.

“Simon.pdf.” consulté le 12 octobre 2016. <http://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon.pdf>

Index des notions

- anomie, 245, 246, 382
- anti-héros, 247
- axiologique, 32, 132, 147, 152, 181, 209, 210, 211, 215, 220, 247, 255, 338
- camouflage, 302, 304, 305
- carnavalesque, 25, 289, 291, 292, 294, 296, 297, 298, 299, 360
- détour, 32, 255, 312, 321, 325, 354, 359
- déviance, 18, 244, 245, 246
- dissimulation, 22, 32, 100, 102, 107, 116, 240, 242, 255, 256, 257, 258, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 274, 275, 279, 281, 300, 302, 304, 305, 307, 312, 314, 322, 327, 328, 357, 360, 383, 385, 1
- double, 19, 31, 43, 51, 80, 108, 109, 110, 111, 173, 175, 194, 217, 228, 233, 234, 235, 237, 248, 249, 251, 253, 254, 289, 298, 314, 326
- écriture, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 24, 25, 26, 29, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 84, 98, 100, 113, 114, 116, 130, 131, 132, 133, 134, 138, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 163, 164, 165, 175, 178, 179, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 209, 215, 217, 218, 226, 248, 255, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 267, 268, 269, 271, 272, 274, 313, 317, 321, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 341, 342, 344, 345, 348, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 357, 359, 369, 370, 371, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 1
- errance, 240, 241, 351
- identité, 17, 18, 20, 40, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 110, 111, 140, 160, 165, 203, 224, 225, 227, 233, 235, 237, 240, 243, 248, 249, 250, 260, 262, 265, 272, 275, 283, 284, 306, 307, 309, 316, 317, 335, 341, 344, 346, 352, 353, 360, 380, 384
- implicite, 22, 250, 272, 273, 323, 325, 326, 327
- initiation*, 86, 88, 123, 124, 173, 205, 207, 208, 226, 234, 235, 236, 238, 314
- intertextualité, 251, 253, 272, 314, 315, 316, 317, 325, 326, 327, 373
- marginalité, 246, 247
- masque, 15, 16, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 29, 31, 32, 34, 63, 84, 86, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 111, 113, 116, 118, 122, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 131, 139, 143, 144, 145, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 172, 173, 174, 176, 178, 179, 181, 183, 184, 185, 186, 188, 189, 190, 192, 193, 195, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 221, 222, 223, 225, 226, 231, 238, 240, 242, 244, 246, 249, 252, 254, 255, 257, 258,

266, 271, 274, 277, 278, 280, 281, 285, 289, 290, 291, 293, 296, 302, 304, 311, 324, 328, 329, 331, 333, 334, 335, 340, 341, 344, 346, 348, 351, 354, 356, 357, 358, 359, 362, 363, 364, 378, 1

migritude, 349, 350, 351, 353, 382

Négritude, 18, 224, 226, 259, 260, 261, 265, 335, 336, 338, 341, 348, 349, 351, 352, 359, 373, 375, 388

parcours initiatique, 228, 229, 234, 238

personnalité, 101, 103, 106, 108, 109, 235, 242, 244, 245, 253, 265, 285, 286, 291, 292, 305, 307

poétique, 1, 16, 22, 25, 26, 27, 28, 32, 255, 257, 274, 278, 279, 280, 302, 310, 312, 313, 314, 325, 327, 329, 354, 357, 359

quête, 108, 142, 227, 228, 229, 232, 235, 237, 240, 244, 248, 259, 277, 306, 338, 341, 345

sens, 11, 12, 13, 14, 16, 18, 24, 26, 27, 29, 31, 32, 43, 45, 46, 48, 51, 52, 57, 63, 64, 65, 66, 67, 71, 73, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 85, 97, 98, 102, 104, 110, 111, 116, 132, 133, 135, 136, 138, 140, 145, 155, 156, 161, 164, 165, 166, 172, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 190, 192, 193, 194, 196, 200, 201, 214, 218, 229, 236, 240, 246, 249, 252, 259, 267, 268, 269, 278, 279, 286, 289, 296, 303, 306, 315, 316, 317, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 333, 334, 335, 337, 343, 355, 357, 358, 359, 360, 382, 1

signe, 12, 18, 21, 40, 43, 45, 46, 50, 51, 73, 84, 130, 131, 132, 136, 140, 150, 154, 158, 177, 178, 181, 183, 184, 190, 194, 198, 200, 214, 249, 267, 289, 300, 342, 358, 369

stratégies, 24, 258, 266, 267, 268, 269, 312, 326, 334, 350

support matériel, 79, 131, 132, 133, 139, 147, 156, 164, 190, 191, 195, 356, 358

système, 8, 11, 12, 14, 15, 16, 25, 26, 29, 31, 35, 36, 38, 39, 42, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 52, 57, 61, 64, 68, 69, 72, 75, 76, 77, 80, 84, 98, 116, 118, 123, 136, 139, 150, 152, 154, 157, 177, 178, 180, 181, 183, 186, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 200, 201, 202, 209, 210, 213, 214, 215, 217, 225, 249, 255, 270, 286, 331, 346, 354, 356, 357

texte, 11, 19, 26, 29, 32, 58, 64, 65, 68, 72, 77, 78, 80, 82, 83, 116, 120, 154, 156, 176, 179, 180, 181, 193, 201, 218, 219, 220, 221, 223, 225, 226, 227, 233, 234, 235, 238, 243, 246, 248, 249, 251, 252, 255, 261, 262, 263, 269, 272, 274, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 288, 294, 303, 308, 311, 314, 315, 316, 317, 319, 324, 326, 330, 331, 332, 334, 336, 337, 338, 341, 343, 346, 360, 369, 380

travestissement, 243, 244, 294, 302, 305, 306, 307, 308, 310, 315, 360

voile, 22, 32, 268, 271, 277, 278, 279, 300, 313, 314, 315, 318, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 333, 360, 1

Résumé

Les questions sur l'existence de l'écriture en Afrique ont toujours intéressé les milieux intellectuels, entre ceux qui pensent que l'écriture sur le continent est un phénomène nouveau, issu de la colonisation et ceux qui le remettent en question. La présente thèse se propose d'analyser la présence de l'écriture dans la société traditionnelle fang et démontrer que toute société a cette volonté d'inscription du sens afin de perpétuer la mémoire collective (rites, croyances et organisation sociale). C'est à travers le masque que cette problématique sera étudiée : le masque comme ce qui permet de lire cette « pensée de l'écriture ». Le second temps de ce travail, abordera le masque dans la littérature, à ses différents niveaux d'appréhension (masque culturel et masque social) sans les considérer comme hétérogènes mais pour en souligner la complémentarité. Puis, voir également comment l'écriture littéraire s'approprie le fonctionnement du masque chez deux auteurs : Ludovic Obiang et Sami Tchak, par la dissimulation ou encore le voile. L'intérêt ici est de reconsidérer la place des motifs traditionnels dans la littérature africaine contemporaine, comme tentative de réponses aux problématiques actuelles.

Mots-clés : écriture, masque, objet d'écriture, support, poétique, dissimulation, détour

Abstract

Questions about the existence of writing in Africa have always interested intellectual circles, between those who think that writing on the continent is a new phenomenon resulting from colonization, and those who challenge it. The present thesis proposes to analyze the presence of the writing in the traditional Fang society, and to demonstrate that every society has that will of inscription of meaning in order to perpetuate the collective memory (rites, beliefs and social organization). It is through the mask that that problematic will be studied: the mask as the means of reading that "thought of writing". The second stage of this work, will deal with the mask in literature, through its different levels of apprehension (cultural mask and social mask) without considering them as heterogeneous, but to emphasize its complementarity. Then, this work will also highlight how the literary writing appropriates the functioning of the mask in two authors: Ludovic Obiang and Sami Tchak, through concealment or veil. The interest here is to reconsider the position of traditional symbols in contemporary African literature, as an attempt to answer to current questions.

Key-words: writing, mask, writing object, support, poetic, concealment, detour.

