LIRE LA SATIRE DANS *AU BOUT DU SILENCE* DE LAURENT OWONDO : UNE ECRITURE DE LA DENONCIATION

Renée Arielle BIBALOU DIYEMA
Université Omar Bongo,
bibalouarielle88@gmail.com

Résumé : *Au bout du silence* de Laurent Owondo – ce porte-étendard littéraire de la culture gabonaise - peut être appréhendé comme une œuvre satirique. En effet, à travers le discours satirique se donne à lire une dénonciation des maux qui minent la culture et le quotidien des habitants de Petite Venise. La satire a une dimension moralisatrice qui remet en cause une société gangrenée de maux longtemps tus. À travers ce roman satirique, l'écrivain gabonais Laurent Owondo - tout en alliant tradition et modernité - dénonce des manquements d'ordre culturel, social, politique, présents dans la société textuelle. Ainsi, à partir de la satire comme mode de représentation, il a été question de mettre en lumière les marques de la dénonciation présentes dans le texte ainsi que les finalités morales. L'intérêt de cette étude réside dans le fait de montrer qu'*Au bout du silence* est un roman caractérisé par la critique des us et coutumes et s'achève par un optimisme sincère.

Mots-clés : satire, silence, dénonciation, lecture, tradition.

READING THE SATIRE IN *AT THE END OF SILENCE* BY LAURENT OWONDO : A WRITING OF DENUNCIATION

Abstract : *At the end silence* by Laurent Owondo- a literary standart-bearer of gabonese culture- can be understood as a satirical work. Indeed, the satirical discourse offers a denunciation of the ills that undermine the culture and daily lives of the inhabitants of little Venice. Satire has a moralizing dimension that challenges a society mired in long-silenced ills.Through this satirical novel, gabonese writer Laurent Owondo- while combining tradition and modernity- denounces cultural, social, and political failing present in the textual society. Thus, using satire as a mode of representation, the aim was to highlight the marks of denunciation present in the text as well as its moral purposes. The interest of this study lies in showing that *at the end of silence* is a novel characterized by the cuticism of curstoms and traditions and ends with sincere optimism.

Keywords : satire, silence, denunciation, reading, tradition.

Introduction

La satire est un genre littéraire qui est apparu dès l'Antiquité latine (S, J-P. Duval et Saïdah, 2008, p. 5). Elle fait référence au cours de l'histoire au genre satirique, à l'esprit satirique et au mode satirique. La satire latine désignait un ensemble de fruits ou de légumes, c'est-à-dire, une salade offerte aux dieux. Dans le cadre littéraire, la satire oscille entre rire et critique et dénonce des vices et des habitudes avec une visée morale. Outre une tendance à la dénonciation (S, M. Duval et Martinez, 2000, p. 80) en vers dans les thèmes abordés et dans la forme, la satire était aussi un poème dans lequel le satiriste

exposait la vérité, afin de pousser au changement. La littérature africaine regorge de livres qui ont cette propension à dénoncer. Au nombre de ces livres figure le roman de l'écrivain gabonais Laurent Owondo intitulé *Au bout du silence*. (L. Owondo, 1985, p. 125) Ce roman - élaboré en trois parties - aborde deux grandes thématiques du profane et du sacré. Dans ce texte, Laurent Owondo exprime un optimisme associé à « l'amalgame des genres » (G, N. Mikala, 2014, p. 96). Cette propension à la satire amène Gyno Noël Mikala à écrire sur ce roman : « [Il] intègre une dimension morale et cherche à répondre aux besoins d'un public, cultivé ou non, auquel il offre un espace de rêve et d'évasion » (G, N. Mikala, 2014, pp. 96-97). Ainsi, qu'il nous soit permis d'analyser la satire dans le roman comme mode de représentation du texte, comme le préconise Gyno Noël Mikala. Pour lui la satire devient un mode de représentation, donc de la satirologie, en ce sens que : « [qu'elle] porte au jour, non plus sur le genre, mais la textualité même telle qu'elle s'élabore dans les réseaux secrets d'un langage dit oblique, dans l'ensemble des connotations autonymiques et des signes méta-poétiques qui la constituent ». (G, N. Mikala, 2014, p. 123). Nous formulons l'hypothèse selon laquelle le satiriste Owondo - à partir du roman *Au bout du silence*[1]- dévoile des aspects de la tradition et en fait une écriture oblique qui vise à remettre en cause la tradition. Dès lors, comment Laurent Owondo écrit-il la satire ? Quels en sont les différents procédés ? De quoi retourne la dénonciation ? Quelles en sont les finalités ? Dans cette étude, nous verrons comment se manifeste la satire dans le récit, comment est élaborée la dénonciation et à quelles fins.

1. Etude du titre : *Au bout du silence*

La satire littéraire procède « d'un état d'esprit critique, […], de l'irritation causée par la bêtise, la maladresse ou la méchanceté des hommes » (M. Hodgart, 1969, p. 1). De ce fait, il convient de commencer l'étude du roman à partir du paratexte à travers le titre de l'œuvre, *Au bout du silence*. Ce titre a le mérite d'amener le lecteur vers diverses interprétations. Il pourrait se demander s'il y a des significations voilées derrière les syllabes qui le composent. Par exemple, à quoi peut renvoyer « Au ». Est-ce à de l'eau, étant donné que cet élément est récurrent dans le roman. S'agissant de « bout », est-ce la finalité d'une chose ou au contraire de l'eau qui bout ? Surtout si l'on considère que l'attente de cette eau ou même l'attente en général, fait bouillonner les cœurs dans le récit ; tandis que la peur de la noyade quitte l'enfant Anka, au début du livre. Ceci, lorsque le génie Mboumba quitte la rivière de gros galets (p. 12). Ou encore, est-ce la boue qui est présente dans cette société ? Pour ce qui est de « du », quelle idée se cache derrière cela ? L'auteur voulait-il faire référence au verbe devoir d'où l'union finale entre le sacré et le profane ? Est-ce donc le devoir à accomplir ou une dette à régler ? Quant au mot « silence », pourrait-il vouloir dire s'il se lance ? *Au bout du silence*, est-il un titre qui veut dire que l'eau cessera de bouillir lorsque le personnage central paiera sa dette en se lançant vers son destin ? Surtout si l'on considère le fait que la mer ici est une métaphore. Elle peut désigner la fin d'une quête, d'un parcours. En effet, le bruit des vagues est « comme une rumeur bienfaisante » (p. 121). Il ne peut aller au-delà de cette barrière et laisse cours à son imagination. À cet instant, Anka est donc apaisé. Ce titre signifie-t-il simplement la fin d'un silence ? Loin de nous l'idée d'émettre de multiples suppositions, mais il convient de se rendre à l'évidence que derrière ce titre à dimension satirique se cache un

[1] Toutes les références d'*Au bout du silence* seront intégrées dans le corps du texte.

éventail de possibilités. Parmi les éléments du paratexte, le titre du livre est un « des lieux privilégiés de l'action satirique » (G, N. Mikala, 2014, p. 31). En effet, le titre a ceci de particulier qu'il reflète la position des autorités face aux doléances de la population qui choisit le silence. Ce titre est aussi un encouragement à s'exprimer, à ne pas être de simples observateurs dans la société. Hormis cela, il montre la part du silence pour ce qui est des sociétés traditionnelles puisque le sacré est inscrit dans l'œuvre ; le titre est une manière de dénoncer une tradition lorsqu'elle ne fait pas avancer, lorsqu'elle embrigade voire, détruit. Ce titre dévoile même la position de tout écrivain qui écrit pour exposer tout ce qui dérange. Placé au « seuil » (G. Genette, 1987, p. 5) du texte, il demeure l'entrée, la carte d'identité du texte littéraire dont il peut être le reflet ou le miroir déformant. Le titre du roman d'Owondo reste ambigu ; il a un caractère dérangeant dans la mesure où il ne reflète pas totalement le contenu de l'œuvre parce que le silence ne s'arrête pas véritablement dans le récit. C'est ainsi que l'on peut voir Anka qui a pu faire plier les génies en les poussant à communiquer avec lui. Mais, le même personnage à la fin du récit, demeure silencieux (p. 125). De même, Nindia passe de la stérilité à la fertilité. Son ventre ne garde pas le silence. Par contraste, Nindia choisit le silence, l'absence de parole et laisse sa famille pleine d'interrogations voire, de désarroi. En fait, l'enfant va jusqu'à imaginer la mère, communiquant avec lui au moyen des gestes et de la danse (p. 108). Mais, elle ne le fait pas réellement. Dans le texte, on observe aussi le silence des autorités face aux problèmes de la population ou le silence quant à la signification des mots. Ainsi, l'intérêt du titre est qu'il est tant un coup de massue que la marque d'un franc-parler. De la même manière qu'il est un encouragement à prendre la parole, c'est aussi une posture du récit renvoyant à une dénonciation du silence.

2. Satire et onomastique

Le lecteur qui souhaite faire une étude du texte d'Owondo doit savoir qu'il n'y a pas que le titre qui lui en ouvre les portes. Il y a aussi les noms des personnages qui n'ont pas été pris au hasard. Chaque nom est porteur d'une signification qui explique au destinataire-lecteur l'histoire. En fait, le nom est une composante polysémique : « Le nom propre comme tous les éléments du livre remplit un double usage : sur l'une de ses faces, il signifie la fiction, sur l'autre, il signifie la vérité de la fiction. » (C. Grivel, 1973, p. 135). Voyons ensemble la portée de quelques noms présents dans le roman tout en notant au passage qu'ils relèvent pour la plupart du groupe ethnique Omyènè du Gabon. De ce fait, Anka, nom du personnage principal signifie « seul » et il est l'enfant unique de ses parents. De plus, il est plongé dans la solitude et l'incompréhension tout le long du récit. Certes, l'on dira qu'il a son grand-père au début du texte, mais, nous n'oublierons pas que ce dernier possède un langage qui n'est pas toujours accessible au jeune Anka. D'ailleurs, l'enfant passera du temps à lui demander de quoi il veut parler. Et après le décès de celui-ci, Anka se retrouve dans une solitude absolue qui ne permet pas une communication aisée avec son entourage. Ce qui fait que même en grandissant, il n'a aucun ami sur lequel compter. D'où certainement sa recherche d'un ailleurs, d'un absolu qui pourrait le combler. Et cela, il le trouvera dans sa divinité avec laquelle il va s'unir.

Rèdiwa, nom du grand-père paternel d'Anka signifie Roi Adiwa et il est le chef de famille qui prend des décisions, celui qu'on sert dans le monde profane. Dans le monde spirituel, on ne lui impose pas de volonté. C'est à ce titre que même Ombre, bien qu'obnubilée par

le désir de le faire, n'épousera pas Anka sans avoir eu au préalable l'accord de Rèdiwa. C'est aussi le nom de naissance mis d'abord de côté, par lequel Anka sera appelé après avoir fait ce qui est attendu de lui par les divinités. Sauf qu'Adiwa signifie : il est mort. Est-ce la raison de la mort rapide du grand-père et la mort sociale d'Anka ? Kota, le nom du père d'Anka veut dire attraper et il est un personnage à qui tout le monde impose sa volonté. À cet effet, sa femme Nindia sait retenir sa colère. Elle sait quand agir avec lui et comment le faire. Quant à son fils Anka, il décidera de suivre sa volonté d'abandonner l'école, sans que Kota puisse l'en empêcher. Kota fera une dépression et sera malmené comme une personne qu'on retient dans l'inertie. Nindia - femme résiliente, femme heureuse malgré les difficultés, femme chanteuse (p. 81) - partira pour s'épanouir dans un autre foyer (p. 87, p. 99). Elle le fera avec joie, sans regarder en arrière, son nom ne signifie-t-il pas : avec joie ?

Pour ce qui est des trois divinités principales présentes dans l'histoire, elles se nomment Ombre, Mboumba et Ndjouké. En Afrique, les villages et des rivières abondent de génies. C'est dans cette optique que ces trois génies figurent dans le récit d'Owondo. En fait, les génies marchent souvent par deux comme Ombre et Ndjouké. Le lecteur non averti pourrait confondre ses trois génies. Il pourrait penser qu'il en existe deux : Mboumba et Ombre pris comme un génie et Ombre qui se fait appeler Ndjouké[2]. Mais, le lecteur averti ne saurait faire de confusion entre ces trois esprits. Ceci, même si le narrateur a pris soin de semer des confusions telles que les répétitions de sous-entendus ainsi que les propos selon lesquels là où il y a l'ocre, il y a aussi le kaolin auquel il se mêle, etc. D'ailleurs, la satire se donne à voir aussi par le moyen du « brouillage » (G, N. Mikala, 2014, p. 99). De ce fait, dans *Au bout du silence*, on admet à travers les détours, le silence et la parole que chaque élément possède une symbolique. Les propos des écrivains ont des échos, il en est de même de « chaque silence aussi » (J-P. Sartre, 1948, p. 12). De toute évidence, une personne silencieuse amène autant à réfléchir sinon plus qu'une personne ouverte à la communication. Une phrase telle que « Pense au kaolin toujours présent là où se trouve l'ocre » (pp. 37) n'est là que pour brouiller le destinataire (p. 21), qui pourrait en déduire que Ndjouké et Ombre sont le même esprit. Pour revenir à ces génies, Ombre vient de « Ombwiri » qui signifie Génie. Il est l'un des premiers à être mentionné dans le texte. Son nom renvoie à l'obscurité, au fantôme, au compagnon, à la tristesse, ou bien à la tromperie.

Certes, le destinataire pourrait soutenir l'idée qu'Ombre est un génie. Mais, dans les traditions gabonaises, il y a tant les bons que les mauvais génies. D'ailleurs, le narrateur ne soutient pas l'idée qui pourrait naître chez le lecteur selon laquelle Ombre est un bon génie. Sans conteste, il montre clairement le contraire que nous pouvons voir sous deux aspects. Le premier aspect est la vie d'Anka et sa finalité dans le texte. Le second aspect est la signification du mot ombre qui renvoie au fantôme, à la nuit, à la tristesse, comme nous l'avons vu précédemment ; autant de significations qui collent à la vie que mènera Anka. De ce fait, l'auteur actualise l'idée d'un mauvais esprit, en choisissant le nom Ombre au lieu d'Ombwiri qui signifie simplement génie et qui pourrait prêter à confusion. Le nom Ombre est choisi à la place de Ombwiri pour bien faire la distinction entre les

[2] Ombre et Ndjouké sont deux esprits qui peuvent être comparés aux deux autres appelés communément, le Sirois et la Reine des Mers. La Reine des Mers est celle qui est mise en évidence, tandis que le Sirois se met en retrait pour agir seulement lorsque c'est nécessaire. De même, les esprits affiliés à une personne fonctionnent souvent en couple.

deux et pour bien différencier cet être spirituel de l'autre, Mboumba, qui ne veut faire de mal à personne (p. 11, p. 12), bien qu'il possède la rivière de gros galets. Donc, Mboumba, la divinité qui vit dans la rivière de gros galets, est un arc-en-ciel (p. 86), un esprit des eaux, la déesse de la fertilité, le génie de la richesse et de l'intelligence.

Enfin, Ndjouké signifie la souffrance, les soucis, en conséquence, l'apparition de Ndjouké est synonyme dans l'histoire, de difficultés et Ndjouké perturbe également Anka. Relevons que le comportement d'un individu peut refléter le nom qu'il porte. En effet, le nom est la marque première d'un individu. Ne pas le choisir au hasard pourrait faire changer par exemple, de manière positive, la perception d'une personne à travers son parcours existentiel. En fait, dans les civilisations africaines, le nom d'une personne ne sert pas uniquement à la nommer. Il est aussi dépositaire d'une charge culturelle et spirituelle qui influence la vie de celui qui le porte. Et le nom, comme celui de Rèdiwa à Anka, peut être donné à un proche, lui octroyant pour cela une autre vie.
Le nom a aussi une place importante dans la société textuelle. Les personnages du récit s'identifient au nom et la référence au nom se répercute sur leur comportement. À cet effet, Rèdiwa qui est la figure de l'aïeul, porte bien son nom. Il est silencieux avec Anka et les siens quant aux décisions importantes à prendre en famille. Il n'est pas un protecteur pour sa famille au sens plein du terme. Rèdiwa est une figure d'autorité. Il ouvre la porte de l'errance à son petit-fils en lui faisant miroiter le bien que procurerait le monde spirituel. Rèdiwa est un être calme, raisonneur et imposant. Il réfléchit beaucoup et amène Anka à raisonner par lui-même, à trouver sa voie, tandis que lui, tire les ficelles (p. 34, p. 35). D'où l'intérêt de la satire d'étudier des noms qui n'ont pas été choisis pour rien et le nom d'une personne va de pair avec le comportement. C'est pourquoi le narrateur souligne que tout commence par le nom (p. 102). Parallèlement, le titre et le nom des personnages centraux ont été choisis dans l'intention de guider le lecteur dans cette œuvre osée, qui offre une grande place au sublime, au mythe et à la spiritualité. Dès lors, examinons maintenant l'énonciation à partir des actants que sont la cible, le satiriste et le destinataire.

3. Le jeu énonciatif

La satire se donne à lire aussi par le moyen du jeu des personnages. En effet, l'étude d'un discours satirique se conçoit sous l'axe cible-satiriste-destinataire. Les cibles dans *Au bout du silence* sont nombreuses et il en va de même pour le satiriste et le destinataire. Notons que dans la communication satirique, le satiriste attaque ou est contre une cible. Et son point de vue a un effet sur le destinataire. En effet, en comparant le village précédent dans lequel il vivait et Petite Venise, Kota devient un personnage désabusé. Auparavant optimiste, il perd patience et est, semble-t-il, toujours prêt à condamner ceux qui l'entourent, par le moyen d'un langage dur voire, ordurier. Lui qui estimait venir d'un endroit civilisé, change d'état d'esprit. C'est ainsi qu'il pense, après avoir observé les gens qui l'entourent : « Ne savent rien d'autre ces gens-là. Rien d'autre que de jouer du tesson et de la lame. Pour un oui, pour un non, ça s'égorge cordialement » (p. 79). Là, il prend pour cible l'alcool et la violence présents dans les habitudes des gens de Petite Venise. Il s'adresse à ces gens en s'exclamant, bien que faisant un monologue. Comme le souligne le narrateur, la bouche de Kota était « pleine de mots grossiers » (p. 82). Avec son épouse Nindia, il agit comme un couteau que l'on plante dans le cœur de celle-ci, lui

rappelant son incapacité à porter à nouveau un enfant. Il lui rappelle également son infériorité en tant que femme face à lui, le mâle dominant ; des mots qui montrent l'état d'esprit de Kota : « Que peux-tu me faire, femme, toi née pour quitter la maison de ton père ? » (p. 81) ou « ton ventre inutile » (p. 82). Mais, Kota, le satiriste sera lui aussi satirisé. Ainsi, sa sœur dénoncera avec véhémence son comportement. Elle lui dira : « De quel argile Dieu t'a-t-il pétri, fils de mon père ? Je ne suis pas femme à me taire quand tout indique que je dois parler. La vérité c'est que ton attitude déshonore la maison de mon père dont tu es la poutre faite pour soutenir » (p. 74). Ces paroles venues d'une sœur l'atteignent dans son honneur ; et cette dernière l'aide à sortir de la détresse, lui l'homme tenu d'être le pilier de la famille.

Toutefois, Kota est aussi un satiriste lorsqu'il dénonce le déguerpissement prévu par les agents du cadastre. Il fustige en utilisant le « nous » inclusif, ce qui semble être un harcèlement de la part des autorités :

> Depuis le temps qu'ils nous le disent ! Le village est mal placé. La ville doit venir jusqu'ici. Nos cases sont d'une autre époque. Elles choquent les visiteurs étrangers. Nous savons tout cela. Est-ce que nous sommes partis pour autant ? […]. Tant que le village est celui-ci, nous ne bougerons pas (p. 32).

Ici, le satiriste en s'adressant à Nindia prend fermement position pour les villageois dont il fait partie, face à ces agents qui souhaitent les déraciner de leurs terres. En ce qui concerne Nindia, elle est aussi une satiriste dans le récit. En effet, Nindia éprouvant de la déception, cible elle aussi l'état dépressif de Kota. Pour le pousser à rebondir, elle choisit des mots qui portent atteinte à sa qualité d'homme : « Je me demande s'ils disent vrai, ceux qui proclament qu'il y a gloire à pisser debout » (p. 70). Ces propos alliés à ceux de Sitongui, auront le mérite de tirer le destinataire Kota de son sommeil. Soulignons que Nindia et Sitongui emploient toutes deux le « je ». Cette distance narrative montre que les deux femmes assument toutes deux leurs propos. En plus des personnages, le narrateur est également une figure satiriste dans le texte.

Le narrateur est celui qui voit et qui sait tout à propos d'Ombre, jusqu'à son ressenti. C'est pourquoi il dit en décrivant Ombre : « Elle se mouvait un peu par habitude. Son souci n'était plus tant de s'attacher à un amant mais d'apprivoiser sa faim […]. Cela lui faisait du bien » (p. 25). La cible du satiriste est Ombre. Il montre comment elle s'applique dans sa mission de recherche d'un humain pour époux. Même si elle éprouve de la fatigue, elle n'abandonne pas. Le narrateur raconte cette histoire au lecteur qui manifestement est le destinataire. L'inscription du narrateur apparaît à travers les interrogations rhétoriques : « Dans son regard d'errante, quel signe inattendu l'obligea à s'arrêter ? Quelle lueur la remit aux aguets ? » (p. 25). Ce procédé traduit une certaine complicité entre le destinataire et le satiriste, lesquels suivent les mouvements d'Ombre.

Le narrateur prend également pour cible Nindia, la mère d'Anka. Cette dernière n'attend pas le matin pour faire des reproches à son fils. Bien qu'elle prenne le ton de la confidence, pour le faire, Anka pleure. Et ces reproches de la mère sont faits la nuit, alors qu'elle doit savoir que dans les traditions africaines, gronder et faire pleurer un enfant la nuit tombée, est une ouverture vers le monde des esprits. De plus, elle tient des propos qui attirent Ombre sans qu'elle ne le sache : « Par les ancêtres, pourquoi as-tu les yeux si tu ne peux pas voir ? » (p. 30). Certes, Nindia chuchote, mais cela n'empêche pas à Ombre de saisir cette situation afin d'atteindre lentement mais sûrement son objectif. Les interrogations qui marquent la présence du narrateur montrent également que le satiriste

s'adresse au destinataire. Ainsi, écrit-il : « Mais que savait-elle, la mère, du désir d'Ombre en dérive ? Que savait-elle de sa faim ? » (p.30). Le lecteur comprend que le satiriste connaît les contours de la situation qui se profile à l'horizon.
La présence du lecteur est perceptible par les mots « Moi monsieur. Moi monsieur » (p.103). À propos de cette manière de répondre des apprenants, Gyno Noël Mikala de dire : « Cette structure discursive évoque les apprenants des cycles scolaires, lorsque ceux-ci souhaitent accéder à la parole pour répondre aux questions posées par un enseignant. » (G, N. Mikala, G, B, Madebe, 2010, p. 36) Effectivement, ces apprenants n'attendent pas patiemment et silencieusement d'être désignés lorsqu'ils ont une réponse à proposer à la suite d'une question de leur enseignant. Cela revient à dire que le lecteur est le destinataire du rappel que l'auteur fait à ce niveau du récit.

4. L'écriture satirique

L'étude satirique d'*Au bout du silence* revient à mettre en évidence les procédés qui mettent en relief la satire. Loin de nous l'idée de faire un repérage total desdits procédés. Mais, il convient d'en relever quelques-uns tels que le comique, la chanson, le langage grossier l'ironie, etc, qui participent de la représentation satirique dans ce roman. Intéressons-nous dès lors à la part du comique dans l'œuvre.
Le comique dégrade la cible, divertit le destinataire et instaure une complicité entre le satiriste et son destinataire. Une situation comique amène ce dernier à sourire ou à rire de la situation d'une cible. De ce fait, les situations comiques sont nombreuses dans le texte d'Owondo. C'est ainsi que lorsqu'Anka tombe malade après le décès de Rèdiwa, Kota et Nindia, ses parents décident de faire venir la voyante au miroir, qu'ils interrogent. Seulement, le couple se leurrait et surestimait les dons de la voyante. La voix narrative souligne : « ce qu'ils ne savaient pas et que la voyante au miroir n'avait pas dit, c'est que l'enfant en se relevant avait seulement pris son parti de ne plus rien exiger » (p.54). Cette situation décrite peut faire imaginer la scène au destinataire et l'amener à rire de l'histoire présentée. Comme écrit Henri Bergson : « nous rions toutes les fois qu'une personne nous donne l'impression d'une chose » (H. Bergson, 1964, p. 414). À ce niveau, le lecteur est amené à trouver la situation amusante, à la vue des parents qui n'interrogent pas vraiment la voyante, pas plus qu'ils ne remettent en question ses dires. C'est aussi une façon de dénoncer l'attitude de nombreuses personnes qui prennent pour argent comptant, les propos des personnes qui ont pour métier de prédire les évènements ou de voir le passé et le présent.
Le comique de situation est présent à travers l'obligation ressentie par les villageois, de se tourner vers les leurs qu'ils avaient auparavant pris de haut. Comme le rappelle le narrateur : « Pour une fois, on voyait au moins à quoi ils pouvaient servir. » (p.56). Ici, le rire est provoqué par l'impression que cela donne de voir les villageois se montrer humbles, par la force des choses faces aux autres.
De plus, le comique se manifeste par la manière dont se déploie le personnage Kota dans son nouvel environnement. En effet, lorsque Kota et sa famille arrivent à Petite Venise-bien que Kota trouve l'endroit désagréable, il prend soin de vérifier (p.80) dans son entourage, les caractéristiques des personnes pouvant venir de la même contrée que lui, c'est-à-dire, entre le grand fromager et la rivière de gros galets. Pour lui, ces personnes seraient nécessairement civilisées. En fait, le comique ici se révèle sous plusieurs aspects : premièrement, Kota ne fait pas confiance à son intuition. Deuxièmement, il les qualifie

de « broussards » (p.80), estimant que c'est lui qui est civilisé. Troisièmement, le narrateur sous-entend que si Kota avait trouvé au moins une personne provenant de sa région, il n'aurait pas estimé que tous les habitants de Petite Venise étaient des broussards. De plus, il aurait formé un cercle impénétrable avec cette personne parce qu'ils auraient eu la même mentalité ; tandis que là, tous ses souhaits tombent à l'eau.

Il y a au fond un lien entre le comique et l'attitude des habitants du village situé entre le grand fromager et la rivière de gros galets. Un jour, les autorités leur annoncent que pour ne leur avoir pas demandé la permission d'inhumer Rèdiwa, ce dernier sera exhumé. Loin de leur faire peur ou de soulever une révolte envers l'autorité, les villageois gardent le calme. Ils prennent cette intervention des autorités avec désinvolture, en donnant l'impression d'avoir une force supérieure à celle de la République : « chacun se contenta pourtant de hausser les épaules. Le village entendit-on dire ça et là, a aussi sa loi qui prévaut sur celle de la République » (p.55). Il y a là, l'image d'un village qui compte sur ses forces et minimise une autre force susceptible d'être supérieure. Il va sans dire que le comique participe de la dénonciation dans le texte d'Owondo. Mais, à côté du comique se déploie l'ironie, comme procédé satirique. L'ironie est en effet une raillerie souvent présente dans un écrit satirique. Comme le signalent Duval et Martinez :

> [de] profondes affinités lient le discours et ce trope qui opère lui aussi dans les champs du comique et de la critique. Le signe ironique a cette particularité qu'il fait correspondre à un signifiant deux signifiés, l'un patent, l'autre latent, le second contestant le premier. (S, M. Martinez, 2000, p. 187).

De ce fait, Rèdiwa, par quelques mots, révèle le fond de sa pensée à son petit-fils : sans lui, Anka ne peut rien connaître du monde mystique et de la question du sacré. D'où ses propos : « Qui te dira, Anka, si ce n'est moi ? » (p. 34). Cela montre que l'aïeul ne peut compter sur son fils et sa belle-fille. Ces derniers sont plus obnubilés par des questions charnelles que spirituelles, même s'il leur arrive d'y penser ; d'ailleurs, Kota en parlera avec lui. Et il ajoute : « Tu es si petit et le monde si lourd à porter ! » (p. 34). L'absence d'instruction et le manque d'implication soulignés ici par Rèdiwa, renvoient à l'attitude générale des villageois. Par extension, cela renvoie à l'homme gabonais qui très souvent s'intéresse aux questions profanes qu'à celles relevant du sacré. Pour lui, les traditions se perdent et il ne peut facilement les transmettre à ses enfants. Cela rappelle aussi au lecteur, qu'une fois la génération des grands-parents ancrée dans les rites ancestraux passée, sans transmission de leur part ou sans réception des générations suivantes, les valeurs et pratiques culturelles se perdront. Mais, nous notons qu'Anka est petit en âge seulement, car, sur le plan spirituel, il est plus grand que les autres enfants et il ne voit pas le poids du legs de son grand-père.

L'ironie passe aussi par la critique de la voyante et plus loin, des voyants dans leur ensemble. À propos de cette dernière il est donné de remarquer qu'elle est censée tout savoir en raison de son don de voyance mais ironiquement, elle pose des questions à des profanes au lieu d'apporter des réponses concrètes. Ainsi, elle demande à l'enfant : « Es-tu sûr, mon petit, que tu vas bien ? » (p. 54). Cela reflète les agissements de nombreux soigneurs traditionnels. En plus de la dimension comique de ce passage, le narrateur ironise sur la situation des habitants du village qui ont eu tort de penser que les autorités ne pouvaient rien leur faire. Evidemment, ces habitants comptaient sur leurs rites et

ancêtres qui étaient en mesure de chasser au loin leurs ennemis. Seulement, ils ont été nonchalants. Ils n'ont pas fait de veillée ou de rite pour le maintien de leur terre ou pour se protéger des autorités. Ces protections auraient eu le mérite de faire un barrage entre eux et les autorités ; pourtant cela devrait être leur première action. Sauf qu'une précision est faite :

> Le village restait tout de même défiant jusqu'à l'inconvenance. Il s'appliquait à vivre son quotidien comme s'il voulait prouver non seulement à ceux qui le menaçaient, mais aussi à lui-même que rien ne pouvait l'ébranler. Les champs de manioc accaparaient les femmes et la mer les hommes […]. Comme si de rien n'était. (p. 58).

La voix narrative ironise une fois de plus sur les habitants du village. En effet, ces derniers reconnaissent l'utilité des leurs qui savent lire et écrire, mais pas de gaieté de cœur. Concernant la République, elle doit réellement symboliser « la justice » (p. 56). Laurent Owondo ne manque pas d'ironie envers cette République qui se targue d'une justice inexistante. Cet état de fait explique la colère de l'auteur face au paradoxe qu'il observe : « Les pauvres souffrent, tandis que les riches sont dans leurs villas » (Interview de L. Owondo, 2018).

L'autre élément qui apparait dans l'écriture d'Owondo est l'humour. Ainsi, qu'il nous soit permis d'examiner quelques marques de l'humour inscrites dans le récit. À propos de l'humour Franck Evrard mentionne qu'il est le contraire de l'angoisse : « l'humour s'affiche contre le seul recours contre la tentation du désespoir » (F. Evrard, 1996, p. 116). L'humour est un rempart qu'une personne dresse contre l'adversité. C'est la capacité à rire d'une situation qui perturbe. De ce fait, Anka affronte ses peurs dans le récit. C'est ainsi qu'un jour, en voulant réveiller Kota, il éprouve de la peur à l'idée des mots que pourraient lui dire son père. Mais, écoutant sa raison, il décide de le réveiller pour lui annoncer qu'il avait enfin atteint « l'âge où les masques livrent leurs secrets » (p. 117). Pour vaincre sa peur de réveiller son père, Anka aborde la question avec humour. En effet, Anka ressasse les propos de son père à son égard ; sans rancœur, il sait rire de lui :

> Tant pis si son père bondit à l'appel de cet enfant de rien décidément venu au monde pour troubler son sommeil. Il grommellera, irrité sans aucun doute par le contact de cette main, de cette peau sous laquelle courraient les veines charriant le mauvais sang de Nindia (p. 116).

Les propos de Kota à l'égard de son fils ont été tellement durs, qu'ils sont restés ancrés en lui. Anka prend certes les choses avec humour, mais, on peut se rendre à l'évidence que s'il est en mesure de se les répéter, c'est qu'il lui est arrivé de les entendre souvent. L'humour se donne à voir également chez Nindia. Au milieu du récit, quoique épuisée et offusquée par le détachement de Kota par rapport à tout ce qui l'entoure, Nindia ne l'abandonne pas dans sa phase dépressive. Femme au caractère doux, elle le soutient, afin qu'il puisse puiser en elle et en ceux qui l'aiment, la force nécessaire à son rétablissement. Pour ne pas blesser son époux, pensant par ce moyen le faire réagir, elle plaisante : « Où est l'homme qui a épousé Nindia ? Je le cherche. Oui, je cherche le fils de Rèdiwa, car il me semble que je suis plus homme que celui qui est devant moi. » (p. 70). Nindia rit de sa situation tout en essayant de se consoler et de faire réagir Kota. Le narrateur dénonce aussi l'abandon du conjoint lorsque la maladie s'invite dans le foyer et valorise le pouvoir lié aux paroles d'une épouse attentionnée.

Plus tard, ayant décidé de poser désormais des actions nécessaires à son bonheur, Nindia porte une grossesse d'un autre homme. Elle sait qu'elle sera la proie des railleries, du

mépris, voire de la haine, lorsque l'information sera connue de tous. Mais, Nindia laisse sa joie être plus forte que ses craintes. Ceci au point où il est précisé que « jamais personne ne lui avait connu ces yeux pétillants de malice, cette jovialité dans la voix, cette insouciance dans les attitudes » (p. 95). L'épouse de Kota affronte sa situation avec humour et garde son secret devant ces femmes qui font semblant quelques fois, d'être prévenantes avec elles. Elle sait qu'en réalité, les habitants du village la méprisent en raison de ce qui était une stérilité secondaire, au lieu de la soutenir dans l'épreuve. Seulement, désormais Nindia est enceinte. Elle prend plaisir à voir ses voisines s'interroger : « [Elle] prenait un air mystérieux pour répondre que rien désormais ne l'étonnait, pas plus son ventre que le chant d'un hibou dans l'après-midi » (p. 95). Par conséquent, Nindia contrôle ses paroles, alors qu'elle veut s'extasier face à son nouveau bonheur. Toutefois, son état est complexe dans la mesure où elle craint le mauvais œil d'une part et elle garde le mystère en raison de la marginalité, d'autre part. Il y a en filigrane une dénonciation du manque de soutien, de l'individualisme, la pression de l'entourage au sujet des difficultés vécues par d'autres personnes autour de soi.

Durant la période propice à la formation de l'esprit de leur enfant, Kota vaquait à d'autres occupations, reléguant l'éducation de son fils à son père. C'est donc Rèdiwa qui a modelé l'esprit d'Anka, lui a appris à devenir grand spirituellement en étant l'époux d'un esprit. Rèdiwa était le compagnon et le confident d'Anka qui s'est « abreuvé à la source du sens profond des choses » (P, G, B. Essonghé, Madebe, 2010, p. 76). Alors, lorsqu'Anka devenu grand décide de suivre la voie tracée par Rèdiwa, son père ne réalise pas que c'est en partie de sa faute. Car, Kota était un père assez présent physiquement mais, absent par rapport à l'éducation de leur enfant. Ce texte est un rappel à la vigilance parentale, un son de cloche contre la négligence parentale. *Au bout du silence* est aussi une dénonciation de ces grands-parents qui lèguent leurs reliques à leurs petits-enfants ; tout en sachant que cela ne leur vaudrait pas nécessairement du bien.

Sans conteste, Rèdiwa savait d'où venait Ombre. Il savait comme le montre la métaphore suivante que « sa caresse était faite pour surgir du profond des contrées où l'homme se lamente » (p. 34). C'est une métaphore qui renvoie à la mort. En outre, Rèdiwa savait quel avenir il préparait pour son petit-fils. D'ailleurs, l'attitude du grand-père amènera l'écrivain, Laurent Owondo, à dénoncer le legs de Rèdiwa à Anka : « À quoi ça sert d'avoir un grand-père dont on n'en tire rien » (Interview de L. Owondo, 2019) ! Au bout du compte, malgré tout ce qu'il savait sur Ombre et son monde, le grand-père qui devait être un protecteur n'a pas hésité à « signifier un oui à Ombre » (p. 34). Toutefois, de ces accusations, ressort également la dénonciation de l'embrigadement causé par le monde des esprits. En effet, lorsqu'ils entrent en contact avec des humains, s'ils ne sont pas maîtrisés, ils causent à ces personnes plus que de mal que de bien. C'est ce qui se passe avec Anka. Bien qu'il ait à un moment donné de sa vie souhaité se détacher de l'influence du monde spirituel, il abandonne la lutte. En fait, l'héritage de Rèdiwa est enraciné en Anka. Une scène édifiante montre que Rèdiwa livre Anka lorsque ses sanglots attirent Ombre. Cette nuit, Anka sanglota après s'être fait réprimander par sa mère. Rèdiwa en entendant cela gronde : « Qui donc a perdu la tête pour faire pleurer cet enfant ? Le jour, oui ; la nuit, jamais. Elle ne nous appartient pas. Qui donc prend la voix de cet enfant et l'offre en pâture ? » (p.29). Rèdiwa accuse Nindia de livrer son fils aux esprits qui errent la nuit.

Un autre procédé dans le roman qui participe de l'écriture satirique est le sarcasme. Le sarcasme est une moquerie agressive, « la forme la plus accomplie et la plus poussée de la moquerie » (G, N. Mikala, 2014, p. 103). De ce fait, les exemples de sarcasme sont nombreux au sein du récit, à l'instar des propos de Nindia à Kota. Ce dernier, dépressif, un jour a une brève lueur dans les yeux. Cela amène Nindia à penser que son mari pourrait bientôt sortir de sa phase dépressive, si elle restait ferme avec lui. Elle lui dit : « Honte sur toi […]. Je présume que tu pisses toujours debout en tenant ce qui te fait croire que tu es un homme. Mais à te regarder moi qui pisse accroupie, je me demande s'ils disent vrai, ceux qui proclament qu'il y a gloire à pisser debout. » (p. 70). C'est une manière pour l'épouse de le rabaisser. Elle sait que le sexe est le point sensible de son conjoint. Elle ne veut pas d'un homme qui laisse ses problèmes le dominer. En parallèle, Nindia reproche à Kota d'être au nombre de ces personnes qui estiment et enseignent qu'un homme a plus de poids qu'une femme, parce qu'elle joue en ce moment le rôle de Kota. Elle use donc de sarcasme avec lui et cela l'amène à réfléchir sur sa situation. Les propos durs ne résolvent pas tout car, dans le cas de la dépression[3], la douceur est de mise. En revanche, Kota sera sarcastique avec sa sœur aînée. En effet, étant arrivée à Petite Venise pour voir Kota, ce dernier pris les devants à peine fut-elle assise. Il lui parla froidement comme le précise le narrateur, dans le but de la dévaloriser. Kota demanda à Sitongui de retourner chez elle où sa « voix de femme » (p. 98) serait entendue. En fait, pour lui, elle n'est pas une personne mais une voix qui de surcroît ne pèse nullement. Laurent Owondo dénonce la condition féminine qui voudrait que la femme soit marginalisée. De même, les génies auxquels les villageois croient et vers qui ils se tournent dans le récit, sont pour la plupart des femmes, même la main des mânes est comparée à celle d'une mère.

En dernière analyse, le sarcasme chez Laurent Owondo est perceptible à travers les propos cruels d'Anka envers son camarade Ringo qui était impressionné par les Etats-Unis. Mais, Anka agacé par son attitude mimétique lui rappela que Petite Venise, le lieu où ils vivaient tous les deux, ne ressemblait en rien à l'Amérique. Anka, volontairement dur, use de sarcasme pour blesser Ringo et y parvient lorsque celui-ci en conséquence, fait une crise. À ce niveau du récit, les conditions de vie à Petite Venise sont dénoncées. Contrairement à la ville référentielle qui est Venise et par contraste avec les Etats-Unis, Petite Venise est un quartier triste, éteint. C'est ce qu'Anka veut faire comprendre à son camarade, même si pour le faire, il emploie des mots blessants. En revanche, ce passage du récit est une marque de la dénonciation de ces personnes qui empêchent les autres de rêver, alors que le rêve peut s'avérer être un refuge et un réconfort. Le sarcasme d'Anka est une dénonciation de ces personnes qui veulent que leur entourage vive le même sort qu'elles. À ce sujet, Anka veut que Ringo puisse sortir de sa bulle pour devenir comme lui, un jeune homme dur et désabusé, mais réaliste. C'est donc aussi la dénonciation de ces personnes qui préfèrent fermer les yeux sur leurs mauvaises conditions de vie, se contentant de vivre au fil des jours, tout en rêvant d'un ailleurs meilleur.
En dehors de cela, la ville insalubre, Petite Venise est opposée au village où les routes, les cours, les maisons, les rivières sont agréables à regarder. C'est une dénonciation du

[3] Loin de faire de la folie, Kota fait de la dépression. La référence à la folie est simplement une manière pour le narrateur de marquer le choc et l'incompréhension de Nindia ainsi que le sentiment de l'entourage, face à la situation de Kota. C'est aussi une manière pour Laurent Owondo de relever cette confusion des gens en général, car, la description de la maladie de Kota est celle d'une personne luttant contre la dépression. D'ailleurs, comme Kota, Anka a aussi les caractéristiques d'une personne dépressive.

comportement des habitants des villes, qui pour la plupart reviennent des villages ou y font des séjours, mais au contact des villes, changent de façon négative. La capitale gabonaise et sa périphérie semblent être grandes. Mais, en réalité, elles ne le sont pas vraiment en matière de normes morales, traditionnelles et sociales. D'où la tendance des habitants à repartir vers leurs origines, afin de s'y ressourcer.

Le narrateur utilise des expressions valorisantes pour décrire le village d'origine de Kota, des mots et expressions dévalorisantes pour présenter Petite Venise. Ces termes montrent à quel point l'environnement de vie de Kota s'est dégradé. Dans le texte, on peut prélever des mots comme « odeur de la terre mouillée et d'algues », « pénombre », « vertu » (p. 35), « case » (p. 30), « le soir tomba, intensifiant les bruits du dehors » (p. 28), pour désigner le village situé entre le grand fromager et la rivière de gros galets. A l'inverse, pour déconstruire Petite Venise, le narrateur utilise un langage dépréciatif : « mort », « silence », « eau meurtrière » (p. 85), « odeur âcre de l'urine » (p. 83), « bicoque » (p. 66, p. 83), « nuit sale » (p. 82), etc. Le langage dévalorisant reflète la manière dont Kota et sa famille appréhende Petite Venise. Cet endroit ne ressemble pas à la l'image idéale de leur patrie. La Terre-Mère leur manque. Désormais, ils doivent composer avec leur nouvel environnement où ils se sentent étrangers d'où le sarcasme d'Anka vers la fin du récit : « Dieu merci. Heureusement que l'Amérique ne ressemble pas à ici » (p. 111). Les noms peuvent être donnés à des villes et quartiers qui font référence à l'ailleurs, à l'instar de Dakar, Rio, Petit Paris, Petit Dubaï, la Sorbonne, London, etc ; ces endroits ne ressemblent pas toujours aux lieux référentiels parce que l'identité d'une ville ou d'un pays diffère du réel.
Il va sans dire que le roman *Au bout du silence* est élaboré dans un style voilé et grossier. En effet, concernant le langage grossier, on y trouve des expressions comme « fils de chien » (p. 77), « même cul même bangala » (p. 79), « l'enfant de chien » (p. 79), « cette mère faite chienne » (p. 108). Ces expressions sont la marque des habitants de Petite Venise. Le narrateur précise qu'à Petite Venise « toute chose » (p. 106) avait un parfum d'obscénité. C'est dire à quel point Kota pouvait se sentir dépaysé dans un environnement où chacun pouvait se parler sans considération de normes morales sociales. De toute évidence, ce type de langage est l'une des caractéristiques d'un texte satirique. La satire peut être dure, voire cruelle. Elle peut faire montre de grossièreté ou « prendre une tonalité plus spirituelle » (G. N. Mikala, 2014, p. 7). L'inscription dans une œuvre littéraire d'un langage grossier équivaut à faire une satire sur le personnage qui l'utilise, relevant son niveau d'éducation. Mais, c'est aussi le reflet de la société à laquelle il appartient.

Bien que le langage grossier reflète l'état d'esprit des personnages, il témoigne aussi de la déconstruction des personnages Nindia, Anka et Kota. Ces derniers se sont imprégnés de la mentalité des gens de Petite Venise, au point où ils finissent par s'exprimer comme eux. C'est ainsi qu'au départ du récit, le couple Nindia-Kota se parle avec considération. Par exemple, à Nindia qui veut connaître la pensée de Kota sur les croix marquées par les gens du cadastre, Kota lui répond simplement avant d'argumenter : « Qu'y a-t-il à dire, Nindia ? La pêche a été bonne. Comme tu le vois. Que les mânes soient loués ! » (p. 32). Tandis qu'à Petite Venise, les propos de Nindia ont tendance à agacer son époux. Cela signifie qu'en côtoyant les habitants de Petite Venise, Kota a appris à penser et à s'exprimer comme eux : « Maudit soit l'enfant de chien ! Qu'il crève. Qu'ils crèvent tous autant qu'ils sont » (p. 79). À ce niveau, Kota parle de Petite Venise, cet ensemble de personnes violentes et alcooliques employant souvent un langage grossier, à l'exemple

de celui qu'on retrouve dans la phrase suivante : « Ta sœur, c'est bien ta sœur, je veux dire même cul même bangala » (p. 79) ? Ou : « Conseille ton père de ne plus dire merci chaque fois que je travaille sur ta mère, ça me coupe l'envie » (p. 80). Il est évident que Kota qui estimait venir d'un lieu civilisé, finit par ressembler aux gens de Petite Venise par son langage.

Pour ce qui est de Nindia, elle utilise un langage méprisant à l'adresse de Kota, avant de cracher devant lui : « Je présume que tu pisses toujours debout en tenant ce qui te fait croire que tu es un homme » (p. 70). Pour elle, cette manière de parler relève de la grossièreté et d'un manque de respect. Et elle le regrette car, elle estime qu'une femme dans les périodes difficiles doit accorder du respect à son mari et ce n'est pas dans les habitudes de Nindia d'agir ainsi. C'est pourquoi, comme le précise le narrateur : « Elle souhaitait n'avoir jamais prononcé ces mots. Elle se demandait où elle les avait puisés. Certainement pas à la cour où vont les épouses. Elle les reniait » (p. 71). Cela montre à quel point Nindia avait oublié ses habitudes. Toutefois, c'est une dénonciation des femmes soumises, au point de n'avoir pas de voix dans leurs maisons. Elles acceptent les violences physiques et psychologiques venant de leurs partenaires sans dire mot. Ces conjoints les exposent même à l'infidélité, en les poussant à chercher du réconfort ailleurs, comme dans les cas ici présentés. Mais, au nom de la tradition qui voudrait que ce soit le devoir de l'épouse de porter les problèmes du foyer, ces femmes se taisent. Qu'elles soient en colère ou aient simplement raison, seuls leurs époux doivent tenir les rênes du foyer. Au nom du mariage, elles ne cherchent pas de l'aide, à l'instar de Nindia. Ou bien, elles en viennent à regretter profondément d'avoir à le faire. Pour ces femmes, subir est le maître-mot qui doit gouverner leur relation conjugale.

Quant à Anka - en pensant à sa mère allée soigner l'aridité de son ventre de l'autre côté des lacs - il a d'elle l'image d'une « mère faite chienne » (p. 108). Cette image est la dénonciation de la perte de valeurs et un rappel concernant le milieu de vie qui peut exercer une influence sur une personne en la façonnant en bien ou en mal.

La chanson tient une place importante dans le roman d'Owondo. En effet, la première chanson[4] que l'on trouve à la page 49 du récit est entonnée pendant le deuil de Rèdiwa. Elle parle de la terre et de la vie, du deuil et des larmes, etc :

Qui sème regarde la terre
Elle est en vie
Vie seulement
La terre est vie pour qui sème
La terre est deuil pour qui pleure
Pleure comme tu sèmes
Et la terre sera vie
Vie seulement (p. 49).

Cette chanson est une mise en accusation de la terre qui appelle à elle des êtres chers en les arrachant à leurs proches et en les consolant ensuite par d'autres vies qu'elle produit. Ces paroles nous montrent que la Terre-Mère donne la vie et la reprend aussi.

La deuxième chanson est chantée par Sitongui à Kota. Sitongui rappelle à Kota qu'un jour, il subit un échec lors d'une course de pirogues. Ne voulant pas affronter l'échec, Kota fit mine de chavirer. Sa sœur lui rappelle qu'elle lui avait chanté cette chanson, afin de lui faire admettre son échec et de lui faire comprendre qu'elle n'était pas dupe :

Mon frère s'essouffle à la pagaie
Mais il sait comment se noyer

[4] Les chansons sont en caractère italique dans le récit.

Pagaie courte, mon noyé
Qui t'a dit, qui t'a dit ?
Le sel ne peut pas être plus doux
Que le rire des femmes (p. 75).

Ce chant est un encouragement pour Kota à se relever de sa phase dépressive. L'objectif de Sitongui est de faire réaliser à Kota qu'il est dans la même situation qu'autrefois. Il se laisse aller et prend plaisir à se morfondre en refusant la réalité qui se présente à lui. En dehors de cela, après le départ de Nindia, la même satiriste chantera à nouveau ce chant (p. 100), pour amener son frère à comprendre qu'il doit cesser de sombrer. Un homme doit être en mesure de savoir lever la tête face à l'épreuve. Cela revient à dire que même si Sitongui se reproche à un moment donné sa dureté, avec le franc-parler qui caractérise tout satiriste, elle ne renonce pas pour autant à ses propos. La sœur aînée de Kota cible la question de l'infertilité. Elle met en avant le « je » qui lui permet d'assumer ses paroles : « Je vois que les nouvelles ne vont pas aussi vite qu'on le dit » (p. 99). Il va sans dire que, lorsque Sitongui répète cette chanson métaphorique, elle utilise des mots tels que « pirogue » ou encore « pagaie ». Si ces mots étaient auparavant, une manière de dénoncer la lassitude et le découragement, ils encouragent Kota à la prise en main de son destin. À l'évidence, cette fois, Sitongui dit à Kota que malgré son application à entretenir des rapports sexuels avec sa femme, il n'a pas pu atteindre son utérus au point de la féconder à nouveau. Elle ajoute que « le sel ne peut pas être plus doux que le rire des femmes » (p. 100). Ce qui signifie que seule une grossesse peut apporter de la joie à une femme parce que les enfants sont synonymes de bonheur dans la société. Le but de la satiriste est que le destinataire de son message puisse se lever pour trouver une solution à cette situation. La répétition permet de mettre en relief une vérité. Kota n'écoute pas la première fois ; la compréhension n'arrive que la seconde fois. La chanson l'amène à voir sa vie sous un jour nouveau bien que mécontent à la fin du récit. Pour elle, Nindia est une « femme de rien » (p. 99). Sitongui ne tolère que son frère élève l'enfant d'une « chienne » (p. 99) qui a fomenté un « vil complot contre la lignée de ses pères » (p. 99). Aussi, cet aspect de la vie du couple Nindia-Kota est un son d'alarme à l'égard des familles africaines.

En effet, bien souvent, elles dénigrent les leurs, hommes, femmes ou couples qui ne peuvent ou ne veulent avoir des enfants. Kota sous cet angle, n'a pas été un soutien pour Nindia. Bien au contraire, comme l'entourage, il lui vouait du mépris. Hormis cela, plusieurs personnes accusent les femmes lorsque ce genre de problème arrive au sein des foyers. C'est aussi ce que l'écriture de Laurent Owondo dénonce : l'homme peut être cause de stérilité dans un couple, pas seulement la femme. Il va sans dire que l'encouragement ici est d'apprendre à se soutenir, sans tenir compte des jugements négatifs autour de soi et de ne pas se focaliser sur l'enfantement pour définir son couple. Si Kota avait consolé Nindia, elle n'aurait pas pris en compte les moqueries de l'entourage et il ne serait pas resté à l'attendre à la fin du roman. L'un des devoirs d'un homme consiste également à rassurer et protéger son épouse, en étant pour elle un rempart contre la société. Il y a aussi une critique des frères qui gèrent les foyers de leurs frères et la dénonciation des frères qui les laissent faire.

Quant à Nindia, elle fait de la chanson un refuge et un moyen de communication permanents le long du récit :

Avant le fleuve
Sur la route de Fougamou
Que d'épines ! Que d'épines !

Sur la route de Fougamou
Que de miel, bonnes gens
Sur la route de Fougamou
Passé le fleuve, bonnes gens
Que de miel ! Que de miel (p. 81).

Dans cette chanson, Nindia dit que sur la route de Fougamou[5], il y a des épines. Mais, après avoir dépassé le fleuve et les épines, le miel attend le voyageur en abondance. Là, Nindia utilise - pour parler de leurs souffrances - l'image des épines qu'ils doivent affronter dans la vie. Seulement, Kota qui est près d'elle prend très mal cette chanson. Il ne voit pas la note d'espoir qu'il y a dans les paroles de sa femme. Au contraire, il renvoie la chanson à la stérilité secondaire de sa femme. C'est pourquoi il est sarcastique : « Mais ouvre donc les yeux, ouvre-les grands sur ton ventre inutile. Là, il y a tout lieu de désespérer. » (p.82). C'est l'image d'un homme qui ne connaît pas la cruauté de la flèche qu'il lance. Tout cela, parce que dans la chanson, Nindia parle de route, de miel, d'épines et de fleuve, alors que le fleuve et le miel font référence à la vie, à la maternité.

Toujours est-il que le chant est « le prolongement de la voix du narrateur » (C, E, G, B. Mombo, Madebe, 2010, p. 71). En effet, le narrateur d'*Au bout du silence* considère la chanson comme un vecteur d'enseignement. Elle peut accompagner le proverbe ou le conte. Mais, tout cela disparaît au fil du temps de la culture gabonaise qui pourtant est orale. De ce fait, le narrateur relève que le maître d'école chantait avec une certaine régularité les chansons avec ses élèves : « Le maître d'école disait qu'il fallait chanter et rien dans son ordre n'impliquait un sous-entendu. Alors Anka chantait de bon cœur. » (p.90). Aujourd'hui, on constate un manque d'engouement pour la chanson dans les établissements scolaires publics. La chanson n'est presque plus visible dans les foyers ainsi que certains contes, légendes et proverbes.

Concernant le grotesque, il convient de relever deux exemples. Premièrement, il y a celui d'Anka qui regarde son père endormi et réalise qu'il ne l'a « jamais vu d'aussi près » (p. 117). Ces quelques mots soulignent le fossé qui existe entre Kota et son fils unique. On comprend mieux pourquoi à la fin du récit, le narrateur précise, que pour aider son fils à se confier, Kota « sut trouver le geste simple qui invite » (p. 117). Il montre que la communication dans la famille devrait être simple et fluide dans la mesure où une bonne communication facilite les rapports familiaux.

Deuxièmement, comme situation grotesque, il y a l'exemple de ces génies que l'on entretient dans des rivières, particulièrement celles à gros galets. Ces endroits deviennent leurs lieux privilégiés et les galets, leurs lieux de repos. Au point où, lorsqu'elles sont dans un village, les personnes étrangères à ce village ne peuvent simplement s'y baigner parce qu'elles possèdent des génies qui infligent parfois des maladies à celles qui s'y aventurent. Elles doivent donc toujours procéder à un rituel avant de s'y baigner où d'y puiser de l'eau la première fois ; tout en la maintenant propre. En effet, elles doivent jeter dans la rivière concernée des pièces de monnaie ou des feuilles d'arbustes dans l'eau, en se présentant à la divinité et en l'appelant par son nom. Ceci, afin qu'elles sachent que des personnes étrangères au village souhaitent utiliser son eau. En retour, la divinité ne leur fait aucun mal. En revanche, il n'est pas recommandé de garder les galets, si petits soient-ils, de ces cours d'eau. C'est une situation grotesque dans la mesure où les rivières

[5] Nom d'une ville de la Ngounié (province du Gabon, et nom d'une rivière), nom d'un des Génies de la localité ainsi que d'une rivière.

devraient être libres d'accès et ne devraient pas posséder d'interdit. De ce fait, la mention dans le récit de la rivière à gros galets n'est pas anodine. C'est une invite à la prudence. C'est une invite à apprendre les coutumes étrangères. D'ailleurs, l'auteur dira comme pour souligner cette pensée : « ramasser un galet parfois c'est ramener un génie chez soi qu'il faudrait faire partir avec des cérémonies » (Interview de L. Owondo, 2018). De toute évidence, le sens dans *Au bout du silence* « est une question de confrontations […] le monde tel que Rèdiwa […] le voit, et le monde tel qu'il se déploie, à l'aune de ses propres transformations culturelles et sociales » (G, B. Madebe, 2010, p. 109). Ainsi, l'auteur écrit la satire en s'ancrant dans le réel, afin d'y ressortir les vices et les pratiques traditionnelles qui portent tant sur celles ancestrales que celles habituelles, afin d'en montrer les failles. A cet effet, il emploie des procédés rhétoriques tels que la dégradation de la cible par le truchement de la communication triangulaire et des figures inhérentes à la satire ; dans le but de persuader le lecteur et le pousser à remettre en cause ses habitudes et certitudes.

Sans conteste, ce livre, à travers la richesse de son contenu, nous montre la véracité des paroles d'Emile Zola lorsqu'il dit : « La vérité est que les chefs-d'œuvre du roman contemporain en disent beaucoup long sur l'homme et sur la nature, que de graves ouvrages de philosophie, d'histoire et de critique. » (E. Zola, 1968, p. 1240) *Au bout du silence*, loin d'idéaliser le passé, est écrit pour amener le lecteur à s'interroger sur le lien (L. Owondo, 1991, pp. 92-96) qu'il y a entre nos agissements envers nous-mêmes et nos traditions.

Conclusion

Au terme de notre analyse, nous retenons que par le moyen de sa plume, Laurent Owondo oriente son écriture dans une perspective de dénonciation. Comme d'autres écrits à caractère satirique, *Au bout du silence* dénonce les travers de la société. Pour ce faire, il emploie des procédés satiriques afin d'amener le lecteur à réfléchir. Ainsi, sont mis en évidence dans le texte, plusieurs procédés tels que le sarcasme, la chanson, le comique, le langage grossier, l'ironie, entre autres. Toutefois, la satire comme mode de représentation a ceci de particulier qu'elle est complexe et ambiguë et allie au rire, le sérieux. Le satiriste - avec cette œuvre qui mêle tradition et modernité - émet explicitement ou implicitement des idées qui, d'un point de l'analyse du discours, ont des visées perlocutoires vis-à-vis du lecteur potentiel. De toute évidence, *Au bout du silence* signifie qu'il faut arrêter de se taire sur des sujets graves. Il faut ainsi parler, parce que le verbe ou le logos est libérateur en situation d'oppression ou de domination. Ainsi, ce roman qui multiplie les angles d'attaque montre que les coutumes et les pratiques ancestrales sont nécessaires, lorsqu'elles ont un réel apport pour les personnes qui les pratiquent. Mais lorsqu'elles ne sont pas constructives, il n'est pas nécessaire de les transmettre. Cependant, loin de proposer des idées avec fougue et sans avoir besoin de tout dire pour espérer se faire comprendre, d'une plume posée, comptant sur le bien-vouloir de ses lecteurs pour s'interroger et s'améliorer, Laurent Owondo a su inscrire durablement sa pensée dans la mémoire de ses contemporains.

Bibliographie

BERGSON Henri, 1964, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Flammarion, 272 p.
DUVAL Sophie, MARTINEZ Marc, 2000, *La Satire*, Paris, Armand Colin, 272 p.
DUVAL Sophie, SAÏDAH Jean-Pierre, 2008, *Mauvais genre, la satire littéraire*, Bordeaux, Presses de l'Université de Bordeaux.
EVRARD Franck, *L'humour*, 1996, Paris, Hachette, 144 p.
GENETTE Gérard, 1987, « Les titres », *Seuils*, Coll. Poétique, Paris, Seuil, 389 p.
GRIVEL Charles, 1973, *Production de l'intérêt romantique* : *un état du texte*, La Haye-Paris, Mouton, 428 p.
HODGART Matthew, 1969, *La Satire*, Paris, Hachette, 255 p.
MADEBE Georice Bertin, 2010, *Laurent Owondo, une écriture optimiste, Rhétorique du sens dans Au bout du silence de Laurent Owondo*, Libreville, PUG, 150 p.
MIKALA Gyno Noël, 2014, *Lire la satire dans des romans gabonais*, Paris, Edilivre, 166 p.
MIKALA Gyno Noël, 2014, *Poétique de la satire dans le roman francophone, théorie et pratique*, Libreville, Amaya, 135 p.
OWONDO Laurent, 1985, *Au bout du silence*, Paris, Hatier, 127 p.
OWONDO Laurent, 1991, « Au bout du silence », Notre Librairie, n° 105, pp, 92-96.
OWONDO Laurent, 2019, Label TV.
OWONDO Laurent, 2018, Label TV, XPression.
SARTRE Jean-Paul, 1948, *Situations II*, Paris, Gallimard, 330 p.
ZOLA Emile, 1968, *Le Roman expérimental*, In *Œuvres Complètes*, Paris, Cercle du Livre Précieux, Tome 12.