

AFRICANITÉS ET ESTHÉTIQUES INTERTEXTUELLES DANS LA TRAME ROMANESQUE DE BISMARCK SANON

Paul Youba KIEBRE

*Université Paris-Est-Créteil, Laboratoire Lettres, Idées, Savoirs,
École universitaire de recherches en Francophonies et
plurilinguismes, Politiques des langues.
youbapaul1@gmail.com*

Résumé

Dès les premières aubes de la littérature négro-africaine, il a été reproché aux écrivains d'imiter, de prendre pour référence le style occidental. Durant la pré-négritude, rappelle Issou Go (2014), ces derniers, alors sous domination coloniale, ne demandaient que la langue à la Métropole pour revendiquer leur propre style d'écriture. Au fil du temps, par la maîtrise voire par le désir de s'affirmer en toute autonomie, les romanciers africains vont sortir peu à peu de ce moule imitatif, en imbriquant dans leurs productions les sources et ressources de leur propre terroir. Plusieurs écrivains comme Maran, Kourouma, Boni l'ont, d'ailleurs, réussi, en subvertissant les canons esthétiques occidentaux pour africaniser leurs romans. Bismarck Sanon s'inspire de ces ténors de la littérature africaine pour écrire son premier roman, Comme une termitière... (2023). Cette nouvelle littérarité, sous la dénomination de l'esthétique négro-africaine, se laisse percevoir de manière foisonnante dans ce récit. Quels sont les traits caractéristiques de cette esthétique ? Comment s'encastrent-ils dans le roman ? Telles sont les questions auxquelles nous tenterons de répondre. Par le biais de l'ancrage culturel et de l'intertextualité, il s'agira de voir comment cette esthétique se ploie et se déploie dans le roman par les interférences linguistiques, le recours à l'oralité, fondement de l'originalité de la littérature africaine et les formes d'emprunts, de pastiches et de références à partir desquelles l'auteur construit sa poétique.

Mots clés : *africanités, ancrage culturel, intertextualité, esthétique, interférences.*

Introduction

Les premières aubes de la littérature négro-africaine ont été marquées, chez les écrivains africains, par une décalcomanie du style occidental comme le souligne J. Chevrier (1984 : 122) et en bons disciples, ces derniers ont longtemps perçu ce modèle comme une référence. Au fil du temps, par la maîtrise voire par le désir de s'affirmer en toute autonomie, une nouvelle génération milite pour s'affranchir de celui-ci, en réclamant une originalité tant au plan linguistique qu'esthétique. Bismarck Sanon imite le style des grands ténors de la littérature africaine : Maran, Senghor, Kourouma, Boni, etc., pour écrire son premier roman, lequel évoque suffisamment la vie et la manifestation culturelle de sa communauté ethnique et met en exergue une esthétique négro-africaine comme ceux-ci. Quels sont les traits caractéristiques qui fondent cette esthétique ? Comment se déploient-ils dans le roman ? L'objectif de cette réflexion portant sur le roman *Comme une termitière...*, est de repérer et d'analyser la manière dont l'écrivain parvient à agrémenter son discours par une littératie qui se situe entre écriture et oralité, entre le français et les langues africaines. Sous l'angle de l'ancrage culturel et de l'intertextualité, il s'agira de voir comment il parvient à allier oralité et écriture avec les interférences linguistiques, la manifestation de l'esthétique africaine et analyser les paramètres intertextuels qui se dessinent dans l'œuvre. La première partie de l'article s'intéresse au lexique du roman, conçu à partir des interférences entre le français et les langues nationales du Burkina et s'inspire des travaux de Louis Millogo (2001) sur l'investissement lexical dans la trame romanesque des écrivains africains. La seconde partie est consacrée à l'ancrage culturel tel que le conçoit Hyacinthe Sandwidi (1998) sous sa double représentation : esthétique paralittéraire et esthétique littéraire négro-africaine. Enfin, la troisième partie prend en considération les traces de l'esthétique intertextuelle dans le roman.

1. Les interférences linguistiques dans *Comme une termitière...*

Quelle(s) langue(s) écrire ou dans quelle(s) langue(s) ? C'est une des problématiques qui a toujours fait couler ancrés et salives lorsqu'il s'agit de parler des littératures africaines. La quasi-totalité des écrivains, surtout pour des questions de réception et d'accessibilité à un public lettré aussi bien au plan continental qu'international, choisit d'écrire dans les langues héritées de la colonisation et ils en font leur « butin de guerre » comme l'affirme Kateb Yacine ou de « locataires en partance pour aventure de copropriation d'avec le français » pour reprendre les mots de Sony Labou Tansi. D'autres à l'instar de Ngugi wa Thiong'o ou encore Boris Boubacar Diop, pour ne citer que ceux-ci, ont rompu d'avec les langues occidentales et écrivent dans leur langue ethnique, respectivement le kikuyu ou le wolof et espèrent « dialoguer » avec le reste du monde par le biais des traductions. En 1986, Ngugi écrit un essai voire un manifeste d'illustration et de défense des langues nationales en littérature africaine intitulé, *Decolonizing the mind* sous-titré, « *The politics of Language in African Literature* ». Avant d'en arriver au texte, dès le péri-texte, il donne un coup poignant à son orientation. D'abord par une dédicace : « À tous ceux qui écrivent en langue africaine. À tous ceux qui se battent depuis longtemps pour la reconnaissance de la littérature, de la culture, de la philosophie et des autres trésors dont les langues africaines sont riches ». Ensuite par une déclaration servant de mise en garde ou d'Avant-propos :

En 1977, j'ai publié *Pétales de sang* et dit adieu à l'anglais comme langue de mes pièces de théâtre, de mes romans et de mes nouvelles. Tout mon travail de création, depuis, est directement écrit en kikuyu : mes romans, mes pièces de théâtre et mes livres pour enfants. J'ai toutefois continué à écrire des essais en anglais, notamment *Detained : A Writer's Prison Diary, Writers in Politics et Barrel of a Pen*.

Ce livre, *Décoloniser l'esprit*, achevé en 1986, est mon adieu à l'anglais pour quelque écrit que ce soit. À partir de maintenant, plus rien que le kikuyu et le kiswahili. J'espère malgré tout, par le bon vieil intermédiaire des traductions, pouvoir continuer à dialoguer avec tous. (Ngugi, 2010, p.12)

De l'adieu temporaire, cet essai marque donc la rupture définitive qu'il signe avec la langue anglaise et mieux, il encourage ses compères, notamment la nouvelle génération à emboîter ses pas. De l'autre côté, on a des écrivains qui, naturellement, écrivent en langue étrangère, mais qui ne se lassent pas de faire intervenir les langues africaines dans la trame de leurs récits. *Batouala, véritable roman nègre* (1921) de René Maran en est le premier exemple. L'auteur, administrateur colonial en Oubangui-Chari, actuelle Centrafrique, est considéré comme un précurseur de cette esthétique hybride. Ce qui est intéressant, c'est que Maran ne traduit pas forcément les mots et expressions de la langue africaine au français. Certes, quelques notes de bas de pages tentent de les expliquer mais la quasi-totalité ne l'est pas. Dans son hommage à Maran, dans *Liberté I, Négritude et Humanisme*, Senghor (2020 : 63) écrit : « Car c'est René Maran qui, le premier, a exprimé « l'âme noire », avec le style nègre, en français ». Cette âme noire prend en considération l'oralité telle qu'elle s'exprime et se vit dans les sociétés africaines par le recours aux proverbes, aux contes, à la palabre, etc. Parmi les précurseurs de ce style, on a Nazi Boni, premier écrivain burkinabè qui « bwamufie » le français à travers l'adjonction des termes et expressions *bwamu*. On retrouve l'orature dans son roman non pas par une protubérance des notes de bas de page (toutefois quelques-unes existent) comme Maran mais par des mises en apposition qui traduisent directement les mots et expressions. Pour Edgar Sankara (2017), c'est une innovation sciemment faite par le narrateur de ce récit dans le dessein d'établir un dialogue immédiat avec le lecteur :

Le narrateur garde le contact avec le lecteur en lui offrant une perspective explicative par les mises en apposition aux mots et expressions en italiques. Il s'agit ici pour le narrateur d'expliquer au lecteur l'équivalent des mots et expressions bwa utilisés. (E. Sankara, 2017 : 7)

Les italiques rappellent que les mots ne sont pas d'origine française et la mise en apposition donne l'équivalence de la traduction en français. Enfin, il y a aussi Kourouma, qui « malinkise » le français avec son premier roman, *Les Soleils des Indépendances* (1968/1970). Ce roman, que la critique a longuement salué comme celui du renouvellement esthétique et stylistique, s'est vu décerner le prix de la Francité. Parlant de cette esthétique hybride entre l'écriture et oralité ou encore du roman-oralité selon S. Traoré (2021), le professeur F. Lambert, préfacier d'*Écritures et discours dans le roman africain francophone post-colonial* de J. Paré, écrit à juste titre :

Cette esthétique littéraire se distingue d'abord par la symbiose en deux pratiques du récit, l'occidentale et l'africaine. En effet, la nouvelle écriture ou les nouvelles écritures ne sont pas faites d'une somme juxtaposition d'éléments formels héritée de deux traditions différentes. Ce sont des écritures hybrides, bien entendu, mais au sens de métisses. (F. Lambert, 1997 : 12)

Ce métissage porte le sceau de l'écriture de B. Sanon à travers les interférences linguistiques entre les deux langues africaines- le *bɔbɔ* et *jula*- et le français qui s'observent par d'éléments stylistiques différents, empruntés chez ses précurseurs de la littérature africaine.

- **Au plan formel : usages des italiques et de la transcription phonétique**

Tous les mots et expressions en langue *bɔbɔ* et *jula* sont mis en italiques comme dans *Crépuscule des temps anciens* et l'auteur emploie les transcriptions en langue vernaculaire dans le dessin

de faire ressortir leur phonétique. En guise d'illustration : *Wuro* (p.22) ; *Sāmenε* (p.22) ; *liɔ* (p.33) ; *vore* (p.32) sont utilisés avec des graphies de la transcription des langues ouest-africaine dont parle J.P. Vinay (1941). Dans le dessein de faire mieux que ses aînés sus-cités, l'auteur va plus loin dans l'emploi de la langue en utilisant une graphie autre que celle de l'alphabet français. Les italiques confirment l'emprunt dans la langue d'écriture et corrobore l'interférence.

- **Le recours aux notes de bas de page**

Cette technique est propre aux écrivains africains qui produisent en langue étrangère. Il s'agit de passer par là pour traduire les néologismes. Dans ce roman de 74 pages, on a 49 notes de bas de pages soit 31 traduisant les mots, expressions et chants *bɔbɔ*, 03 pour le *jula*, 01 pour le *moore*, 14 pour justifier les emprunts de citations et de références bibliographiques. Le ratio des traductions entre les trois principales langues nationales du Burkina montre qu'on a plus de 2/3 des notes infrapaginales désignant les mots étrangers au français et signalés par l'italique.

- **L'apposition, l'emphase et la coordination comme forme de traduction**

Propre à Nazi Boni, ce procédé permet d'expliquer directement l'emprunt sans autre forme de procès. Le but de ce principe de tenir directement le lecteur en haleine au lieu de le faire passer par des notes pour lui donner en français le sens des mots en langue vernaculaire :

« Dans la soirée, ils prirent le chemin de la brousse avec leurs *vore* et quelques vieux, le *kore*, masques d'initiation » (p.22)

« Arielle et le chef de notre classe avaient été informés. Les anciens décidèrent de faire le *Sakuma bi*. Ces funérailles « fraîches » sont organisées durant les trois premiers jours à partir du décès ». (p.48).

« Quant aux *sakuma kuye* ou grandes funérailles, elles s'organisent un an après le décès ». (p.48).

Tous les mots en italique sont au pluriel mais dans la langue bobo, il n'y a lieu d'ajouter la marque du pluriel avec « s » et « es » aux substantifs comme en français. Par exemple, en *jula*, c'est la lettre « W » qui est la marque du pluriel, principe auquel l'auteur/éditeur ne prête pas attention, comme on peut le voir dans l'expression : « Fila nin ba fora » (p.71) qui devrait plutôt s'écrire « Filaniw b'aw fora » (les jumeaux vous saluent) car le « W » marque non seulement le nombre de mots mais est aussi une forme d'insistance qui recommande une haute tonalité.

- Sens littéral vs sens littéraire

La traduction en sens littéral permet de traduire mot à mot les termes vernaculaires en français : « *n du n da, Do a bra* », « La bouche qui dit, c'est cette bouche que Do avale » (p.33). La traduction de cet énoncé sentencieux, faite par la mise en apposition, donne directement le sens en français avec la même construction syntaxique.

La traduction littéraire, c'est ce que fait Kourouma, c'est-à-dire chercher le sens le plus exquis en allant du malinké vers le français avec le recours aux images, aux métaphores. Pour lui, ce type de traduction recommande assez de réflexion, de détours contrairement à la traduction littérale, encore appelée dans le milieu populaire africain, la traduction « terre à terre » :

[Lise Gauvin] On dit que vous écriviez le malinké en français. Est-ce exact ?

[Kourouma] Ce n'est pas cela parce que ce n'est pas le mot à mot. Traduire le malinké en français serait très facile. Tous les Malinkés auraient pu le faire. Mais écrire comme moi, je l'ai fait demande beaucoup de travail : il faut chercher le mot, la succession des mots, c'est-à-dire la manière de présenter les mots pour trouver la pensée. Et cela exige de longues recherches. (L. Gauvin, 2009 : 156)

Chez B. Sanon, il se sert également du malinké, appelé le *jula* au Burkina Faso, pour corroborer une idée déjà avancée par un proverbe : « Tiens bon, le bout du tunnel n'est plus loin ! *Sira ka jan. Sebalite, Tollo* » (p.53). Ce procédé tient lieu ici d'argument de persuasion qui permet au locuteur de galvaniser son interlocuteur, pris de découragement. Dans la note infrapaginale, il est traduit par : « Le chemin est long, mais il est possible d'atteindre le bout du tunnel ». Ici, il reprend plutôt dans la traduction, la locution verbale « voir le bout du tunnel ». De la langue à la langue, on dirait plutôt, le trou est long, il est possible de l'atteindre puisque le mot « tunnel » n'a pas son équivalent direct dans la langue africaine. Il faut procéder par la synonymie pour avoir le sens rapproché mais garder l'esprit de la construction imagée, métaphorique comme le fait Kourouma.

- **De l'intraduisibilité des interjections et des paroles sacrées en français**

En général, les écrivains ne traduisent pas les interjections de la langue vernaculaire au français. Il s'agit, pour eux, de faire vivre l'émotion que cela suscite chez les lecteurs. Une traduction en langue étrangère serait moins attractive, susceptible de dénaturer l'effet escompté. Il est parfois impossible de trouver leurs équivalences dans les langues de traduction. Chez Boni (1962 : 89), les interjections comme « *Pâti* », ou comme « *Yabao* » dans *Batoula* (2002 : 55) permettent de faire ressentir la même sensation. Souvent il s'agit des cris d'exclamations, de joie ou de désolation comme dans « *Wohh* » (p.59) dans *Comme une termitière...* qui renvoie à une exclamation jubilatoire ou encore « *Wee* » (p.44) suivi de *Wuro*, Dieu, mot qui traduit la crispation du narrateur.

La parole sacrée renvoie au *liɔ* dans le roman. Cette parole dite des guerriers établit la communication entre le masque et une personne initiée. Il faut bien la connaître et l'initiation est le lieu par excellence où elle est apprise. Tout le monde n'est pas habilité à la dire ce qui prouve qu'en Afrique la parole a une

double dimension : sérieuse ou sacrée et profane. L'auteur ne la traduit pas comme pour ne pas divulguer des secrets mystérieux. Comme dit le narrateur : « La bouche qui dit, c'est cette bouche que Do avale » alors on peut donc penser que cela est sciemment fait. La main qui traduit peut-elle être une victime de Do ? Cette question mérite d'être posée ! C'est après le *liɔ* d'exclamation des initiés que les bouches reprisent en chœur l'hymne de Wuroyama : « *Kebekebe ! Kebekebe ! Wankoli !* » (p.33). Les interférences linguistiques entre les langues africaines par les jeux de traduction et de l'intraductibilité permettent de comprendre que les écrivains africains sont à la croisée des langues, c'est pourquoi ils manifestent dans leur production ce qui relève de leur propre terroir. Quid de l'ancrage culturel dans le roman ?

2) L'esthétique de l'ancrage culturel

Parlant de l'ancrage culturel, le professeur Hyacinthe Sandwidi affirme que c'est une spécificité que porte le roman africain dans la production d'une esthétique qui prend les marques de l'oralité et de l'expression de la culture africaine :

[...] Sous leur plume [les écrivains négro-africains], on lit des morceaux choisis de la littérature orale, on décèle des techniques de cette même littérature. La musique occupe une grande place dans leurs écrits et les langues nationales ne sont pas exclues. A travers ces aspects du roman négro-africain, on voit la marque profonde de l'Afrique. Les proverbes, les contes, les récits, la répétition, la musique instrumentale ou vocale [...] sont dans le roman africain, autant de signes d'africanité, autant d'expression du beau ou de manifestation de l'esthétique littéraire. (H. Sandwidi, 1998 : 198).

Les différentes recherches sur cette africanité du discours romanesque prouvent un renouvellement esthétique dans l'écriture et font la spécificité, l'originalité, l'authenticité de la

littérature africaine à travers un style hybride à mi-chemin entre écriture et oralité. Fernando Lambert (1997) écrit à cet effet :

Le roman africain se donne ainsi des traits esthétiques qui le caractérisent et qui le spécifient. Aucun roman européen ne pratique avec une telle intensité ce qu'on appelle le « mélange de genres » ou plus précisément la force intégratrice du récit africain. (F. Lambert, op.cit., p.13).

En nous référant à Hyacinthe Sandwidi, cette « force intégratrice du récit africain » dans la fabrique de l'esthétique se déploie en deux composantes spécifiques- l'esthétique paralittéraire et l'esthétique littéraire négro-africaine- sont repérables dans le roman de B. Sanon et font partie intégrante de l'expression de la culture *bɔbɔ*.

2.1. L'esthétique paralittéraire

Le préfixe latin « para » renvoie à ce qui est à côté de ou en marge de. Par paralittéraire, il faut entendre par là, la recension des formes d'expression culturelle qui ne sont pas considérées comme relevant de la littérature orale. En effet, ce ne sont pas des genres oraux spécifiques mais des formes de culturalités dont sont imbibés les romans africains. Pour A. Kantagba et M. Sawadogo (2019 : 140) : « L'esthétique paralittéraire consiste à l'insertion judicieuse dans la trame romanesque d'expressions culturelles comme la musique, la danse, le *dakiré* et la palabre en vue de créer le beau ». Dans le roman, on recense cette esthétique par la présence de la musique et de la danse et aussi par la parenté à plaisanterie.

- La musique et la danse

Toutes les cérémonies africaines, qu'elles soient organisées pour des circonstances funestes et joyeuses, recommandent la musique et la danse. L'adage dit que la musique adoucit les mœurs. Dans « Prières aux masques », Senghor (2020 : 33) affirme sans ambages : « Nous sommes les hommes de la danse dont les pieds reprennent vigueur en frappant le sol dur ». La

danse et la musique sont deux poissons d'un même fleuve, pour reprendre un proverbe *jula* qui montre qu'il s'agit d'un tandem indissociable. Chaque musique va avec le pas de danse qui convient. Dans le roman, l'auteur commence par décrire la danse des masques marquant la fin de l'initiation des jeunes. Après avoir appris, le *liɔ*, le langage des guerriers, ils sont attendus au village par la musique et la danse des masques comme pour dire qu'ils sont désormais dévoués au grand dieu, Do par le port des masques :

Tous les habitants nous attendaient sur la place publique. Quelle euphorie indicible ! Les Kore, masques d'initiation, s'exhibaient si bien. Leurs pieds reprenaient vigueur en frappant le sol dur. Ah ! Quelle fierté de se sentir homme. (B.Sanon, op.cit., p.33)

L'auteur pastiche le vers de Senghor en remplaçant les temps verbaux et les pronoms pour parler de cette manifestation culturelle qu'est la danse des masques dans les sociétés africaines. Dans les communautés *bɔbɔ*, sont toujours et ancrées dans la tradition, il n'est pas permis à n'importe qui de porter un masque encore moins de danser sur la place publique. Il faut non seulement être de la communauté, c'est-à-dire liée par le sang, faire l'initiation, le lavage du visage, apprendre le langage des masques auprès des *vore*, les aînés et mais aussi avoir l'habileté, la dextérité, l'entrain, l'intelligence pour pouvoir porter le masque et danser avec. Tout le monde n'était pas habilité à le faire, comme pour reprendre la métaphore biblique, il y a beaucoup d'appelés mais peu d'élus. Aujourd'hui, certaines cultures sont réduites au ras de pâquerettes, et on peine à rendre un hommage conséquent aux divinités parce que la caste d'instrumentaliste, celle des griots tend à disparaître et on n'arrive pas à transmettre scrupuleusement ce savoir séculaire qui est celui du « sac à parole bien dit et dit bien ». La danse des masques, la rythmique, la gestuelle est aussi évoquée dans le roman à l'ambiance qui règne autour de la place publique où les

masques font des pas de danses exquises. Les différentes variétés de masques se faufilent au fur et à mesure dans l'arène et ceux qui sont les plus appréciés, ce sont les *Kore* :

[...] Ce fut le tour des *kore* à Kunbrena. Ils symbolisent de par leur grande taille, la mystique majesté de l'éléphant. Entre chants et battements de main, ils courent, et leurs pas de danses sont empreints de grâce. Il arrivait à un moment donné que le *Kore* perde l'équilibre et tombe dans la sphère de danse. Il est sur le champ aidé par les jeunes initiés. La danse s'arrête momentanément. (B. Sanon, op.cit., p.55)

Cette pause descriptive traduit la vénusté du spectacle des masques, ils dansent avec frénésie aux « battements de mains et des chants » du public qui apprécie chaque pas qu'ils font. La danse des masques est avant tout une cérémonie ludique qui permet de divertir et de magnifier l'expression et la création artistique en Afrique. Ils symbolisent le rapport intime qui lie l'homme africain, à *Sogo*, le dieu de la brousse. C'est pourquoi, ils incarnent les animaux de la brousse où les initiés apprennent les secrets de la nature par l'initiation à la chasse, à la connaissance des plantes curatives à chaque mal spécifique.

Dans le roman, on retrouve également l'expression de la musique dite moderne et propre à la culture africaine à l'instar du Zouk, genre musical ayant une connotation sentimentale, permettant aux tourtereaux, Arielle et Tollo de « goûter aux délices du paradis » comme dit le narrateur. Et c'est sous les notes de l'artiste martiniquais, Jacky Rapon que les deux dansent :

S'il me faut, tout sacrifier pour répartir à zéro
Tout effacer pour mieux t'aimer recto verso
S'il me faut, tout avouer, gommer tous mes défauts
Réinventer les mots, braver le temps qui passe
Sans toi mon horizon s'efface, baby... (B. Sanon, op.cit., p.64).

Ce classique du zouk est exquisément choisi par le narrateur pour traduire la jubilation de ces jeunes ados qui avaient des sentiments réciproques. La musique et la danse permettent donc de dissiper l'angoisse, de participer à la fabrique de l'esthétique à travers l'expression évasive. Qu'en est-il donc de la parenté à plaisanterie dans ce roman ?

- **L'alliance à plaisanterie**

Encore appelée, le « dakiré », ou le « rakiré » selon les variantes moaga, ou encore le « sinaguya » en malinké, elle a pour but de renforcer la cohésion entre les peuples. Alain Joseph Sissao est l'un des chercheurs burkinabè qui a consacré plusieurs de ses travaux à la présentation et au fonctionnement de cette marque d'africanité dans les groupes ethniques de son pays. Par moment, on tend à confondre l'alliance et la parenté à plaisanterie, A. J. Sissao (2014) fait la part des choses entre les deux notions en ces termes :

On parle de parenté à plaisanterie, lorsqu'il existe un lien de consanguinité contracté par le mariage entre deux groupes ou deux familles, lien qui autorise un certain nombre de privautés [comme le jeu], par exemple entre petit-fils et grand-père ou bien entre frère cadet et l'époux du frère aîné. Quant à l'alliance à plaisanterie, elle repose sur l'existence d'un lien entre deux ethnies, deux groupes sociaux, deux villages, deux quartiers, etc., opérés par le truchement des ancêtres qui ont scellé un pacte sacré (oral ou symbolique de sang) basé sur des relations amicales. Cette alliance très particulièrement et généralement est régie par tout un code de plaisanteries mais elle comporte également, des préceptes de non-agression, d'alliance mutuelle, de respect et de solidarité. (A. J. Sissao, 2014 : 201).

Dans le roman, c'est une alliance à plaisanterie qui lie les villages de *Wuroyama* et de *Baye*, lorsque des habitants de l'un des deux villages se rencontrent, ils se taquent par des jurons profitent

pour se passer des salutations, ils assistent respectivement à leurs différentes manifestations culturelles :

Cette nuit-là, c'était *le kore sapere* à Baye, un village non loin de Wuroyama. Il existe une parenté à plaisanterie entre les habitants de ces deux villages. C'est pourquoi quand ils se rencontrent dans des solennités ou les jours de marché, ils ne manquent pas de se proférer des jurons, « kakala » ; « Sonkuru », « Guegue ». (B.Sanon, op.cit., pp.53-54).

Les termes mis entre guillemets sont explicités en notes infrapaginales par l'auteur et signifient respectivement « gredin », « canaille », « chien ». Il poursuit en disant : « ces termes sont utilisés dans un élan de plaisanterie ». Au sein d'une même communauté, l'alliance à plaisanterie permet de favoriser la solidarité, de faire régner la paix entre les hommes à travers ces joutes verbales qui ont des fonctions ludiques dans le dessein de favoriser le vivre ensemble. Habituellement, on croit directement que c'est uniquement entre les groupes ethniques différents que cela est possible ; entre les Bobo, les Peuls et les Markas, par exemple au Burkina. Au niveau de la fréquence narrative, on voit qu'il s'agit d'un récit singulatif qui donne une force vive au récit à travers le caractère ludique. Qu'il s'agisse de l'alliance ou de la parenté à plaisanterie, A. J. Sissao (2004 : 271) estime qu'il s'agit de deux véritables moyens de cohésion sociale ayant des vertus préventives.

Si l'esthétique paralittéraire ressort dans ce roman par la musique, la danse et l'alliance à plaisanterie, comment l'esthétique littéraire négro-africaine se déploie-t-elle ?

2.2. L'esthétique littéraire négro-africaine

Dans *Decolonizing the mind*, lorsque le débat de l'abandon des langues européennes s'est imposé aux écrivains africains, d'aucuns, à l'instar de Senghor, d'Okora et d'Achebe, ont estimé qu'il s'agit davantage d'africaniser le discours romanesque pour

véhiculer l'expression de la culture et des traditions avec ces langues plutôt que de les abandonner :

Le seul défi qui nous importait était de parvenir à charger les langues européennes du poids de notre expérience personnelle d'Africains en y annexant par exemple des proverbes et d'autres spécificités des traditions du discours africains. et d'autres spécificités des traditions et du discours africains. Dans cette nouvelle tâche, Chinua Achebe, Amos Tutuola et Gabriel Okara faisaient à nos yeux figure de modèles. La longue marche à laquelle nous étions préparés pour mener à bien notre mission d'enrichir les langues étrangères en y injectant, entre les vieilles articulations rouillées, un « sang noir » senghorien. (Ngugi, op.cit., p.13).

Pour Hampaté Ba, l'écriture en langue étrangère n'est qu'une photocopie et estime qu'elle ne saurait refléter le savoir. Il ne fallait donc emprunter ces langues que pour des raisons de réception mais en africanisant le discours avec des réalités du terroir africain. Cela a donc donné naissance à ce qu'on a pu appeler, l'esthétique négro-africaine ou l'imbrication des genres oraux comme les contes, les chants, les devises, les proverbes, les devinettes, etc., dans la trame du roman. Cette nouvelle littérature propre à la fabrique du roman négro-africain se vérifie aisément dans *Comme une termitière...* sur plusieurs pans.

- La diversité des chants

On les retrouve dans toutes les manifestations culturelles. Dans le roman, c'est l'élément de l'esthétique négro-africain qu'on recense le plus. Ils peuvent être classés selon leurs usages. Dans sa nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains, Kam Sié Alain (2007 : 275-293) revient, d'emblée, sur les différentes typologies classiques des textes oraux initiées par les spécialistes de la littérature orale à l'instar de Denise Paulme, Eno Bilinga, etc. avant de proposer une nouvelle nomenclature qui tient compte non seulement du volume et de la nature du texte

mais aussi du mode du discours qu'il soit narratif, fictif, parlé ou chanté ou même pas et des fonctions. De cette taxonomie des textes oraux, il retient cinq types à savoir : les discours narratifs qui permettent de raconter une histoire mettant en scène des acteurs (épopées, contes, légendes, etc). Dans ce groupe, il présente les modes de configuration différentes selon qu'ils soient des discours narratifs parlés fictifs ; des discours narratifs ; les discours non narratifs ; les énoncés qui peuvent être soit sentencieux (proverbes, maximes, adages), soit laudatif (hymne, devise) ou des jeux de langages (devinettes) ; la parole des instruments musicaux et la parole de jeux de plaisanterie. Le genre oral qu'est le chant est perçu comme un discours narratif qui peut être à la fois fictif ou non fictif, chanté ou parlé. Dans le roman, ils sont chantés et parlés et peuvent être classés plusieurs catégories : les chants initiatiques, funèbres, incantatoires et de réjouissances.

- **Les chants initiatiques :**

Ils sont psalmodiés par les initiés, de retour au village après la profération du *lio*

Kebekebe ! Kebekebe ! Wankoli !

(Exclamation des initiés)

Wuroyama ! Wuro Yama !

Une terre de l'ancêtre Do où

Règnent la concorde, la fraternité et la paix

Ô sacrée terre des guerriers, je t'encense !

Yeux rivés vers l'horizon, je t'habite

Avec la plus grande humilité. Territoire sans ostracisme ;

Ma fierté, le bercail où se peaufinent tous faits sibyllins.

Ancêtre au visage sans rides, je m'incline. (B.Sanon, op.cit., p.34)

Ce chant qui marque l'apothéose de l'initiation à une valeur poétique considérable. Il est en forme d'acrostiche et reprend l'initiale du village, « WUROYAMA ». On passe d'une

glorification de terre à celle de la divinité suprême à laquelle tous les initiés demandent secours et recours. Le caractère évasif et ludique de ce chant corrobore la réjouissance de ces jeunes, devenus hommes après l'école de l'initiation.

● Les chants funèbres

Au cours de l'initiation, la formule était claire : « *n du n da, Do a bra* », « La bouche qui dit, c'est cette bouche » que Do avale. (p.33). Il est impératif de savoir garder le secret de l'initiation de ne pas le divulguer à tout passant. Dibi, l'unique fils de la vieille Padia, n'a pas transgressé l'interdit et a été victime de Do après avoir profané *Sogo*, le dieu de la brousse. On peut donc entendre sa véritable crispation dans ce chant bobo :

Wuramabara yeŋe pepe na
M'a Dibi za yo
Dayagala te
Dankoro ! Koro wee !
N'ni wo ye
*Dayagalate*²⁸. (B. Sanon, op.cit., p.33)

L'auteur met dans la bouche de cette narratrice intradiégétique, un chant mélancolique. La traduction du *bɔbɔ* en français atteste la tonalité élegiaque de ce chant funèbre. Ce procédé, ce discours narratif chanté à vocation d'émouvoir le lecteur. Faire ressentir les quérimonies d'une mère, suscite un véritable émoi plus dans la langue *bɔbɔ* qu'en français. Cette mort que l'on considère comme un *seri yaga* ou une mauvaise mort ne devrait pas être pleurée, le corps de l'enfant est enfoui dans une termitière sans soins particuliers et laissé à la merci des termites. C'est comme une sorte de purgatoire ou du châtement de la forêt maudite qu'on retrouve dans *Grossesse désirée* de Hermann Valy (2017) ou chez Chinua Achebe dans *Tout s'effondre* (1958) qui est reprise ici avec l'abandon du cadavre dans une termitière. Au cours des

²⁸ (Traduction : Tous les nouveaux initiés sont de retour de la colline. Je n'ai pas vu Dibi. Un malheur est arrivé. Ô masque de Koro ! Mon fils y est resté. Un malheur est arrivé).

Sakuma bi, les funérailles fraîches, qui ont lieu durant les trois de décès du père de Tollo, les jeunes lui dédient un chant funèbre qui est plus de l'ordre d'un discours narratif parlé pour présenter leurs condoléances à la famille éplorée :

Wuro inan'a
Wuro kuma kuna
Wuro fiando nɔgɔya
Wuro ke zigi tugu
*Wuro, siara pere mia dinian ma*²⁹ (B.Sanon,
op.cit., p.51)

Ces paroles ont pour vocations d'apporter un soutien émotionnel à la famille. Il est dit en bobo pour refléter fort ancrage que l'auteur cherche à montrer à son lecteur.

- Le mythe

Le professeur Louis Millogo le considère comme un genre historico-légendaire. C'est un long énoncé narratif qui fait généralement la genèse des circonstances qui ont naissance ou à partir desquelles un fait entre dans les pratiques culturelles d'une communauté. Dans *Comme une termitière...*, le mythe revient sur la création du premier masque en ces termes :

En effet, un mythe existe sur l'origine du premier masque. C'est l'histoire de deux frères consanguins qui disputaient sans cesse le titre d'aînesse et les droits y afférant. Le plus avancé en âge était dépité de constater que son cadet contestait toutes ses entreprises. Le cadet était dévergondé. A la fin, l'aîné ne savait plus où mettre la tête tellement la discorde s'était accrue. C'est alors qu'il eut l'idée de s'éloigner dans la brousse pour s'en remettre à *Wuro*. Il supplia *Wuro* si intensément que ce dernier se manifesta. Une créature étrange se présenta à lui, lui offrant un vêtement de feuilles et lui donnant des instructions. L'aîné les suivit à la lettre et revêtit

²⁹ (Traduction : Que Dieu ait pitié de lui ! Que Dieu nous console ! Dieu père, accorde-lui la paix au sein de ton royaume ! Dieu père, accorde-lui la paix auprès de toi ! Dieu père, accorde la quiétude à ce monde !)

l'attirail des feuilles vertes, connu sous le nom de siyc, le premier masque. En revenant au village, l'aîné, désormais masqué, se dirigea vers le cadet, le terrifiant et le tourmentant avec un fouet. Lorsqu'il fut convaincu d'avoir pris le contrôle de son frère, il retira le masque et lui posa une question :

- Qui est l'aîné parmi nous ?
- C'est toi, répondit le cadet, effaré.

Sur ces faits, l'aîné mit le Cadet en garde en ces termes : “ Tu ne parleras jamais de ce que tu viens de connaître à la femme”. Cet acte fut la première cérémonie d'initiation. (B. Sanon, op.cit., pp.31-32).

Ce long énoncé symbolisant l'histoire de la création du masque et la première cérémonie d'initiation *bɔbɔ* est à la fois évasif et didactique. C'est une histoire que peu connaissent et à travers des passages humoristiques, notamment la bastonnade et au niveau de la durée du récit, avec la scène narrative entre les deux personnages, on comprend qu'il y a plusieurs moralités que ce mythe cherche à inculquer : celles du respect du droit d'aînesse et du respect de la parole donnée, du serment. Parlant de ce genre oral, historico-légitime, L. Millogo (2001 : 176) écrit :

Le mythe historicisé [...] est enseigné comme événement passé non fictif mais vrai ; et tout le monde dans la société traditionnelle y croit. Les faits réels du passé, dont les traces et les témoins sont observables dans le présent et dont la connaissance a été transmise de bouche à oreille avec une conservation quasi religieuse, relèvent, par leurs matériaux, de l'histoire.

Au-delà de son aspect imaginaire, de son caractère fabuleux, en Afrique, le mythe s'enracine dans les sociétés traditionnelles comme une histoire vraie. Il est perpétué et mis en pratique, ce qui lui donne un caractère sacré parfois totémique lorsqu'il s'agit d'un végétal ou d'un animal. Le mythe à l'instar du conte est un genre narratif qui débouche sur la double dimension, fantastique

et didactique. Après avoir vu les énoncés longs, dans la dernière, il sera question du repérage des énoncés courts sentencieux dans le récit.

- Les énoncés sentencieux

Dans la taxinomie des genres oraux, le professeur Kam relève trois types d'énoncés à savoir : les énoncés sentencieux, les énoncés laudatifs et les jeux de langage. Ils se distinguent des autres genres oraux du fait de leur volume parce qu'ils sont généralement très courts. En effet, les énoncés sentencieux, qui expriment une vérité (et non la vérité), sont basés sur l'expérience et ont une corrélation avec la sagesse populaire. On retrouve donc dans ce type d'énoncé : les adages, les proverbes et les maximes. En effet, il est difficile, voire impossible pour un Africain qui baigne dans sa culture, de parler, d'écrire sans faire recours à ces énoncés. En sus de la fiction littéraire, il n'est pas rare de les (re)-trouver même dans les productions scientifiques africaines, dans les discours des hautes personnalités, etc. Cela s'explique sans doute par le fait qu'ils sont signes de l'expressivité, de la réflexivité, propices à l'argumentation. Parmi ces énoncés, ce sont les proverbes qui sont présents dans la trame romanesque de Bismarck. La parémiologie, définie comme l'étude des proverbes, nous permet de saisir leur portée esthétique, ludique et didactique. Pour L. Tiaho (2021 : 154) : « La connaissance parfaite des proverbes d'une culture donnée par un individu traduit l'enracinement de celui-ci dans cette culture qu'il contribue à pérenniser par leur usage ». Cela se vérifie d'autant qu'ils permettent de mieux agrémente le discours à travers leur sens ésotérique et métaphorique. Dans l'élan de la communication, il n'est pas permis à tout le monde de décoder facilement le message que recouvre un proverbe.

Le premier qu'on retrouve dans le roman enseigne les valeurs de gratitude et de reconnaissance : « N'oubliez jamais que si la branche fleurit, c'est parce que la terre nourricière a accepté de lui fournir les vitamines nécessaires qu'il faut » (p.18). C'est par cette litote que le narrateur rappelle la valeur

cardinale du remerciement dans les sociétés africaines. Il s'agit donc du combat de l'ingratitude. L'emploi des verbes à l'impératif donne l'injonction de veiller au strict respect de cette sentence. Par la suite, le narrateur rappelle à Tollo qu'il faut avoir le courage de mieux intérioriser certaines situations, accepter que la douleur est passagère : « Les larmes qui coulent font mal, mais plus font celles qui ne coulent » (p.36).

L'acceptation, la tolérance, la compréhension, c'est ce qu'essaie Tollo essaie de faire comprendre à Arielle lorsqu'elle s'est mise à penser aux difficultés conjugales de ses parents : « La langue et la dent qui sont amenées à cohabiter ensemble pour toujours, se querellent » (p.41). Tollo a cette maîtrise des énoncés oraux qu'il manie en fonction de chaque situation. Au seuil de sa vie, le vieux Dafra apprend à son fils, le sens de l'autodétermination : « Une personne qui porte un seau d'eau sur sa tête accorde de l'importance à chaque goutte qui s'y trouve » (p.33). Ce sont ces paroles qu'il laisse comme héritage à son fils et il lui recommande de se confier aux mânes des ancêtres en cas de difficultés. Enfin, le proverbe traduit du *bɔbɔ* en français par « la bouche qui dit, c'est cette bouche que Do avale » (p.33) est une synecdoque qui enseigne le respect du serment et du pacte. Considérée comme société de l'oralité, en Afrique on accorde une noble considération à la parole, à telle enseigne qu'on distingue la parole profane de celle sacrée. C'est donc avec émoi que la prolepse interne vient confirmer la rigueur de ce proverbe à travers la mort du jeune Dibi. Cette explication est corroborée par J.Derive :

Les pouvoirs rattachés à l'exercice de la parole envisagés comme une conséquence et indice de pouvoir social possédé se manifestent non seulement par la communication contingente au quotidien mais aussi dans les discours ritualisés. (J. Derive, 1985 : 25)

C'est pourquoi, il faut se garder de divulguer les secrets surtout lorsqu'ils sont en rapport avec les rites et l'initiation. Les proverbes participent de par leur esthétique, leur image à la beauté du discours romanesque. Cette partie consacrée à l'ancrage culturel a permis de voir que le roman comporte en lui des éléments relevant de l'esthétique paralittéraire comme la musique, la danse et le rakiyé ; et aussi de l'esthétique littéraire négro-africaine à l'instar des énoncés sentencieux et des énoncés longs. Dans la dernière partie, la réflexion porte sur l'esthétique intertextuelle et ses paramètres dans le roman.

3. L'intertextualité

Le terme intertextualité a été introduit pour la première fois par J. Kristeva (1969) dans son ouvrage, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, inspiré du dialogisme de Bakhtine, pour désigner le croisement dans un texte d'énoncés pris à d'autres. Ce concept sera repris et développé à la suite de Kristeva par des critiques comme Barthes, Riffaterre et Genette. La notion d'intertextualité, selon G. Genette (1982 : 8), est définie comme : « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c'est-à-dire la présence effective d'un texte dans un autre ». Cela dit, il dégage cinq relations transtextuelles que sont : l'intertextualité, la paratextualité, la métatextualité, l'architextualité et l'hypertextualité. Sur la quatrième de couverture, de *Palimpsestes. La littérature au second degré* (1982), il désigne l'intertextualité par le terme de palimpseste ou d'hypertextes :

Un palimpseste est un parchemin dont on a gratté la première inscription pour en tracer une autre, qui ne la cache pas tout à fait, en sorte qu'on peut y lire, par transparence, l'ancien sous le nouveau. On entendra donc, au figuré, par palimpsestes (plus littéralement : hypertextes), toutes les œuvres dérivées d'une œuvre antérieure, par transformation ou par imitation [...]. Un texte peut toujours en lire

un autre, et ainsi de suite jusqu'à la fin des textes. Celui-ci n'échappe pas à la règle : il l'expose et s'y expose.

On part généralement du principe que pour écrire, il faut absolument lire, s'inspirer, prendre pour modèle, rendre hommage, subvertir une esthétique, etc., à partir d'un texte ayant préalablement existé. Pour ce faire, les pratiques intertextuelles comme la citation, la référence, la parodie, l'allusion, le collage, le pastiche permettent d'appréhender comment un texte peut être construit à partir d'un autre. Dans *Comme une termitière...*, du péri-texte au texte, on a une foisonnante esthétique intertextuelle qui « donne une coloration plus exquise » au récit.

3.1. *Le pastiche*

Souvent confondu à la parodie, le pastiche, contrairement à celle-ci n'est pas un travestissement ou une écriture subversive envisagée sous l'aspect ludique, burlesque ou ironique, c'est selon A. C. Gignoux :

L'imitation d'un style d'un auteur, dans un texte que l'on appelle par conséquent “à la manière de” tel ou tel auteur. Sans reprendre exactement tel ou tel livre, le pasticheur est suffisamment habile pour reproduire le style ou le tic langagier de son prédécesseur. Le pasticheur ne “vole” rien, contrairement au plagiaire [...] le pastiche tient plus souvent de l'hommage à un auteur que l'on admire (peut-être trop, jusqu'à avoir intégré son style). (A.C. Gignoux, 2005 : 67)

Dans le roman, on découvre déjà dans le péri-texte, avec la dédicace que l'auteur imite le style de Laye Camara en dédiant lui aussi un poème à sa mère comme celui-ci l'a fait avec son premier roman, *L'enfant noir*. Les liens allusifs entre les deux textes sont évocateurs :

<p>À ma mère, Bismarck T. SANON</p>	<p>À ma mère, Laye Camara</p>
<p>Fille de mes ancêtres Femme gracieuse Celle envers qui j'ai toujours voué un respect sacro-saint Je te salue ! Dans tes entrailles, tu me portas. Malgré mes coups de pieds, Sempiternels, tu n'es point tombée en syncope. Mère, Tu connus la souffrance de toutes les corvées, Brave, tu l'es Tu m'as mis au monde. De ton sein, je bois comme un templier le souffle de vie [...]</p>	<p>Femme noire, femme africaine, Ô toi ma mère, je pense à toi... Ô Daman, ô ma Mère, Toi qui me portas sur le dos, Toi qui m'allaitas, toi qui gouvernas mes premiers pas, Toi qui la première m'ouvrit les yeux aux prodiges de la terre, Je pense à toi... [...] Femme noire, femme africaine, Ô toi ma mère, Merci, merci pour tout ce que tu fis pour moi, Ton fils si loin, si près de toi. Femme des champs, femme des rivières Femme du grand fleuve, ô toi, ma mère je pense à toi...</p>

L'auteur pastiche L. Camara à plusieurs niveaux. Les deux textes ont les mêmes titres, il y a plusieurs procédés anaphoriques qu'on retrouve notamment avec le mot « femme » qui est repris pour valoriser la mère. La répétition avec le syntagme verbal « me portas » est perceptible dans les deux textes. Tandis que L. Camara procède par une accumulation en citant les tâches de sa mère : « Femme des champs ; femmes des rivières, femme du grand fleuve », B. Sanon emploie plutôt l'asyndète, figure de concision, par l'emploi d'un argot « corvées » sans trop de détails. Il réduit son texte, à sa mère « fille de [s]es ancêtres » tandis que le texte de Laye a une perception plus large : « femme africaine, femme noire ». On peut comprendre que l'intentionnalité de ce texte, écrit 1953, qui

s'inscrit dans un élan porteur des valeurs de la négritude, de la valorisation de la femme de couleur. Somme toute, les deux dédicaces ont toutes des tonalités dithyrambiques. Dans le même esprit de la négritude, quelques vers du poème aux masques de Senghor (2020 : 23) sont pastichés dans le roman : « Ancêtre au visage sans plis » (p.56) renvoyant à « Ancêtre à tête de lion. [...] Masques aux visages sans masque, dépouillés de toute fossette comme de toute ride » du texte poétique. B. Sanon s'inspire du poème de Senghor, en hommage à son père, Diogoye, « l'ancêtre à tête de lion », pour écrire le sien à l'endroit de l'ancêtre Do. Ce ne sont pas seulement les partisans de la négritude et les textes laudatifs que l'auteur imite, il s'inspire du chef de file du romantisme français, Victor Hugo, en mettant dans la bouche du protagoniste des vers élégiaques attestant l'ire et mélancolie de celui-ci suite la brusque disparition de sa sœur jumelle :

Poème de B. Sanon	Poème de Victor Hugo
<p>Demain, je partirai Demain, au coucher du soleil, J'irai au royaume des os blancs Visage terne, voix nouée Je partirai. Loin de la ville et de ses réverbères Pour n'avoir que toi en esprit. Ni les intempéries ni la beauté crépusculaire Ne m'arrêteront. Prématurément, tu t'en es allé Comme j'aurai aimé que tu sois à mes côtés ! Ma bien-aimée, je me languis de toi ! Demain, au coucher du soleil J'irai... Sur ta sépulture, en gémissement</p>	<p>Demain, dès l'aube à l'heure où blanchit la campagne, Je partirai. Vois-tu, je sais que tu m'attends. J'irai par la forêt, j'irai par la montagne. Je ne puis demeurer loin de toi plus longtemps. Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, Sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit, Seul, inconnu, le dos courbé, les mains croisées, Triste, et le jour pour moi sera comme la nuit. Je ne regarderai ni l'or du soir qui tombe, Ni les voiles au loin descendant vers Harfleur,</p>

Je brûlerai un cierge Mains croisées Pour n'avoir que toi en esprit.	Et quand j'arriverai, je mettrai sur ta tombe Un bouquet de houx vert et de bruyère en fleur.
--	---

Le pastiche ressort à plusieurs niveaux. Sur le plan stylistique, B. Sanon emploie plutôt des figures antithétiques au texte de Hugo. Au niveau de la temporalité, Hugo se rend au cimetière à l'aube pour voir la sépulture de sa fille Léopoldine alors Tollo dans le poème de B. Sanon veut s'y rendre « au coucher du soleil ». Au niveau de la spatialité, on a une proximité qui se confirme par les itinéraires que deux choisissent d'emprunter. Hugo va « par la forêt et par la montagne », ce qui confirme la proximité des romantiques avec la nature et Tollo va « loin de la ville et de ses réverbères », euphémisme qu'il emploie pour imiter les vers du premier texte. Au niveau lexical, Hugo emploie un registre courant dans les vers : « Je marcherai les yeux fixés sur mes pensées, sans rien voir au dehors, sans entendre aucun bruit » et B. Sanon, un niveau soutenu : « Pour n'avoir que toi en esprit. Ni les intempéries ni la beauté crépusculaire. Ne m'arrêteront ». Cela est perspective aussi avec les mots employés : Hugo utilise un lexique standard avec les mots comme « tombe », « bruit » et B. Sanon propose l'équivalent de ces mots dans un registre acrolectal avec « sépulture » et « intempéries ». On recense aussi les mêmes enjambements externes, avec des syntagmes verbaux, dans les deux textes avec « Je partirai » et « J'irai » employés de manière anaphorique. Il y a aussi le champ lexical de la solitude dans les deux textes. Chez Hugo, on a des locutions mélancoliques : « loin de toi », « sans rien » ; on les retrouve également chez B. SANON avec « ne...que » ; « loin de ». Au niveau de la tonalité, on remarque un lyrisme nostalgique dans les deux textes, confirmant le pastiche de l'auteur. B. Sanon essaie d'avoir un assemblage de style qu'il emprunte chez ces auteurs qui l'ont, sans doute, inspiré dans la littérature africaine et française pour faire une décalcomanie de manière d'écrire dans le dessein de leur rendre

hommage. Dans son récit, au niveau des paramètres intertextuels, on retrouve une panoplie de citations.

3.2. *Les citations*

La citation est la pratique intertextuelle la plus notoire. Pour T. Samoyault, critique littéraire à l'Université Paris VIII, dans le cadre de l'intertextualité :

La citation est immédiatement repérable grâce à l'usage de marques typographiques spécifiques. Les guillemets, les italiques, l'éventuel décrochement du texte cité distinguent les fragments empruntés de ces marques suffit à signaler la citation, l'absence totale de typographie propre transforme la citation en plagiat, dont la définition minimale pourrait être la citation sans guillemets, la citation non marquée. (T. Samoyault, 2005 : 34).

Sans aucune mention, de référence de la coprésence d'un texte antérieur dans un nouveau, on sort du cadre de la citation pour le plagiat, forme de « vol intellectuel » comme on le dit habituellement. Dans le roman de B. Sanon, on a 13 citations illustrées par la présence des guillemets et des notes de bas de page qui mentionnent les sources bibliographiques de l'emprunt. Parmi ces citations, 07 sont prises chez les écrivains (Antoine de Saint-Exupéry, p.17 ; Pacéré Titinga, p.27 ; Mariama Ba, p.28 ; Emile Lalsaga, p.40, Seydou Badian, p.41 ; Sangouan Sanou, p.50, Hampaté Ba, p.63); 04 chez des écrivains (Marshall McLuhan, p.18 ; Frantz Fanon, p.25 ; Georges Danton, p.39 ; Spinoza, p.67) et 02 extraits de discours politiques (Thomas Sankara, p.25 et p.28). Toutes ces citations sont bien illustrées et traduisent sa connaissance livresque fort appréciable. Ce qui peut paraître comique, c'est le soin qu'il prend pour replacer les sources de ses emprunts avec les paginations, l'italique pour les œuvres d'où elles sont extraites. Pour un jeune auteur africain qui publie, pour la première fois en France, on a l'impression que l'auteur craint d'être frappé par le syndrome de Ouologuem,

pour reprendre l'expression d'Edmond Mbiafu (2001, p.201). Connaissant sûrement l'histoire de cet écrivain iconoclaste, lauréat du Renaudot 68 et des mésaventures dont celui-ci a été victime, l'auteur s'est dit qu'il ne faut pas le risquer d'être victime du même sort.

3.3. La référence

À la différence de la citation, la référence est un paramètre de l'intertextualité qui renvoie le lecteur à un autre texte sans aucune mention préalable :

La référence, comme la citation, est une forme explicite d'intertextualité. Mais elle n'expose pas le texte autre auquel elle renvoie. C'est donc une relation *in absentia* qu'elle établit. C'est pourquoi elle se trouve privilégiée lorsqu'il s'agit simplement de renvoyer le lecteur à un texte, sans le convoquer littéralement. (N.Piégay-Gros, 1996: 48-49).

C'est aussi une pratique qui renvoie à des jeux de l'érudition que font les écrivains pour rendre un hommage déguisé ou même pour tester le niveau de connaissance livresque de leur lecteur puisque sans une suffisante lecture, il est difficile de la saisir dans un texte au regard de la relation *in absentia* établit avec texte référencé. Dans le roman, on retrouve un énoncé sentencieux, qui semble être la devise propre à Hampaté Bâ, attribuée au protagoniste par ses congénères eu égard à la rigoureuse éducation traditionnelle dont il a bénéficié au village : « Ton géniteur a été un héros. Il fit de toi un diplômé de l'université de la parole enseignée à l'ombre des baobabs » (p.52). Tel Hampaté Bâ qui a vécu et appris auprès du sage de Bandiagara, Tierno Bocar, Tollo a fait ses preuves de bons disciples, près du père Dafra en apprenant ri/vigoureusement les us et coutumes de sa communauté. C'est donc une relation d'identification qui unit les deux textes.

Conclusion

L'œuvre de B. Sanon est une somme de plusieurs esthétiques empruntées aux classiques de la littérature africaine et française. Ce récit s'analyse comme un roman de culture, au regard de quelques critères typologiques anciennement élaborés par les critiques pour classer les romans africains, à deux niveaux précis. D'abord, il aborde les questions et manifestations culturelles et culturelles africaines à travers des récits intradiégétiques-hétérodiégétiques qui font la genèse de la cosmogonie *bɔbɔ* avec l'histoire sur l'origine des masques, du culte des morts, des jumeaux, des rites sacrificiels à Do, l'entité suprême de cette communauté. Ensuite, l'africanité du discours ressort au niveau linguistique par les interférences entre le *bɔbɔ*, le *jula*, le *moore* et le français; par l'onomastique (toponymes et anthroponymes burkinabé), par l'esthétique hybride, écriture et oralité qui permet de voir la littératie du récit à travers l'esthétique paralittéraire (musique et danse, l'alliance à plaisanterie) et l'esthétique littéraire négro-africaine (énoncés sentencieux, chants, discours narratifs non fictifs). Conscient qu'aucune production littéraire ne se fait pas *ex nihilo*, par le biais des références intertextuelles, l'auteur s'inscrit dans le champ littéraire en imitant, en subvertissant, en citant textuellement les auteurs qui l'inspirent par des emprunts de citations, de références et des pastiches. Par ce roman, on a une littérature réchauffée au micro-onde pour être servie au lecteur aguerri dans un style ludique et novateur qui confirme « la grande culture générale et livresque de l'auteur qui s'appuie sur [toutes ces considérations] pour donner une coloration plus exquise à son récit » comme le souligne le préfacier.

Références bibliographiques

Roman étudié

SANON Bismarck Tolo (2023), *Comme une termitière...*, Paris, Editions Hello.

Oeuvres littéraires citées

Achebe Chinua (1958/2013), *Tout s'effondre*, Paris, Actes Sud.

Boni Nazi (1962), *Crépuscule des temps anciens*, Paris, Présence africaine.

CAMARA Laye (1953), *L'enfant noir*, Paris, Plon.

HUGO Victor (1856/2006), *Les contemplations*, Paris, Éditions du groupe Ebooks libres et gratuits, 2006.

Kourouma Ahmadou (1969/1970), *Les Soleils des Indépendances*, Paris, Seuil.

Maran René (1921/2002), *Batouala. Véritable roman nègre*, Paris, Magnard, collection « classiques et contemporains ».

Senghor Léopold Sédar (2020), « Prières aux masques », in *Oeuvre poétique*, Paris, Points.

Références de critique littéraire : essais, articles et revues

Chevrier Jacques (1984), *La littérature nègre*, Paris, Armand Collin.

Dérive Jean (1987), « Parole et pouvoir chez les Dioulas de Kong », *Journal des Africanistes*, Tome 57, fascicule 1-2, pp.19-30.

Gauvin Lise, Kourouma Ahmadou (1997/2009), « Traduire l'intraduisible » in *L'écrivain francophone à la croisée des langues* Paris, Karthala, collection « Lettres du Sud ».

Genette Gérard (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.

Gignoux Anne Claire (2005), *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, collection « Thèmes et études ».

Go Issou (2014), « Le destin tragique des écrivains africains et le déclin de la littérature révolutionnaire », *Cahiers du CERLESHS*, N°spécial, pp.77-102.

Kam Sié Alain (2007), « Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains », *Tydskrif vir letterkunde* - 44 (1), pp.275-293.

Kantagba Adamou et Sawadogo Michel (2019), « L'esthétique négro-africaine dans La Dérive des Bozos de J.P. Bazié » in *Hommage posthume à Jacques Prosper Bazié*, dir. Yves Dakouo, Ouagadougou, Céprodif, pp.137-158.

Kristeva Julia (1969), *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil.

Sankara Edgar (2017), « Le Crépuscule de Boni et les Soleils de Kourouma : questions de réception et de préséance dans la littérature francophone africaine », vol 89, n°1, *Présence francophone, Revue internationale de langue et de littérature*, pp.2-20.

Mbiafu Edmond Mbafo (2001), « Saïdou Bokoum ou le syndrome de Ouologuem : sous le signe de Cham », *Présence africaine*, vol 1-2, n°163-164, pp.208-223.

Millogo Louis (2001), *Ancrage culturel africain d'un roman d'expression française. La langue bwamu dans Crépuscule des temps anciens du Burkinabè Nazi Boni*, Thèse de doctorat nouveau régime en sciences du langage, Université de Ouagadougou.

Ngugi Wa Thiong'o (2010), *Décoloniser l'esprit*, Paris, La Fabrique.

Paré Joseph (1997), *Ecritures et discours dans le roman africain post-colonial*, Ouagadougou, Editions Kraal.

Piegay-gros Nathalie (1996), *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod.

Samoyault Tiphaine (2005), *L'intertextualité. Mémoire de littérature*, Paris, Armand Colin.

Sandwidi Hyacinthe (1998), « L'esthétique négro-africaine dans le roman burkinabè », 1er colloque international sur la

littérature burkinabè, *Annales de l'UO*, numéro spécial, pp.197-237.

Senghor Léopold Sédar (2020), « René Maran, Précurseur de la négritude », *Présence africaine*, n°202, pp.59-63.

Sissao Alain Joseph (2004), « Ethnicité et culture : l'alliance à plaisanterie comme forme de culture ciment entre les ethnies du Burkina Faso », *Associations transnationales*, n°4, pp.269-280.

Tiaho Lamoussa (2021), *L'esthétique littéraire de Jean Marie Adiaffi*, Ouagadougou, Presses universitaires.

Traoré Sidiki (2021), « Roman-oralité et renouvellement du discours littéraire africain francophone » in *Style romanesque africain et langue française : 50 ans après Les Soleils des Indépendances d'Ahmadou Kourouma*, dir. Sidiki Traoré et Adamou Kantagba, Ouagadougou, L'Harmattan Burkina, pp.13-33.

Vinay Jean Paul (1941), « Phonétique et langues africaines », *Journal de la Société des Africanistes*, tome 11, pp.93-115.