

Le fantastique du langage chez Marcel Aymé et Olympe Bhêly-Quenum

Kokou SAHOUEGNON

Chercheur

Université de Bretagne Occidentale-UBO-Brest

ksahouegnon@yahoo.com

RASS. *Pensées Genre. Penser Autrement. VOL 3, No 3 (2023)*

Résumé :

Le roman et la nouvelle, œuvres de fiction par excellence, sont des fruits de l'imagination de l'écrivain. Ainsi, les nouvelles « La Carte » et « Le Décret » de Marcel Aymé et le roman *L'Initié* d'Olympe Bhêly-Quenum en sont des illustrations où respectivement à travers la réduction et l'avancée du temps d'une part, et à travers des objets magiques et surnaturels d'autre part, Marcel Aymé et Olympe Bhêly-Quenum nous plongent dans l'univers fantastique par le phénomène de l'absurdité et du doute, trait spécifique de leurs écritures.

Mots-clés : Genre fantastique, Religion, Science-fiction, Tradition.

The fantastic of language in Marcel Aymé and Olympe Bhêly-Quenum

Abstract:

The novel and the short story, works of fiction par excellence, are fruits of the writer's imagination. Thus, the short stories “La Carte” and “Le Décret” by Marcel Ayme and the novel *L'Initie* by Olympe Bhêly-Quenum are illustrations where respectively through the reduction and advancement of time on the one hand, and through magical and supernatural objects on the other hand, Marcel Ayme and Olympe Bhêly-Quenum immerse us in the fantastic universe through the phenomenon of absurdity and doubt, a specific trait of their writings.

Keywords : Fantasy Genre, Religion, Science-Fiction, Tradition.

Introduction

Pendant longtemps la littérature s'est heurtée à un grave problème : doit-elle être une littérature de non engagement qui consiste pour l'écrivain à s'enfoncer dans une tour d'ivoire, à se désintéresser du sort de ses contemporains pour se consacrer uniquement à l'œuvre d'art ? Ou consisterait-elle dans une lettre engagée, qui témoigne du parti pris de l'écrivain dans les luttes sociopolitiques de son temps en vue d'une amélioration de l'ordre social ?

Ce problème qui n'est pas nouveau, a été mis à la mode par J. P. Sartre (1948) dans son ouvrage *Qu'est-ce que la littérature ?* dans lequel il dressait un portrait type de l'écrivain. Il veut, en effet, que l'écrivain s'engage, c'est-à-dire qu'il prenne parti dans les luttes de son temps, qu'il écrive pour ses contemporains et qu'il œuvre à leur libération. Cet appel de Sartre a trouvé écho dans toute une littérature de contestation en Afrique à travers des ouvrages de Mongo Béti tels que *Ville cruelle* (1954), *Le Pauvre Christ de Bomba* (1986), *Le Roi miraculé* (1958), tournés contre le fait colonial pour un combat politique et culturel : « *Pour asseoir une révolution efficace, notre révolution, il nous fallait d'abord nous débarrasser de nos vêtements d'emprunt, ceux de l'assimilation, et affirmer notre être, c'est-à-dire notre négritude.* » (L. Kesteloot, 1983, p. 110)

Ainsi, la notion d'engagement invite la littérature aux faits réels, une littérature qui embrasse le vécu quotidien du peuple. Si la réalité est donc devenue une évidence en littérature, la fiction ne l'est pas moins car les concepts de « réel » et de « fiction » y sont désormais classiques. Pourtant la curiosité native de l'Africain pour le mystère, l'univers africain peuplé de dieux sans visage, de monstres, de croyances, de superstitions et autres sorciers donnent à la littérature négro-africaine un caractère d'un genre fantastique.

Dans cette perspective et afin de bien nous pénétrer ce genre littéraire, nous avons jugé utile de nous étendre sur le concept fiction et réalité dans deux nouvelles extraites du recueil « *Le Passe Muraille* » (1943) de Marcel Aymé intitulées « *La Carte* » et « *Le Décret* » et le roman « *L'Initié* » (1979) d'Olympe Bhêly-Quenum. « *La Carte* » et « *Le Décret* » de Marcel Aymé et le roman *L'Initié* d'Olympe Bhêly-Quenum sont des illustrations où des objets magiques et surnaturels qui plongent le lecteur dans l'univers fantastique par le phénomène de l'absurdité et du doute.

Mais comment le fantastique se manifeste-t-il dans notre corpus ? Quelles en sont les caractéristiques ? Comment le fantastique, pure virtualité, se réalise-t-il dans la conscience du lecteur ? En d'autres termes, quels contours chacun des deux auteurs en donne-t-il pour que le fait fantastique traduise une réalité vivante ? Est-ce à travers une vision, une écriture ?

1- Démarche méthodologique

Après une considération générale sur le genre fantastique, dans une démarche comparative, nous ferons ressortir la spécificité de chacun des deux auteurs dans son approche fantastique. Cette démarche nous oblige à analyser le lien entre la fiction et la réalité chez nos auteurs. C'est donc dire que le corpus que nous avons choisi, à travers ces auteurs, est un cadre propice à l'éclosion et à l'expression de l'étrange, de l'insolite, du fantastique.

1.1. Approche de définition du fantastique

Au mot « littérature », on associe souvent à tort ou à raison une panoplie d'adjectifs qualificatifs qui définissent mieux de quelle littérature il s'agit. Ainsi, on parlera de la littérature engagée, africaine, fantastique..., selon les cas. Notre objet d'étude étant la littérature fantastique, il est bon de définir ce qu'est, au fond, le fantastique qui a un champ sémantique complexe. Selon Le Robert (2016), le mot « fantastique », né au XIV^e siècle, vient du bas-latin « phantasticus », qui est lui-même issu du grec « phantastikos », et qui signifie « irréel », « imaginaire ». Il s'agit d'un adjectif formé à partir du mot grec « *phantasia* », lequel désigne : l'imagination, l'apparition de choses extraordinaires, Le Robert (2016). Dans l'art ou dans la littérature, le fantastique se dit d'une œuvre où interviennent des images surnaturelles sans qu'on puisse décider si le surnaturel existe réellement ou s'il est le produit d'une imagination malade, Le Robert (2016).

Dans le langage courant, l'adjectif fantastique désigne donc quelque chose qui est imaginaire, qui n'existe pas dans la réalité. En 1859, le fantastique entre dans les œuvres d'art (cinéma, peinture, etc.) en tant que genre et signifie selon R. Caillois : « [...] Rupture de la cohérence universelle, irruption de l'inadmissible au sein de l'inaltérable légalité quotidienne » (1965, p. 16). Seulement, en consultant le dictionnaire, nous saisissons moins l'essence d'une expression que le sens d'un mot. Le concept de Dieu se situe dans la même optique. A la question « qu'est-ce-que Dieu ? », le philosophe répond par d'autres questions : « Quel Dieu ? Celui d'Abraham ou celui des philosophes ? » (M.-R. Hayoun, 2013, p. 303-332). Comprendre Dieu, c'est comprendre l'homme dans son effort renouvelé pour se comprendre lui-même à partir de l'idée qu'il se fait de Dieu. Il en est de même du fantastique : « [...] Il n'y a plus de fantastique en soi que de Dieu » (L. Vax, 1987, p. 5-29). Le fantastique se réalise dans les œuvres et ces œuvres modifient sans cesse la signification du mot. Comprendre le fantastique, c'est comprendre de l'intérieur la structure et l'évolution des œuvres fantastiques. On ne découvrira donc jamais dans les œuvres l'empreinte immuable du fantastique en soi

puisque c'est la notion même du fantastique qui se nuance, s'élargit, se rétrécit selon la structure des œuvres qu'elle caractérise. Le sens du mot fantastique, c'est celui que lui donne à un moment donné un homme marqué par sa connaissance des œuvres et par son milieu naturel. T. Todorov considère que le fantastique provient soit de l'étrange, soit du merveilleux, (J. Favret, 1972, p. 444-447). Il provoque chez le lecteur le doute, l'angoisse. Doit-il croire à l'explication de ces événements rationnels qui paraissent pourtant impossibles, ou doit-il commencer à croire à l'impossible ? L'univers de l'étrange, selon T. Todorov, présente un monde rationnel dans lequel se produisent des événements improbables mais susceptibles d'être expliqués, tandis que le merveilleux offre un monde irrationnel où se déroulent des événements irrationnels mais acceptés (T. Todorov, 1970, p. 47). Ils sont connus comme surnaturels mais le lecteur se demande s'ils ne sont pas arrivés. Pour lui, l'Étrange c'est ce qui est improbable mais qui arrive et auquel le lecteur croit parce que ce dernier pense que les lois de la réalité demeurent intactes et permettent d'expliquer les phénomènes décrits (T. Todorov, 1970, p. 47). Roger Caillois, quant à lui, définit les contours du fantastique :

Le féérique est un univers merveilleux qui s'oppose au monde réel sans en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite presque insupportable dans le monde réel. Le fantastique, lui, n'est pas un milieu : c'est une agression. (J.-P. Klein, 2021, p. 259-261).

Cette définition de R. Caillois paraît pourtant trop large et trop étroite à la fois ; trop large parce que le merveilleux est bienfaisant, enchanteur, il n'est pas fantastique ; trop étroite parce que les seuls conflits qu'elle retient sont ceux du réel et du possible. Le fantastique surgit souvent d'une rupture des constances du monde perceptif (géant, nains, morts-vivants), du monde moral (perversité diabolique), esthétique (les monstres). Si le criminel des contes traverse les murs, s'il a une physionomie d'assassin, c'est qu'il est un scandale dans l'ordre de la raison pratique et un monstre du point de vue esthétique :

Le fantastique, tout fantastique qu'il soit est évident. Mieux : naturel [...] Le fantastique aime nous présenter habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable. (L. Vax, 1965, p. 88).

De toute évidence, le sens du mot oscille entre deux pôles : l'imaginaire et le réel. Certains critiques mettent sur le même pied le merveilleux et le fantastique, d'autres les dissocient. Dans tous les cas, l'ambiguïté existe et conduit au subjectivisme. Le fantastique devient une affaire personnelle, mieux, une affaire d'art, de conditionnement psychologique entretenu par l'auteur selon sa croyance, voire sa vision du monde.

1.2. Caractéristiques du fantastique

L'idée générale de la littérature fantastique est difficile à établir en raison des ambiguïtés liées à la notion même. Toutefois, dans ce genre de littérature, une communauté d'hommes exprime ses croyances, ses superstitions, ses peurs, afin de raffermir son unité.

Si la tradition orale constitue une source d'inspiration de la littérature fantastique (R. Bozzetto et A. Huftier, 2004, p. 9), l'évolution de cette dernière est inséparable de l'évolution du merveilleux c'est-à-dire du surnaturel qui est la composante essentielle de deux types de récits, ceux qu'on appelle « féerique, magique, prodigieux » et ceux qu'on considère comme « fantastiques » (J. Goimard, 2003). Il convient d'établir une distinction entre ces deux visions du merveilleux. Les fées, les génies, d'une part, les vampires et les fantômes d'autre part, se rejoignent en un point : ce sont tous des êtres surnaturels mais les premiers sont dits merveilleux alors que les seconds relèvent du fantastique. On ne saura dire du Gentleman-complet, un personnage de *L'Ivrogne dans la brousse* d'Amos Tutuola qu'il est un être « fantastique. » Il est si beau que même les avions, en le voyant, ne lâcheraient pas leurs bombes sur lui et « s'ils en lâchaient, la bombe elle-même n'explorerait pas avant que ce Gentleman ait quitté la ville à cause de sa beauté » (A. Tutuola, 1953, p. 36).

En revanche, tout le monde use de cette expression « fantastique » pour désigner le diable, le démon. Tel est le cas par exemple, toujours dans *L'Ivrogne dans la brousse* d'A. Tutuola, des habitants de la « Ville-céleste-d'où-l'on-ne-revient-pas. » La description qu'en fait leur roi est véritablement effrayante : « une ville habitée seulement des ennemis de Dieu, des êtres seulement et uniquement cruels, rapaces et sans pitié » (A. Tutuola, 1953, p. 36). De même, les prodiges de la Bible ne sont pas lotis à la même enseigne que les histoires de revenants. Il découle de ceci une distinction entre deux merveilleux. Dans le merveilleux de la Bible, le monde surnaturel cohabite aisément avec le monde naturel. Les miracles, les prodiges, n'effrayent point et deviennent objet de Foi. En revanche, la compagnie des revenants, des vampires, des génies, devient inquiétant aux hommes : c'est un univers profondément angoissant. En définitive, le merveilleux présente une caractéristique fondamentale : son dénouement est généralement heureux tandis que le fantastique se trouve dans les récits où le surnaturel se fait essentiellement menaçant : point de fées, de lutins, de génies protecteurs. Ceux-ci cèdent la place aux vampires, démons, diables, fantômes etc. L'agression devient une intrusion dangereuse, le prodige une agression. Les récits empreints de merveilleux noir présentent un monde ressenti comme hostile à celui des humains. Le climat général de ces récits est l'épouvante.

En outre, il se termine presque inévitablement par la mort, la disparition ou la damnation du héros. Ce fantastique est d'autant plus effrayant qu'il surgit tout à coup dans un monde familier et connu, dans la vie quotidienne et banale et qui renverse l'ordre immuable et inflexible des choses.

Ce Merveilleux noir a connu son émergence à partir de la deuxième moitié du XVIIIème siècle avec un auteur de fantasmagorie tel que Lewis (*Le Moine*, 1796). Il s'en est suivi un fantastique de terreur qui a atteint son apogée au XIXème siècle dans toute l'Europe grâce à Hoffman (*Contes Fantastiques*) et Maupassant (*Le Horla*, 1887). A partir de cette époque, de grands auteurs comme Cazotte (*Le Diable amoureux*, 1772), Gautier (*Roman de la momie*, 1858), Nodier (*Une heure ou la vision*, 1806), Mérimée (*La Vénus d'Ille*, 1836), vont apporter au fantastique une touche artistique nouvelle, faisant du XIXème siècle le siècle d'or du fantastique.

L'épouvante, le mystère, la peur prédominent jusqu'au XXème siècle mais il est loisible de constater que les motifs du fantastique se sont renouvelés pour donner naissance à un champ plus élargi. Le fantastique apparaît dans le cinéma, dans la sculpture. Pour Breton (*Nadja*, 1928), il est partout : dans la rue, dans la vie quotidienne, aussi bien dans les villages anciens que dans la ville moderne. Kafka, quant à lui, parle de fantastique généralisé (*La Métamorphose*, 1916). Dans le fantastique contemporain, le fantastique prend une connotation humaine : l'homme est devenu seul objet fantastique, le monde devient fantastique. Ce fantastique épouse les conditions d'évolution d'un monde frappé par la globalisation et victime de l'avancée de la science et de la technique. Les caractéristiques du fantastique en général nous permettront de mieux appréhender la mise en évidence des faits fantastiques à partir d'une fiction romanesque : « *La Carte* » et « *Le Décret* » du Français Marcel Aymé et *L'Initié* du Béninois Olympe-Bhély Quenum.

2. Résultats

2.1. La sémantique du fantastique dans « La Carte » et « Le Décret »

Le discours et le ton de Marcel Aymé s'adaptent bien aux caprices de l'anormalisme. Le comportement du narrateur peut être mal cerné à l'égard des personnages hypocrites ou indifférents, à l'égard des héros qui s'amuse ou qui commettent de sang-froid un meurtre [...]. Marcel Aymé peut adopter aussi un air tout à fait naturel quand il évoque des êtres démunis ou des enfants [...]. Aux variations de discours et du ton s'associent celle de l'usage et du dosage de la fantaisie. Le narrateur n'introduit guère les dons miraculeux dans l'univers dont les héros sont imbus de leurs apparences mais, par contre, il accorde ces dons à des êtres très ordinaires

pour mettre à l'épreuve leur médiocrité. Il crée ainsi une fantaisie subtile pour poétiser la dérive des êtres résignés :

Je passai la nuit dans l'unique auberge de l'endroit. Avant de m'endormir, je méditai un moment mon aventure. Le premier étonnement passé, je n'en éprouvai nulle contrariété. Si mon voyage m'avait laissé plus de loisirs, j'aurais aimé passer quelques jours dans ce temps retrouvé et, en compagnie de ces pauvres gens attardés dans la moitié du siècle, revivre pieusement les malheurs de mon pays (M. Aymé, 1943, p. 91-92).

Grâce à ce mimétisme, il ne prononce pas des jugements de valeur. Il laisse au lecteur le soin de tirer sa propre conclusion. Ainsi, il exprime sa tolérance à l'égard de tous ses personnages, il s'attaque uniquement aux institutions et à la morale traditionnelle :

Les tickets de vie s'achètent à des prix astronomiques et l'on n'en trouve plus à moins de cinq cent francs. Il faut croire que les pauvres gens sont devenus plus avares de leurs existences et les riches plus avides. J'en ai acheté dix au début du mois, à deux cents francs pièces et le lendemain de cet achat, je recevais d'Orléans une lettre de mon oncle Antoine qui m'en envoyait neuf... Je trouvais sans peine à les vendre (M. Aymé, 1943, p. 75).

Cependant, sa tendresse et sa pitié à l'égard des êtres marginaux, des enfants dépassent les limites d'une simple tolérance. A travers elle, se révèle la vraie identité de Marcel Aymé. Il postule pour un monde plus humain et plus naturel sans proposer une définition de sa morale personnelle. L'éthique reflétée par « La Carte » et « Le Décret » de Marcel Aymé ne semble pas procéder d'une conception philosophique. Marcel Aymé se contente de faire, en humoriste, une peinture des mœurs. A travers cette étude descriptive et minutieuse, on entreprend, à travers toute l'œuvre de Marcel Aymé une analyse détaillée de la morale traditionnelle, des personnages de Marcel Aymé et des travers de la société. Dans l'ensemble, on considère Aymé comme l'ennemi de la morale traditionnelle, susceptible d'asservir l'individu. Les personnages conformistes apparaissent : « Hier soir, Maleffroi est monté chez moi. Il était d'excellente humeur » (M. Aymé, 1943, p. 75). Les personnages naturels (décrits comme « beaux » ou « heureux ») sont évoqués à travers leurs qualités qui se définissent comme le contraire des défauts susmentionnés : « Je me console aussi en pensant que Marie-Thérèse a encore des années devant elle, de longues années d'enfance, réputées les plus belles » (M. Aymé, 1943, p. 99-100). Ces qualités constituent les éléments principaux de la morale de Marcel Aymé. Cette vision oppose la morale traditionnelle et la morale personnelle, reflet de sa morale. A notre avis, les héros d'Aymé, en particulier ceux de « La Carte » et « Le Décret » sont, dans l'ensemble, anormaux. Ils apparaissent tous plus ou moins passifs. Certains souscrivent à la morale traditionnelle par faiblesse ou par opportunisme. D'autres, malgré leur spontanéité, se dispersent sans but dans la vie quotidienne. Parfois, quelques-uns d'entre eux, surtout les enfants, sont orientés dans leurs actions par des motivations morales. Mais celles-ci s'avèrent d'une portée limitée. Le comportement des personnages se reflète à travers le foisonnement. Mais il est révélé plus

directement, en tant qu'une attitude morale, à travers l'attitude de l'auteur, à travers son discours et son ton. Marcel Aymé a beaucoup d'approches différentes vis-à-vis de ses personnages, représentatifs de types sociaux très variés. Face à eux, son attitude apparaît complexe et ambiguë. Parfois, il laisse percer des vues morales, mais il ne propose pas de morale. Ainsi, nous ne parlerons pas de morale de Marcel A.

2.2. La sémantique du fantastique dans *l'Initié*

Plusieurs récits de Bhêly-Quenum illustrent le fantastique dans son sens le plus courant de « genre littéraire qui superpose deux logiques, l'une rationnelle qui refuse d'admettre l'inexplicable, l'autre irrationnelle » (T. Todorov, 1970, p. 28-45). Le recours au mythe, que ce soit celui du défi de la mort, ou celui des dieux lacustres (*Le chant du lac*, 1965), montre que Bhêly-Quenum ne cherche pas à résoudre philosophiquement les questions liées aux mystères des croyances africaines, mais qu'il se les pose à travers la polysémie des expressions littéraires liées au paradigme de l'initiation. La fiction est alors caractérisée par le renversement des perceptions sensibles du réel, l'immixtion du doute dans les représentations établies et la proximité du surnaturel. A ce point d'ambiguïté, on hésite à nommer certains phénomènes autrement que par des termes qui les renvoient tous dans la catégorie du fantastique. Narrateurs, personnages et lecteurs en sont parfois au même niveau de perception. « Rêve », « hallucinations », « illusion d'optique » constituent de manière assez vague les indications de l'ambiguïté. Ce sont des mots qui postulent la possibilité de résoudre l'ambiguïté en lui trouvant des issues plus réalistes et plus rationnelles. Mais l'ambiguïté n'en demeure pas moins, car les tentatives de résolution soulignent en même temps une faille entre la perception et le langage. Ce champ sémantique intervient souvent lorsque sont en cause des événements auxquels la narration semble attribuer un statut autrement réaliste. Il faut croire que l'étrange, autrement dit ce qui apparaît comme étranger à la réalité, ne relève pas toujours de l'imaginaire. L'événement est saisi à travers une constante opposition, réalité-rêve, réalité-hallucination, réalité-illusion, comme le mentionne l'émotion qui ponctue toute la séquence de la terrifiante vision du squelette de Marc. Corinne avait d'abord « cru voir », mais non, elle avait « réellement vu ». La fiction semble déchirer chaque fois le voile de cette perception du « réellement vu » pour la constituer en piège. Ce que la conscience du personnage lui fait découvrir, c'est d'abord une incompréhension : « comment aurais-je pu ? » Sa position au sujet des fausses croyances et des « histoires de sorcier » s'en trouve instantanément remise en cause. Corinne découvre son incertitude et ses propres ébranlements. L'impossible à ses yeux est en train de devenir possible.

La narration fait ainsi vaciller tous les sens : « ni [...] ni [...] pas plus [...] » A ces passages font écho ceux que pourrait résumer le discours narratif qui souligne :

Qu'en Afrique deux et deux ne font pas quatre nécessairement et qu'il y a toujours, implexe à cette addition, quelque unité en deçà ou au-delà du résultat admis dans le monde des blancs. (O. B.-Quenum, 1979, p. 155)

Ainsi, érigé en événement douteux, le mystère demeure en permanence au niveau du discours comme un fait invraisemblable mais possible. Il arrive parfois à la fiction de déchirer le voile du convenu pour n'en laisser voir que ce qui résiste à l'épreuve des sens d'un témoin. Les termes sollicités pour décrire l'évènement mystérieux ne satisfont pas. Leur rejet écarte l'hypothèse de l'imagination et renvoie à des faits qui s'imposent dans la réalité tout en ouvrant une brèche dans le monde intérieur et obscur :

Marc [...] ne pensait pas que sa femme accordait quelque crédit aux pratiques sans gestes, ni grimaces, mais purement interne grâce auxquels il triomphait de bien des cas qu'elle qualifiait de curieux, singulier, vraiment spéciaux, inouïs (O. B.-Quenum, 1979, p. 145).

C'est dire que le fantastique introduit parfois dans le texte le message vacillant d'un monde autre, étranger au monde réel et pourtant intime au personnage ; un monde dont l'un des mystères consiste à côtoyer sans cesse l'obscurité, sans être pour autant étranger à la lumière. Pour conforter ce constat, on prendra le risque d'invoquer Robert Caillois pour qui « la prière de torche du fantastique [réside] essentiellement dans l'impression d'étrangeté irréductible ». Au détriment de Todorov qui fait de « l'hésitation la condition essentielle du fantastique » (T. Todorov, 1970, p. 29), la définition de Roger Caillois semble bien plus appropriée aux mystères de l'initiation africaine, tels qu'ils s'expriment dans l'œuvre de Bhêly-Quenum. Même dans des récits aussi extravagants que « Les Brigands » et « Les Bliguédés » dans *Liaison d'été* (O. B.-Quenum, 1968), le fantastique ne se réduit jamais à la dimension de l'imaginaire pur. Bhêly-Quenum doit avoir senti le problème avec d'autant plus de sensibilité qu'il signifie avec insistance qu'on ne peut pas se contenter d'évoquer la « superstition » ou la « magie » au sujet de certains phénomènes du monde noir. Dans *L'Initié* (O. B.-Quenum, 1979), la fiction littéraire présente un univers fissuré où semble se glisser en permanence quelque chose. Cet impossible n'est en rien semblable au merveilleux d'un imaginaire convenu. Aux yeux de Corinne (*L'Initié*, 1979) qui n'adhère pas au surnaturel de l'ordre initiatique, le merveilleux se manifeste comme un phénomène « curieux », « singulier », « inouï ». Elle mentionne bien : « [...] Des visions d'une singularité lève de la résonance intime d'une irruption subite et mal définie qui ôte au personnage toute la sécurité d'un psychisme a priori sain » (*L'Initié*, 1979). Ce qu'un tel discours laisse entendre, c'est que pour elle, seuls les esprits portés à la superstition peuvent être sujets à de tels délires d'imagination. Le « singulier » ou l'« étrange » émerge à la faveur

d'une crise dont Corinne, jusque-là, ignorait en elle l'existence. De plus, Marc Tingo (*L'Initié*, 1979), pourtant familier des forces obscures, s'exclame devant un coq noir qui lui barre la route en pleine rue à minuit :

Marc étonné murmurait : étrange ! Vraiment étrange !... Un coq à pareille heure ? Quand les phares lui firent apercevoir un python qui ondulait dans l'avenue tandis que ses oreilles percevaient des bruits lointains (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 211).

Le vocabulaire est souvent le refuge d'un malaise, voire d'un mal-être. Pourtant l'étrange, le singulier ou le bizarre ne sont pas qu'une simple exclamation devant la question du mal. L'aventure intérieure des personnages peut susciter les mêmes réactions comme on a pu en juger quand le récit les insère dans les discours des autres personnages au sujet de Marc Tingo à qui on trouve une tête « étrange », c'est-à-dire une tête de personnage évangélique. Marc se perd dans les paradoxes de la vie spirituelle des autres personnages, tout comme ceux-ci peinent à comprendre ce qui se passe en lui. Chacun devient étrange pour l'autre. Observant Corinne en prière et remarquant « une étrange douceur [suinter] de sa personne tout entière », il pense en lui-même : « Bizarres, singuliers, ces gens qui croient en Dieu » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 43). L'impression d'étrangeté naît quand Marc voit autrement ses amis. Dans ce contexte, « le vocabulaire du fantastique s'attache alors à formuler de l'extérieur l'expérience intime d'un être touché par la grâce de Dieu » (A. Quenum, 2008). L'aventure intérieure et le rapport à Dieu conçus comme « Bizarres » et « singuliers » sont également traduits par des fragments d'écriture où domine une atmosphère mystique. Sous la plume de Bhêly-Quenum, l'écriture tente de nous rapporter une expérience « étrange », par le fait même que cette expérience est hors d'atteinte de toute raison discursive.

En conclusion, le fondement de l'étrangeté dans « *La Carte* » et « *Le Décret* » de Marcel Aymé réside dans l'indétermination morale des héros et de l'auteur. Dans *L'Initié*, cette indétermination est caractérisée par une inquiétude métaphasique entachée d'hésitation. Or, on s'en souvient, l'hésitation est le critère essentiel de l'apparition du fantastique selon Todorov. Ainsi les croyances africaines sur la nature desquelles la clarté est loin d'être faite deviennent, par hésitation, sujettes à caution. C'est dire donc que dans son essence même, le fantastique, pour reprendre la formule de J. Bellemin-Noël, est la « problématisation de l'événement douteux » (2001, p. 4). En tant que tel, il peut fournir une base à l'expression des mystères propres aux croyances tant africaines qu'européennes.

3. Discussion

3.1. « La Carte » et « Le Décret » et *L'Initié* : un fantastique du langage ou une technique particulière ?

Nous avons pu justifier le fantastique dans *L'Initié* en établissant au sens large une sémantique des notions qui caractérisent formellement le genre : l'étrange et le singulier, l'extraordinaire et le bizarre signent d'une façon habituelle un affrontement entre le réel et l'irréel. Reste à rappeler que, chez Bhêly-Quenum, l'irréel se veut toujours réalisable. Son écriture désigne parfois cette part de réalité mystérieuse que le discours a du mal à investir, et qui demeure rebelle à la désignation d'imaginaire pur. Dans cette optique, il est des expressions privilégiées dont Bhêly-Quenum use fréquemment pour tenter de traduire cette réalité mystérieuse et qui méritent d'être soigneusement examinées : les puissances obscures, l'Afrique des profondeurs, l'inexplicable, etc. constituent un lexique animé d'une véritable énergie de conviction, une expression quasiment dogmatique des mystères de l'initiation, si l'on convient que le dogme est un point de doctrine donné comme certitude, mais non démontrable.

Le nombre maximal d'occurrences de la locution syntagmatique « forces obscures » intervient dans *L'Initié* qui a d'abord été envisagé par l'auteur sous le titre de « forces obscures. » A travers la caractérisation « obscur », les faits initiatiques sont présentés comme un lieu d'opacité qui questionne toute l'œuvre. En effet, les forces obscures fonctionnent comme la substitution de mots très marqués, à la place d'autres mots que le discours peine à trouver : « Les forces obscures échappent à toute logique » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 64) ; fait dire l'auteur à Marc Tingo pour répondre à des Européens qui souhaitaient en être instruits. Tantôt l'expression apparaît avec des soupçons de magie ou d'occultisme. Ce sont ses : « Forces naturelles que vous les Blancs, vous appelez magie » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 175). C'est aussi cette : « Puissance... presque occulte » dont parle Corinne (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 240). Faute de pouvoir en donner une définition précise, on superpose plusieurs sens dont certains sont pressentis comme maléfiques. Ainsi le récit s'appesantit quelquefois sur le sens de l'obscur, mais certaines nuances ne sont relevées qu'en lien avec des acceptions péjoratives : « Djessou eût été un génial manipulateur des forces traditionnelles de son pays s'il ne surestimait pas sa puissance, ne promettait pas ce qu'il ne pouvait pas donner » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 228). A propos de Marc et de Djessou, la narration use du syntagme « forces obscures » en y projetant une opposition très nette. Marc utilisait avec conviction les « forces essentiellement constructives », contrairement à : « Djessou réputé pour ses puissances sur les forces occultes »

(O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 128).

Le récit présente l'un et l'autre comme deux personnages antagonistes et pourtant animés par une force d'action qui, tout en étant la même, fonctionne différemment à tel point que la tension finit par se résoudre grâce à l'élimination de l'un par l'autre. La part obscure de cette force est bien plus secrétée par le dualisme qui l'empêche de se fixer, que par ce qui se ressent comme « encombrant ». L'effet fantastique est maintenu du fait même de la fluctuation et de l'équivocité entretenues au sujet du sens de ces termes. Le caractérisant « obscur » admet quelquefois des substituts qui n'en sont pas moins fluctuants. A considérer l'application de ces substituts au substantif « force », on est forcé de lire « l'obscur » comme une note dissonante dans l'harmonie des forces cosmiques de l'univers initiatique. La narration en fait suffisamment osciller le sens pour qu'il nous parvienne avec cette résonance fantastique. A plusieurs reprises, le syntagme fait hésiter sur la position à adopter. C'est le cas lorsque nous sommes invités à faire émerger un sens à partir des contextes les plus divers. Parlant des forces qui sont en lui, Marc évoque : « Les puissances innommables » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 184). D'autres occurrences du même contexte complètent cette sémantique : « Chaque candidat aux législatives voulait [...] conjurer les puissances infernales » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 203) ; « Même les journaux européens, sans accorder le moindre crédit aux prétentions des forces obscures, ne passaient pas sous silence tel et tel candidats assaillis par un essaim d'abeilles en débandade', ou qui `avaient failli être attaqués par un lion ou un boa ', ou dont les `voitures avaient pris feu alors qu'elles ne roulaient que depuis deux heures » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 204). Ces séquences paraissent fondées sur l'étrange merveilleux, mais un merveilleux apparent dans un contexte qui n'en épuise par le sens, surtout lorsque la narration prend à témoin des personnages ordinairement septiques : « les journaux européens ». Le statut de ces événements étranges est tel que leur énonciation devient parfois dénonciation. En définitive, le terme « force obscure » semble caractériser en premier le personnage de Marc Tingo chez qui il revient le plus fréquemment. Aux yeux de Corinne qui abonde dans le même sens que Marcel, Marc est l'incarnation de cette force mystique et néanmoins obscure, ou mystique parce que mystérieuse et cachée : « Il y chez toi la mystique de la lutte silencieuse » (O. B.-Quenum, *L'Initié*, 1979, p. 232).

Par contre l'univers de « *La Carte* » et « *Le Décret* » de Marcel Aymé apparaît triste et fermé. Le décentrage qui détermine la structure des récits reflète la domination des différentes puissances comme celles répressives dont l'autorité et le hasard ou celles miraculeuses qui écrasent le personnage par leur aspect insolite et par leur ampleur. A travers toutes ces puissances, un destin social médiocre pèse lourdement sur le héros. Ces derniers réagissent,

plus ou moins consciemment, contre ce destin. Leur revanche se traduit par un foisonnement d'actes, de gestes et de paroles, qui révèle leur vitalité de tous les jours. Apparemment, elle c'est une réaction positive. Cependant, cette réaction ne mène pas très loin. Elle est limitée de différentes manières. Par exemple, elle reflète simplement une volonté de défense dans les récits du type « *La Carte* » : le marché noir du temps n'est qu'une réplique au rationnement temporel ; dans les récits du type « *Le Décret* », elle reflète la fidélité du personnage à l'habitude.

En général, l'activité proliférante des personnages semble déterminée par le mouvement du décentrage. Malgré son aspect anarchique, elle se conforme aux schémas issus de celui-là. Que les personnages fassent un bon ou un mauvais usage de leur pouvoir, ils demeurent prisonniers de leur sort médiocre. Aussi, le décentrage dans « *La Carte* » et « *Le Décret* » paraît-il marqué par certaines limites.

A notre avis, ces techniques relèvent d'une esthétique particulière à Marcel Aymé. Malgré certaines affinités, celles-ci s'éloignent de l'esthétique, car il manque à Marcel Aymé et à Bhêly Quenum une véritable démesure. L'esthétique, écrit Claude-Gilbert Dubois, est sans cesse à la « conquête de l'absolu » (D. Claude-Gilbert, 1973, p. 72). Or, chez ces auteurs, l'absolu, sous la forme du miracle est relativisé par les puissances établies dans une société d'obéissance, et en fin de compte disparaît.

3.2. « *La Carte* » et « *Le Décret* » et « *L'Initié* » : une idéologie ou une écriture conformiste ?

La création littéraire répond à un double souci d'enracinement et d'ouverture chez Bhêly-Quenum : enracinement dans la culture traditionnelle de sa race et ouverture sur le monde occidental qui a façonné ses outils d'investigation culturelle. Ce double souci affleure déjà dans *L'Initié*, quoique dans cette œuvre d'Épiphanie l'influence de la culture étrangère domine le souci d'enracinement. Mais, une fois passée cette phase qui lui a permis de se révéler surtout au public européen comme un grand artiste, Bhêly-Quenum va tenter de réaliser une plus grande coïncidence de lui-même avec la vie culturelle de sa race afin de faire de ses œuvres ultérieures des témoignages de son patrimoine culturel authentique. C'est dans celui-ci qu'il sélectionne les valeurs traditionnelles qui, dans son univers romanesque, sont appelées à s'unir aux apports occidentaux pour concourir au développement du monde noir contemporain. L'idéal moderniste constitue à cet égard le pôle correspondant à son souci d'ouverture sur l'occident. Enracinement et ouverture participent alors de son désir de réhabiliter son peuple et de se rendre utile à sa patrie en lui préconisant une voie de développement moderne. De là découle l'idée maîtresse de la balance des valeurs africaines et occidentales, sur laquelle repose tout son univers romanesque.

C'est cette idée d'équilibre de valeurs qui se trouve à la base de sa peinture de la société coloniale et de son plaidoyer en faveur du croisement des races noire et blanche. C'est à elle que doivent leur existence certains de ses personnages noirs comme Marc Tingo qui incarnent la symbiose de l'humanisme européen et de l'humanisme africain. C'est enfin elle qui sous-tend sa position personnelle en faveur du métissage culturel. Le projet littéraire de Bhêly-Quénum, on le voit, relève bien de son profond désir d'aider à l'équilibre de sa patrie dans son aventure moderne. Mais au-delà des intentions conscientes, ce projet littéraire très significatif pour Bhêly-Quénum obéit à une démarche idéologique dont lui-même n'a pas forcément conscience¹ (Lucien Goldman, 1969, p. 17) et qui renvoie plutôt aux convictions et aux tendances d'un groupe social particulier : intelligentsia chrétienne africaine. La signification idéologique de sa création littéraire trahit une vision du monde profondément chrétienne, excluant toute idée d'idolâtrie ou de foi polythéiste. La croisade contre les dieux africains et le sermon littéraire en faveur du Dieu unique sont des expressions directes de cette vision du monde. Il convient, à présent, de s'interroger sur les rapports entre cette vision du monde et celle du peuple noir dont se recommande l'auteur. Deux sortes de rapports apparaissent. D'une part ceux qui expriment une convergence d'aspirations entre Bhêly-Quénum et son peuple ; de l'autre ceux par lesquels sa vision du monde se détache de celle du peuple. Sur le plan des convergences, l'idée de réhabilitation culturelle, celle du progrès économique et d'un mieux-être social, celle enfin d'une politique démocratique et humanitaire, répondent assez fidèlement aux aspirations du peuple africain, béninois notamment. Encore faut-il préciser que, tout en restant favorable au progrès et, parallèlement, à sa réhabilitation culturelle, ce peuple subit plus qu'il ne demande le métissage culturel qui fait avant tout l'affaire des intellectuels. Mais le principal terrain de divergence entre Bhêly-Quénum et son peuple reste celui des religions. On sait que les milieux africains qu'il décrit sont généralement animistes. Quand on compare le visage qu'il prête aux cultes animistes, à leur finalité réelle dans les sociétés traditionnelles qui les pratiquent, on s'aperçoit de l'écart entre les deux. De l'avis de la plupart, les religions animistes africaines, comme toutes les religions du monde, servent de véhicules, de moyens de contact entre les hommes et Dieu. A travers les innombrables dieux qu'il vénère, l'Africain animiste rend son culte à l'Être Suprême qui a créé tous les êtres et toutes les choses, c'est-à-dire Dieu appelé sous différents noms selon les religions. Ce Dieu reste absolu et inaccessible aux hommes, à telle enseigne que ceux-ci sont

¹ Lucien Goldman confirme que l'intention d'un écrivain et la signification subjective qu'a pour lui son œuvre ne coïncident pas toujours avec la signification objective de celle-ci (...) Hume n'est pas rigoureusement sceptique, mais l'empirisme l'est ; Descartes est croyant, mais le rationalisme cartésien est athée (*Le Dieu caché*, p 17).

obligés de recourir à l'intercession d'une foule de divinités intermédiaires pour réaliser leurs contacts. Rigoureusement donc, l'animisme n'exclut pas chez l'Africain traditionnel la croyance en un Dieu unique. Dans une étude publiée en 1971, Moussa Oumar Sy confirme, que malgré leurs cultes animistes : « Les Africains reconnaissent l'existence d'un Dieu unique qui transcende l'ensemble des phénomènes de la création » (M. Oumar Sy, 1971, p. 15-16).

Au-delà de toutes considérations idéologiques néanmoins, il faut reconnaître que, par cette originalité qui atteste son enracinement, tout comme par les procédés universels dont il s'est servi, Bhêly-Quénou a pu organiser un univers littéraire dont l'unité et la cohérence justifient la profondeur de sa réflexion sur le destin de l'Afrique et de l'homme en général. Ce sont à la fois ses qualités littéraires indiscutables et cette profondeur de sa réflexion qui font de lui l'un des grands écrivains noirs de notre siècle. Qu'en est-il de Marcel Aymé ?

Le fantastique et l'humour conduisent imperceptiblement le lecteur vers la véritable nature de l'homme, qui est une des préoccupations majeures des moralistes. On ne peut pas ne pas penser ici à la remarque de P. Vandromme (1983, p. 68), disant que chez Marcel Aymé qui montre à travers ses récits l'extrême fragilité de tous les masques que l'homme met sur son visage-même la civilisation peut figurer comme une sorte de masque, n'étant dans son univers « qu'un vernis toujours prêt à se craqueler ». En même temps, cet auteur fait l'apologie de la nature et de ses lois dont les raisons se révèlent toujours les meilleures : « Marcel Aymé souhaite que les hommes restent ce qu'ils sont et ne fixent aucun masque sur leur langage et sur leurs attitudes » P. Vandromme (1983, p. 68). Ce démystificateur qui a eu la volonté et le courage d'aller à contre-courant des idéologies dominantes de son temps et de se révolter contre tout discours mensonger, ne s'est pas trompé, tient à souligner Pol Vandromme : « Ni sur la nature de l'homme, ni sur le vertige de ses goûts, ni sur l'obstination suicidaire de ses vices » (P. Vandromme, 1983, p. 70).

L'éthique et l'esthétique se rejoignent donc chez Marcel Aymé, comme c'est le cas chez tous les grands écrivains. « Inimitable et incomparable, il est notre Aristophane », dira Yves-Alain Favre. Dans la nouvelle « La Bonne Peinture », on peut voir le fantastique gratuit, mais aussi « un ouvrage allégorique » (M. Bartosova, 1983, p. 96). Pour P. Gripari (1983, p. 60), il s'agit même d'« *une sorte de testament artistique de Marcel Aymé* », qui montre l'importance de la probité, de la sincérité et de l'honnêteté dans l'acte créateur. Seulement, il choisit de camoufler ses visées éthiques et morales dans une époque où l'on considère généralement qu'avec de bons sentiments on fait une littérature mièvre. Si ces approches aussi différentes, voire incompatibles, s'équivalent, c'est entre autres parce que, comme le fait judicieusement remarquer Bernard de Vaux, une fois entré dans son univers, « le lecteur reste libre de chercher

des contenus, mais peut aussi bien s'en dispenser complètement ». Le miracle de cet auteur, qui ne cesse « d'enchanter les vieux comme les jeunes par la magie de son imagination, comme par sa langue limpide et pleine », c'est que « tout se passe comme si le conteur n'y avait point songé » (D. Ducout, p.1412). En résumé, tandis que Bhêly Quenum s'inscrit dans une idéologie qui expose et défend les valeurs de toute la civilisation d'une époque, Marcel Aymé, lui, prône une écriture calquée sur le fantastique et sur le plaisir.

Conclusion

Nous avons fait ressortir l'approche d'Olympe Bhêly Quenum et de Marcel Aymé du concept fiction et réalité dans « *La Carte* » et « *Le Décret* » et *L'Initié* et ce, à partir du fantastique. Au terme de notre travail, il demeure que les écrivains, pour s'adresser à leur lectorat, utilisent des signes et des motifs. Dans l'univers romanesque de *L'Initié*, le cas des personnages est remarquable. Ces êtres de papier, ces « vivants sans entrailles » selon Paul Valéry, donnent au lecteur l'illusion d'êtres vivants, donc réels grâce à une écriture qui repose sur de nombreux subterfuges. A l'instar de *L'Initié*, les personnages de Marcel Aymé dans « *La Carte* » et « *Le Décret* » incarnent aussi les tendances profondes de leur temps. De même, les personnages jouent un rôle déterminant dans la mise sur pied d'un sentiment du réel dans *L'Initié*, « *La Carte* » et « *Le Décret* ». Ainsi, l'espace constitue un haut lieu de l'intrigue dans les ouvrages précités. Mais aussi bien dans *L'Initié*, « *La Carte* » que dans « *Le Décret* », les faits fantastiques, le mystère en général ne sont pas expliqués. Une grande interrogation demeure. Pour l'Africain, imbu de croyances populaires, il n'est point de mystères. Le fantastique fait partie de sa vie quotidienne. Mais l'Européen, élevé dans le rationalisme, y adhère difficilement. Le dénouement d'une œuvre n'est pas seulement sa fin. C'est aussi et surtout l'intentionnalité de son auteur. Au terme de notre analyse, il apparaît que Marcel Aymé et Olympe Bhêly Quenum ne sont en rien préoccupés par des visées éthiques et morales, à première vue. On va assister à une littérature d'invention. Laissant libre cours à leur esprit créatif, à leur ingéniosité, les auteurs mettent en œuvre des artifices destinés à dérouter le lecteur. Emporté dans un univers où le surnaturel se combine avec l'horreur, le lecteur est tantôt en proie à l'émerveillement, tantôt à une angoisse profonde. Il devient prisonnier de sa lecture, le récit ayant été monté de telle sorte qu'il ne puisse distinguer entre le réel et l'imaginaire, l'écrivain l'en délivre quelquefois à la fin de l'œuvre. De pareilles œuvres participent d'une technique dite « fantastique » et font l'objet d'un genre spécifique : la littérature fantastique. En effet, l'impression d'une facilité amusante est engendrée non seulement par le jeu sur deux modes narratifs antinomiques, mais aussi par un mélange inédit du fantastique de l'humour et du

mysticisme. Un humour qui jaillit non seulement des situations cocasses et des relations incongrues, mais aussi du comique verbal. Mais, quand on se penche plus attentivement sur son œuvre riche et complexe, on se rend compte que les visées idéologiques et éthiques, pour être dissimulées, n'en sont pas moins présentes. Il en est de même de Bhély-Quenum qui, au-delà de sa vision, opte pour une écriture fantastique particulière à travers la description de l'initiation.

Références bibliographiques

AIME Marcel, 1943, *Le passe-muraille*, Paris, Gallimard.

BARTOSOVA Marie, 1983, « *La bonne peinture : Faiblesse du miracle face aux puissances établies* », *Cahiers Marcel Aymé* n° 2.

BETI Mongo, 1954, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine.

BETI Mongo, 1986 *Le Pauvre Christ de Bomba*, Paris, Présence Africaine.

BETI Mongo, 1958, *Le Roi miraculé*, Paris, Corrèa.

BHELY-QUENUM Olympe, 1979, *L'Initié*, Paris, Présence Africaine.

BOZZETTO Roger, HUFTIER Arnaud, 2004, *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*, Valenciennes, PUV.

CAILLOIS Roger, 1965, *Au cœur du fantastique*, Paris, Gallimard.

CAILLOIS Roger, 1958, *Anthologie du fantastique*, Paris, Club français du Livre.

DUBOIS Claude-Gilbert, 1973, *Le Baroque*, Paris, Larousse, Collection.

FAVRET Jeanne, 1972, « *Revue française de sociologie* », n°13-3.

GOIMARD Jacques, 2003, *Critique du merveilleux et de la fantasy*, Paris, Pocket.

GRIPARI Pierre, 1983, « *Le Fantastique chez Marcel Aymé* », *Cahiers Marcel Aymé* n° 2.

HAYOUN Maurice-Ruben, 2013, *Maimonide ou l'autre Moïse*, Collection : Agora, Éditeur : Pocket.

HENRIET Éric, 2009, *L'uchronie*, Paris, Klincksieck.

JEAN-BELLEMIN Noel, 2001, *Psychanalyse et Littérature*, éd. Puf, collection : Que sais-je ?

KESTELOOT Lylian, 1983, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Bruxelles, éd de l'université de Bruxelles.

SY Moussa Oumar, 1971, "Considération sur les principes constitutifs de la personnalité chez les Négro-africains", in *BULLETIN DE L'IFAN*, Tome 33, série B, n° 1 Dakar, janvier.

SARTRE Jean-Paul, 1948, *Qu'est-ce que la littérature ?* Gallimard, Paris

TODOROV Tzvetan, 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil.

TUTUOLA Amos, 1953, *L'Ivrogne dans la brousse*, Traduction de R. Queneau, Paris, Gallimard.

VANDROMME Pol, 1983, « *L'organisation du quotidien par l'insolite* », *Cahiers Marcel Aymé* n° 2.

VAX Louis, 1965, *La séduction de l'étrange*, Paris, P.U.F.

Kokou SAHOUEGNON est Chercheur en Littérature et Langue françaises. Il est membre associé de l'équipe de recherche Centre d'Études des Correspondances et Journaux Intimes (CECJI) de L'École Doctorale Arts, Lettres, Langues (ALL) de l'Université de Bretagne Occidentale (UBO-Brest) en France. Ses réflexions théoriques linguistiques et ses enseignements et publications sont consacrés aux principaux aspects de la syntaxe du français de référence, aux notions interreliées de langue, de littérature, de culture, de société, au français comme objet d'étude, comme outil d'expression et comme véhicule culturel, traditionnel et moderne, aux réflexions critiques sur le phénomène de la variation en français et sur les enjeux identitaires, sociaux et culturels qui en découlent.

Kokou SAHOUEGNON
Centre d'Études des Correspondances et Journaux Intimes (CECJI)
Université de Bretagne Occidentale (UBO-Brest) en France
UFR Lettres-EA-7289-CECJI Correspondances
20 rue Duquesne - CS 93837
29238 Brest cédex 3
ksahouegnon@yahoo.com