



L'espace transgressé. Étude du *Collier de paille* de Khadi Hane à partir de l'incipit du roman

MARIE-CLAIRE DURAND GUIZIOU

Universidad de las Palmas de Gran Canaria

Résumé:

Temps et espace sont les piliers de tout texte romanesque. Dans *Le Collier de paille* de la romancière sénégalaise Khadi Hane, l'espace est tout particulièrement codé: il se pose à la fois comme lieu de confrontation de mondes antagonistes et point de convergence où deux êtres vont trouver des moments de passion d'une intensité telle que la narratrice-protagoniste y perdra son identité.

Espace extérieur, espace intérieur, où la narratrice sonde son cœur en souffrance, mais aussi topographie d'un imaginaire qui permet de retrouver l'autre dans l'absence en faisant émerger les contours du corps aimé.

Mais c'est dans l'espace transgressé —celui de la cour des hommes que la narratrice osera enfreindre, et plus encore celui des tabous et des interdits d'une société en décalage avec les valeurs de la protagoniste— que le roman nous livre ses secrets. L'incipit, dont nous proposons ici une étude, contient déjà toutes les clefs d'interprétation du texte.

Mots Clefs: poétique - incipit - espace - Afrique - onomastique

Resumen:

En la novela, tiempo y espacio constituyen los pilares del texto. En *Le Collier de paille* de la novelista senegalesa Khadi Hane, el espacio se presenta como un signo textual fuertemente codificado: a la vez lugar de confrontación de mundos antagonistas y punto de convergencia donde dos seres van a vivir momentos de pasión de tal intensidad que la narradora-protagonista perderá su identidad.

Espacio exterior, espacio interior, en los que la narradora nos revela su sufrimiento a través de la introspección, pero también topografía de un imaginario que recrea al otro en la ausencia, haciendo aparecer los contornos del cuerpo amado.

Pero será a través del espacio transgredido —espacio reservado a los hombres que la narradora se atreverá a infringir y, más aún, el de los tabúes de una sociedad en desfase con los valores de la protagonista— que la novela nos revela sus secretos. El *incipit*, del que proponemos un análisis, contiene ya todas las claves de interpretación del texto.

Palabras claves: poética - *incipit* - espacio - África - onomástica

Abstract:

Both space and time are the pillars of the novel. In *Le Collier de paille* by the Senegalese novelist Khadi Hane, space is highly codified: it is both a place of confrontation between two opposing worlds and a point of convergence where two people will live moments of such intense passion that the protagonist-narrator will lose her own identity.

Exterior and interior space, in which the female narrator reveals her suffering through introspection, but also a space of the imagination through which she can recreate the contours of the beloved body, and thus reencounter him in his absence.

But it is within the transgressed space that the novel reveals its secrets. This space, reserved only to men, is infringed upon by the narrator who goes so far as to trespass upon the taboos of a society which, according to her values, lags behind the times. The *incipit*, which we propose to study, already contains all the clues to the interpretation of the text.

Key words: poetics - *incipit*-space - Africa - onomastics

Le début d'un roman, est le lieu où se joue tout projet de lecture. Sachant que tout romancier s'efforce de privilégier la partie initiale de sa fiction, il n'est pas inutile de s'intéresser à ce travail d'encodage. L'auteur y condense habilement un certain nombre d'indices textuels ou clefs d'interprétation —dont le titre, qui n'est jamais des moindres¹— pour accrocher et séduire son lecteur et l'inviter à poser, dans une lecture attentive, des horizons d'attente qui se confirmeront ou s'infirm后将ont par la suite.

En proposant une analyse de l'entrée du roman *Le Collier de paille*², nous désirons faire la lumière sur les nombreux indices que la romancière sénéga-

¹ Voir à ce sujet Paul Zumthor (1972: 94) qui décrit le rôle du titre comme «un code superposé à celui de l'œuvre».

² Toutes les références sont prises dans l'édition suivante: Khadi Hane, *Le Collier de paille*, édition NDZÉ, Libreville, Gabon, 2002.

laise distille dans la phase liminaire de son texte et montrer comment la richesse et la densité du récit sont déjà palpables dès les premiers instants de lecture.

Dans ce roman, l'incipit proprement dit couvre trois paragraphes reliés par l'anaphore pronominale *il-je/elle//elle/on* qui se poursuit et se consolide dans les quatre premières pages du texte. Cet enchaînement anaphorique confère au début de roman une cohésion interne soudée par le *Je* omniprésent de la conscience fragmentaire d'une narratrice qui sonde son propre cœur. Ce sont ces quatre premières pages que nous nous proposons d'analyser en tant qu'incipit, le mot étant évidemment entendu dans son sens le plus large.

INTROSPECTION ET CIRCULARITÉ DU ROMAN

Jalonnée de nombreuses dates qui viennent consigner les moments forts de la vie de la protagoniste, le récit se construit selon le modèle d'un journal intime oralisé, à partir d'une focalisation interne qui nous donne le seul point de vue de la narratrice. Son carnet couvre chaque jour du 19 septembre au 2 octobre, mais le roman s'ouvre sur la date du 1 octobre 1999 et se termine le 2 octobre 1999³, de sorte que les chapitres d'ouverture et de clôture ont un effet d'échos provoqué par les repères spatio-temporels qui contribuent au retour constant du roman sur lui-même.

La rétrospective intimiste de la narratrice —une jeune femme mariée, issue d'un milieu bourgeois de Dakar— évoque de manière récurrente les souvenirs d'un séjour en Casamance où elle a été envoyée en mission pour le compte d'une ONG; elle doit y diriger une étude sur les besoins sanitaires de la région. Forte de ses responsabilités de jeune cadre, elle accepte la mission (qu'elle partage avec des collègues masculins, mais qui restent sous ses ordres) malgré les contraintes que lui impose ce périple dans une région perdue de la brousse sénégalaise, non loin des Portes de l'Enfer. S'il lui en coûte d'accepter ce déplacement (qui n'est pas sans danger à cause, entre autres, de la traversée de la Gambie et du fleuve du même nom) c'est qu'elle doit laisser à Dakar son époux, Karim, avec qui elle forme un couple heureux depuis cinq ans. Le séjour durera sept jours, sept jours mythiques⁴ pendant lesquels sa vie va imprévisiblement bas-

³ Car c'est par l'incessant recours au *flash-back* que la narratrice ponctue les moments forts de son vécu.

⁴ Du 21 au 27 septembre. Le choix des marqueurs temporels revêt une grande importance dans le texte car le nombre sept n'est pas neutre dans un pays de culture musulmane.

culer et l'emporter dans une passion sauvage pour un paysan polygame, de l'ethnie sérère.

Le Collier de paille est largement construit sur le mode de la répétition. Or la répétition- itération⁵, a pour effet de retarder la progression du récit. Elle apparaît dans le marquage obsessif du temps déjà palpable dans les lignes introductrices de la fiction. Si les indices temporels qui balisent le roman marquent itérativement les moments vécus par l'héroïne dans l'angoisse, l'écart entre le temps de la narration et le temps réel participe au soulignement de ce jalonnement oppressant⁶. Nous l'observons déjà dans les quatre pages de l'incipit qui retracent un laps de temps très bref, que la narration traduit de manière obsessive en minutes, puis en heures: «Il est vingt-trois heures passées de trente sept minutes... Il est vingt-trois heures quarante cinq... Il est trois heures du matin». Chaque chapitre va consigner ainsi inéluctablement la date et l'heure de sorte que chaque seconde, chaque minute vécue devient une éternité de souffrance.

Quant à l'espace, il est clos. Nous l'apprenons dès la première ligne: «Je suis assise dans la cour intérieure de notre demeure...». Cette cour intérieure où la narratrice est assise en position de «penseur»⁷, apparaît comme un lieu figé extrapolable à l'image métaphorique de l'emmurement de la jeune femme en proie à des souvenirs douloureux, ceux de sa passion compulsive et convulsive pour l'être qu'elle a rencontré à Niakhane, en Casamance⁸ et dont elle est à présent séparée.

Le roman commence ainsi par une marque de lieu très pertinente, en se focalisant sur la cour qu'une petite souris s'apprête à traverser, cherchant un che-

⁵ Le terme *itération* fait aussi partie du vocabulaire psychiatrique dans le sens de «répétition involontaire et inutile d'un même acte moteur ou verbal». Or, l'acte verbal itératif apparaît souvent chez la narratrice comme incontrôlable.

⁶ Une cumulation d'adverbes en -ment (entièrement-intensément-délicieusement-paisiblement...) vient corroborer cette impression de temps étiré dans le décompte des minutes et des heures.

⁷ Image statique renforcée par la prolifération de verbes d'état "penser", «se demander», «s'imaginer», outre le verbe «être» qui est récurrent.

⁸ Si le toponyme de Casamance est géographiquement attesté, celui de Niakhane, par contre, est forgé par l'auteur. On ne peut manquer d'entrevoir l'initiale du prénom de la romancière «K» et son patronyme «Khane» encodé dans ce toponyme fictif. Le détail serait insignifiant si on n'avait prêté attention à la dédicace faite par l'auteur en exergue de son roman: elle y avoue avoir couler dans son texte le nom de celui qui lui a inspiré ce beau roman. Pourquoi n'y aurait-elle pas également greffé le sien sous forme d'initiales?

min⁹ pour fuir le danger qui la guette. Elle risque en effet de se faire assommer par la jeune femme qui l'observe. L'image de la cour sera reprise plus tard et transposée dans un autre espace, celui du quartier du village de Niakhane, interdit aux femmes, appelé «la cour des hommes» et que la narratrice osera traverser, ou plutôt transgresser. À l'instar de la petite souris indécise qui finira par s'engouffrer dans un trou, au fond du jardin, la narratrice s'engouffrera dans la voie du «délit», un écart qui la consacrera comme l'élément perturbateur et transgresseur dans cette communauté villageoise de l'ethnie sérère où les tabous séculaires sont solidement ancrés.

Comme on peut le vérifier à partir de l'incipit, l'esthétique du roman repose sur des constructions oxymoriques qui permettent à l'auteur d'entériner le thème principal de cette histoire africaine: celui de deux mondes antagonistes dans leurs différences culturelles, linguistiques et ethniques représentés par la narratrice d'une part et le paysan sérère de l'autre. Histoire d'une passion, surtout, d'un débordement et d'une transgression.

DE L'EMMUREMENT À L'ÉTOUFFEMENT

Dès les premières lignes du roman, on assiste à une réduction progressive du champ spatial. Un gros plan nous¹⁰ découvre tout d'abord les parties de la «de-meure» avec sa cour et son jardin —qui témoignent du confort de la citadine ancrée dans un milieu aisé— puis s'estompe au profit de la cour intérieure¹⁰; l'espace se restreint de plus en plus jusqu'à ce que «le zoom» se fixe sur le centre même de ce lieu fermé, là où la narratrice, prisonnière de ses pensées, a choisi de rester figée, «je suis assise», «je pense», «je suis accroupie au milieu de la cour», la tête enfouie dans les genoux, dira-t-elle, tandis que, dans son espace

⁹ Le mot se pose déjà comme un signe pertinent dans le texte, la narratrice se trouvant elle aussi à la croisée de deux chemins: celui que lui dicte son cœur, partir, et celui de la raison, rester.

¹⁰ Le mot «cour», lâché dès la première ligne, est un mot clef qui ne dévoilera toute sa valeur textuelle que bien plus loin, lorsque la jeune femme, arrivée au village rural de Niakhane, osera traverser la cour des hommes. Les coutumes sérères de Niakhane assignent aux femmes un espace réservé, distant de celui des hommes. Ces espaces cloisonnés sont des lieux respectés qu'hommes et femmes ne sauraient enfreindre. La narratrice parlera de «quartiers interdits» (p. 120) et constatera avec consternation: «Ici, hommes et femmes ne se mélangent pas...» (p. 88). Dès lors le mot «cour» est directement associé au non respect de ces normes et renvoie à la notion de transgression.

intérieur, «son crâne ne contient plus toutes [mes] ses interrogations»¹¹. En même temps, le souffle va lui manquer, de sorte que la narratrice éprouve le besoin (op)pressant de «respirer à pleins poumons et distiller dans les airs le gaz carbonique qu'elle expire», car elle suffoque¹².

L'importance du référent spatial qui balise l'ensemble du roman explique qu'il soit largement privilégié dans les dix premières lignes de l'incipit. Le passage du lieu précis, matérialisé par la cour intérieure du domicile conjugal, à l'espace intériorisé, chaotique, réceptacle du flux des pensées de la narratrice, est un cheminement, exprimé selon un procédé cinématographique. C'est comme si la caméra, en se déplaçant, nous transposait d'un intérieur concret à un autre espace débouchant sur l'introspection de la narratrice. La focalisation s'arrête alors sur l'image métaphorique du «cerveau en ébullition», convergence ou point nodal de ses confrontations, de ses doutes, voire de son désir de suicide qui seront formulés dans des interrogations récurrentes auxquelles elle ne peut répondre depuis qu'elle est séparée de l'homme de Casamance: «Que fait-il? [...] Où est-il? Dort-il? [...] Pense-t-il seulement à moi? [...] est-il possible...?» (pp. 12-13).

À la surface du texte, le rythme de sa respiration haletante s'exprime à travers une syntaxe brisée reposant essentiellement sur la parataxe, des phrases courtes, juxtaposées, souvent elliptiques, des constructions binaires, des questions rhétoriques brèves et des répétitions lancinantes de mots sémantiquement rattachés à la solitude et à la souffrance.

L'image de l'emmurement, de l'étouffement de la jeune femme va se préciser dans le mouvement respiratoire exprimé par le couple axiologie «respirer/expirer» que la narratrice reprend, plus loin, lorsqu'elle exprime le désir contradictoire de vivre et de mourir à la fois pour l'homme qu'elle aime: «Je respire en lui, j'expire en lui» (p. 14) et qui réapparaît sous une forme identique dans la séquence toute proche: «Ma vie lui appartient/je ne peux pas la lui ôter» (p. 14).

Ces polarités construites dans le jeu subtil des signifiants paronymiques (respire/expire) et des signifiés polysémiques «expirer/expulser l'air» —mais aussi «expirer» versus «mourir»— entérinent la dualité «vie/mort» latente dans le texte pour révéler le conflit intérieur de la narratrice¹³.

¹¹ L'adjectif «intérieur» rattaché au mot cour, mais aussi au mot salon est immédiatement extrapolable à l'espace intérieur de la propre narratrice qui nous découvre ses angoisses, (p. 14).

¹² Comme elle suffoquera dans l'étreinte de Diogoye, sous le baobab millénaire.

¹³ Comme elle parlera plus loin, également en termes d'opposition de «s'initier à [ses] amours interdites» et à «succomber à [mes]amours citadines» (p. 13).

L'idée de la mort, conçue comme une solution d'apaisement aux souffrances, au mal d'amour, est évoquée à travers le comparant de la petite souris égarée —image de l'alter ego animal de la narratrice— dont le sort dépend de la jeune femme qui exprimera d'ailleurs une première intention impulsive de mettre fin aux jours de la petite souris:

Je pourrais concentrer toute ma hargne sur ce soudain instinct destructeur qui m'anime, et abattre le pot de terre posé à côté de mon siège sur sa petite tête de bestiole. (p. 12)

Puis la mort sera évoquée en termes de suicide,

La mort? Parlons-en de la mort. Ces jours-ci, je pense souvent à elle. Elle m'attire. Que vaut ma vie si je ne peux la passer aux côtés de Diogoye? «L'amour existe-t-il dans l'au-delà? (p. 14)

et si l'espoir renaît l'instant d'une autre image, c'est qu'elle fait affleurer un espace libérateur, dénudé de contraintes, où l'amant serait aussi présent, même si cet ailleurs ne devait plus appartenir au monde d'ici bas: «Je n'ai pas peur de mourir. C'est seulement que j'attends un signe de Diogoye» (p. 14).

Exprimé en termes d'espace, l'axe horizontal —projection (en kilomètres) du parcours qui sépare la jeune femme de l'amant— va s'estomper dès lors que la distance entre les deux êtres s'avère infinie et infranchissable à cause des barrières sociales et ethniques qui s'expriment à travers les tabous. C'est sur l'axe de la verticalité —défini comme l'espace libérateur découvrant là-haut un ciel étoilé— que la narratrice égarée va trouver un moment de quiétude: «Le ciel est piqueté de quelques étoiles [...] Je les fixe intensément comme si elles pouvaient me transmettre l'appel de Diogoye».

Devant ce seul espace stellaire qu'il lui est permis de partager avec lui, l'héroïne retrouve, par le signe-relais de l'étoile clignotante, le chemin¹⁴, la voie qu'elle cherche désespérément dans un lieu de mouvance et de luminosité qui contraste avec son univers désormais statique et mortellement gris.

On observera avec quelle dextérité l'auteur déplace —toujours dans l'incipit— le cadre spatial en jouant sur les différents axes (haut/bas, horizontal/ver-

¹⁴ Lors de la première rencontre avec «l'inconnu», c'est le mot chemin qui va résonner. Diogoye demandera à la narratrice, égarée dans les champs, si elle a perdu son chemin. L'image d'ouverture du roman avec la petite souris cherchant son chemin se pose dès lors comme une prolepse au niveau de la narration.

tical, et en établissant des correspondances entre deux polarités: l'une terrestre -la maison et sa cour, éléments stables, mais fermés à l'être aimé, solidement ancrés ici bas—, l'autre céleste, espace infini, incommensurable et ouvert à l'amant dans la distance. Enfin, ces images spatiales extrapolées à l'univers intérieur de la jeune narratrice dévoilent un imaginaire dynamisé par des désirs débordants et inassouvis, un confinement intérieur douloureusement contenu.

C'est donc dans un ailleurs reconstruit à l'aune de leur amour —sans contraintes sociales, ethniques, culturelles ou linguistiques— que la narratrice trouve une note d'espoir car elle ne peut se résigner à perdre définitivement son «inconnu»: «Est-il possible qu'il n'ait été qu'une parenthèse dans ma vie?» se demandera -t-elle dans l'incipit. Question rhétorique dont le contrepoint est donné par une assertion beaucoup plus loin: «Mais je sais qu'il m'aime, je sais surtout que je ne serai pas qu'une parenthèse dans sa vie» (p. 155) tandis que l'écho de cette affirmation résonnera encore dans la clôture: «je sais qu'il ne sera jamais une parenthèse dans ma vie».

SOUS LE SIGNE DE L'ANIMALITÉ- ZOOMORPHISME ET SENSUALITÉ

C'est par le jeu subtil des correspondances établies entre la protagoniste et la petite souris, qu'on comprend que les turpitudes de l'animal à la recherche d'une issue pour échapper au danger imminent sont extrapolables à la narratrice qui, elle aussi, est en quête de sa propre voie. La vulnérabilité de la bestiole est l'image même de la fragilité¹⁵ de la jeune femme, de son désarroi, de son égarement.

Toutefois, l'attitude de l'animal qui se permet de scruter, voire de jauger la jeune femme, n'est pas sans éveiller une curiosité mêlée d'admiration chez la narratrice:

Elle s'avance vers moi, indécise, et son regard perçant me scrute dans l'obscurité de la nuit. Elle me **jauge**. Elle se demande sûrement si elle arrivera à passer son chemin, [...] incapable de décider si je vais lui nuire ou si je ne suis qu'une spectatrice nocturne de son **périple** vers l'intérieur de mon salon¹⁶.

¹⁵ Fragilité qui est mise en valeur en opposition à la force et la témérité de celui qu'elle aime.

¹⁶ P. 11, première page du roman. C'est nous qui soulignons.

Si nous relevons dans cet extrait les deux mots «jauge» et «périple» c'est qu'ils sont pertinents et, au même titre que le mot «cour», signes anticipateurs —ou prolepses— d'un des moments forts du roman, celui de la scène d'arrivée au village de Niakhane: le périple de l'animal annonce, en effet, le périple effectué par la narratrice et l'équipe de la ONG qu'elle dirige, voyage durant lequel le danger la guette. Les verbes «scruter» et «jauger» anticipent, quant à eux, les enjeux provoqués par la présence de cette jeune femme émancipée dans la société rurale qui la reçoit. L'accueil à son arrivée au village sérère surprendront profondément la jeune femme: «des yeux exorbités» vont la scruter «de haut en bas et de long en large», la «fixer avec sévérité»¹⁷. Plus tard, lors des festivités du village, la narratrice sera elle-même jaugée (puis réprimandée) par Baye Gorgui Sène, le tout-puissant chef du village qui voit en elle, l'effrontée, l'élément déstabilisateur de la communauté paysanne régie par des rites ancestraux, incontournables, dès lors qu'il s'aperçoit des regards furtifs et passionnels qu'échangent la jeune dakaroise et son propre fils, Diogoye, le paysan polygame.

En proposant, dès l'incipit, la caractérisation du personnage principal par le biais de l'image animale, l'auteur nous annonce la teneur de cette passion sauvage qui, dépouillée de toute rationalité, va puiser sa force dans l'instinct et les pulsions incontrôlables. Ainsi s'explique l'imparable processus de métamorphose de la jeune citadine au contact du paysan sérère et son désarroi devant ce qui l'attend au retour: une vie rangée, confortable, auprès de son mari, Karim, dans la capitale, une vie qu'elle ne sera plus capable de supporter.

PERTE D'IDENTITÉ ET MÉTAMORPHOSE

Comme on l'a souligné plus haut, les lignes introductrices de la fiction font déjà état d'une perte d'identité chez la narratrice, à travers le motif animalier: Non seulement son égarement est assimilé à celui de la petite souris «[...] Je pense qu'elle est exactement comme moi, [...] Comme moi, elle doit se sentir seule au monde...», mais très vite, les repères s'estompent, les questions fu-

¹⁷ «Je descends la première de notre Land Rover. Des yeux exorbités me scrutent de bas en haut, de long en large [...] Pourquoi ces braves paysans me fixent-ils comme si j'étais le diable? [...] tous ces hommes qui me fixent avec sévérité...» (pp. 79-80).

On remarquera que les jugements de valeurs s'expriment ici, une fois de plus, en termes d'espace: «de «haut en bas» et «de long et large».

sent, brèves et accablantes traduisant sa quête identitaire: «Qui suis-je? [...] Où suis-je?» Puis la gradation arrive au climax, lorsque, au cours de son introspection, elle revit la fusion avec l'autre, union qui la transforme en animal, comme nous allons l'expliquer plus loin: «J'ai décidé que je suis Diogoye. Je suis heureuse d'être Diogoye. Il est moi» (p. 14).

Pour mieux comprendre le processus de la métamorphose de l'héroïne, on retracera le topoï de la rencontre avec l'homme de Niakhane qui se situe dans un village perdu de la brousse, espace que l'auteur va présenter itérativement à travers le motif animal. Avant même d'arriver à Niakhane, la crainte des bêtes sauvages est évoquée par la narratrice:

Le paysage change soudain, la piste est bordée d'arbustes aux feuillages touffus d'où nous parviennent des cris inconnus, même si nous ne croisons aucun animal sauvage comme nous l'escomptions. (p. 78)

Dès le soir de son arrivée dans le village, sa phobie des animaux sauvages est nouvellement consignée:

Je me souviens des histoires que nous racontons en ville. Nous sommes sûrs que les villageois cohabitent avec des animaux sauvages. Moi, je crains surtout les serpents [...] La pensée d'avoir à rencontrer un serpent me remplit d'effroi¹⁸. (pp. 82-83)

Après la première rencontre avec son «inconnu», au détour d'un champ, alors qu'elle ignore encore qu'il est Diogoye, le fils du chef du village¹⁹, ce

¹⁸ On notera que les serpents sont au centre de sa phobie. Sa fragilité se traduit par cette vulnérabilité devant certains animaux. On apprendra plus loin que Diogoye, «pieds nus ne semble pas redouter de marcher sur des serpents» (p. 89). Cette remarque est intéressante car elle souligne la distance qui sépare ces deux êtres appartenant à deux mondes totalement opposés. Opposition suggérée à travers l'image de la phobie animale.

¹⁹ Reconstituant la scène de la rencontre avec Diogoye, à la première page du roman, elle évoque Diogoye sous le nom de 'mon inconnu' («...les divagations qui me suggèrent de courir rejoindre mon inconnu, là-bas, par delà l'écume, où il m'attend depuis si longtemps»); le mot devient à présent synonyme d' 'abyme' pour décrire sa sensation de perte de sens; elle est en effet seulement consciente de s'abîmer dans quelque chose qu'elle ne maîtrise plus: «je plonge dans l'inconnu ... J'ai faim de cet homme dont je ne connais même pas le nom» (p. 98).

Ajoutons que le texte travaille beaucoup le mot «inconnu». La jeune femme, de retour dans le giron familial, deviendra à son tour «l'inconnue étrangère à la femme de Karin» celle en qui le mari ne retrouve plus l'épouse aimante (p. 117).

seront toujours les cris des bêtes féroces qui rempliront l'espace de la case où elle est «allongée nue sur son lit de bambous»²⁰:

[...] j'entends des cris d'animaux inconnus dans le lointain. Des coyotes? Des hyènes? J'ai l'impression qu'il y a des petites bêtes dans ma chambre. Je perçois de petits frottements contre la paille [...] J'ai peur, mais je me raisonne en me disant que si ces petites bêtes étaient dangereuses, je serais morte depuis la première nuit où j'ai dormi ici. (p. 92)

Plus tard, dans la soirée, l'obsession de la présence animale se fait plus forte, à mesure que son corps amoureux s'exprime par les picotements dans son ventre et revendique «ses exigences pressantes»; la jeune femme se dit prête à **hurler**²¹ s'il le faut.

Enfin, dans son énumération des animaux sauvages, la narratrice égrène un troisième élément, le LION; le mot est lâché:

J'entends des rugissements d'animaux sauvages. Des chacals? Des hyènes? Des lions? Comment le saurai-je? Ces cris ne m'empêchent plus de sortir de ma case et, au besoin, je hurlerais si je faisais une rencontre. (p. 116)

C'est lors du combat qui oppose les hommes de Niakhane à ceux d'un village proche, que la narratrice va percevoir la véritable métamorphose de son «inconnu», lorsque Diogoye, vainqueur, sera identifié à un lion: «Farma m'explique que les chansons élèvent Diogoye au rang de lion, vainqueur de tous les animaux sauvages. Il est le roi féroce de Niakhane» (p. 168).

Plus tard, elle parlera de la métamorphose de Diogoye et de ses craintes à son égard:

Sa métamorphose, pendant les courts instants qui ont précédé son combat me trouble. Pourrai-je jamais m'habituer à ces pratiques occultes? J'ai peur de ce qu'on raconte en ville sur ces paysans qui se confondent avec les bêtes sauvages qui hantent les forêts. J'ai vu un lion en regardant Diogoye au milieu des villageois en

²⁰ L'image de ce corps nu est le pendant de la vision du torse nu de Diogoye qu'elle vient de découvrir à l'orée d'un champ.

²¹ C'est nous qui soulignons. Le verbe «hurler» anticipant déjà cette identification de la jeune narratrice à l'animal sauvage qu'elle découvrira en Diogoye.

transes. Mon attirance pour lui est si insoutenable que je voudrais l'effacer de mon esprit. (p. 171)

Enfin, dans la scène où les amants se retrouvent pour la dernière fois, sur la place du village²² —sous le grand baobab mythique— l'espace, à présent transgressé, sacralisera l'union et la métamorphose de la narratrice: «Nous ne sommes plus qu'un[...] Diogoye est en moi, au plus profond de moi...». (p. 174)

Et, à leur étreinte fusionnelle participent «tous les animaux sauvages [qui] tremblent au cri de l'amour», jusqu'à ce que le cri des animaux nocturnes se dilue et finit par apaiser la jeune femme²³.

L'espace transgressé devient à son tour mythique, sacralisé, comme le rappellera plus tard la narratrice, en évoquant sa «fusion» avec Diogoye: «[...] ils fouleront le lieu sacré de mes amours interdits. Ils se tiendront ici même où je me suis confondue avec Diogoye, le fils du village» (p. 176).

À l'heure du départ, alors que la séparation des deux amants est imminente, c'est encore par le cri des animaux de cette nuit mémorable que la jeune femme cherchera à rester en pensées avec le monde animal de Diogoye: «le cri persistant des animaux nocturnes guide(ra) le spectacle de (m)sa peine» (p. 120).

LE BESTIAIRE DANS LE CHAMP DU REGARD ET DES CRIS

Dans la scène de la première rencontre, c'est le jeu du regard qui découvre un espace tour à tour réel puis imaginaire. Cette redistribution de l'espace s'effectue par le mouvement des yeux qui délimitent en première instance l'endroit où se situe l'homme attaché à cultiver son lopin de terre: elle l'**aperçoit** à l'orée du chemin, elle l'**observe** plusieurs fois, en cachette, le **regarde**²⁴ d'un regard sensuel qui s'attarde sur la nudité corps.

Très vite, l'espace réel cède le pas à une topographie du corps: le corps est capturé par le regard amoureux: le toucher se fait pressant.

Les contours, dessinés par la force du désir, vont bientôt se limiter au torse nu où coule une sueur animale. C'est ce torse nu, métonyme de l'homme dé-

²² Cette place publique est définie comme «le seul endroit neutre de Niakhane» où les hommes et femmes s'aventurent indifféremment, bien que chaque groupe y ait sa place réservée sous l'arbre millénaire (p. 85).

²³ «Le cri des animaux nocturne s'est éteint dans la quiétude de mes sens» dira-t-elle (p. 175).

²⁴ C'est nous qui soulignons.

siré, qui exerce un attrait imparable chez la narratrice, laquelle nous découvre, par un lapsus très révélateur, que son regard «ne peut quitter ce poitrail en sueur» qu'elle a si envie de toucher. En prononçant le mot «poitrail» pour évoquer le torse, elle emprunte une occurrence synonyme certes, mais appartenant au champ sémantique de l'animal. L'amant est désormais défini en termes zoomorphiques²⁵.

Mais, n'a-t-elle pas parlé auparavant de ses «désirs animaux». (p. 107)

En corollaire à ces moments-espaces de pulsion amoureuse, l'absence de communication verbale devient significative dès lors qu'elle est remplacée par les cris et les hurlements qui intensifient l'emprise de l'instinct propre au monde de la nature sauvage²⁶ où l'odorat est constamment interpellé: la sueur se transformera en parfum envoûtant²⁷.

La narratrice en se remémorant —dans l'incipit— ses moments de passion sauvage évoquera précisément ses rugissements expliquant qu'elle est désormais incapable de crier: «Le rugissement qui s'échappe de ma gorge n'est que l'écho de mes souffrance [...] Je pense à Diogoye» (p. 13)²⁸. Rugissements au diapason de sa passion animale pour ce paysan sérère qui se battra comme une bête féroce afin d'afficher sa supériorité de mâle, sa virilité devant ses épouses, sa famille et toute la communauté villageoise qui, lors des festivités, élèvent le roi féroce de Niakhane au rang de lion.

Dans la ligne des polarités déjà mentionnées, on observe que, aux cris sauvages et aux hurlements s'oppose l'absence de communication entre les deux amants qui s'accouplent.

²⁵ On peut observer que les paramètres culturels qui opposent la jeune femme et le paysan sont différenciés également par rapport à l'animal: Ainsi Diogoye ne craint pas de marcher sur des serpents, tandis que la narratrice ressent une véritable phobie pour les animaux de la brousse, serpent et autres. Or, l'espace dans lequel va avoir lieu la rencontre est empli de cris d'animaux. Même la case où elle loge semble regorger de petites bêtes.

²⁶ Soulignons que c'est la brutalité de Diogoye —son côté animal— qui attire et satisfait l'amante:

«[...] aime ...les gestes brusques qu'il assène à mon corps...» (p. 174). «J'aime quand il me fait mal. Je ferme les yeux pour supporter ma douce douleur» (p. 175).

²⁷ La narratrice ne peut s'empêcher de comparer les effluves qui émanent du corps «animal» de Diogoye au parfum du «corps soigné de présentateur de télé», du beau et bon Karim, l'homme civilisé qui partage sa vie à Dakar et dont le nom signifie, en arabe, «le meilleur».

²⁸ De même, lorsque de retour au foyer conjugal, elle sera incapable de se contrôler, c'est encore par des rugissements, et des hurlements qu'elle s'exprimera: «je ne me contrôle plus: je crie, je rugis; de mes deux mains, je me bouche les oreilles pour ne pas entendre mes hurlements» (p. 229).

Si la première rencontre passe par l'échange banal de propos, la seconde se caractérisera par le silence: «Il ne dit rien. Nous nous dévisageons dans un silence complet» (p. 112).

Et si les mots ont si peu place dans cette relation amoureuse c'est qu'ils ne servent plus à communiquer. Comment le feraient-ils, si chacun a une langue propre que l'autre ne comprend pas? La narratrice ne parle pas sérère, le paysan sérère ne parle pas français. Même le wolof, langue véhiculaire africaine ne sert même plus la narratrice dont les paroles se brisent en morceaux onomatopéiques sous le coup de l'émotion:

Il me lance un bref salut en wolof, je relève la tête, je voudrais répondre, mais je me mets bêtement à bégayer: Que des onomatopées incompréhensibles! (p. 94)

[...] en fait je ne fais que libérer les mots qui s'entrechoquent dans les profondeurs de ma gorge. (p. 117)

Chez Diogoye, le recours à la langue maternelle, le sérère, est à la fois expression de sa déchirure et de son trouble qu'il essaie de contenir.

Il [...] se met soudain à murmurer un monologue haché, des choses que je ne comprends pas. Je crois qu'il parle pour calmer ses nerfs, pour s'empêcher de me toucher davantage. Je bois ses paroles... Il se tait ne sachant plus que dire. (p. 117)

Bien que dénudés de sens pour la narratrice qui ne comprend pas sa langue, les mots qui affleurent sur les lèvres du paysan sérère sont des paroles égrenées par la voix de l'amour qui la transforment en musique enivrante:

Diogoye prend ma tête dans ses deux mains et se met à serrer, en répétant des mots sérères [...] Il chuchote. Il égrène ses mots, sons incompréhensibles. Je les aime, je les répète après lui. (p. 175)

La force des mots n'est plus dans la communication qu'elle établit selon la logique du code linguistique, mais dans l'émotion qu'ils procurent à travers leurs accents sublimes pour l'amoureuse qui les écoute. Ce sont ces mots sérères incompris mais devinés que la narratrice emportera avec elle à Dakar:

La voiture commence à rouler... Je vois Diogoye. Son regard vide fixe le lointain. Je murmure ses mots, ses mots sérères, je répète après lui: kham bougon... Kham bougon... Kham djéekom khéégni. (Je t'aime... Je t'aime... Je te garderai toujours dans mon cœur). (p. 178)

À travers la langue répétée et donc acceptée et aimée, la narratrice voudrait-elle avouer —dans ces moments de passion où elle perd sa propre identité—

son allégeance à la culture de l'autre, à son monde si décalé du sien? Elle sait bien, pourtant, qu'elle n'y a pas sa place.

ONOMASTIQUE ET ANIMALITÉ

Comme on a pu le constater, la narratrice n'a pas de nom dans la fiction; celui de l'amant, lui, est différé, dans l'incipit, jusqu'à la deuxième page. La fonction dilatoire de la nomination qui opère dans le début du roman est pertinente: elle entretient un suspense nécessaire pour susciter des horizons d'attente variés, le topos du retardement ayant pour fonction de doter le personnage d'un surplus d'intérêt. La narratrice l'évoque tout d'abord sous l'appellatif de «mon inconnu» —le pronom possessif ne laissant aucun doute sur le degré d'intimité qui existe entre les deux protagonistes— puis le nom est vite lâché: Diogoye. Répété jusqu'à la satiété— le prénom de l'«inconnu» imbibera alors le tissu textuel de ses deux syllabes²⁹:

Je pense à Diogoye [...] L'appel de Diogoye... Je pense à Diogoye [...] Aux côtés de Diogoye [...] Je suis Diogoye [...] Peuplé des images de Diogoye [...] au souvenir de Diogoye . (p. 12-13-14)

Derrière l'anonymat de sa fonction de narratrice, l'héroïne s'efface pour mieux mettre en valeur le prénom de celui qui deviendra aussi le sien puisqu'elle exprimera sa propre métamorphose en ces termes: «J'ai décidé que je suis Diogoye. Je suis heureuse d'être lui. Il est moi» (p. 14, incipit).

La prégnance de cette passion «zoomorphique» est d'autant plus profonde que l'auteur a choisi d'encoder dans le prénom du paysan sérère toute l'animalité du personnage, faisant ainsi émerger la valeur onomastique-étymologique du nom commun «diogoye»transformé en nom propre³⁰ au contact des réseaux isotopiques qui traversent le texte, isotopies lexicales construites dans la récurrence des traits sémantiquement liés aux animaux sauvages qui participent avec leurs cris de cette passion humaine. Rappelons avec R. Jakobson (1963: 247)

²⁹ Répétition, redondance, fonction hyperbolique visant à compenser la première présentation de l'«inconnu» dont le prénom n'est pas nommé.

³⁰ Sur la richesse du champ onomastique dans le roman, il resterait beaucoup à dire. Signalons seulement que l'auteur semble bien avoir proposé une distribution des noms propres en fonction des deux univers antagonistes qui entrent en jeu dans la fiction (anthroponymes à consonance francophone/arabe -versant occidentalisé et à consonance sérère).

«Un nom propre peut retrouver tout le contenu du nom commun dont il est issu». En choisissant le prénom de Diogoye qui, en langue sérère signifie «le lion», non seulement la romancière parvient à insuffler à son porteur toute la fougue virile du roi des animaux, mais elle nous dévoile, à travers le code ethnique et linguistique, le secret de la métamorphose de la protagoniste, cette femelle effrontée³¹ qui a osé transgresser la cour des hommes et s'est laissée envoûter par le mâle sérère³².

Nous reviendrons, pour conclure sur l'importance du titre comme promesse d'information dans la fiction, celui-ci devant être également élucidé en termes d'espace.

Lorsque, à l'heure de la séparation, le jeune paysan sérère offre à la jeune dakaroise le collier de paille qu'il a confectionné de ses propres mains, c'est certes tout un monde culturellement connoté qu'il transmet à la femme aimée, mais c'est avant tout une partie de lui-même, exprimée en termes d'espace, le texte parlera de «parcelle» que le paysan polygame remet à la narratrice: «C'est comme si j'amenais une parcelle de lui, en ville, avec moi» (p. 176).

L'offrande devient symbolique: «Je m'accroche aux perles sèches du collier de paille. La paille me rappelle l'odeur de l'homme que j'aimerai toute ma vie» (p. 237).

Comparé au collier en or offert par Karim, le collier en paille tressé par les mains de l'amant acquiert une valeur inestimable. Désormais, elle ne l'enlèvera plus jamais, même pour dormir. Il fait partie de son propre corps.

Diogoye, qui est appelé à être le chef du village comme son père, portera un jour le collier de cauris, signe de son autorité villageoise. L'offrande du collier de paille est donc, dans ce sens, un symbole de cessation de pouvoir avant

³¹ On remarquera à la lecture des extraits cités ci-dessous que les termes 'mâles' et 'femelles' forcent le texte pour imprimer le motif animal qui traverse le roman:

Jamais, au grand jamais, il ne viendrait à leur esprit [à l'esprit des villageois de Niakhane] qu'une femelle puisse commander des mâles. (p. 80)

[...] Malgré sa pseudo suprématie de mâle sur la femelle que je suis, il est conscient qu'il n'a aucun pouvoir sur mon amour pour son fils. Émancipée, audacieuse, je représente une menace, je viens bafouer son autorité de patriarche, sa quiétude de chef ne dépend plus que de moi, c'est pour cela qu'il me supplie. Il est le père, je suis l'amante, et il connaît ses limites.

Je soutiens son regard, moi, l'effrontée venue de la ville pour ébranler sa tranquillité. J'entre dans la cour des hommes. (p. 153)

³² À travers le tabou bafoué, c'est aussi tout un défi, celui de la femme africaine qui s'affirme en tant que femme à l'écoute de son corps et ses sens, de son désir d'exister d'abord comme une femme qui décide de son sort en assumant ses propres risques.

l'heure, une allégeance à la seule femme à laquelle il a déclaré son amour, la seule qu'il aime vraiment.

Le collier de paille, devient retour aux sources, à la fois espace et moment où l'héroïne s'est «confondue» avec Diogoye, à Niakhane. Par sa matière première —la paille— le collier mythifie le monde primaire de ce paysan rattaché à sa terre couverte d'éteule, au chaume des cases de son village sérère, à son quotidien fait de labeur et de sueur que la jeune narratrice sacralise en le portant sur sa gorge, cette même gorge d'où s'échappe les hurlements plaintifs, comme des appels de bêtes sauvages, qui voudraient lui ramener «le lion».

BIBLIOGRAPHIE

- VERRIER, Jean (1992) *Les débuts de roman*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- JAKOBSON, Roman (1973) *Questions de poétique*, Paris, Seuil, Coll. Poétique.
- JAKOBSON, Roman (1963) *Essais de linguistique générale*, Paris, Editions de Minuit.
- HUANNOU, Adrien (1999) *Le roman féminin en Afrique*, Paris, L'Harmattan.
- ZUMTHOR, Paul (1972) *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, collection Points.
- PHILIBERT, Myriam (2000) *Dictionnaire des symboles fondamentaux*, Éditions du Rocher.
- CAZENAVE, Odile (1996) *Femmes rebelles. Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan (Cf. deuxième chapitre: Exploration des tabous).