Ziglôbitha,
Revue des **A**rts, **L**inguistique,
Littérature & **C**ivilisations
Université Peleforo Gon Coulibaly - Korhogo

La question de l'énonciation dans *les enfants du brésil* de KANGNI ALEM

Baguissoga SATRA,
Université de Kara, Kara (TOGO)
psatra_3@yahoo.fr

Résumé : Le présent article essaie de montrer comment la figure de la grand-mère Ma Carnelia Esperança, personnage dépositaire d'un savoir historique sur l'esclavage, constitue la clé de voûte du dispositif d'énonciation dans le roman *Les enfants du Brésil* de Kangni Alem. Notre démarche consiste à analyser le discours tenu par le narrateur qui passe au crible d'une critique plus ou moins objective, les enseignements reçus de Ma Carnelia Esperança, sans perdre de vue le caractère polyphonique de l'œuvre, car nous objectivons ce personnage comme co-énonciateur et donateur du récit proféré par le narrateur principal Candinho Santana. La dimension archéologique de ce roman surgit à travers cette relation maternelle et identitaire qu'entretiennent intimement ces deux instances fictives. Au terme de l'étude, il ressort que la figure de la grand-mère représente le ressort épistémique et pragmatique de l'écriture littéraire chez Kangni Alem. Elle est à l'origine de ce roman qui déconstruit les idées reçues ainsi que les mythes de classes aisées attachés aux Afro-brésiliens. Il appert que ces préjugés plongent leurs racines dans des constructions idéologiques.
Mots clés : Roman, énonciation, esclavage des Noirs, Brésil.

Abstract: This article attempts to show how the figure of grandmother Ma Carnelia Esperança repository of historical knowledge about slavery, constitutes the keystone of the enunciation device in Kangni Alem's novel "Les enfants du children of Brésil". Our approach analyzes the discourse held by the narrator who sifts through as more or less objective critique the teachings received from Ma Carnelia Esperança, without losing sight of the polyphonic character as Co-enunciator and donor of the story told by the main narrator Candinho Santana. The archaeological dimension of this novel emerges through this maternal and identity relationship that is intimately maintained between the two fictitious bodies. At the end of the study, it emerges that the figure of the grandmother represents the epistemic and pragmatic spring of literary writing in Kangni Alem. She is at the origin of this novel which deconstructs received ideas well as the myths of upper classes attached to Afro-Brazilians. It appears that these prejudices have their roots in the ideological constructions.
Keywords: Novel, enunciation, Black slavery, Brazil.

Introduction

Le sens ou la signification d'un texte, comme l'ont montré les linguistes de l'énonciation, ne dépend pas uniquement du matériau verbal mis en œuvre pour sa production. Il importe de prendre aussi en compte la situation dans laquelle le texte est écrit. Car celui qui parle ou écrit, s'adresse à quelqu'un d'autre, et tous les deux se situent par rapport à un espace et un temps donnés. Dans cette perspective, l'acte d'écriture s'effectue dans un cadre tripartite, à savoir l'existence d'un locuteur, d'un allocutaire et d'une situation de communication.

Cet ensemble constitue les constantes de l'énonciation dont les traces sont repérables dans un énoncé.

Appliquée à l'étude du roman, l'énonciation permet au chercheur de mettre en lumière les marques de la subjectivité du locuteur (énonciateur/auteur) et les valeurs qui sont transmises, ce que l'on nomme généralement sens, portée ou intentions de l'œuvre. Ainsi, notre recherche veut montrer comment la figure de la grand-mère Ma Carnelia Esperança, personnage dépositaire d'un savoir historique sur l'esclavage, constitue la clé de voûte du dispositif d'énonciation dans le roman *Les enfants du Brésil* de Kangni Alem. Notre démarche consiste à analyser le discours tenu par le locuteur, sans perdre de vue le caractère polyphonique de l'œuvre, car nous objectivons ce personnage de Ma Carnelia Esperança comme co-énonciateur et donateur du récit proféré par le narrateur principal Candinho Santana. La dimension archéologique de ce roman surgit à travers cette relation maternelle et identitaire qu'entretiennent intimement ces deux instances fictives.

Ainsi, nous construirons notre travail en trois parties essentielles éclairées par les avancées de la sémiologie proposées dans les travaux poétiques de Vincent Jouve et de la sociocritique de Pierre V. Zima qui postule qu'il faut aborder les textes aux niveaux à la fois lexical, sémantique et syntaxique. La première partie s'intéresse aux marques de subjectivité laissées par le locuteur sur les plans sémantique, syntaxique et pragmatique. La deuxième partie explore l'univers intertextuel convoqué dans le roman. Enfin, la troisième partie montre comment, sous le couvert de l'ironie, le discours sur l'histoire et l'identité des « enfants du Brésil » est relativisé.

1. Les marques de la subjectivité ou « l'effet-sujet » *dans Les enfants du Brésil*

Les traces laissées par le locuteur dans un énoncé se rapportent aux catégories grammaticales (pronoms personnels, temps, adverbes), mais aussi aux jugements évaluatifs et aux expressions relevant de la sémantique et de la syntaxe. Tous ces éléments visent à solliciter le lecteur ou allocutaire par captation, d'où la dimension pragmatique du discours narratif. Nous verrons comment ces éléments textuels sont repérables dans *Les enfants du Brésil* aux fins de reconstituer une image assez précise du sujet à l'origine de l'énonciation, sans perdre de vue le caractère polyphonique de l'œuvre.

1.1. Le niveau sémantique

Repérer les traces de « l'effet-sujet » dans *Les enfants du Brésil* revient à identifier d'abord ce que l'énonciateur choisit de dire, notamment les thèmes abordés, le style, le vocabulaire, ainsi que les expressions évaluatives utilisées. Ce repérage prend également en compte le type de relations qui lient le narrateur et ses personnages. Car l'organisation sémantique du texte global est tributaire

des différents points de vue reflétés par les personnages co-énonciateurs inscrits à travers les pronoms personnels. Comme le souligne Pierre V. Zima à propos de la sémantique (comme fonction sociale) :

> Celui qui raconte des événements (historiques, par exemple) prétend que son discours correspond à la réalité ou qu'il est identique avec celle-ci. Cette prétention qui a des origines psychiques et sociales (le narrateur articule des intérêts précis) joue un rôle important dans la concurrence des discours et dans les conflits discursifs. (P. V. Zima (1985, p. 119-120).

Dans cette perspective, l'on voit apparaître dans ce roman de Kangni Alem la figure de Ma Carnelia et de Velázquez, dont les affects et les idées entrent en interaction avec le projet narratif du principal locuteur, Candinho Santana. Ainsi donc, la sélection thématique opérée par le locuteur apparaît dans le programme narratif de Candinho Santana, descendant d'Afro-brésiliens, citoyen du TiBrava (espace à la fois ville et pays) quelque part sur la Côte de Guinée, entre la Gold Coast et le Nigeria, se tisse autour d'un objectif principal : après avoir participé autrefois à une expédition archéologique chargée de « répertorier les épaves des bateaux négriers, prospecter les mers du monde pour les localiser et tenter de les remonter à la surface. » (K. Alem, 2017, p. 10), il avait de nouveau été sollicité pour prendre part à une série d'

> « expos archéos à travers trois villes du Brésil, Rio, Recife et Salvador de Bahia. Tout le récit est tendu vers cet objectif, à savoir « reconstituer l'histoire violente des hommes et femmes qui, un jour, se sont retrouvés dans les chaînes et propulsés vers une destinée dont ces embarcations étaient, à leurs yeux étonnés, les seuls témoins tangibles. » (K. Alem, 2017, p. 10).

C'est avec ferveur que le narrateur déclare :

« J'avais relu plusieurs fois la lettre pour me convaincre de sa réalité car au-delà de ce qui m'attendait, cette invitation m'offrait la possibilité, enfin, de fouler de mes pieds, pour la première fois, la terre ancestrale du Brésil, celle dont ma grand-mère m'avait toujours parlé avec une pointe de nostalgie dans la voix, et une passion douloureuse dans le regard. Ceux des nôtres qui en sont revenus sont sous terre depuis presque trois siècles, mais la mémoire de ce pays mythique d'où, autrefois déportés, ils sont repartis libérés du poids de l'esclavage, continue de fouetter la fierté de notre communauté. » (K. Alem, 2017, p. 12-13).

Il ajoute en décrivant l'essentiel de la vie et de la pensée de sa grand-mère :

« Nous ne sommes pas d'ici", claironnait Ma Carnelia Esperança, ma grand-mère éternelle, celle qui refusa se mourir même quand elle eut cent ans.

"C'est une envie de terre qui nous ramenés"

Et son chant, monocorde, montait dans la grande villa où j'allais lui rendre visite, faisant se dissiper dans l'air l'entêtante odeur des fleurs de l'ylang-ylang sous lequel elle fumait sa pipe :

Galope, galope mon cheval

Dans une course sans frein

Et va dire à mon Brésil

Que de lui je me souviens » (K. Alem, 2017, p. 13).

Ces extraits nous permettent de remarquer aisément, en ce qui concerne l'emploi de pronoms personnels et de la référence déictique « ici », le passage de « je » à « nous » et de « mon » à « nos/notre ». Mais la responsabilité énonciative du narrateur est assumée même si l'emploi du pronom personnel « nous » et des adjectifs possessifs « nos », « notre » introduit dans l'énonciation d'autres voix (auteur et lecteur). Il n'est plus opportun de faire

> une distinction entre trois instances : la « personne » (l'individu hors de la création littéraire), « l'écrivain » (l'acteur dans le champ littéraire), « l'inscripteur » (qui énonce le texte). Ces trois instances ne se disposent pas en séquence, que ce soit en termes de chronologie ou de strates, mais elles se traversent l'une l'autre, dans une structure paradoxale de borroméen. Il n'y a donc pas d'abord « la personne », qui serait passible d'une biographie, puis « l'écrivain » qui agirait dans l'espace littéraire, puis « l'inscripteur », qui prendrait en charge l'énonciation : aucun des trois n'est fondement ou pivot. (D. Maingueneau, 2013, p. 16-17).

Le « nous » utilisé par Candinho équivaut à la fois à je+tu / je+il / je+vous. Ce narrateur raconte à la première personne une histoire qu'il tient en partie de sa grand-mère et du saltimbanque Velázquez. Le narrateur renforce son ethos (nous le verrons dans la section consacrée à la pragmatique) par une allusion transtextuelle à l'écrivain Kangni Alem, auteur du roman *Esclaves* (2009). Cette notation tente de débrouiller les méandres de l'énonciation, car la personne, l'écrivain et l'énonciateur renvoient désormais à la même personne : Candinho Santana, cet autre K. A alias Kangni Alemdjrodo, même s'il est possible de postuler l'existence d'une pluralité d'énonciateurs.

En outre, l'analyse sémantique pour être exhaustive doit mettre en exergue les réseaux lexicaux et les figures de style sous-jacents à l'univers du discours romanesque. Il est intéressant de montrer que, les unités lexicales portent l'empreinte des intérêts, voire des conflits sociaux. Elles ont des connotations politiques, religieuses ou métaphysiques. L'articulation des intérêts sociaux apparaît ainsi dans le vocabulaire. Nous prendrons quelques exemples pour l'illustrer.

Le premier exemple est relatif aux rapports plus ou moins conflictuels entre Candinho et Djibril :

> « Quand je pense au temps qu'il a fallu pour que naisse l'amitié entre l'élève Djibril et moi ! Long itinéraire ponctué de batailles verbales, mais rarement d'affrontements physiques. Djibril hurlant après moi dans la cour de récré BRÉSILIEN BADABON BOUFFEUR DE GELATI ET DE MACARONI et moi lui rendant coup pour coup – ANUS SINUS COSINUS DJIBRIL BOSSU QUI PUE. (…)
> Et moi lui répondant invariablement, fier de mon ascendant sur ce mahométan mal léché qui a fui sa putain d'école coranique pour se réfugier ici, dans une école confessionnelle, par la grâce de son richissime géniteur » (K. Alem, 2017, p. 36).

Ensuite, le cadeau symbolique « la pipe » offerte à Ma Carnélia par Velázquez prend une signification particulière. C'est l'icône de la classe supérieure, habitué à la consommation de tabac : « Tu donneras ceci à ta grand-mère de ma part. Mets-le dans ton cartable et ne le perds pas ! » (K. Alem, 2017, p. 48).

Le troisième exemple porte sur l'alimentation. Parmi les habitudes gastronomiques qui ne sont pas en reste comme évoqué plus haut (Bouffeur de macaroni), il faut mentionner le « *Caipirinha* » brésilien que n'a de cesse de siroter la grand-mère. Le locuteur en raffole aussi :

> « Je dis moi, Candinho Santana (…) je dis à la racaille au prépuce mal coupé, cette crotte de l'humanité qui se moque de mes dérèglements hormonaux : couché ! Et qu'on me serve une *Caipirinha*[1] bien dosée comme celle que sirote Papa Santana les jours de grande nostalgie ! » (K. Alem, 2017, p. 38).

Enfin, du point de vue artistique, nous pouvons évoquer le *Bouriyan,* une sorte de carnaval à la brésilienne qu'organise Velázquez, le saltimbanque qui joue pour le plaisir du roi de TiBrava.

Il faut faire observer que ces réseaux lexicaux et stylistiques révèlent également la manière dont l'énonciateur veut être perçu. À travers les expressions évaluatives, péjoratives et mélioratives qu'il utilise selon les cas, le locuteur laisse deviner sa subjectivité. En effet, les termes comme « racaille », « crotte de l'humanité » s'appliquent à la brute par s'opposition à ce celui qui est raffiné et ayant droit au luxe, aux choses exquises. Dans le choix de ces termes qui traduisent l'opposition entre la fausse brute Djibril et le supposé « civilisé » Candinho, apparaît en filigrane une évaluation subjective des systèmes

[1] Note de l'éditeur : Boisson brésilienne à base d'alcool de canne à sucre à laquelle on ajoute des tranches de citron et des glaçons.

d'enseignement et d'éducation mis en place au TiBrava : l'enseignement confessionnel (catholique notamment) serait meilleure que l'enseignement coranique. C'est pourquoi Candinho Santana se dit « fier de son ascendant sur le mahométan ». Il le montre également dans sa raillerie qui frise le scatologique par l'usage d'un jeu de mots pseudo-scientifique : « ANUS SINUS COSINUS ».

Santana, le « petit roi » comme le surnommait Velázquez, ne rougit pas de son apparence physique. C'est avec morgue qu'il apostrophe Djibril dont il ignore jusque-là la véritable généalogie :

> « Je suis peut-être gros, mais je suis Brésilien. T'es quoi, toi ? Petit musulman zéro, ton papa zéro, ta maman zéro. Tu sais toi ce que ça veut dire Brésilien ? (…) fils d'hypocrite bouffeurs de cochon. Il s'en foutait pas mal, de tout ce sang noble qui coulait dans mes yeux, à me rendre le regard exotique et pirate, mais surtout les cheveux mirlitons. » (K. Alem, 2017, p. 37).

Or, le « petit roi » Candinho Santana apprendra grâce aux révélations de Velázquez que Djibril était aussi de « sang noble », le petit-fils d'un Afro-brésilien, un certain Miguel do Sacramento dit Le Malê. L'ancêtre de Djibril aurait laissé tomber son patronyme portugais dès son retour et son installation à Agoué. Toutes ces expressions évaluatives s'inscrivent dans la visée syntaxique globale du discours proféré dans *Les enfants du Brésil*.

1.2. Le niveau syntaxique

Pour cerner l'analyse du niveau syntaxique, il est intéressant de partir de la définition que Vincent Jouve en donne :

> Le niveau syntaxique renvoie à l'organisation du discours. La subjectivité de l'énonciateur transparaît dans la façon dont il ordonne, combine et structure les différents éléments qui composent son discours (…) C'est en fonction de l'effet recherché que le discours sera organisé de telle ou telle manière. (V. Jouve, 2015, p. 110).

Dans la pratique, Jouve propose de distinguer deux strates dans l'organisation syntaxique du discours : la micro-organisation et la macro-organisation. La micro-organisation concerne les procédés stylistiques qui permettent de grouper et d'ordonner logiquement les idées ou les faits ; alors que la macro-organisation concerne la visée narrative globale qui agence un certain nombre de faits de même que l'agencement argumentatif général. Ainsi donc, l'enchaînement du discours romanesque essaie de répondre au projet du narrateur.

Partant de ce cadre théorique, nous observons que le discours du récit dans *Les enfants du Brésil* est organisé par un retour dans le passé afin d'éclairer le présent : évocation de l'adolescence de Candinho Santana au Collège avec

Djibril, l'ascendant de Velázquez et les micro-récits de Ma Carnélia. La participation du narrateur à l'archéo expos de Rio, Recife et Salvador de Bahia, ainsi que nous l'avons montré plus haut, est une occasion de remonter efficacement le cours de l'histoire pour passer au crible d'une critique décapante tous les discours entendus autrefois. Il s'agit de construire une image cohérente de l'histoire des Afro-brésiliens de TiBrava. Le voyage devient initiatique. Au cœur de cette remontée dans le temps se dresse une figure maîtresse que nous objectivons comme co-énonciateur[2] au sens à la fois d'allocutaire ou de locuteur second dans la mesure où, selon Catherine Kerbrat-Orecchioni (1990, p. 13) « tout discours est une construction collective ». Il s'agit de Ma Carnelia. Mais d'où vient cette Ma Carnelia ?

Le personnage de Ma Carnelia apparaît pour la première fois dans *Atterrissage* une pièce de théâtre publiée en 2002 à Yaoundé aux éditons Ndzé et rééditée en 2016 à Lomé chez Graines de Pensées. Dans cette pièce de théâtre, Kangni Alem met en scène deux protagonistes principaux : Fodé et Yaguine. Ces jeunes gens se confient à un passeur pour réaliser leur rêve d'un ailleurs meilleur : partir en Occident pour faire fortune après leurs études et revenir peut-être plus tard auréolé de gloire et de richesse afin de passer le reste de leur existence dans leur pays d'origine. Sans rien révéler à une certaine Ma Carnélia, leur mère adoptive, ils parviennent à rassembler la coquette somme de 2000 dollars en sus d'une commission de 7% sur les 10% exigés par le passeur. Ils devront mettre en gage des objets symboliques comme des vieux disques de rumba, une chaîne HI-FI et un « magnéto » pour payer les 3% restants au passeur véreux et insatiable. Découvrant leur projet, Ma Carnélia, autant rêveuse que désabusée et lucide, leur apporte sa bénédiction[3].

Ma Carnélia, gardait encore vivace le souvenir douloureux de son fils qui était parti autrefois vers l'Europe et y était mort avant même de s'être intégré. C'est pourquoi elle affirme avec humour : « Vous partez pour ne pas mourir ici. Un peu trop facile, tu ne trouves pas. » (K. Alem, 2016, p. 24). En deux répliques, Ma Carnélia se confie aux jeunes candidats à la migration illégale, Yaguine et Fodé, prêts à jeter l'ancre dans l'abîme de l'aventure. Elle s'adresse spécialement à Fodé que l'on peut considérer comme le meneur :

> « Bouche mielleuse, tu feras un malheur au pays des jupes courtes *(Il y a un silence…)* Je ne t'ai jamais parlé de mon fils, Fodé. Vous êtes aussi mes fils.

[2] Selon Dominique Maingueneau « Le co-énonciateur est alors le pôle d'altérité nécessaire à l'énonciation. » (P. Charaudeau, D. Maingueneau, 2002, p. 169). En effet, Candinho Santana et Grand–mère Ma Carnélia sont les deux partenaires qui jouent un rôle très actif dans le dispositif d'énonciation de ce roman.

[3]Sur la première apparition de Ma Carnélia comme « mère adoptive », Cf. SATRA Baguissoga, 2018, « *Atterrissage* de Kangni Alem : esquisse d'une esthétique dramatique à visée historique et didactique », *Cahiers du CERLESHS*, n° 58, p. 155-171.

> Mais le vrai, celui qui est mort, je ne t'ai jamais parlé de lui. (…) Il aurait le double de ton âge aujourd'hui. Mort. Avant qu'on ait eu le temps de lire sa première lettre, envoyée de son nouveau pays. Son père a eu très mal au cœur, en apprenant son décès. Deux hommes. Deux cadavres. Le père ici, le fils là-bas… » (K. Alem, 2016, p. 26).

Dans *Les enfants du Brésil*, Ma Carnélia dont le patronyme est complété (« Esperança Pereira ») apparaît comme la grand-mère du narrateur. Le fils qu'elle avait perdu ne serait-il pas Velázquez de TiBrava, pays fictif qui ressemble beaucoup au « Royaume des hommes chiens » qu'avaient cherché à fuir Fodé et Yaguine dans *Atterrissage* ? En effet, dans *Atterrissage*, cet empire de putréfaction s'appelle « royaume des hommes-chiens » (K. Alem, 2016, p. 18), probablement le même pays fictif que Kangni Alem avait commencé à dénommer assez plaisamment le *TiBrava* dans ses romans, *Cola Cola Jazz* (2002) et *La légende de l'assassin* (2015). Découvrons l'intérêt stratégique d'une telle orientation énonciative.

1.3. Le niveau pragmatique

L'étude de la pragmatique du discours concerne les stratégies qui permettent de convoquer le lecteur, de le rendre complice du discours proféré. Comme le précise Jouve (2015, p. 112), « le sujet se révèle à travers le choix de son allocutaire, le projet qu'il nourrit à son égard et les stratégies qu'il utilise ». Généralement, l'énonciateur identifie son allocutaire et oriente vers lui des stratégies de captation[4] qui font appel aux procédés rhétoriques traditionnels tels que le *logos*, le *pathos* et à l'*ethos*. Le *logo* se rapporte à l'argumentation logique qui touche la raison du destinateur. Le *pathos* est l'ensemble des techniques qui visent à émouvoir en jouant sur l'affectivité. L'*ethos* concerne les signaux mis en œuvre par le locuteur pour donner une image fiable, et assurer sa crédibilité. À la lumière de ces catégories, nous observons que dans *Les enfants du Brésil*, le narrateur joue à la fois sur le *pathos*, le *logos* et l'*ethos*. Il a aussi recours au paratexte pour convoquer son allocutaire comme nous allons le démonter dans cette section.

[4] La captation est une stratégie qui vise « à séduire ou persuader le partenaire de l'échange communicatif de telle sorte que celui-ci finisse par entrer dans l'univers de pensée qui sous-tend l'acte de communication, et partage ainsi l'intentionnalité, les valeurs et les émotions dont il est porteur ». « Pour ce faire, le sujet parlant peut choisir deux types d'attitude : a) polémique, qui l'amène à mettre en cause certaines des valeurs que défend son partenaire (ou un tiers qui fait référence), ou mettre en cause la légitimité même de celui-ci ; b) de dramatisation, qui amène le sujet à mettre en œuvre une activité discursive faite d'analogies, de comparaisons, de métaphores, etc., et qui s'appuie davantage sur des croyances que sur des connaissances, pour forcer l'autre à ressentir certaines émotions. » (P. Charaudeau, D. Maingueneau, 2002, p. 93).

D'une part, la catégorie du logos est mise en œuvre dans la volonté de démonstration de sa démarche. L'énonciation est guidée par un devoir de mémoire comme en témoigne la l'interrogation rhétorique suivante :

> « D'ailleurs, quelle idée de vouloir demander aux esclavagistes d'écrire l'histoire à la place de l'esclave ? N'appartient-il pas à ce dernier de remonter le cours du temps, de redescendre dans les abysses de sa douloureuse mémoire pour en exhumer tous les débris poisseux, les preuves irréfutables de sa dislocation, conséquence directe de l'humiliation imposée ?
>
> Et les fouilles archéo-marines, pour moi, participaient de cette logique d'exhumation de la vérité historique. » (K. Alem, 2017, p. 108).

Ce devoir de mémoire se situe dans la tradition littéraire inaugurée par Yambo Ouloguem. Il est mis en exergue au travers de l'épigraphe dès les seuils du livre pour accrocher le lecteur. En effet, Gérard Genette définit l'épigraphe :

> comme une citation placée en exergue, généralement en tête d'œuvre ou de partie d'œuvre ; « en exergue » signifie littéralement *hors* d'œuvre, ce qui est un peu trop dire : l'exergue est ici plutôt un bord d'œuvre, généralement au plus près du texte, donc après la dédicace, si dédicace il y a. (G. Genette, 1987, p. 84).

Genette (1982, p. 9) montrait que cet élément du paratexte est « un des lieux privilégiés de la dimension pragmatique de l'œuvre, c'est-à-dire de son action sur le lecteur ». Ainsi, Kangni Alem emprunte cette épigraphe à l'auteur du *Devoir de violence* : « Nos yeux boivent l'éclat du soleil, et vaincus, s'étonnent de pleurer, Maschallah ! oua bismillah !... » (K. Alem, 2017, p. 7). De toute évidence, l'épigraphe, élément non négligeable du paratexte, joue un rôle dans la construction du sens. Dans ce cas précis, elle assure la fonction de commentaire qui oriente la lecture du texte ; il s'agit d'attirer l'attention sur une vérité historique particulièrement douloureuse. L'adjectif possessif « nos », qui évoque la première personne du pluriel « nous », convoque à la fois le lecteur dont on sollicite la connivence et les protagonistes co-énonciateurs du récit (Candinho, Djibril, Ma Carnelia, Velázquez). Car le « nos »/« nous » ainsi utilisé dans cette épigraphe peut désigner Je + tu/ Je + il/ Je + vous.

Cette convocation du lecteur dans le texte donne également la latitude à l'auteur de dialoguer transtextuellement avec Yambo Ouloguem dont le livre évoque la thématique de l'esclavage des Noirs. En effet, *Le Devoir de violence* aurait connu un succès très vite étouffé, fortune que regretterait Kangni Alem qui emprunte la voie de l'autodérision sur son propre roman *Esclaves*. C'est dans cette perspective, nous semble-t-il qu'il fait remettre un exemplaire de ce roman aux jeunes Djibril et Santana :

> « Ce livre, jeunes gens, est la clé de l'histoire. Il raconte mieux que moi la vie de vos ancêtres. Il est la somme, l'itinéraire dans le Nouveau Monde de vos ancêtres respectifs. *Esclaves*, voici l'histoire des Djibril et des Santana. (…) Son auteur, un certain K.A., scribouillard besogneux, a pondu ce seul tome et a disparu en promettant une suite à son roman. Paraît-il qu'il fait désormais de la politique, ou que la politique le fait. Quel gâchis ! Je ne sais pas ce que les artistes vont chercher dans cette galère. Le livre n'a pas connu le succès qu'il méritait, alors l'homme a préféré se perdre dans le tunnel politique. Bizarre, ce K.A. » (K. Alem, 2017, p. 157-158).

Dans cet extrait, le narrateur fait appel à la sensibilité des interlocuteurs pour les émouvoir. La stratégie du pathos y est ainsi mise en œuvre grâce à l'emploi de l'apostrophe « jeune gens », de l'exclamation « quel gâchis ! » et à l'expression de la plainte « Bizarre, ce K.A. ». Au regard de la thématique traitée dans *Les enfants du Brésil*, nous pouvons soutenir que ce roman constitue bel et bien la suite attendue du livre *Esclaves* dont la convocation renforce l'*ethos* du narrateur au travers du lien intertextuel établi.

2. De l'intertextualité en œuvre dans *Les enfants du Brésil*

Le principe de l'intertextualité postule que tout texte se construit à partir de la reprise consciente ou inconsciente d'autres textes. Cependant, selon Pierre V. Zima (1985, p. 139), l'analyse intertextuelle ne doit pas être limitée à la question de savoir quels textes oraux ou écrits peuvent être "retrouvés" dans l'univers littéraire. « Elle doit rendre compte d'un texte littéraire dans un contexte dialogique, c'est-à-dire par rapport aux formes discursives auxquelles il a réagi en les absorbant, en les transformant, en les parodiant, etc. » C'est à l'aune de cet éclairage que nous analyserons des les renvois intertextuels observés dans le roman de Kangni Alem, tout en précisant leurs fonctions par rapport aux visées de l'énonciation.

2.1. Mode d'insertion intertextuelle

Sans nous attarder sur le titre du roman, nous pouvons observer premièrement que l'énoncé est entouré d'un paratexte à double composante. Il y a d'une part la dédicace et d'autre part l'épigraphe. La dédicace trinôme « À Fili, Judy et Jessica » évoque des destinataires visés et fait aussi référence aux « enfants du Brésil ». Quant à l'épigraphe tirée du roman *Le Devoir de violence* « Nos yeux boivent l'éclat du soleil, et vaincus, s'étonnent de pleurer, Maschallah ! oua bismillah !... », elle situe l'énonciation dans la lignée d'un Yambo Ouologuem qui propose une déconstruction de l'histoire précoloniale, coloniale et postcoloniale de l'Afrique. Ces renvois transtextuels, comme nous

l'avons démontré dans la section précédente, participent également de la pragmatique.

Ensuite, le recours aux stéréotypes et clichés constitue un autre mode d'intertextualité. Par exemple, des expressions « hypocrites bouffeurs de cochon », « bouffeurs de macaroni », « plat de termites », « bière de mil », sont rattachées de façon implicite à des stéréotypes (ou clichés) affublés à des catégories sociales. La première expression (hypocrites bouffeurs de cochon) s'applique aux musulmans. La deuxième expression (bouffeurs de macaroni) se rapporte aux Afro-brésiliens en général qui détestent les termites ainsi que la bière de mil. Velázquez va contraindre Candinho et Djibril à boire de la bière de mil. Ce sont des représentations collectives figées, des images préconçues et figées, sommaires et tranchées, sur telle ou telle catégorie de citoyens.

Le troisième type de renvoi intertextuel concerne ce que Genette nomme « architextualité ». Il s'agit du mécanisme qui met un texte en relation avec un texte de la même classe ou du même genre discursif. Dans cette perspective, *Esclaves* et *Les enfants du Brésil* sont mis en relation. Ils appartiennent au même genre et partagent le même horizon d'attente. Ils se réfèrent au même « cahier des charges » : leur projet esthétique se rejoint, car développant un thème central commun. Les deux textes de fiction interrogent l'histoire des Afro-brésiliens. C'est pour cette raison que Velázquez recommande la lecture de *Esclaves* aux jeunes Candinho et Djibril. L'irruption de cet ancien texte dans la nouvelle énonciation renforce l'ethos du narrateur tout en engageant le dialogue intertextuel. Il reste à préciser les fonctions de ces traces intertextuelles mises au jour dans l'énoncé.

2.2. Fonctions de l'intertextualité

Les trois types de renvois intertextuels que nous venons d'analyser assument des fonctions identifiables selon les différents contextes de l'énonciation. Mais il faut préciser que la détermination de la fonction intertextuelle relève de l'interprétation. En effet, l'intertexte est aussi entendu comme « la perception, par le lecteur, de rapports entre une œuvre et d'autres qui l'ont précédée ou suivie ». Et chaque type de renvoi intertextuel peut remplir plusieurs fonctions à la fois.

Ainsi, les stéréotypes que nous avons mis en lumière dans *Les enfants du Brésil* jouent à la fois les fonctions référentielle, ludique et critique. La fonction référentielle est invoquée dans la mesure où un stéréotype, donne l'illusion d'une certaine réalité. La fonction ludique vise à plaire grâce au jeu qui crée une atmosphère plus ou moins énigmatique autour du narrateur. Le stéréotype met au jour le refoulement de la conscience historique populaire. Les stéréotypes assurent aussi une fonction critique, car ils sont délibérément utilisés pour dénoncer les présupposés idéologiques, le « prêt-à-penser » dont se nourrit plus

ou moins consciemment le discours sur les descendants d'anciens esclaves. Ces images toutes faites sont mises ainsi en examen.

Quant aux informations relevées dans le paratexte et aux références architextuelles relevées dans le roman, nous pouvons affirmer qu'elles assument des fonctions éthiques. Elles attestent de la culture du locuteur et renforce l'image de soi qu'il construit dans son discours. On peut ainsi dire : puisque le locuteur a lu *Esclaves,* une sorte d'achétexte, son discours est crédible. De plus, ce locuteur se positionne par rapport à Yambo Ouologuem considéré par la plupart des critiques comme initiateur du nouveau discours en littérature africain. D'où la dimension ironique que nous abordons dans la troisième partie de cette étude.

3. Ironie et relativisme culturel

Vincent Jouve (2015, p. 119) affirme à bon droit que « dans la mesure où elle se construit sur un double discours, l'ironie participe du jeu des voix au fondement du roman. En tant que structure polyphonique, elle relève directement de la question de l'énonciation. L'étude de son fonctionnement permet d'approfondir la question de l'intention et des enjeux du récit. » L'ironie est décelable dans le discours du narrateur Candinho Santana, puisque le projet de l'auteur est orienté vers le relativisme culturel. Il s'agit d'abord de donner à lire comment « les enfants du Brésil » sont vus par eux-mêmes, ensuite ce qu'ils sont en réalité après examen critique.

3.1. Les enfants du Brésil vus par eux-mêmes

La question des identités hybrides, du métissage biologique et culturel est également au cœur du discours du narrateur. Toutes les diverses expériences héritées de l'esclavage, de révolte, de collaboration ont fini par amener les descendants des Afro-brésilien à se forger image glorieuse d'eux-mêmes, à aspirer à tort ou à raison à la suprématie de sang au milieu du champ social des territoires où ils se sont installés. Qu'ils soient du TiBrava fictif, de la Gold Coast, ou du Danhomê, ils réclament leur parenté culturelle avec le Brésil. Et c'est avec jactance qu'ils dressent leurs liens généalogiques. Ainsi, Candinho Santana déclare en remontant le cours de l'histoire :

> « C'est que j'avais derrière moi des noms de gloire, des noms illustres à lui mettre plein la vue… le mien d'abord, puis ceux de Bonito, Elpido, Ovidio, Fabriano, Jacinto, Otelinda, Octavio, Augustino, Idelfoncio, Militao, Victorio, Balbino, Felicio, Juvincio, Chapparita, Charita, Chariquinha, Feliciano, Jouao, Rogelio, Cosmao, Faustino, Joasinho, Herculanio, Jovinio, Symphronio, Imelda, Melanio, Theodoro, mes cousines et cousins innombrables, issus de branches des prestigieuses familles de Souza, de Santos, de Oliveira, et de Campos, de Fanti, da Costa, da Silva, d'Almeida,

> Figueira, Vieira, Baeta, Freitas, Pinto, Bravo, Davidio, Amorino, Sacramento, Gonçalves, Gomes, da Cruz… cohorte de noms qui rappellent notre douloureux passé dans le Nouveau Monde, au temps d'un Portugal au faîte de sa splendeur brésilienne et notre retour sur la terre des origines, aux côtés de nos frères restés dans l'obscurité des fétiches et pas un sou dégrossi. » (K. Alem, 2017, p. 37)

Cette litanie de patronymes, loin d'être une litanie de douleur, permet au narrateur de montrer comment il occupe une place bien enviable au sein de la fameuse généalogie : « moi, Candinho Santana, fils de Papa Santana, président de l'Association des Métis Afro-brésiliens de TiBrava, arrière-petit-fils de Félix Santana, lequel fut capitaine des milices noires et chef d'orchestre à Salvador de Bahia » (K. Alem, 2017, p. 38). Il se croyait meilleure que « ce farfelu de Djibril ». En fait, il ne faisait que réciter la fable que lui avaient léguée ses grands-parents :

> « Fidèle à l'enseignement répété de ma grand-mère, je bouillonnais de l'intérieur et répétais mentalement ses leçons d'histoire. C'est une envie de terre qui nous a ramenés, glorieux héritiers des anciens esclaves, sur cette côte Atlantique d'où sont partis depuis le seizième siècle, sur les négriers portugais, nos ancêtres. » (K. Alem, 2017, p. 37-38)

Mais le narrateur n'est pas tout à fait convaincu que les ancêtres de la communauté afro-brésilienne du TiBrava soient revenus « soi-disant par amour, nostalgie de la terre des origines », mêmes si leurs descendants se plaisent à ramener chaque fois à la surface l'histoire glorifiée de leurs ancêtres vendus en esclavage dans les Amériques. L'histoire peut se révéler plus prosaïque qu'on ne le croit. Le narrateur énoncera pour ainsi dire la vraie raison de ce retour.

3.2. L'ombre projetée des enfants du Brésil

L'ironie, faut-il le rappeler, désigne étymologiquement, le « fait d'interroger en feignant l'ignorance ». Ainsi, l'énonciateur dans *Les enfants du Brésil* n'est pas dupe. Il montre clairement qu'il se distancie de certains préjugés. Car, « Si tu prends le temps de découvrir tu auras confirmation que les apparences sont toujours trompeuses. » (K. Alem, 2017, p. 34). Cette phrase que le personnage Dalva adresse au narrateur l'aiguillonne davantage sur la complexité des apparences humaines. La distanciation est marquée par l'emphase stylistique :

> « Je savais par exemple, grâce aux récits de Velázquez que beaucoup de soi-disant Afro-brésiliens de TiBrava sont revenus du Brésil parce qu'ils étaient tout simplement en butte, après leur émancipation, au racisme et aux persécutions, mais n'est-ce pas plus avantageux de proclamer que la plupart des retours furent volontaires et mus par le sentiment d'être utile à

ses frères restés dans l'ombre, en projetant sur eux la lumière de la civilisation acquise chez les maîtres blancs ? » (K. Alem, 2017, p. 96).

L'expression dubitative « soi-disant » et la question rhétorique qui achève cette citation en disent plus long sur l'intention du locuteur. Il apparaît clairement que l'identité des Afro-brésiliens du TiBrava relève en partie de la pure une illusion, car cette identité varie selon le type de discours et récits qui leur est consacré.

Par ailleurs, les particularités typographiques, notamment l'utilisation des lettres capitales à l'intérieur de la phrase ou le recours systématique à l'italique de façon étendue, sont des marqueurs de l'ironie. Cela se vérifie dans cet extrait cité plus haut : « Djibril hurlant après moi dans la cour de récré BRÉSILIEN BADABON BOUFFEUR DE GELATI ET DE MACARONI et moi lui rendant coup pour coup – ANUS SINUS COSINUS DJIBRIL BOSSU QUI PUE. » Les lettres capitales font nettement relief dans ce passage. En outre, le dernier chapitre du roman, intitulé « *Jours heureux à TiBrava* », est presque entièrement mis en italique. Or, comme l'enseigne Dominique Maingueneau (2002, p. 291), l'italique (comme les guillemets) permet de marquer la modalisation ironique du discours. De ce point de vue ironique, l'italique traduit l'intention de réserve de la part de l'énonciateur.

Enfin, tout décalage entre l'affirmation d'une position donnée et la réalité des faits rapportés participe de la stratégie d'ironie. En témoigne le comportement mitigé de Ma Carnelia à l'égard de Velázquez. Au sujet de ce personnage, qui avait pourtant offert un cadeau symbolique (une pipe) à la grand-mère, le narrateur confie :

> « Velázquez, la créature la plus bizarre de la rue des Charbonniers. On ne lui connaissait aucune famille ni aucune profession marquée sur sa carte d'identité, à part son occupation favorite tout le long de ses journées longues comme ses jambes mêmement : fumer des pétards et chanter des moqueries à l'endroit des prêtres, des gouvernants et des riches familles métisses de notre quartier. Nul ne savait pourquoi il avait de l'aversion pour ces trois catégories de citoyens, ni d'ailleurs pourquoi il s'était installé là et pas ailleurs.
>
> "Méfies-toi de ce Velázquez ! me prévenait parfois ma grand-mère. Ne te laisse pas attirer par ses manières de voyou !" » (K. Alem, 2017, p. 41).

Après avoir proposé un plat de termites à Candinho, Velázquez ce personnage perçu comme élément perturbateur des rapports entre les familles nobles, frein à la perpétuation de leur bonne image, feint de se raviser et déclare : « Que petit roi me pardonne sept fois, j'avais oublié que personne chez les Santana ne mange une cochonnerie pareille ! » (K. Alem, 2017, p. 42). Apprenant ces propos, Ma Carnelia n'avait fait qu'un commentaire vague : « Oh, Velázquez

ce que sait-il de ce qu'on mange ou ne mange pas chez les Santana ? » (K. Alem, 2017, p. 42).

Cette prévention est injustifiée et la fin du récit montre que Velázquez était le fils la grand-mère, fruit de ses « liaisons dangereuses » avec l'archevêque du TiBrava. Cet aveu « inavouable » que fait la Grand-mère est un acte menaçant pour sa face positive. La tentative de recoller les traces de la mémoire identitaire s'achève grâce à l'œuvre scientifique que constitue l'expo aidant ainsi le héros et sa société à assumer leur passé de souffrance, de soumission et de destruction culturelle. Le lecteur idéal du roman doit connaître son contexte de production pour collaborer avec efficience à la génération du sens, à la coopération interprétative pour emprunter le mot d'Umberto Eco.

En résumant cette étude de l'énonciation, on peut dire que le message du roman de Kangni Alem se construit sémantiquement sur trois opérations qui se rapprochent du type scientifique. D'abord, l'approche d'un historien (archéologue) sur les sources orales et matérielles. Ensuite, la fictionnalisation et la mise en discours des résultats de cette « archéologie du savoir ». Enfin, la mise en question des analyses historiques sur les causes du retour des Afro-brésiliens en vue d'une meilleure compréhension des soubresauts de l'histoire politique du TiBrava. C'est à ce niveau que l'énonciation a recours aux ressources de l'ironie pour adoucir la dénonciation des préjugés.

Conclusion

En somme, notre étude montre que l'énonciation dans *Les enfants du Brésil* remet quelques pendules à l'heure. L'examen des niveaux sémantique, syntaxique et pragmatique nous a permis de reconstituer l'image du narrateur et de faire ressortir comment ce roman déconstruit certaines idées reçues au sujet des descendants d'esclaves. Les mythes de classes aisées attachés aux Afro-brésiliens dont l'alimentation est aussi riche que saine, et dont l'habitat est confortable et bien situé sur la côte Atlantique, sont démontés. Le récit démontre des prétendus riches qui affichent du mépris pour de certains métiers, des soi-disant nobles ayant une conception plus libérale du pouvoir politique.

Un personnage central Ma Carnelia Espérança, grand-mère du narrateur, à laquelle peut s'ajouter Velázquez, son fils, fait figure de co-énonciateur. En effet, le roman se construit en réponse aux enseignements de ces deux protagonistes. Le discours du narrateur Candinho Santana fait échos, dans une large mesure, à celui de la grand-mère. C'est à ce niveau précisément que notre démarche a eu recours à l'intertextualité et à l'ironie mises en œuvre dans le roman. Nous démontrons ainsi que l'énonciateur n'est pas tout à fait d'accord avec l'image mirifique qui dépeint la vie de ces Afro-brésiliens, cette image de privilégiés de souches raffinées du Tibrava. Les habitudes et qualités qui leur sont attribuées plongent leurs racines dans des constructions idéologiques. Leur

avenir se trouve dans la communion avec les autres citoyens, car le pays fictif du TiBrava appartient à tous : autant à ceux qui sont revenus autrefois de l'Occident, qu'à ceux qui ne sont jamais partis.

Bibliographie

ALEM Kangni, 2017, *Les enfants du Brésil*, Lomé/Abidjan, Graines de Pensées/Frat'Mat.

ALEM Kangni, 2002, 2016 (réédition), *Atterrissage*, Lomé, Graines de Pensées.

ALEM Kangni, 2015, *La légende de l'assassin*, Paris, Jean-Claude Lattès.

ALEM Kangni, 2009, *Esclaves*, Paris, Jean-Claude Lattès.

ALEM Kangni, 2002, *Cola Cola Jazz*, Paris, Dapper.

CHARAUDEAU Patrick et MAINGUENEAU Dominique, 2002, *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1987, *Seuils* (Version électronique). Paris, Seuil.

GENETTE Gérard, 1982, *Palimpsestes*, Paris, Seuil.

JOUVE Vincent, 2015, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin.

KERBRAT-ORECCHIONI Catherine, 1990, *Les interactions verbales*, Paris, Armand Colin.

MAINGUENEAU Dominique, 2013, « Écrivain et image d'auteur », dans Pascale Delormas, Dominique Maingueneau et IngerØstenstad [dir], *Se dire écrivain. Pratiques discursives de la mise en scène de soi*. Paris, Lambert-Lucas.

SATRA Baguissoga, 2018, « *Atterrissage* de Kangni Alem : esquisse d'une esthétique dramatique à visée historique et didactique », *Cahiers du CERLESHS*, n° 58.

ZIMA V. Pierre, 1985, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard.