

Laurent Musabimana Ngayabarezi

Comportement du narrateur  
et prise de position  
chez Pie Tshibanda Wamuela Bujitu





## Avant-propos

En s'appuyant notamment sur les théories de l'énonciation, de la stylistique et de la pragmatique, cet ouvrage analyse les composantes formelles et langagières que mettent en place l'instance narrative et les instances actantielles. Lesdites théories débouchent sur un même objet d'attaque. Elles examinent les investissements formels laissés dans le texte littéraire par l'énonciateur/ le scripteur qui se soldent dans l'image de soi des coénonciateurs et de l'écrivain. Il s'agit, en fait, d'examiner la position de l'instance narrative lorsqu'elle opère l'alliance entre sa nature, son statut et le regard qu'elle a des événements qu'elle raconte. En face d'elle se tient, dans l'économie narrative, la figure de l'instance réceptrice, le narrataire. En effet, lors des activités de narration, le narrateur ne manque pas de mettre en place des indications spatiales et temporelles teintées d'une gamme de traces subjectives. À cela s'ajoutent les actants de l'énonciation qui, eux aussi, mobilisent

plusieurs ressources langagières subjectives qui participent du fonctionnement de l'énonciation diégétique. C'est à travers les œuvres narratives *Ces enfants qui n'ont envie de rien* (2003), *Un fou noir au pays des Blancs* (2006) et *Rendez-vous sur l'île de Gorée* (2007) de Pie Tshibanda Wamuela Bujitu.

Le présent ouvrage tire, en effet, sa source de ma thèse de doctorat en Lettres et Civilisation Françaises (Université Pédagogique Nationale de Kinshasa, 2014, RD Congo). Il tente de résoudre la question relative au comportement énonciatif du narrateur dans ses activités de narration. Il est à souligner que l'instance narrative affiche dans lesdites œuvres, en général, une attitude de distance maximale à propos des événements qu'elle relate. Car elle parle, globalement, à la troisième personne. C'est l'une des stratégies « de procédures de discoursivisation » (Greimas et Courtés, 1979 :107) littéraire dont le fondement réside dans l'examen, entre autres, des opérations de temporalité et de spatialité énonciatives. Cependant, elle fait incursion dans la peau de ses personnages pour briser ladite distance, afin d'installer la distance minimale. Et ce, grâce aux régimes énonciatifs subjectifs que le narrateur met en œuvre. Alors que dans un premier temps, l'étude analyse les ingrédients pragmatiques qu'offrent les indices paratextuels titrologiques, dans un deuxième temps, le travail détermine les perspectives narratives. Ces dernières reposent sur la figure de l'instance narrative selon la voie que trace

Yves Reuter (1996, 1997). Le troisième moment indique la spatialité énonciative de l'œuvre de Pie Tshibanda. Il dégage les opérations de localisation spatiale à peinture subjective. Celle-ci se fonde sur les déictiques spatiaux qui engendrent la coloration fermée, pathétique, de méprise, de jugement de valeur négatif, etc. Lesdites opérations provoquent dans l'œuvre narrative la structure cyclique, en boucle voire en puzzle. La spatialisation énonciative ne va pas sans convoquer les procédures de temporalisation.

En effet, les indications temporelles conjuguent l'alternance entre les deux plans d'énonciation d'inspiration benvenistienne d'une part, et la contemporanéité énonciative, d'autre part. Pareilles indications montrent que la dichotomie entre Discours vs Récit connaît des limites, comme l'indiquent tant de théoriciens tels que Dominique Maingueneau (2002:40). C'est pourquoi, à en croire Dominique Combe cité par C. Fromilhague et A. Sancier-Chateau (2005 : 81), « raconter [...] est sans doute l'acte de langage le plus fondamental de la littérature ».

Enfin, la dernière partie aborde les méandres de construction de l'œuvre narrative de Pie Tshibanda à savoir les traces linguistiques, matérielles et pragmatiques. De telles traces structurent l'architecture de l'œuvre en étude et amènent des facettes d'esthétique littéraire postmoderne comme mode d'écriture. Elles constituent l'une des stratégies littéraires (Paul Aron et al., 2010 : 734) à travers lesquelles Pie Tshibanda prend

position dans le « champ littéraire » (Pierre Bourdieu, 1998 : 378-379) narratif. Car Paul Aron et al. notent que le mot stratégie « *aide à décrire des réalités internes au champ (la carrière littéraire 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.* »

Parler « des façons de conduire la rédaction des œuvres », c'est insinuer des méandres de construction des œuvres littéraires, et qui participent à/de la construction de l'œuvre littéraire en tant que produit de sa création, de son écriture. Évoquer « les réalités internes au champ », c'est scruter les ingrédients formels propres au texte littéraire déterminant la prise de position qui caractérise l'œuvre littéraire de l'écrivain à l'intérieur du « champ littéraire ».

Cependant, comme on ne peut s'en douter, toute prise de position commence par le narrateur qui affiche sa subjectivité à son récit. Car, la subjectivité, telle que l'entend Émile Benveniste (1966 : 259-260) désigne « *l'émergence dans l'être d'une propriété fondamentale du langage* » littéraire. C'est le narrateur qui distribue la parole aux instances émettrices et réceptrices pendant les activités d'énonciation. De la sorte, lesdites instances surgissent dans leurs énoncés, mais aussi adoptent un certain comportement à l'égard d'elles-mêmes.

# **Première partie**

## **Comportement du narrateur face à son récit**

### **1. Stratégies d'énonciation paratextuelle et diégétique**

Ce chapitre concerne l'examen des titres de trois romans, *Un fou noir au pays des Blancs*, *Ces enfants qui n'ont envie de rien* et *Rendez-vous sur l'île de Gorée*. Il est question d'étudier principalement l'énonciation paratextuelle desdits titres, en déterminant, essentiellement, leurs fonctions pragmatiques. L'examen des stratégies que met en jeu le narrateur pour marquer sa subjectivité dans le récit ne sont pas en reste.

#### ***1.1. Énonciation titrologique de l'œuvre narrative de Pie Tshibanda***

Vouloir analyser le titre d'un roman, c'est évoquer immanquablement un des aspects du paratexte, comme le définissent, à la suite de Gérard

Genette, M. Delcroix et F. Hallyn (1995 : 202).

En effet, les éléments paratextuels concernent les composantes linguistiques auxquelles le lecteur accède avant d'amorcer la lecture du texte proprement dit. Ces éléments renseignent, soit sur l'appartenance de tel texte à telle pratique sociodiscursive, soit sur le thème qui peuple l'œuvre littéraire, soit encore sur la valeur poétique du texte littéraire. Le titre n'échappe pas à cette réalité. Dans ces conditions, on peut noter qu'il existe plusieurs sortes de titres et ces derniers exercent maintes fonctions.

Aussi *Un fou noir au pays des Blancs*, *Ces enfants qui n'ont envie de rien* et *Rendez-vous sur l'île de Gorée* s'inscrivent-ils dans la réalité paratextuelle. Alors que le premier titre relève d'un énoncé averbal, grammatical et sémantique, les deux derniers sont composés d'un énoncé verbal.

Au fait, quoique ce titre – *Un fou noir au pays des Blancs* – soit averbal, il contient un sens : ceci dénote l'acte locutoire. Car le lecteur comprend par là qu'un fou noir « se trouve » au pays des Blancs. Le tiroir verbal « *se trouve* » instaure une sorte d'ellipse dont les manifestations restent intemporelles. Cette intemporalité se justifie par ce moment d'énonciation : le tiroir verbal présent « *se trouve* » marque ici une situation qui perdure. Le fou demeure au pays des Blancs. Ladite ellipse du verbe sous-entendu implique une spatialisation, une localisation : le fou reste dans un lieu déterminé, décrit dans les pages qui suivent.



Pour ce faire, l'illoccution s'affiche ici, puisque, le narrateur qui profère ce titre, poursuit comme objectif, une assertion à l'endroit du locutaire. Ladite assertion est sous-entendue dans ce titre : « *Un fou noir se trouve au pays des Blancs* ». Et donc le narrateur souhaite livrer une information au destinataire selon laquelle, un fou de la race noire séjourne et vit « paisiblement » dans ledit pays. Cette situation paisible s'explique par le fait qu'un fou noir ne devait pas se retrouver dans ce pays sans qu'il ne soit intercepté. Or, comme il réussit à y séjourner, il y reçoit une sorte de logis « autorisé ». Cette autorisation se justifie, en fait, par le titre sous-entendu dans les lignes précédentes : *Un fou noir se trouve au pays des Blancs*. Il n'y est pas arrivé sain d'esprit, car sa « folie » est corollaire à son anthroponyme (comme c'est indiqué dans les lignes qui suivent). Cependant, quelques jours après son arrivée en Europe, ce fou est tombé malade.

La valeur sémantique du titre produit un effet de sens sur le narrataire ou le lecteur. Ledit effet se traduit par ce désir de connaître le nom, la nature, le comportement,... de ce fou. Ceci débouche sur la force pragmatique qu'est l'acte perlocutoire. Cette perlocution s'explique par le fait que le narrataire ne reste pas passif au regard de cette invite que lui offre le titre : le regard doit s'intéresser à la découverte de ce « fou » qui s'insère au pays des Blancs. L'acte perlocutoire produit ses effets en ce que l'énonciataire

continue à se demander comment un fou noir peut résider au pays des Blancs ! Comme l'information est telle quelle, il se trouve dans une position de l'accepter comme authentique. C'est ce qu'on appelle la fonction incitative, parce qu'elle mobilise le récepteur à découvrir ce genre de fou. Mais également, il joue la fonction appellative ou identificatrice car elle permet d'identifier l'œuvre dans son individualité. À en croire Vincent Jouve (2010 : 11), le titre constitue un critère essentiel d'identification, comme on identifie un individu.

Pour ce faire, le déterminant indéfini « un » placé devant « fou » désigne l'absence de notoriété du référent par les interactants. C'est aussi une désignation d'un élément, d'une chose, d'un être dont l'appréhension se montre difficile, indéchiffrable, incompréhensible. On voit donc que ce déterminant dispose d'une énonciation indéterminée, imprécise, vague et donc de généralisation. Car il ne s'agit pas d'un homme précis. Toute cette charge énonciative concourt à souligner que le substantif « fou » que ledit déterminant « précise », « concrétise », aide à se réaliser, n'est pas à proprement parler un homme déterminé : c'est un prototype de Noirs dont il incarne le comportement chez les Blancs. Ce fou qui matérialise cet archétype, c'est Masikini. C'est le même personnage principal de *Ces enfants qui n'ont envie de rien* (nous en parlerons dans les lignes qui suivent).

Le fou est celui qui erre, vagabonde, fait des va-et-

vient, des allers et retours, qui n'a pas de lieu ou de place fixes ; son intelligence et sa réflexion deviennent désordonnées. Ces caractéristiques du fou sont perceptibles, décelables objectivement. D'où la valeur de l'adjectif qui lui est accolé : *noir*. La postposition de cet adjectif montre que le fou est identifiable manifestement ; l'observateur s'en rend compte. Le fou fait montre de sa race à partir de son physique. Cette postposition adjectivale décrit donc le fou. Une telle description trouve sa place dans le roman. Aussi peut-on souligner avec Yves Stalloni (2012 : 301) que le titre de l'œuvre littéraire narrative constitue le « véritable résumé du roman ».

Justement, ce fou noir effectue des va-et-vient en Belgique, parce qu'il n'a pas de logis stable. Cela est spécifié dans les pages qui suivent, notamment la spatialisation. La Belgique, c'est ce pays des Blancs dont parle le narrateur. Bien que le pays soit bien déterminé, le personnage qui vit dans ce pays reste confus : c'est le déterminant indéfini se plaçant devant le substantif « fou » qui l'exprime. Le fou devient comme drôle, il n'est pas compris par ses interlocuteurs à partir de ce qu'il dit. Pour cela, nous lisons :

« – C'est bien, monsieur, j'ai compris, venons-en aux choses sérieuses maintenant. Qu'est-ce qui vous amène en Belgique ? Pourquoi demandez-vous asile en Belgique, monsieur ?  
– Je n'ai pas fini de vous expliquer l'histoire des noms...

- *C'est votre histoire qui m'intéresse maintenant.*
- *Eh bien, je viens de ce grand pays qui s'appelle Zaïre et que vos ancêtres ont appelé "Congo belge". Mon histoire commence en 1885 à la conférence de Berlin. Les puissances coloniales se réunissent pour se partager un gâteau. Le butin s'appelle "Afrique". Un monsieur du nom de Léopold II va avoir un gros morceau à lui tout seul. Il l'appellera "EIC (État Indépendant du Congo)"...*
- *Vous n'allez tout de même pas me donner un cours d'histoire, monsieur...*
- *N'ayez pas peur, madame, je serai bref sur ce point, je ne fais que planter le décor.* » (Pie Tshibanda, 2006 : 23)

À lire cet extrait, on se rend compte que le narrateur place dans la bouche de ses personnages les mots qu'il maîtrise bien : il connaît leurs origines, leurs intentions, etc. C'est pourquoi, il leur laisse la latitude de s'exprimer. En effet, à l'ouverture de cet échange verbal, la locutrice « je » articule « *je vous ai compris* » pour dire à son interlocuteur « vous » de renoncer aux paroles futiles. Le « *venons-en aux choses sérieuses* » témoigne d'une incohérence dans l'intervention de l'énonciataire « vous ». Le « je » trouve que les répliques de « tu » ne tiennent pas compte de l'intention communicative et des circonstances de l'énonciation ; il va à l'encontre de ce que la coopération lui exige. Cependant, pour éviter

de blesser son interlocuteur, l'énonciatrice montre que leurs énoncés ne cadrent pas avec le thème de l'interlocution. C'est pourquoi elle emploie le « nous » pour souligner qu'elle partage les mêmes idées viles que son allocutaire.

Cependant, ce dernier ne s'en rend pas compte : il reprend les mêmes « banalités », les mêmes « logorrhées » parce qu'il se montre comme dépassé, comme quelqu'un qui a perdu la tête. Lorsque le « tu » lui interdit de lui apprendre l'histoire, le locuteur lui répond par autre chose en s'écartant toujours de la fin communicative. Le locuteur feint ici de n'avoir rien compris, de ne pas tenir compte du procès d'énonciation. Les paroles de Masikini semblent bizarres et drôles aux yeux de plusieurs actants. Ainsi dans cet extrait :

*« Un jeune Somalien proposa de lui montrer la ville, le jour suivant. Dans la rue, deux cyclistes qui les dépassaient ralentirent l'allure, l'un d'eux cria dans leur direction : "Fainéants !" Le Somalien s'énerma en même temps qu'il s'étonnait de l'attitude impassible de Masikini.*

*– Tu n'as pas entendu ? demanda-t-il à son compagnon.*

*– Si...*

*– Et tu ne dis rien ?*

*– Que veux-tu que je dise ? De toutes les façons, ils sont loin et puis... ils se trompent... je ne suis pas fainéant, moi... S'ils lisent mon CV, ils*

*ne vont pas m'insulter...*

*– D'accord, mais nous n'allons tout de même pas nous promener avec notre CV collé au dos pour nous faire respecter !*

*– Pense à autre chose, mon ami... Ça fait combien de temps que tu vis en Europe ?*

*– Ça n'a rien à voir, monsieur Masikini, nous respectons bien les Européens dans nos pays... »*

(Pie Tshibanda, 2006 : 41)

Les paroles de Masikini sont étonnantes et ahurissantes : comment peut-on évoquer un curriculum vitae dans des circonstances comme celles de promenade quand on est injurié ? Il installe par là des scènes drôles, et il paraît lui-même cocasse car affichant un comportement immobile. Au lieu de décider autrement, il fait intervenir des paroles sans rapport avec les situations du moment. On voit qu'il n'est pas sain d'esprit. Cependant, il peut s'agir aussi d'une attitude de mépris qu'il affiche à l'égard de son interlocuteur. Ce comportement, ces attitudes « folles, drôles » conduisent le narrateur à distinguer le Noir du Blanc. Nous lisons :

*« Masikini joua son rôle de psy vis-à-vis du désespéré et se rendit compte que le cas n'avait rien à voir avec celui d'enfants. Un soir, la copine du nègre lui avait dit sans sourciller : "Eh bien, mon ami, il est temps que nos chemins se séparent." »*

- *Qu'est-ce que tu dis ? rétorqua le Noir.*
- *Je dis qu'il faut que tu partes de chez moi.*
- *Comment peux-tu me dire ça ? Qu'est-ce que je t'ai fait ?*
- *Tu ne m'as rien fait... surtout, ne te culpabilise pas... Nous avons fait une expérience que je trouve enrichissante, maintenant c'est fini.*
- *Est-ce que je n'ai pas été gentil avec toi ?*
- *Qui parle de gentillesse ? Le problème, c'est pas toi... c'est moi... j'ai envie de changer... Le gars crut faire un mauvais rêve... Le matin, la femme lui dit qu'il avait deux jours pour quitter son appartement. Lorsqu'on vient d'un pays où on se marie encore pour le meilleur et pour le pire, on digère mal pareille frustration. Être plaqué parce qu'on a commis une faute, oui, mais comme cela... tout simplement parce que l'amour est fini et qu'on a envie de changer... La pilule était amère à avaler. » (Pie Tshibanda, 2006 : 83)*

La structure « *Eh bien, mon ami, il est temps que nos chemins se séparent* » qui ouvre l'échange verbal étonne le Noir : comment une femme peut-elle choisir de chasser de chez elle son « mari » ? C'est ce que présupposent tous les propos de Masikini dans cette interaction. C'est pourquoi à la fin il profère : « *Lorsqu'on vient d'un pays où on se marie encore pour le meilleur et pour le pire, on digère mal pareille*

*frustration.*» En effet, le comportement de sa maîtresse paraît bien clair : elle est dotée d'un esprit de liberté totale ou mieux d'un libertinage. En Belgique, « on fait ce qu'on veut ». C'est peut-être cet esprit de liberté qui conduit Masikini à opter pour l'impassibilité au départ parce que voulant s'attacher au rigorisme culturel. C'est entre autres ces motifs qui le rendent marginal et drôle voire fou.

Mais peut-on retrouver des traces de comportement du héros à partir de son nom ? Certes, car, en linguistique africaine – parce qu'il porte un nom d'origine africaine – le nom c'est souvent la personne même. C'est un phénomène social total ; cela veut dire qu'il est le reflet de tout comportement du groupe dans le temps et dans l'espace. Aussi la dation du nom propre ne se fait-elle pas fortuitement. En effet, pour appréhender convenablement le sens de ce nom, il importe de partir de cette séquence. Nous lisons :

*« Il comprenait pourquoi la dame était venue le chercher dans la salle d'attente.*

*– Mettez-vous à l'aise.*

*– Merci, vous êtes gentille.*

*– Alors... je vais vérifier votre identité... C'est bien vous Masikini Wa Mungu ?*

*– C'est moi.*

*– C'est un joli nom, Masikini...*

*– Un nom chargé, plutôt.*

*– Que signifie-t-il ?*

*– "Pauvre de Dieu".*



– Vous n’avez pourtant pas l’air si pauvre que ça, monsieur Masikini et selon ce que je vois, dans votre pays, vous êtes un Monsieur ?

– C’est long à expliquer, madame, mais ne serait – ce que le fait d’être ici devant vous en ce moment et à cette date... c’est déjà significatif.

– Vous avez beaucoup d’enfants, à ce que je vois...

– Non, je n’en ai que six. » (Pie Tshibanda, 2006 : 22)

L’anthroponyme « Masikini Wa Mungu » est tiré du swahili et veut signifier littéralement, comme le héros lui-même se désigne, « Pauvre de Dieu ». Ce nom contenant le connectif « wa », dont le sens se rapproche de « enfant de » valide linguistiquement ce nom. Dans « Masikini » se trouve le préfixe nominal « ma- » de classe 1 et du thème nominal « -sikini » signifiant « pauvre » ; et « Mungu » comporte aussi deux éléments « mu- » de classe 3 et « -ungu » traduisant « Dieu ». Concrètement :

Masikini > ma-sikini ; Mungu > mu-ungu  
cl1 cl3

et le connectif « wa ».

Et donc tout le nom se présente de la sorte :

Masikini wa Mungu > u – a.  
Connectif Fd PPcl1

En d’autres termes, le connectif est une forme pronominale complexe qui lie deux noms dont le

deuxième est le complément du premier. Il indique l'appartenance. Sa structure en swahili est la suivante : PP-a-Fd, c'est-à-dire, le préfixe pronominal suivi de la voyelle « a » et de la forme déterminante. Par conséquent, ce « pauvre » est à Dieu, appartient à Dieu.

En effet, en Afrique, on ne recourt pas au nom de Dieu n'importe quand. On voit que ce nom est circonstanciel, un nom allusif. Il fait allusion à des circonstances vitales extrêmement difficiles qui ont accompagné la naissance de cet enfant. Et l'enfant le suggère lui-même en disant : *« C'est long à expliquer, madame, mais ne serait – ce que le fait d'être ici devant vous en ce moment et à cette date... c'est déjà significatif. »* La date est significative car Masikini arrive en Europe en fuyant son pays. Il est né dans des circonstances particulières comme le révèle le roman :

*« La densité de la population au Katanga ne permit cependant pas à l'Union minière d'y trouver de la main-d'œuvre en nombre suffisant. Les Belges durent faire appel aux Kasaiens du centre du pays et même aux étrangers du Rwanda et du Malawi. Vous avez fait la même chose ici pour la mine de charbon. Les conditions de travail, le salaire de misère de l'époque firent que les autochtones eurent des difficultés à s'adapter au travail. Certains se retirèrent dans leurs villages sans se rendre compte qu'ils fuyaient en même temps les écoles, les hôpitaux et les centres sociaux que les Belges avaient*

*construit [sic] pour les travailleurs et leurs familles. Des décennies plus tard, le grand nombre d'intellectuels kasaiens au Katanga fit des jaloux. Sur le plan politique, tout le monde s'accorde pour dire qu'il ne faut pas que le pouvoir au Zaïre aille à ce peuple-là. Ils sont déjà ce qu'ils sont, sans le pouvoir ! Le malheur ! Ils sont les boucs émissaires pour expliquer les échecs. Mobutu dirige mal le pays, c'est la faute des Kasaiens ! Les Katangais pillent les richesses de l'entreprise, c'est la faute aux Kasaiens... Au moment où tout le pays se met d'accord pour renverser la dictature, Mobutu a trouvé une carte à jouer : il a demandé aux Katangais de chasser les Kasaiens... peut-être parce que, quelque part, l'opposant le plus irréductible au Zaïre s'appelle Tshisekedi.*

*– Quel rapport ? intervient la juriste, Tshisekedi est à Kinshasa et non au Katanga ?*

*– D'accord, mais il est de la même ethnie que ceux que l'on maltraite au Katanga, non ?*

*– D'accord, je vois... et vous là-dedans ? ?*

*– C'est pour vous dire que je suis Kasaien. En ce moment, il y a une épuration ethnique au Katanga contre les Kasaiens. Il faut qu'ils partent tous ! Ils ont été renvoyés de leurs maisons... ils ont perdu leur travail... Kolwezi et Likasi ont mis dehors leurs Kasaiens... Ils sont dans des gares, parqués comme du bétail.*

*À la gare de Likasi, la mortalité a été stabilisée à dix-sept morts par jour.* » (Pie Tshibanda, 2006 : 24-25)

En se présentant comme un grand historien, Masikini fait son apologie en rattachant le sens de son nom aux événements qu'il a « vécus » ou qui ont émaillé sa naissance. Par « ... *je suis Kasaien* », Masikini veut dire que ses parents ont été chassés du Katanga (ou que lui-même en a été victime). Par conséquent, c'est l'Éternel qui l'a sauvé de ces désastres humains, de ces actes macabres, lugubres. Il est donc sauvé de justesse par Dieu. Et comme c'est lui qui le protège sous son « ombre », il lui donnera et lui donne tout, « *étant donné que tous leurs biens ont été pillés par les Katangais* ». Les parents n'ont donc rien fait pour que leur enfant grandisse ; c'est plutôt par la grâce divine qu'il vit encore. De ce fait, il mérite des égards, et donc être bien accueilli.

Comme il a été recueilli dans des conditions difficilement indescriptibles, et donc barbares, cocasses, chauvines et xénophobes, son comportement ne doit que faire référence à ces événements, à ces actes de vandalisme et bien drôles.

À cause de ces situations, Masikini Wa Mungu aurait pu demander à tous ses interlocuteurs de tenir compte du sens de son nom pour l'accueillir, comme pour dire, qu'il n'a d'accroche nulle part et qu'il fallait bien lui pardonner ses actes bizarres.

Dans ces conditions, ayant rattaché la