APPROCHE INTERARTIALE DES VIOLENCES : POUR UNE ESTHETIQUE DENONCIATRICE ET RECONSTRUCTIVE DES VIOLENCES SOCIALES DANS L'ŒUVRE D'ANDRE ZOULA

Nadège ZANG BIYOGHE
Université Omar Bongo/CRELAF
Nadegeevine@gmail.com

Résumé : Cette réflexion, intitulée : « Approche interartiale des violences. Pour une esthétique dénonciatrice et reconstructive des violences sociales dans l'œuvre d'André Zoula », questionne les nouvelles formes esthétiques des violences dans le roman africain et gabonais en particulier. Sur la base de la sémio-narratologie, deux genres de violences constituent les bases de cette analyse, dans le cadre de cette étude. Le premier porte d'abord sur le dialogue des arts dans le texte littéraire, brisant ainsi les frontières littéraires. Peinture et cinéma interagissent dans le roman pour créer l'illusion du réel, portant au mieux les violences sociales. Ensuite, la violence esthétique devient le matériau littéraire qui permet de rendre vivante et réaliste les violences sociales, afin de les neutraliser. Ainsi, on comprend que la violence est une donnée relative et sacrificielle pour aboutir au bien-être.

Mots clés : violence-interartialité-sémio-narratologie-esthétique-dialogue des arts.

INTERARTIAL APPROACH TO VIOLENCE: FOR A RECONSTRUCTIVE AESTHETIC DENONCIATIVE OF SOCIAL VIOLENCE IN THE WORK OF ANDRE ZOULA

Abstract : Entitled "Approche interartiale des violences. Pour une esthétique dénonciatrice et reconstructive des violences sociales dans l'œuvre d'André Zoula", questions the new aesthetic forms of violence in the African novel, and in Gabon in particular. Based on semio-narratology, two types of violence form the basis of this analysis. The first concerns the dialogue between the arts in the literary text, breaking down literary boundaries. Painting and cinema interact in the novel to create the illusion of reality, bringing social violence to the fore. Aesthetic violence then becomes the literary material for bringing social violence to life and making it realistic, in order to neutralize it. In this way, we understand that violence is relative and sacrificial to well-being.

Keywords: violence-interartiality-semio-narratology-aesthetics-dialogue of the arts.

Introduction

La thématique de la violence reste au cœur des préoccupations des sciences humaines, en général, et de la littérature en particulier. En effet, de son éclosion jusqu'à nos jours, la littérature africaine a fait de la violence un motif et un phénomène littéraire, en vue de dénoncer les travers qui ont bouleversé et secoué le continent. Depuis l'implantation coloniale, l'usage de la violence, sous des formes diverses et variées, a produit une visée prométhéenne de la littérature de combat contre l'entreprise coloniale. Les enjeux, dans une écriture contestataire, traduisant la violence thématique, s'articulaient autour de la

célébration de la déchéance du Blanc, de la revalorisation de la culture, de l'histoire noire et de la réhabilitation du Noir-Africain dont l'identité avait été bafouée et caricaturée. Au lendemain de l'accession à la souveraineté internationale des pays africains, la violence devient le moyen le plus expressif chez les écrivains et elle leur permet de développer une écriture subversive et dissidente face aux dirigeants tropicaux qui, au lieu d'améliorer les conditions de vie, exercent un pouvoir dictatorial, en réduisant au silence tout dissident.

De nos jours, la littérature africaine, en général, gabonaise en particulier, enregistre d'autres formes de violences. Il est question des violences esthétiques interartiales, résultantes du dialogue des arts dans les textes littéraires contemporains. Chez André Zoula[1], écrivain gabonais, l'hybridité interartiale devient l'outil et la technique la plus expressive pour dire de manière pragmatique, concrète et réelle les violences qui condamnent les sociétés à l'échec et au chaos. D'où l'intitulé de notre réflexion portant sur : « L'approche interartiale des violences : Pour une esthétique dénonciatrice et reconstructive des violences sociales dans l'œuvre d'André Zoula.».

Parler des violences interartiales, dans leur dimension picturale, perceptible et pathémique, c'est décliner, de manière sous-jacente, la présence effective des violences esthétiques interartiales dans l'œuvre d'André Zoula. L'œuvre de l'écrivain gabonais brise les codes langagiers et esthétiques littéraires en y insérant la peinture et le cinéma. L'interaction n'y est pas fortuite. Elle constitue une plateforme de diffusion directe et réaliste des violences, en vue de corriger les travers de la société contemporaine. Ainsi, la violence interartiale propose une meilleure lecture performative des violences sociales pour mieux les corriger. À cet effet, comment analyser l'interartialité ? Quels sont les mécanismes ou les techniques d'analyse du dialogue des arts ? Comment lire ces violences à travers le dialogue des arts ? Quel peut être le but visé et les valeurs véhiculées par cette violence protéiforme ? Nous considérons l'interartialité comme une imbrication très manifeste des arts qui produit la violence comme canal de lecture. L'emboîtement des arts devient une technique narrative, cinématographique et picturale visant la création d'un idéal sociétal. En d'autres termes, André Zoula se sert du choc interartial à titre sacrificiel, pour limiter ou neutraliser un autre choc : la corruption qui accable la société.

Notre étude propose la sémio-narratologie comme appareillage méthodologique (la sémiotique conjointe à la narratologie genettienne). La narratologie, science qui étudie l'ensemble des techniques narratives et qui permettent de raconter une histoire, s'avère indispensable en ce sens que qu'elle offre les stratégies qui permettent d'identifier et de reconnaître les techniques cinématographique et picturale dans le corpus. De plus, la sémiotique narrative, à travers le schéma actantiel, permet d'identifier et de reconnaître les rôles actantiels dans un récit donné. Nous comptons donc utiliser le schéma actantiel pour rendre plus vivante et visible les horreurs, violences et mort occasionnées par ces actants dans leurs interactions. Cette étude vise, non seulement l'actualisation d'un effet du réel de la violence, mais aussi et surtout la mise en évidence d'une violence sacrificielle, thérapeutique et reconstructive de la société.

[1] André Zoula est l'auteur gabonais dont nous étudions l'œuvre : *Une alliance mal aimée* et *Akomenga*.

1. Narration picturale d'un père sadique

En littérature, l'expression de la violence peut être scripturale ou discursive. Elle est scripturale à travers les transgressions, un usage particulier de la langue d'écriture, les canons et techniques narratives. Elle est discursive à travers l'histoire, le discours ou les actes de langage mis en évidence dans les textes littéraires. Dans cette première partie, il est question de l'étude de l'écriture, notamment l'esthétique de la violence dans le corpus. Art de la « beauté et du penser », l'esthétique, en tant qu' « *aisthètikè* », comme nous le signifie Stomastios Tzitzis (*Esthétique de la violence*, 1997), résume une théorie des sensations, de la sensibilité ; c'est l'art de la beauté et du penser. *L'aisthètikè*, pour ce dernier, « désigne tout ce que l'homme peut créer, à l'aide de ses sens, dans le monde ». En littérature parallèlement, l'esthétique est une étude de la mise en forme d'un art par nos sens ou par la sensibilité. Elle étudie les différents mécanismes et stratégies de mise en forme des textes littéraires, dont les techniques narratives constituent le fondement et l'apanage méthodologique de cette réflexion. La stratégie narrative qui nous intéresse est la vitesse narrative. La narration picturale renvoie à l'inscription d'une écriture picturale qui peint, de manière très déconstructive l'image du père dans l'œuvre d'André Zoula. Son œuvre peint un père sorcier et sadique, tout en se servant des techniques d'analyse actantielle et chromatique et l'*ekpheasis*.

1.1.Analyse du personnage-peintre : un père sadique et monstrueux

L'inscription narrative de l'esthétique picturale passe par la pause narrative. Elle s'entend comme une stratégie narrative qui se caractérise par l'interruption momentanée de l'écoulement du temps de l'histoire. Le narrateur suspend la narration pour décrire un lieu, un objet, un personage un fait, etc. Il peut aussi faire un commentaire sur un fait historique qu'il raconte. C'est pendant la pause narrative que le narrateur insère ce type de description, dans *Akomenga*, plus particulièrement le passage suivant :

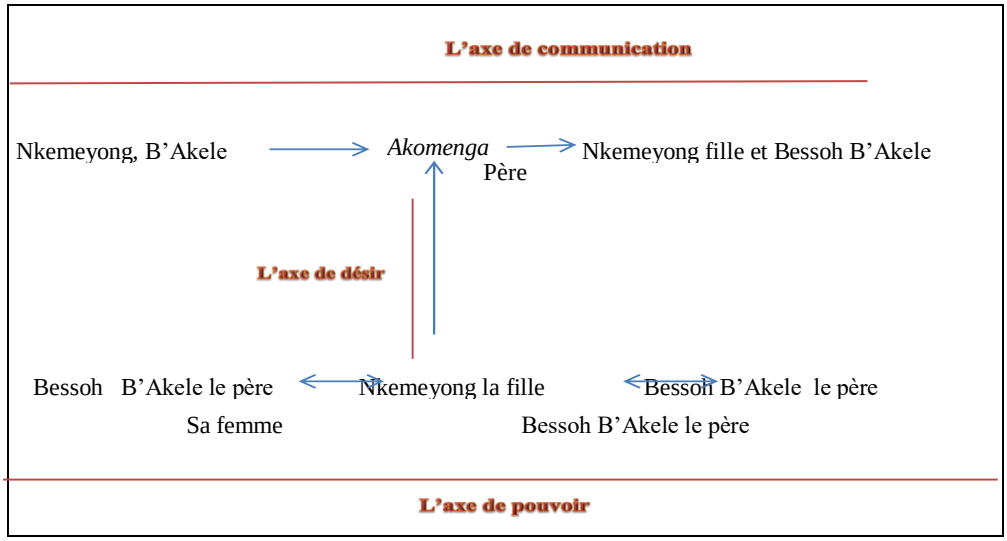
> Cela faisait longtemps que pareil évènement n'avait plus secoué le village. Cela faisait une éternité que la couleur du malheur s'était peinte sur ses murs. Et le peintre ? Qui était-il ? Le peintre maudit. Le peintre noir. Le peintre sadique. Ce peintre du terroir. Tout ce que l'on sut à cet instant, c'est que le village venait de recevoir une nouvelle couche de peinture, couleur de sang. […] Couchée sur la natte. Le corps imbibé des mixtures initiatiques. Les tresses éparses. Le visage souffrant d'un mal insoupçonnable. C'est dans ce costume théâtralisé que Nkemeyong Bessoh regagna la terre. (André Zoula, 2011, p.13).

Ce passage présente une pause narrative, certes. Mais le plus important réside dans la manière dont ce passage rend compte du message contenu et véhiculé par la technique narrative. Le narrateur charge la narration d'une description picturale, encore appelée *ekphrasis*.

L'*ecfrasis* ou *ekphrasis*, figure de style, connue depuis l'Antiquité, s'entend au sens strict, comme une « narration descriptive d'une œuvre d'art » (Sophie Coussemacker et Julia Roumier, 2020, p.1). Aussi, l'*ecphrasis* désigne « dans la rhétorique antique toute description – de personne, de faits, de lieux, de temps – capable de mettre avec évidence

son objet devant les yeux de l'auditeur ou du lecteur »[2]. Autrement dit, *l'ekphrasis* est une figure stylistique qui consiste à décrire de manière méticuleuse un objet, une personne ou un fait. C'est également une technique esthétique picturale qui joue un rôle prépondérant dans la mesure où elle est une description détaillée. En lisant avec attention le passage que nous avons relevé plus haut, nous constatons une description ou narration descriptive d'un père spiritiste et sorcier. Cette description est d'autant plus picturale que le narrateur parle de cet actant comme un peintre « Maudit. Le peintre noir. Le peintre sadique. Ce peintre du terroir. » Loin nous l'idée de banaliser le message macabre que contient cette citation, nous voulons relever un autre aspect dont rend compte *l'ekphasis* dans l'œuvre de Zoula. Ce passage rend vivante cette description, au point que le lecteur peut trouver cette scène si vive qu'elle pourrait se dessiner et s'animer sous les yeux du lecteur. Nous avons à faire à une diégèse de moins de cent pages, si vivante qu'elle donne l'impression de voir ce peintre maudit. Ainsi l'effet produit sur le lecteur donne à voir le sorcier narrativement peint, avec une force et détails donnant l'illusion du réel.

Par ailleurs, le narrateur décrit ce dernier le sorcier comme un père de famille dans son ultime œuvre criminelle : le meurtre de sa fille. Le narrateur peint l'image d'un père de famille assoiffé de pouvoir. Celui-ci n'hésite pas à causer des malheurs et à ôter la vie à tous se dressent sur sa soif ardente de pouvoir, afin de conserver et augmenter son pouvoir de nuisance et d'assouvir ses fantasmes criminels et funestes, quitte à commettre l'inceste avec da propre fille. Le narrateur s'est servi de la peinture, pour mieux caricaturer cet actant comme un peintre, avec toute la monstruosité et l'extrême violence qui le caractérisent. Nous pouvons, avant d'entrer en profondeur de l'analyse des effets, de l'influence et de l'esthétique picturale, dresser le schéma actantiel dudit peintre que voici.



[2] SELMECI, « Les romans scudériens : *ut pictura narratio* ? », *Acta fabula*, 5 (1), Printemps 2004, URL : http://www.fabula.org/revue/document226.php, compte-rendu du livre de Anne-Elisabeth SPICA, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVIIe siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris : Honoré Champion (Lumière classique), 2002.

En préambule, le schéma obtenu, obéit au faire réflexif de *Sémiotique du récit* (Nicole Everaert-Desmedt, 2007, p.41). En effet, le premier constat relevé c'est que la figure du peintre est « pluridimensionnelle » (Ramos-Izquierdo Eduardon, 2016, p. 226). Il est à la fois destinataire, sujet, opposant et adjuvant. Ainsi, Bessoh b'Akele joue plusieurs narratifs dans le texte. Il est à la fois destinataire, sujet adjuvant et opposant. Ces rôles représentent le mieux le peintre qu'il est, le seul à pouvoir peindre un tableau sous forme d'une histoire macabre, en jouant plusieurs rôles réflexifs en lui donnant forme, les couleurs et les lumières qu'il veut utiliser pour réaliser son œuvre. Au fur et à mesure de la lecture du roman, on découvre un actant, très irascible et passionné des crimes mystiques, jusqu'à une jalousie destructive et meurtrière, à la lisière de l'obsession et de la folie. Tel est le critère fondamental de tout peintre.

Sur l'axe de communication, bien que sa fille hérite du pouvoir *akomenga*, il n'en demeure pas moins qu'il est le véritable bénéficiaire. En effet, ne pouvant résister au charme et à sa beauté, le sorcier fait croire à sa fille qu'il fallait absolument que le pouvoir dont elle était dépositaire serve aux intérêts familiaux. Sous ce prétexte, la fille accepte la proposition de son père en devenant son épouse. Cela fut ainsi jusqu'à ce que Nkemeyong tombe amoureuse d'un instituteur, un amour interdit qui mettra son père dans un état de colère incontrôlable au point d'ôter la vie à sa fille, lui arrachant le pouvoir et le léguant à son fils.

« L'actant peintre », à travers ce schéma, nous offre le tableau suivant :

- Au premier plan, sur ce tableau qu'est l'histoire, au centre, se trouve sa fille Nkemeyong, porteuse du pouvoir. Pour le conserver, maintenir au sein de sa famille, le père oblige sa fille à devenir sa reine de nuit et très bientôt reine de jour et rivale de sa propre mère. En fait, il dispose d'elle comme d'un objet pour assoir son pouvoir maléfique.
- Au second et en arrière-plan, sa femme et la population villageoise qui venaient de « recevoir une nouvelle couche de peinture, couleur de sang » (André Zoula, 2011, p.13). Et cette fois-ci, la couche de peinture, couleur de sang avait été mise sur ses « murs ».

Sur l'axe de pouvoir, Bessoh B'Akele est le seul qui s'oppose à tout le monde, à tous les villageois, à sa femme et à sa fille. Il dispose de tout le monde et d'autres actants ne sont que des figurants auxquels il est le seul à donner des rôles aux personnages. Et c'est lui qui dépossède sa fille du pouvoir et la tue. Parallèlement, sur l'axe de pouvoir, il accepte que sa fille hérite du fétiche pour l'obtenir au prix la vie de cette dernière. Ainsi, on voit clairement un actant seul à agir sur les plans, peignant la vie aux couleurs qu'il choisit. De ce fait, la femme et les enfants sont des êtres faibles qui doivent adopter une seule attitude : obéir et se soumettre. Ce ne sont que des objets dont il dispose et qu'il peut manipuler tuer quand l'envie lui vient.

1.2. La portée chromatique de la mort

L'agissement des couleurs sur la sphère de l'inconscient résulte des substrats culturels et du pâtir. On pourrait dire que tout dépend de la sensibilité empirique de la perception. Même si subjective, la couleur revêt une importance capitale sur un tableau. Elle y est même indispensable, compte tenu de sa signification indéniable en peinture. En effet, elle

constitue l'esthétique picturale même. Dans le texte de Zoula, le sang dont la portée esthétique est conditionnée par son effusion, traverse et construit l'intrigue. Le sang ou la couleur rouge est certainement la plus chaude de toutes les couleurs, synonyme de puissance, de force, d'énergie, de passion, paradoxalement d'amour. Le sang traduit la mort et des atrocités extrêmes commises par « ce peintre maudit et sadique », Bessoh B'Akele. Il symbolise, dans un premier temps, la mort. Dans le passage cité, le sang renvoie effectivement à la mort brutale et subite que le peintre *maudit* inflige à tous ses ennemis. C'est pour cette raison que tout le village est peint de sang. Le sang, représentatif de la couleur rouge, est une technique picturale chromatique, exploitée pour imprégner de manière indélébile la psychologie du lecteur du choc dû à la violence mortuaire que le sorcier infligée aux villageois et à sa propre famille. De fait, « C'est donc lui qui faisait la pauvreté et la richesse, il était le soleil et la lune. Le remède et le mal. Il avait même réussi à anéantir les descendances de ses propres frères pour que seule la sienne prospère. Il avait réussi à faire d'elles ses marchepieds. » (André Zoula, 2011, p.18). Une manière de dire qu'il était le « superpuissant » et qu'il avait pouvoir sur tout. Tout comme un peintre, cet actant, à l'esprit malfaisant, crée la mort.

Par ailleurs, « il ne suffisait pas pour elle d'être ce que vous aviez entendu plus haut pour mériter le pouvoir. Le pouvoir ne se donne pas gratuitement. Il est difficile de l'acquérir sans souiller son sang. Il faut le salir, le vendre, le sacrifier, à jamais » (André Zoula, 2011, p.18). À travers ce passage, on comprend que le sang symbolise le péché ou le mal par lequel même l'âme est souillée et corrompue. On n'étonne donc pas de prendre connaissance d'un péché comme l'inceste que père et fille commettent sans en être choqués le moins du monde. Il régit le mal en norme, tant qu'il peut exprimer sa passion, satisfaire ses désirs primaires et assouvir ses bas instincts funeste et libidinal. À cet effet, le rouge est associé au feu des passions et des vices, à l'exemple de ce qui ressort de cet extrait :

> Les flammes ont déjà brulé plus de quarante mille hectares et tué cent personnes. Dix villages ont été dévastés. Cinq cents personnes déplacées, sans abri. Des récoltes en ruine. Ces flammes continuent de grondé. Le sifflement annonce la mort atroce des êtres. La gueule du feu avale, à une vitesse folle, tout ce qui se trouve sur son passage. Des secours inutiles. (André Zoula, 2011, p.11).

Par ailleurs : « Du sable en grande quantité est répandu dans les flammes. Celles-ci avalent tout dans leur gosier grandement ouvert. Et le souffre de se répandre. Il se multiplie. S'accentue. La braise brille royalement. Couleur d'or. À travers cet extrait, on pourrait instantanément conclure à l'action destructive et aux dégâts causés par les flammes de feu. Mais il en est rien ; il s'agit du feu mystique provenant de la colère du sorcier peintre, le père de Nkemeyong. Le feu dont on retrouve uniquement la cendre tôt le matin au lieu cible. La description et l'action des flammes destructrices, dans ce contexte renvoient à la haine et à la vengeance d'un père dont la colère fait des ravages relevés dans les fragments ci-dessus. On dirait que le peintre a un pouvoir de vie ou de mort sur les villageois. Celui qui n'obéit pas à ses ordres, n'observe pas ses ordonnances tombe dans la disgrâce et subit le feu de sa colère et de son jugement des enfers qui brûlent sans consumer, provoquant une souffrance éternelle. À travers le couleur de sang, le narrateur montre que ce peintre et père de famille est ennemi de la nature, voire de l'humanité.

Le noir n'est pas en reste. En effet, Nkemeyong Bessoh « s'était débattue. […] On eut dit qu'une force l'entraînait vers l'abîme. Elle avait donné l'impression de refuser de partir, de lutter pour ne pas sombrer. Mais les ténèbres s'étaient montrées plus forte qu'elle » (André Zoula, 2011, p.9). Par ailleurs, dès l'incipit, le narrateur plante le décor sous: « un climat ténébreux traverse le village Ekowong. Le ciel refuse de montrer sa couleur bleu pur. De gros nuages sombres dominent l'espace. Ils se déplacent à grande vitesse empêchant la plus petite trace de bleue de briser cette obscure atmosphère. » (André Zoula, 2011, p.11). Le noir devient, non pas une couleur, mais un espace ténébreux qui évoque et annonce la tristesse, la mélancolie, les malheurs et la mort qui gouverneront les états d'âme et l'atmosphère du village dans le texte. Si l'environnement influence la perception et la symbolique des couleurs, il n'en demeure pas moins qu'en examinant le texte', l'auteur a choisi le type des couleurs qui ne sont pas propres à un environnement : le sang. Peu importe l'espace, l'effusion du sang renvoie à la guerre, au malheur et à la mort. De fait, la peinture, avec ses outils, supports et techniques permet une acuité visuelle sur les actes d'un père de famille qui ne peut plus être le garant ou le dépositaire des valeurs susceptibles d'être transmises de génération en génération.

2. de l'écrit à l'écran : l'écriture monstrative des violences sociales

À la lumière de ce qui précède, la littérature africaine ne vit pas en marge de l'intermédialité. Depuis trois décennies, l'écriture africaine enregistre un renouvellement tant thématique qu'esthétique, lui ayant ouvert la voie vers le dialogue des arts, encore mal perçu ou très peu étudié jusqu'à nos jours. Dans cette partie, nous voudrions mener une analyse sur le dialogue entre l'écriture et l'esthétique cinématographique. Le but, en montrant l'effectivité du cinéma dans le texte romanesque gabonais, est d'examiner comment, à travers les techniques cinématographiques monstratives, les auteurs offrent l'illusion du réel, afin de rendre très ostentatoires et percutantes des violences. Le cinéma dans la littérature devient l'outil le plus prégnant des violences. Pour mieux lire la violence et la rendre très visible, les auteurs utilisent les techniques monstratives du cinéma.

La première stratégie narrative cinématographique porte sur l'instance narratrice. Elle est la voix qui raconte l'histoire, à une un narrataire dans les récits littéraires. Tout en rappelant qu'on ne peut avoir dans un récit littéraire qu'in narrateur et un narrataire, *Une alliance mal aimée* et *Akomenga* d'André Zoula font exception à la règle, en conformant, consciemment ou non, leur récits aux techniques cinématographiques de l'acteur. Le narrateur, dans ces œuvres, revêt des caractères propres à l'acteur du film. L'incipit d'Une *alliance mal aimée* annonce déjà cette interaction narrateur/narrataire. En effet, lorsque le narrateur dit : Je n'ai pas le modèle de vie à proposer. Vous n'en trouverez pas dans cette » (André Zoula, 2011, p.11), il interpelle déjà le narrateur-lecteur, comme s'il l'amenait à prendre part active à l'histoire qu'il raconte et en être le public. Ces autres passages sont illustratifs d'ailleurs illustratifs à ce propos: « N'y cherchez donc pas une philosophie de la vie, de votre vie. Vous n'y trouverez que ce qui accable l'avenir, l'espoir. Cette rue où nous cheminons, rien de doux ne nous attend » (André Zoula, 2011, p.12).

> Que vous dire sur Akomenga ? Comment vous décrire cette mystérieuse chose ? Est-ce vraiment une chose, un objet ? N'est-ce pas mieux de garder ma bouche close ? Cela aurait-il un effet ? Vous êtes là, vous me corrigerez si je m'écarte du

> chemin. Que vous dire donc ? Rien de tout à fait vrai, de tout à fait faux. Rien de tout à fait juste, de tout à fait injuste. Peut-être le connaissez-vous mieux que moi ! Peut-être dis-je la vérité ! Peut-être aussi pas ne maîtrisé-je pas les choses de l'autre-vie (André Zoula, 2011, p.15-16).

De ces passages, il ressort une conception spectatorielle de la narration, comme si les narrateurs s'adressaient directement au lecteur ou au spectateur sans médiateur. À partir de ces passages, qui sont légion et parsèment le corpus, on peut envisager de parler de l'immédiateté ou dans le cas échéant, d'une salle de cinéma qui exige une interaction directe et palpable entre les acteurs et les spectateurs. Cela procure de la vivacité. De fait, il n'y a plus de frontière, ni de limite entre le narrateur et le lecteur ; la notion d'espace entre le livre et le lecteur disparaît par ricochet.

De plus, Zoula s'adonne à un jeu narratif à la fois original et complexe qui accentue la violence faite à l'esthétique littéraire pour mieux traduire et montrer les violences familiales et sociales. Il s'agit de la voix narrative en lieu et place d'une seule instance voix narrative chargée de la verbalisation du récit. Pour comprendre notre raisonnement, nous citons deux extraits de ce roman. Le premier extrait, narré par l'époux s'inscrit dans ce cadre :

> Je n'appartiens à aucune idéologie familiale, ni sociale. Je ne demande pas d'imiter la famille occidentale. Je ne fais que vomir le feu qui sort de ma pensée en ce jour de mon alliance. C'est parce qu'on essaye de m'étrangler que je vomis. Je ne dors pas bien la nuit. Mes rêves sont cauchemardesques. Mes pensées sont noires et longues. Longues des ténèbres qui gouvernent la vie que je mène. C'est pour cela que j'écris. J'y suis obligé, pour me libérer. Attaquer ceux qui portent atteinte à ma vie d'homme libre.

Dans ce micro-récit méta-diégétique, on remarque très clairement que la narration est assurée par un homme. Dans celui qui suit, c'est l'épouse qui raconte l'histoire. La première preuve tient du fait qu'après avoir tenu un dialogue au cours duquel les deux partenaires se partagent les tâches pour les préparatifs de leur mariage, l'homme décide de s'occuper « de la maison » (André Zoula, 2011, p.18), la femme d'aller recueillir les renseignements pour la célébration du mariage à « la mairie » (André Zoula, 2011, p.18). Jusque-là, l'homme assure la narration et on s'attend, d'après la règle canonique basée la narration assurée par un narrateur[3], à un seul narrateur jusqu'à la fin de l'œuvre. Puis on voit apparaître : « Que désirez-vous mademoiselle ? », s'enquiert un agent de la mairie auprès d'une jeune dame. Cet indice interrogatif nous amène à comprendre que la « mademoiselle » n'est autre que la fiancée. Dans la suite de la narration, elle dit :

> Je sentis une gêne chez le conseiller. Devant le doute que j'abordais, il avait du mal à se justifier. Les arguments lui manquaient. Peut-être ne s'était-il pas préparé ce jour-là ! Et pourtant c'était devenu un vrai sport national. Toute la chaîne, vigoureusement formée, en portait les stigmates. Dans tous les cas, je ne pouvais assimiler cette leçon. La culture du faux qu'il incarnait me rendait mal à l'aise. Tout

[3] Tout récit est raconté par un narrateur. En revanche, ce narrateur peut momentanément céder l'histoire à un personnage pour que ce dernier raconte avec fidélité, son histoire. Dans ce cas le deuxième narrateur sera appelé narrateur-second. Mais dans le cas occurrent, deux narrateurs partagent et assurent délibérément la narration.

> un système corrompu, de la racine à la feuille. Plus rien à sauver. Quelle désolation ! (p.24).

C'est la fiancée qui, après avoir fait cette observation critique sur le conseiller municipal, raconte la suite des évènements et rendra compte à son mari des péripéties d'une corruption sociale et professionnelle organisée avec le dit-conseiller. En effet, dans *Une alliance mal aimée,* avec une narration assurée par un couple (un homme et son épouse), l'écrivain gabonais violente les codes diégétiques canoniques qui régissaient les normes de la littérature classique africaine. Ainsi, nous pourrons envisager l'expression : « narration mixte », en parlant de la double narration des conjoints. Nous voulons également faire allusion à la polyphonie narrative, eu égard à l'intervention des narrateurs-seconds (les amis des fiancés, le docteur, l'infirmière, etc.).

La polyphonie narrative renvoie à la technique cinématographique scénographique qui veut que l'histoire soit racontée ou montrée par les acteurs qui jouent des rôles narratifs de l'histoire montrée, à travers les scènes narratives. La scène narrative, qui transporte les séquences filmiques est un dialogue entre les personnages dans un récit. Le récit de dialogues prend alors l'allure d'un montage au cinéma et devient un espace filmique dans lequel il y a interaction et partage entre les acteurs, où les narrateurs-acteurs vivent de front ces réalités sociale et économique désolantes qui affligent accablent et hypothèquent le développement de la société pendant que certains s'engraissent, à l'exemple de ce qui ressort des propos dialogaux ou scénographiques du conseiller municipal et du médecin. Dans les préparatifs de leur mariage, comme nous l'avons signalé plus haut, la fiancée se rend à la mairie pour acquérir les informations sur les modalités et conditions de la célébration d'un mariage civil. Le conseiller s'attarde moins sur les motivations du mariage et des conseils prénuptiaux (comme cela est de coutume) que sur les pièces au coût exorbitant décliné comme suit :

> Pour les certificats de résidence, nous les établissons à dix mille. Vous pouvez également les avoir au Centre de la documentation où ils coûtent le double. Je vous rappelle aussi que la seule monnaie autorisée, c'est l'euro, comme votre franc ne vaut plus rien… les frais de dossier s'élèvent à mille euros ; au cas vous voudriez sceller votre union à domicile. On vous fera une remise de deux cents euros […] Lorsque le dossier sera prêt, vous le déposerez avec cent euros pour authentifier les pièces. (André Zoula, 2011, p.23).

Le message percutant qui ressort de ce passage est la totale corruption à outrance qui règne et gouverne les agents publics et les institutions, au point que la monnaie en usage est dévaluée. L'humanisme, par l'absence des conseils qui sont toujours prodigués aux futurs mariés la veille du mariage, a disparu, au profit des intérêts qui ont pris le galop inarrêtable. Pour monter au créneau et dénoncer de manière crue ces dérèglements administratifs, la narratrice met en évidence une profusion de scènes narratives, encore appelées séquences filmiques pour montrer amener à partager les mêmes maux et partager les mêmes douleurs et malversations sociétales. Car les individus qui sont à la gestion les biens et services de ont divorcé d'avec les valeurs morales et les lois qui fondent toute société humaine ; au point que toute réprobation, de la part de la fiancée qu'est la narratrice et son fiancé intègres, est suivie de cette observation ironique: « Mademoiselle, vous suivez trop la télé ; je vous conseille d'arrêter de vous faire des illusions devant

l'écran. Crois-tu un jour le ciel prendre la place de la terre et inversement ? » (André Zoula, 2011, p.25). Tout fonctionne comme si la norme était anormale et que l'anormal avait pris la place de la norme. Le mal s'est érigé en bien et le bien devient illusoire et fiction.

Ces dérèglements atteignent leur paroxysme avec une autre séquence filmique qui a lieu, à l'hôpital auquel la narratrice se rend pour se faire établir les certificats médicaux. Mais la jeune dame n'a pas prévu le montant pharamineux de « cinq cents dollars ». A défaut de cette somme d'argent, le médecin exige autre chose : « Les fesses » (André Zoula, 2011, p.42). Car : « C'est comme ça que ça se passe ici. Ça fait partie des services que nous offrons ici » (André Zoula, 2011, p.42), dira fièrement le médecin sans état d'âme. Ces scènes sont de parfaits outils montrant de manière crue et visible des réalités qui accablent et condamnent les sociétés africaines contemporaines à la dépravation, à la déperdition, à la dérive et au chaos. Car si la santé est menacée par ce type de personnel, les structures hospitalières deviennent de véritables « bordels » ou des mouroirs. Les mœurs sont dépravées, les valeurs et les lois sont foulées au pied. Les intérêts guident l'Homme et le conditionnent au mal, l'homme essentialise le banal et banalise l'essentiel.

Modèle de famille en guise de conclusion

De ce qui précède, il ressort que les violences minent notre corpus et sont de deux types qui se traduisent par un rapport de causalité. Elle est d'abord littéraire et esthétique. Car l'écrivain subvertit les codes littéraires standards et brise les frontières esthétiques en intégrant deux formes artistiques qui permettent une meilleure visibilité de l'objet de cette réflexion : les violences. Il s'est agi de la peinture et du cinéma. Dans sa visée réaliste, l'esthétique picturale a été, dans cette réflexion, le moyen le plus concret et le plus figuratif pour mettre en évidence le tableau d'un père de famille héroïque dans la destruction de la vie humaine et famille. Dans le corpus, le père est déconstruit et incontesté dans la mesure où il sème le chaos et la mort au sein de sa propre famille. C'est ce rôle hypertrophique du père que semble peindre André Zoula, en faisant de lui un peintre monstrueux et sadique dont la seule ambition est de maintenir et entretenir sa superpuissance au prix de la mort de son entourage familial et du village tout entier. La peinture figurative et impressionniste, pour laquelle opte l'écrivain, n'est pas pour le magnifier, comme ce fut le cas dans la première génération d'écrivains négro-africains francophones, mais pour dénoncer les abus permissifs de son autorité. Via une quasi-absence de lumière, l'auteur montre les ténèbres, symboliques du chaos que le père, doté des pouvoirs mystiques extraordinaires et nocifs, sème et inflige aux villageois et à sa propre famille. C'est pour envisager un changement que l'écrivain avec recul déconstruit l'autorité et le pouvoir paternels confronté désormais au contre-pouvoir du fils intellectuel qui prend la parole et décide de fonder son idéal familial débarrassé des pesanteurs patriarcales.
L'idée selon laquelle le roman doit être légitimé par son rapprochement avec les autres arts, d'abord déclinée comme une variation de « *ut pictura poesis* », connaît un développement plus poussé non plus en théorie, mais en pratique dans le roman. L'illusion du réel occasionnée par l'insertion des arts s'accentue avec l'emprunt des techniques cinématographiques. À travers les voix narratives et spectatorielles, les scènes encore appelées séquences cinématographiques, le corpus met en évidence le phénomène

d'immédiateté qui veut que le lecteur se reconnaisse dans l'histoire de manière à le rendre participatif et interactif avec les personnages-acteurs.

De fait, le cinéma féconde la création littéraire. Sur la base de cette approche, le film est l'instrument et le sous-produit du texte littéraire, dont l'insertion est un mal esthétique nécessaire afin de vivifier le récit, de l'actualiser et de le contextualiser. Le cinéma et la peinture, ont donc la particularité de créer l'impression de présenter la réalité, recourent à plusieurs codes pour atteindre ce but.

En amalgamant les codes, le langage cinématographique et pictural produit un monde d'apparence qui, plus vrai que la réalité, pourrait servir de prisme pour la lecture du réel, puis comme hypotexte donnant lieu à une écriture parodique et ironique des codes sociaux. Ainsi, les méfaits de la société, constituant la violence, sont dénoncés dans l'œuvre d'André Zoula afin de recréer un idéal sociétal dans lequel ; à travers la prise de conscience, l'écrivain ramène le lecteur à l'adoption des valeurs humaines et philanthropiques. Loin d'épouser une idéologie familiale spécifique, André Zoula célèbre l'amour ou le mariage engagent dorénavant deux personnes au-delà des considérations et pesanteurs familiales rétrogrades.

Bibliographie

Corpus

ZOULA André, 2011, *Akomenga*, Paris Edilivre.

ZOULA André, 2011, *Une alliance mal aimée*, Paris, Edilivre.

Ouvrages de références

BAL Mieke**,** 2012, « *Madame B. :* L'analyse cinématographique d'un roman », *Revue critique et génétique. Flaubert* [En ligne], Traductions/Adaptations, mis en ligne le 07 décembre 2012, URL : http://journals.openedition.org/flaubert/1837, consulté le 30 avril 2024.

CHA-DESSOLIER Amandine, 2010, « La violence de l'art, pour une esthétique de la violence », *La violence. Regards croisés sur une réalité plurielle* sous la direction de Lucien Faggion et Christophe Régina, CNRS éditions, consulté le 30 avril 2024. URL :https://books.openedition.org/editionscnrs/16548?lang=fr, p. 627-639

COUSSEMACKER Sophie et ROUMIER Julia**,** 2020, « En guise d'introduction : *Ekphrasis* et hypotypose : les écritures de l'*enargeia* dans la péninsule Ibérique médiévale et moderne », *e-Spania* [En ligne], 37 | octobre 2020, mis en ligne le 15 octobre 2020, URL : http://journals.openedition.org/e-spania/35993, DOI : https://doi.org/10.4000/e-spania.35993, consulté le 05 mai 2025.

CRISTOVÃO Maria Lucia Claro, 2010, « Description picturale : vers une convergence entre littérature et peinture », https://gerflint.fr/Base/Bresil8/claro.pdf, *Synergies* Brésil n° 8 pp. 91-101.

DABLA Séwanou**,** 1986, Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la seconde génération, Paris, L'Harmattan.

EVARAERT-DESMEDT Nicole, 2007, Sémiotique du récit, Bruxelles ; De Boeck.

LYON-CAEN Judith, Philippe Hamon, 2001, Imageries, littérature et image au XIXe siècle Paris, Éditions José Corti, 315 p, p. 233-236, https://doi.org/10.4000/rh19.445, consulté le 05 avril 2025

MAINGUENEAU Dominique, COSSUTTA Frédéric., 1995, « L'analyse des discours constituants » n: *Langages*, 29e année, n°117, doi : 10.3406/lgge.1995.1709, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lgge_0458726X_1995_num_29_117_1709, pp. 112-125, consulté le 07 avril 2025.

ORTEL Philippe**.**, 2002, Note sur une esthétique de la vue : Photographie et littérature. In: *Romantisme*, n°118. Images en texte, pp. 93-10, doi : https://doi.org/10.3406/roman.2002.1164 https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_2002_num_32_118_1164, fichier pdf consulté le 02 avril 2025

RAMOS-IZQUIERDO Eduardo**.**, 2016, « Le peintre dans le roman latino-américain : thème et variations chez Sábato et Cortázar, *Revue de littérature comparée*, n° 358, p. 221 à 230, ISSN : 0035-1466 ISBN 9782252040003, DOI 10.3917/rlc.358.0221, https://www.cairn.info/revue-de-litterature-comparee-2016-2-page-221.htm, consulté le 31 mars 2025.

SELMECI Barbara, 2004, « Les romans scudériens : *ut pictura narratio* ? », *Acta fabula*, 5 (1), Printemps, URL : http://www.fabula.org/revue/document226.php compte-rendu du livre de Anne-Elisabeth SPICA, *Savoir peindre en littérature. La description dans le roman au XVII*[e] *siècle : Georges et Madeleine de Scudéry*, Paris : Honoré Champion (Lumière classique), 2002, consulté le 13 mars 2025.

TZITZIS Stamatios, 1997, *Esthétique de la violence*, Paris, Presses Universitaires de France, Col Médecine et société.

VOISINE-JECHOVA Hana, 2002-2003**, «** Littérature et beaux-arts dans les pays tchèques de la fin de siècle **»** *Revue des études slaves*, Vol. 74, No. 1, aux avant-gardes , pp. 43-62 (20 pages), https://www.jstor.org/stable/43271452, consulté le 30 mars 2025.