

La transculturalité dans *debout-payé* d'Armand Gauz

Kodjo TETEKPOR

University of Health and Allied Sciences, Ghana
ktetekpor@uhas.edu.gh

Emmanuel Kofi-Botsoe NKONU

University of Ghana, Legon
eknkonu@ug.edu.gh

Résumé

*Le but que vise cet article est celui d'examiner et d'élucider ce qu'il y a de transculturel dans le roman africain de manière générale et dans *Debout-payé* d'Armand Gauz en particulier. Dans l'analyse, une réflexion est menée sur la critique faite des productions littéraires africaines. Qui parle de littérature, parle de discours critique qui l'accompagne. Dans cette optique et parmi un spicilège de critiques proposant une certaine manière de lire les romans africains, les travaux du critique universitaire Semujanga (2005) serviraient essentiellement de boussole tout au long de cette étude. Semujanga analyse un certain nombre de productions littéraires africaines et aboutit à la conclusion selon laquelle, le roman africain est transculturel. Sa lecture critique s'oppose à celle dite afrocentriste et eurocentriste d'où ce qui laisse présumer que *Debout-payé* serait transculturel. L'intérêt de cette nouvelle critique a permis tant aux lecteurs qu'aux critiques de changer de paradigmes eu égard à la conception des œuvres africaines.*

Mots-clés : transculturalité, postcolonialisme, roman africain.

Abstract

*The objective of this article is to examine and shed light on what is transcultural in the african novel in general and Armand Gauz's '*Debout-payé*' in particular. In the analysis, a reflection is carried out on the criticism made of african literary productions. Whoever talks about literature, talks about the critical discourse that goes with it. In this perspective, and in a compendium of critics proposing a certain way of reading african novels, the works of Semujanga (2005) would, essentially, serve as a guide, every step on the way, in this study. Semujanga examines a certain number of african literary productions and comes to the conclusion that the african novel is transcultural. His critical reading is opposed to those called Afrocentric and Eurocentric. Hence, this suggests that *Debout-payé* could be transcultural. The interest of this new critics has, on the part of both readers as well as critics, engendered a paradigm shift regarding the conception of african works.*

Introduction

La littérature n'est pas figée et ne s'enferme pas non plus dans un statu quo sempiternel mais elle est plutôt évolutive, mouvante, changeante voire polyforme. Au nom de cette évolution, les productions des écrivains ne demeurent point les mêmes. Elles ne développent pas les mêmes pensées et ne conçoivent pas non plus l'écriture de manière homogène. À chaque période définie de son histoire, laquelle intimement liée à celle de ceux qui la font, à savoir des écrivains, la littérature se renouvelle, se démarque, se fraye un nouveau chemin et traite de nouveaux problèmes. Cette démarcation et ce renouvellement, tant sur le plan stylistique que thématique, s'opère à plusieurs niveaux. Ce qu'il n'y a pas à perdre de vue, c'est que la littérature, au fur et à mesure qu'elle évolue, elle suscite de grandes réflexions, surtout, de la part des lecteurs bien avertis. Elle fait naître une réception qui rend compte de la manière dont elle est lue, conçue et appréciée. En effet, les universitaires proposent notamment un angle de lecture critique qui oriente la manière de lire un ouvrage, une dimension par laquelle le texte est perçu ou reçu, une passerelle d'interprétation ou d'analyse du texte, une optique sous laquelle le texte littéraire réfracte une certaine lumière. La critique accompagne la littérature, la commente, mène des réflexions sur elle. C'est dans cette tentative de réflexion que Josias Semujanga (2005) propose de faire une lecture transculturelle du roman africain. Ainsi, dans le cadre de cet article, il sera question d'aborder cette notion de transculturalité en relation avec la littérature. Pour y parvenir, l'analyse va s'appuyer sur la poétique transculturelle pour effectuer cette étude. Il s'agira, en conséquence, d'une méthode de lecture permettant d'étudier les formes que revêt l'écriture dans le tissu narratif de Debout-payé de Gauz. En choisissant des formes hétéroclites, il sera question d'étudier celles qui touchent au caractère hybride de ces textes. En juxtaposant plusieurs langues, en combinant les formes du conte, de l'épopée, de l'essai ou de la poésie dans un roman, ces textes autorisent à déplacer la nature référentielle de ces derniers vers leur relation avec d'autres textes provenant de différentes cultures, et partant, à préserver l'idée

d'une certaine autonomie de l'œuvre tant à l'égard d'autres discours sur le monde que de son auteur. En conséquence, les grands axes de cet article s'organiseront de la manière suivante : la première partie sera consacrée à la clarification et à l'examen de certains concepts clés, les caractéristiques liées à la transculturalité seront mises en exergue dans la deuxième partie, et aboutira enfin, aux résultats, dans le dernier axe.

1. Approche de définition de la transculturalité.

Vouloir donner une définition au concept de « la transculturalité », est un exercice qui impose réflexion et fouille dans la mesure où elle n'est pas apparue du jour au lendemain. Elle charrie avec elle un cortège de modifications de sens d'autant plus que le mot culture est lui aussi autant problématique. C'est en effet dans cette dynamique de complexité que distinction sera faite entre : interculturalité, multiculturalité et transculturalité. Trois termes qui ont en commun la culture, pourtant ne sont nullement identiques.

La transculturalité est une appellation récente, elle est un héritage de « la transculturation », issu de *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar, un essai de l'anthropologue* cubain Fernando Ortiz. En 1940 où son livre paraissait, il menait une réflexion sur le phénomène de l'acculturation. Les colonisateurs de l'Amérique du sud (tout comme l'histoire de l'Afrique) étaient imbus de l'idéologie qui concevait les peuples indigènes comme des sociétés primitives, inférieures, des êtres subalternes auxquels le colon s'empresse d'enseigner les bonnes manières, les marques de civilisation : ainsi les civiliser. Ortiz remarque que les peuples de l'Amérique du nord en général étaient dans cette mouvance d'acculturation, d'acquisition des supposées bonnes manières du colon impérialiste. Mais quand Fernando Ortiz cherchait à comprendre comment cette acculturation était en processus au Cuba, il constate plutôt que le conquérant ne fait pas qu'imposer ses semblants de bonnes manières aux peuples jugés sous hommes. A contrario, il puisait lui aussi du creuset culturel des Cubains. Le terme « acculturation » n'est pas adéquat pour exprimer cette formation ethnoculturelle, celui qui convenait le plus est « la transculturation » que Lamore (1992 :52) définit à travers le vocable : « transculturation

» exprimant mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à une autre car celui-ci ne consiste pas seulement en l'acquisition d'une culture distincte mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure. Ce qu'on pourrait appeler « déculturation », et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation ». [...] Dans l'ensemble, le processus est une transculturation et ce vocable renferme toutes les phases de sa parabole ».

C'est de ce contexte socio-ethnologique qu'est née la transculturation de laquelle, avec le temps, dériveront les termes : « la transculturalité, la transculture, le transculturel ». Il est à noter également qu'au Québec, l'apparition du terme transculture est liée au domaine médical, en l'occurrence celui de la pédiatrie. À ce propos, Coulibaly (2005 :11) présente ces pensées de la manière suivante : « les fondements de la notion de « transculturel » chez Fernando Ortiz ou ses balbutiements au Québec sont liés au milieu médical, notamment celui de la psychiatrie. Ainsi, si une archéologie du mot le fait remonter jusqu'à 1936 dans le débat entre Fernando Ortiz et Malinowski, (Ortiz aurait utilisé ce mot dans *Contrapunteo*), cette prégnance de l'univers médical apparaît chez Nepveu qui rappelle le premier usage en 1952 au Québec dans la revue scientifique 'Transculturality Psychiatry Research Review', où l'on se demandait si la transculture est une maladie : « c'est d'abord un Cubain, Fernando Ortiz, qui a proposé ce concept [...] pour décrire le métissage particulièrement propre à la culture de Cuba. [...] La transculture est un ensemble de transmutations constantes : elle est créatrice et jamais achevée. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en même temps qu'on reçoit. L'on est dans le débat identitaire, dans le débat culturel ».

De ce point de départ, où le terme, « la transculturalité », désigne un fait d'ordre ethnologique, il sera récupéré par les auteurs appartenant à plusieurs domaines, le contextualisant aux réalités de leur domaine. C'est ainsi, que la médecine explore le transculturel pour soigner des maladies liées à certaines cultures. Le politique, lui, en fait usage pour traiter des problèmes d'immigration. En politique par exemple, au

Canada, la transculturalité a intervenu du domaine politique avec des migrants autour des années 1980-1990 pour intégrer les migrants dans une société où ils ne s'estimeront pas étrangers, et les autochtones ne se sentiront pas envahis, mais les deux entreront dans une certaine appartenance commune de quelque chose, étant à la fois universelle et unique.

La littérature, à son niveau, va explorer toutes les dimensions non seulement de la création mais aussi de la critique d'une œuvre par un écrivain. Faut-il souligner que c'est l'aspect littéraire du discours transculturel qui reste le point focal dans le cadre de cette analyse, car doit-on remarquer, que toute une panoplie de productions allant des œuvres imaginaires (romans, pièce de théâtre et autres) aux travaux des universitaires, notamment (des thèses de doctorat, des mémoires de master, des dissertations) ont trouvé existence en explorant cette récente critique transculturelle.

Contrairement à l'inter et au multi désignant ce qui est établi sur des territoires autonomes, le trans n'obéit pas à des protocoles d'organisation orchestrés par des instances locales, nationales ou internationales, ni n'est tributaire de projets ou de programmes culturels visant à établir des contacts entre communautés de cultures différentes sur un territoire, dans un contexte de circonstances, avec des mises en scènes. Mais il s'agit plutôt d'un flux permanent et de fusion d'aspects culturels qui s'empruntent, se greffent, s'adaptent, se métamorphosent, se fondent et se fusionnent parfois, d'où l'identité est à la fois soi-même et autre.

La transculturalité est un phénomène à géométrie verticale car plusieurs facteurs entrent en jeu pour que l'immense trame transculturelle puisse se faire et se défaire. Le composant transculturel peut s'exprimer sur un seul et même territoire (lieu physique ou imaginaire). Elle s'opère dans le temps et dans l'espace, en surface et en profondeur, elle s'observe sur plusieurs plans comme l'art culinaire, le vestimentaire, les habitudes alimentaires mais surtout la religion.

Tout compte fait, la critique transculturelle, notamment celle qui se décline à partir du roman africain francophone, autorise une lecture

qui dépasse les simples liens entre textes, un véritable butinage avec des enjeux qui vont au-delà. La métaphore du butinage situe la critique dans une prise en compte d'un réseau ou d'un réseautage (conscient ou inconscient de l'auteur) qui est à la base de la création littéraire. À l'image du sage (Hampaté Ba : 1985) dans sa fameuse lettre à la jeunesse, liant la beauté du tapis à «la variété de ses couleurs », la critique transculturelle fonde l'esthétique, la poétique du roman, sur un effet des stratégies discursives, sur une discursivité de la diversité, de la variété des matériaux culturels, littéraires, artistiques dans le texte, d'où les notions de polymorphisme, de polygénéricité, de polyphonie.

1.1. La transculturalité dans la littérature africaine

Josias Semujanga en tant que critique littéraire fait l'état des lieux de la critique de la littérature africaine et constate, suite à un sondage, que trois types de critiques portaient une analyse critique sur les productions littéraires africaines : la critique afrocentriste, la critique eurocentriste et la critique scientifique.

Les critiques afrocentristes défendent l'hypothèse selon laquelle le roman africain doit sa légitimité aux genres oraux (proverbes, contes, devinettes) etc. Cette critique afrocentriste qui conçoit qu'une œuvre africaine digne de ce nom est celle-là même qui se fait avec des genres de la littérature orale, s'oppose à la thèse des eurocentristes qui défendent que le roman africain soit un prolongement du roman occidental, centré sur le besoin de l'écrivain, de ressembler dans la mesure du parfait, aux grands maîtres du roman occidental en ce qui concerne la maîtrise du genre.

Selon la critique afrocentriste, le postulat est celui-ci : l'œuvre littéraire ne peut exister en dehors de la culture de celui qui l'écrit. L'écrivain, dans son travail de confection du texte, fait appel à sa culture, fonde la trame de son histoire sur un fond ayant, d'une manière ou d'une autre, quelque chose à avoir avec sa culture. Parlant du genre littéraire, les écrivains africains, avant de se revêtir de la casquette d'écrivain, avaient déjà une certaine connaissance des genres oraux comme : le conte, la devinette, la comptine, les proverbes, les chants funèbres, les adages etc... Mais aussi paradoxal

que cela puisse paraître, quand ils écrivent, on constate que leur ouvrage est génériquement étiqueté « roman, poésie, théâtre etc... ».

La dernière critique, celle scientifique, dépasse les deux premières en refusant une quelconque lecture centrée soit sur l'africanité, soit sur « l'européanité » des œuvres africaines mais conçoit la littérature africaine et européenne comme une production globale, mondiale et complémentaire.

Après lecture de toutes ces critiques, Semujanga, dans une tentative de proposition d'une grille de lecture du roman africain, va au-delà de tous les a priori. Professeur à l'université de Montréal, il va plus loin lorsqu'il soutient la thèse selon laquelle le roman africain est transculturel. Il définit la transculture en ces termes : « Rappelons que le terme de *transculture* permet de bien expliquer une situation de rencontre entre deux ou plusieurs cultures selon le double processus de déculturation et d'acculturation, conformément à la métaphore de la perte et du profit, caractéristique ambiante du métissage culturel. La transculture, celle qui se déploie comme un ensemble de transmutations constantes des éléments des cultures en présence, désigne l'ouverture de toutes les cultures à ce qui les traverse et les dépasse. ». J. Semujanga (2005, p.12).

D'après Semujanga, quand le roman est lu sous une conception afrocentriste et eurocentriste, le résultat qui en découle débouche sur une critique partielle car il n'est recherché que les caractéristiques liées à la littérature orale ou les traits du roman français ; ce qui rend pauvre la lecture et ne tient pas compte de tous les facteurs conjugués pour créer le roman. De ce fait, conçu comme genre transculturel, c'est-à-dire une union d'héritages africains et européens, le roman francophone en général et africain en particulier est transculturel.

En effet, l'écrivain francophone ne vient pas à la langue française la besace vide. Ce avec quoi il vient, c'est la culture, sa langue, son esprit et son identité pour enrichir, pour offrir un plus à son lectorat. De ce fait, faire de la richesse avec laquelle il est venu et ne regarder que l'œuvre comme une production qui doit singer les règles occidentales appauvrit et met à mal, tant la lecture que la critique.

Loin de ces deux critiques proposant des grilles de lecture, quant à la lecture méthodique et critique des œuvres, Josias Semujanga conçoit le roman francophone comme une production transculturelle. Par le transculturel, il perçoit le roman comme un genre qu'on ne peut dire au cours de ce XXI^e siècle comme appartenant à telle ou telle culture, vu qu'il n'y a plus, à quelques exceptions près, de frontières entre les pays et les continents sur plusieurs plans.

1.2. L'esthétique transculturelle : l'écriture fragmentaire dans Debout-payé

« Dans les formes transculturelles par exemple, trois niveaux d'analyse complémentaire importante de la dynamique transculturelle sont soulignés par trois articles : une lecture du transculturel comme effet de fragmentation (qui fonctionne comme une figuration métonymique), une voie analytique du flux et du reflux mémoriel, sans oublier que l'on est à une ère de mobilité de la transitivité dans l'écriture. » A. Coulibaly (2005, p.13)

L'esthétique d'une œuvre, renvoie en conséquence, à la manière dont elle est écrite, tous les facteurs poétiques que l'auteur a déployés avant que son texte ne soit appelé ouvrage littéraire. Le fragmentaire qui est une marque de la transculturalité, est l'une des manières dont procède l'écrivain ivoirien, Armand Gauz, pour constituer son tissu textuel.

Ce que l'analyse de cette étude doit rappeler, c'est le caractère « informe » du roman de Gauz, un ensemble hétéroclite de formes. Même si les critiques parlent d'un roman impur, du roman n'zassa, il importe de réaliser que cette informité dans le tissu narratif de *Debout-payé* est singulièrement frappante. Au sein même de son univers textuel, le roman revêt une dimension plurielle ; dedans on raconte, on argumente, on critique, on décrit, on insère des tracts, on est également en face d'un dictionnaire et autres. De cette technique d'écriture, naît une certaine difficulté pour le lecteur de suivre le fil unificateur existant entre les milles et un éléments formant le texte. En effet, c'est à juste titre que l'analyse s'est appuyée sur la théorie de la linguistique textuelle abordant « la cohésion et la cohérence » pour prouver en bonne et due forme, sur la base d'éléments grammaticaux, que la

transculturalité est un aspect clé du discours générique de l'écrivain franco-ivoirien.

Ainsi dans le roman, paraissent toute une collection d'informations d'ordres sociologiques : « FESSES DROITES » : Bien qu'on puisse en dégager quelques grands groupes, la forme des fesses est aussi unique qu'une empreinte digitale. Quand le vigile se met à penser à ce qui adviendrait dans les commissariats si c'était ce système d'identification qui avait été choisi par les pouvoirs publics. » « FESSES GAUCHES » : Les Africaines prennent rarement autre chose que des hauts à cause de leur anatomie callipyge. Les pantalons et autres shorts sont fabriqués sur les mensurations moyennes de la femme blanche, naturellement plate, par des ouvrières chinoises, naturellement très plates. En Chine, il paraît que le mot « fesse » n'existe pas. Là-bas, on dit « bas du dos ». On ne peut inventer un mot pour une partie du corps qui n'existe pas. » CHINOIS - avec la quantité énorme d'habits fabriqués au pays de Mao, on peut dire qu'un Chinois dans un magasin de fringues, c'est un retour à l'envoyeur. Gauz (2015, p. 14)

« THÉORIE DU DÉSIR CAPILLAIRE. Les désirs capillaires contaminent de proche en proche en direction du nord : la Beurette, au sud de la Viking, désire les cheveux raides et blonds de la Viking ; la Tropicquette, au sud de la Beurette, veut les cheveux bouclés de la Beurette. FBBB : Femme Bété à Bébés Blancs. Le vigile reconnaît du premier coup d'œil les « Femmes Bété à Bébés Blancs ». Ce sont des femmes originaires de Côte d'Ivoire, précisément de la région de Gagnoa. En France, elles sont presque toutes « gardes d'enfants ».

Gbanou (2004:12), en analysant le roman africain francophone, parle du fragmentaire et écrit ce qui suit : « le profil du roman francophone africain a véritablement changé avec l'écriture fragmentaire dont les traces balbutiantes chez Kourouma se sont imposées en esthétique scripturaire, surtout à partir des années 1980, comme un projet de subversion de l'ordre et du sens établi. Le fragmentaire se fait de plus en plus le reflet de l'individu délocalisé, dépersonnalisé et désespéré qui cherche à recoudre rêves, souvenirs, altérité de soi, angoisse identitaire, exigences d'un nouvel horizon d'attente, etc., dans un univers textuel qui cherche à affirmer sa propre autorité. »

Par ailleurs, Gbanou dans son article, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain » publié dans *Tangence* Numéro 75 (2005, 83-105) postule que : « les différents récits sont, plus que des digressions fantaisistes à fonction dilatoire, des romans en miniature dans le roman. Ils jouent sur la précarité et l'évanescence du réel soumis à des intrusions, des ruptures, des diffractions de toute sorte ».

D'autre part, cette écriture de l'informe se manifeste à travers plusieurs systèmes d'écriture et Coulibaly (2005:9) dans son article, à propos de Kossi Efoui, affirme à cet effet ce qui suit: « chez Efoui, le fragmentaire est un art de la répétition-variation qui institue une coprésence du tout et du rien, du construit et du bazar, de l'ordre et du désordre. C'est là un plaisir poétique par lequel le romancier exploite la dimension de l'infinitude du monde et des balbutiements de l'imprévu, de l'*in-su*, en tout cas de la nature provisoire et apocalyptique des êtres et des choses soumis à la variabilité. Un souci de son écriture est de retourner à son propre passé dans un élan de régénérescence, d'où chez le lecteur l'impression, sans doute paramnésique, d'un « déjà lu », avec des segments indéfiniment repris en *leitmotive* le long du texte. Quant aux personnages, ils sont des fragments, les pluriels d'une unité difficile à réaliser, ainsi que le démontre le premier chapitre de *La fabrique...*, intitulé « Buste : fragment d'un personnage »

2. Les titres

Par conséquent, en prenant comme prémisse les constats de Gbanou et d'Efoui, il y a lieu de remarquer que dans le roman de Gauz, l'un des signes par lequel se manifeste le fragmentaire est le titre attribué à chaque nouvelle prise de parole. C'est toujours le personnage narrateur qui raconte son histoire mais ce qui est fort visible dans l'univers textuel, c'est l'apparition constante des titres à tout bout de champ. En effet, faut-il remarquer dans l'extrait suivant ce trait qui est une marque de la fabrique de l'informe chez Gauz. « **DÉFINITIONS.** 98 % Coton + 2 % Élasthanne = Jean Slim. 95 % Coton + 5 % Élasthanne = Fuseau Pour être cool ou ringard, cela se joue à 3 % d'Élasthanne. **NOMS D'HABITS.** Mystic : haut. Tolérant : haut. Égypte bis : robe. Rigolo : haut. Jane : jean. Tabata rayé : robe. Tabata

était le pseudo d'une célèbre actrice porno des années 90. » A. Gauz (2015, p.42)

Martinique : pantalon en lin blanc. Au temps de l'esclavage à la Martinique, les Békés portaient de tels pantalons sur les plantations de canne à sucre. **Toronto, Denver, San Francisco, Dakar** : robes. Dans les rayons de Camaïeu, Dakar est à côté de San Francisco. A. Gauz (2015, p.117)

2.1. Les sigles, les théories et les données mathématiques

Le roman de Gauz devient un mini dictionnaire d'acronymes. À tour de rôle, il en fait une architecture de définitions de sigles qu'il invente de toute pièce. Ces acronymes sont marqués par une certaine ironie mordante. « FBBB : Femme Bété à Bébés Blancs. Le vigile reconnaît du premier coup d'œil les « Femmes Bété à Bébés Blancs. »

Dans le tissu narratif du texte gauzien, il y a une apparition constante de théories et d'axiomes que le narrateur émet. D'habitude, cette forme de déduction d'un fait à l'issue d'analyse et d'observation est très attachée à la philosophie et aux sciences dures. En réalité, l'intromission des théories et axiomes dans le texte, dans ce tourbillon d'univers brisant toutes les frontières linguistiques et langagières, ne fait que confirmer le postulat de Semujanga, en ce qui concerne la poétique transculturelle dont est imbu la plupart des productions francophones. Les exemples sont à cet effet légion : « **THÉORIE DE LA MOUSTACHE**. Hitler, Staline, Pinochet, Bongo, Saddam Hussein... Autant chez le dictateur la moustache est signe extérieur d'épanouissement personnel, chez la femme, surtout adolescente, la moustache est source de mal-être » « **PREMIÈRE THÉORIE GÉNÉRIQUE DE L'ANTILLAIS**. Couleur de peau, couleur des yeux, aspect des cheveux, forme du nez, de la bouche, des fesses... Dans le physique des Antillais, il y a toujours au minimum un trait qui rappelle que le maître blanc, le Béké, ne maniait pas que le fouet avec ses esclaves femmes. Peut-être doit-on dire « femelles » pour respecter le langage de l'époque. » A. Gauz (2015, p. 63) « **THÉORIE DU DÉSIR CAPILLAIRE**. Les désirs capillaires contaminent de proche en proche en direction du nord : la Beurette, au sud de la Viking, désire les cheveux raides et blonds de la Viking ; la Tropicquette, au sud de la

Beurette, veut les cheveux bouclés de la Beurette. » « **THÉORIE DE L'ALTITUDE RELATIVE DU COCCYX.** Une théorie lie l'altitude relative du coccyx par rapport à l'assise d'un siège et la qualité de la paie. »

2.3. La pluralité linguistique : arabe, français, le nouchi, l'anglais

En ce qui concerne son apport dans le processus d'écriture, Mabanckou (2006) disait lors du Grand débat : « Pour une littérature du monde en français » organisé au centre culturel de Bamako ce qui suit : « être un écrivain francophone, c'est être dépositaire de cultures, d'un tourbillon d'univers. Être un écrivain francophone, c'est certes bénéficier de l'héritage des lettres françaises, mais c'est surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, cette touche qui brise les frontières, efface les races, amoindrit la distance des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue et l'univers ».

En effet, *Debout-payé* contient manifestement un mélange de langues. Le français, utilisé comme langue d'écriture est secondée de l'arabe, du wolof, du nouchi, de l'anglais. En réalité, ce foisonnement linguistique dans le texte faisant l'objet de cette étude ne saurait être nullement anodin. Certes, les langues, autres que le français, sont indéniablement une preuve palpable prouvant que le roman africain francophone, à l'instar de Semujanga, est transculturel. C'est une écriture de dépassement des limites langagières et linguistiques et l'incapacité de ne pas pouvoir dire exactement l'essence de la pensée à travers la langue française révèle de l'intraduisibilité, notion chère à la traductologie.

Chez Gauz, le déploiement linguistique et langagier est on ne peut plus flagrant que spectaculaire. Le français, l'anglais, le nouchi et l'arabe cohabitent en toute symbiose, s'entremêlent et font chemin ensemble dans l'univers narratif du roman.

« — *ي عم نبدح تلل تقول ذخا يلع مكركشا* — (La femme.)
— *نم يتأت انا. يطاشلا نم لامرلا يلع هيذلاو نا فرعن* —
ج اعلا لحاس. (Le Mégasapiens à la femme.)

– « (La femme.) ﺗﻠﻲ ﻭﻭﻃﻂ ﺗﻬﺮﺗﻒ ﺩﻥ ﻣﻔﺮﻋﺎﺕ ﺗﻨﻜﻨﻢ ﻛﻰ ﻭﺩﺑﻲ – »

Hormis cette pluralité linguistique, il y a cette symbolique du titre qui met en honneur la beauté de l'écriture chez Armand Gauz.

2.3 Le titre du texte d'Armand Gauz

Debout-payé, c'est d'abord un titre simple mais surtout un titre qui suggère des non-dits. C'est une métaphore pour éclairer le métier de vigile à Paris. Le vigile, celui qui gagne son salaire en restant debout toute la journée, et parfois toute la nuit.

Dans la Chronique, rédigée par Jean-Baptiste Hamelin pour la Librairie « Le Carnet à spirales » située à Charlieu dans le département de la Loire en France, on peut lire : « Qui sont-ils ces *Debout-payé*, ces hommes de l'ombre en costume, debout, droits, immobiles, concentrés, aux portes des grands magasins, aux seuils des tourniquets d'accès à des lieux dont l'accès leur est strictement interdit. Ils sont nos yeux et nos oreilles, ils montent la garde, ils sont vigiles, ils sont tous noirs, tous porteurs d'une histoire personnelle ancrée dans la peur, la fuite d'un pays maternel pour un pays sans papiers. Ce roman est la voix de Gauz, vigile et brillant observateur de notre consumériste société dans les quartiers de la Bastille et des Champs-Élysées. Privé de tout, il porte un regard sans haine sur ce qui l'entoure. Là demeure la force essentielle de ce roman documentaire, celle de ne jamais se compromettre dans un rejet massif et caricatural, et de pouvoir, ainsi, s'exprimer en toute liberté. »

3. La culture comme fondement de la transculturalité

Tout auteur qui écrit ne peut en aucune manière faire abstraction de sa culture, de son terroir, de ses origines qui, manifestement, font montre de leur présence sous plusieurs aspects (la langue, les noms des personnages, les lieux, des pratiques socio-culturelles, la conception du monde etc) à travers le tissu narratif de leur écriture. Une telle évidence, n'a pas du tout échappé à Armand Gauz dans *Debout-Payé*.

En effet, dans la dynamique de son roman, Gauz convoque sans répit, le nouchi avec lequel il établit un parallélisme avec des mots en

français. Par rapport au nouchi, Blaise Mouchi Ahua dit dans son article ce qui suit : « le nouchi est un parler métissé ; son vocabulaire est caractérisé par des mots de diverses origines. On y compte des emprunts aux langues européennes (l'anglais et l'espagnol en particulier), des emprunts aux langues ivoiriennes (le dioula, le baoulé et le bété, etc.) et des mots créés par un processus onomatopéique et idéophonique (cf. Ahua : 2006). Ces mots d'origine inconnue subissent les dérivations du français (préfixes et suffixes) et celles du dioula. Les mots d'origine française qui occupent la plus importante proportion, peuvent être estimés à 35% » C'est de ce va-et-vient entre nouchi et français qu'est né le titre de son roman *Debout-payé* qui, en réalité, est pour les usagers du nouchi, un métier pour lequel on est payé pour être debout afin de surveiller.

3.1. *Debout-payé* : un roman-dictionnaire

Pour ceux qui veulent avoir des informations sur comment certaines réalités sont appelées en Afrique, le roman de Gauz est informatif. Il en fait même une source informative. Un roman dictionnaire dans lequel il définit des concepts. « **TCHATCHO ET KPAKPATO**. On appelle « Tchatcho », les Africaines ou Africains noirs qui se sont artificiellement éclairci la peau. Ces « apprentis blancs », ces « clairs-obscurs », sont toujours trahis par des parties de l'anatomie qui demeurent très rebelles à la « blanchitude » : les articulations des doigts. On appelle donc « **Kpakpato** », c'est-à-dire traîtres, ces parties du corps. Le vigile croit avoir identifié une femme « **Tchatcho** » mais la maline porte des gants. Impossible donc de se faire un jugement sur l'origine de cette pâleur extrême si rarement combinée avec un visage de Bantou... Alors apparaît derrière elle un petit garçon de 10 ans qui lui ressemble trait pour trait. Mais lui est noir comme le charbon. La « **Tchatcho** » est démasquée. Moralité : La progéniture est un bon « Kpakpato » pour démasquer un « Tchatcho » A. Gauz (2015, p. 14).

3.2 *Entre culture et postcolonialisme*

Indubitablement, l'origine, les habitudes du terroir, laissent des traces visibles dans l'écriture de chaque écrivain par le truchement de sa langue, le cadre spatial, l'univers narratif, le nom de ses personnages et leur conception du monde. C'est en effet très rare pour les auteurs

d'en faire abstraction. Ainsi, par rapport au titre du texte qui fait l'objet de cette analyse, *Debout-payé*, en français correct, on parlera de la profession de vigile. À cet effet, il dira :

« VOCABULAIRE. Dans le milieu des Ivoiriens en France, le métier de vigile est tellement ancré qu'il a généré une terminologie spécifique et toujours teintée des expressions colorées du langage populaire abidjanais, le nouchi. DEBOUT-PAYÉ : désigne l'ensemble des métiers où il faut rester debout pour gagner sa pitance. »

« ZAGOLI : désigne le vigile lui-même. Zagoli Golié est le nom d'un emblématique gardien de but des Éléphants, l'équipe nationale de football de Côte d'Ivoire. Être vigile, c'est comme être gardien de but : on reste debout à regarder jouer les autres, et de temps en temps, on plonge pour attraper la balle. »

« SOUFÈ-WOUROU : littéralement « chien de nuit » en malinké. Le terme désigne les « maîtres-chiens », les « agents de sécurité conducteurs de chiens » comme on dit dans la terminologie administrative. Bien que largement mieux payés, les « soufè-wourou » sont beaucoup moins nombreux que les « zagoli » dans les milieux africains.

Ainsi le postcolonialisme, concept qui charrie maintes cultures, se retrouve, comme on le voit, suffisamment nourri dans la mesure où le nouchi et le français se mêlange pour livrer au lecteur une réalité linguistique transculturelle.

3.3 Une peinture satirique exceptionnelle

Certes, Armand Gauz veut provoquer pour faire réagir et réfléchir, susciter le débat, faire avancer les choses, en faisant appel à la raison et en voulant à tout prix persuader, en faisant appel aux sentiments chez son lectorat. Il veut, à l'instar de Molière, « corriger les mœurs en riant. ». Mais dans ce cas de figure, ce n'est pas de la comédie, Gauz choisit d'utiliser les mots « sans les gants ». D'ailleurs, la peinture de ce que les parisiens pensent du Noir est illustrative : « Les noirs sont costauds, les noirs sont forts, les noirs sont obéissants, les noirs font peur. Impossible de ne pas penser à ce ramassis de clichés du bon sauvage qui sommeillent de façon atavique à la fois dans

chacun des blancs chargés du recrutement et dans chacun des noirs venus exploiter ces clichés en sa faveur. » A. Gauz (2015, p. 5)

L'expression « bon sauvage » montre qu'Ossiri, étudiant ivoirien, est devenu vigile après avoir atterri sans papiers à Paris en 1990. Le vigile est plus que conscient de certaines réalités vécues. « Ces réflexions in petto du vigile, de valeur inégale, mais souvent drôles et incisives, se glissent entre le récit, » écrit Harzoune Mustapha dans son article « Gauz, Debout-payé » , in *Hommes et Migrations*, (2015, 2).

Conclusion

Que faut-il retenir, au terme de cette analyse sur le sujet : « La transculturalité dans *Debout-payé* d'Armand Gauz ? Est-il atteint, le but visé ? À quels résultats l'analyse a abouti ? Les résultats les plus conséquents parvenus peuvent être résumés en ces points : La transculturalité en littérature dans le sujet ne se situe pas au niveau thématique mais se manifeste plus sur le plan générique. Le genre qu'est le roman se métamorphose, s'invente lui-même une nouvelle esthétique. Eu égard à ce constat, il y a lieu d'affirmer que l'intérêt des travaux de Semujanga est d'avoir ajouté un plus conséquent à la science littéraire. Dans *Debout-payé*, le discours a été abordé comme genre. C'est-à-dire que l'analyse du discours de *Debout-payé* est une lecture du texte comme un discours transculturel. Par cette lecture, il a été réalisé que le discours transculturel dans le roman gauzien réside au niveau du contenu de son texte, et son esthétique est transculturelle. Son roman, étant une forme de roman touche à tout, affichant avec désinvolture, un projet de subversion de l'ordre et du sens établi, un texte dans lequel on dit tout, un tourbillon d'univers dans lequel on introduit toutes les données, une architecture linguistique et langagière dans laquelle on énonce des axiomes et des théories, devient un dictionnaire, un glossaire, un ouvrage dans lequel des langues comme le français, l'anglais, l'arabe et le nouchi se côtoient en toute symbiose et portant ainsi en lui, le germe de la transculturalité.

Références bibliographiques

Ahua, B. M. 2014. « Mots, phrases et syntaxe du nouchi », Centre de Recherche sur la Diversité Linguistique de la Francophonie édition,4.

Coulibaly, A. 2005. « Critique transculturelle dans le roman africain francophone ». (n°12): 123-59.

Gauz, A. 2015. *Debout-payé*. Paris : le Livre de poche.

Gbanou, Sélom. 2004. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence* (75) : 83-105.

Harzoune Mustapha, « Gauz, Debout-payé », *Hommes et Migrations*,(2015,2) Lamore J. (1992), *Transculturation : naissance d'un mot*, Presses Sorbonne Nouvelle

Le Bris, M, Rouaud, J., et Almassy, E. 2007. *Pour une littérature-monde*. Paris, France : Gallimard.

Semujanga, J. 2005. « La mémoire transculturelle comme fondement du sujet africain chez Mudimbe et Ngal ». *Tangence* (75) : 15-39.

Semujanga, Josias. Les formes transculturelles du roman francophone. *Tangence*, Numéro 75.